

TIPOLOGÍA DE LOS VILLANOS EN LAS ÉGLOGAS DE XIMÉNEZ DE URREA

Jesús MAIRE BOBES

Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486 - ca. 1529), hijo segundo del conde de Aranda —don Lope Ximénez de Urrea—, dedicó gran parte de su ocio al cultivo de la literatura: no fue él quien heredó el condado, sino el primogénito, su hermano Miguel. Pedro Manuel, uno de los escritores aragoneses más importantes del siglo XVI,¹ compuso poemas al modo cortesano, obras alegóricas en prosa y piezas dramáticas. Pensamos que la figura de este autor aragonés merece atención y estima² ya que su teatro ejemplifica la actitud de la alta nobleza ante la cultura y refleja el punto de vista de una aristocracia que veía con inquietud la promoción social de una burguesía que estaba ávida de poder, riqueza y honores. Cuenta Lacarra que en Aragón, ya a comienzos del siglo XIV, los señores prohibieron las cofradías de menestrales, las cuales regulaban las condiciones de trabajo y los precios. Los nobles justificaban la medida en que los menestrales les ocasionaban «grant minguamiento de nuestra senyoria».³ Apunta también Lacarra que esta oposición de los nobles de linaje a los advenedizos no lograba sus objetivos:

Los constantes esfuerzos de la nobleza de sangre por formar un estamento cerrado resultaban vanos ante las múltiples puertas que abría el dinero, la cultura y el ocupar puestos de gran lucro e influencia en la corte.⁴

¹ Para conocer más datos sobre su vida y obra, véase nuestro artículo «Género literario y temas de *Penitencia de amor*, de Ximénez de Urrea», *Alazet*, 9 (1997), pp. 125-138. Los aristócratas aragoneses del siglo XVI cultivaron asiduamente las letras, según indica S. SOBREQUÉS, «La España de los Reyes Católicos», en J. VICENS VIVES, dir., *Historia social y económica de España y América*, II, Barcelona, Vicens Vives, 1982, p. 389.

² Así lo entendió F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 52-53.

³ J. M^a LACARRA, *Aragón en el pasado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 156.

⁴ *Ibidem*, p. 169. En el Consejo de Ciento barcelonés predominaban los burgueses, según A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, en M. ARTOLA, dir., *Historia de España*, Madrid, Alianza, 1988, 3, p. 24.

Es probable que los Urrea, una de las ocho familias de la rancia nobleza aragonesa,⁵ despreciaran a los ricos mercaderes que compraban baronías, casaban a sus hijas con nobles y construían mansiones que estaban llenas de paños y tapices flamencos.⁶ Para burlarse de esos sujetos que también se engrandecían en Castilla, Juan del Encina los había caracterizado de pastores y los había subido a las tablas del palacio ducal de Alba de Tormes para mayor solaz de sus señores, los duques de Alba. Encina degradaba y caricaturizaba a esos villanos, quienes causaban la risa del auditorio señorial tan pronto como salían al escenario con sus zamarras, hablando de modo ordinario (en sayagués), calzando almadreñas, apoyándose en su cayado; es de suponer, además, que, en el momento en que los pastores pretendieran imitar los tópicos amorosos de la poesía de cancionero —con los cuales tan bien familiarizados estaban los nobles—, las carcajadas aumentarían: el mundo aristocrático no admitía que un sentimiento tan refinado como el amor formara parte del mundo villanesco.

Hoy nos resulta difícil percibir las claves de la comicidad de este teatro. Bergson se preguntaba: «¿Cuántas veces no se ha hecho notar que muchos efectos cómicos que se refieren a las costumbres y a ideas de una sociedad particular no pueden traducirse a otro idioma?».⁷ El mismo filósofo aclara la cuestión: «Nuestra risa es siempre la risa de un grupo».⁸ Así ocurre, en efecto, con el teatro cortesano que brilló en las cortes señoriales de Castilla y Aragón a fines del siglo XV y a comienzos del XVI. Ximénez de Urrea imitó el modelo de Encina y es posible, por tanto, que en el palacio familiar de Épila se representaran⁹ las églogas de Pedro Manuel ante una ilustre concurrencia en donde no faltarían las familias de rancio abolenço: el duque de Híjar, el duque de Cardona, el conde de Fuentes, el conde de Aranda, el señor de Illueca y otros distinguidos parientes y amigos. Este auditorio distinguido, que estaba acostumbrado a los finos modales, reiría, a buen seguro, con las torpezas mostradas por galanes tan poco delicados que pisoteaban el código cortesano del modo más brutal: amaban a pastoras feas, revelaban el nombre de sus amadas y, como eran incapaces de conquistarlas, contrataban a alcahuetas para que éstas les ayudaran a satisfacer sus desbocados apetitos sexuales.

