

GRACIOSOAREN FIGURA BARRUTIAREN TEATROAN

Iñaki Aldekoa Beitia

UPV/EHU

Laburpena

Barrutiaren antzerki-lanak aurrera egin ahala, Graciosoaren figurak are eta garrantzia handiagoa hartzen du. Barrutiaren lanean figura horrek duen izaera eta funtzioa zehaztea izan du artikulu honek helburu. Espainiako Barroko sasoian gorpuztu zen «Gracioso»; han izan zuen sorreraz eta bilakaeraz mintzatu gara, eta, jakina, tradizio hark Barrutiaren Gabonetako Ikuskizuna lanean izan zuen eragina.

Abstract

The figure of the “Fool”, or the so-called “Gracioso”, increases on its importance as the text goes on when regarding Barrutia’s plays. The purpose of this article is to describe the nature and role of this motif in the literary work by Barrutia. The origins of the “gracioso” pattern during the Spanish Baroque period and its development are discussed in relation to the influence that this literary tradition had in Barrutia’s play Christmas Performance.

Sarrera

Juan Carlos Guerraren eskutik jaso, R. M. Azkuek *Euskalzale* (1897) aldizkarian argitaratu, eta, harik eta hirurogei urte geroago Gabriel Arestik (*Euskera* 1959-1960) arretaz heldu zion arte, ia-ia oharkabean igaro zen Pedro Ignazio Barrutiaren (1682-1759) “Acto para la Nochebuena” antzerki-lana euskal literaturaren kritikagintzan. “Barrutiaren edizio kritiko baterako” lanean (*ASJU* 15, 1981), Joseba Andoni Lakkarrak edizio kritiko berri baterako baldintzak ezarri zituen, 1983an, Arabako Foru Aldundiaren babesean, edizio kritiko berri eta elebiduna argitaratuz.¹ Urte berean Joxe Mari San Sebastian “Latxaga”k *Acto para la noche buena* liburua argitaratu zuen, lehen aldiz Barrutiaren jatorrizko eskuizkribuaren gainean egindako transkripzioa eskainiz. Alde handia dago bi liburuen artean. Jatorrizko bertsioa begiaurrean izan duenari zor zaiona ukatu gabe, ez da hau konparagarri Arabako Foru Aldundiaren argitarapenak eskaintzen duen azterketa mailarekin.

Elebiduna izateaz gain, azken liburu honek jasotzen dituen ikerlanen maila bikaina da, batez ere J. A. Lakkarrarena, bertan Barrutiaren antzerki erlijiosoaren nora-

¹ Askoren artean, Pedro I. de Barrutia: *Gabonetako Ikuskizuna [Acto para la Nochebuena]*, Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1983. E. Knörr, J. A. Lakarra, J. Kortazar, J. M. Lekuona eta J. M. Velez de Mendizabal dira egileak. Testuaren gaztelerako itzulpena Lakkarrarena da.

bideak inork ez bezala zehaztu zituelako. Harrezkero, ekarpen hori Barrutiaren teatroari buruzko erreferentzia bazterrezina bihurtu da. Haren lanaz errepika genezake Eugenio Asensiok (1971: 37),² José Félix Montesinos-en Gracioso (edo “figura de donaire” a) gogoetagai zuela, idatzi zuena: “Se trata de un estudio viejo, pero no envejecido”. Egileak Barrutiaren lana tradizio erromanikoaren baitan aztertu zuen, tradizio horren *corpuseko* (egile eta obrak) adibide eta argibide asko emanez, beti ere azterbide konparatiboaren ildoari jarraituz. Gauzak horrela, tradizio erromanikoaren baitan nagusi diren “topoi” ak azaldu zituen. Rainer Hess-en *El drama religioso románico como comedia profana (siglos XV y XVI)* (Madril, 1976) liburua hartu zuen, besteak beste, oinarri. Beraz, Barrutiaren antzerki-lanaren espirituaz eta pertsonaien izaera dramatikoaz orduan esandakoek gaur egun ere balio dute.

Nire artikulua Lakarrak berea utzi zuen une beretik abiatuko da, Gracioso pertsonaiaren azterbidetik, hain zuzen. Honela zioen Lakarrak (1983: 61) aipatutako bere laneko oin-ohar batean:

Barregarria azterketa honetatik kanpo gelditzen da oraingoz. *Acto para la Nochebuena*-n duen begienbistako garrantzia ezaguturik ere, lan honen helburua Barrutiak erabiltzen dituen topoiak agertzea eta azaltzea baitzen. Alde horretatik pertsonai horren interesa txikiagoa izaki, beste lan baterako utzi dugu. Lan horretan Barregarria aktoreen arazoarekin batera aztertuko dugu harengan bait datza gure ustez ia obra osoan ematen den errealtate / fikzioa, Arrasate / Belenen gonbinaketaren giltza.

Artikulu honen helburua Graciosoaren figuraren izaera eta funtzioa zehaztea izango da,³ hau da, antzerkiko pertsonaia gisa, Graciosoak bereganatzen dituen ezau-garriak zehaztea, eta bere jardueraren bitartez, gauzatzen duen funtzioa definitzea.

“Auto” ak, “acto” ak eta *Gabonetako Ikuskizuna*-ri oharrak

Barrutiaren *Acto para la Nochebuena*-k Erdi Aroan du bere oinarri zaharrena, eta handik XVIII. mende amaiera arte iraun duen antzerki erlijiosoaren baitan kokatu behar da. Egile desberdinen arabera, ospakizun erlijiosoetarako sortutako “tropo” liturgikoetan (ofizioan parte hartzen zuten ahots desberdinekin txandakatzen zen antifonen kantua) ikusi ohi da antzerki erlijiosoaren abiapuntua. Jardun liturgikoan agertu ziren txertatuta kantu dialogatu horiek, harik eta Jesukristoren bizitzako bi ziklo nagusietako drama erlijioso bihurtu ziren arte: Jaiotza eta heriotza eta berpizkundea. Gaur egun, ordea, planteamendu hori ez dago eztabaidatik aske, ez dago garbi “tropo” horien gainean eraiki ote zen drama liturgikoa edo, bidebakarreko eboluzioaz baino, aldi diferentetean gertatutako garapen desberdinez ez ote litzatekeen hitz egin behar (ikus Alvarez Pellitero 1990). Esan dugun bezala, Aste Santua eta Gabonak zi-

² Urrezko Aroko «gracioso»ari buruz idatzi den lanik bikainena izaten jarraitzen du Lázaro Carreteren beste lan batekin batera (1987).

³ Ikus José Luis García Barrientos-ek esaten duena:

Si determinar el carácter de un personaje supone responder a la pregunta «¿y cómo es?», definir su función equivale a averiguar «para qué está» tal personaje en la obra [...] De todos modos, función y carácter son dimensiones estrechamente unidas [...] Los atributos de su carácter posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones y, a la inversa, el desempeñar tales funciones también caracteriza al personaje (2003: 176).

ren Erdi Aroan bi ziklo liturgiko nagusiak herri kristauarentzat. Ziklo bakoitzak bere “tropo”a garatu zuen: “Quem quaeritis in sepulchro, Christicole” (Kristoren Pasio eta Berpizkundea ospatzeko) eta “Quem quaeritis in presepe, pastores, dicite?” (Gabon egunerako ikuskizuna). Gabonetako zikloaren baitan *Ordo stellae* delakoa ere badago, eta Orienteko Hiru Erregeen bisitaldi eta adorazioaren tradizioa jasotzen du. Nolanahi ere den, Elizbarrutien arrimura, eta handik kanpora, ikuskizun erlijioso arrakastatsuak bihurtuko dira Europan barrena. Gaztelaren eremuan “Autos” gisa ezagutuko dira; Frantzia, berriz, “Miracles”, “Mystères” eta “Moralités”. Gabonetako Ikuskizunetako “auto”ak (“auto” eta “acto” sinonimoak lirateke hemen) *Officium pastorum*-aren muin dramatikoari jarraituko dio: artzainen berriematea eta seas-kako jaioberriaren adorazioa. Horixe izango da autoaren muina: Aingeruak artzainei Jesusen jaiotzaren berri ematen die eta hauek beren opariekin joango dira jaioberria gurtzera. “*Representación de los Reyes Magos* pieza, *Auto edo Misterio de los Reyes Magos* gisa ere ezagutu dena, Epifaniako ospakizunetan taularatutako Gaztelako antzerki erakusgarri zaharrena da. Lázaro Carreterrek XII. mendean kokatu zuen, baina ez dago garbi jatorriz bertako tradizio bati jarraituz sortua izan zen edo kanpoko tradizio batetik ekarria. Azken uste honetakoak dira Humberto López Morales (1990) edo Rafael Lapesa (1954).

Gabonetako zikloko iturri biblikoak bi dira: San Lukasena (Ama Birjinaren iragarpena, Belengo jaiotza, Aingeruaren berriematea artzainei eta hauen Beleneratzea Jesus jaioberria adoratzeko) eta San Mateorena (Joseren zalantzak Espiritu Santuaren bitartez emaztea haurdun geratu zaiola-eta, Orienteko Hiru Erregeen etorrera eta Egiptoko ihesa). Barrutiaren Aingerua Jesusen jaiotzaren berriemaile ezezik, Orienteko Hiru Erregeen berriemaile ere bada. Hala ere, motibo horietako batzuk garapen luzeagoa hartzen dute ebanjelio apokrifotetan, esate baterako Ama Birjinaren haurdunaldiaz San Josek dituen zalantzei eskaintzen zaien lekua. Beste motibo batzuk ez dute lotura zuzenik Ebanjelioekin, baina apokrifotetan izango dute garrantzi handia; horien artean daude San Joseren eta Jesusen bizitzako hainbat pasadizo. Horrela sortu ziren Belengo portaleko astoa eta idia ere, jaioberriari berotasuna eman zioten animalien tradizioa eraikiz. Ebanjelio apokrifo horietako zenbait motibo eta istorio harrera ezin hobea izan zuten kristau xeheengan, betiere sekuentzia biblikoaren —edo Familia Sakratuaren— alderdirik humanoenak eta hurbilekoenak bereganatu nahian.

San Joseren pertsonaiak egindako erabileran San Mateoren iturri biblikoan oinarritzen den arren Barrutia, ez da faltako haren zalantzen inguruko motiboaren *amplificatio* xumerik —ezta Gómez Manrique-ren errepresentazioan ere, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (xv. mendearen erdialdea), ez Antonio Mira de Amescuaren *Auto del Nacimiento de nuestro Señor* (1675).

