

Los teatros del Camino de Santiago*

(Theatres on the Way of St. James)

Intxauspe, Verónica; Fdez. de Larrinoa, Kepa
Eusko Ikaskuntza. Miramar Jauregia. Miraconcha, 48.
20007 Donostia

Recep.: 29.12.97

Acep.: 06.03.00

BIBLID [1137-439X (2003), 22; 13-37]

Este ensayo analiza diversas formas de manifestación cultural. En concreto examina qué tipo de influencia han ejercido varios modelos de teatro religioso, político y festivo europeos en localidades situadas a ambos lados del Pirineo.

Palabras Clave: Teatro rural. Identidad local. Zuberoa. Bearn. Pirineo.

Agerpen kulturalaz dihardu entseiu honek. Bereziki, erdi aroko antzerki erlijioso, politiko, eta besta-girotua behatzen ditu, zenbait eredu biltzen dituelarik. Bildutako eredu hauen eragina egungo antzezpen batzuetan nolakoa den miazten du.

Giltza-hitzak: Landa antzerkia. Tokiko nortasuna. Zuberoa. Biarne. Pirinioa.

Cet essai analyse des formes diverses de manifestations culturelles. Plus concrètement, il examine le type d'influence qu'ont pu exercer plusieurs modèles européens de théâtre religieux, politique et festif dans des localités situées sur les deux versants des Pyrénées.

Mots Clés: Théâtre rural. Identité locale. Soule. Béarn. Pyrénées.

* Este trabajo ha contado con una ayuda a la investigación 1997 de Eusko Ikaskuntza.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo analiza diversas formas de manifestación cultural. En concreto, examina qué tipo de influencia han ejercido varios modelos de teatro religioso, político y festivo europeos en localidades situadas a ambos lados del Pirineo. Y es que se aprecia en muchas zonas rurales de esta zona un dinamismo creciente en torno a fiestas y celebraciones colectivas. En algunos casos estas fiestas reproducen prototipos teatrales propios del teatro religioso medieval. Igualmente se aprecia un interés por reproducir referentes y moldes propios del imaginario del Camino de Santiago. Los estudiosos del teatro medieval religioso han constatado su función pedagógica: enseñar la doctrina, representar la liturgia, narrar la pasión, y educar en la imitación de la vida de los santos. También se observa la presencia de un teatro forjado dentro de una cosmovisión particularmente política.

Este ensayo estudia varios procesos de identidad característicos de algunas manifestaciones culturales de la actualidad. Y ello a través de ejemplos divergentes. De un lado se aprecian formas teatrales que representan imágenes del pasado, aunque hayan mudado de significación. También hay teatros que escenifican historias del presente dentro de estructuras de representación heredadas del pasado. Estos teatros de hoy comparten el que sirven como vehículos de expresión de identidad social, étnica y política.

Así, este trabajo inspecciona varios aspectos relacionados con procesos de revitalización rural en los que se observa la utilización de formas teatrales que combinan imágenes religiosas y políticas pertenecientes al medievo. Ello ha hecho que los autores de este ensayo se pregunten a qué obedece el enraizamiento presente de referentes sociales, religiosos, políticos o nacionales, pasados y presentes.

Algunos ejemplos analizados más adelante muestran que ciertos géneros teatrales han mudado de estatus. Igualmente las imágenes escenificadas. Y es que cada época histórica ve cómo se van modificando los intereses y expectativas de las personas. Ejemplo de ello es el imaginario de la reconquista y de las formas teatrales relacionadas con ella. Es significativo que este imaginario se formase en torno al Camino de Santiago. Igualmente relevante es que este imaginario pretendía fomentar un espíritu estatal, expansionista y globalizador. En contraposición, las representaciones actuales de escenas relacionadas con el Camino de Santiago y la reconquista pueden interpretarse en el sentido inverso, puesto que están relacionadas con planteamientos políticos y sociales locales o regionales.

DEL TEATRO RELIGIOSO EN FRANCIA

Hablar del nacimiento del teatro religioso, de su lenta eclosión en el seno de la propia liturgia de la Iglesia, recordar que todo culto religioso encierra en sí una componente dramática, invita a descubrir la relación dinámica que se establece entre el rito y el teatro.

Un rápido recorrido por la historia del teatro medieval francés permitirá trazar a grandes rasgos la estética que domina el drama religioso. Pensaremos en el abanico de significados que se expresan tanto en la dimensión metafísica del espacio teatral como en el juego entre la palabra y el gesto por ser construcciones simbólicas que siguen nutriendo e innervando diversas formas teatrales del pasado reciente y del presente.

Nacido al pie del altar, el drama litúrgico ilustra la palabra evangélica dando vida al misterio celebrado en la Misa. Concebido como un modelo ejemplar se le asigna el papel de educar las almas incultas e ignorantes, facilitándoles la comprensión de los diversos acontecimientos narrados en la liturgia.

Maurice Accarie¹ explica este paso de la liturgia a la representación –que se desarrolla en los albores del siglo X– como una transformación de acontecimientos míticos en acontecimientos históricos. Desde esta óptica, el drama, estrechamente vinculado a la liturgia, conserva sus caracteres exteriores, su solemnidad, su hieratismo gestual, sus cantos, pero se aleja de ella por el hecho de representar acontecimientos históricos irreversibles. Lo que distingue el drama de la liturgia es su carácter de representación. En efecto, los fieles no pueden identificarse con el espectáculo como lo hacen en la Misa donde alegóricamente pero realmente tiene lugar el sacrificio de Cristo.

La Resurrección celebrada en Semana Santa durante la semana penosa y la Encarnación celebrada en el ciclo de los doce días de Navidad constituirán por aquel entonces los polos de atracción de la liturgia.

Poco a poco estos dos ciclos van enriqueciéndose para adoptar un carácter dramático. Los hechos conmemorados por los rituales pasan de ser un simple canto a ser una representación teatral. Los personajes evocados se animan. Los curas o monjes se convierten en verdaderos actores. Las respuestas alternadas del coro se transforman en auténticas réplicas y verdaderos diálogos.

Ya a inicios del siglo XII, en el interior de las iglesias, se descubren los principios de la puesta en escena simultánea. Una estética que seguirá en vigor durante toda la Edad Media para prolongarse hasta Corneille, en la primera mitad del siglo XVII.

Al volverse tan compleja la escenificación el teatro se verá en la obligación de abandonar el interior de las iglesias para instalarse en sus vastos porches o en plazas públicas y salas de reunión de cofradías.

La dimensión metafísica del espacio teatral es ya la que desarrollarán en el siglo XV los grandes misterios. A la izquierda el Infierno. A la derecha el

1. Maurice Accarie: *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge. Etude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, ed. Publications romanes et françaises, Librairie Droz, Genève, 1979.

Cielo o Paraíso. Entre los dos el Calvario, el Santo Sepulcro, la cárcel de Barrabás...

Entre Cielo e Infierno, al son de melodías celestes o de tentaciones diabólicas, se mueve, oscila, cae, el destino del Hombre. La concepción dualista de este espacio teatral ignora la existencia del Purgatorio. Una palabra que, sin embargo, aparece ya a fines del siglo XII al entrar en contacto la escolástica naciente y el pensamiento cisterciense. El planteamiento de un tercer lugar en la geografía del más allá permitirá al hombre de la Edad Media el construir una nueva geografía del otro mundo².

En la Pasión, al contrario del drama litúrgico, el drama no se centra en el hecho teológico abstracto, sino que recorre toda la vida de Jesús, extendiéndose desde su lejana infancia hasta su muerte.

Entre el Infierno y el Paraíso, situado siempre a una cierta altura por encima del nivel de la escena, reflejo de una simbólica muy elevada, pura y espiritual, figuran las distintas mansiones donde se transportan los actores. Esta es toda la moral simplista del misterio. Se es pagano o cristiano. La psicología de los misterios no permite los miles matices de los conflictos morales. El misterio siempre ignorará los conflictos morales.

A lo largo de la Edad Media, la vida artística, concebida como un todo orgánico, se nutre de perpetuos intercambios entre sus diversos modos de expresión. El drama religioso, a la vez texto y representación, lee el Evangelio y anima las figuras sagradas pintadas o esculpidas en las paredes de la Iglesia. En un movimiento inverso, los personajes que circulan en los misterios, marcan una pausa hasta detenerse para colorear la pintura religiosa del siglo XVI.