Las Historias de la Literatura incluyen la figura de Urrea porque éste, en la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, versificó un fragmento de *La Celestina*. Em-

⁵ Las otras eran los Híjar, los Bolea, los Castro, los Rebolledo-Palafox y los Urriés, según S. SOBREQÜÉS, *op. cit.*, pp. 370-371. Pedro Manuel era nieto del duque de Híjar.

⁶ *Ibidem*, pp. 169-171. Los burgueses pretendían imitar el tren de vida de la aristocracia: joyas, vajillas, mobiliario, espléndidas comidas servidas por gran número de criados uniformados, bellos salones recubiertos de tapicería flamenco, colecciones de pinturas, esculturas y aves exóticas. Véase S. SOBREQÜÉS, *op. cit.*, p. 388.

⁷ H. BERGSON, *La risa*, México, Porrúa, 1986, pp. 50-51.

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ Sobre la escenificación de su teatro, véase R. E. SURTZ, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979, p. 151, y M. Á. PÉREZ PRIEGO, «Introducción» a *Cuatro comedias celestinescas*, Sevilla-Valencia, UNED, 1993, p. 15.

pleando redondillas, quintillas, pareados y cuartetos asonantados, Urrea adaptó parte del primer auto (desde el comienzo hasta el momento en que Sempronio acude a buscar a la alcahueta). Además, Urrea escribió cuatro églogas profanas y una religiosa, impulsado por su afición al modelo teatral de Encina, por cuyas églogas desfilan toscos villanos que entonan quejas amorosas, pastores enamorados que no saben requebrar a sus amadas e ignorantes patanes que presumen de su linaje y estado.

La pieza religiosa de Ximénez de Urrea —*Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesucristo*— carece de pastores porque sus protagonistas son los evangelistas —Juan, Lucas, Mateo, Marcos— y Pedro. Urrea confiere a su égloga una gran solemnidad. Apenas hay acción dramática porque los personajes se dedican ya a mencionar la palabra de Dios en el Sinaí, ya a señalar el misterio de la encarnación, ya a celebrar el nacimiento de Cristo. Sólo la entrada de Pedro rompe con el hieratismo dominante porque aquél anima a los evangelistas a moverse por el escenario y a formar entre todos el signo de la cruz.

Considerando, por consiguiente, que ni la versificación del primer auto de *La Celestina* ni la égloga religiosa se ajustan con propiedad al tema del presente artículo, centraremos nuestro análisis en los diferentes tipos de personajes que se encuentran en las cuatro églogas profanas. Los tipos básicos de villanos que aparecen en las églogas de Ximénez de Urrea son los siguientes: galán (desea el amor de la dama), confidente (ayuda al galán), mediador (intercede para que el protagonista alcance su meta), rival (se opone a la voluntad del galán) y dama (es el objetivo de la voluntad del galán). Estos tipos forman la columna vertebral de las piezas y son indispensables para el desarrollo de la acción dramática. Existen otros tipos secundarios que no obedecen a este esquema, bien porque la acción se aleje del asunto amoroso, bien porque su aparición responda a otro fin. Estos últimos personajes no aparecen asiduamente.¹⁰

EL GALÁN

Todos los galanes acostumbran a poseer los mismos rasgos distintivos: se encuentran en relación amorosa con un personaje femenino central, son jóvenes, aparecen en momentos señalados, reciben informaciones y son ayudados por otros para lograr sus objetivos.¹¹ Sin embargo, siempre son caracterizados de la manera más

¹⁰ Son: Mingo, personaje de *Nave de seguridad*, quien decide abandonar este mundo malvado para entrar en religión, y Argineo, personaje de la égloga quinta, cuya función radica en servir de pretexto al resto de los pastores para lanzarse pullas. El ermitaño es un mero desdoblamiento de la personalidad de Pascual (égloga tercera).

