



La (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas

ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO



a literatura, en cuanto “conciencia histórica de sí misma,” ofrece al autor la posibilidad de reescribir el pasado en el presente; y por implicar, como tal conciencia, “un ir y venir entre la historia y la memoria,”¹ pueden, en su cauce, metamorfosearse los temas, los personajes, las técnicas, las estructuras . . .

Un ejemplo claro al respecto lo encontramos en el personaje de Pedro de Urdemalas, que da título a la *Comedia famosa* de tal nombre. Cuando Cervantes lo acoge en su universo literario, está evidenciando, una vez más, la atracción que en él ejercen los materiales provenientes del folklore y cómo éstos salen de su pluma diestramente reelaborados. Ahora bien, no es sólo la tradición folclórica la que gravita en la (re)escritura cervantina de Pedro de Urdemalas; es preciso considerar la peripecia secular y los avatares múltiples de un personaje que, si bien por sus enigmáticos orígenes “correspond, de toute évidence, au statut d’une création de la conscience collective,”² penetra en el ámbito de la literatura y se impregna de las peculiaridades contextuales y de las propias experiencias de Cervantes. Nada

¹ Véase Francisco Rico, “Literatura e historia de la literatura,” *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 122 (1983), pág. 16, y “El tratado general de literatura,” en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura* (Barcelona: Quaderns Crema, 1982), pág. 141, respectivamente.

² Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître* (Paris: PUF, 1977), pág. 144, n. 180.

más oportuno, por ello, que esbozar la historia de este segundo Proteo, como él mismo se define,³ para mejor contrapuntear el modelo folclórico y su cristalización, gracias a transposiciones literarias o paraliterarias, en un “schéma fundamental—eso sí—librement exploité par la comedie cervantine.”⁴

La mención más antigua, registrada en un documento aragonés exhumado por Ubieto, nos remonta a fines del siglo XII hasta un lugar llamado “campus de Pedro de Urdemalas.”⁵ La primera referencia literaria aparece, según José M. Blecua, en el *Libro del paso honroso de Suero de Quiñones*, escrito hacia 1439–40.⁶ A partir de esta aparición, el personaje transmigra por textos de Juan del Encina, Lucas Fernández, Lope de Rueda, Timoneda y Francisco Delicado; realiza el *Viaje de Turquía*, acompaña a Perico de los Palotes y Pateta, Juan de las Calzas Blancas, Pedro por demás, el Bobo de Coria . . . en “La visita de los chistes” o “Sueño de la muerte” de Quevedo, facilita el travestimiento de Laura en la comedia (supuestamente) lopesca, *Pedro de Urdemalas* (1596–1606?), protagoniza la novela inacabada *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, de Salas Barbadillo, y reaparece casi a fines de la centuria seiscentista sirviendo de disfraz a Laura, como en Lope, en la comedia igualmente titulada de Juan Bautista Diamante.⁷

La atención de que ha sido objeto, a la luz de lo esbozado, permite “non seulement de constater la fascination exercée par ce personnage sur l’Espagne du Siècle d’Or, mais aussi d’en dégager les constantes, au-delà de la diversité de ses apparitions. Ces constantes sont celles-là mêmes que condensent les définitions d’un Nebrija, d’un Sánchez de Ballesta et surtout d’un Correas; celles aussi, que explicitent les propos du protagoniste de Cervantes: le mystère de

³ Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso / Pedro de Urdemalas*, ed. Jenaro Taléns y Nicholas Spadaccini (Madrid: Cátedra, 1986), v. 2675. Citaremos en lo sucesivo por esta edición, indicando, entre paréntesis, verso(s) y, en algún caso, la(s) página(s) correspondiente(s).

⁴ Canavaggio, pág. 126.

⁵ Antonio Ubieto, “Un Pedro de Urdemalas del siglo XII,” *Archivo de filología aragonesa*, 5 (1953), 170–71.

⁶ José Manuel Blecua, “Una vieja mención de Pedro de Urdemalas,” *Anales cervantinos*, 1 (1951), pág. 344.