El gesto guarda una función primordial en un espectáculo que siempre está hecho para los ojos. La palabra no tendría otra función que la de demostrar el gesto. El autor, por lo general anónimo, se esconde detrás de una materia que no le pertenece. Su papel se limita a demostrar "cuadros", a cortar los textos, a yuxtaponerlos, a añadir epígrafes. No es más que un arreglador o "fabricante" de imágenes según las artes de la retórica. Los movimientos de los actores inspirados de las lentas y medidas evoluciones de la Iglesia revisten un aspecto procesional. Su dicción teatral es pasimodiante. Un canturreo monótono que se perpetuará en el teatro francés hasta el siglo XVIII.

La progresión de los misterios a lo largo del siglo XVI podría calificarse por su carácter excesivo. Un teatro que lleva ya en sí los gérmenes de su propia decadencia y que, en vano, intenta exorcizar su próxima muerte desarro-

2. Jacques Le Goff: *La naissance du Purgatoire*, ed. Gallimard, Paris, 1981.

llándose de un modo hiperbólico hasta intentar abrazar el infinito. En el año 1547 la representación en París del Acto de los Apóstoles se prolonga durante cuarenta días. El texto se estira en lo indefinido y lo inorgánico, las mansiones se reproducen, los actores se multiplican: Un viento laico sopla ya desde el siglo XII. Poco a poco se pasa del hieratismo a la expresión y de aquí a la mueca. El avance del elemento profano en detrimento del elemento religioso aflora sobre todo en el extraordinario éxito de lo cómico. El misterio de la Pasión acabará siendo un teatro profano, rebosante de groserías e inmoralidades que muere ahogado bajo la pompa de su decorado.

Lo que ha dañado el Misterio y le ha impedido situarse al nivel de los grandes dramas que se impondrán perpetuamente a la admiración del mundo occidental es el no haber sabido limitarse, es el haber querido abrazar con una sola mirada toda la historia de la Humanidad y del Universo, es el haber propuesto al hombre un teatro de Dios³.

Después de 400 años de crecimiento ininterrumpido, un decreto del Parlamento de París con fecha del 17 de noviembre de 1548 prohíbe a los hermanos de la Pasión el representar todo tipo de misterio. Por su parte, la Reforma incide en la conciencia tanto de los católicos como de los protestantes que empiezan a ver con malos ojos estas historias bíblicas o evangélicas que, a decir suyo, presentan una escandalosa mezcla de lo sagrado y lo profano. Por fin, el Renacimiento opera una revolución en las mentalidades poniendo de moda la antigüedad griega y romana en detrimento de la dramaturgia cristiana. El misterio medieval cede el paso a la tragedia a imitación de Sófocles, Eurípides o Séneca.

A pesar de ello el gran movimiento de los misterios no se acaba con el decreto de 1548. La participación de los curas a los juegos y farsas más profanas fue tan activa que provocó una nueva sentencia sinodal el seis de marzo de 1626.

Esta breve presentación del teatro religioso francés de la Edad Media encuentra su razón de ser en el hecho que las construcciones simbólicas que pone de manifiesto continúan significando en diversas formas de teatro rural del pasado reciente y del presente.

DEL CAMINO DE SANTIAGO, LOS ESTADOS Y SU EXPANSIÓN

El imaginario de la reconquista se fraguó por primera vez con la intención de articular una identidad estatal que facilitase el salto de la tribu al reino. Se trataba, pues, de un proyecto globalizador. Aunque planteado en términos religiosos excluyentes: afianzar el “nosotros” cristiano mediante la derrota

3. Gustave Cohen: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge* (Nouvelle édition revue et augmentée), Librairie Champion (1ère éd. 1926), 1951.

militar del “vosotros” musulmán. La escenificación del actual imaginario de la reconquista vuelve la espalda a la noción de globalidad característica del mundo actual y se dirige a configurar y reorganizar el mundo de las identidades más locales. Lo que se observa es que las elaboraciones estéticas más recientes de la reconquista tienen como punto de referencia, no ya el Islam, sino el Estado de las autonomías, junto con la pujanza política y económica de identidades nacionales periféricas.

Organizando representaciones teatrales basadas en el mundo de la reconquista se vislumbra un apremio por reestructurar los componentes sociales de las identidades locales, vistas ahora en términos cívico-democráticos, pero no por ello menos excluyentes. Puesto que se persigue conquisar y afianzar, en el terreno de la celebración y teatralización festiva, un “nosotros” autonómico y diferenciado, más en consonancia con la identidad política descentralizadora promovida desde las administraciones post-franquistas.

El hecho de que un Santiago el Mayor hubiera predicado en España, favorecía la tendencia a la diferenciación cualitativa y suministraba un elemento apropiado para fijar el sentimiento de nacionalidad tan característico del territorio español que, aunque parezca increíble, es el mismo que inspira a los mejores ingenios españoles de nuestro siglo sus preocupaciones singulares acerca del Ser de España.

Juan Larrea

El poeta bilbaino Juan Larrea nos recuerda en su ensayo *Santiago de Compostela, Patrón de España*⁴ que Santiago no está enterrado en Galicia. Y aunque nunca pisó la península ibérica, Santiago ha sido una figura clave en la formación del Ser español. Juan Larrea cuenta que la formación del Camino de Santiago descansa en una interpretación sagrada y políticamente interesada del *Apocalipsis* de San Juan. Y es que la identificación del sepulcro de Santiago en Compostela debe entenderse en términos de invención o falsificación⁵ de la historia. Así, la tumba atribuida al apóstol Santiago está relacionada con el culto a las reliquias del obispo hereje Prisciliano, condenado y decapitado en el siglo IV. El proceso de suplantación alcanzó su auge en los siglos X y XI, al converger el imaginario bíblico sagrado causado por la lectura literal del *Apocalipsis* con el imaginario épico de la reconquista⁶. Juan Larrea opina que esta convergencia ha formado el ser español, añadiendo que la conciencia española deviene de la fabricación y dramatización histórica de un imaginario religioso creado y desarrollado a tal efecto.

4. Juan Larrea: *Santiago de Compostela, Patrón de España*, Poesía, ed. Medusa, 1978, p. 125-143.

5. Ver Julio Caro Baroja: *Las falsificaciones de la historia* (en relación con la de España), 1992.

6. Las relaciones entre épica, historia y mitopoética en la forja del Camino de Santiago pueden seguirse en la obra de Jacques Chocheyras, *Ensayo histórico sobre Santiago en Compostela*, ed. Gedisa, 1989.

Larrea distingue varias fases en la formación de este ser español. Primero aprecia en el siglo IV un sentimiento de inferioridad con respecto a otros pueblos mediterráneos y orientales. Y así nos dice que en el siglo IV la consciencia de los españoles más sensibles se sentía mortificada en el plano de la vida colectiva⁷. Observa una etapa posterior que coincide con el triunfo del cristianismo sobre el paganismo del mundo greco-romano. De tal forma que durante el siglo VI se activaron formas de simbolización del territorio apoyadas en el hallazgo de reliquias y viajes evangélicos realizados por los mártires de la cristiandad. Este proceso de construcción y santificación del territorio se convirtió en la principal fuente y marca de identidad. Un proceso de construcción simbólica de la realidad social que trajo una tercera fase: su uso para la legitimación de identidades políticas y estatales, cuyo momento culminante lo constituye la defensa y argumentación en el siglo VII de una *Finis Terrae* y de un *Santiago el Mayor encargado de su evangelización*. Es en este ambiente religioso, cultural y cosmogónico que se funda la ruta de peregrinación conocida como el Camino de Santiago.

Diversos historiadores han reflexionado sobre la función política del Camino de Santiago. Entre ellos está José Luis Barreiro Rivas⁸, quien ha insistido en que el Camino de Santiago debe estudiarse dentro del proceso de creación de grandes rutas de comunicación económica, cultural, social y política del medievo, que acaecieron en torno al año mil. Así manifiesta este autor que el Camino de Santiago constituyó un movimiento aglutinador de pequeños santuarios. Y es que el Camino de Santiago se formó como un movimiento penitenciaro que aglutinaba dentro de una misma ruta varios centros locales y regionales de peregrinación ya existentes. Junto a la actividad penitente, el Camino de Santiago también supuso un sistema de organización e integración del espacio político medieval, que se encontraba especialmente fragmentado en la época. En su estudio, José Luis Barreiro Rivas muestra que alrededor del año mil la sociedad europea medieval comienza a reconstruir su economía y su identidad cultural y religiosa. Lo que ocurre sobre la base de los modelos sociales de los pueblos bárbaros, los pueblos romanizados del antiguo Imperio y el legado cultural musulmán. A lo que hay que añadir el desarrollo de una noción de enemigo encarnada por el Islam, la implantación de un imaginario de la frontera y su elaboración épica.