¹¹ Seguimos la clasificación efectuada por Ph. HAMON, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, 6 (1972), pp. 86-110. Para una visión actual del personaje teatral, véase J. G. MAESTRO, ed., *El personaje teatral*, Vigo, Universidad, 1998, libro que recoge las ponencias y comunicaciones que fueron presentadas en el II Congreso Internacional de Teoría del Teatro, que se celebró en Vigo en 1998. Dichas investigaciones constituyen el segundo número de la revista *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, que contiene también una valiosa y útil «Selección bibliográfica» realizada por J. G. MAESTRO, pp. 357-364.

negativa posible pues no saben cortejar, muestran brutalidad reiteradamente, se relacionan con rufianes, etc. Son verdaderos antihéroes. Uno de los pastores más estúpidos aparece en la *Égloga llamada Nave de seguridad*. Benito está enamorado de la pastora Menga.¹² Se desmaya tan pronto como se entera de que su padre, Mingo, ha abandonado el cuidado de las ovejas, aunque recobra el conocimiento cuando se ve en presencia de su amiga. Sin embargo, en el instante en que debe requebrar a Menga, afirma que la presencia de ésta lo acatarra: «de desnamorada de frío me erizas, / que me romadizas más que esta montaña» (vv. 287-288).¹³ Asegura después que la gracia de Menga «más me emborracha que el muy fuerte vino» (v. 304) y parece muy interesado en destacar la sensualidad de la joven: «perdí un cuidado con otro cuidado / en verte tan blanca y tan colorada» (vv. 307-308). Estas necedades nos obligan a dudar de su conducta virtuosa y entroncan más con la habitual cachondeo de los pastores de Encina y Fernández,¹⁴ aspecto que, obviamente, cuestiona y desprestigia la pureza de los sentimientos villanescos. El carácter rijoso del pastor se nota de modo más claro en la égloga cuarta, en donde Galeyo, inquieto por la tardanza de su amiga, exclama:

¡O, si ya vinieste Antona!
que mi persona
está como está el alano
cuando le sueltan liviano
tras la vaca, que la atrona. (vv. 321-325)

Galeyo se compara con un gallo y exhibe su ardor: «Con todo, me da holgura / y cresce mi calentura» (vv. 126-127). Estas afirmaciones, que aluden al amor como si éste fuera un acto exclusivamente carnal, alejado de la espiritualidad cortesana, son frecuentes. El casamentero tranquiliza a Galeyo de este modo:

que tu fama
será como se razona,
que Galeyo con Antona
dormirán en una cama. (vv. 162-165)

Da la impresión de que el villano sólo estuviera interesado por el aspecto lascivo. El casamentero insiste en este extremo:

Alegra, Galeyo hermano,
no tengas esto por vano,
que con la garrida moça

¹² El nombre de esta mujer resultaba cómico por cuanto solía estar asociado a contextos vulgares e impúdicos. Véase C. J. CELA, *Diccionario secreto*, 2, 2ª parte, Madrid, Alianza, 1989, pp. 359-60. Así ocurre también con otros nombres: Mingo, Antona, etc. Véase A. IGLESIAS OVEJERO, «Figuración proverbial e inversión en los nombres propios del refranero antiguo: figurillas populares», *Criticón*, 35 (1986), pp. 5-98.

¹³ Citaremos por el *Cancionero de todas las obras de don Pedro Manuel de Urrea nuevamente añadido*, Toledo, Imprenta de Juan de Villquirán, 1516.

