

## LA «NAVE DE SEGURIDAD» DE URREA. FORMA Y CONTENIDO

J. MAIRE BOBES  
I.E.S. «E. Tierno Galván»  
(Parla. Madrid)

### RESUMEN

La transformación social y económica que experimentó la sociedad castellana en la baja Edad Media influyó en la creación de un teatro que, prestando servicio a los intereses señoriales, se encargó de ridiculizar a quienes aspiraban a imitar el modo de vida nobiliario. Este modelo, creado por Juan del Encina, encontró amplio eco en la península y fue imitado, entre otros, por el aristócrata aragonés Pedro Manuel Ximénez de Urrea. A pesar de que la égloga llamada *Nave de seguridad* adolece de algunos defectos (empleo torpe del sayagués, estructura endeble, caracterización deficiente de personajes, movimientos escénicos descuidados, encadenamiento de diálogos ineficaz), Urrea logra ridiculizar las apetencias de los villanos escenificando su conducta impropia, su lujuria o su vanidad.

En la sociedad europea de fines del siglo XV, se acentuaron e intensificaron los cambios sociales y económicos que se habían originado en la baja Edad

Media. Los burgueses deseaban emanciparse del dominio nobiliario y disfrutar de los mismos privilegios con que contaban los señores.<sup>1</sup> Si bien en menor medida, el orden tradicional también se vio alterado en Castilla, en donde los plebeyos aspiraban a mejorar su condición jurídica y social.<sup>2</sup> La aristocracia castellana no veía con buenos ojos el ascenso de los advenedizos que adquirían poder y riquezas, ambicionaban sus privilegios y aspiraban a imitar su modo fastuoso de vida. El teatro era un lugar adecuado para ridiculizarlos. Poetas como Encina, paniaguados de los aristócratas, crean una galería de villanos palarudos, los elevan a los escenarios palaciegos y se dedican a desacreditar su conducta.<sup>3</sup>

¿No resultaría grotesco subir a los pastores al ara dramática y caracterizarlos con atributos que no correspondían con el punto de vista de la sociedad tradicional? El estado llano debía ocuparse de actividades mecánicas y agrarias, pero no de las religiosas, atendidas por los eclesiásticos, ni de las militares, que estaban reservadas a la nobleza. La caza, la música o el amor eran otras ocupaciones del estamento nobiliario.<sup>4</sup> Si un pastor, calzado con almadreñas y vestido con zamarra cochambrosa, subía a las tablas de los palacios señoriales y mostraba inquietudes morales o sentimientos amorosos, la risa estaba asegurada. Al adoptar actitudes que no eran las suyas de siempre, el villano provocaba la comicidad del auditorio aristocrático.<sup>5</sup>

La fórmula teatral inaugurada por Encina a fines del siglo XV se desarrolló inmediatamente por la península. En Portugal, Gil Vicente alcanzó gran éxito. En Aragón, Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-ca. 1529), segundogé-

<sup>1</sup> Véase VON MARTÍN, Alfred (1988): *Sociología del Renacimiento*, 11ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, págs. 46-47.

<sup>2</sup> Cf. MARAVALL, J. A. (1983): *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera. Edad Media*, 3ª ed., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, p. 467. Miembros del tercer estado alcanzaban oficios destacados (jueces, letrados); quiénes ocupaban cargos destacados en la corte; quiénes se enriquecían y adquirían la hidalguía, etc.

<sup>3</sup> Mingo, el nombre típico del teatro renacentista, representa al vulgo. Véase MACKAY, A. (1985), "Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century Castile", *Past & Present*, 107, págs. 3-43. La cita, en p. 5, n. 6. El hipocorístico cubre el nombre propio Domingo, pero también el día festivo del cristiano viejo. La tradición litúrgica, las *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas de Vita Christi* habían facilitado la creación de la figura dramática del pastor, quien encarnaba al estado llano. Debajo de este disfraz, Encina y sus discípulos escondían a los múltiples tipos que suministraba un estamento tan variado: ambicioso burgués, ignorante villano, rancio cristiano viejo, etc.

<sup>4</sup> La literatura medieval consideraba que la galantería era propiedad exclusiva de la nobleza. Véase CAPELLÁN, A. (1990): *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. CREIXELL, I., Barcelona, Sirnio, p. 283.

<sup>5</sup> Cf. SALOMÓN, N. (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, págs. 60 y 84.

nito del conde de Aranda, imitó también el patrón de Encina<sup>6</sup> y se convirtió en uno de los principales seguidores de la escuela salmantina.<sup>7</sup>

Las cortes señoriales, además de los templos y las catedrales, eran los espacios en donde se celebraban las representaciones teatrales.<sup>8</sup> Es probable que, en el palacio familiar de Épila, ante un auditorio señorial, se representasen las obras de Urrea,<sup>9</sup> cuya producción dramática no es muy amplia: seis églogas (versificación parcial del primer auto de *La Celestina*, cuatro églogas profanas y una religiosa).

Urrea, señor de Trasmoz, vivió durante algún tiempo en este lugar. Allí se dedicaba a leer y a escribir, tareas que le proporcionaban descanso y placer y lo alejaban de “trabajos, passiones y vicios”. Con humildad, se refiere continuamente a su “baxo estilo”, a sus “baxas obras”; confiesa cuán difícil es ser original:

ya están los vocablos tan dichos y los limes y caminos tan tomados que  
ya no puede nadie passar sin topar con otro.<sup>10</sup>

Su mentalidad aristocrática congeniaba mal con la actividad de la imprenta, que no sólo permitía a gente de cualquier condición leer los más variados textos, sino también que el autor fuese “vendido”. Sin embargo, no es tanto culpa del libro impreso como de los calumniadores:

No es cosa nueva, sino muy vieja los escritores temer a los maldizientes; y si otros con más saber han temido y no se han librado de las

<sup>6</sup> Cf. ASENSIO, E. (1950), «Prólogo» a XIMÉNEZ DE URREA, P. M., *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas Bibliográficas, págs. XXVII-XXVIII.