José Luis Barreiro Rivas da noticia de cuatro grandes rutas de peregrinación, Roma, Jerusalén, Santiago y Mont Saint Michel, que a su vez suponían otras tantas rutas de comunicación económica, cultural, social y política. E indica que estas rutas dieron lugar a procesos de identidad colectiva y de centralización, primero eclesiástica y luego política. El sentido de las rutas de peregrinación no consistía en unir el centro de peregrinación con la Euro-

7. Juan Larrea, *Ibidem*, p. 125.

8. *La función política de los caminos de peregrinación en la Europa medieval: estudio del Camino de Santiago*, ed. Tecnos, 1997.

pa de los francos. La intención consistía en extender la capacidad de influencia política, económica y cultural de éstos hacia otros lugares mediante la potenciación de vías de comunicación ya instauradas sobre la base de caminos de peregrinación. Con ello se convirtieron en ejes de expansión política y principio de los Estados políticos modernos.

Se aprecia en el proceso de instauración del Camino de Santiago la génesis de un conjunto de símbolos y figuraciones tendentes a presentar en términos religiosos acciones guerreras de conquista sobre territorios previamente gobernados por musulmanes. Esta fusión entre religión y conquista militar cuajó con tal fuerza y produjo resultados tan efectivos que fue posteriormente utilizada en la empresa colonial de ultramar. En relación a esta empresa, Rafael Sánchez Ferlosio ha recogido varios testimonios proporcionados por Hernán Cortés donde relata su empresa en México. Rafael Sánchez Ferlosio ha resaltado el modo especialmente consciente con que aquél utilizaba la religión como instrumento de dominación. Sánchez Ferlosio indica que la categoría estética que mejor describe el talante de las historias del Descubrimiento contadas por el bando vencedor es grandeza. Añade este autor que la historia entendida como grandeza y misterio glorioso fue la viga maestra sobre la que se apoyó la constitución de una historia universal, imperial, escrita por Dios.

El soporte religioso-guerrero utilizado en la empresa colonial americana fue legado del imaginario del Camino de Santiago. Además de que fuera empleado en América, también se exportó a las islas Filipinas. Igualmente actuaron los portugueses en sus colonias indias y africanas. Y es que más allá de la batalla militar, los vencedores celebraban sus victorias con la organización de eventos festivos que recordaran la grandeza de su hazaña, su superioridad ante el islam, y los profesos de otras religiones de América, India y África. En este sentido, los conquistadores llevaron consigo a estos lugares una tarea especialmente política, que se había fraguado lentamente durante la reconquista. Así, las empresas coloniales españolas y portuguesas exportaron modelos rituales y festivos que ensalzaban la grandeza de la gesta hacia aquellos lugares donde batallaron. Y el folklore es testigo de ello, según se aprecia en los estudios dedicados a investigar los cantares de gesta y la variedad de encuentros festivos en los que se escenifican una confrontación entre moros o turcos y cristianos. Un ejemplo de este tipo de estudios lo proporciona el antropólogo mejicano Arturo Warman, quien ha estudiado el viaje hasta América de las fiestas de moros y cristianos. De su examen se desprende que tales celebraciones rituales obedecían a una función política e ideológica similar a la cumplida en la península. De los estudios realizados por Vellasco, Pérez y Audinho se concluye que también ocurrieron procesos similares en Filipinas, India y África.

TEATRO RURAL EN LA REGIÓN PIRENAICA

Expulsado de las ciudades, el teatro francés de los misterios se refugia en el mundo rural para implantarse con fuerza en las regiones de Flandes,

Bretaña y el área pirenaica. Ya en la Edad Media, el culto del que era objeto la Virgen domina un género dramático que recibe el nombre de “Milagros de Nuestra Señora” y que interesa por la variedad de temas entroncados con la hagiografía, el folklore, la leyenda o la epopeya: “Robert le Diable”, “Le Bâptême de Clovis”, “ Saint Guillaume du Désert” son algunos de los títulos que forman parte de este fondo común difundido a profusión por la literatura de cordel desde el siglo XV hasta el siglo XIX y que nutre la dramaturgia de los diversos teatros rurales extendidos por la geografía francesa. El teatro rural francés recoge y fusiona el legado de estas dos tradiciones: una corriente religiosa que –al ignorar la existencia del Purgatorio– concibe la geografía del más allá como un espacio bidimensional y una corriente épica de tipo maniqueísta que reproduce esta misma construcción simbólica dual de enfrentamiento entre el nosotros y el enemigo.

Hablar de la difusión de una literatura invita a interrogarse sobre el modo de circulación de estos textos para descubrir las rutas por las que transitan. En este sentido me parece interesante apuntar la fuerte implantación de esta épica en diversos pueblos que jalonan el camino de algunas grandes rutas comerciales y de peregrinación de la Edad Media como la del Camino de Santiago en la zona pirenaica y la del Mont Saint Michel en Bretaña.

Estudiado por eruditos locales como Luzel (1863), Le Goffic (1902) y Le Braz (1905) el misterio bretón que muere a fines del siglo XIX nos interesa en primer lugar por su longevidad, por su carácter a la vez épico y religioso y por su fuerte impronta regionalista. La finalidad moral y didáctica de este teatro ya se explicita en el prólogo de sus dramas:

Incluso los temas profanos deben incluir un principio edificante. “Profana es nuestra historia, pero si lo pensamos bien para muchos será una lección útil y benéfica... Tened paciencia, quedaos en vuestro sitio y veréis representar por personajes todo lo que acabo de decir delante de vosotros, con la gracia de Dios que no nos negará su ayuda”⁹.

El área pirenaica ha sido sin duda una de las zonas de la geografía francesa más fructuosa en lo que a representaciones teatrales se refiere. Los historiadores de este teatro rural apuntan como hecho relevante y característico de esta región la ausencia total de documentación sobre un posible teatro urbano. Como hemos expuesto anteriormente, según la ley de crecimiento y expansión del teatro religioso francés, su circulación tendría que orientarse de la ciudad al campo. Curiosamente, Auch, Toulouse, Tarbes, Pau, Perpignan o Bayona parecen haber desconocido el teatro religioso medieval.

9. *Mystère d'Eulogius* (ms. de la Bibliothèque nationale, n. 28), prologue, citado por Anatole Le Braz: *Le Théâtre Celtique*, ed. Slatkine (1ère éd. 1895), Genève-Paris, 1981.

Georges Hérelle, que tiene publicados varios escritos sobre el teatro pirenaico, entre los cuales podemos destacar *Le Théâtre rural dans la région pyrénéenne à l'exception du Pays Basque* y *Les théâtres ruraux en France (langue d'oïl et langue d'oc) depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours*, clasifica el material dramático recogido ateniéndose a un criterio de orden territorial y que corresponde a entidades político-administrativas históricamente definidas: el Roussillon, el condado de Foix, la Haute-Gascogne y el Béarn. En sus trabajos, la provincia vasca de Soule a la cual dedica un más amplio estudio, merece un capítulo aparte.

Destaca el éxito en toda esta zona pirenaica del drama litúrgico del *Officium Pastorum* o Adoración de los Pastores, un drama acogido con mucho fervor por una población que en su gran mayoría se dedicaba al pastoreo y que dió el nombre de pastoral al drama religioso que tenía por protagonistas a pastores. Más tarde, el término pastoral pasaría a designar cualquier tipo de representación teatral. Por derivación semántica la "pastoral" dejaría de calificar la obra dramática para designar la condición de los actores.

El teatro rural tiene por actores a los autóctonos, que hablan el idioma del país, y que dan comedias y tragedias generalmente llamadas pastorales por el simple hecho de que sus actores sean pastores¹⁰.

En el Roussillon el drama religioso se mantiene en vigor hasta 1850. Los títulos recogidos permiten la distinción de tres grandes ciclos: "Antiguo Testamento", "Nuevo Testamento" y "Hagiografía". Los eruditos han buscado en vano vestigios de teatro religioso en el condado de Foix, una región que en comparación con sus vecinos presenta una gran pobreza dramática. En cuanto a la Gascogne, ya en el siglo XII poseía un drama navideño titulado "Le Jeu de la Nativité". El tema de la Natividad, muy popular en toda la zona hasta el siglo XX continúa representándose en la misa de gallo. A lo largo del siglo XIII la Gascogne recoge el otro gran tema del teatro religioso medieval: "La pasión de Cristo".

PASTORAL SULETINA Y BEARNESA

Acerquémonos ahora a la región de Béarn donde Marguerite de Navarre en el siglo XVI componía dramas navideños, en realidad auténticos misterios, que llevaban el nombre de pastoral. El hecho de que se pudiera dar este tipo de representación en la Corte nos da a entender que ya en esos tiempos el teatro religioso se había laicizado.