¹⁴ Sobre esta cuestión, véase A. van BEYSTERVELOT, «Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3 (1979), pp. 161-182.

estarás en una choça
en invierno y en verano. (vv. 186-190)

Pascual, protagonista de la tercera égloga de Urrea,¹⁵ desea obtener los favores de Bertola y, para lograr ese fin, contrata los servicios de una tercera, cuya presencia menoscaba, inmediatamente, las intenciones del villano porque la alcahueta era considerada ser infame y vicioso. Cuando Pascual pretende requebrar a Bertola, exhorta a ésta a que hable pues él no sabe qué decir:

¿Y Bertola por qué calla?
Habla, garrida Bertola,
que eres en gracia una sola,
que otra tal nunca se halla.
Donde calla mi hablar se encalla
como nave en arenal. (vv. 257-262)

Cuando un tamborilero le dispute la posesión de la zagala, Pascual se amparará en un disfraz de ermitaño para golpear impunemente al molesto competidor y, así, poder ahuyentarlo.¹⁶ Por más que haya mostrado un comportamiento lascivo, aun cuando se haya conducido toscamente y aunque haya cometido sacrilegio al profanar los hábitos religiosos, Pascual cree haber conseguido honra, pero queda desacreditado porque este valor social podía ser adquirido tras haber llevado a cabo alguna acción brillante o gloriosa, pero no por un acto vil.¹⁷ El tamborilero también queda deshonrado al huir cobardemente.¹⁸

Solino, galán de la égloga quinta, es otro personaje que no duda en relacionarse con sujetos viciosos; en este caso, un rufián. Además, Solino se ha enamorado de una pastora fea. Es Rolano quien nos descubre las tachas de Pavina:

Como páxaro en la liga
estás, Solino, prendido
y no vees de encendido
tu pajueta ni su viga.
Defetos tiene tu amiga. (vv. 113-117)

15 Clasificamos las églogas que carecen de título conforme al orden de su aparición en el *Cancionero*. Con todo, transcribimos el comienzo del argumento de cada una de ellas. Así, la égloga tercera: «Otra égloga suya adonde se introduzen tres pastores»; la cuarta: «Un pastor llamado Galeyo entró primero razonando de sus amores», y la quinta: «Entró primero un pastor llamado Solino, el cual començó de dezir cómo le trataba mal el amor».

16 El uso de disfraz es un ejemplo claro de *teatro en el teatro*. El disfrazado no sólo cambia de vestuario, sino también de forma de hablar y de conducta. Véase P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 144-145.

17 Los códigos aragoneses castigaban a quien lesionara o golpease a otro siempre y cuando no hubiera habido desafío previo, según asegura R. SERRA RUIZ, *Honor, honra e injuria en el Derecho medieval español*, Murcia, Universidad, 1969, p. 157.

18 El noble consideraba que mantener la honra era más importante que la vida. El maestre don Rodrigo Manrique antes prefería morir luchando que salvarse huyendo. Cf. C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 647.

Como Solino no advierte la fealdad de Pavina, Rolano concluye:

Suma y rescibe essa cuenta:
contentamiento es salud;
aunque esté en ell ataúd,
no habrá quien su muerte sienta. (vv. 125-128)

El rufián pretende quitarle la pastora a Solino y éste apenas muestra irritación. Juegan después los villanos a las maravillas y mantienen pullas con Argineo, pastor a quien gustan estos juegos. La incapacidad de Solino para la declaración amorosa es obvia pues apenas requiebra a Pavina.

El protagonista de la cuarta égloga, Galeyo, necesita de la intervención de un casamentero para declarar su pasión amorosa. Su inutilidad para el amor es patente. Después de compararse con culebras, comadrejas y hábiles arañas que saben construir su tela para cazar abejones, Galeyo reconoce: «y a mí enesta grande quiebra / no me aprovecha razón» (vv. 389-390). Galeyo no quiere ser menos que los señores; piensa en festejar a su futura esposa con una cuantiosa hacienda: antepuerta, huerta tapiada, palomar, campos, olivar y viña. Explica que la hacienda quita de riña y se ufana: tiene bellotar, «unos puercos herbajados», zamarra, sayo, calzones, un hurón y tantas alquerías que, si «pusiese por inventario, / no bastaría un notario / a escrevillo en quinze días» (vv. 258-260). La hipérbole resulta extravagante, pero hemos de tener en cuenta que muchos burgueses de Aragón disponían de un patrimonio considerable durante el siglo XVI: miles de cabezas de ganado, viñas, casas, molinos, bodegas bien abastecidas, olivares, torres y heredades.¹⁹ Es decir, posesiones similares a las de Galeyo. Sin embargo, Urrea se encarga de caricaturizar al personaje incluyendo en su hacienda realidades grotescas que invitan a la risa: puercos, calzones, etc. Habiendo descrito la extensión de su hacienda, Galeyo se prepara para las vistas con su novia y se viste de modo elegante para la ocasión. Tranquiliza al casamentero porque éste le ha pedido que se ponga un atuendo apropiado:

