

Acto para la Nochebuena

de Pedro Ignacio Barrutia (1682-1759)

JON KORTAZAR

1.-PEDRO I. BARRUTIA: el autor

Pocos datos se conocen acerca de Barrutia: Aresti los resume así: «Pedro Ignazio de Barrutia y Basagoitia, autor dramático y poeta en lengua vasca, fue escribano en dicha Villa (Mondragón). También fue fiel de la misma, según se puede ver en el libro de Actas de su Ayuntamiento. Nació el día tercero de julio de 1682, en Ibarra de Aramayona (Alava), hijo natura de Pedro de Barrutia y Salinas y de Catharina de Basagoitia y Olavide. Casó el día séptimo de diciembre de 1713, con María Luisa de Humendia y Arraga, siendo padre de numerosos hijos. Murió el día quinto de cotubre de 1759, en Mondragón»¹. Además se sabe que ocupó la plaza de escribano desde 1711 a 1752².

Estos datos se pueden inferir fácilmente con la lectura de las tres actas (bautismo, matrimonio, defunción) que se incluyen en el artículo³. Sin embargo, existen datos que Aresti no ha sabido destacar.

Parece evidente que Barrutia pertenecía a esa clase social, que Fernández Pinedo denomina la *dirigente*.

Lo prueba en primer lugar, el puesto burocrático que ocupó desde los 29 años: *la escribanía*. Y también el cargo de *fiel*.

Además existen dos datos más significativos; en el acta de defunción aparece:

1.-Que su padre era del «Orden de Santiago».

1. ARESTI: «Primera aportación para el conocimiento de la vida y obra de Pedro Ignacio de BARRUTIA Y BASAGOITIA. (1682-1759)» *Euskera*. 1960, pp. 273-291. La cita en pp. 273.

2. ZARATE: *Bizkaino Euskal Idazleak*. Bilbao, 1970. pp. 29.

3. Publicados por primera vez por ARESTI en «Primera aportación...» *Euskera*, 1960, p. 273-291.

2.-Y que él le enterraron con «Honra Maior»⁴.

Datos que confirman el estamento social del finado, pues en esta época las Ordenes estaban en manos del rey, y era éste quien concedía este título.

Siendo importantes las lagunas que en la vida de Barrutia existen (por ejemplo, cuando fue fiel, ¿qué importancia tuvo su padre en la administración local? ¿qué educación recibió? ¿cuál fue su cultura literaria?, existe aún un problema mayor ¿*Es realmente Barrutia el autor de la obra?*)

A.-Se *venía afirmando* que Barrutia era el autor de la pieza, desde Azkue, su primer editor, basándose en que el original *estaba firmado* con su nombre por Barrutia⁵.

B.-La pregunta y la duda fueron lanzadas por primera vez en 1965 en el prólogo que precede a la edición de *Teatro Zaarra*⁶ por Aresti. Su hipótesis es la siguiente:

«Posible izango litzake Sor Luisak aipatzen duan Koplaria eta Barrutiaren Komedian agertzen zaiguna, persona bakar bat izatea. Gañera, Mondragoeko gabonetan emateko komedia bat asmatu zuan baña eskribitzen etzekian ezker, bertako eskribauak eskribitu zion. Eskribauak firmarekin ematen zuten fedea, eta Barrutiak, beraz, kopiaren azpian jarri zuan bere izena».

C.-La Tesis se basa en los siguientes argumentos:

- 1.-«Testua txarki fijaturik dago. Gauza batzuk daude entenitzen ere ez tiranak».
- 2.-«Artisten izenak askotan aipatzen dira. Baña egillearen izenik komediaren arian ez dator... Barrutiak ez tio bere buruari aipamenik egiten. Bertan erori gabe, nola sufritu zuan tentaldi ori?».
- 3.-«Bertsoak errikoiak dira, gizon jakintsu baten eskurik ezta bertatik azaltzen».
- 4.-«Sor Luisak... orduko koplari batek lagundu ziola esaten digu, eta izena aipatu ere: Martin beltz. «Barrutiaren barregarria bi izenekin agertzen zaigu: Txarles Tripazabal eta Matxi beltz Ardantza, Bergarako dantzari koplaria. Matxi eta Martin izen berdiñak dirala bada-kigu».
- 5.-La hipótesis de que siendo analfabeto, el «koplari» popular acudiese a BARRUTIA para que lo escribiera, y éste dio fe, poniendo debajo su firma⁷.

Esta hipótesis ha tenido adictos y detractores. Un autor que acepta la hipótesis es Ibon Sarasola⁸.

«Ba dirudi... Barrutia ez zela kopalari bat baizik izan»⁹.

4. ARESTI: «Primera...», pp. 275.

5. AZKUE se apoyó para su edición en una copia del manuscrito que le mandó GUERRA.

6. ARESTI: «Itzaurre moduz» en *Teatro zaarra*. San Sebastián. 1965. «Hubiera sido posible que el «koplari que cita Sor Luisa y el que aparece en la comedia de Barrutia, fuera el mismo. Creó una obra para representarla en Mondragón, pero como no sabía escribir, se la escribió el secretario del pueblo. Los escribanos daban fe con su firma, y Barrutia de la misma manera, estampó la suya debajo de la copia».

7. ARESTI: «Itzaurre...», pp. 11-12.

8. SARASOLA: *Euskal Literaturaren Historia*. San Sebastián, 1971.

9. SARASOLA: *op. cit.*, pp. 30.

Sin embargo, hay autores que no aceptan esta opinión.

Así Urkizu: «Egilea Arrasateko eskribaua, Aramayon iaioetako Pedro Barrutia, omen zen, diote. Eta noski arrazoín klaro bategaitik: obraren bukaeran bere izena zekarkelako ¹⁰... ez dugu uste Arestik duenik oinarri sendorik hipotesi hau botatzeko» ¹¹.

Onaindia ¹² acepta plenamente (ni siquiera se plantea la duda), la paternidad de Barrutia.

Zarate ¹³ se escuda prudentemente en la partícula «ei» «Nork egin eban? Ziur ez dakigu; baña... Barrutia Pedrok egin ei eban» ¹⁴.

Por supuesto, Mitxelena ¹⁵ y Villasante ¹⁶, que publicaron sus obras antes del «Itzaurre moduz», dan por válido que fue Barrutia quien compuso la obra, al tratar de éste en sus libros: páginas 105-106 y 121-122 respectivamente.

Es verdad que mientras no exista una prueba documental además de su firma, no podemos afirmar claramente la paternidad de la obra (ya sea Barrutia u otro el autor). Pero a pesar de que las hipótesis no sean seguras, siempre podremos formular opiniones más o menos, razonables.

En mi opinión, el artículo y la hipótesis de Aresti tienen lagunas. Sobre todo, al tratar de proponer a «Matxi beltz» como autor de la obra, porque en la obra no aparece beltz en mayúsculas como mote, sino como calificativo ¹⁷.

Pero también en otros puntos es susceptible de crítica esta hipótesis:

1.—Es cierto que los actores aparecen con sus nombres originales, o mejor con los que poseían en su vida real.

Por ejemplo versos: 307, 348, 356, 397, 460, 475, 490 ¹⁸.

También es verdad que el nombre del posible autor: Barrutia, no aparece.

Pero, aunque él no aparece en la obra, hace dos alusiones a objetos utilizados en su oficio:

1.—«antejoak ipini eizke
Txarlesikotxo laztana» ¹⁹.

2.—«Pergaminoa dirudi
Pergaminoa bustita gero
erakutsia suari» ²⁰.

10. URKIZU: *Euskal Teatroaren historia*. Donosti, 1975, pp. 73.

11. URKIZU: *op. cit.*, pp. 73.

12. ONAINDIA: *Euskal Literatura*. Vol. I. Bilbao, 1972, pp. 274.

13. ZARATE: *op. cit.*, pp. 29.

14. ZARATE: *op. cit.*, pp. 29.

15. MITXELENA: *Historia de la Literatura Vasca*. Madrid, 1960.

16. VILLASANTE: *Historia de la Literatura Vasca*. Bilbao, 1961.

17. MATXI BELTZ aparece como mote sólo en una obra posterior, y no en Gabonetako.

18. Los versos están tomados según la siguiente edición: BARRUTIA: *Gabonetako Ikuskizuna en Teatro Zaarra*, Tolosa 1965. Es una edición sin numeración de los versos. Por tanto la numeración es personal.

19. BARRUTIA: *ed. cit.*, vers. 449/50.

20. BARRUTIA: *ed. cit.*, vers. 502-504.

Es verdad que el pergamino no se utilizaba ya para escribir; había sido sustituido por papel. Pero ¿quién que no estuviera en contacto con el mundo de la escritura, podía conocer la palabra en el Mondragón del s. XVIII?

¿Y quién el efecto del fuego en el pergamino mojado? Es posible que hubiera gente que conociera la palabra, pero seguramente, a nadie que no estuviera en contacto con el material, se le hubiera ocurrido usarlo en una metáfora.

Además, con el mismo Aresti afirma, «komedia au eskribidu zan teatroan emoteko... alango tokitan, Mondragonen emoteko, eta aktore jakin batzukaz»²¹. Es decir, era una obra montada con miras a los actores²². Si Barrutia no formaba parte de la compañía no tenía tampoco por qué aparecer.

2.-También es verdad que en algunas ocasiones, hay una utilización del «zortziko nagusia», que es una estrofa popular, utilizada por los bersolaris en improvisaciones, y que los versos tienen un sentido popular muy pronunciado. Pero también es cierto que hay rasgos muy poco populares: por ejemplo, los erderismo léxicos y la utilización de un Gracioso, figura que debe proceder del teatro español del Siglo de Oro, como personaje principal.

Es decir el popularismo, que es uno de los rasgos de esta obra, puede provenir perfectamente de un hombre culto.

Respecto a que fuera Matxi Ardantza el que ayudó a Sor Luisa hay que tener presente que ésta no existió. Es el seudónimo de Munibe, conde de Peñaflores²³, del que se sirvió para publicar su *Gabon sariak*, en 1762. El argumento no queda por eso totalmente rebatido. El koplari popular, Matxi Ardantza pudo ayudar a Munibe a componer «segidilla, ta arako aria edo kopra andi»²⁴.

Sólo un análisis comparativo profundo de estas dos estrofas donde al parecer existe una colaboración del posible autor popular, con el *Gabonetako Ikuskizuna* quizá podría darnos alguna pista, aunque la poca extensión de la seguidilla, impediría llegar a conclusiones seguras.

Si Barrutia fue el copista y firmó para dar fe, aun no sabemos de qué daba fe. Además no aparece ala fórmula de dar fe: como por ejemplo «para dar fe: yo... etc.».