El teatro rural bearnés se ha mantenido vivo en el valle de Aspe, en el valle de Ossau y en la región de Pau y Orthez hasta 1830. Hoy en día sólo florece en el valle de Barétous, una zona limítrofe con la provincia de Soule.

10. Jean Robert: "Notes sur les expressions théâtrales dans le Midi Pyrénéen sous l'Ancien Régime", en *Ethnologie Française*, t. 6, nº 1, p. 89.

Patricia Heiniger, en su tesis doctoral: *La parole en spectacle: Néo-conteurs, Félibres et Pastoraliers en Gascogne* señala que el teatro rural de la zona pirenaica se aparta del conjunto de los registros nacionales en cuanto que prefiere la épica a los temas bíblicos y hagiográficos.

La temática de las canciones de gesta, de las novelas de aventuras e historias legendarias constituyen, salvo raras excepciones la narrativa de la Gascogne pirenaica. Estos mismos temas se darán en el valle de Barétous en la primera mitad del siglo XX y serán asimismo los más presentes en el repertorio de las pastorales suletinas¹¹.

Nos encontramos entonces frente a una especificidad del teatro pirenaico, una dramaturgia que recoge y sintetiza la tradición del teatro religioso del medioevo con el imaginario épico de la conquista.

La forma más acabada de este teatro pirenaico, por la riqueza de su repertorio y su vitalidad, sería la pastoral suletina. Georges Hérelle que realizó a principios de nuestro siglo un extenso estudio sobre este teatro descubre en la pastoral, no “*un rasgo distintivo del genio suletino*” como habían proclamado algunos suletinos de imaginación romántica como Augustin Chaho pero el único superviviente de los numerosos teatros rurales que nacieron de los misterios a fines del siglo XV. Los caracteres comunes a las pastorales y a los misterios se refieren tanto a la técnica de las obras como a la representación.

Los ciclos de las pastorales han reproducido tradicionalmente los grandes ciclos de los misterios: “Ciclo del Antiguo Testamento”, “Ciclo del Nuevo Testamento”, “Ciclo de la Hagiografía”, “Ciclo de la Novela de Aventuras” y “Ciclo de la Historia Legendaria”.

Tradicionalmente, el autor de pastoral extraía su materia dramática de un repertorio ya constituido. Su papel, en cuanto depositario de “cuadernos de pastoral” se limitaba entonces a transcribir en forma de diálogo una narración escrita en francés. Su obra, copiada por diversos condiscípulos, era una materia en estado de transformación continua. En efecto, los diversos “régents” (regidores) no dudaban, según su capricho y fantasía, en intercalar en una obra episodios de otra pieza ajena, en yuxtaponer dos obras o bien fusionarlas. ¿Cómo discernir entonces en la confusa terminología que los *errejent* (nombre que no aparece hasta los años 50) utilizaban para designarse: “pastoralier”, “instituteur de pastorale”, “instituteur de tragédie”, “professeur de tragédie”, “régent de pastorale” o sencillamente “régent” los que fueron autores de los que no fueron más que adaptadores o copistas? Georges Hérelle emplea el término de “facteur de pastorale” para designar los que al igual que los “facteurs” de la Edad Media arreglaban un texto para una nueva representación.

11. Patricia Heiniger: *La parole en spectacle: Néo-conteurs, Félibres et Pastoraliers en Gascogne*, Thèse de doctorat, E.H.E.S.S., Toulouse, 1996.

La delimitación del espacio escénico se efectúa a través de tres puertas que figuran “Mansiones” y permiten el acceso a actores de gestos automáticos y recitación monótona. El actor no crea su papel sino que se amolda a un arquetipo. Desprovistos de personalidad individual, los personajes de las pastorales, distribuidos entre un mundo divino (Dios y los ángeles), el mundo satánico (Satán y sus acólitos) y el mundo humano (Turcos y Cristianos) evolucionan en un mundo donde prevalece una concepción maniqueísta del hombre y su destino.

En la pastoral suletina, la “izquierda” y la “derecha” se entienden siempre, no con relación a los espectadores pero con relación a los actores. Esta dimensión metafísica del espacio teatral de la pastoral es, por lo tanto, una herencia de los misterios religiosos donde correspondía a las dimensiones del Paraíso y del Infierno.

La pastoral suletina se caracteriza por representar cualquier tipo de tema, aunque siempre dentro de una estructura ritual que combina dos tipos de ordenación del espacio teatral. Una es eminentemente religiosa. Y es que la pastoral escenifica la vida de un héroe cuya vida ejemplar le permite encontrar al final de su existencia las puertas del cielo abiertas. A tal efecto, los actores son distribuidos en el escenario de tal forma que recuerdan el orden y colocación narrados en las alegorías del Juicio Final. La segunda ordenación del espacio obedece al mismo criterio que rige las fiestas de moros y cristianos, con la diferencia que en Soule se utiliza la expresión turco, en vez de moro.

Toda pastoral, sea cual sea el tema escenificado, es un episodio de la eterna lucha del bien contra el mal, de los “Fieles” o “Cristianos”, aliados de Dios, contra los los “Turcos” o “Infieles”, aliados de Satán. Ésta es toda la moral simplista del teatro suletino: por definición, los Cristianos son buenos y los Turcos son malos. Siendo la finalidad de las pastorales el educar el pueblo en valores edificantes, las batallas que se desarrollan en escena siempre son ganadas por los Cristianos. Los Turcos, condenados, acaban siempre por ser vencidos.

José Miguel de Barandiarán ya había señalado esta identificación del moro y del mal, del moro y del pagano:

Mairu o moro en vasco designa a hombres de otro tiempo, no cristianos, es decir, paganos. Aún hoy en día se designa con el nombre de mairu a las personas no bautizadas, que no son cristianas¹².

Julien Vinson apuntaba que en el País Vasco se atribuía a los *Mairu* la construcción de ciertos dólmenes y cromlechs. Inclusive se designarían los

12. José Miguel de Barandiarán: *Diccionario de Mitología Vasca*, pp. 124-125, ed. Txertoa, San Sebastián, 1984.

dólmenes con el nombre de *Mairubarane* y el lugar donde se encuentran *Mairubaratzeta* o jardín de los moros¹³.

Pero es verdad que en las pastorales no se habla de moros sino de turcos. Georges Hérelle propone una interpretación histórica: la expansión del imperio otomano entre el siglo XIV y el siglo XVI:

La imaginación popular se vió tan afectada por estos terribles acontecimientos que desde entonces la palabra Turco vino a sustituir en todas partes a los antiguos vocablos para designar a los bandidos que hasta entonces habían sido comúnmente llamados Sarracenos o Moros¹⁴.

Aunque hoy en día, algunos eruditos del teatro suletino sigan basándose en la figura del moro con el fin de establecer la cronología de las primeras composiciones de pastorales, resulta evidente que para sus directores de escena (*errejentak*), en cuyas obras abundan los anacronismos históricos, las nociones de "Turco" y "Cristiano" son ajenas a cualquier reminiscencia o reconstrucción histórica.

Los directores de escena (*pastoraliers*) no tienen ningún escrúpulo en llamar Cristianos a los Hebreos de tiempos de Abraham, a los Tebanos de tiempos de Edipo o a los Medas de tiempos de Astyage y en llamar Turcos a Cyrus, rey de Persia o al faraón Nabucodonosor¹⁵.

En el País Vasco la hostilidad de la Iglesia hacia las representaciones del teatro popular habría sido más tardía que en Bretaña donde ya en el siglo XVII los obispos comenzaron a fulminar contra las representaciones de los misterios. Buchon, que presenció en 1839 una representación de pastoral en el pueblo suletino de Sainte-Engrâce apuntaba que el cura de Licq había prestado su indumentaria sacerdotal al actor que protagonizaba el papel del Papa. Veinte años más tarde, el sacerdote Inchauspé, ya no se habría atrevido a presenciar abiertamente la pastoral de "Nabucodonosor" y habría seguido la obra desde la ventana de una casa vecina¹⁶.

La hostilidad de la Iglesia hacia las pastorales no se desarrolla hasta fines del siglo XIX. En estos tiempos, algunos curas empiezan a sublevarse contra estas representaciones donde los Satanes, rivales de Dios, profieren grotescas obscenidades. Estas representaciones son también, según sus palabras, ocasión de relajación de las costumbres ya que los fieles abandonan felizmente la misa del domingo para ir a la pastoral que se prolonga bien

13. Julien Vinson: *Literatura popular del País Vasco*, p. 39, ed. Txertoa, San Sebastián, 1984.

14. Georges Hérelle: *Les pastorales à sujets tragiques considérées littérairement*, pp. 108-109, Librairie Champion, Paris, 1926.