<sup>7</sup> Véase Díez Borque, J. M. (1975): *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, III, p. 107. Más datos en Díez Borque, J. M. (1987): *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, págs. 58 y 62-63. Apuntes biográficos, aunque algo erróneos, en Arregui, J. L. (1954), “Un aragonés olvidado”, *Argensola*, 5, págs. 314-352. Véase también Hathaway, Robert L. (1976): *Villancicos from the “Cancionero” of Pedro Manuel Jiménez de Urrea*, Exeter, University of Exeter; Boase, R. (1980), “Imagery of Love, Death and Fortune in the Poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486- c.1530)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII, págs. 17-32; Domínguez, J. (1987), “El teatro en Aragón. (Fuentes generales para una historia literaria aragonesa”, *Turia*, 8, págs. 133-152 y Egido, A. (1987): *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

<sup>8</sup> Cf. Pérez Priego, M. Á. (1989), “Espectáculo y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, *Epos*, V, págs. 141-163.

<sup>9</sup> Así opina Surtz, R. E. (1979): *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, p. 151.

<sup>10</sup> Cf. Ximénez de Urrea, P. M. (1516): *Cancionero de todas las obras de don Pedro Manuel de Urrea*, Toledo, fol. LVI v. Las citas de esta obra, en el texto.

lenguas adversas, ¿qué esperança sería la mía siendo mi dezir baxo y agora estar la gente más afficionada que nunca en contradezir? ¿Cómo esperaré yo librarne si yo mismo quiero offenderme dando causa que con la publicación andando por todas partes? ¿Quién duda que no topen con algunos que quiçá con alguna razón y mucha malicia reprehendan lo que por ventura no sabrían hazer? (fol. III r).

Urrea era consciente de que su obra literaria adolecía de algunas imperfecciones:

No querría que esta obrezilla fuesse muy vista (...) Esto es tan de baxa calidad que puede ser con razón reprehendido. (fol. IX v).

Que yo conozco ser muy poco quilate quanto hasta hoy he trobado (fol. L r)

Esta opinión del autor ha sido ratificada por la crítica en más de una ocasión.<sup>11</sup> Analizaremos una de sus églogas más representativas con el fin de valorar la aportación de Urrea a nuestro teatro. En *Nave de seguridad*,<sup>12</sup> la huella de Encina, Fernández y otros autores es obvia.<sup>13</sup> Sin embargo, Urrea no alcanza el éxito de sus modelos. Así, aunque pretende ridiculizar el habla de sus personajes obligándoles a expresarse en sayagués, no emplea algunos de los rasgos más representativos de esta lengua: -palatalización de n- y l- iniciales,<sup>14</sup> cambio de l>r en sílaba trabada<sup>15</sup> y empleo del prefijo per.<sup>16</sup> Sí recurre a

<sup>11</sup> Cf. PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1991), "La Celestina y el teatro del siglo XVI", *Epos*, VII, págs. 291-311; esp. 296.

<sup>12</sup> Asensio la fecha en torno a 1515. Cf. ASENSIO, E., *op. cit.*, p. XXXVII.

<sup>13</sup> La pieza guarda semejanza con la *Égloga de los tres pastores*, de Encina. La influencia se aprecia en la elección de temas, las situaciones, la estructura métrica (coplas de arte mayor en series de octavas: ABBAACCA), etc. Véase ASENSIO, E., *op. cit.*, p. XXXVII. Otras fuentes: *Farsa o quasi comedia*, de Fernández, *Auto pastoril castellano*, de Vicente y *Égloga de Torino*.

<sup>14</sup> Rasgo típico del sayagués según COROMINAS, J. (1944), "Indianoromanica", *Revista de Filología Hispánica*, 6, p. 20, cit. por WEBER DE KURLAT, F. (1963): *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, p. 69 y LÓPEZ MORALES, H. (1968): *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, págs. 177-79.

<sup>15</sup> Rasgo mencionado por WEBER DE KURLAT, F., *op. cit.*, p. 69 y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1968): *Fray Íñigo de Mendoza y sus Coplas de Vita Christi*, Madrid, Gredos, cit. por AMÍCOLA, J. (1970), "El siglo XV y el teatro castellano", *Filología*, XIV, págs. 145-169.

<sup>16</sup> Característica definidora del sayagués, según WEBER DE KURLAT, F. (1947), "Latinismos arrusticados en el sayagués", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, págs. 166-170 y STERN, C. (1961), "Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature", *Hispanic Review*, XXIX, págs. 217-237; cit. en p. 236.

elementos peculiares del sayagués: vocablos como “esforcijo”, “saltijo”, “gajado”;<sup>17</sup> variantes de “quillotro”;<sup>18</sup> juramentos como “juro a sant Pego”; la expresión “Dios mantenga” y ciertas formas verbales como “pomé”, “so”, “estó”.<sup>19</sup> La intención estética de esta lengua pastoril parece obvia,<sup>20</sup> pero no debemos olvidar cuál es el ánimo que impulsa a Encina y a sus seguidores: pretenden desprestigiar la conducta de unos personajes que, aunque hablan grotescamente, emulan a los aristócratas. Expresarse vulgarmente ante un auditorio aristocrático provocaba seguras carcajadas.