⁷ Véanse, para mayor información, además de los artículos ya citados de Antonio Ubieto y José Manuel Blecua, así como Canavaggio, págs. 125–28, Taléns y Spadaccini, “Introducción” págs. 253–55, y Augustin Redondo, “Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento. De Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*,” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Frankfurt: Vervuert, 1989), I, 65–88.

sa naissance; sa condition de 'mozo de muchos amos'; son ingéniosité et son génie de la bourle."⁸ El paradigma, así pues, se ha ido conformando, gracias a la vital interrelación del folklore y la literatura, a lo largo de la Edad Media y en el ambiente favorable del Renacimiento.⁹ Ahora bien; si, por una parte, los rasgos comunes que modelan el paradigma pueden aparecer conectados "con inmutables estructuras mentales del hombre, o con el condicionamiento de un ámbito histórico," el estudio de las identidades, por otra parte, debe alumbrar el análisis de las diferencias que, a fin de cuentas, como avisa Maria Grazia Profeti, son las que acaban por marcar "la individuación del *ars* combinatorio de los componentes originarios."¹⁰

El punto de inflexión más claro respecto del esquema fundamental lo marca el *Viaje de Turquía*. El personaje ha heredado de la tradición el carácter proteiforme, y despojarlo de este rasgo supondría, como advierte Mátalascallando, "apartarle de su propósito. Esa fue siempre su condición; mejor es dexarle hacer lo que quiere. Es él amicísimo de nuebos trajes y invenciones."¹¹ Dicha condición sitúa a Pedro de Urdemalas en la perspectiva de la picaresca,¹² pues, si "viene a ser un verdadero Proteo," no se puede ignorar, por decirlo con palabras de Augustin Redondo, que "también lo es Guzmán de Alfarache y el pícaro en general, que tanto le debe a nuestro personaje. Es, además, el que permite la subversión, la transformación del

⁸ En efecto, Gonzalo de Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Louis Combet (Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967), pág. 467a-b, dice sobre Pedro de Urdimalas: "Ansí llaman a un tetrero; de Pedro de Urdimalas andan kuentos por el vulgo de ke hizo muchas tretas i burlas a sus amos i a otros;" de modo semejante lo caracteriza en pág. 721b: "Pedro de Urdimalas es tenido por un mozo que sirvió muchos amos, i a todos hizo muchas burlas i a otros muchos."

⁹ Maxime Chevalier, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1978), pág. 77 y ss., ha puesto de relieve la proyección del folklore y particularmente del cuento oral, con fines placenteros y jocosos, en numerosos textos del Renacimiento.

¹⁰ Maria Grazia Profeti, *Paradigma y desviación* (Barcelona: Planeta, 1976), págs. 16 y 17.

¹¹ *Viaje de Turquía*, ed. Fernando García Salinero (Madrid: Cátedra, 1980), p. 111. Citaremos en lo sucesivo por esta edición, indicando entre paréntesis, dentro del texto, la página correspondiente.

¹² Ya José Manuel Asensio, "Más sobre el *Lazarillo de Tormes*," *HR*, 28 (1960), p. 248, alertaba, en su estudio sobre la obra del anónimo quinientista, que "siempre acabamos desviados . . . , principalmente hacia 'Pedro' y hacia la figura del folklore hispano-portugués Pedro de Urdemalas."

orden establecido." En este sentido, el componente folclórico posibilita, bajo la máscara del donaire y el guiño de la amenidad, "decir crudas verdades." Así pues, en el contexto de la historia (y) de la literatura, el paradigma básico se ve enriquecido por perfiles "con un contenido semántico diferente que traduce el impulso de reformar el mundo degradado que les rodea, lo que les ha conducido muchas veces a modificar la trayectoria narrativa inicial."¹³ De hecho, en el *Viaje de Turquía* el personaje recibe, junto a rasgos inequívocamente folclóricos (las andanzas, la inventiva, la astucia, las burlas . . .), un giro perspectivístico que sirve para contrapuntar sus avatares del pasado con la cosmovisión presente que traducen, tras las experiencias acumuladas, sus diálogos con Juan de Voto a Dios y Mátalascallando; es significativa, al respecto, la opinión de éste último: "Agora digo que no es mucho que sepa tanto Pedro de Urdemalas, pues tanto ha peregrinado. En verdad que venís tan trocado, que dubdo si sois vos. Dos horas y más ha que estamos parlando y no se os ha soltado una palabra de las que soláis, sino todo sentencias llenas de filosofía y religión y themor de Dios." (p. 123)