Gabonetako Ikuskizunak izaera erlijiosoak du eta Jesusen jaiotza ospatzea du helburu. Beraz, alde horretatik begiratuta, debozio eta erritu ere bada (geroago ikusiko dugu nola ezkontzen den hori espektakuluarekin). Azken batean, Gabonetako autoaren helburua herri xehea Historia Sakratu eta eternoa den pasadizo batean ilustratzea da. Beraz, erritual eta drama den Familia Sakratuaren ilustrazio doktrinal horietako pertsonaiak ezinbestean dira hieratikoak, ez dira alferrik guztiak esparru sakratukoak. Horien kontraste gisa etorriko dira Graciosoak eta beste pertsonaiak, istorio sakratu eta erritualizatua gaurkotasunez igurtziz. Hauek emango diote Ga-

bonetako erritual dramatizatuari duen espektakulu ukitua. Barrutiaren eta tradizio bereko beste egileen autoak artzainen inguruko hiru motibo nagusiren arabera tipifikatuta daude: artzainen berri-ematea, artzainen Belengo portaleratzea eta jaioberrriaren adorazioa. Gehienetan errepresentazioa “villancico” edo gabon-kanta batekin amaituko da.

Izaera teologikoa duten zenbait gai ere tartekatuko dira bertan. Esate baterako, Ama Birjinaren esku hartzeetako batean honela mintzatzen zaigu:

Trinidad altuko seme bakarra
 Arren adi ezazu gure negarra,
 Zatoz Orienteko eguski klarua⁴
 Akordadu bekizu Adan ichua.
 Adanek egiñ eban ichurik bekatu,
 Aren da gure kulpak damu ditugu.
 Merezidu ez arren parkazinoa
 Bakigu zeu zarana piadosoa,
 Profeta sagraduak⁵ eskribidu eben
 Nola zan jaun andi bat jaioko Belenen,
 Bera zala izango salbadorea
 Desegindu egian gure kulpea
 Donzella bategainik xaioko zala. (25-38. ber.)

Adanen pekatuari behin eta berriz egingo zaio erreferentzia. Ama Birjinak berak errepikatuko du, berriz ere, honako hau:

Orainganiko kulpa egiñak gustiak deseginzeko.
 Amorioak irizi zaituz zerureanik lurrera,
 Adanen ume desterraduak zeugana konbertizera.
 Magestadea bateti dakust, besteti umildadea,
 Xangoikoa ta gizona zara, milagro paregabea (391-395. ber.)

Luziferrek, berriz, honela dio: *Luzifer altibo soberbioa* (170. ber.). Harroa izateagatik izan zen infernuratua Luzifer. Aingeruen artean dotoreena izanik, Jainkoari matxinatu egin zitzaion. Azken batean, “auto”etan Jainkoaren eta deabruaren (Luziferren) arteko auzi eternoa dago jokoan. Ongiaren eta gaizkiaren arteko borroka da. Auzi hori mundua sortu zenekotik dator eta mundua amaitu arte iraungo du. Infernuko deabruen indarririk gabe ez legoke dramarik; hura gabe Paradisuaren betikotasun dohatsua besterik ez luke ezagutuko gizadiak. Baina deabrua gizadiarekin ere borrokan dago, Jainkoak bere irudira tankeratu zuelako hura. Halaber, Adanen pekatuaren ostean, deabruak paradisiko bidea itxi egin zion gizadiari eta hura salbatzeko munduratu zen Jesukristo. Hortik Luziferren deskalabroa gizadiaren salbatzailea jaio dela jakin duenean. Borroka eternal horretan, topikoa izango da Ama Birjinaren umiltasunari zor dion errespetua, eta sortzez garbiaren misterioaren aurrean erakusten duen harridura.

Herriko jendearen ikuspegi erlijiosoan zeuden zenbait topiko teologiko jorratuko dira: Maria sortzez birjina, Jesusen izaera jainkotiar eta humanoa, eta abar.

⁴ Gaztelarazko «lucero de Oriente»ren itzulpen zuzena dirudi.

⁵ Hau ere Barrutiarena bezalako Gabonetako «auto»etako topiko bat da: Isaias da profeta hori. (Ikus *Testamentu Zaharra*, Is. 7, 10-14. or.)

Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente edo Tomás Naharoren Gabonetako antzerkiek finkatu zituzten xvi. mendeko ikuskizunaren muga formal eta tematikoak, eta xvii. mendeko egile berrien aldetik (Lope de Vega, Mira de Amescua, Vélez de Guevara edo Valdivielso) ez da funtsezko egitura aldaketarik gertatuko. Artzainen solasaldien atala luzatu edo hornitu (artzain tonto eta listoari sarrera eman ala ez), edo Aingeru iragartzailearen mandatua aingeruak berak hala ordezkoren batek (ermitari, artzain jakintsu...) betetzeaz aparte, ez dago Gabonetako autoetan bestelako orijinaltasunik. Funtsezko egiturak tinko dirau: Mariaren iragarpena, Maria eta Jose Belenen ostatu bila, artzainen berri-ematea, artzainen arteko elkarriketak, artzainak opariekin Belengo portalera jaioberria gurtzera eta azken *villancicoa* edo gabon-kanta, non laburbiltzen den ikuskizunaren mezu teologiko doktrinala: “Jainkoa gizon egin da gu salbatzeko”.

“Auto sacramental”etan, berriz, ez da faltako bilakaerarik Erdi Arotik Barrokoko trantsizioan: *Códices de Autos Viejos*⁶ bildumatik (1550-1578 bitartean idatzitako auto anonimoetatik), jada Corpus Christi festari begira paratutako erreperitotik, Calderón de la Barca-k “auto sacramental”etara lortuko duen perfektiora.

Valbuena Prat-ek (1957: 5) esan zuen bezala: “El auto sacramental cada vez adquiere una forma más compleja y rica teatralmente, el auto de Navidad queda, en lo esencial, en la forma del misterio primitivo (...) el auto tiende a aproximarse a la comedia devota”. *Códice de Autos Viejos* bilduman agertzen diren pertsonaiak Biblian —Testamentu Zaharra, Testamentu Berria, ebanjelio apokrifoak—, hagiografietan —J. de Vorágine-ren *Urrezko leiendak* liburutik batik bat—, alegorian —birtutea, pekatua eta fedea arima bezain abstraktuak diren kontzeptu teologal—, mitologian edo elezharretan oinarritzen dira. Horiakin batera pertsonaia generikoak ere badira, esate baterako, ofizioz artzain edo morroi direnak (ijito, mairu edo bizkaitar, berriz, jatorriari begiraturaz). Guri gehiago interesatzen zaigu, baina, “bobo” pertsonaia barregarria. Wardropper-en (1967: 214) esanetan, *Códice de Autos Viejos*-en ez ziren maiz “bobo”aren ergelkeriak girotutako eztabaida teologikoak baizik. Esan dugu, haatik, oso desberdinak direla beren artean bildumak batzen dituen istorio eta pertsonaiak: batzuk alegorikoak, beste batzuk ez, Testamentu Zaharretik hartutakoak asko, eta hagiografietatik besteak. Corpus-festarako paratuak baldin badaude (ia guztiak betetzen dute baldintza hau), eta gainera eukaristiako sakramentuan oinarrituta (ez dira asko), auto sakramentalen bidean daude jada. Mercedes de los Reyes Peñak (1988: 900) CAV-ari buruz idatzitako tesi lan bikain batean zera adierazten du:

Al producirse en algunas obras del CAV la fusión del argumento plenamente alegórico y la dedicación de la pieza a la exaltación de la Eucaristía, nos encontramos ya con dramas que son auténticos autos sacramentales.

Batez beste, xvi. mendeko CAV-ak biltzen dituen auto eta fartsen luzera Barrutiaren *Gabonetako Ikuskizunaren* parekoak izango dira (500 bertsoetik 600era bitarte-

⁶ Aurrera baino lehen, argitu dezadan xvi. mendeko bigarren zatiko auto bildumarik garrantzitsuenaren den *Códice de Autos Viejos* (CAV) bilduman «Auto»ak ez direla geroago «auto sacramental»etan izango duten zentzuan ulertu behar, baizik eta zentzu tradizionalan, hau da, «acto» bakarreko pieza gisa. Ikus Rouanet (1979).

koak). xvii. mendetik aurrera, Lope de Vega, Mira de Amescua edo Valdivielsorenek bikoiztu egingo dituzte aurrekoak (1.200 inguru).

Gabonetako autoaren funtsezko bilakaera ezak arrazoi bat baino gehiago izan dezake. Egitura aldetik begiratuta, ukaezina da estu-estuan dagoela Jesusen jaiotzaren inguruko hiruzpalau motibo nagusiri lotuta. Publikoaren gustuaren aldetik begiratuta, berriz, badirudi Corpus-festa handirako prestatzen ziren erakusketa arranditsuetara —gurdien larderia, su-festak eta hiri eta kaleetako festa-giro zaratatsura— errenditu zela hura. Apalagoa eta umilagoa izanik, Gabonetako antzerkiak ezingo du, inondik ere, haien larderia eta ikusgarritasuna berdindu.

Artean xvi. mendeko lehen erdialdean izan zuen Gabonetako antzerkiak pisurik, idazle eta publikoaren aldetik. Ekoizpenari begiratu besterik ez dago. CAV (1550-1578) bilduma xvi. mendearen bigarren erdialdean idatzi beharrean lehenengoan idatzi izan balitz, Gabonetako zikloko pieza gehiago bilduko zituzkeen: bilduma osatzen duten lauogeita hamasei piezetatik, hiru bakarrik dira Gabonetako ziklokoak (XLV, LI eta LII). xvii.ean galdua zuen nabarmen pisu hori Corpuseko emanaldietako auto sakramentalaren alde. Ordurako aspaldi zuen Corpuseko festak lehentasuna bereganatua egutegi kristauaren ospakizunen artean.⁷

Antzezanaren alderdi formal batetik begiratu gero, berriz, begira emango digu “Cantan dentro” baliabide teknikoaren erabilerak. Koroaren funtzio nagusia narraizailarena da, hau da, datorrenaren berri ematea. Eginkizun hori tramaren garapenaren bidez soluzionatuko zen Barrokoaren antzerkigintzan. Hala ere, xvi. mendeko autoetan, esate baterako, CAVeko XLIII. piezan (“La Justicia Divina contra el Pecado de Adán”) aurkituko dira Barrutiaren antzeko baliabideak. Baina “Cantan dentro” hori baliabide dramatiko zaharra zen Barrutiak berea idatzi zuenerako.

Gurean autoen tradizioak ez du arrasto handirik utzi. Notiziaren bat edo besterik ez.⁸ Testu idatzirik ez.

Pertsonaia barregarriak Espainiako antzerkigintzan: artzain barregarritik Graciosoaren figura

Espainiako Urrezko Mendeko Graciosoaren zordun da Barrutiarena. Espainiako xvii. mendeko Gracioso eta xvi. mendean haren aurrekari izan ziren “bobo” edo “simplea” pertsonaiek ere aintzat hartuko ditugu hemen, nahiz eta “bobo”⁹ edo “sin-

⁷ «No olvidemos que de todas las festividades que solían celebrarse en los colegios de la Compañía de Jesús —apertura de curso (por lo común en la fiesta de San Lucas), final de curso (Santiago o la Asunción), Natividad, Circuncisión, Epifanía, Corpus Christi y el santo patrón del colegio o la ciudad— era la del Corpus la que conllevaba «mayor esplendor y regocijo», in García Soriano (1945: 23-31).