Calla. Déxame hazer.
Yo me quiero aquí poner
que casi sea escudero
pues que lo que tengo quiero
sólo por bien parescer. (vv. 276-280)

Galeyo se desnuda y se viste de manera más agraciada, pretendiendo ponerse a la altura de los nobles. No obstante, su lenguaje grosero descubrirá su lascivia y su condición sombría. Aunque se cambie de aspecto, su naturaleza zafia prevalecerá porque, mientras se desnuda de sus ropas vulgares y se viste otras más pulidas, muestra los calzones y la zamarra, califica al paño de «hideputa», se compara con un gallo, etc.

¹⁹ J. I. GÓMEZ ZORRAQUINO, *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII (1516-1652)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, pp. 79-82.

Ahora bien, si en el escenario del palacio de Épila, residencia de la familia Urrea, aparecía un villano vanagloriándose de su hacienda y pretendiendo imitar las costumbres y modos de vida nobiliarios, la risa estaba asegurada porque en tierras que estaban próximas a las de este pastor aún se percibían los ecos de la revuelta de los payeses de remensa catalanes.²⁰ Los malos usos permitían a los señores abusar inicualemente de los campesinos. Gozaban aquéllos del derecho a la sucesión del payés cuando, habiendo llegado éste a la pubertad, moría sin hijos; estaban autorizados a quedarse con los bienes de los labradores de remensa casados que morían sin testar; tenían la facultad de percibir los bienes de la campesina adulta, y disfrutaban de autorización para dormir con la mujer del payés en la primera noche de bodas.²¹ Los campesinos podían ser maltratados por sus amos y se hallaban incapacitados para vender trigo u otros productos sin permiso del señor. Éste impedía la sepultura del payés entretanto no se le entregase la mejor manta de la casa.²² Tales atropellos habían sido abolidos en 1486, pero aún subsistían otros, no menos humillantes: los labradores debían prestar homenaje al propietario de las tierras y pagarle diezmos, primicias, censos, tascas, quintos, cuartos y otros derechos reales.²³

EL CONFIDENTE

Los confidentes suelen aparecer en momentos señalados de la acción dramática (al comienzo), intentan remediar al galán, sirven para que éste desahogue sus sentimientos y están siempre dispuestos a ayudarlo. En *Nave de seguridad*, Bertol disuade a Mingo de abandonar el mundo pastoril en donde viven:

No fundes tu gesta en cosa fundada,
deniega y olvida las cosas letradas,
estemos aquí en estas majadas
que no verná cosa que sea penada. (vv. 61-64)

Posteriormente, Bertol ayuda al hijo de Mingo, Benito, a curarse del desmayo que sufre y marcha a buscar inmediatamente a Menga cuando se entera de que la presencia de ésta puede sanar a Benito: «Pues yo voy allá. Hazerla he venir, / que con padre y madre tengo amorío» (vv. 233-234). El físico, no obstante, se lo impide. En la égloga tercera, Pedro se dispone a curar el mal de Pascual cuando sabe que éste se ha enamorado:

²⁰ J. VICENS VIVES se ha ocupado detenidamente de esta cuestión en *Historia de los remensas en el siglo XV*, Barcelona, CSIC, 1945, y en *El gran sindicato remensa (1488-1508)*, Madrid, CSIC, 1954.

²¹ Cf. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, t. XXXII, pp. 547-548.

²² Véase J. VICENS VIVES, *Historia de los remensas*, pp. 264, 349 y ss.