En conclusión, mientras no exista una prueba documental que aclare suficientemente quien fue el autor, todo lo que digamos en este asunto, puede muy bien apoyarse sobre subjetividades.

En mi opinión el autor sería un hombre relativamente culto, con una gran convivencia con el medio tradicional en el que vivía, acostumbrado a tratar con técnicas de escritura, o por lo menos a escribir y puesto que el

21. ARESTI: «Pedro I...» *Euskera* 1960, pp. 142.

22. SHERGOLD: «La vida es sueño» ses acteurs, son théâtre et son public» en *Dramaturgie et Société* Vol. I. Paris 1968. Muestra cómo Calderón produjo algunas obras para una compañía concreta.

23. Véase la prueba documental en AKESOLO: ¿Otra obra más del Conde de Peñaflores?» *BRSVAP* 1962, pp. 430-432.

24. SOR LUISA: *Gabon Kantak* en *Teatro Zaarra*, ed. cit., pp. 51.

original, según Guerra asegura, viene firmado por Barrutia puede aceptársele a éste (en espera de una prueba documental que afirme o niegue esta opinión) como autor de la obra.

2.-LA OBRA

A.-LA OBRA: sus ediciones

La obra se debió redactar entre 1711 a 1752 ²⁵, puesto que fue durante esos años cuando Barrutia regentó una escribanía en Mondragón.

Juan Carlos Guerra halló el original y mandó a Azkue una copia. La obra «Halló gracia ante los ojos de su editor, Azkue, por ciertas particularidades arcaicas de la lengua. No obstante, se creyó obligado a excusarse en una nota ²⁶ justificando la publicación en la antigüedad de la obra, a pesar de sus «impurezas» ²⁷.

Azkue la publicó por primera vez en la revista *Euskelzale* de Bilbao en 1897 ²⁸; al parecer Guerra no hizo una copia literal sino que cambió la ortografía: —«*Euskal Erria* Donostiako errebistan orduan usuan egoana erabillaz» ²⁹.

La obra tenía este título: «*Acto para la Nochebuena*», y Azkue la tradujo como: «*Gabonetako Ikuskizuna*», nombre por el que se le conoce ahora.

El número de versos que posee, es de 513 en la edición 1960 ³⁰ y 759 en la de 1965 ³¹. Esta es una edición modernizada. El cambio de versos se explica así: Muchas estrofas son de versos «zortziko nagusia». Esta estrofa, aquí es de 4 versos. Los impares tienen 10 sílabas (con cesura en la mitad) y los pares 8, (5 más 3) con rima.

Estas 18 sílabas pueden unirse en una línea (10 más 8 con cesura) o bien en dos ³². La primera solución es la que sigue la edición de 1960 y la segunda la de 1965, así pueden contarse 246 versos más.

Únicamente para el estudio de la estructura seguiremos la edición de 1960 (la que se publicó en la revista *Euskera*) y en el resto: (estudios de métrica, etc.), la de 1965, por ser más conocida y posibilitar mejor la consulta.

25. MITXELENA: *op. cit.*, pp. 105.

VILLASANTE: *op. cit.*, pp. 121.

ONAINDIA: *op. cit.*, pp. 275.

ARESTI: «Pedro I...», p. 139.

26. En el año 1897 empezaban en Euskal Herria los aires puristas, la pureza de la lengua era el canon que imperaba, y el más importante a respetar. Esto justifica la nota de Azkue. En ella se basa Sarasola para afirmar: «haren inorantzia literatura gaietan nabaria zelako» *op. cit.* pp. 29. A esta opinión se opone AKESOLO: «Azkue y Barrutia» mostrando unos adjetivos que Azkue dedicó a esta obra y que completan el juicio que tenía de ella.

27. MITXELENA: *op. cit.*, pp. 106.

28. No he tenido acceso a esta edición.

29. ARESTI: «Pedro I...», pp. 141.

30. ARESTI: «Primera...», y en ella edita la obra, basándose en el manuscrito de GUERRA en *Euskera*, 1960, pp. 276-281.

31. BARRUTIA: *Gabonetako Ikuskizuna* en *Teatro Zazarra*, ed. cit.

32. ONAINDIA: *Gure bertsolariak*, Bilbao, 1964, pp. 107-109.

B.-ASUNTO, TEMA, IDEA CENTRAL

1.-el *asunto* es la salvación del hombre pecador por el nacimiento de Cristo.

2.-El *tema* parece ser cómo dicha salvación se lleva a cabo en el Gracioso.

3.-La *idea central*: el hombre se salva por el nacimiento de Cristo al que hay que añadir la propia conversión del hombre.

Esta idea se muestra de dos maneras: una *explícita* y doctrinal en este canto.

Bekatariak alegra bitez...
 Portale baten jaiorik dago
 Mesias prometidua...
 Bekatuaren poderiotik
 guztiok ataratzera...
 Bekatariak, ez desetxatu
 Jaun onen amorioa;
 Mundureanik apartaduta
 agan ibinzu gogo...
 biotz garbi erazazuz
 biotz garbira etorriko da
 an izatera kontentuz ³³

Y la segunda en la *acción*, en la conversión que el Gracioso debe llevar a cabo para poder convertirse en siervo de Cristo.

Falta bajat saria
 Etxat falta naia...
 Utsik banator barkatu
 borondatea bakusu...
 Mesede eske nagozu
 ez, arren orain ukatu ³⁴.

Y la Virgen contesta:

Atsegin artu egizu:
 Borondatea bakusku:
 Beronek borondate on ori
 pagatuko deutsu ³⁵.

Estrofa que se ha pronunciado exactamente igual anteriormente en versos 652-61. Esta repetición prueba la importancia que se le da a esta idea.

La idea de la salvación del pecado se expresa también en otros lugares, expresada como rescate del hombre del pecado de Adán: Versos: 28, 622, 708.

El demonio también simboliza en la obra al pecado. Y con la derrota que confiesa, rubrica sin duda alguna la redención del hombre mediante el nacimiento de Cristo.

33. BARRUTIA: *Op. cit.*, ver 183, 184-190, 192-202 y 204-206, ed. 1965.

34. BARRUTIA: *Op. cit.*, ver 654/5, 674/5, 686/7 ed. 1965.

35. BARRUTIA: *Op. cit.*, ver 682-685 ed. 1965.

C.-ARGUMENTO Y ESCENAS

Aunque la división de escenas no aparece en el texto, la han intentado tanto Aresti como Onaindia. Nosotros hemos intentado la nuestra, para explicar después diversos puntos relacionados con la estructura. Para la división nos hemos servido del siguiente concepto: la entrada de un nuevo personaje abre una escena.

I: Desposorios de José y María. II: Anuncio del ángel. III: Dudas de José. IV: Edicto del César. Primera intervención del Gracioso. V: José y María se dirigen hacia Belén. VI: Llegada a las puertas del mesón. VII: Dentro, un amo comodón y un criado perezoso riñen. La escena termina con el canto que anuncia el Nacimiento de Cristo. VIII: Lucifer proclama la guerra al Niño-Dios. IX: Acuden Asmodeo y Bercebú. X: Los Diablos atacan al Gracioso. XI: Pelea entre el Gracioso y su mujer. XII: Llegada de los pastores. XIII: El ángel aparece a los pastores. El Gracioso se ríe de ellos. XIV: José y María adoran al Niño. XV: Adoración de los pastores. XVI: Ofrecimiento de dones. El Gracioso llega sin nada y se ofrece a sí mismo. XVII: Los Reyes informan de la aparición de una estrella.

D.-ESTRUCTURA Y ANALISIS DE LAS PARTES

Fijémonos ahora en la *estructura de la obra*. Aunque la obra está concebida como un solo acto, un poco al estilo del teatro medieval, podemos distinguir en ella tres partes ³⁶.

La primera llega hasta el canto del nacimiento. El carácter es fundamentalmente sacro. Ocupa 166 versos ³⁷. En la obra cumple el oficio de *planteamiento*.

En la segunda parte nos encontramos con su antítesis: el Pecado. Puede llegar hasta la paliza que la mujer propina al Gracioso. Los elementos que componen esta parte son: diablos, Gracioso, pecados y mujer del Gracioso. Actúa como elemento desencadenante. Incluye desde el verso 167-287 ³⁸, o sea 120 versos.

La tercera parte es la más extensa, 288-517, 230 versos. Sería la síntesis: el hombre pecador por su conversión llega a ser hijo de Dios.

Otro punto que prueba este carácter de lucha dinámica y síntesis es la longitud de las escenas: Los 516 versos ³⁹ se dividen así:

Escena		Escena		Escena	
I)	20 versos	VIII)	31 versos	XII)	12
II)	30 »	IX)	10 »	XIII)	84
III)	24 »	X)	55 »	XIV)	17
IV)	18 »	XI)	26 »	XV)	16
V)	8 »			XVI)	95
VI)	16 »			XVII)	4
VII)	50 »				

36. Queremos indicar que esta división es personal y que como ella, pueden hacerse otras.

37. BARRUTIA: Ed. 1960.

38. BARRUTIA: Ed. 1960.

39. BARRUTIA: Ed. 1960.

Así, la mayor longitud de las escenas corresponde a las siguientes: VIII) Pelea del amo y del criado en la posada; a la X) Pelea del Gracioso y los diablos; a la XIII) Pelea entre el Gracioso y los pastores; y a la síntesis: escena XVI): ofrecimiento de regalos.

Como vemos, en la mayor parte de la obra, 284 versos, intervienen los hombres de Mondragón, y además son escenas de lucha dialéctica o real.

La obra estructurada progresivamente:

En la primera parte: progresan los preparativos del Nacimiento. Viene dado por una progresión espacial:

- 1) Tres escenas en Nazaret.
- 2) Edicto del César y camino hacia Belén.
- 3) Belén: escenas en la posada y canto del nacimiento.

Esta primera parte se plantea como un acto medieval.

En la segunda parte se progresa en los preparativos de la conversión del Gracioso. Se da una progresión moral. También es susceptible de una división en tres partes:

- 1) Planteamiento de guerra: escenas 8) y 9).
- 2) Realización en la persona del Gracioso: 10).
- 3) Segunda paliza: 11).

Esta parte tiene un planteamiento tragicómico.

Es en la tercera parte donde se muestra más claramente la división tripartita:

- 1) Anuncio del ángel.
- 2) Adoración: primero de José y María, luego de los pastores.
- 3) Ofrecimiento de dones; y la progresión final en el ofrecimiento de sí mismo por parte del Gracioso ⁴⁰.