⁸ 1566an Lesakan antzeztu bide zen «Auto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo» izenekoa dugu lehena. Ikus E. Esparza, «Sobre la representación en Lesaca en 1566 de *La pasión trovada* de Diego de San Pedro», *Príncipe de Viana* XX, 1945, 487-491. or. Ikus, baita Urkizu (2007: 24-25). Lope Martínez de Isastiren testigantza eskaintzen digu bertan, esanez, xvi. mende amaiera aldera Oiarzunen Abraham, Job, Judith, Josefina eta antzeko antzerki lanak taularatu zituela Jesus de Larrunbide organistak. xvii. mende hasieran, berriz, Pedro García delako bat Donostiara abiatu zela Corpus-festarako bi komedia eta bi auto taularatzeko. Baina testurik ez dago.

⁹ Manuel V. Diago-k «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo xvi» artikuluan esaten du, *bobo* hori xvi. mendeko hainbat farsa, auto, solas eta entremesetan agertzen den bera dela, baina «artzaina»z bestelakoa dela, ez baita haren lana artzaintza izango, morrontza baino. Hiriko giroan

ple”tik¹⁰ XVII.eko Graciosora hiato bat egon. Baina ukaezina da Lope de Rueda eta Juan Timonedaren “simplea”k Graciosoaren figura iragartzen dutela. Ordurako ordezkatuak zituen “simpleak” (edo *Códice de Autos Viejos*-ean arrunta den “bobo”ak) “pastor bobo”a eta bere “sayagués” estereotipatua. Nahiz eta, esan dudan bezala, harreman zuzenik ez egon Graciosoaren eta aurrekari horien artean, Lope de Vegaren aurreko “simple”a (Lope de Rueda) deritzan pertsonaia barregarriak Urrezko Mendeko Graciosoaren zenbait berezitasun aurreirudikatzen ditu. Bere aurrekari ilustratuak dira Plauto eta Terencioren zerbitzari alproja eta axolagabeak. Eta, aldi berean, esan behar da, “simple” hark Juan del Encinaren¹¹ “pastor bobo”aren hainbat ezauzgarri bereganatzen dituela. Beraz, nahiz eta berritzaile agertu XVII. mendeko Gracioso, kolkotik begira ditu aipatu berri ditugun beste figura horiek. Hirurak dira barregarriak, pertsonaia komikoak. *Pastor boboa* (sabelkoia, ardozalea, alferra, koldarra, inorantea, jolaserako beti prest eta gehienetan aldarte onarekin dagoena) eta zerbitzari *simpleak* (nagia eta ohe-zuloa) burlak eta jipoiak jasaten dituzte; Gracioso, berriz, umorearen eta parodiaren agentea da. Baina guztiak dira pertsonaia serioen kontrapuntu. Aldi berean, antzerkiaren alderdi serio eta astuna eramangarriago egitea da haien helburua.

Ez da erraza Graciosoaren figuraz arduratu direnen artean erabateko adostasunik lortzea. Desadostasun horren arrazoia, gehienetan, komikotasunaren beraren funtzio eraikitzaile eta emaitzaren kalitatearen gorabehera egon ohi da.¹² Barru-

jardungo du zerbitzariak. Honela jarraitzen du egile berak: «Generalmente lo vamos a encontrar registrado como *bobo*, salvo en las obras de Timoneda y en las de Lope de Rueda o Alonso de Vega, editados, como es sabido, por el primero. De lo cual cabe deducir que probablemente fuera el librero valenciano el responsable del cambio de rótulo. Del mismo modo, prefirió el vocablo *paso* frente al de *entremés*, porque para el público valenciano este último tenía otras connotaciones. Es muy posible que decidiera rebautizar el personaje habida cuenta de que el sonoro vocablo castellano *bobo* no tiene correspondencia directa en catalán y si lo tiene, por el contrario, *simple*, cuyo equivalente en la lengua autóctona de Valencia es *simple*. (20)

¹⁰ *Simplearen* portaera guztiz tipifikatua da. Timonedaren *Rosiela* fartsan honako bereizgarriok bereganatzen ditu: «Pues su bien no es otro tal / Son comer, / Dormir a mas no poder; / Si lembio algun mandado, / Dadlo por desacerdado, / Que no lo sabe hazer.» (Diagoren artikulutik jasoa, 21. or.)

Egile beraren *Las tres comedias*-etik «Amphitrión» deritzanean Sosias morroiaren nagitasunak, Barrutiaren komediako Chato morroiak bezala, ez luke neurrik: «comenta con pena que lleva tres noches sin dormir más que ocho horas cada una» (*ibid.*) Jakina, ez zaie, gero, kolperik ere faltako.

¹¹ Interesgarria da Del Encinaren pastor boboaren eta gracioso calderoniarraren artean M.^a Luisa Lobatok egiten duen konparaketa: «...el tipo teatral que encarna lo cómico así como sus manifestaciones exteriores de comicidad está ya presente en el pastor de Juan del Encina y tiene descendencia no en cualquier personaje del teatro barroco, no desde luego en el gracioso de la comedia clásica, sino precisamente en el simple del entremés, in «Del pastor de Encina al simple entremesil» (106. or.).

¹² Komikotasunaren beste figurekin alderatuz, hara zer dioen Eugenio Asensiok Gracioso deritzan figura komikoak: «Pues el gracioso, más que una figura cómica, es un satírico benévolo que revela el lado cómico de las personas y acciones. Esta función de mediador, si no enteramente ausente, carece de importancia en la figura del bobo, o simple, de entremés. El bobo, a pesar de sus iniciales y someras afinidades, no sigue los pasos del gracioso» (1971: 38).

Horra, berriz, Montesinosek dioen hau:

Los manuales literarios siguen dando como antecedentes de la figura del donaire al bobo, al simple, al soldado fanfarrón del teatro primitivo. Estos caracteres originaron, sin duda, muchos rasgos cómicos de nuestra comedia clásica. De aquellas viejas farsas, o más exactamente, de su tradición escénica, tomó Lope figuras de rudos pastores y fanfarrones soldados,

tiaren Graciosoaren jarduera ere ez da homogenea gertatzen. Deabruen eta Mari Gabon-en egurrak jasaten duen Graciosoaren —sabelkoi eta ardozalea, parrandazalea (kanta eta dantza), beldurti eta koldarra, diruzalea eta materialista— eta artzain lagunekin batera Aingeruen hitzek izan duten eragin suharki jainkotierra indargabetzeko burutazio distirante eta irreberentz gainezka antzerkiaren protagonista nagusi bezala agertzen zaigun Graciosoaren artean badago alderik. Izenez pertsonaia bera da (Gracioso), baina ez portaera eta ezaugarriak. Batean pertsonaia pasiboa da (kolpeak eta burlak jasotzen dituena); bestean, berriz, eragilea. Ukaezina da Barrutiaren Graciosoak bereganatu dituela une batean edo bestean artzain tradizionalak bere gain hartuak zituen ezaugarri hauek: fisikoak (sabelkoi, ardozale), moralak (beldurti eta koldarra) eta Juan del Encina eta Lucas Fernándezen edo Cervantesen *On Kixoteren* Sancho Panza bezalako ezjakinen eta inoranteen hizkera larreakoa (“chapado”, nahiz eta “ministroa”ren ahotan entzun). Baina Graciosoaren agerraldiak aurrera egin ahala, pertsonaiaren baitan garapen moduko bat ere gertatzen dela ikus daiteke, eta umoretsu eta parodikoagoa bihurtzen dela bere jarduna. “Chato” zerbitzaria ere nagia eta ohezuloa da, makilaren eta agaren mehatxupean soilik mugituko den “mutil lotsagabe, desvergonzadu, perroa!”. Egile beraren “Aseginsoro”, berriz, lapurra (pikaroa) eta tripazalea, baina baita barre eragile ere (“Neuk ere gura neuke ikusi chikirritiko gurea”, 417. ber.). Hau da, bi komikotasun mota bereiz daiteke Barrutiarenean ere: komikotasun pasiboa, bere lepotik barrea eragiten duena, eta komikotasun aktiboa, Gracioso bera denean, parodia edo isekaren eragile. Alde horretatik, Lope de Vegak “figura del donaire” izendatu zuen Gracioso horren komikotasuna aktiboa izango da. Gauzak horrela, atzean geratuko dira *pasotetan* (Lope de Rueda, Timoneda), entremesetan, “Código de Autos Viejos” bilduman agertzen ziren *pastor boboaren*, *boboaren* edo morroi *simplearen* komikotasuna. xv. eta xvi. mendeetako antzerki tradizionalakoa (Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente) gehienetan pasiboa da. Nahiz eta Françoise Cazalek (1994) artikulua argigarri batean azaldu duen moduan, batetik bestera doan ibilbidean, bataren eta bestearen ezaugarriez hornituta agertu komikotasunaren figura horiek. Esate baterako, Diego Sánchez de Badajozen fartsaren agertzen diren zenbait artzainen komikotasuna gertuago dago Graciosoaren ezaugarri eta funtzio dramatikoetik “pastor bobo”arenetik baino. Baina ez da nahikoa Barregarriaren ezaugarrien deskripzioarekin eta fartsaren garapen dramatikoan betetzen duten funtzioa erkatzearekin. Izan ere, Casal-ek berak luzidoki ikusi duen bezala:

El pastor de Diego Sánchez anuncia, más aún por sus funciones en la economía dramática que por sus características tradicionales, el pleno logro del personaje cómico que será el gracioso.

El pastor, en este teatro, es una figura cómica señera, pero es también una supervivencia. Al pastor cómico se le destronó poco a poco de su posición preeminente.

y así figuran en sus obras, sin que sea posible confundirlos con la figura del donaire propiamente dicha. En la comedia conservaron todos aquellos tipos con su viejo, tradicional carácter la antigua simplicidad en cuanto a su significación. Y sus figuras exclusivamente cómicas. La figura del donaire no es exclusivamente donairoso, y criados y lacayos andan por el teatro de Lope que tienen todos los rasgos fisonómicos del gracioso y no son graciosos propiamente (1969: 63-64).

Torres Naharro ya lo había arrinconado en los introitos, quitándole el protagonismo durante el cuerpo de la pieza. Sobrevivió el pastor bobo en los entremeses, pero la comedia clásica no era el marco idóneo para su perduración. Dejando aparte el caso especial que representan las comedias de tema rural, el ambiente urbano dominante en la comedia llevaría a sustituirle por un personaje cómico desprovisto de las características marcadamente campesinas (sayagués, acrobacias, agresividad verbal, familia campesina). Sin embargo, aunque destronado, el gracioso pastor subsiste en no pocos casos en la comedia clásica, pero quizás con la sensación de que se trata de un personaje del pasado (Cazal 1994: 17).