Al estudiar el enunciado en el texto principal,<sup>21</sup> observamos que abundan las figuras retóricas. Urrea muestra sus dotes de poeta, pero el exceso de tropos y otros recursos estilísticos en el teatro descubre un estilo rebuscado, más propio del género poético que del dramático.<sup>22</sup> Urrea concede gran importancia a los deícticos porque aspira a construir situaciones de enunciación que permitan a los personajes participar en el enunciado, crear espacios e indicar relaciones entre ellos.<sup>23</sup>

No existen acotaciones. Las didascalias explícitas<sup>24</sup> se reducen a los identificadores de los personajes al frente de cada parlamento y al argumento, que reza:

Primeramente entró un pastor, llamado Mingo, comenzando de dezir los males deste mundo. Entró luego otro pastor, que se llamaba Bertol, y esto estuvieron los dos razonando hasta que entró un marinero, que estaba cerca de allí la mar. Y el primer pastor, llamado Mingo, se fue con él. Después, quedando su compañero Bertol solo, estaba triste quejándose.

<sup>17</sup> Véase LIHANI, J. (1973): *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, págs. 199 y 209.

<sup>18</sup> Cf. ROMERA, J. (1934), “Quillotro y sus variantes”, *Hispanic Review*, II, págs. 217-225. Urrea emplea “aquellotrancha”.

<sup>19</sup> Véase GILLET, J. E. (1925), “Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth-Century”, en AA.VV., *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, I, págs. 443-453 y BOBES, M. C. (1968), “El sayagués”, *Archivos leoneses*, 44, págs. 383-402.

<sup>20</sup> Según WEBER DE KURLAT, F. (1949), “El dialecto sayagués y los críticos”, *Filología*, I, págs. 43-50.

<sup>21</sup> La división entre texto principal y secundario procede de INGARDEN, R. (1971), “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, 8, págs. 531-538.

<sup>22</sup> Cf. LARTHOMAS, P. (1972): *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, p. 343.

<sup>23</sup> Véase LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G. (1989): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, p. 100.

<sup>24</sup> Véase HERMENEGILDO, A. (1986), “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, en AA.VV., *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, I, págs. 709-727.

Vino luego Benito, hijo de Mingo y demandando por su padre. Cuando supo que se había ido, tomó tal alteración que cayó amortescido en tierra. El otro, hallándose turbado, acordó de ir a buscar un físico al lugar y vino luego el físico con él. Y, visto cual estaba, pareciéndole que no había otro remedio sino alegría para su turbación, dixo que viniese su amiga, si estaba enamorado. Y fueron a traerla, que se llamaba Menga; la cual, viniendo, tales palabras le dixo que él estuvo bueno y se levantó. Y todos, muy alegres, se fueron cantando el villancico que está al cabo (fol. XCIII v).

El argumento marca: rasgos de los personajes, su categoría social y la relación existente entre ellos, identificación por el nombre, actitud, acciones, lugar en donde se desarrolla la acción y lugar de colocación del villancico en el texto dramático. Urrea ha prescindido de las acotaciones. Intenta proporcionar en el argumento el mayor número posible de datos sobre los personajes y sus movimientos. Muestra particular interés en las entradas y salidas y en los motivos de diálogos y monólogos. Los apuntes esenciales de la puesta en escena se hallan en el argumento. Además, el autor introduce en las réplicas de los personajes una serie de informaciones que ayudan a la representación. Desde dentro del diálogo, Urrea indica los objetos existentes en el escenario, los movimientos de los personajes, los gestos, el vestuario, el decorado y la música. Estas didascalías implícitas señalan circunstancias importantes de la acción dramática.

El primitivismo de la construcción se nota en las entradas y salidas de los personajes.<sup>25</sup> Benito entra de repente y corta en seco el monólogo de Bertol:

¿Qué hazes, Bertol? Mi padre, ¿qué es dél? (v. 177).

En dos ocasiones queda vacío el escenario: cuando Bertol va a buscar al físico y cuando ambos, posteriormente, acuden en busca de Menga.

Otras incoherencias son patentes. Bertol saluda a Mingo y señala:

ya no vas a villa a ver la zagala (v. 51).

No parece lógico que Mingo, quien tiene un hijo en edad casadera, se dedique a cortejar a las pastoras, salvo que Urrea pretenda satirizar la conducta lujuriosa del villano. ¿Mingo no requiebra a la zagala porque sus inquietudes morales lo impulsan a abandonar el mundo? ¿Está casado? No lo aclara Urrea.

<sup>25</sup> Véase HERMENEGILDO, A. (1966), "Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández", *Segismundo*, 3, págs. 1-43.

Uno de los mayores defectos de *Nave de seguridad* reside en el encadenamiento del diálogo,<sup>26</sup> que basa su eficacia en la cohesión existente en el interior de las réplicas, pero no en el encadenamiento entre éstas. La modalidad afirmativa suele ser la dominante. Existen pocas réplicas sobre la palabra. Se repiten pocos elementos verbales que ligen el diálogo. No abundan los posesivos ni los nexos de coordinación. Otros elementos útiles para el diálogo, como los apoyos de discurso o los tiempos fuertes, no traen consigo una concentración poderosa de efectos.

El ritmo no aporta excesiva eficacia al diálogo. La cadencia de las réplicas suele ser monótona pues éstas se alargan innecesariamente. El texto posee escasa fuerza dramática porque no existe alternancia de tiempos fuertes y blandos. La abundancia verbal no supone abundancia de información. Los tiempos de entrada y salida de los personajes no están logrados. Tanto la curación de Benito como el desenlace resultan artificiosos.