3.-DUALIDADES

En la primera lectura de la obra nos damos cuenta que existe una conjunción de elementos dobles en la obra. Hemos estudiado su estructura de una manera tripartita, pero también insinuamos que la obra podía ser susceptible de una división dual, por la gran cantidad de elementos duales que existen en la misma, y que ya Mitxelena la señaló: «La acción es doble en parte, como también lo son los personajes. Pasado y presente, sagrado y profano, Belén y Mondragón se entrecruzan y combinan mediante un artificio tan hábil como sencillo» ⁴¹.

En principio, con estos estudios quisiéramos mostrar:

- 1.-en qué pasajes de la obra se dan esas dualidades.
- 2.-mostrar cuál es concretamente ese artificio. «Hábil y sencillo».

40. También puede hacerse una división simétrica: antes de la curación del Gracioso y tras esa curación, momento en que aparece el ángel. Evidentemente, en esa parte del texto, ocurren varios milagros.

41. MITXELENA: *op. cit.*, pp. 106.

3.-creo también que este estudio puede matizar algunas opiniones existentes sobre la obra.

A.-DUALIDAD DE INTENCION

En el apartado anterior hacíamos referencia al fin didáctico de la obra. Este fin didáctico ha sido el que ha motivado que se interprete la obra como «una manifestación tardía del teatro litúrgico medieval»⁴². Interpretación que ha prevalecido en las historias generales de Literatura vasca⁴³. Creo que estas opiniones son verdaderas, pero no son toda la verdad.

Se apoyan en una intención del autor: *la didáctica*. Pero existe otra intención muy distinta, que parte de la concepción de teatro como diversión: *la intención cómica*.

Las dos concepciones tienen elementos distintos; y aunque podemos separar los elementos en dos columnas, a mi entender, existe un nexo que mezcla y da unidad a la obra:

Este elemento es el Gracioso: «Badakuskegu «gracioso» deituaren garrantzia, nola jokatzin duen ekintzaren motorra eta ardatza bezela»⁴⁴.

Empezaremos estudiando la intención didáctica:

1.-Uno de los elementos más estructurados de la obra es la conversión del Gracioso. Este es por supuesto, el personaje principal: Pecador en la gula, brillante en las respuestas, crítico. Es normal que el público se fijará mucho y se identificará con él. Por la intención didáctica de la obra, su conversión es de las más cuidadas, más lenta, pero a la vez más comprometida y total.

Barrutia hace que el público se identifique de alguna manera con él, y luego lo convierte a la fe.

Si nos fijamos en el Gracioso, éste sufre un ataque, que el autor justifica:

Da infernuko legea
sekula ausi bagea
Obeto serbitzen gaituanari
aumentatzea penea⁴⁵.

Pero también es objeto de una curación que no se justifica:

«Beste bat nago puntuti ona»⁴⁶.

exclama cuando los pastores lo encuentran tendido. Es decir, se ha produ-

42. ESTORNES LASA Y ESTORNES ZUBIZARRETA: *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Cuerpo Literatura. Vol. I. Art. «Barrutia», pp. 222-225. San Sebastián, 1969.

43. ONAINDIA: *op. cit.* pp. 274: «Amabostgarren mendean batez ere oitura zaharra genduan gisa ortako eleiz- liturjia antzerkia».

44. URKIZU: *op. cit.*, pp. 77.

45. BARRUTIA: *op. cit.*, 1965, ver. 338/41.

46. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965. ver. 400.

cido un milagro. Pero nadie se da cuenta. Es más tarde, versos 670-673⁴⁷ cuando los personajes se dan cuenta y aceptan el milagro como tal.

Cuando aparece el ángel, él es el más crítico entre los pastores. Se ríe de ellos y también del ángel. Mientras algunos de sus compañeros se convierten ya, él se burla de ellos. Pero es él quien pregunta al ángel la causa de su aparición.

Gure burloi itxita orain
biurtu gaitezen atzera⁴⁸.

Su conversión tiene lugar muy al final, verso 662, tras oír las doctrinas de Aritxabal (Jesús nos libra del pecado de Adán, etc.) y ver la disposición de Jesús hacia los pecadores:

Es tardía pero es mucho más profunda:

Sekula beti izango naiz ni
onen da zure kriadu:⁴⁹.

Este proceso puede resumirse así: sufre un castigo, por él queda en actitud de búsqueda crítica, (escena del ángel) y al final cuando Cristo sale a su camino se convierte. Creo que el proceso está psicológicamente bien logrado.

Al analizar el modo como se logra la intención didáctica, no debemos perder de vista que Barrutia se dirige a creyentes; así pues, además de este proceso psicológico que hemos analizado, tienen mucha importancia los discursos doctrinales:

- 1) el canto del ángel: 525-572.
- 2) adoración de María y José: 574-588.
- 3) el discurso de Aritxabal: 622-629.
- 4) el de José: 708-715 (ed. 1965).

Además hay otro elemento importante:

Ona nun ofrezitzen deutsut
Munduko biotz guztiak⁵⁰

Es decir, la identificación de los presentes particulares de los pastores como universales. En este momento los pastores actúan como señales simbólicas.

1.-Como vemos, aquí el proceso de la conversión se da mediante tres actos que no tienen una explicación demasiado clara: 1) curación; 2) cambio brusco de actitud ante el ángel; 3) humillación ante el Niño (conversión), pero que se explican como una «marabilla», es decir como milagro.

2.-*Los elementos didácticos* también son principalmente de dicción, no de acción: es decir, nadie hace nada para que el Gracioso se cure, él nos lo dice, y más tarde nos enteramos que fue un milagro.

47. BARRUTIA: *ed. cit.*, 1965. Beste marabilla bat/Neuri suzeditu jat/Nundi ta nola eztaqidala/Neke guztia kendu jat».

48. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965: ver, 517/8.

49. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965, ver 684/5.

50. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965, ver 718/9.

3.—*La intención cómica* se apoya a la vez en elementos activos y en los de dicción.

Elementos activos positivos que producen comicidad pueden ser por ejemplo: las dos palizas que los diablos y su mujer propinan al Gracioso. Es la acción la que ha producido risa. Lo que podía haber sido trágico (caída de un noble entre los garrotes), no resulta más que cómico pues el villano no puede nada contra los demonios. El efecto cómico en este caso queda subrayado por las falsas e ingenuas amenazas que el Gracioso hizo a los demonios para asustarlos.

Elementos activos negativos: es decir, existe una acción que por no realizarse produce un efecto cómico: este es el caso de Chato y el posadero. El choque de los caracteres de uno y otro, y sobre todo la dilación en la realización de la acción por parte de Chato, producen las iras y amenazas de su amo, y el efecto cómico en el lector, espectador.

Satíricos personales pueden considerarse los versos que el Gracioso va colocando en la escena XIII a cada pastor, cuando éstos se convierten, con el anuncio del ángel. Creo que la escena está muy bien planteada. El ángel aparece y los pastores se van convirtiendo: Tomás piensa cambiar el mundo por la felicidad del ángel, ayunar: y el Gracioso:

Aserik ona orain franko dago
onela esanagaitik,
Kaltzapotak eman leizke
bokadu on bategaitik ⁵¹.

Cuando Beltranitxo alaba la música del ángel, el Gracioso:

No se hizo para los asnos
ezti makatz dultzea ⁵².

Y sobre todo cuando el Gracioso pinta el retrato negativo del ángel. El proceso para producir la risa es siempre el mismo: el Gracioso no se mete con el personaje teatral en sí, sino que se dirige contra la persona que está realizando el papel. Por ejemplo: nos da la descripción, nombre, origen del actor que hace de ángel.

Los satíricos generales son los que el Gracioso lanza contra las solteronas que hacen pagar el baile a los jóvenes (versos 93-97) ⁵³, y contra los médicos (versos 406-10):

Matasanoen eskuan
osasuna dabena ere
jartzen dok peliburuan

Si comparamos estos elementos cómicos con los didácticos llegamos a 2 conclusiones:

1.—La parte cómica es más popular que la didáctica, es decir respecto a los personajes, son más realistas, menos simbólicos que los de la parte didáctica.

51. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965, v. 429/32.

52. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965: v. 441/2.

53. En los bailes públicos de Euskal Herria, los chicos estaban obligados a pagar el baile a las muchachas. Es contra esta costumbre contra la cual el Gracioso lanza su diatriba.

2.—Una mayor modernidad en la utilización de elementos en la parte cómica. Es decir, los elementos didácticos excepto algunas variaciones de ideas, están presentes en los autos que provienen del Evangelio. Sin embargo, los elementos cómicos: carácter realista popular del posadero y criado, aparición de Mari Gabon en escena, la transposición persona real —personaje ficticio que aparece en la obra... son elementos más modernos. Respecto a los primeros pueden provenir de un teatro español del siglo de Oro. Y sobre esa revelación y revolución técnica de hacer que algunas de las estrofas se dirijan a la persona que realiza el papel (es decir, al actor) y no al personaje, habría que decir que hay que esperar hasta Pirandello (*Seis personajes en busca de actor*) para que vuelva a producirse.

Para Sarasola: «Egituraz, teatrogintza erreboluzionatu zuen. L. Pirandelloren lehen etapako obren aintzindari da»⁵⁴.

En cambio para Urkizu⁵⁵: «Egia da, leku, ekintza edo denboraren legeak ez direla gordetzen, ez dugu uste, ordea, berrikuntza handirik dakarrenik»:

Es cierto que de ahí no se concluye una gran renovación a mi parecer más importante, el recurso de sustituir en ciertos pasajes al personaje por la persona, es decir: «Koplak ateratzen dizkie aingeru eta artzaireri, baina ez Belengo artzain eta aingeruei haien papera egiten duten gizonei baizik»⁵⁶.

Entre los críticos existe un desacuerdo en este punto: Es verdad que no sabemos hasta qué punto Barrutia fue consciente de lo que hacía, es decir de que introducía un nuevo recurso que ensanchaba las dimensiones del teatro. Es posible que fuera inconsciente. Pero yo creo que él era consciente de que tenía unos hombres que iban a representar unos papeles, y compuso una obra sacroprofana de acuerdo con ellos. El fin que se propuso fue divertir a la gente. El optó por divertir haciendo reír, y pienso que era consciente de que por este recurso de la sustitución lo conseguiría.

Personalmente opino que Barrutia fue consciente de lo que hacía, ahora no sé si se dio cuenta de la importancia que tenía lo que compuso. Desde luego, inventó un nuevo recurso cómico de grandes posibilidades, tan grandes, que podían revolucionar el teatro, el problema estaba en que él no quería revolucionar el teatro, sólo quería hacer reír. Barrutia se quedó en lo concreto. Al concretizar el recurso, sólo puede ser aplicable a pueblos pequeños, donde los personajes actores sean por todos conocidos.