Graciosoaren figura aristokraziaren munduan mugitzen da erosoago, galai eta zerbitzarien arteko ikuspegi kontrajarrien —eta, aldi berean, osagarrien— unibertsoan. Aristokraziaren eta mundu urbanoaren artean aurkituko du Graciosoak bere lekua. XVI. mendeko antzerkian helburu didaktiko-pedagogikoa da nagusi, nahiz eta helburu hori modu atsegina batean betetzeko *sketche* barregarri batzuk txertatu. Aldiz, Calderónen “auto sacramental”ak (edo berak *La segunda esposa*-ri jarri zion “loa”n definitu zituen hitzetan: “sermones puestos en verso”) alde batera utzita, XVII. mendeko antzerkiaren helburua entretenitzea izango da. Ez litzateke han onargarri, xv. eta xvi. mendeetako Gaztelako antzerki tradizionalen gertatzen zen moduan, artzainen elkarriketa saio bat txertatzea barre algarak eragiteko beste arrazoi dramatikorik gabe. Hala ere, Calderónen “auto sacramentalak” ere, “sacra teología”-tik taularatutako arazoez jardun arren, eta dogmak azaltzeko pertsonaia alegorikoez baliatu, jendearen ahogozagarritasun eta harrigarritasuna elikatzea zuen helburu. J. L. Flecniaoska-k¹³ honela definitu zuen “auto sakramentalak”: “como una diversión sacra enmarcada en la celebración de un festival religioso”. Baina eszenifikazio ikusgarrian bilduta, Corpus-jaiari eta eukaristiako gaiei gero eta lotuago bazen ere, egia da auto sakramentalak helburu didaktikoa eta fedearen garatze erlijioso suharra zuela muin (Arellano 1995: 42).

Zer egiten du Graciosoak Barrutiaren *Gabonetako Ikuskizunean*. Deskripzioa

Lehen agerraldian Gracioso Cesar Augusto enperadorearen ministroarekin agertuko da solasean; beraz, Belengo misterio erlijiosoaren hurrenkerari ondo itsatsirik. Leku-denbora gorabeherak ez luke garrantziarik taularatzean den gertaeraren unibertsalitasunaren argitan. Hamar bertso hartuko ditu Graciosoaren solasak ministroaren eta “Chambolin”ekikoak egiteko. Ordu arteko Jesusen jaiotzaren inguruko hirurogeita hamalau bertso ofizial seriorendoren, aurreneko umore eta jostaldi saioa iritsi da berarekin. Lehen agerraldian honako ezaugarri hornituta agertuko da Graciosoaren eta ministroaren solasaldia: diruzale (“chakurrak eurak egiten dabe dantza diruagati”), hizkera bera (“chapadamente”)¹⁴ eta musika (Chambolin: musika tresna

¹³ «¿Auto sacramental o comedia devota?», in Francisco Rico (zuz.), *Historia y crítica de la literatura española*, Bartzelona, Crítica, vol. III, 1983, 248-254. or.

¹⁴ «Chapado/a» hitzarekin gauza bera gertatzen da. Barrutiaren lanean Lakarra mintzatu da «sayagués»aren eraginaz. Sayaguesa antzerkian arrakasta izan zuen estereotipo bat da, seguru asko egiazko sayaguesarekin zerikusi gutxi zuena. Pertsonaia arruntek hitz egiteko erabiltzen zuten modu tipifikatua zen, Del Encinaren (Lucas Fernández, Gil Vicente eta abar) artzainengandik Sancho Panza-rengaino. *On Kixote Mantxakoaren* atal batean, Camachoren ezteietako pasadizoa kontagai, honela mintzo

modu adierazkorrean pertsonifikatua. Ezizenaren erabilera semantiko komikoa) eta dantza. Hitz horiek bereak ez badira ere, bere agerraldiarekin batera iritsi dira. Graciosoaren dantzaren ondoren, erlijioaren tonu serio eta neurtura bueltatuko gara berriz ere. Gazteleraz mintzatzen den koroaren bitartez seinalatzen dira antzeslanaren urratsen nondik norakoak (“A Belén caminan Josef y María”). Beraz, Graciosoaren lehen agerraldiaz hogeita zortzi bertso geroago, Belengo herrian gaude, eta han, gaua non pasatuko ostatu bila dabilta Josef eta Maria. Ebanjelio apokrifoen iturri popularizatuei esker osorik tipifikatua¹⁵ bihurtu den eszena horretan, Chato zerbitzariak eta Tomas nagusiak eskainiko dute hurrengo jostaldi umoretsua. Zeintzuk dira eszena honetako barre eragileak: Chatoren nagitasuna eta erabateko alferkeria. Hauek dira bere ezaugarriak: Atsotitzetan mintzatzeko joera du (“Oloa nola iskuintokian / gizenzen jaku losagerian”), eta bere loa eta atsegin fisikoa ez den beste ezerekiko axolagabekeria erabatekoa. Bost inportako zaio zein gelditzen den gauean ostaturik gabe. Horregatik hartuko du egurka bere nagusiak eta “perroa” deituko. Era honetako eszenek eragingo dute ezinbestean giro komikoa. Erditzear dagoen Ama Birjinaren larritasunetik begiratuta, ez litzaioke eszenari dramatikotasun tantarik faltatu behar, baina hori guztia, Ama Birjina, San Josef eta Jesusen istorio santu hori, horixe besterik ez da ikuslearentzat, istorio sakratu eta topikoa, mundu guztiak partekatu, eza-gutu eta sinisten duena, eta kristautasunaren barruan urtero-urtero gogoratzen dena. Horrek ez du espektakulu baterako ematen, Chatorena bezalako esenez hornituta ez badator; esparru sakratu hori komikotasunez adornatuta etorri ezean, ez da espektakulu bat, ez behintzat ikuslegoaren atseginerako. Egia esan, gure antzezlaneko funtsezko kontrastea ez da Belen eta Mondragoe, baizik eta Jesusen jaiotzaren istorio sakratua, bere hari narratibo eta hurrenkera topiko eta hieratikorekin, eta ikuslegoak estimu duen espektakulu profanoa, ikuslegoa bezalako jende arrunta irudikatzen duena. García Barrientos-ek (2003: 394) azpimarratu duen bezala, Gracioso da komediaren barruan aktualitatea hezurramitzen duen pertsonaia, eta anakronismoa bera bihurtuko du komunikazio tresna. Beraz, hurrenkera bakarreko garapena izan arren, bi mailako lerroetan banatzen dira bertako ekintzak: bata sakratua eta bestea XVIII. mendekoa. Eta, jakina, bigarren mailakoak askoz interesgarriagoak dira ikuslearentzat.

Chato / Tomas eta ostatu bila dabiltzan pertsonaia biblikoen eszena amaitu ondoren, Gracioso bihurtuko da berehala pertsonaiarik dinamikoena. Amaierako saioa alde batera utzita, deabruak eta Graciosoak oltzaren jabe egiten diren une beretik koroa ere isildu egingo da.

Hurrengo Luzifer agertuko da, bere infernuko kohortearekin batera, eta Graciosoaren ibilerarekin tratatuko da. Berriz ere, bi istorioak, ohial-atzekoa (sakratua) eta gracioso eta bera bezalakoena (profanoa) gurutzatuko dira, algara eta barrerako abagunea sortuz. Barrutiaren “acto”aren 513 bertsoetatik 150 Graciosoarekin batera

zaigu Sancho Panza: «Juro en mi ánima que ella es una chapada moza» (*Don Quijote de la Mancha*, II, XXI. kap.). Ikuslegoa horrela hitz egiten zuenarekin barre egiteko zegoen prestatuta. Eta baita Cervantesen *On Kixote* bera ere.

¹⁵ San Mateok Egiptoko ihesaren tradizioa zabaldu zuen. Bada, haren haritik sortutako antzerki eta istorio apokrifotetan ere, gurean bezala ari zaizkigu Josef eta Maria ostatu bila. Ikus «Acto de la huida de Egipto» (LII), in Rouanet (arg.) (1979: 374-387).

garatzen dira (207-357. bertsoak). Zer egiten du Graciosoa bere partehartze luze honetan barre eragile bihurtzeko? Sabelkoi¹⁶ eta parrandazale agertzen zaigu; jana, edana eta kantaren gorazarerik ez da faltako inguruan. Deabruekin¹⁷ topo egiten du eta, Plautoren soldadu panparroiarekin (*miles gloriosus*-ekin) gertatzen zen moduan, adoretu plantak egingo ditu baina koldar eta beldurti agertuko da, eta ihes egin nahiko du. Hala ere, deabruak jipoitu egiten dute Graciosoa. Eta Mari Gabonek ere, bere emazteak, jo egingo du aukera duenean. Hainbeste kolpe eta jipoi algararako aukera ezin hobea bihurtuko dira. Belcebu-ren “¿quién eres tú?” galderari, beti ere erantzun barregarria eragingo duen galdera topikoa antzerkian, hara nola erantzuten dion gure Graciosoa: “Orren mesediori serbitzeko ni naiz Jauna, Machi Frisa”.¹⁸ Batetik “Jauna” trataera ematen dio deabruari, bere burua zerbitzari kox-

¹⁶ Tripaundiak eta gizenak pertsonaia komikoak izan ohi dira.

¹⁷ Soilik Erdi Arotik datorren mundu ikuskera batean murgildurik bizi daiteke Ama Birjin, santu, aingeru eta deabruekin halako familia giro batean. Zalantzarik gabe, xviii. mendeko euskal jendea kristautasun sendo batean murgildurik bizi zen. Eta batzuetan itxura beldurgarria hartuko dute figura horiek (deabruak) eta hurrengo batean algararako abagune bihurtuko dira. Barrutiak buruan zuen irudikazioan finkatu gabe zegoen artean erlijioaren (mundu sakratuaren) eta norbere eguneroko munduaren arteko arazoizko mugarik. Eta bai antzerki eta fikzio, bai jendearen artean (ez bakarrik xehearen artean, Caro Barojak seinatu zuen bezala), superstizioen batetik besterako joan-etorria atergabea zen. Esate baterako, British Museum-eko plegu solteen saillean tamaina honetako perlak agertzen dira: «Villa de Castro este verano aparecieron treinta y cinco legiones de Demonios» (M.^a Cruz García de Enterría). Cervantesen *On Kixote* liburuan ere emanaldi batetik bestera presaka, maskarak eta arropak aldatu gabe, doan antzerki konpainia bat geldiaraziko du Kixotek: Deabrua (deabruz mozturrotutako pertsonaia) zihoa gurdia gidatzen. Antzezlanak *Las cortes de la muerte* zuen izenburua (Martín de Riquer-en ustetan Lope de la Vegaren lana zen), eta itxura guztien arabera, *auto sacramental* bat zen. Calderónen *Las visiones de la muerte* autoan ere errepresentazio berbera egiten zaigu, baina hemen mozkorra izango da emanaldi batetik bestera doan konpainiarekin topo egiten duena, eta ikuskizunarekin asaldatuta geratzen dena, trantze hori amesgaizto bat bailitzan biziz. Ez dira faltako Barroko garaiko antzezpenean Graciosoren antzeko papera betetzen duten «bobo», «praka-nasai» edo «cornudo»ari ematen zaizkion makilkadak ere, eta iratxo, deabru edo maitale /emaztearengandik iritsiko zaizkie kolpeak. Barre egitea izango da zalaparta osoaren helburua.