15. Georges Hérelle: *Les pastorales à sujets tragiques...* p.41.

16. J.A.C. Buchon: "Représentation d'un mystère dans le Pays Basque", *Le Mémorial des Pyrénées*, Pau, 1839.

entrada la noche con borracheras y bailes donde se encuentran de manera poco ortodoxa chicos y chicas.

Tras la ingerencia del Estado francés que intenta establecer su dominio en las provincias vascas mandando montones de maestros franceses que se aplican, empleando a veces métodos coercitivos, a expulsar el *euskera* de la escuela, la postura de la Iglesia con respecto a las pastorales, cambia radicalmente de rumbo. Fortaleza de la sociedad rural tradicional, la Iglesia pasa a ser a principios del siglo XX, uno de los lugares privilegiados donde la gente puede seguir expresándose en *euskera*. A la vez refugio y bastión del idioma, la Iglesia se reconcilia por lo tanto con las pastorales que, en cierto modo, permiten su difusión. El *euskera* adquiere ya una connotación política. Es símbolo de resistencia de los vascos al espíritu jacobino del Estado francés. La Iglesia juega por lo tanto un papel en el despertar de una conciencia identitaria, tomando las riendas de la defensa de una identidad amenazada en su esencia y en su lengua.

Abordar la cuestión del teatro rural de Soule invita a interrogarse sobre el teatro de sus vecinos bearneses. En el siglo XX los pueblos de Ance, Aramitz, Arette y Lanne siguen produciéndose de vez en cuando sobre la escena de su teatro, luchando en vano por mantener viva la llama de una tradición que ya se agota, una llama oscilante que acabará apagándose en los años 50. Notemos que a lo largo del siglo XX este conjunto de pueblos del valle de Barétous no ha dado más que cuatro representaciones de pastoral. En el año 1959, el señor Camps, último eslabón de una familia de “pastoraliens” dice adiós a la escena montando “Jeanne d’Arc” en el pueblo de Lanne: una Juana de Arco que se consume en el brasero y que augura la muerte del teatro bearnés. Aquí, en Barétous, los bearneses no han vivido al unísono de sus vecinos suletinos, que en estos años 50 imprimen un nuevo impulso a su pastoral, un renacimiento pensado en términos de renovación del que hablaremos más adelante.

No pretendemos reconstruir la historia reciente de la pastoral bearnesa sino que más bien intentaremos descubrir el papel que puede jugar la pastoral en la formación, afirmación o consolidación de una identidad local o regional. Detendremos nuestra mirada en los pueblos de Esquiule y Montory que por estar situados a caballo entre Soule y Béarn desarrollan un imaginario de la frontera, una identidad dual que encuentra un modo de expresión en su manera de vivir la pastoral.

Cabe notar que en esta región pirenaica la pastoral bearnesa y la pastoral suletina corresponden a dos maneras de dar la pastoral. Esta caracterización geográfica que peca por falta de propiedad, invita a que se hagan algunas consideraciones. Sería más propio calificar de pastoral “bearnesa” la pastoral que se da en francés y de “suletina” la que se da en *euskera*. En efecto, la pastoral llamada “bearnesa” no se limita a un área geográfica estricta, el Béarn, sino que desborda su territorio para propagarse en tierra de sus vecinos. Así, en el periodo llamado de l’“entre deux guerres”, se

representan varias pastorales en francés en los pueblos suletinos de Montory, Esquiule y Mauléon.

Habiéndose inspirado los bearneses y los suletinos de las mismas fuentes –dramas difundidos por la literatura de cordel– Georges Hérelle se había preocupado de investigar quién de los dos, el Barétous o la Soule había imitado el teatro de sus vecinos. Centrando su atención en la métrica de los textos bearneses y vascos –cuartetos de octosílabos rimados– apuesta en un primer tiempo por una imitación del *verset* o estrofa vasca por los bearneses.

Algunos años más tarde vuelve sobre su hipótesis primera para proponer una inversión de la corriente de influencia. La progresión en sus estudios le habría conducido a expresarse con prudencia. Sus afirmaciones categóricas de antaño ceden el paso a consideraciones mucho más matizadas. Destaquemos en su discurso poco elocuente la importancia acordada a las relaciones de vecindad tejidas entre el Barétous y la Soule, una proximidad geográfica que habría inducido multitud de intercambios.

Los Vascos Suletinos que están en contacto inmediato con el Béarn, le han copiado muchas cosas, entre ellas la arquitectura y la disposición interior de sus casas. No parece por lo tanto inverosímil que le hayan también copiado el arte de escribir dramas y de darlos de vez en cuando en la plaza pública¹⁷.

La cuestión de la circulación de los cuadernos de pastoral entre el Béarn y la Soule sigue siendo hoy en día una incógnita no resuelta.

Los Suletinos dicen que han sido los primeros en dar pastorales y por su lado los Bearneses dicen que ellos han sido los primeros. Pero ¿pasar-se los cuadernos?, ¿copiarse los cuadernos? Ah, no, eso no. Ni nosotros pasamos cuadernos a los suletinos ni ellos a nosotros¹⁷.

Y sin embargo, al hilo de nuestras conversaciones, ha llegado a nuestros oídos la historia de una colaboración y traspaso de poderes entre “pastoraliers” bearneses y suletinos. Un intercambio entre la Soule y el Béarn que no citamos más que a título de ejemplo ya que su valor no es otro que el de ser una simple anécdota en la historia reciente de la pastoral.

Estamos en en el año 1928. Dos representaciones de pastoral tienen lugar en Mauléon, capital de la provincia de Soule. Bajo la dirección del señor Héguiaphal, *errejent* de Basse-Soule, los jóvenes de la Haute-Ville (parte vieja de la ciudad) dan “Alexandre” en vasco. El barrio de la Basse-Ville (centro urbano) responde a este desafío llamando al señor Sallaber, *errejent* de Haute-Soule para dar “Juana de Arco” en francés. Esta rivalidad entre barrios vecinos de una misma comunidad no sería sino expresión de una rivalidad

17. Georges Hérelle: *La représentation des pastorales à sujets tragiques*, p. 21, Librairie Champion, Paris, 1924.

más amplia: un juego de oposición de los pueblos suletinos, de los países, de las comarcas de la provincia. Redes y microrredes de sociabilidad que a la vez dividen y concilian, recreando la fibra social y tendiendo siempre al equilibrio de la comunidad suletina. Espacio de teatralización de la sociedad suletina, de ritualización de estas relaciones sociales, la pastoral sería una escenificación siempre renovada de esta cohesión social.

La población autóctona, vascófona, reside en la Haute-Ville. La gente del exterior, entre ellos los inmigrantes españoles que hasta los años 50 vienen a trabajar a la industria del calzado y de la alpargata se instala en la Basse-Ville.

A La Basse-Ville le hubiera gustado dar la pastoral en vasco pero como no todos los actores hablaban vasco pensaron: ya que la Haute Ville va a dar la pastoral en vasco nosotros la vamos a dar en francés.

El señor Sallaber, al no disponer de ningún cuaderno de pastoral en *euskera* se dirige a su amigo el semór Camps de Montory, institutor de pastorales bearnesas. El pueblo de Montory, lugar de encuentro de la Soule y del Béarn, merece el abrir un pequeño paréntesis en nuestra narración.

Comunidad rural perteneciente al Sindicato de Soule, Montory estuvo largo tiempo poblada por bearneses. Después de la guerra del 14, a falta de hombres jóvenes en el pueblo, las chicas se casan con suletinos de las comunidades vecinas. A raíz de estos matrimonios mixtos el *euskera* penetra poco a poco en Montory. Hoy en día, en el seno de cada familia, alguno de sus miembros conoce el *euskera*. Situado en los confines del Béarn y de Soule esta tierra de nadie habría sufrido de su largo aislamiento. Montory es el único pueblo suletino que siempre ha dado pastorales en francés.

Nadie nos acepta, ni los Bearneses ni los Vascos. Estamos entre los dos.

Al señor Camps, excelente cantante y bailarín, le encantaban las pastorales. En el año 1913, antes de partir para la Gran Guerra, actuó en “Napoleón” con la juventud de Montory. Una pastoral que habría dejado inefables recuerdos en la memoria de sus actores.