Los personajes de esta égloga se mueven dentro de las convenciones usuales: el pastor enamorado, el confidente, la pastora.<sup>27</sup> Exceptuando a Mingo, no presentan complejidad psicológica alguna. Es más: no existe una división clara entre personajes principales y secundarios. Mingo es, desde el punto de vista de la estructura verbal, el personaje más importante de la égloga,<sup>28</sup> pero si tenemos en cuenta la densidad de sus réplicas; es decir, la relación entre su número de intervenciones (10) y el número total de réplicas de la égloga (39), su importancia decae considerablemente. Bertol, mero ayudante, es el que interviene en mayor número de ocasiones. El índice de individualidad de Mingo es el más alto de la égloga,<sup>29</sup> pero su índice de movilidad es poco importante.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Cf. LARTHOMAS, P., *op. cit.*, p. 332 y ss.

<sup>27</sup> Representan tipos, pero no seres individuales. Véase YNDURÁIN, D. (1985), "Personaje y abstracción", en AA.VV., *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, al cuidado de Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, págs. 27-36. La cita, en p. 30.

<sup>28</sup> El 38'95% del texto principal forma parte de sus réplicas.

<sup>29</sup> El índice de individualidad se halla unido al grado de participación del personaje en las diferentes confrontaciones escénicas. Para conocer aquél, se divide el número de veces en que el personaje se confronta consigo mismo por la suma de todas las confrontaciones del personaje en cuestión. Cuanto más restringido sea el número de personajes presentes en escena en un momento dado, más importante será el papel dramático de cada uno de ellos. Los índices resultantes muestran esta jerarquía: Mingo (0'5), Bertol (0'4), Marinero (0'333), Benito (0'333), Físico (0'285), Menga (0'25). Véase REVZIN, I. y REVZINA, O. (1973), "On Marcus Descriptive Model of Theatre", *Cahiers de linguistique theorique et appliquée*, 10, págs. 27-31 y DINU, M. (1974), "Individualité et mobilité des personnages dramatiques", *Cahiers de linguistique theorique et appliquée*, 11, págs. 45-57.

<sup>30</sup> El índice de movilidad expone la frecuencia relativa en las entradas y salidas de un personaje. El resultado es: Bertol (0'583), Físico (0'583), Mingo y Benito (0'466). Véase DINU, M., *op.*

No obstante, Urrea alcanza algunos aciertos. La figura del pastor que inicia la égloga quejándose de hábitos inmorales será empleada por el teatro posterior.<sup>31</sup> Además, Urrea logra caracterizar cómicamente la vanidad de Mingo, quien, para mostrar su cultura, coloca el verbo al final de la frase:

Yo, siendo pastor que nada no veo (v. 30).  
 tomaos la tierra, la mar me dexad (v. 37).  
 Si algún marinero por aquí viniese (v. 41).

La estructura simétrica es similar a la de las primeras églogas de Encina.<sup>32</sup> Dejando a un lado el villancico, la pieza se divide en dos momentos; el primero abarca los ciento sesenta primeros versos (veinte estrofas) y el segundo, los otros ciento sesenta (veinte estrofas). Un monólogo, el de Bertol, pertenece al segundo, pero también funciona como enlace entre ambos.

Al analizar la estructura narrativa,<sup>33</sup> observamos que Urrea no ha logrado ensamblar enteramente el hilo argumental moralizador y el amoroso. Existe un orden turbado (OT), compuesto por una situación inicial (SI), que estriba en la protesta de Mingo contra los males del mundo, y una carencia (C), fundada en la necesidad de llevar una vida ascética. El orden recobrado (OR) se logra con la mediación (M) del marinero, quien ayuda a Mingo a escapar de ese mundo en donde vive, y un desenlace (D), que se materializa cuando Mingo se marcha con el marinero. El desenlace del primer hilo argumental origina la estructura narrativa del segundo. La situación inicial de éste se basa en el desmayo de Benito, que ha sido causado por la ausencia de Mingo (C). El orden recobrado se produce cuando intervienen el físico y Menga (M), quienes curan al pastor (D).

---

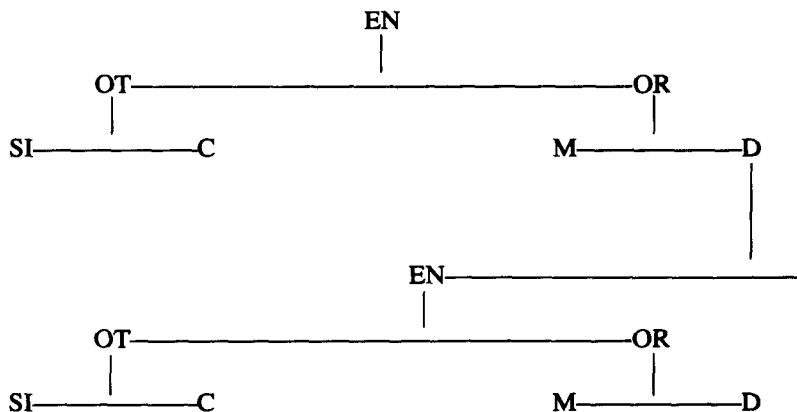
cit. y MARCUS, S. (1978), "Estrategia de los personajes dramáticos", en AA.VV., *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, al cuidado de André Helbó, Barcelona, Planeta, págs. 87-101.

<sup>31</sup> Cf. GUSTAFSON, D. (1973), "The Role of the Shepherd in the Preloopean Drama of Diego Sánchez de Badajoz", *Bulletin of the Comediantes*, XXII, págs. 5-13.