J. P. Crawford-ek (1910: I, 306) dioen bezala, Espainiako antzerkigintzan agertuko diren deabruen sorburua hau da: Asmodeo (Testamentu Zaharra), Luzifer (Apokalipsia), Satan, Bercebu eta Belial (Testamentu Berria). Barrutiarenean, Crawforden sailkapen horretan agertzen ez diren beste bi deabru agertzen dira: Baal eta Leviatan (Testamentu Zaharra). Egile berak azpimarratzen duen bezala, Deabrua da gizadiaren etsairik amorratuena eta Jesusen jaiotzarekin batera hura berberosia izateko bidean izanak, hortik deabruak Kristori dion gorrotoa. Eta hortik haren gerra aldarria: «Zierra, zierra, guerra, guerra» (Covarrubias jarraituz: «Cerrar con el enemigo, embestir con él»). Beraz, «Eraso egin» izango litzateke aldarria. Nolanahi ere, Julio Caro Barojari arazoia eman beharrean gaude. Jerónimo Feijoo-ren (1676-1764) *Teatro crítico universal* lanari buruz ari zela-eta, honako hau idatzi zuen: «Feijoo fue «testigo», y «testimonio» de una mutación cultural, ni más ni menos», «Feijoo en su medio cultural» in *El P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 18, I, 153-186.

¹⁸ Machi Martin da, eta Bergarakoa gainera, herriko patroia izena darama (Bergara eta Beasainen arteko jabego lehia puri-purian zegoen garai hartan. Larramendik ere hartu zuen parte Bergararen alde eginez): «Au dok Mutilbalz, Vergarako dantzari koplaria» (37). Eta izenari, eta santuari, ohore egiten dio «graciosoa», tripazalea (Charles Tripazalea) eta ardozalea (Machi Ardanza). Garbia da «Ardanza» eta ardoa bateratzeko intentzioa. Beltran artzainak honela ikusi du Machi Graciosoa jipoiaren ondoren: «Charles guerea ordirik daza» (87). Ez dago dudarik gure Martin (Machi) San Martinen makuluaz izan dela ukitua, ardo, edana eta mozkorra ez baitzaizkio faltako bizitzan. San Martin (Bako kristautua) da tabernoaren, eta beraz, mozkorren, patroia. Machi Frisa (Covarrubias: frisar, retorcer los pelillos de paño) dela erantzuten dio Belcebú-ri. «Frisa» hitzaren adieren artean honako hau ere badago: «castigo de azotes». Eta frisador: «verdugo que azota». Ez al dabil gure Graciosoa une horretan panparroierian

kor gisa agertuz. Ordurako bazekiten haiiek, eta haien ahotik jakingo du ikusleagoak, morroi alferren artean xelebreena dela gure gracioso: “Auxe dok gure morroe alper kazadorea”. Sabelkeria, mozkorkeria, ehiza... Bizimodu horrekin, deabruaren zerbitzari finenetakoa dugu Gracioso. Graciosoaren bizioen kondena moral argia taularatzen du Barrutiak hemen. Haatik, ekintza osoak jokutzen du, komikotasunaren alde, ze, bestela, zertarako jipoitu zeure zerbitzaririk onena? Deabruen haserreak bakarrik justifika dezake bere interesak mundu honetan ondoen defenditzen dituen gracioso-zerbitzaria jipoitzea. Baina, ez da hori nahikoa arrazoi; helburua bestelakoa da, ikusleagoaren barre-algara eragitea, hain zuzen. Arrazoi teologikoen aurretik, egoera komiko eta barregarria eragitea da helburua. Graciosoaren eta deabruen arteko liskar hori herri-literaturako “tobera”rekin konparatu zuen Arestik. Badakigu herri-antzerki haien muina eta helburu nagusia zein zen: herriari zentzuzko eta arrazoizko iruditzen zaizkion arauak betetzen ez dituzten jokabideen bizkar barre egitea edo jokabide horiek gogor epaitzea. Ez dago dudarik badagoela kondena moralik Barrutiarenean. Bere sabelkeria, mozkorkeria edo alferkeriaz gainera, ehiztaria ere bada gure Gracioso. Garai batean nobleen pribilegioa zen, herri-xeheak ere bereganatu zuena. Baina ehiztaria beti lotu izan da alferkeriarekin. Eta deabruak,¹⁹ bere ohiko funtzioez bestera, Gracioso jipoitu egingo dute. XVIII. mendeko eta gerorago neoklasizismoaren helburu didaktikoa bizitzako ohitura desegokiak zuzentzea izango da. Ez zuen besterik egingo Peñafloidaren *El borracho burlado* antzezlanean; hori bai, han ere, mozkorraren jokabidea erridikulizatuz haren burubidea zuzentzea izango da helburu (“corregir las costumbres, ridiculizándolas”), beti ere, zentzumenaren aurkako agerraldirik gabe (deabruena, esate baterako, edo aingeruena). Eta Barrutiaren ikusleria ohartuko da kondena moral horretaz, ohartuko da gure Machi Ardanzak halako eskarmentu bat merezi zuela. Ez al dira Barrutiaren eszena horretan “Acto”aren jatorrizko helburu erlijioso-didaktikoa eta jada neoklasizismoaren hatsa gainean sentituko lukeen bizimodu okerraren aurrean XVIII. mendeak erakutsitako joera didaktikoa gurutzatzen?

Badu deabruen, Graciosoaren eta Mari Gabonen pasadizo horrek entremes itxurarik ere. Hori bai, entremes hori komediaren barruan ondo txertatuta datorkigu, nahiz eta pasadizo horrek zer ikusi batere ez duen Barrutiaren piezaren argumentu nagusiarekin. Izan ere, pasadizo hori gabe ere, berdintsu egingo luke aurrera komediak. Baina egileak, jendea aspertu ez zedin eta espektakulua atseginago gerta zekion, beste jostaldi baten beharra ikusi du, eta deabrua eta Graciosoaren (eta honen eta emaztearen) pasadizoa aukeratu du espektakulu horren garapen arrakastatsurako.²⁰

erabat murgildurik, gogor plantak egin nahian? Zeren eta, hasiera batean, Gracioso bera da erasokor zuzentzen zaiona deabruari: «Ordu gaistoan ken zaitez ortik, espabere ta fedea / xakin bai xakin nolakoa dan ene ukabil para» (251-252. ber.).

¹⁹ Deabruen ohiko lana beste hau litzateke: «El diablo no duerme: porque siempre está pronto para hacer caer, y revolver, y ayudar a mal», in Gonzalo Correa. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), arg. Leonis Combet, Bordeaux, Institut d' Études Ibérique et Ibéro-Amériques de l'Université de Bordeaux, 1967.

²⁰ Lázaro Carreterrek adierazten duen moduan, XVI. mende erdialde horretan, «entremés»ak antzerkiaren baitan gerora izango zuen esanahia bereganatu zuenean, pieza luzeago baten barruan edo bereizita erabiliko dira: «...hay un momento simultáneo o muy poco posterior al que testifica el *Entremés* de Horozco, en que se concibe la posibilidad de romper la conexión entre la acción dramática principal y

Horretarako idatzi ziren hainbat eta hainbat entremes (Lope de Rueda eta Timonedaren hitzetan: pasoak), zinezko errepertorioak osatzeraino. Horietako bat dugu 1640an argitaratu zen *Entremeses nuevos de diversos autores* izeneko bilduma. Ze, azken batean, entremesaren funtsa eta muina publikoa dibertitzea zen. Honela jaso zuen Covarrubiasek *entremés*²¹ hitzaren esanahia: “Entremés es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia, para alegrar y espaciar al auditorio”.

Barregarriak dira, nola ez, Gracioso jipoituak Mari Gabon emazteari laguntza eske zuzentzen dizkion hitzak ere: “Mari Gaboncho enea, biozeko puskea, Orienteko perlea” (264. ber.). Ezbairik gabe, hitz horiek berea ez den beste estamentu bateko zaldunenak ziren. Desegokitasun nabaria gertatzen da darabilen erregistro jaso eta dotorearen eta bere izaera arruntaren artean. “Biozeko puskea” eta “Orienteko perlea” bezalako hitz leun eta exotiko eta poetikoa gorteko jende noblearen trataera adeitsu eta jasoaren itxura dute, damaren eta galaiaren arterako egokiagoak Mari Gabon eta mozkor baten harremanerako baino. Ondorengo bertsoetan ikusiko dugu horren konfirmazioa: kolpeka konponduko dituzte beren artekoak. Musikarekin eta kantuekin batera, hori zen entremesen ohiko amaiera: soinua, zalaparta eta makilkadak.

Artzainekin elkartzen denetik aurrera, bilakaera bat gertatuko da Graciosoaren; mozkor izaera eta kolpe piloaren (deabruen eta emaztearen) erasanak mirariz bezala desagertuko zaizkio, eta finagoa, buruargiagoa eta asmamen handiko hitzuen agertuko zaigu, ordu arte Gracioso zarpail tontoaren *rola* bete izan balu bezala, eta orain berriz bizkorrarena. Eta hor doa, berriz ere, saltoka eta kantari, Aingeruaren “Gloria in excelsis Deo” entzun eta artzainak asaldatuta geratu diren arte. Gracioso izango da asaldatuko ez den bakarra, eta beste artzainengan gertatu den antzaldaketaz sinesgogor eta mesfidati agertuko zaigu. Bere lagun artzainen bat-bateko fede eta sinismen suharraren tenperatura jaisten saiatuko da publikoaren aho-gusturako. Hura gezurtatzeko, edo indargabetzeko, mailarik arrunteneko baliabideak erabiliko ditu: atsotitzak eta, komikotasuna helburu, gaztelera eta euskara nahasita esaldi beren (“No se hizo para los asnos estimakaz dulcea”, “Lindo mozo despachazeko de vino blanco un pichel”); jan-edanari egotziko dio ardura (“Kalchapotac eman leizke bokadu on bategati”, “Alboan falta dakionean kuartilloko ontzia”, “ori ez duk insaur salsea”, “Ezta posible eztaodela ene lagunak ordirik”, “Chakolin orrek turbadu deuzu begietako bista”); edo buruaren aldakortasuna (“Biar goiseko beste alderuz izuliko

sub divertimientos, y en que éstos empiezan a componerse aparte, de tal modo que pueden insertarse en cualquier texto teatral» (Lázaro Carreter 1974: 194).