En Montory siempre se hablaba de la pastoral de Napoleón. Era una pastoral muy, muy, muy bonita. Los actores eran un poco mayores. Todos tenían unos treinta años. Tenían un coro formidable. Cuando entonaban la canción de Napoleón: “A menudo, en la gran ciudad, se me veía trotar, cuando veía a los desgraciados...” los espectadores se estremecían.

Una narración ejemplar para los niños de esta generación de la preguerra que nos ha sido contada por el hijo del señor Camps.

Nosotros, en el 46, justo después de la guerra, dimos “Godefroy de Bouillon”. En un primer momento pensamos en hacer una mascarada pero

luego dijimos: ¿y por qué no hacemos una pastoral? No quisimos coger la pieza de “Napoleón” porque éramos muy delgaditos en comparación con nuestros padres. Ellos eran muy fuertes mientras que nosotros éramos muy jóvenes. Algunos no llegaban ni a los dieciocho años.

En el año 1922, la joven generación de Montory se había dirigido al señor Camps, un actor muy apreciado en la pastoral de “Napoleón”, para instruir la pastoral “Les Quatre fils Aymon”. Una fecha que marca el inicio de su carrera de “pastoralier”. Se inicia al arte de la puesta en escena de pastorales de la mano del señor Emile Pée-Laborde residente en el pueblo vecino de Arette en Barétous. Vieja familia de instructores, al igual que los Héguiaphal de Soule, los Pée-Laborde se habían transmitido la llama de la tradición de generación en generación.

El señor Camps hijo ha levantado un velo sobre este mundo secreto de la pastoral para dejarnos entrever documentos “confidenciales” heredados de su padre. Entre ellos figura la carta que el señor Sallaber dirigió al señor Camps en el año 1928 con ocasión de la pastoral en preparación en Mauléon. Al no disponer de ningún cuaderno de pastoral, el señor Camps pidió prestado algunos dramas al señor Pée-Laborde, heredero de tan valioso patrimonio. Con el fin de que pudiera elegir libremente su pastoral el señor Pée-Laborde le confió varios de estos famosos cuadernos que no circulaban más que entre manos de algunos elegidos.

Tras larga reflexión el señor Camps se decidió por “Jeanne d’Arc”. A pesar de las recomendaciones del señor Pée-Laborde no pudo resistir a la tentación y copió a escondidas varios de sus cuadernos, entre ellos “Les Quatre Fils Aymon” y “Godefroy de Bouillon”.

Pée-Laborde había dicho a papá: escoge una obra y devuélveme enseñada las otras pero papá mientras preparaba la pastoral, por la noche, al lado de la chimenea, copió los demás cuadernos. Era para tener un recuerdo de la pastoral. No sé si esto le hubiera gustado demasiado al señor Pée-Laborde pero...

Para desgracia de los bearnese los cuadernos del señor Pée-Laborde, depositario de todos los cuadernos de pastoral del valle de Barétous, se habrían quemado en el incendio que se propagó hace ya algunos años en su fábrica de zapatos. Curiosamente, numerosos cuadernos suletinos habrían conocido el mismo fatal destino. Lejos de ser víctima de una tal negligencia, el señor Camps hijo vela con amor el pequeño tesoro de cuatro o cinco cuadernos legados por su padre. Tuve el placer de entreverlos, dispuestos con esmero en una pequeña caja fuerte.

Mi amigo el señor Rouilhet me pidió hace poco tiempo el canto de “Napoleón”: “A menudo, en la gran ciudad...” Yo, no conocía más que la primera estrofa. El quería la segunda. Entonces se fue a ver al señor Pée-Laborde. Este le dijo que lo había perdido todo. Tenía una fábrica de sandalias que se quemó y todas sus pastorales estaban allí dentro. Es una

pena. ¿eh? Lo ha perdido todo. Papá, sin embargo, cuando hubo aquí el seísmo, en el 67, la primera cosa que salvó fueron sus cuadernos. Aún lo recuerdo. Los tenía guardados en un armario, los metió en una maleta y se los llevó al jardín. Fue la primera cosa que salvó. Después, nunca se los prestó a nadie. Yo tampoco se los daría a nadie. Los he prestado al señor Rouilhet porque es un amigo pero si no, nada, nada, ni hablar. No podría. Es un recuerdo.

Cuadernos sagrados que no circulan entre manos profanas. Y sin embargo, el señor Camps confiesa su pequeña infidelidad. En nombre de una larga amistad habría prestado uno de sus cuadernos al señor Rouilhet del vecino pueblo de Arette. Unos copiando los cuadernos a escondidas. Otros pres-tándolos a un amigo querido. El fruto prohibido atrae de modo irresistible.

El destino trágico de los cuadernos bearneses me había sido contado en numerosas ocasiones. Sin embargo, otra voz había llegado a mis oídos. Algún bearnés me susurró en voz baja que pensaba que el señor Pée-Laborde poseía todos sus cuadernos pero que sencillamente no quería enseñar-los. Despierta mi curiosidad decidí visitar a este anciano señor de 93 años. Las sospechas resultaron fundadas. Al llegar a su casa de Arette descubrí con sorpresa montones de cuadernos de pastoral del siglo XVIII, XIX y XX, esmeramente dispuestos en la mesa de su comedor.

Para cerrar este episodio de la colaboración entre los bearneses y los suletinos, entre el señor Camps y el señor Sallaber echemos una ojeada a los comentarios que suscitó en la prensa la “Jeanne d’Arc” dada en Mauléon en el año 1928:

Algunos pretendían que una pastoral en francés era algo absurdo. Su sorpresa fue grande. Prueba de ello, la atención con la que los espectadores siguieron la ejecución de esta obra. Sólo los aplausos repetidos del público consiguieron romper este silencio de emoción intensa... Algunos suletinos escépticos, chapados a la antigua, gente para quien la pastoral no tiene ya ningún secreto, vinieron por curiosidad, para echar una ojeada. Les gustó tanto que se quedaron como los demás, hasta finalizar la representación¹⁸.

Nuevos tiempos, nuevas modas. Las pastorales en francés no siempre serían del gusto de los suletinos. Prueba de ello, he recogido el testimonio de un suletino que salió muy decepcionado de la última representación de la pastoral bearnesa, “ Jeanne d’Arc” dada en el pueblo de Arette en Barétous en Abril del año 1959. Para desesperación suya, ingleses y franceses sustitúan a sus queridos Turcos y Cristianos, que no dejó de echar de menos durante toda la representación. Según sus propias palabras, la “Jeanne d’Arc” bearnesa, declamada y no cantada, según la tradición de esta región pirenaica, adolecería del encanto que enamora a los suletinos:

18. *Journal de Saint-Palais*, Avril 1928.

Antes de la pastoral del 5 de abril aceptaba la opinión común de un amigo de Maule que me decía que los suletinos habían imitado a los bearneses, que se habían limitado a traducir en vasco los misterios gascones de la Edad Media. Permitted, amigos lectores, que hoy mi opinión difiera y que no sea tan clara. Aunque corro el riesgo de verme tachado de irreducible orgulloso suletino, tengo que reconocer que nuestra pastoral con sus Turcos ruidosos y dinámicos, sus diálogos cantados y esa constante lucha entre el bien y el mal me parece mucho más original¹⁹.

Tal es su decepción al salir de la pastoral que hasta pone en duda el origen común del teatro de estas dos regiones vecinas y aconseja a los eruditos en materia de teatro popular que vayan sobre el terreno antes de pronunciarse definitivamente a favor de la influencia de la pastoral bearnesa sobre la suletina o viceversa.

Lejos de querer profundizar la cuestión de la circulación de los cuadernos de pastoral entre Béarn y Soule, propongo detener un instante la mirada en los contactos que han podido establecerse entre estas dos regiones vecinas. Esta óptica permite descubrir los intercambios que derivan del encuentro de sus habitantes, una reciprocidad que se construye al hilo de las estaciones. En efecto, los habitantes de estas dos regiones vecinas comparten un mismo modo de vida: pastores que residen en el monte durante el verano y que llegado el invierno descienden su cultura –un arte de componer la música y el canto– a los pueblos del valle.

La montaña, dominio privilegiado de los pastores, habría permitido a los habitantes de Haute-Soule el establecer contactos mucho más fructuosos con sus vecinos de Béarn y de los valles navarros de Roncal y Salazar que con sus provincias hermanas de Labourd y Basse-Navarre.