B.—ESPACIO Y TIEMPO

Barrutia no guarda las unidades de Espacio y Tiempo.

Empezaremos primero con el estudio del tiempo. El tiempo figurado que pasa desde el inicio de la obra hasta el final son: unos días antes de la Anunciación, nueve meses (de la concepción hasta dar a luz) y una noche que no transcurre del todo.

Esto mismo supone la transgresión de las leyes del tiempo, pero es que Barrutia rompe el tiempo de la obra en otra dimensión: en la obra nos

54. SARASOLA: *op. cit.*, pp. 31.

55. URKIZU: *op. cit.*, pp. 77.

56. SARASOLA: *op. cit.*, pp. 31/2.

encontramos 2 épocas muy distantes en la Historia: el nacimiento de Cristo, y la época de principios del siglo XVIII. Barrutia traslada esta época, con todas sus manías y preocupaciones a la época del Nacimiento de Cristo. Es decir, comete algo que podemos llamar anacronismo.

Es difícil precisar cuál es la razón que le hizo producir esta dislocación temporal. A mi entender, se trataría de dar una gran fuerza a la intención didáctica y cómica; supongamos que la obra se representa en Mondragón; el público vería a sus convecinos con todas sus costumbres acercarse a Belén. El espectáculo resultaría más personal, más cercano que si las «razones» las oyeran de pastores abstractos, imaginarios.

Por otra parte el transvase de elementos culturales de diverso tipo (instituciones del siglo XVIII, objetos, leyes) a una época logran un impacto cómico preciso.

Los elementos anacrónicos son los siguientes:

–instituciones: el Alcalde.

–objetos: anteojos, kaltzapotak ⁵⁷, todas las comidas y bebidas que corresponden al sistema agro-pecuario de Mondragón en el siglo XVIII.

–costumbres: que los chicos paguen el baile, canciones y supersticiones.

Existe otro tiempo que llamamos sobrenatural. Corresponde al tiempo en el que aparece el demonio. Hace referencia a que Cristo acaba de nacer. Entonces podemos decir que se sitúa en el año 1, pero es que enseguida surge el Gracioso que es un personaje del siglo XVIII.

La norma del espacio tampoco es respetada. Tenemos 6 lugares distintos en el que se desarrolla la acción; dos escenas que no sabemos donde tienen lugar y otra más en que se nos dice que están José y María caminando hacia Belén.

Tenemos 3 lugares preferentes en los que se desarrolla la acción: Nazaret, Belén y bajo la ventana de la casa de Mari Gabon ⁵⁸. No sabemos dónde puede situarse la casa. Podemos imaginarla en Mondragón: si aceptamos una distorsión del espacio tal como se da en el tiempo, o en Belén, si pensamos que la traslación de los espacios de Mondragón no ha tenido lugar.

Yo me inclinaría a aceptar la primera de las dos soluciones apoyándome en que : 1) la dislocación también se dio en el tiempo; 2) en el carácter realista de estos pasajes; 3) que existe en la obra una tendencia a representar escenas, personajes, cercanos al espectador. Y es que creo que en esta obra han influido dos factores importantes: 1) el hecho de estar pensado para una compañía concreta (me parece que de aficionados, puesto que las compañías teatrales profesionales estaban muy estructuradas) ⁵⁹ y 2) dirigirse a un público concreto ⁶⁰.

57. Las palabras de origen castellano sufren diversas transformaciones fonéticas. Vid. Apartado 7.

58. BARRUTIA: *op. cit.*, pp. 32. La acotación «Asoma Mari Gabón a la ventana».

59. SHERGOLD: *op. cit.*, pp. 96: «Une compagnie d'acteurs au XVIII siècle a une structure tres rigoureuse, et le rôle de chaque membre est nettement défini. Il y a premier acteur, «primer galan» et una première actrice, «1.^a dama» suivi d'un «2.^o galan» «2.^a dama» ...Chaque troupe a un «gracioso» ...et un «barbas».

60. Cfr. un método de análisis sociológico de las obras en JACQUOT: «Introduction» a *Dramaturgie et Societé* ed. cit.

La única escena que queda sin localización es la de los Reyes Magos: 4 versos que no sabemos donde situar.

La conclusión principal que obtendría del estudio del espacio y del tiempo es que éstos están pensados para que sirvan a la doble idea principal: enseñar-divertir.

La segunda conclusión es que la norma de espacio-tiempo está transgredida desde dos perspectivas: sincrónica y diacrónica. Creo que esta segunda forma de romper la norma temporal, es decir la diacrónica, la traslación de una época a otra, sí puede resultar una innovación en el teatro.

Esta doble transgresión de la norma, configura en la obra dos espacios y dos tiempos.

Uno de los elementos de los que se sirve Barrutia, para pasar de escena a escena (de un espacio a otro, de una época a otra) es el coro, por ello dedicaremos un apartado a estudiarlo. Otro, también frecuente, consiste en la introducción de un personaje de la época A, en un ambiente B, y viceversa, por ejemplo: Lucifer, Asmodeo y Bercebú, están planeando la guerra, y aparece (sale dice la acotación) el Gracioso; los pastores conversan, de pronto «aparece el ángel».

Otro de los recursos es el anacronismo simple: por ejemplo José y María llegan a un hostel cuyos propietarios según Onaindia serían: «or inguruko ostatariak nunbait»⁶¹. El ministro, que da el edicto de César, le toca al Gracioso un «villano» del siglo XVIII para que éste baile.

C.-ACCION Y DIALOGO

Los postulados de la dramática del teatro español del Siglo de Oro abogaban por una descripción psicológica en la acción. En cambio, en la Edad Media, se reducía la acción y la obra se limitaba a diálogos entre varios personajes.

La mayor parte de la obra de Barrutia es «verbo». Los personajes hablan, y a veces se plantean situaciones dramáticas, sin llegar a ser tanto como para que la obra pueda definirse como de acción.

Muchas de las acciones que llevan a cabo los personajes se realizan fuera de escena, por ejemplo: el camino desde Nazaret a Belén.

Como acción he considerado, por supuesto, las dos palizas que los diablos y la mujer dan al Gracioso (versos 351-392).

2.-La duda de José en la escena VI.

3.-El caminar hacia Belén en la escena V.

4.-Tocar a la puerta.

5.-En la siete Chato se levanta y abre la puerta.

6.-En la quince. Dos pastores adoran.

7.-En la XVI Atseginzoro, y los pastores ofrecen dones.

Como vemos la acción es bastante pequeña, y la obra realmente resulta

61. ONAINDIA: *op. cit.*, pp. 276: Aunque la frase es más bien suposición literaria que dato comprobado.

un poco «parada», apenas hay movimiento. Esto queda agravado por otra circunstancia: los personajes que permanecen en escena no intervienen continuamente, con lo que lo único que hacen es añadir quietud a la escena.

Quizás este sea uno de los defectos principales de Barrutia: la no creación de movimiento. Por ejemplo en el *Borracho burlado* de Munibe, esto está mejor conseguido.

Pero no hay que ocultar que la falta de movimiento escénico está paliado en parte por la gran utilización de música y danza: Prescindiendo del coro, existen en la obra 4 canciones (2 Lian beres, 258-294 y acotización en pp. 33, Exi laztantzo 589-605, y Adi, adi: 690-707) y una danza, más el villancico final que se canta en escena.

Además de estos dos elementos principales acción y diálogo existen otros donde lo que se pretende es una formulación de doctrina. Por supuesto, el fin de estos trozos es didáctico. Podemos enumerar los siguientes:

1.-Escena 1: versos 15-16

Kumplitu bidi, sekula beti
ordenadua zeru altutik

2.-Escena 2: versos 31-36

Merezidu ez arren parkazioa...
berei zala izango salbadorea

3.-En el canto del nacimiento: versos 187-306.

4.-En el canto del ángel: 546-572. De él entresacamos los versos 569-70.

Da gure infantea
Biotz garbi zalea

5.-Adoración de San José: versos 577-588.

6.-Aritzabal en 702-729.

7.-San José: 708-715.

En estos textos se recalcan 2 ideas fundamentales:

1.-La gran maravilla del misterio de Navidad: nacido de una doncella, Salvador del mundo aunque éste no lo merezca, total redención del pecado de Adán. De esta idea general me llaman la atención dos cosas: La Redención se consigue ya con el Nacimiento, independientemente de la muerte. Es más, en la obra, la muerte de Cristo es consecuencia de la obra directa de los demonios. La segunda idea es que parece como si el Nacimiento consiguiera un ambiente de Redención general, pero no individual si no se da:

2.-La conversión individual, necesaria para que la Redención de Cristo tenga una efectividad total.

4.-PERSONAJES

Para el análisis de los personajes nos vamos a basar en el artículo de Aresti «Pedro I...»⁶². El ha dicho casi todo. De todos modos creo que pueden matizársele algunos puntos.

Al tratar el problema de los personajes, debemos tener en cuenta el recurso de la sustitución del que tratamos más arriba en el apartado relativo a Dualidad en la intención. Es importante tener en cuenta que no sabemos hasta qué punto cada actor se representaba a sí mismo, o por lo menos, hasta qué punto se le dirigían interpelaciones que no se dirigían hacia su personaje, sino a su persona.

En total, son 21 los personajes que aparecen: La Virgen, José, el ángel, el ministro del César, Txanbolin (que sólo pronuncia una frase), Tomás el mesonero y Chato su criado, 3 demonios: Lucifer, Asmodeo y Berzebu; Mari Gabon, 5 pastores: Beltrán, Lorenzo, Gabriel, Tomás y Aritxabal, Atseginzoro y los 3 reyes magos.

Hay algunos personajes que son meras comparsas: así Txanbolin y los tres reyes Magos (4 versos). Otros están referidos Herodes (336) y Baal, Belial y Leviatan (versos 242).

El personaje más importante es el Gracioso: ya lo hemos descrito más arriba: comilón, agudo, simpático. Según Aresti «bertsolari bat, grazia andikoa, tripa zabal aundia..., azkenean damu dau»⁶³ miedoso al ver a los demonios también señalamos cuál es el proceso de conversión del Gracioso.

Los nombres por el que se le llama en la obra son: Txarles Tripazabal (verso 307), Matxi Frisa (348), Matxi Ardantza (verso 397), Txarles (396) y Txarlesikotxo (460). Así pues, le vemos con 2 nombres: Txarles (Carlos), Matzi (Martín) y varios postnombres: Tripazabal, Ardantza, quizás Frisa pueda ser un apellido; habría que comprobarlo con una investigación en los libros de actas de Bautismo, Defunción. Además sabemos que es «Bergarako dantzari Koplaria».