²¹ Honela idatzi zuen Eugenio Asensiok genero horri buruz: «Omito, por evidentes, algunas notas como la corta extensión, la floja unidad del entremés, fabricado a veces con remiendos cómicos y que contrasta con la secuencia causal y narrativa de la comedia. El entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada. Esta fluctuación, esta constante movilidad está en parte condicionada por su calidad de “género secundario” y dependiente» (1979: 40). Eta honako hau eransten du: «Como lo que importaba era el espectáculo y los resultados, parece que los diputados para el Corpus no concederían la debida importancia a los autores de letras, los cuales mandaban modificar sin el menor reparo cuando lo juzgaban necesario. En el ensayo de 1575, se le ordena a Luis Díaz (que sacaba «el carro de El pleito que pone el demonio a la naturaleza humana») que «acorte en la letra y saque algunos yntremeses...».

xok aizeak” edo “kañaberan kaskabel”). Artzainen (Lorenzo, Beltran, Arichabal eta Gabrioliko) eta Graciosoaren arteko kontrastea erabatekoa izango da, Kixoteren eta Sanchoren artekoa bezainbatekoa. Eta, jakina, kontraste horrek barrerako aukera ezin hobea eskainiko du. Izugarri komikoak bihurtuko dira artzainak jasaten ari diren antzaldaketa larriaren eta haien ofizio eta jardunen gainean Graciosoak egingo dituen burlak. Chato zerbitzaria izango du jarduera horretan lagun, hau da, Graciosoarekin batera aldatu ez den bakarra. Episodio horri Aingeruak berak emango dio amaiera; eta Aingeruaren diskurtsoaren ondoren, guztiak joango dira, baita Gracioso eta Chato ere, Belenera, jaioberriari opariak eskaintzera. Huraxe izango da Graciosoaren azken partehartze barregarria, ze Ama Birjinari aitortuko dio nolatan xahutu dituen diru guztiak jan-edanean, eta gauzak horrela, ez duela ezer ekarri oparitarako. Hori bai, Jesusen eta Ama Birjinaren zerbitzura jarriko du aurrerantzean bere burua, eta, gainera, *villancico* bat kantatuko dio haur jaioberriari.

Belengo estalpean Graciosoak duen portaera ez dator bat Aingeru eta artzainen aurrean erakutsi berri duenarekin, justu aurreko eszenarekin, sinesgogor eta mesfidati agertzen denarekin. Eta deabrua eta Mari Gabonekin agertu zuen izaeratik Aingeru eta artzainen aurrean izandakora bilakaera galanta zegoela bagenioen, beste hainbeste gertatuko da azken horretatik Belengo estalpean Ama Birjinarekin duen solasera. Egia da bidean konbertitu egin dela, eta ondorioz, erabat sinistun eta zintzo agertzen zaigula. Inongo errebeldia arrastorik gabe, kristau arrunt eta umil agertuko zaigu. Ama Birjinak Belengo portalean hartzen duen dimentsio beneragarri eta sakratuaren alboan, Gracioso xalo eta morroi agertzen zaigu. Beharbada, testuinguru horretan, Ama Birjin bitartekari eta barkaberarekin intimotasunean ulertu beharko litzateke deabruen aldetik jasotako tratu txarretatik duen sendatze miragarriaren arrazoia. Hara nolako aitortza egingo dion Graciosoak Ama Birjinari:

Mila golpe artuta nago,
Gusti gustiak neuretzat.
Beste marabilla bat
Neuri sucedidu xat,
Nundi ta nola eztakidala
Neke gustia kendu jat. (441-446. ber.)

Ama Birjinak hitz hauekin erantzuten dio:

Dicha gustia dator zeruti
Xaun onen eskuetati,
Biozerean emon bekioz
Mila grazia beroni. (447-450. ber.)

Eta Graciosoak bere betiko zerbitzua agintzen die Jesus eta Ama Birjinari:

Sekula beti izango naz ni
Onen da zure kriadu. (453-454. ber.)

Graciosoaren figura. Jaiotza eta funtzio dramatikoa: zertarako dago

1620an Lope de Vegak bere komedien XIII. liburukiaren argitarapena zela-eta, zera zioen eskaintzaren atalean: “Y repare de paso —esaten dio bere diszipuluari— en que (komedia hura *La francesilla* da eta 1596an idatzi zuen) fue la primera vez que se

introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a los presentes” (Oleza 2005: 351). Holaxe da, *La Francesilla* komediako Tristán pertsonaia izango da Graciosoaren lehen mamidura, baina “figura del donaire” gisa. Hala eta guztiz ere, 1620tik aurrera hedatu zen hitza Graciosoarena izan zen, eta ez, Lopek izendatu bezala, “figura de donaire”rena. Galaiaren (edo noblearen) kontrafigura da Gracioso, eta bere itzala bailitzan jarraituko dio alde guztietara. Nobleziaren eta idealismoaren kontrafigura errealista da. Loperen komedian galaiaren ezaugarriak izango dira espiritu noble eta idealista, hala bizitzari begira, nola maitasun kontuetan. Adoretsua da eta bizitzaren alderdi arruntenak mesprexatzen ditu. Ideala, utopia, poetikotasuna eta abentura dira haren paradigma. Pentsamendu jasoak ditu beti. Haren aurrean Gracioso materialista eta arrunta da, triparekin pentsatzen du. Nagusiaren amets liri-koek ez diote loa jango, eta haren idealismoaren aldarriei errealismoz erantzungo die. Sancho Panzak haragituko luke modu paregabeen pertsonaiaren muina. Bataren espiritu idealista eta kontenplalaria bestearen inteligentzia praktiko eta mundutarraren beharrean egongo da. Horregatik dira pertsonaia osagarriak: bata bestearen beharrean daudelako munduak zentzurik izango badu; bata bestea gabe hankamotz geratzen da. Bere nagusiaren ispilu den Loperen zerbitzari leial horren ondotik, Graciosoaren aurpegi ugari zabaldu zen XVII. mendearen erditik XVIII. mende erdira bitartean, betiere funtsezko papera jokatuz antzerki lanaren arrakastari begira. “Pertsonaia-tipo”az hitz egin nahiko genuke hemen, ze bestela, “graciosoaz” baino, “graciosoez” hitz egin beharko genuke.

Jada 1734an honela definitu zuen *Diccionario de Autoridades*-ek Graciosoaren figura: “Usado como sustantivo, significa el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene”. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (1963) liburuan, honelaxe definitzen zuen Juana de José Pradesek pertsonaia hori:

El gracioso es un *criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona (codicioso, glotón, dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desamorado: lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su señor (251. or.).

Galairik ez dago Barrutiaren komedian, baina bai haren pareko funtzio jaso, zeremoniatsu, solemne eta beneragarria erakartzen gaituen diskurtso sakraturik. Aingeruaren eraginez, Gracioso ez beste artzain guztiak (Lorenzo, Beltran, Gabriel, Arichabal) idealismo kristauaren gatibu suertatuko dira. Graciosoak haien kolkotik barre eta parodia eginez lortuko ditu unerik distiranteenak. Nahiz eta, azkenean, bera ere diskurtso ofizial unibertsalari men eginez, beste artzainekin batera Belenera joan, haur jaioberria gurtzera. Garbi dago Graciosoarena dela kristautasunaren diskurtso ofizial, ortodoxo eta tradizionalarekin errebelde agertzen zaigun pertsonaia bakarra. Bere ateraldiak izango dira diskurtso nagusi eta ortodoxoaren eraikuntzan ahots disonante bakarra. Beste artzainak otzan eta esaneko agertzen zaizkigu Aingeruaren iragarpenaren aurrean. Ez dute haren mezuaren aurrean zalantza apurrik agertuko. Graciosoak, bai. Baina Barrutiaren ikuskizunaren helburua eta funtsa izango da Gracioso hori, egiazko ahots bakan hori, artegira bihurtzea, ofizialtasunaren magalera itzultzea. Berak eman dio bizitza (eta sinesgarritasuna) komediari, berak ziurtatu dio espektakulua ikuslegoari eta lortu du arrakasta emanaldiarentzat. Baina garaiko mundu ikus-

kera ortodoxo eta tradizionalari men eginez, besteen ibilbide erritualizatu berbera egingo du gure Graciosoak, hitz batean esateko, konbertitu egingo da. Eta ikuslegoak onartuko du irakasgaia: argumentu unibertsal bat dagoela eta hura errespetatu egin behar dela. Eta argumentu unibertsal horren arabera erabakiko dela zer dagoen ondo eta zer gaizki.

J. F. Montesinosen esanetan, komediaren eraikuntzan Graciosoak duen ardura handia da:

El sentido de este personaje en la comedia responde a su función constructiva (...). Pero además, por lo que a la economía de las piezas dramáticas se refiere, el criado oficinero es una voz necesaria, un complemento armónico de la voz del galán, y por ello ha de estar en la comedia y decir lo que dice, sea ello cómico o no (1969: 63).

Lázaro Carreterrek, berriz, pertsonaia horrek antzerkian betetzen duen funtzioa bitartekariarena dela esango du: batetik, ikusleen aurrean bitartekari, komedia saioa onargarria gerta dakien; eta bestetik, tramaren mesedetan ere bai, komediaren betebeharra modu arrakastatsu batean lor dadin. “Es en el cruce —dio Lázaro Carreterrek—, la de mediar entre el espectador y el espectáculo, y la de servir internamente a la intriga, donde la figura del donaire tuvo nacimiento” (1992: 10). Ez zuen beste modu batera ikusi Eugenio Asensiok: “Su función —si la condensamos en una fórmula— es la de mediador entre el mundo y el héroe y los espectadores” (1971: 38).²²

Eta antzerkiaren egituraren baitan Graciosoak betetzen duen funtzio nagusi eta dinamiko hori dela-eta, gaizki ulertu asko eragin du iruzkingileen artean. Eta gehienetan gaizki ulertze horren arrazoi nagusia “falacia realista”tzat har genezakeen errua litzateke, hau da, Graciosoareen jarduna klabe errealista batean ulertu nahi izana. Ez zuen besterik egin Loperen “figura del donaire”rekin Miguel Herre-
rok (1941), esan zuenean ez zela *gracioso bobo*aren oinordekoa, ikasle nobleari zerbitzen zion ikasle pobreaken karikaturazko erretratua baizik. Eta, egia esan, ez ziren faltako Graciosoareen pertsonaiaren tankerako makina bat unibertsitari ikasle alproja eta lotsagabe Salamancan. Gurean ere ez dira faltako antzeko ikuspegiak Graciosoareen figura dela-eta. Esate baterako, Santi Onaindiak (Kortazar 1981: 182) esango du “Or inguruko (Arrasate) ostalariak nunbait” izango zirela Tomas eta Chato zerbitzaria.

Jon Kortazarrek ere zera esango du Barrutiaren pertsonaiak aztertzen ari delarik: “Gabriel ere identifikatu daiteke. Beistegikoa da dirudienez”. Eta aurrerago, hau: “Barrigile; Txato eta ostalaria, aldiz, pertsonaia herrikoiak dira baina hauen herrikoitasuna XVIII. gizaldiko Arrasateko gizartean zuten postuan oinarritutako herrikoitasuna da”. Eta ez zaio arrazoirik falta, antzerkiaren garapenerako pertsonaia horiek betetzen duten funtzioa azpimarratzen duen neurrian.