²³ *Ibidem*, p. 354.

Hora quiero remediarte
porque te veo en la muerte
y parece cosa fuerte
dexar morir sin sanarte. (vv. 105-108)

Pero no llegamos a conocer el remedio porque Pascual descubre inmediatamente que ha contratado a una alcahueta. Con todo, la opinión que Pedro tiene del amor no puede resultar más zafia ni grosera puesto que lo identifica con la diarrea:

La dolencia enamorada
purga con este elemento:
cámaras; al pensamiento,
corazón, dolor de ijada,
y, después della tragada,
da a morder en la esperanza
que amarga más su mudança
que la purga mal tomada. (vv. 89-96)

Ahora bien, Pedro avisa a Pascual de que no debe fiarse de la tercera:

¡Ha, hideputa, qué vieja,
qué cuero tan estirado,
y qué ojo alcoholado
y qué delicada ceja!
Assí viva su peleja
como ella tiene sabor.
Más corva que un arador
y viene a contar conseja.
Es del infierno portera,
estiércol lleno de pulgas,
que la hallarás si la espulgas
suzia de dentro y de fuera.
[...]
Es un podrido membrillo,
una cabra mocha y loca,
que no tiene en la boca
diente, quixal ni colmillo.
Vista de larga dolencia,
nariz sacada del brazo,
tocado de mal cedaço,
rostro de mal de corrençia.
Lustre de dada sentencia
y lleva, aunque se entremete,
más piojos en el gonete
que ducados en Florençia. (209-240)

En la égloga cuarta, es el confidente, Gil, quien recomienda a Galeyo:

¿Quieres que te dé remedio
y algún medio
para salir de tormento?
Yo te diré lo que siento
y después tú busca el medio.
Conosco un casamentero

y a tu zagala yo quiero
como de suyo le hable. (vv. 101-108)

En la égloga quinta, Rolano anima al galán, Solino, para que no se acobarde y acometa la empresa amorosa con audacia:

Nunca debes desmayar.
Muchas hazen cosas negras.
No estando en poder de suegras,
mal ganado es de guardar.
Siempre procura el hablar
que, cuando menos catares,
se convierten los pesares
en plazer de gassajar. (vv. 73-80)

En ocasiones, la compañía del confidente sirve para calmar la soledad y tristeza del galán. En la égloga quinta, Solino ruega a Rolano:

Llamar quiero aquel zagal
que me tenga compañía,
que soledad y agonía
es una cosa mortal. (vv. 21-24)

EL MEDIADOR

Su función principal consiste en interceder con el fin de que el protagonista satisfaga sus objetivos. No aparecen frecuentemente, pero sí lo hacen en momentos señalados. Existen mediadores honestos (el físico, el casamentero, la madre, Lloriente) y mediadores impuros (la vieja).

En *Nave de seguridad*, el físico pretende sanar al desmayado Benito y, graciosamente, estima que sólo podrá curar al enfermo trayendo a su presencia a Menga (insólito remedio que actúa eficazmente):

Y así es menester que venga su amiga,
alguna si tiene allá en el aldea,
porque yo creo que, cuando la vea,
él no verá su triste fatiga. (vv. 225-228)

En ocasiones, encontramos dos mediadores. En la égloga cuarta, aunque el papel principal es desempeñado por el casamentero (reparte órdenes, recibe informaciones y soluciona la carencia inicial), aparece otro mediador, la madre,²⁴ según explica el primero:

Vengamos a echar el sello
en aquello
que con vos, madre, hablamos,

²⁴ No obstante, la madre no podrá «cerrar el trato» hasta que el marido no otorgue su consentimiento. Según indica Díez Borque, «madre e hijas estaban bajo la autoridad del marido y padre». Cf. J. M^o DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 96.

que si a los dos escuchamos
nunca el fin podremos vello. (vv. 431-435)