<sup>32</sup> Véase GIMENO, R. (1975), «Estudio preliminar» a ENCINA, Juan del, *Obras dramáticas. I (Cancionero de 1496)*, Madrid, Ediciones Istmo, págs. 7-79.

<sup>33</sup> Cf. PAVEL, T. G. (1976): *La syntaxe narrative des tragedies de Corneille. Recherches et propositions*, Paris- Ottawa, Klincksieck Université d'Ottawa; HERMENEGILDO, A. (1988), "La oposición y la estructura narrativa del teatro primitivo", *Dispositio*, XIII, págs. 197-207 y "El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina", en AA.VV. (1989): *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre la literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, al cuidado de Manuel Criado de Val, Barcelona, P.P.U., págs. 337-346.





La égloga gira en torno a dos temas: *contemptus mundi* y *omnia vincit amor*. Urrea pretende vincularlos. Al comienzo de la acción, que se desarrolla en un lugar próximo a la costa, el pastor Mingo apostrofa al patrón de una nave y se queja de los males que asuelan al mundo: la pérdida de virtud, la falta de fervor, el olvido de lo justo y lo bueno, los hurtos y engaños. Mingo reflexiona sobre la maldad de esta manera:

Verás los ganados, muy grandes rabaños,  
 los lobos y perros venir contra ellos  
 y aun los que los guardan mandenerse dellos  
 y los dueños y amos venir muy estraños (vv. 5-8).

Este tipo de poesía que se quejaba de la injusticia reinante era habitual en la literatura medieval. El autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*<sup>34</sup> censuraba el comportamiento del pueblo (los ganados); el de los poderosos, a quienes acompañaban los pecados capitales (lobos);<sup>35</sup> el de los predicadores y ecle-

<sup>34</sup> Han sido atribuidas a fray Íñigo de Mendoza por RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1966), "Sobre el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, vol. 2, págs. 131-142. Respecto de la atribución a F. Pérez de Guzmán, véase BRODEY, V. (1986): *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Madison. Para las glosas de Pulgar y otros eruditos, véase *Coplas de Mingo Revulgo compuestas por Rodrigo de Cota (el tío)*, en ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, D. (1787): *Crónica del rey don Enrique el cuarto*, Madrid y CICERI, M. (1977), "Le *Coplas de Mingo Revulgo*", *Cultura neolatina*, XXXVII, págs. 75-149 y 187-266.

<sup>35</sup> Es posible que, por boca de este personaje, Urrea clame contra el proceder de algunos Grandes. Podría resultar paradójico que un aristócrata como él actuase de este modo. No obstante,

siásticos, que debían guardar el alma del rebaño y amonestarlos (perros), y el de los monarcas (pastores que debían velar por las gentes de sus reinos).<sup>36</sup> Urrea adopta una alegoría que ya se había impuesto al espíritu en las descripciones efectuadas por los padres de la Iglesia.<sup>37</sup> Esta actitud de renunciar al mundo y sus halagos era predicada por Erasmo, quien afirmaba que

si eres mundano, puedes bien creer que no eres christiano.<sup>38</sup>

Si Mingo decide retirarse de este mundo malvado y vivir de acuerdo con el criterio de la primitiva iglesia cristiana, ¿deduciríamos que Urrea aprovecha este personaje para exponer un mensaje erasmista? Es posible que Urrea comparta algunos de los principios de Erasmo,<sup>39</sup> pero no olvidemos que el mensaje está puesto en boca del pastor. Sabemos que, en los numerosos y graves conflictos contemporáneos, el pueblo no se distinguió precisamente por su espíritu piadoso y evangélico. ¿No estará burlándose Urrea de la hi-

---

en sus escritos siempre se queja de los privilegios del primogénito, Miguel, a quien responsabiliza de su condición de segundón. La madre de Urrea y Miguel pleitearon durante largo tiempo a causa de la herencia paterna. En el prólogo a su *Cancionero*, Pedro Manuel agradece a su madre "las espesas fatigas y no pequeños trabajos que vuestra señoría ha tenido (...) por crecer la pequeña parte que de mi padre me cupo" (fol. I r). Refiriéndose a su hermano, afirma: "Siendo el señor Conde tan cuerdo y sabio caballero como en nuestro linaje lo haya habido, enajenarse de sí de tal manera se debe hombre de maravillillar" (fol. I r). La codicia del mayorazgo parece haber sido la causa del litigio: "A esto se allegó Séneca en sus epístolas diciendo que el dinero da doble el tormento y más aumentada la codicia al que le tiene después de alcanzado que cuando le busca" (fol. II r).

<sup>36</sup> A fines del siglo XV se difundió una imitación de las *Coplas*, que se refería al modo de gobierno de los Reyes Católicos. Véase KOSOFF, A. D. (1966), "Herrera, editor de un poema", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, vol. 1, págs. 283-290 y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1968): *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*, Madrid, Gredos, p. 320. Respecto a la identificación de "lobos" con los cristianos viejos y "corderos" con los conversos, véase HERMENEGILDO, A. (1971), "Sobre la dimensión social del teatro primitivo español", *Prohemio*, 2, págs. 25-50, esp. 49.

<sup>37</sup> Véase HUIZINGA, J. (1984): *El otoño de la Edad Media*, trad. José Gaos, 5ª ed., Madrid, Alianza, p. 189. La identificación del vulgo con ovejas y los príncipes con pastores se hallaba muy extendida. Véase BATAILLON, M. (1948), "Charles-quint bon pasteur selon Fray Cipriano de Huer-ga", *Bulletin Hispanique*, L, págs. 398-406. En el NT, Cristo es el modelo de pastor (Jn, 10, 10-13), pero en el AT, los reyes aparecen como los guardianes (Sal 78, 70-72). El amo del rebaño es Dios.