²² Eta honela jarraitzen du: «Interpreta para el héroe los riesgos y obstáculos que el mundo interpone al logro de sus altos ideales; interpreta para el público las demasías y excesos del héroe que confronta con las servidumbres comunes y las miras prácticas de los espectadores. Esta confrontación eleva por un lado la talla del héroe; por otro, al dar a sus acciones un colorido levemente teñido de ironía, al someterla a una perspectiva cómica, los hace perdonables, verosímiles y doblemente simpáticas. La función de mediador resbala insensiblemente a la de comentarista de las flaquezas propias y ajenas» (*ibidem*).

Izan ere, artzainak baldin badaude Gabonetako antzerki tradizionalan, ez daude soilik San Lucasen Testamentu Berriko aipamenarengatik, baita espektakulari txertatzen dioten sinesgarritasunarengatik ere. San Lucasen aipamenak zilegiztatu zituen Gabonetako zikloko teatro erlijiosoaren hastapenak, baina handik aurrerako artzainek hartu zuten dimentsioa bestelakoa izan zen. Azken batean, antzerkiaren eta liturgiaren arteko muga erabakitzeke giltzarria artzainen figura da. Artzainek protagonismoa hartzearekin batera, paraliturgiatic dramatizazio sekularizatura igaroko gara. Jada Juan del Encinarentzako inportanteagoak dira antzerkiaren beraren barne garapen eta beharrak San Lucasen erreferentziari zor zion atxikimendua baino, jatorrian soilik erlijiosoaren emanaldia tradizio profanoaren bidean sartzen joan zelako. Beraz, aurrerantzean ezin falta halako antzerki emanaldietan ez artzainik ez bere jolas eta bromarik, izan ere, antzezlanaren zatirik konbentzional eta irrealen aurrean, sinesgarritasunaren alde egiten zutelako lan (Hermenegildo 1995: 38).²³ Gauza bera esan dezakegu Barrutiaren komedian agertzen diren garaiko kolore eta aztarnei buruz, zezen-festak zirela, edo txakoliaren eta ardoaren estima, edo Gabonetako afarirako prestatutako gaztainak eta intxaur-saltsa. Graciosoak ikuslegoari helerazten dizkion keinuak dira horiek. Beti ere ikusle arruntari begira aipatutako erreferentzia kostunbrista-errealistik.²⁴

²³ Egile berak dio: «Progresivamente, Encina el primero, ha llegado a secularizar temáticamente su teatro. En Gómez Manrique los pastores no alcanzan el nivel de actantes dramáticos y quedan reducidos a la condición de simples instrumentos ilustradores, iconizadores, del gesto paralitúrgico, de fiesta navideña.» (*ibid.*). «El argumento de la Navidad expuesto en el teatro resulta forzosamente limitado en cuanto a la función dramática de la Virgen y José, y la necesidad de ofrecer novedad en alguna parte o bien glosando el hecho o bien mezclando en él en forma anacrónica cuestiones de la actualidad de los espectadores, hizo que creciese la función de estos otros personajes que intervienen en la escena» (177. tesis).

²⁴ Ez legoke soberan neurtzea «kostunbrismo» igurtzi horren atzean zenbat dagoen literatur tradizioetik beretik eta zenbat Barrutiak bere ingurutik jarritakotik. Esate baterako, Calderónen *Las hijas del aire* antzezlaneko Graciosoaren izena Chato da. Chato izen popularra izan arren, antzerkirako aukeratu izan da bere balio semantiko motibagarri eta iradokitzaileagatik. Beste hainbeste «Aseginsoro» morroiaren izenari dagokionez. Barrutiaren «Lindo mozo despachazeko de vino blanco un pichel» (334) bertsoaren aurrean hau esango du Kortazarrek: «Eta Barregileak aktoreak aipatzen dituela konturatzen bagara, tabernaren batetako zerbitzaria dela esan dezakegu». Eta halaxe da. Baina «pichel» horren aipamena ez da arrotza Espainiako antzerkiaren tradizioan: Diego Sánchez de Badajozen «Farsa teologal»en bi aldiz aipatzen da. Batean: «Aquí viene una Negra cantando y tañendo con un pichel al son dél»; eta bestean, artzainak esaten dio uzteko pichela: «Pues dexa ora el pichel.» Covarrubias-en hiztegian: «vaso para vino de estaño».

«Beistegiko Gabriel, kañaberan kaskabel» bertsoan (333), berriz, garai hartan «kaskabel»ek zuen esanahi figuratiboa interesatuko litzaziguke ezagutzea. Horra zer dioen Covarrubias-ek «cascabel» horren adiera bati buruz: «Al que tiene poco juyzio y es liviano y habladorcillo, dezimos ser un cascabel, por ser vacío y hueco en el hablar». Hau da, arrantza erraza izan dela gure Gabrieliko. Errazegi egin diola koski Aingeruaren kañaberaren amuari.

Hala ere, Jose Mari Velez de Mendizabalek (2003) adierazten duen bezala, ukazina da Barrutiak bere garaiko jaki eta usadioak txertatu zituela bere antzerkian. Esate baterako, «azkonarraren hatzamarra»ren aipamena horrela ulertu beharko litzateke: «Barrutiaren garaian, Euskal Herriko handikiek azkonarraren hatzamarra kutun gisa erabiltzen zuten gaisotasun eta izpiritu gaiztoen kontra. Pedro Ignaziok ohitura horren berri amaten digu, etxean ikusitakoa azalduz, nonbait (2003: 97). Gauza bera «aya semechoari» aipamena ulertzeko: «Arrasateko eskribauak umeen gosariaren jakiaren aipamena egiten digu, esnea urunarekin nahastua lortzen den «ahixa» gozoa. Ez da, ez alajaina!, Barrutiak testuan gastronomiaz eginiko aipamen bakarra» (*ibid.*).

Gauza bat dago argi, Gabrielico pertsonaia ezaugarritu duen moduan, Gracioso honako hauxe ari zaio helarazten publikoari: Gabrielico une honetan “haizeburu” bat da (edo txakoliari eman dio ezkutuan). Barrea eragiteko konplizitatea lortu behar da komikoaren (Gracioso) eta publikoaren artean. Eta horixe azpimarratzen ari gara atal honetan, Graciosoaren eta ikusleagoaren artean ezinbesteko konplizitatea dagoela. Gabrielen bizkarretik ari da barre egiten Gracioso (eta Graciosoaren mozarropean, egilea). Baina zer du Gabrielicok barregarri? Bada, derrepenteko bere fede antzaldatze suharra, dimentsio mundutarretik dimentsio ideal batera transportatu duena. Eta dimentsio ideal horretan ere barregarri bihurtuko dira Aingeruaren edertasun topikoez artzainek egiten dituzten deskripzioak (“Aren abegi ederrak / Duda бага benzizen ditu / kanpoetako eperrak” (Beltran, 310-312. ber.). Baina, batez ere, artzainen antzaldaketaren tamaina bera gertatzen da parodiko eta barregarri: “Beragaterren trukadu nei pozik mundu guztia” (Tomas, 306. ber.); “Desiertura juango naiz ni egiten penitentzia” (Arichabal, 319. ber.); “Arzain ignorantea ninzan, biurtu naiz sabio, / Ene ustez mundu guztiak eztau zuri bat balio” (Gabriel, 329-330. ber.). Mundua utzi eta basamortura erretiratzen ziren pekatarien (gero santu handien) leiendak kristau munduaren arnasa ziren. Nork ez zuen entzuna sermoi, prediku eta ebangelioetan, San Juan Bataiatzailearen istorioa edo Jacobo Voragine-*ren Urrezko leienda* liburu ospetsutik zabalduetako San Antonioren desertualdia, edo hain famatua izan zen Maria Egipciana prostituta-santarena. Santa Maria Egipcianaren bizitza taularatu ere egin zen. *Auto de Códices Viejos*-eko lan gehienak bezala, egile anonimo batena da. Ildo berean, aipagarria da xvii. mendean sonatua izan zen konbertsio horietako bat: Francisca Baltasar de los Reyes-en kasua, hain zuzen. Urtean antzerki konpainia batean ibili ondoren, fama handia zuelarik lortua, bat-batean emanaldiak bertan behera utzi eta Jainkoagana bihurtu zen. *La Baltasara* antzezlanak taularatu zuen istorio hori.

Beraz, giroan zegoen halako istorio eta bizitza eredugarrien erreperitorioa. Badago, beraz, Gabonetako artzainen tradizioetik datorren aztoramenduaren parodiarik ere. Eta Graciosoaren funtzioa gehiegikeria ideal hori (fedezkoa zein ohorezkoa izan) tenplaztea da, eta umorearen bidez, haren hegaldi sutua epeltzea eta indargabetzea. Nola bait, Carmen Bravo-Villasantek “La realidad de la ficción, negada por el gracioso” artikuluan proposatzen zuen bidetik ari zaigu hemen lanean Gracioso: komedia bera hartzen du fikziotzat, Gabrielico eta bera bezala, beste artzainen ilusio barregarri ja-soak indargabetuko baititu. Eta hori publikoaren atseginerako egiten du.

Gracioso eta komedia neoklasikoa

Graciosoaren arrakasta handia izan zen xviii. mendean barrena ere. Antzezlan jendetsu eta arruntetan bi eta hiru Gracioso tartekatzen ziren, eta ikuslegoa zain-zain egoten zen hauek noiz agertuko, barrez hasteko. Baina Graciosoaren figura ez zegoen ondo ikusia moralisten aldetik, ez behintzat xviii. mendeko moralisten —eta ez bakarrik erlijiosoen aldetik, santuen komedietan tartekatzen ziren *sketch* umoretsuak errezeloz begiratzen zituztenak— eta prezeptiben ikuspegitik. xvii. mendean halako arrakasta izan zuten “auto sacramental”ei buruz, zera diote, doktrina kristaua pulpitotik irakatsi behar zela, eta ez oholtza gainetik. Eta ez zitzaien arrazoirik falta. Baina prezeptiba beretik begirata, Graciosoaren papera gogor erasotzen da. Horra zer iri-

tzi duen pertsonaia horretaz Ignacio Luzán-ek bere *Poétican* (1737) (mende osorako prezeptiba lanik eragingarriena). Honela dio:

Los cómicos españoles que ordinariamente hacen serio, y aún a veces trágico, todo el principal asunto de sus comedias, y fian lo jocoso de ellas de un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de gracioso (III, 14, 533. or.).