Sobre este personaje opina Aresti que en la obra realiza dos papeles: «barregarriena... egin da gero, beste bat egiten dau, pertsona bizi batena, denpora arten Mondragoen edo aldamenetan bizi zana, Mari Gabonen gizona»⁶⁴. Que además es «erdaldun» es decir: no vasco.

La misma opinión sustenta Sarasola⁶⁵. «Gracioso» beste paper bat hartzen du garaiko mondragoetar mozkorti bat bilakaturik, Matxi Ardantza».

Creo que esta hipótesis necesita una reflexión: Creo que Aresti se basa en que en esas escenas es bastante utilizado el nombre de Matxi (Frisa, Ardantza).

Si aceptamos esta opinión, por supuesto que el efecto cómico, ya

62. ARESTI: *op. cit.*, pp. 145/7.

63. ARESTI: *op. cit.*, pp. 145.

64. ARESTI: «Pedro I...», pp. 142.

65. SARASOLA: *op. cit.*, pp. 31.

asegurado, se redobla al hacer referencia a un personaje conocido por el público ⁶⁶.

Pero pienso que esta hipótesis tiene algunas objeciones:

1.-Los diablos le llaman primero Txarles (verso 303) y luego *él* se identifica como Matxi Frisa (348). El nombre de Matxi Ardantza se lo da un pastor (verso 397), que en el anterior le llama Txarles.

2.-Existe una unidad en el personaje: se nos dice que es «dantzari» y efectivamente, él baila un «villano» en la escena IV; el dantzari es Txarles (III). Después de las dos palizas que sufre, el Gracioso hace dos menciones a estas palizas. Siguiendo el razonamiento de Aresti, tras las palizas el Gracioso volvería a hacer su primer papel Txarles, no el del borracho de Mondragón, Matxin. Pero si hacía su primer papel, no habría alusión a la paliza de la mujer que no la habría sufrido Txarles, sino Matxin. Sin embargo esa alusión existe (versos 666-7).

Yo creo que existe una unidad en el personaje: ya hemos visto la línea continua que le lleva a convertirse. Y también se puede mostrar una unidad de carácter.

Al Gracioso se le describe como:

Axe dok Txarles Tripazabal...
Au dok mutil baltz Beragarako
dantzari koplaria ⁶⁷.

Y efectivamente, a lo largo de la obra Txarles: baila, «improvisa» coplas, y aparece tras una gran cena. Sufre el castigo de los diablos y de su mujer. Y luego, hace mención de ellos.

A mí me parece que lo que no está es borracho. Hay dos menciones a la bebida: 1) él dice que ha bebido 7 ochabas de chacolí; 2) el pastor Beltrán opina «ordirik datza» (yace borracho). Pero nosotros sabemos que está tumbado porque ha recibido 2 palizas.

Existe una diferencia en la consideración que de Matxi hace Aresti en 1959 y 1965. En 1959 Matxi es un borracho, de Mondragón, *erdaldun* ⁶⁸. En 1965 con el nombre de Matxin beltz se ha convertido en el probable autor de la obra ⁶⁹. Un salto que no se justifica, sobre todo si tenemos en cuenta que el adjetivo «beltz» se le aplica a un nombre común «mutil» que aparece en el verso 314, para Txarles, pues Matxi aparece por primera vez en 348.

Después de sopesar estas razones, mi opinión sería que el Gracioso tendría los dos nombres Txarles y Matxin, acompañados de mote. Pero sustancialmente es la misma persona, que en un momento concreto de la representación, pudo hacer referencia a una persona que se llevaba mal con su mujer y que el público conocía: a mi entender esa referencia se realizó por elementos mímicos, y quizás (para aceptarlo habría que comprobar su existencia documental) con la alusión a «Frisa» que no parece ser un mote.

66. La cercanía público/actor refuerza sin duda el efecto cómico.

67. BARRUTIA: ver, 307 y 314/5.

68. ARESTI: «Pedro I...», pp. 143.

69. ARESTI: «Itzaurre...» *ed. cit.*, pp. 12.

«Ni naiz Jauna Matxi Frisa» ⁷⁰.

último intento para que los demonios le tomen en serio.

El retrato de José está bastante unido con la tradición. Es un personaje oscurecido por la Virgen, aunque en esta obra se le concede una cierta importancia. Por ejemplo: el ángel en la aparición hace una mención a José de 4 versos:

Josephe ditzosoa
Amaren esposoa
Ezta Jesusan aita
baña bai ordekoa ⁷¹.

Esta estrofa es el resumen de la personalidad de José, y es muy importante el adjetivo «ditzosoa». José a pesar de las dudas, que al principio tuvo, aceptó la tarea que el cielo le encomendaba (versos 55-74).

La duda de José, está planteada muy dramáticamente. Pues José *está enamorado* de María:

Fuertza jat juatia,
Imposible egotea
zeuganik ausente ⁷²

Es por intervención divina (aparición del ángel), por lo que él acepta su nuevo papel.

María está también muy bien retratada como madre. Al principio creo que María es un personaje poco frío. Hace teología (por ejemplo, versos 28-39) pero poco a poco, un acontecimiento humano (ser madre) la transforma y la convierte en humana.

Adoratzen zaitut
Jangoikoa legez
laztan egiten deutsut
semeari legez ⁷³.

Esta estrofa es de un profundo lirismo, que sigue en las estrofas siguientes que María pronuncia (versos 589-606).

Cuando los pastores convertidos vienen a adorar al niño, la Virgen los recibe como cualquier aldeana:

Pastoreak ea
barrura zar zaitez ⁷⁴.

Lucifer es el hombre acostumbrado a ganar siempre y se ve irremediabilmente vencido por un niño. Esto hace sufrir su orgullo:

Luzifer altibo, soberbio
nun da antxiñako ire brioa?
Pena garratz, rabia, tormentu andiak ⁷⁵.

70. BARRUTIA: ver. 348.

71. BARRUTIA: ver. 553/6.

72. BARRUTIA: ver. 63/5.

73. BARRUTIA: ver. 573/6.

74. BARRUTIA: ver. 614/5.

75. BARRUTIA: 211/3.

Por ello, proclama la guerra:

«Fabore etorri dira infenutik Asmodeo eta Bertzebú... gerra askatuten dabe, profetak diraz, aurretik ikusten dabelako Golgota-mendiko Jesu-kristores pasñoa» ⁷⁶.

Su maldad se muestra sobre todo en el ataque que le hacen al Gracioso, por ser éste amigo suyo recibe doble «paga» (versos 338-341).

Mari Gabon es la mujer del Gracioso, desplazada, al preferir éste su gula. Reacciona y abandona a su esposo.

Los pastores son sencillos. Se convierten en cuanto el ángel canta fijándose únicamente en su voz. El más profundo parece ser Gabriel que ante el anuncio del ángel, tiene la postura ambigua de cualquier conversión:

«Bateti ene biotza poz da
Besteti dabil ikara» ⁷⁷.

Su personalización la tenemos por los versos que el Gracioso les hizo a cada uno: Tomás es un idealista, Beltrán es un simple. El Gracioso le llama «elizako esaminadorea». No sabemos a qué puede referirse esto. Caben estas posibilidades:

- 1.-que se refiera a la alusión que Beltrán acaba de hacer al Templo de Jerusalén.
- 2.-que se refiera a la vida misma de Beltrán.

Aritxabal también es un idealista. El Gracioso lo llama «zezen toreadora»: torero de toros. Larramendi ⁷⁸ cita que sólo ha oído de un torero profesional guipuzcoano y que se llamaba «Chambergo».

Chato es un pastor reflexivo que corta el tono burlón del Gracioso.

El ángel también entra en esta descripción burlesca. Nos da unos datos concretos. Es hijo de Perú Jainko de Oñate, le llaman Buru-motz, es calvo; parece que sus pantorrillas (gidal) son fuertes y ha trabajado de herrero en Durango.

Gabriel también puede identificarse. Al parecer, es de la casa de Beistegui ⁷⁹. Y si pensamos que el Gracioso hace referencias a la persona de los actores, podremos decir que es camarero en alguna taberna.

Lindo mozo despatxatzeko
de vino blanco un pichel (477-8).

Chato el criado, lo hemos visto, es vago y holgazán. El hostelero es un hombre de genio pronto, que no puede con su criado. Ya hemos visto la opinión de Onaindia quien piensa que son hosteleros de las cercanías de Mondragón ⁸⁰.

Por fin, nos encontramos con Atseginsoro: criado en una casa, donde aprovecha la buena consideración para robar tocino y ofrecérselo a Jesús.

76. ARESTI: «Pedro I...», pp. 146.

77. BARRUTIA: ver. 521/2.

78. LARRAMENDI: *Coreografía* pp. 231.

79. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 475.

80. ONAINDIA: *op. cit.*, pp. 276.

Si examinamos todos estos caracteres, llegaremos a estas conclusiones:

1.-Los personajes pueden dividirse en dos tipos. Todos son populares, pero de distinta popularidad. Los reyes Magos, María y José son tipos populares en el teatro litúrgico, pero es una popularidad que se funda en la Religión y en la tradición literaria.

2.-En cambio, Gracioso, Chato, el hostelero, son personajes populares cuya popularidad se basa en el puesto que ocupan en la sociedad mondragonesa del siglo XVIII, y en su simpatía personal.

Con todo esto, podemos concluir que también los personajes constituyen otro elemento dual en *Gabonetako Ikuskizuna*.

5.-EL CORO

El coro es un elemento que llama extraordinariamente la atención en la obra. Y no porque fuera desusado en el teatro euskaldun contemporáneo a Barrutia, sino por estas razones:

- 1) No se usaba ya en el teatro español;
- 2) Están en castellano, frente al resto de la obra en euskera.

A estas dos razones, una literaria y otra lingüística, podemos añadir otra tercera, las funciones que el coro desempeña en la obra. Por ejemplo Sarasola opina que «Kantore talde batez trebetasun aundiz baliatzen da egilea zenbaitetan akzioa eszena batetatik hurrengora pasatzeko»⁸¹.

Bien ha matizado Sarasola: «Zenbaitetan» («a veces»). En efecto existen 6 intervenciones del coro, que ocupan 44 versos⁸². Dentro del número total de versos de la obra no tiene gran relevancia. Sin embargo, creo que para calibrar justamente la importancia del coro, habría que tener en cuenta estos factores:

1) Las seis intervenciones se sitúan en la primera parte de la obra. Esta parte tiene 206 versos. Es decir, el coro ocupa 1/5 de la longitud total de esta primera parte.