En la égloga tercera, también introduce Ximénez de Urrea a dos mediadores: Lloriente, quien acompaña a Bertola, y la vieja.²⁵ La introducción de este personaje desempeña una función primordial: manifestar que las intenciones amorosas del villano son impuras y degradar, por tanto, el sistema de valores del común. Urrea pone de relieve que, en oposición al distinguido estamento nobiliario, el estado llano se conduce de modo malvado y pecaminoso. La vieja confiesa su filiación celestinesca:

¿Y no sabes tú que soy
hermana de Celestina
y que soy yo muy más fina,
que sabemos ya más hoy? (vv. 161-164)

Describe sus aptitudes:

¡Buena estaba mi agudeza
si no alcançasse una moça,
viendo lo que ella retoça
y tu cuerpo y gentileza!
No terná mucha pereza.
Nunca vi yo en esta cosa
codorniz tan luxuriosa
porque siempre s'espereza. (vv. 177-184)

No siempre el mediador intercede para que el galán consiga su objeto amoroso puesto que, en *Nave de seguridad*, aparece un personaje, Mingo, quien, disconforme con el mundo en donde vive, aspira a trasladarse a otro de mayor perfección:

Si algún marinero por aquí viniessse,
pues que tan cerca de aquí está la mar,
como aquí otras vezes suelen andar,
yo, juro a mi vida, que con él me fuesse
porque en mala tierra yo no me viesse,
que en estos romeros, tomillos, montañas,
aquí me alcançan las furias, las sañas;
querría yo andar do no me perdiessse. (vv. 41-48)

En efecto, el marinero, intercediendo para que Mingo satisfaga su aspiración, admite al pastor:

Pues que en las razones ni aun el vestido
tú no pareces que guardas ganado,
yo te rescibo a ti por criado
creyendo yo ser de ti bien servido. (vv. 121-124)

²⁵ Sobre este personaje, véanse M. J. RUGGERIO, *Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the Sixteenth Century*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, y M. Á. PÉREZ PRIEGO, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998, pp. 65-83.

EL RIVAL

Su función más destacada consiste en dificultar la voluntad del galán. Su presencia es necesaria para animar el conflicto, pero no aparece frecuentemente. En la égloga tercera, el tamborino se opone al deseo de Pascual pues, tan pronto como ve a Bertola, comienza a requebrarla.²⁶ Pascual se muestra celoso cuando el músico corteja a la pastora y el tamborino alienta la disputa porque se refiere a Pascual de este modo:

Mandá vosotros callar
este nescio que presume;
no lo haga yo y lo emplume
virote para tirar,
porque quiere razonar,
rudo como el mismo queso. (vv. 329-334)

Pascual afirma que desea ir a la aldea a vestirse de forma más elegante, pero regresa vestido de ermitaño y continúa la disputa con el tamborino porque éste, acentuando el conflicto, insulta al religioso y lanza una diatriba contra los monjes:

¡O, lobo con piel de oveja,
que no tiene vuestra oreja
más conciencia que Mahoma!
Hábito sancto y de Dios;
mas vos muy mal le vestís
que los pecados que oís
todos se quedan en vos.
Usáis mal vos entre nos,
que, viendo zagala alguna,
santiguáis os de la una
y acostáis os con las dos. (vv. 398-408)

Viendo Pascual que carece de recursos para oponerse al tamborino, decide emplear la fuerza bruta y golpea a su rival, quien huye atemorizado. En la égloga quinta, sin embargo, el conflicto no alcanza proporciones tan violentas. El rufián desprecia a Solino y a Rolano y, cuando se aproxima Pavina, afirma que desea requebrarla. Solino protesta asegurando que él ha sido el primer cortejador de la pastora. Rolano calma a los dos rivales y termina la controversia. Más adelante aparece Argineo, quien inicia un episodio en donde todos los personajes se lanzan pullas:²⁷

²⁶ La figura del tamborino debía de resultarle conocida a Urrea ya que los jóvenes de Épila contrataban cada año a uno de ellos para que tocara en domingo, en Pascua y en otras festividades, según explica E. MARÍN PADILLA, «La villa aragonesa de Épila en el siglo XV: sus judíos», *Sefarad*, LIII (1993), pp. 289-319.