Modu beretsuan mintzatu zen Tomás de Iriarte bere *Hacer que hacemos* (1770) komedia neoklasikoari idatzi zion hitzaurrean. Garaiko komedietan gertatzen zen sinesgarritasun faltaz zen kexu, eta gehien bat “por las ocurrencias intempestivas del gracioso, que es la única persona de carácter señalado que suele introducirse en la mayor parte de nuestras comedias” (Caro Baroja 1974: 86). Ildo beretik mintzatu da Jovellanos:²⁵ “Es necesario sustituir estos dramas por otros capaces de deleitar, instruir, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón”.

xviii. mendearen amaiera aldera, prezeptista neoklasiko horiek ondo pasatu besterik nahi ez duen ikuslegoaren aurka esku hartzea eskatuko diote administrazioari, antzerkiaren esparrua goitik behera erreformatu dezan eskatuz. Barrutiaren Graciosoarekin barre egiten zuen ikuslegoak ez zuen errespeturik merezi, haien aburuz. Baina, ezinbestean, artifiziala eta arrotza iruditu bide zitzairen antzerki neoklasikoak proposatzen zuen eredugarritasun berria. Francisco Miliziano-ren ustetan, honako hauek dira antzerki berriak bete beharko zituzkeen baldintzak:

La comedia dieciochesca, tanto nacional como extranjera, no necesita para reír del chistoso de oficio, sino que el espectador descubre por sí mismo la ridiculez de los caracteres, las costumbres y situaciones que constituyen la historia representada (Angulo Egea 2005: 407).

Horixe da, hain justu, Barrutiaren *Gabonetako Ikuskizunaren* eta Peñafloridaren *El borracho burladoren*²⁶ artean dagoen aldea. Lehenengoan, ikuslegoak Graciosoaren ahotik entzungo ditu ateraldi komikoak; bigarrenean, berriz, trama garatu ahala konturatuko da hura emanaldiko komikotasunaz. Chanton Garrote pertsonaia mozkorrek bete zezakeen barroko zaharrean Graciosoaren papera, baina ez da horrela gertatuko. Peñafloridaren espiritu neoklasikoaren argitan eraikitako pertsonaia izaki, ekintzaren garapenean bertan, antzerkiaren argumentuak aurrera egin ahala, joango da konturatzen ikuslegoa Chanton Garroteren portaera zein xelebre eta barregarria den, zein xelebre eta barregarria den egoera osoa, eta, jakina, zertan aldatu behar duen aurrerentzean Chanton Garroteren bizimoduak (“corregir las costumbres, ridiculizándolas”).

²⁵ «Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre sus orígenes en España» in *Obras de D. Gaspar Melchor de Jovellanos, I*, ed. Cándido Nocedal, BAE, XLVI, Madrid, 1951, 491. or.

²⁶ Ez dirudi gehiegikeria denik esatea Peñafloridak Europa osoan topikoa zen sainete generoko argumentu hau erabili zuela *El borracho burladon*: nekazaritik errege izatera (*De campesino a rey*), hain zuzen. Ezaguna da Piotr Baryka antzerkigile poloniarrek idatzi zuen izenburu bereko antzerkia (1638), non soldadu talde batek erregearen arropekin mozkorrotzen duten mozkorturik dagoen alkatea. Erregeari zor zaion begirunea erakutsiko diote, harik eta hurrengo mozkorraldian aurreko egoerara bueltatuko duten arte, honen disgusturako eta soldadu eta ikuslegoaren barre algararako.

Bibliografía

- Alborg, J. L., 1997-2000, *Historia de la literatura española* I, II eta III, Madril, Gredos.
- Álvarez Pellitero, A. M., 1990, «Del *Officium Pastorum* al auto pastoril», *Ínsula* 527, 17-19.
- Angulo Egea, M., 2005, «El gracioso en el teatro del siglo XVIII», in García Lorenzo (arg.).
- Antonucci, F., 1994, «Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», *Criticón* 60, 27-34.
- Arellano, I., 1995, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madril, Cátedra.
- Aresti, G., 1959, «Pedro Ignazio de Barrutia, Mondragoeko eskribauaren *Gabonetako ikuskizuna* euskeraz eskribidutako lelengo teatruzko lana», *Euskera* IV, 139-149.
- , 1960, «Primera aportación para el conocimiento de la vida y de la obra de Pedro Ignazio de Barrutia y Basagoitia», *Euskera* V, 273-291.
- , 1965, *Teatro Zaarra (Acto para la Nochebuena, Gavon-sariac eta El borracho burladoren edizioa hitzaurre batekin)*.
- Asensio, E., 1971, *Itinerario del entremés*, Madril, Gredos.
- Azkue, R. M.^a de, 1987, «*Gabon Gaberako Ikuskizuna* edo *Acto para la Noche Buena*», *Euskalzale*, 402-405.
- Bravo Villasante, C., 1944, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», *RFE* 28, 264-268.
- Brotherton, J., 1975, «*Pastor-Bobo*» in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega, Tamesis, London.
- Caro Baroja, J., 1974, *Teatro popular y mayor*. Madril, Revista de Occidente.
- Cazal, F., 1994, «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón* 60, 7-18.
- Chevalier, M., 1980, «Reflections sur le personnage du berger dans le théâtre prélopesque», in *Le Genre pastoral en Europe du XV au XVII siècle*, ed. Longeon, Université de Saint Etienne, Saint Etienne.
- Covarrubias, S., 1943, *Tesoro de la lengua castellana*, Bartzelona, Martín de Riquer (arg.), S. A. Horta.
- Cotarelo y Mori, E., 2000, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 ale, Granada, Ed. Universidad de Granada.
- Crawford, J. P. W., 1910, «The devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious before Lope de Vega», *Romanic Review* 1, 302-383.
- , 1911, «The pastor and Bobo in the Spanish Religious Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review* 2, 376-401.
- Criticón*, 60 (monografikoa), 1994, *El Gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*, Tolosa.
- De los Reyes, M., 1988, *El códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*. Sevilla, Ed. Alfar.
- Diago, M., 1994, «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», *Criticón* 60, 19-26.
- Diccionario de Autoridades*, Faksimila, Madril, Gredos, 1969.
- Díez Borque, J. M.^a, 1978, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bartzelona, Antoni Bosch.
- , 1983, *Historia del teatro en España*, t. I, Madril, Taurus.
- Dixon, V., 1997, «J. Brotherton, the “Pastor-Bobo” in the Spanish Theatre before the time of Lope de Vega» (Book Review), *Bulletin of Hispanic Studies* 54: 2, 150.

- Fernández de Moratín, L., 1946, *Orígenes del teatro español*, Ed. Schapire, Buenos Aires.
- Flechniakoska, J.-L., 1961, *La formation de l'«Auto»religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Imprimerie Paul Déhan, Montpellier.
- García Barrientos, J. L., 2003, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madril, Síntesis.
- García de Enterría, M. C., 1973, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madril, Taurus.
- García Lorenzo, L. (arg.), 2005, *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madril, Fundamentos.
- García Soriano, J., 1945, *El teatro universitario: y humanístico en España*, Toledo.
- Gómez, J., 2002, «Precisiones terminológicas sobre “figura del donaire” y gracioso» (siglos XVI y XVII), *BRAE* 72, 233-257.
- , 2005, «Una visión sobre el personaje del Gracioso en la crítica actual», in García Lorenzo (arg.).
- Hendrix, W., 1924, *Some native comic types in the Early Spanish drama*, Columbus, Ohio University.
- Hermenegildo, A., 1995, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca, Oro Viejo, José de Olañeta.
- Herrero, M., 1941, «Génesis de la figura del donaire», *RFE* 25, 46-79.
- Hess, R., 1976, *El drama religioso románico*, Madril, Gredos.
- Huerta Calvo, J. (arg.), 1985, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*.
- Huerta, J. eta Urzáiz, H. (zuz.), 2002, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madril, Ed. Pliegos.
- Insula*, 1990, «El estado de la cuestión: El teatro medieval», Madril, 527. zbkia.
- José Prades, J. de, 1963, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madril, CSIC.
- Kortazar, J., 1981, «Acto para la Nochebuena de Pedro Ignacio Barrutia (1682-1759). Análisis literario», *FLV* 38, 221-251.
- Lakarra, J. A., 1983, «Barrutiaren Acto para la Nochebuena eta teatro erlijioso erromanikoa», in ZZ.EE., *Pedro I. de Barrutia, Aramaio 1682-Arrasate 1759 Gabonetako Ikuskizuna (Acto para la Nochebuena)*, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia.
- Lapesa, R., 1954, «Sobre el Auto de los Reyes Magos: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», in Homenaje a Fritz Krüger, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, II, 591, 599.
- Larramendi, M., 1969, *Corografía de Guipúzcoa*, J. I.. Tellechearen edizioa, Donostia-San Sebastián.
- Latxaga, 1983, *Acto para la Noche Buena. Pedro Ignazio de Barrutia. 1682-1759*, Tolosa, Ed. Lopez Mendizabal.
- Lázaro Carreter, F., 1974, «El Arte nuevo vs. 64-73) y el término entremés», in *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madril, Cátedra.
- , 1987, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. R. Domènech (arg.), Madril, Cátedra / Teatro español.
- , 1992, «La figura del gracioso», in F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 3/1*, Barcelona, Crítica.
- Ley, Ch. D., 1954, *El Gracioso en el teatro de la Península*, Madril, Revista de Occidente.
- Lobato, M. L., 1987, «Del pastor de Encina al simple entremesil», in *Juan del Encina et le théâtre au XVè siècle. Actes de la Table Ronde Internationale, France-Italie-Espagne*, Université, Aix-en-Provence.
- Lopez Estrada, F., 1974, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madril, Gredos.

- López Morales, H., 1968, *Tradición en los orígenes del teatro castellano*, Madril.
- , 1990, «El “Auto de los Reyes Magos” un texto para tres siglos», *Ínsula* 527, 20-21.
- Luzán, I. (de), 1977, *La poética*, Madril, Labor.
- Montesinos, J. F., 1969, «Algunas observaciones sobre la Figura del Donaire en el teatro de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope de Vega*, 21-63.
- Oleza, J., 2005, «Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones del género», in García Lorenzo (arg.), 351-379.
- Pérez Priego, M. A., 1990, «El teatro castellano del siglo xv», *Ínsula* 527, 14-17.
- Rodríguez Puértolas, J., 1972, *De la Edad Media a la Edad conflictiva*, Madril, Gredos.
- Rodríguez, E., 1998, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madril, Castalia.
- Rouanet, L., 1979, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo xvi*, New York, Georg Olms Verlag.
- Salomon, N., 1985, *Lo villano en el teatro del siglo de Oro*, Madril, Castalia.
- Urkizu, P., 2007, *Teatro popular vasco. Manuscritos inéditos del siglo xviii. Estudio y edición*, Madril, UNED.
- Valbuena, A., 1957, «El “Auto del Nacimiento” en la escuela de Lope de Vega», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, VII.
- , 1969, *El teatro español en el Siglo de Oro*, Bartzelona, Planeta.
- Velez de Mendizabal, J., 2003, *Aramaio eta Arrasate / Historiak lotutako bi herri*, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia.
- Vitse, M., 1994, «El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso», *Criticón* 60, 143-148.
- Wardropper, B. W., 1967, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya.
- , 1958, *Historia de la poesía lírica a lo divino*, Madril, Revista de Occidente.