2) El coro había que estudiarlo dentro del elemento musical total de la obra. Es decir, además del coro existen canciones, música, ruido, no interpretado como coro, pero que aparecen como elementos musicales.

a) Como hemos apuntado existen seis intervenciones del coro. Están situados en los siguientes lugares: Principio de la escena I, de la II, de la III, de la VI, de la VII y como final de esta misma escena. Todos los coros excepto este último están en castellano.

b) Métrica: En los coros en castellano hay dos estrofas: la redondilla, estrofa utilizada en los tres primeros coros: (8A, 8B, 8B, 8A), y la rima de romance: el coro V es un pequeño romance de 4 versos: (8x, 8a, 8x, 8a), y el coro IV tiene la estructura de una estrofa compuesta como si fuera un romance, pero los versos son de 6 sílabas: 6x, 6a, 6x, 6a, 6x, 6a, 6x, 6a.

El último coro el compuesto en euskera, es una composición de 20 versos. (Casi la mitad de la extensión de todos los coros), 5 estrofas de *zortziko nagusia* de 4 versos (10x, 8a, 10x, 8a).

81. SARASOLA: *op. cit.*, pp. 32.

82. BARRUTIA: *op. cit.*, ed. 1965.

c) Funciones del coro:

1) Si observamos la posición en la que están situados, podríamos concluir que el coro abre escenas. Pero no podemos concluir que sea su función principal, pues el número de escenas que abre, no suponen una gran proporción respecto al número total de escenas en la obra. Pero si nos fijamos en el tema de esta primera parte, nos daremos cuenta de que corresponde a la parte religiosa, a la técnicamente más antigua. Más tarde ya no aparece el coro, su misión terminó en esta primera parte.

2) Una segunda función que parece tener es resumir y explicar las acciones que suceden en escena. Por ejemplo:

«Llamando está José
A las puertas de «un mesón»⁸³.

Pero ¿a quién quería explicar esta acción? y ¿por qué quería explicarla en castellano? y ¿por qué explicar sólo en la primera parte? Son preguntas de difícil solución. Lo que parece cierto es la unión del coro a la intención didáctica de la obra, y al aspecto religioso de la misma.

3) Como indica Sarasola, sirven para pasar de escena a escena: El ejemplo más claro es el coro cuarto:

A Belén caminan
José y María⁸⁴.

Cuando termina el coro los dos esposos han llegado a Belén, recorriendo una gran «distancia».

4) Insinuar acciones que no podían realizarse en escena: el ejemplo anterior nos podría servir pero lo más claro nos parece el coro VI. Al no poder representarse en escena el Nacimiento de Cristo (o si se quiere, el parto de la Virgen) el autor incluye un coro que nos informa del acontecimiento.

5) Los coros son formidables resúmenes del sentido doctrinal.

Si suponemos que Barrutia planeó cuándo iba a darse la obra, quizás preparó unos coros para el sector del público que no iba a entender la obra en euskera. Esta función se encargaría al coro:

segundo Será con Dios piadoso a remediar nuestro mal⁸⁵.

tercero Pon los ojos en el cielo
que a sus siervos da consuelo
en la mayor aflicción»⁸⁶.

cuarto Seguid sus pisadas,
seguid alma mía;
errar no es posible
con tan cierta guía»⁸⁷.

83. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 135/6.

84. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 115/6.

85. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 23/4.

86. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 52/4.

87. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 119/22.

quinto Reina de los Cielos
 Virgen y Madre de Dios»⁸⁸.

y sobre todo el sexto, canto que hemos resumido ya en varias ocasiones. Estimo que fue una función didáctica la que impulsó a Barrutia a redactar este coro en euskera. La gran carga didáctica de este coro no debía ser desaprovechada en castellano puesto que el euskera llegaba a más gente. Con motivo del Nacimiento, las enseñanzas alcanzan una gran profundidad. Y el euskera era el vehículo lingüística para llegar a la mayoría.

Ahora no sé por qué escribió el resto en castellano: cabrían estas soluciones: prestigiar su figura haciendo ver que manejaba el castellano, o el fin didáctico; habría que reconsiderar también la influencia en el teatro religioso vasco del castellano.

B.-ELEMENTOS MUSICALES

Además de los coros existen en la obra otros elementos musicales. Teniéndolos en cuenta, sí se puede aceptar, en general, que los elementos musicales sirven para dividir las escenas.

Podemos añadir a los coros los siguientes elementos musicales:

1) *Danzas*: al final de la escena IV, el Gracioso danza un «villano», y también se anuncia otra al final de la obra:

«Dantza bat ordenadu bidi»⁸⁹.

2) *Cantos*: hemos apuntado ya, los de Navidad, pero existen algunos más: el principio de la escena X: Lian lan bere de la cena del Gracioso, la XIII la abren los pastores cantando, en la XIII los ángeles entonan un «Gloria in excelsis», en la mitad de la XVI existe un canto del Gracioso y otro al final de la escena.

3) *Ruido*⁹⁰. Al principio de la escena IX, al aparecer Asmodeo y Bercebú.

Así pues, ya tenemos más datos, acerca de la forma en que Barrutia pasa de escena a escena, y podemos concluir que los elementos musicales tienen en el paso una gran importancia. Pues cierran o empiezan las escenas: I, II, III, IV, VI, VII, IX, X, XII, XIII, XVI.

6.-METRICA

A.-El estudio de la métrica en BARRUTIA lo hemos realizado con la ed. de 1965.

Este estudio de métrica se va a conformar con una pequeña cataloga-

88. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 137/8.

Observemos que Cristo todavía no ha nacido y por tanto, María no puede ser madre de Dios.

89. BARRUTIA: *op. cit.*, ver. 102.

90. SHERGOLD: *op. cit.*, pp. 102, cfr. una acotación similar en CALDERON.

ción de las estrofas (excluyendo a las estrofas escritas en castellano, ya estudiadas), y con las pocas conclusiones que de ellas hemos podido sacar.

Las estrofas se dividen en estrofas de 2, de 3, de 4, de 5, de 6 versos, y existe alguna irregular y algunos versos sueltos.

A1) Estrofas de 2 versos:

- 7A-7A: en versos: 102-103/ 326-327.
 8A-8A: en 382-383/ 690-691/ 706-707.
 10 A-10 A: en 396-397/ 403-404.
 11 A-11 A: en 211-212/ 277-278.
 12 A-12 A: en 25-42 / 622-629/ 225-226: a veces con inclusión de versos de 13 sílabas.
 13 A-13 A: en 221-222/235-236.
 10 x-8A 294-295/ 491-492: se trata de versos sueltos de largas series de *zortziko nagusia*.
 12 A-10 A: en 215-216/ 291-220.
 13 A-12 A: en 43-48 / 107-110/ 123-134 (con versos falsos).
 177-184/ 207-209/ 213-214.
 14 A-13 A: en 111-114/ 185-186.

A 2) Estrofas de 3 versos:

- 7 A, 10 x, 7 a: 384-395/ 405-410.

A 3) Estrofas de 4 versos:

- 10a, 10a, 10x, 10a: 5-20.
 Zortziko nagusia: 75-101/ 105-106/ 187-206/ 238-257/ 302-305/
 411-525/ 589-605/ 630-653/ 708-727/ 750-753.
 8x, 8a, 10x, 8a: 176-179/ 654-689.
 10x, 8a, 10x, 7a: 258-293/ 693-705.
 7x, 7A, 7x, 7A: 525-572.
 7x, 6A, 7x, 6A: 573-588.
 6x, 5A, 6x, 5A: 607-613.
 7x, 5A, 7x, 5A: 718-757.

A 4) Estrofas de 5 versos.

- 8a, 8a, 8a, 8x, 7a: 139-143.

A 5) Estrofas de 6 versos:

- 13x, 12A, 8A, 8, 6B,5B:
 55-66.
 10x, 7a, 10x, 8a, 10x,7a:
 310-325.

A 6) Versos falsos:

- 104/ 155/ 162/ 167/ 295-6/ 306/ 346-348/ 399/ 401.

A 7) Estrofas irregulares:

- 306-311/ 349-353/ 370-381.

B.-CONSIDERACIONES

1) A la primera a la que debemos llegar es que Barrutia ha escrito una obra poliestrofica. Usa tanta variedad de estrofas que parece anárquico, parece a primera vista que no existe una intención respecto al uso de estrofas.

2) Sin embargo, podemos trazar unas líneas generales que señalen cuál es el uso de la estrofa respecto a la idea expresada.

La primera diferencia es la siguiente: José y María, en la primera parte sobre todo, cuando tratan de temas religiosos, usan de estrofas largas: «pareados» de 10 y 11 sílabas, o de 14/13, 12/11, etc. También el ángel en la primera parte usa estas estrofas.

Cuando José y María expresan sentimientos: por ejemplo la duda José, o su amor de madre María, son versos más cortos los utilizados: versos de 7,6,5 sílabas en la duda de José, y 7 y 6 en el otro ejemplo.

3) El Gracioso utiliza siempre o casi el *zortziko nagusia* (excepto en sus canciones). Es ésta la estrofa que también usan los pastores, excepto cuando expresan una idea doctrinal: cfr. Aritxabal en 622-629, donde se dan «pareados» de 12 sílabas. Otra estrofa que usan estos personajes populares es 8x, 8a, 10x, 8a. Siempre son estrofas que combinan versos de 10 y 8 sílabas.

4) Luzifer usa una estrofa de versos largo: 13A/12A, mientras que Asmodeo y Berzahú una de corte parecido al *zortziko nagusia*.

5) Los versos falsos y muy cortos (3 y 4 sílabas) corresponden a imprecaciones, insultos, a una norma coloquial. Guardan la rima pero no la medida. Recuerdan un poco a Torres Naharro quien guarda el verso corto de su estrofa para los mismos fines.

6) Barrutia comete menos fallos en las estrofas populares, que en otras de verso largo, donde existe una menor uniformidad. Pero en escenas de acción la uniformidad es todavía menor.

7) Respecto a la medida, Barrutia es propenso a la sinéresis: por ejemplo dos vocales iguales, dos sílabas: o/o ver: 37, 304, 319; a/a; en 108, 242; a/i, e/i; en: 77, 88, 214, 235, 302, 439; sin embargo, diptongan en 42, 57, 153. Los diptongos más frecuentes son los crecientes con *li/*, y los decrecientes con *lu/*. Este caso en 124, 130, 131, 33, 24, 386, 438. El primer caso en 153, 269, 322, 487, 518.

C.-CONCLUSIONES

1) Parece que la dualidad de personajes se expresa también en métrica. Los personajes cuya popularidad es literaria: María, José, diablos, usan en general, versos largos.

2) Los personajes de Mondragón, usan estrofas más populares y cortas: normalmente el *zortziko nagusia* u otras combinaciones de versos de 10 y 8 sílabas.