Ya dijimos anteriormente que en Montory y Esquiule, pueblos frontera colindantes a Soule y Béarn se conjuga un modo original de ser a la vez bearnés y suletino. De Esquiule se dice que es un enclave bearnés poblado por vascos. En realidad, a lo largo de su historia, ha pertenecido sucesivamente a señores vascos o bearneses. En el siglo XIX tiene lugar un importante movimiento de población: unos vienen de Béarn, otros de Soule. A pesar de esta cohabitación, los habitantes de Esquiule no habrían sido aceptados por ninguna de estas dos regiones vecinas. Llamados *Kaskoïna* por los vascos, para los bearneses –que según algunos de mis interlocutores no se acuerdan de ellos más que en las campañas electorales– eran los *Lou Bascons*.

Los habitantes de Esquiule dicen depender administrativamente de Oloron (Béarn) pero ser vascos para el folkore. Una curiosa manera de resolver un problema de identidad: el Estado y el país a un lado y otro de la frontera.

19. *Le Miroir de la Soule*, Avril 1959.

En Esquiule se han dado tanto pastorales bearnesas como suletinas. Hoy en día la memoria del pueblo reconoce su incapacidad de reconstruir la historia de estas dos tradiciones locales. Recuerdan por ejemplo que en el año 1924 “Napoleón” se dió en francés.

Seguramente fue una tarea difícil ya que en Esquiule se hablaba más en vasco. Sé que llamaron al maestro del pueblo para actuar. Claro, es que seguramente les resultó difícil encontrar a gente que hablara bien en francés.

¿A qué política obedece el dar la pastoral en francés cuando la población es mayoritariamente vascófona? ¿Quién tomaba la decisión de dar una pastoral en francés o en *euskera*?

En el año 1955 Esquiule lleva a escena la pastoral de Etxahun-Iruri que tiene por título “Matalas”. Algunos de sus actores proponen al *errejent* el darla en francés aduciendo que es la mejor manera de atraer a la vez a un público suletino y bearnés. Una ocasión de reunir la Soule y el Béarn que no conmueve al *errejent* Marc Uthurry, más conocido bajo el nombre de Eyharcet, quien en estos años de redescubrimiento de la cultura suletina es el inspirador de renacimiento de su pastoral, aunque la opinión común atribuya la paternidad de su renovación a Etxahun-Iruri.

Pensar conjuntamente Béarn y Soule, las relaciones que se tejen entre estas dos regiones vecinas, su cultura de canto, danza o teatro conduce a interrogarse sobre la decadencia de la pastoral bearnesa y el renacimiento de la pastoral suletina en los años 50. Según nuestros interlocutores bearneses la desertión de las pequeñas comunidades rurales, el éxodo de los jóvenes hacia las ciudades de Pau y Oloron –todo ello problemas ligados a la transformación del medio rural, cuestiones a las que ha tenido que enfrentarse también la población suletina– explicarían la muerte de su pastoral. Pero una observación más minuciosa, una relectura de nuestras entrevistas, invitan a descubrir que las causas de su muerte son seguramente de otro orden.

Los antiguos actores de “Jeanne d’Arc” recuerdan que su protagonista adolecía de la prestancia y elegancia que requiere tal papel. El señor Camps, enfurruñado, luchaba en vano para reunir a sus actores, jóvenes indisciplinados que felizmente desertaban los ensayos para irse de bares. En fin, unos detalles que nos hacen pensar que en estos años 50, la pastoral, ya no significaba gran cosa para los bearneses. Una pastoral bearnesa que se habría apagado por carecer de sentido.

En estos mismos años, Eyharcet, Etxahun, todos los actores del renacimiento vasco de la pastoral suletina son unos hombres que siguen llevando en su ser una cultura suletina de danza, música y canto. Su postura no obedece realmente a una política militante de recuperación cultural. A mi parecer, la pastoral suletina sigue viviendo porque sigue significando. Una pastoral que aún es expresión natural del alma del pueblo suletino.

Esta renovación de la cultura no es exclusiva del territorio suletino sino que se inscribe en un movimiento de redescubrimiento del folklore que vemos surgir en la misma época en diversas regiones de la geografía francesa.

La mutación del teatro suletino traduce, claro está, la mutación de la tradicional sociedad rural suletina. La conservación de la pastoral, aunque cree una cierta ilusión de continuidad, induce una serie de reajustes. Cabe destacar, en estos tiempos de renacimiento, la separación del rol del autor y del *errejent*, que significa en sí, una ruptura en la transmisión de una tradición.

Después de haber hablado de una circulación de textos, copiados, mutilados, edulcorados, nos encontramos frente a una labor de creación que plantea la cuestión del tratamiento de la Historia en las pastorales. Los suletinos siguen debatiendo sobre la necesidad de “bordar” un sustrato histórico al estilo de Etxahun-Iruri –maestro del renacimiento de la pastoral, que se había inspirado en textos franceses novelescos– o de respetar lo que dicen ser la verdad histórica. Esta postura a favor del realismo o del idealismo, esta preferencia por lo que llamaremos un “teatro poético” o un “teatro histórico” invita a reflexionar sobre las exigencias propias a este género teatral.

Fiel al espíritu tradicional de la pastoral, Etxahun-Iruri nos cuenta una historia del País Vasco en la que la verdad histórica y la leyenda alegremente se entrelazan. La exaltación del localismo, de figuras queridas por los suletinos: curas revolucionarios, bardos de amores contrariados, grandes guerreros vascos, desemboca en la glorificación de héroes que cristalizan el espíritu rebelde del pueblo vasco a integrarse en los Estados francés o español. La pastoral, dicese en Soule, se ha convertido en la escuela donde los vascos aprenden su historia. Desde esta óptica, los autores de pastoral que enlazan con una ideología nacionalista reivindican la “verdad histórica vasca” en nombre del derecho de su pueblo a vivir su nacionalidad.

En esta perspectiva de una ideología nacionalista se entiende que la leyenda ceda su sitio a la “verdad histórica vasca”. Contar la historia del País Vasco no debe ni confundir ni suscitar equívocos. Los personajes llevados a escena figuran como héroes nacionales y ejemplares que jalonan el camino de la construcción de una idea nacional vasca. Esta preocupación realista desembocaría asimismo en una idealización. Si se sublima la historia es para que adquiera una dimensión mítica, *Euskadi* o la nación vasca.

Hoy en día, los suletinos refractarios a las “nuevas pastorales” reprocharían a sus autores, el estar convirtiéndose en “los historiadores del País Vasco”. Según Jean Louis Davant que concibió “Agirre”, su última pastoral, en otro espíritu, la pastoral no contaría la Historia sino que la sublimaría, elevando sus personajes al rango de héroes míticos.

... Nuestros predecesores tenían mucha suerte. Alegremente violaban la gran Historia, al modo de Alexandre Dumas, para darle sin embargo,

unos hermosos niños. Tenían una excusa: no podían conocer la historia más que en el sentido bíblico de la palabra. La recibían deformada, embelecida, ornada de leyendas tan locas como maravillosas, bajo la forma de textos franceses vendidos en el mercado. Los autores de pastoral, por lo general regidores, traducían y adaptaban estas ingenuas narraciones que perfectamente correspondían a los gustos de nuestros antepasados, ya que la ciencia histórica y la instrucción popular aún se encontraban en la infancia. Queda el lado mágico de la pastoral, que a toda costa hay que salvaguardar, dado que de allí viene todo su encanto. Sublima la historia para niños cómplices... La pastoral no es una estricta lección de historia... La pastoral es una obra simbólica, épica y maniqueísta que simplifica y embellece la historia haciéndola elevarse y fructificar²⁰.

Los personajes escenificados en las pastorales eran tradicionalmente conocidos del público por la triple enseñanza de la Iglesia, la escuela y la familia. La labor educativa de la pastoral residiría entonces en el enseñar recordando. Georges Hérelle había apuntado el interés suscitado en las pastorales por el efecto de la previsión.

La imagen que el espectador vasco tiene en su mente antes de la representación es inevitablemente pálida y flotante, pero nada más empezar el juego dramático esta imagen se precisa, se concretiza y el público se maravilla al ver aparecer en escena, a través de figuras vivas y parlantes, los personajes ideales de su visión interior... Para el espectador vasco no hay una separación infranqueable entre la escena y él mismo: no hay más que una resurrección casi milagrosa de un pasado sagrado o heroico y participa de esta resurrección como testigo²¹.

Algunos suletinos chapados a la antigua se desinteresan de las “nuevas pastorales” por desconocer los temas escenificados. Resulta interesante observar su concepción de la verdad en las pastorales.

Hoy ya no se conoce la historia que se va a representar. No se conoce. ¿Ves? Cuentan la vida de personajes que no conocemos. Existen, seguro, ya que los representan.