<sup>38</sup> Cf. ERASMO (1971): *Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, ed. ALONSO, D., Madrid, CSIC, p. 204.

<sup>39</sup> No por admitir algunos de los principios de Erasmo, se le podría incluir en la nómina de erasmistas. A propósito de este aspecto en Sánchez de Badajoz, véase PÉREZ PRIEGO, M. A. (1986), "Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso en la primera mitad del siglo XVI", en REVUELTA, M. y MORÓN, C., eds., *El erasmismo en España*, Santander, págs. 509-523, esp. 520-23.

pocresía del cristiano viejo que, aunque se confesaba seguidor de la doctrina de Jesús, delataba a los conversos, aplaudía la expulsión de los judíos o acudía gozoso a presenciar los autos de fe? <sup>40</sup> Además, partiendo de la base de que la condición social del pastor no permitía el acceso a una instrucción tan destacada como la exhibida por Mingo, ¿no se burlará Urrea de los villanos que no actuaban de acuerdo con el papel que la sociedad tradicional les había atribuido? En este sentido, se comprende la pregunta irónica del mari-nero:

¿Quién os ha mostrado a vos ir empós  
de cosas tan altas siendo pastor? (vv. 97-98).

Este desconcierto es habitual en la égloga. La arrogancia de Mingo responde a la actitud mantenida por los villanos que aspiraban a medrar, a trepar en la escala social y a imitar el modo de vida aristocrático. Su afirmación:

querría yo andar do no me perdiessi (v. 48)

refleja el temor de los villanos a perder su crédito o a entregarse a los vicios. <sup>41</sup> Su jactancia: <sup>42</sup>

yo más entiendo que tú te percatas (v. 66)  
yo entiendo los mundos tan bien como vos (v. 100).  
que nadie me juzgue a mí por zagal (v. 108).  
algún natural me haze avisado (v. 102).

no es el único rasgo que muestra la altanería de los villanos. Mingo viste la chía, insignia de autoridad y nobleza, <sup>43</sup> y sospecha que es hijo de un cortesano; Menga es comparada con un castillo; Mingo, según Bertol, es:

medio palaciego en cosas de gala (v. 50).

---

<sup>40</sup> Cf. MAIRE BOBES, J. (1996), "Hipocresía y superstición en el teatro castellano primitivo", *Sefarad*, LVI, págs. 311-332.

<sup>41</sup> Esta ironía la refleja también don Lope en el diálogo que mantiene con Pedro Crespo (vv. 853-854). Cf. CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1976): *El alcalde de Zalamea*, ed. Díez Borque, José María, Madrid, Castalia, p. 186.

<sup>42</sup> "Más galán que Mingo. Dícese del hombre muy compuesto o ataviado". Cf. D.R.A.E. (1970), 19ª ed., p. 878 c.

<sup>43</sup> Cf. COROMINAS, J. (1955): *Diccionario crítico etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, vol. II, p. 41.

Mingo decide retirarse de este mundo malvado y entrar en la nave de seguridad, que simboliza a la Iglesia:<sup>44</sup>

tomaos la tierra, la mar me dexad  
por do Dios anduvo, San Pedro y los sanctos:  
porque en la tierra hay trabajos tantos,  
entro en la nave de seguridad (vv. 37-40).

En la *Égloga de Cristino y Febea*, de Encina, el protagonista había abandonado la vida mundana y había intentado vivir una experiencia religiosa:

Todo lo quiero dexar  
y darme a servir a Dios (vv. 69-70).<sup>45</sup>

Ahora bien, actitudes como las de Cristino y Mingo eran frecuentes en el mundo aristocrático, pero no en el plebeyo.<sup>46</sup> ¿Un pastor ilustrado que decide apartarse del vicio, enmendarse, y conducirse conforme a las virtudes teológicas? ¿No resultaría jocoso que un humilde pastor deseara imitar costumbres que eran propias de los cortesanos, pero no de los pecheros?

Mingo no quiere perderse en los peligros mundanos que amenazan su vida presente, sino vivir bien en el futuro sirviendo a Dios. Bertol, el compañero de Mingo, lejos de comprender los pensamientos de su amigo, lo invita a olvidarse de tales asuntos y a disfrutar de la paz y el sosiego de la vida aldeana. Bertol propugna una teoría acorde con su condición social: los pastores deben vivir despreocupados en las majadas:

¿Y podrás dexar tan gran gasajado,  
como el olor de aquestos tomillos,  
y en estas aguas el son de los grillos  
y el dulce balido de nuestro ganado? (vv. 153-56).<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Véase ASENSIO, E., *op. cit.*, p. XXXVI.

<sup>45</sup> Cf. ENCINA, J. (1991): *Teatro completo*, ed. PÉREZ PRIEGO, M. A., Madrid, Cátedra, p. 239. Citaremos por esta edición.

<sup>46</sup> Caballeros que servían a los Trastámaras habían abandonado la corte para abrazar la vida ermitaña. Véase SIGÜENZA, FRAY J. (1907-1909), *Historia de la orden de san Jerónimo*, Madrid, N.B.A.E., 8, t. 1, p. 11 y ss. La jerarquía eclesiástica se nutría de segundones y bastardos de la nobleza.

<sup>47</sup> Encina ya se había burlado del pastor que aspiraba a vivir como los nobles. En su égloga octava, Mingo duda entre regresar a la vida aldeana o introducirse en la palaciega: "¡O, qué gasajo es oír / el sonido de los grillos / y el tañer los caramillos!". (vv. 349-51).