3) En las escenas de acción existen numerosas réplicas de los personajes que rompen la estructura estrófica. Pues constituyen un verso muy corto que rima.

En resumen, la dualidad de personajes (popularidad literaria y religiosa,

contrapuesta a popularidad real en Mondragón) tiene en la métrica un reflejo: versos largos contrapuestos a versos que combinan 10 y 8 sílabas.

7.-ERDERISMOS LEXICOS

Hemos visto más arriba el dato siguiente: Azkue añadió una nota a la primera edición de la obra, excusándola de la gran cantidad de erderismos que contenía. Esta nota ha acarreado a Azkue críticas severas.

En este apartado pretendemos dos cosas:

- 1) Exponer los erderismos que hemos encontrado en la obra.
- 2) Ordenar algunos campos semánticos.

A) LOS ERDERISMOS que aparecen en la obra son los siguientes:

Abrasatzen ver. 214, Adoratu: 608, Adoratzera: 559, Adoratzea: 573, Admiraturik: 587, Akomoda: 180, Akordatu: 28, Alista 77, Alegre: 180, Alegerea: 259, Altibo: 211, Anteojoak: 459. Apartaduta 201, Aumentatzea: 341, Ausente: 65.

Balerosoa 238, Balle 710, Barberu 406, Basallo 78, Bentura 13, Benturosea 5, Billantziko 689, Bizitatzera 563, Bolsea 83, Brioa 212, Burloi 517.

Camaradas 313, Cierra 237.

Desbergonzadu 167, desdixadua 227, Deserxatu 190, Desgraziadu 610, desiertua 447, Desterra 68, 595, De vino blanco un pichel 478, Dijeridu 483, Dilijentea 330, Ditxa 674, Ditxosoa 443, Dontzella 223-533-557-37, Dultzea 414-462-437.

Embajadea 41, Emperadore 75, Entresilua 329, Enteradurik 645, Erreala 386, Esaminadore 440, Eso sí 167, Esposo 133, Estandartea 245, Esclabea 49, Escribidu 33, Esperatu 393, Esposea 544, 12, Eserzituak 417.

Fálore 234, Fiesta 734, Flema 175, Fuertza 63.

Gloria 191, Grazia 7, 123, Guardia 379, Guerra 237.

Ignorantea 467, Infante 249, 738, 569, 534, 545, Imposible 46, Jamas 498, Juntatu 6, 415.

Kabidu 127, kaskabel 476, kausa 622, 56, kazadore 321, klarua 127, konberti 712, 596, konfunditzen 585, konsola 713, 617, kriadu 176, 681, 703, kulpak 56, kunplidu 114, 748, 15.

Libre 96, lisentzia 606, llantua 711, 712.

Majestatea 547, maña 515, marabilla 750, 551, 670, matasano 407, mago 561, merezidu 31, 337, 378, 61, misterio 224, 461.

Noblea 672, No se hizo para los asnos 441, ofizioa 516, ofrezitzen 718, okupea 543, ordenadu 8, 72, 113, oriente 27, 365.

Pagatu 79, 685, 386, 389, parabolak, 461. Para siempre 311, parkazioa 31, paseadea 291, pastoreak 532, pedazatu 277, 357, penea 112; 688, penitentzia 448, 457, pensamentu 67, pergaminoa 502/503, perlea 365, perroa 171, pesebrean 544, piadosea 32, 373, pobre 626, poderio 197, portale 628, 532, posible 481, 59, presentean 267, prinziipe 207, prometi-
dua 190, publika 246, puntu 630, 149, 400.

¿Quién eres tú? 346, rabia 213, sabio 468, sagraduak 33, salbadorea 35, salto 103, sententzi 98, sentidu 465, señora virtuosa 219, 220, soberbio 211.

Tiene lindo barrigón 352, trabajua 112, 666, 638, traidores 361, 456, tributua 80, trinidad 125, tristea 63, 221, turbadu 485, 239, txapadamente 99.

Umildadea 583, 420, Zelebratzako 726, zensoa 80, zuzedidu 671, zuri bat balio 470.

B) CONCLUSIONES:

Cuando nos encontramos con tantas palabras tomadas del castellano, lo primero que pensamos es que Barrutia aceptó los erderismos, porque estaba acostumbrado a ellos, a causa de su trabajo de escribanía.

Sin embargo hay algunos detalles que nos llaman la atención:

1.-A veces Barrutia conoce la palabra en euskera y sin embargo, utiliza el castellano: por ejemplo: txakur/perroa.

2.-Acepta gran cantidad de palabras de procedencia religiosa. Por otra parte, el tema mismo lo exige: por ej. Salbadore, Grazia, Trinidad.

3.-Existen palabras del régimen administrativo y militar: Zensoa, Alista, Baleroso, Basallo, Estandarte, Exercituak, Emperadore, Printzipe, Guardia.

4.-Existen palabras que han pasado al lenguaje común en euskera. Sin embargo, presentan en BARRUTIA una gran fidelidad con la palabra castellana, sin ningún tipo de modificación fónica: por ejemplo antejo, hoy en ciertos lugares antiju; admiraturik; rabia, sin /a/ epentética; ignorancia, inorantsia; flema, sin oclusión en /p/.

5.-A pesar de que existen erderismos de corte popular, que hoy mismo usamos en lenguaje coloquial, los datos citados arriba hacen sospechar que fue un hombre culto el que escribió la obra.

6.-Al final nos queda la duda más importante: ¿por qué aceptó Barrutia tanto erderismo? La pregunta no quiere *desdecir* ningún logro estilístico del autor, sino que la pregunta adquiere sentido si la emanamos en la afirmación de que la obra fue escrita para un público concreto: el de Mondragón al que hay que suponerle como vasco-parlante en su gran mayoría. Sin embargo, Barrutia incluye también coros en castellano. La razón de esto no lo sabemos. Se podrían apuntar algunas hipótesis (quizás dejar sentado frente a otros ilustres de la villa que él también manejaba el castellano, quizás incapacidad de expresar lo mismo en Euskera?). Pero sin documentación todo queda en el nivel de la hipótesis.

8.-ANTECEDENTES

A.-TEATRO POPULAR VASCO

Antes de iniciar esta cuestión, tenemos que tener muy presente que *Gabonetako Ikuskizuna* es la primera obra de teatro compuesta en Hego Euskal-Herria. En la parte Norte del País Vasco el teatro popular adquiere

gran variedad (pastoral, tobera, txaribari, etc.⁹¹ e importancia. Sin embargo, en el País Vasco peninsular, al teatro, le ocurrió como al resto de la producción: es muy tardío.

Tratándose de una obra de la que no se conocen las fuentes directas (como opina Urkizu⁹²: «ez dakigu zein eredu segitu zuen Barrutia jaunak») trataremos sólo de señalar unas líneas generales en las que Barrutia se identifica con corrientes teatrales anteriores, tradicionales o modernas.

Dentro de las líneas posibles tradicionales se nos ocurren dos posibilidades: la pastoral y el teatro menor.

Empezaremos analizando este último. Aresti afirma que las dos palizas parecen ser dos «toberas munstra»: «Euskaldun frantzesak tobera munstra esaten daberen areitatik bat»⁹³. Las toberas se basan «en incidente reales ocurridos en el pueblo»⁹⁴. Por supuesto, tales incidentes siempre tratan sobre peleas entre amantes, satirizadas públicamente. Pero existen otros elementos que no aparecen en Barrutia: por ejemplo, la procesión de los actores, falta el Juez y los Abogados, los bailarines. Pero hay que reconocer que el espíritu que anima a la escena XVII de Barrutia y a las toberas es idéntico.

Otra forma de teatro más simple, pero con el mismo fin satírico y argumento: representar una pelea o adulterio probado son los *astolasterrak*: «Cuando se esparce la noticia de que una mujer ha golpeado a su marido, el domingo siguiente se reúne todo el pueblo y aún gente de pueblos vecinos. Traen a la plaza, arado y yugo de bueyes... Aparecen dos muchachos vestidos de marido y mujer. El que hace de mujer golpea duramente al marido»⁹⁵.

Como vemos, sí existe una tradición en País Vasco del mismo tema que trata Barrutia.

Este tipo de farsas se realizan en Navarra o Zuberoa: al otro extremo del País. Siempre queda la pregunta: Barrutia conocía esta costumbre o fue un tema utilizado por su gracia, por su efecto cómico?

De lo que al parecer, no se pueden señalar elementos, es de la pastoral, «género de características altamente codificadas»⁹⁶.

En efecto, cotejando los elementos de la pastoral que señala Garamendi, con los que aparecen en Barrutia, podemos ver que no coinciden: no existe ni prólogo, ni epílogo, ni presenta la división clásica buenos/malos fundamental en la pastoral, aunque tenga otro tipo de divisiones.

Tras el cotejo de los elementos constituyentes de la pastoral, creo que hay que admitir que esta fuente no influyó en absoluto.

B.-TEATRO ESPAÑOL MEDIEVAL

Si volvemos el estudio hacia las analogías con el teatro español, observamos que ha influido mucho más que el teatro popular vasco.

91. Para este tipo de teatro: cfr. URKIZU: *op. cit.* en los primeros capítulos.

92. URKIZU: *op. cit.*, pp. 76.

93. ARESTI: «Pedro Ig. ...», pp. 143.

94. GALLOP: *Los vascos* Madrid 1948.

95. AZKUE: *op. cit.*, pp. 36. b.

96. GARAMENDI: *Pastorala: Estudio estructural*. Tesina inédita. Cfr. Bibliografía.

Mientras no exista documentación concreta, nunca sabremos si Barrutia bebió en textos concretos, o simplemente «si en la comedia hallara el modo»⁹⁷. Es decir, si aprendió a escribir, viendo teatro.

Esta aproximación sólo puede pretender un acercamiento nunca una conclusión.

En primer lugar, vamos a fijarnos en el teatro religioso español medieval. Desde luego que Barrutia presenta el mismo tema, mismos personajes, etc., que eran inherentes a un ciclo de Navidad.

Pero no sólo el tema, sino que la duda de José, por ejemplo, le acercan al teatro de Gómez Manrique. Sin embargo las ideas teológicas han cambiado, y también se ha desarrollado enormemente la técnica teatral.

Si nos fijamos en la pieza navideña de Gómez Manrique observaremos que su segunda parte tiene una estructura radial: los pastores se dirigen a Jesús, y éste es el centro, sin entablar una relación entre ellos.

Esta forma también se observa en Munibe: *Gabon sariak*⁹⁸ Filis y Tarsis se dirigen a Jesús, y sólo existen algunas intervenciones de un coro. Una relación mayor se observa en Gandara donde existe: «un diálogo en verso vasco vizcaíno, entre dos personas de no pequeño contraste ambos entre sí»⁹⁹.