Un comentario que nos lleva a pensar que es la pastoral quien crea la Historia. Sea cual sea la temática o el texto, al acoplarse al molde de la pastoral, anula la polémica entre realismo y ficción, las discusiones sobre el carácter legendario o histórico de la obra representada. Resulta interesante observar cómo la escritura de una pastoral se haya totalmente supeditada a las convenciones de su puesta en escena, cómo un autor escribe ya pensando en la escenificación, cómo un *errejent* se encuentra totalmente desarraigado cuando el autor se aleja de los cánones estéticos de la pastoral.

20. Jean Louis Davant: “Histoire et pastorale”, *Enbata*, 13 juillet 1995.

21. Georges Hérelle: “Théâtre Basque et Théâtre Moderne”, *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts des Etudes Régionales de Bayonne*, 1924, pp. 181-189.

TEATRO RELIGIOSO, ÉPICO, Y DE MOROS Y CRISTIANOS

Este capítulo examina la revitalización actual de algunas modalidades de teatro épico y religioso en ambos lados del Pirineo. Una modalidad aparece en la vertiente francesa, concretamente en el país de Béarn. El ejemplo analizado proviene del valle de Barétous. En el verano de 1997 los habitantes de la localidad de Lanne organizaron una representación teatral que imitó el modelo de teatro típico del valle vecino de Soule, en lugar del característico bearnés. Los otros dos ejemplos provienen del lado español del Pirineo. Uno ocurre en Aínsa, Alto Aragón. Y es que en este lugar se celebra desde la década de los años 70 una fiesta de moros y cristianos conocida como *La Morisma*. Llama la atención el que esta fiesta llevaba años sin celebrarse. El segundo ejemplo se recoge del pueblo burgalés de Oña, donde en los últimos años sus habitantes han organizado en el interior de la iglesia de su localidad una representación teatral que escenifica la creación de su monasterio al igual que el papel jugado por éste en la configuración del reino de Castilla y la expulsión de los infieles. Y aunque siguen modelos teatrales divergentes, es significativo observar que ambas representaciones escenifican valores de conquista y salvación.

Las representaciones de Aínsa, Oña y Lanne se caracterizan porque sus protagonistas son los habitantes de la localidad en cuestión. También se observa en la organización de los tres eventos la inversión de fuertes sumas de dinero, en gran medida subvencionadas por las diferentes administraciones y cajas de ahorro locales. Las tres localidades siguen modelos distintos de representación teatral tradicional. Aínsa ofrece un espectáculo que se enmarca dentro de la tradición festiva que escenifica batallas entre moros y cristianos. En Aínsa, moros y cristianos luchan por la posesión de una cruz. El desenlace consiste en que ambos bandos se unen bajo una misma fe: la cristiana. Oña sigue un modelo clerical, y aunque el tema de la obra sea la fundación de su monasterio, el tema de fondo es también político-territorial: la formación del reino de Castilla, en competencia con los reinos de León y Navarra, y en contra de los reinos musulmanes peninsulares. Mientras que en Aínsa, los moros abrazan la religión cristiana, éstos es, son asimilados a la nueva realidad política, los moros objeto de representación en Oña, son invasores que deben ser expulsados. En contraste, la obra representada en Lanne, no habla del pasado bearnés que se relaciona con la reconquista o con la lucha por mantener bajo control cristiano los caminos de peregrinación. El tema elegido es actual: la vida de un presidente argentino de origen bearnés. Sin embargo, la estructura escénica empleada para la representación, está directamente ligada con teatros rituales de moros y cristianos, pues ha recogido y empleado para la representación, la estructura de la pastoral suletina. Esta representación de Lanne se relaciona con el título genérico de este ensayo, *Los teatros del Camino de Santiago*, en que al reproducir el modelo propio de la pastoral suletina acoge una estructura ritual que combina los elementos de salvación y conquista. Existe otro tipo de relación. Y es que el primer conde de Béarn junto con su ejército, fue uno de los héroes de primera cruzada a Jerusalén, al igual que sus descendientes jugaron un papel destacado en las luchas de la reconquista española.

Después de haber hablado del carácter ejemplar del héroe de pastoral cabría comentar sucintamente la ejemplaridad del modelo de pastoral suletina en esta zona pirenaica. Ya hemos descrito en otro capítulo la representación de una pastoral bearnesa o pastoral en francés en un pueblo de Soule. Ahora, curiosamente, nos encontramos ante una pastoral suletina en Béarn. La circulación de gentes, de textos, entre estas dos regiones vecinas continúa, por lo tanto, significando. Hemos comentado la decadencia y muerte de la pastoral bearnesa. No nos atreveríamos a hablar de su revitalización o resurrección. La iniciativa de Lanne, es por el momento un hecho aislado. Aún es pronto para decidir si se trata de una resurgencia esporádica o si puede transferirse por contagio a las comunidades bearnesas vecinas.

La pastoral de Lanne recoge las innovaciones aportadas a la pastoral suletina en tiempos de su renacimiento (años 50). Por vez primera en Béarn la obra representada “Jean Baptiste Pueyrredon” no pertenece al repertorio tradicional sino que es una creación original del autor suletino Junes Casenave. Los cantos son obra del también suletino Beñat Achiary. Después de haberse negado varios hombres del país de Soule a instruir esta pastoral bearnesa, los jóvenes de Lanne recurren en última instancia al señor Camps hijo, último eslabón de la tradición de pastoral bearnesa. En cuanto a los espectadores, el rumor público comentó que era a su vez mayoritariamente suletino. Esta apropiación de la pastoral por los suletinos es una cuestión que merecería más amplia reflexión.

Siguiendo la moda suletina, “Jean Baptiste Pueyrredon” no se representó el día de *Pascuet* o Nuevas Pascuas como lo hacían las generaciones anteriores sino que se trasladó al mes de julio y agosto con una actuación nocturna. El desplazamiento del calendario ritual no es algo nuevo en el teatro rural. Ya en la Edad Media se daban misterios de la Pasión el día de Pentecostés. La pastoral de Lanne no es fruto de una política regionalista. Destaca por su acentuado carácter local. La plaza del pueblo era anónima. Hoy lleva el nombre de “La plaza de la pastoral”.

TEATRO E IDENTIDAD LOCAL

El resurgimiento de manifestaciones culturales colectivas en numerosas zonas rurales debe interpretarse dentro del actual proceso de reforzamiento de las identidades sociales. Según testimonios recogidos durante la estancia de campo, la reaparición de la Morisma en Aínsa está ligada a la búsqueda de raíces históricas propias de Aragón. La recuperación de esta fiesta coincide con el restablecimiento de la democracia en España, y el desarrollo del Estado de las autonomías. La historia reciente de la Morisma de Aínsa indica que nos encontramos ante una región sin fuerte conciencia nacionalista, y que al serle transferida una autonomía administrativa intenta dotar de contenido histórico-político a su nuevo estatus. Igual se aprecia en Oña, donde el ente político-administrativo objeto de enraizamiento histórico es la identidad castellana.

El análisis de Lanne muestra que la revitalización actual sigue otro proceso. Hemos visto cómo, a lo largo de la Historia, circula por diversas regiones de Francia un mismo fondo común dramático que alimenta una misma escenografía de teatro a la vez épico y religioso. La exaltación de lo local, lejos de ser un fenómeno exclusivo de nuestros tiempos, aflora a lo largo de toda la historia del teatro francés. Ya en la Edad Media los habitantes de Poitiers se jactaban de tener un misterio mucho mejor que el de sus vecinos de Angoulême u Orléans. El breve recorrido por la pastoral suletina, por la pastoral bearnesa, por los pueblos situados en su frontera, invita a descubrir una lectura a la vez nacionalista, regional y local del teatro rural y su revitalización. La renovación de la pastoral suletina y de la pastoral de Lanne, propone nuevos cauces de expresión de una identidad. El fondo dramático común ya no circula. Cada creación original entretiene una peculiar relación con la localidad en la que se representa. Se dice en Soule que un año de pastoral es un año rico. Un año sin pastoral es un año pobre. Dar una pastoral equivale a lanzar un desafío a las comunidades vecinas. Como eslabones de una misma cadena, los pueblos suletinos responden a esta provocación. De año en año, las comunidades suletinas, enlazadas por este hilo invisible, recogen y transmiten la llama de la tradición. Desde el renacimiento de la pastoral suletina cada pueblo pone en escena un capítulo de la historia del País Vasco. Al hilo de las estaciones, la comunidad suletina en su conjunto recrea la historia del País Vasco y del país de Soule. El tiempo nos dirá si la pastoral de Lanne figura como capítulo de la historia de Béarn o como capítulo aparte.