En las palabras de Bertol percibimos la ironía de Urrea, quien despreciaba el mundo villanesco. En el ambiente cortesano en donde eran recitados estos versos, la zumba estaba garantizada. Urrea no sentía simpatía alguna por la aldea y sus moradores. El señor de Trasmoz sufría viviendo alejado del mundo cortesano. Así se expresa en su poema *Estando triste porque iba a una aldea*:

Nunca medréis vos, aldea,  
y también quien os fundó.  
¿Por qué tengo de estar yo  
donde nadie estar dessea?  
Que cualquiera que me vea  
dirá: estoy más retraído  
que ninguno nunca ha sido  
en mi linaje de Urrea (fol. XLIV r).

Urrea no era partidario de que su obra se divulgase fuera de los círculos familiares porque su mentalidad era, esencialmente, aristocrática:

¿Cómo pensaré yo que mi trabajo está bien empleado viendo que  
por la emprenta ande yo en bodegones y cocinas y en poder de rapa-  
zes que me juzguen, maldizientes, y cuantos lo quisieren saber lo se-  
pan y que venga yo a ser vendido? (fol. III r).

Las supuestas capacidades del villano son cuestionadas por sus palabras y por sus actos. Mingo presume de su "buen natural":

algún natural me hace avisado (v. 102)

y no quiere que nadie lo juzgue por zagal. Ahora bien, al pensar que puede ser hijo de alguien importante:

Quiçá que so hijo de alguno peinado  
que no hizo vida do la hazemos nos. (vv. 103-4)

introduce sospechas sobre su limpieza de sangre. De este modo, Urrea se burla de los villanos, quienes presumían de su linaje puro. Esta vanagloria del villano se suma a la presunción de pureza religiosa exhibida por Mingo. El rústico representaba al cristiano viejo, se jactaba de ello y echaba en cara a la alta nobleza su impureza de sangre.<sup>48</sup> Mingo pretende mostrar su sangre insigne,

<sup>48</sup> Cf. SALOMÓN, N., *op. cit.*, p. 110.

pero lo que realmente hace es dudar de sus orígenes puros. Si no sabe quién es su padre, la limpieza de sangre del villano es cómicamente cuestionada.<sup>49</sup>

Otra expresión de Mingo que pone en duda su vida virtuosa es el adagio empleado para indicar que las apariencias engañan. Su indumentaria rústica no le impide ser discreto y puro:

por esso ya dize un reffrán que está  
debaxo ruin capa muy buen bebedor (vv. 119-20).

La introducción del motivo ridículo del desnudamiento del pastor evidencia definitivamente a Mingo:

Catadme desnudo: mirad qué tal quedo (v. 110).

Es de imaginar el risible contraste que supondría ver al pastor desnudándose y cambiándose su zamarra, su zurrón, etc, por unos vestidos más elegantes y finos.<sup>50</sup> El desnudamiento de un personaje en escena siempre ha sido motivo cómico. Además, se descubren las tachas y faltas del sujeto en cuestión. Mingo deja al descubierto sus vergüenzas físicas y morales.

Antes de huir de la vida mundana, Mingo solicita a Bertol que se encargue de cumplir su última voluntad:

A ti yo te dexo por testamentario (v. 135).

Quiere dejar a su hijo Benito toda su hacienda. Sus alhajas son: el hato, el grano, la paja. Urrea satiriza la conducta de los villanos que aspiraban a emular las costumbres de los nobles, quienes aprovechaban el testamento para encomendar sus almas a Dios, repartir mandas entre sus herederos, etc.<sup>51</sup> Los se-

---

<sup>49</sup> Es posible que la familia de Urrea llevase sangre judía en sus venas. Cf. ASENSIO, E., *op. cit.*, p. XLIII. Según apunta Llorente, don Lope, el padre de Urrea, estuvo comprometido con los asesinos del inquisidor Arbués. Al parecer, los Urrea acostumbraban a proteger a los conversos. Cf. LLORENTE, J. A. (1980): *Historia crítica de la Inquisición en España*, Madrid, Hiperión, I, p. 167. Marín afirma que don Lope "ayudó a apresar a los conversos judaizantes culpables de la muerte del inquisidor Pedro Arbués". Cf. MARÍN PADILLA, E. (1993), "La villa aragonesa de Épila en el siglo XV: sus judíos", *Sefarad*, LIII, págs. 289-319; la cita, en p. 303.

<sup>50</sup> Encina ya había vestido a sus pastores con ropas palaciegas.

<sup>51</sup> Véase MONTERO TEJADA, R. M. (1996): *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV- XVI)*, Madrid, Caja de Ahorros, p. 333 y ss. Ya en el siglo XV, había individuos del tercer estado que, debido a su rica hacienda, legaban a sus herederos casas, tierras, viñas o mandas piadosas. Actuaban "lo mismo que cualquier miembro de la nobleza", según CARLÉ, M. C. (1993): *Una sociedad del siglo XV: los castellanos en sus testamentos*, [Buenos Aires?], Universi-

ñores transmitían enormes cantidades a los monasterios, a las iglesias, a los hospitales, etc. Mingo lega a su hijo el zurrón, el cayado, el rabel, sortijas de cobre. Los nobles entregaban ropas lujosas: briales de brocado, hábitos de terciopelo, etc. Mingo manda a su hijo un zamarrón, “el vestido que no es palaciego”, el bonete, unos guantes de cuero de cebra y un “cuero de lobo” que le servía de manto.