Pero si nos fijamos en Barrutia, observaremos que en éste la estructura radial no ha desaparecido del todo, sin embargo, existe un diálogo muy frecuente entre los dos estamentos presentes: María, José/Gracioso, pastores. Aquí la radialidad se expresa desde un grupo a otro. Pero aunque Jesús es el centro, es la Virgen la que hace de *intermediaria* (otro rasgo muy medieval) entre el Niño y los Pastores.

A pesar de estas pistas nos falta saber si Barrutia llegó a este teatro por un conocimiento directo, es decir, leyendo teatro, o si compuso su obra dentro de un ambiente creado.

Mitxelena se preguntaba en 1960 si Barrutia era el único exponente de una tradición teatral navideña, o si se incluía en una corriente general¹⁰⁰.

Hoy conocemos 3 obras de tema navideño, la de Barrutia, la de Munibe y la de Gandara, así pues podemos pensar que sí existió un cierto ambiente.

Por tanto, puede ser posible que Barrutia, teniendo en cuenta además que se dirigía a un pueblo concreto se fijase en obras o formas de teatro contemporáneas a él y que sean «piezas análogas que hayan desaparecido sin dejar señal de su existencia»¹⁰¹.

C.-TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Respecto al teatro español del siglo XVII, se nos ocurren dos posibles géneros que pudieron influir (ya sea directamente a través de una Precep-

97. LOPE DE VEGA: *Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Madrid, 1967. pp. 19.

98. SOR LUISA (seud. de MUNIBE) *Gabon Sariak en Teatro Zaarra, ed. cit.*

99. CFR. TELLETXEA - LEKUONA: «*Gabon Kantak de Guernica. 1764*» BRSPVAP. 1966, pp. 157-169. pp. 168.

100. MITXELENA: *Op. cit.*, pp. 106.

101. MITXELENA: *Op. cit.*, p. 106.

tiva, ya a través de obras que puedo ver representadas): el auto, o la tragicomedia; Lope o Calderón.

Empecemos por examinar el auto Sacramental. Según Wardropper ¹⁰² se definiría, según estos tres rasgos:

- 1.—glorificar la Hostia Sagrada.
- 2.—ser espectáculo público.
- 3.—Combatir los errores de los herejes y ensalzar la fe.

Según Calderón debía ser: «La instrucción teológica, la dramatización vivida de conceptos abstractos, una diversión para un día de alegría» ¹⁰³.

Según vemos, por definición, *Gabonetako Ikuskizuna*, y el auto sacramental son dos casos distintos, pues éste «no tiene nada que ver con el misterio cíclico de la Europa medieval», mientras que Barrutia sigue apegado al ciclo de *Navidad*, no al de *Pascua*, que es el que trata el auto.

Únicamente, un elemento puede tener estas fuentes: el demonio. Para el estudio y cotejo de esta figura, nos hemos basado en Fleniakoska ¹⁰⁴.

Si aceptamos las características que este autor señala en general, en comedias y autos de Lope nos daremos cuenta de que existen grandes parecidos.

En Lope aparecen: Lucifer y Belcebú, se les llama también Príncipe y Soberbia, dos sustantivos que aparecen en Barrutia. La coincidencia principal es la siguiente «que Satán devienne le rival (el competidor) de Dieu ou qu'il incarne l'un des sept péchés capitaux, cela est fort compréhensible»:

Sin embargo creo que existen dos diferencias importantes:

- a) el vestido: negro en Lope y rojo en Barrutia.
- b) el sentido del personaje. En Lope «ce n'est pas un bouffon, c'est un acteur tragique», mientras que en Barrutia, a pesar de que también existe una caracterización trágica, los demonios, sobre todo con la paliza al Gracioso, han perdido fuerza trágica y se convierten en personajes bufos.

De la comedia existen muchos más elementos, por ejemplo: el Gracioso. Sin embargo, en este apartado vamos a prescindir un poco de las coincidencias formales, para, sin olvidarlos, fijarnos un poco más en las afinidades estructurales.

En efecto, Barrutia responde en su medida a la Preceptiva española del siglo XVII, desde la intención: enseñar/divertir: precepto primero de Lope. Por otra parte, Barrutia escribe para el pueblo: para demostrar esto nos basta observar el vehículo lingüístico usado: el Euskara; la mezcla de asuntos graves, con los cómicos; solución final: conversión del Gracioso, sentencias y conceptos en episodios doctrinales, la polimetría son otros puntos de coincidencia de Barrutia con la Preceptiva Lopesca.

Sin embargo, también son notorias características en la obra de Barrutia que se pliegan a Pellicer de Tovar.

102. WARDROPPER. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca, 1967.

103. La cita en WARDROPPER.

104. FLENIAKOSKA: 'Les roles de Satan dans les 'Autos' de Lope de Vega'. *Bulletin hispanique*, LXVI, 1964, 30-70. A este artículo pertenecen las citas en francés que a continuación se hacen.

En Barrutia aparecen algunos rasgos que el preceptista consideraba necesarios:

- 1.-El didactismo (regla I).
- 2.-La mezcla de estilos (regla II).
- 3.-La acomodación del lenguaje a cada personaje (regla III).
- 4.-Los celos cuerdos, precepto VI de Tovar, pienso que también aparecen en Barrutia: la mujer celosa porque su marido prefiere la comida y lo abandona: y en la obra la acción queda justificada.
- 5.-Aparición de milagros con tema sagrado (precepto XII).
- 6.-No dejar nunca el tablado (precepto XIII).
- 7.-Barrutia presenta un mayor acercamiento en la longitud de la obra a Tovar, para quien la obra debía tener 900 versos, que a Lope (precepto XIV).
- 8.-Pinta también a los héroes más perfectos que a los demás, y no sólo al Gracioso, sino también a María y José (precepto XV).
- 9.-Las acciones que quedan para la graciosidad (regla XVIII): comer, cantar, las realiza en la obra de Barrutia el Gracioso.
- 10.-También observamos que existe una sátira general (regal XIV).
- 11.-Escribir la comedia en verso y no en prosa (precepto XV).

Espero que estas líneas hayan podido mostrar hasta qué punto Barrutia estaba en contacto con la obra y preceptiva del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFIA

- AKESOLO: «Azkue y Barrutia» *BRSVAP*. 1966. pp. 351-358.
- AKESOLO: «¿Otra obra más del Conde de Peñaflores?» *BRSVAP* 1962. pp. 430-432.
- ARESTI: «Itzaurre moduz» en *Teatro Zaarra*. Tolosa, 1965, pp. 9-14.
- ARESTI: «Pedro Ignacio de BARRUTIA, Mondragoeko eskribauaren *Gabonetako Ikuskizuna* eskeraz estribidutako lelengo teatruzko lana» *Euskera* IV, 2.^a época, pp. 139-148. Bilbao, 1959.
- ARESTI: «Primera aportación para el conocimiento de la vida y obra de Pedro Ignacio de BARRUTIA y BASAGOITI. (1682-1759)» *Euskera*. V. 2.^a época. pp. 273-291. Bilbao, 1960.
- AZKUE: *Euskalerraren Yakintza*. IV tomos, Vol. 1. Madrid, 1959.
- BARRUTIA: *Acto para la Nochebuena in Euskera*. V. 2.^a época. Bilbao, 1960. pp. 276-291.
- BARRUTIA: *Gabonetako Ikuskizuna en Teatro Zaarra*. pp. 15-46. Auspoa 48. Tolosa, 1965.
- ESTORNÉS LASA Y ESTORNÉS ZUBIZARRETA: *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Cuerpo: Literatura. Vo. I. Artc.: «BARRUTIA» pp. 222-225. San Sebastián, 1969.
- FLENIKOSKA: «Les roles de Satan dans les «Autos» de LOPE DE VEGA». *Bulletin Hispanique*. LXVI. (1964), pp. 30-44.
- GALLOP: *Los vascos*, Madrid, 1948.
- GARAMENDI: «*Pastorala*»: *Análisis estructural*. Tesina inédita. Seminario de Románicas de la Universidad de Deusto. Dirección: Karmele ROTAETXE.
- HERRERO: «Génesis de la figura del donaire». R.F.E. XXV.
- JACQUOT: «Introducción» a *Dramaturgie et Société* Vol. I. Paris, 1968.
- LABAYEN: *Teatro Eúskaro. Notas para una historia del arte dramático vasco*. Auñamendi n.º 42. San Sebastián, 1965.
- LARRAMENDI: *Corografía de Guipúzcoa*. Sociedad guipuzcoana de Ediciones y publicaciones. San Sebastian, 1969.

- LÁZARO CARRETER: «Prólogo» a *Teatro Medieval*. 2.^a ed. Madrid, 1965.
- LETONA Y LEIBAR: *Mondragón*. San Sebastián, 1970.
- LOPE DE VEGA: *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid, 1967.
- MITXELENA: *Historia de la Literatura Vasca*. Biblioteca Vasca, 7. Minotauro, Madrid, 1960.
- MITXELENA: «Miscelánea Filológica Vasca, II». *FLV*, 30, 1978, p. 398-406. «Miscelánea Filológica Vasca, IV». *FLV*, 33, 1979, p. 377-406.
- ONAINDÍA: *Euskal Literatura*. 3 Tomos. Volñ I. Bilbao, 1972-1974.
- ONAINDÍA: *Gure bertsolariak*. Bilbao, 1974.
- PÉREZ, Luis y SÁNCHEZ ESCRIBANO: *Afirmaciones de LOPE DE VEGA Sobre Preceptiva Dramática*. CSIC, Madrid, 1961.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO Y PORQUERAS MAYO: *Preceptiva Dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1972.
- SARASOLA: *Euskal Literaturaren kondaira*. Hastapenak 9. Ed. Lur. Donosti, 1971.
- SHERGOLD: «*La vida es sueño: ses acteurs, son théâtre, et son public*». en *Dramaturgie et Societé*. París, 1968.
- TELLETXEA Y LEKUONA: «*Gabon Kantak de Guernika. 1764. Un documento del euskera vizcaíno del siglo XVIII*» BRSVAP: 1966.
- URKIZU: *Euskal teatroaren historia*. Kriselu. Donosti, 1975.
- VARIOS: *Dramaturgie et Societé. Rapports entre l'ouvre théâtrale son interpretation et son public au XVI ème et XVII ème siècles*. Dirección: JACQUOT, 2 tomos. Vol. I, París, 1968.
- VILLASANTE: *Historia de la Literatura Vasca*: Sendo, Bilbao, 1961.
- WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca, 1967.
- ZARATE: *Bizkaiko Euskal Idazleak*. Derioko Seminario-Ikastetxea. Bilbao, 1970.