²⁷ En algunas fiestas cortesanas, los caballeros acostumbraban a lanzarse pullas honestas, bien diferentes de las que se lanzan los villanos. Ximénez de Urrea pone en boca de sus pastores estas expresiones injuriosas para desprestigiar a quienes pretendían imitar los usos cortesanos. Las pullas, cuyo parecido con la *tensón* medieval parece obvio, se relacionan con los *versus fescennini*, según J. P. W. CRAWFORD, «Echase pullas. A Popular Form of Tenzon», *Romanic Review*, 6 (1915), pp. 150-164.

Solino: Hideputa rabadán,
peçuelo de limpiar peine,
gitano que no hay do reine,
pastor que come sin pan.
Argineo: Tú paresces la vassura
metida en rincón meado. (vv. 285-290)

LA DAMA

La escasez de funciones, la pobre caracterización y la limitada presencia escénica son rasgos que convienen a todas las damas. En *Nave de seguridad*, Menga interviene en pocas ocasiones y está caracterizada pobremente. Se limita a decirle unas palabras al desmayado Benito y, cuando éste ha sanado de su dolencia, manifiesta su deseo de regresar a su hogar:

A mí me ha traído cosa piadada,
que era sanarte, que estabas doliente,
y, pues que tu cuerpo ya bueno se siente,
acuerdo yo de irme para mi posada. (vv. 309-312)

En la égloga tercera, Bertola es un personaje episódico y su presencia sólo parece tener sentido para justificar la intriga amorosa y la disputa que mantienen Pascual y el tamborino. En la égloga cuarta, Antona carece de iniciativa y, cuando se menciona la cuestión del matrimonio, cede la palabra a su madre: «Mi fe, madre, hazedlo vos. / Yo no haré sino callar» (vv. 449-450). La dama es una mercancía más, un objeto de intercambio. La ceremonia del desposorio carece de solemnidad y está repleta de sensualidad puesto que Galeyo ruega a Antona:

Déme, pues, ella un señal
de cabal,
como dan los mercaderes,
que dan algo en sus afferes
en señal de más caudal.
Déme un abraço bien prieto
con un beso no secreto,
que es a manera de prenda,
aunque del todo me encienda
este caso tan discreto. (vv. 461-470)

Esta ramplonería resalta más si tenemos en cuenta que en Aragón, durante el siglo XV, las capitulaciones matrimoniales se oficiaban ante notario y debían registrarse por el fuero del reino; se hallaban presentes, habitualmente, los padres de los novios; en el pacto se negociaban todos los gastos con sumo detalle; se trataba así mismo de la posible disolución del matrimonio; se enumeraban las obligaciones que debía cumplir el viudo o la viuda con el alma del cónyuge fallecido; la dote era entregada en dinero; se indicaban cuáles eran los plazos exigidos para recibir las ayudas económicas y quién debía correr con los gastos de la boda.²⁸

²⁸ M^a del Carmen GARCÍA HERRERO, «Las capitulaciones matrimoniales en Zaragoza en el siglo XV», en M. Á. LADE-

Obviamente, el hecho de que la protagonista sea caracterizada de modo tan elemental supone un claro indicio de que la construcción dramática es bastante primitiva. En la égloga quinta, la dama, Pavina, es el personaje de menor personalidad dramática. El rufián propone a los pastores divertirse con «algún juego palanciano» (v. 190) y Pavina responde: «¿A qué queréis que juguemos? / No sé yo juego ninguno» (vv. 193-194). En realidad, el primitivismo de la construcción dramática no es exclusivo de Ximénez de Urrea puesto que en las obras de sus contemporáneos abundan los personajes que carecen de caracterización psicológica, meros prototipos que se conducen casi siempre de modo parecido: el galán que se manifiesta de modo estúpido ante el amor, el confidente que ayuda al galán, el mediador que intercede para que esos amores tengan lugar, etc. A pesar de estas carencias, Ximénez de Urrea representa una muestra muy interesante del teatro que se escenificó en Aragón durante el siglo XVI y es probable que su obra sentara las bases de una actividad escénica que alcanzó gran brillantez con las aportaciones, entre otros, de Jaime de Huete, Bartolomé Palau y Lupercio Leonardo de Argensola.