Bertol se lamenta de la partida de Mingo. Entra Benito, quien, al saber que su padre lo ha abandonado, se desmaya. Bertol va a buscar al médico. Este momento es utilizado para mostrar la aflicción que padece el hijo de Mingo y para introducir un nuevo conflicto en la égloga. Urrea aspira a enlazar la problemática amorosa con la controversia moral.<sup>52</sup> Además, se presenta el motivo burlesco del pastor desmayado y del amigo que intenta reanimarlo. La situación no deja de ser extravagante si consideramos las dudas de Bertol (para sanar al enfermo, el ignorante villano vacila entre ir a buscar al cura o al físico) y el remedio empleado por el médico para curarlo (receta: Benito sanará cuando sienta cerca de sí a su amiga).

El tema *omnia vincit amor*, grotescamente representado, aparece en esta parte de la égloga. Cuando el físico asegura que la presencia de Menga sanará a Benito, prelude el triunfo definitivo del amor. Al mismo tiempo, Urrea cuestiona la sinceridad de los sentimientos del villano. El amor a la pastora -que no está dirigido sino por el apetito venéreo- derrota al dolor causado por la pérdida del padre. Los villanos carecen de afecto. Todos se olvidan rápidamente de quien ha decidido emprender una vida virtuosa. Menga habla al desmayado Benito:

Déte consuelo aquí mi venida,  
como me dabas con tu rabel  
cuando tañías cantando con él  
allá en la mi calle, que está sin salida (vv. 249-52).

---

dad Católica Argentina, p. 70. Aun así, estos individuos acomodados no alcanzaban las fortunas de los grandes señores, quienes mandaban a sus herederos villas y lugares con sus vasallos, castillos, fortalezas, rentas, pechos, jurisdicción, etc. Véase LAYNA SERRANO, F. (1942): *Historia de Guadalupe y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, CSIC, I, págs. 316-334. Sobre la herencia recibida por Urrea, véase MARÍN PADILLA, E., *op. cit.*, p. 307, n. 197.

<sup>52</sup> La falta de armonía entre el motivo amoroso y el moral fue subrayada por ASENSIO, E., *op. cit.*, p. XXX. Incide en ello HATHAWAY, R. L. (1992), “Pedro Manuel Ximénez de Urrea, dramaturgo misántropo”, *Nueva Revista de Filología Española*, 40, págs. 131-142. Sin embargo, como afirmamos más abajo, esta desconexión puede desempeñar una función: el autor muestra la escasa espiritualidad de los villanos, quienes olvidan inmediatamente a Mingo y se consuelan rápidamente.

El sentido obsceno de estos versos se relaciona con la concepción que los aristócratas tenían del amor. Era este un sentimiento propio de su mundo. Los villanos poseían una noción primitiva y brutal del amor.<sup>53</sup> De ahí que, en la mayoría de los casos, no sabiendo qué decir a sus amadas salvo una sarta de sandeces, deban acudir a casamenteros o alcahuetas.<sup>54</sup> Benito considera que el amor de Menga lo acatarra:

Assí vivas tú si te namorizas;  
de desnamorada de frío me erizas,  
que me romadizas más que esta montaña (vv. 286-88).

El cortejo de Benito a Menga muestra que aquél se halla dominado por la lujuria:

¡Juro a san Pego! que tal me pareces  
que, bien percatada por todas las partes,  
(...)  
¡Qué bien almesnada! Su gracia y su gala  
más me emborracha que el muy fuerte vino.  
(...)  
Perdí un cuidado con otro cuidado  
en verte tan blanca y tan colorada (vv. 289-308).

Sin embargo, Menga desprecia el cortejo amoroso y afirma que se marcha para su casa. El físico apoya su razonamiento y Bertol exhorta a todos a cantar un villancico. En éste se exalta la búsqueda del placer que, aunque no se consiga, debe simularse. Hay que encubrir los pesares y buscar las alegrías.

El teatro creado por Encina refleja las tensiones sociales que se vivieron en Castilla en la sociedad del Quinientos. El estado llano aspiraba a mejorar en la escala social y a semejarse al estamento nobiliario. Un método idóneo para desacreditar a los villanos consistía en subirlos a los escenarios cortesanos y satirizar su comportamiento.

Tal fue el éxito logrado por la escuela salmantina, que en el resto de la península se adoptó muy pronto el procedimiento. En Aragón, imitó esta fórmula dramática Ximénez de Urrea, un poeta cuya inspiración se vio animada por

<sup>53</sup> Véase SALOMÓN, N., *op. cit.*, págs. 36-37

<sup>54</sup> Véase PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1993), "Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista", en CORFIS, I. A. y SNOW, J. T., eds., *Fernando de Rojas and "Celestina": Approaching the Fifth Centenary*, Madison, págs. 295-319.



su condición señorial. Urrea construye una de sus églogas más significativas siguiendo el patrón marcado por Encina, pero carece del talento de su maestro. No logra emplear convincentemente el sayagués, se excede en el uso de figuras retóricas, no emplea acotaciones, introduce en escena a los personajes repentinamente, deja vacío el escenario, encadena mal el diálogo, no distingue claramente a los personajes principales de los secundarios y construye frágilmente la estructura narrativa. Sin embargo, Urrea logra caracterizar cómicamente los sentimientos y actitudes de sus personajes. Utilizando símiles y motivos ridículos —el desnudamiento del pastor, enumeración de la herencia, lujuriosos requiebros amorosos— consigue burlarse de las aspiraciones de los villanos. A pesar de que la construcción dramática resulte endeble, la égloga revela un plan muy consciente. Desde su privilegiada posición social, Urrea caricaturiza las costumbres de aquellos miembros del estado llano que deseaban emular el modo de vida aristocrático. Para subrayar lo infundado de su ambición, escenifica la superficialidad de sus sentimientos, la altanería de sus caracteres y la inconveniencia de sus conductas.