Sobre la base folclórica, pues, se levanta un contenido semántico diferente. Por lo pronto, la connotación negativa que implican los nombres mismos de 'Pedro' y 'Urdemalas', contrasta con la nueva imagen que refleja Mátalascallando. Y no está de más, por lo que afecta al Pedro cervantino, hacer algunas consideraciones *ad hoc*. Afirma fray Luis de León que "el nombre es como la imagen de la cosa de quien se dice"¹⁴ y reafirma Correas que "el nombre sigue al onbre;" el propio Correas advierte "ke algunos nonbres los tiene rrezibidos y kalifikados el *vulgo* en buena o mala parte i sinifikaziön por alguna semexanza ke tienen kon otros, por los cuales se toman." Así, Pedro es tenido "por taimado, vellako y matrero."¹⁵ Los nombres de Pedro y de Urdemalas (o "de malas artes," según lo llama Hurtado de la Vera) conllevan, en conclusión, una semántica negativa que polemiza con la adherida por el autor del *Viaje*, pues, al decir de García Salinero, "este Pedro de Urdemalas no es el simple 'tetrero, taimado y bellaco', como lo define Correas, sino un 'Ulises cristiano' que sólo 'urde ardidés que cumplen a la salvación del camino', como dice Bataillon copiando las palabras del propio

¹³ Redondo, "Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento," pp. 70, 68 y 67, respectivamente.

¹⁴ Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, en *Obras completas*, ed. Félix García (Madrid: Católica, 1959), p. 398.

¹⁵ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, pp. 90b y 41a-b, respectivamente.

excautivo."¹⁶ Hasta qué punto pudo influir en Cervantes, considerando que la obra quedó inédita en su tiempo—aunque pudo circular en copias manuscritas—, no deja de ser una cuestión problemática; en cualquier caso, como constatan Taléns y Spadaccini, “lo cierto es que en ambas se da una idéntica manipulación del tema folclórico.”¹⁷

Cuando el personaje accede al universo cervantino, llega, pues, avalado por una larga y compleja peripecia en el espacio de “ese amplio texto en que consiste la cultura en general,” según la entiende Díaz-Migoyo.¹⁸ Situados en esta perspectiva, podemos apreciar cómo la mirada cervantina acoge, en su configuración paradigmática, la intersección de aspectos que confluyen desde el folklore y la literatura. La tradición ha ido calificando al personaje como ingenioso, embustero, imaginativo, burlón y proteico, y estos rasgos, junto con otros que veremos, adornan a Pedro de Urde. Tales características resaltan aún más al plasmarse práctica y pragmáticamente en el desarrollo de la acción dramática.

La primera ocasión en que da prueba de sus habilidades, ocurre cuando asesora al recién elegido alcalde Martín Crespo, a quien sirve; éste requiere su ayuda, alabando su prudencia (v. 218), a lo que Pedro responde: “Es aquesto tan verdad, / cual lo dirá la experiencia, / porque con facilidad / luego os mostraré una ciencia / que os dé nombre y calidad” (vv. 220–24); dichos atributos quedan incluso realizados por contraste con la necedad (v. 252) y con la simpleza (v. 264) que, según apunta Sancho, peculiarizan al alcalde. El pleito que mantienen Lagartija y Hornachuelos, y la sentencia dictada, lo convierten a los ojos del escribano Redondo en hombre más brillante que Catón y Justiniano, “¡oh Pedro de Urde, montañés famoso!, / que así lo muestra el nombre y el ingenio” (vv. 357–58). La resolución favorable que procura a las relaciones amorosas de Clemente y Clemencia, de Benita y Pascual—“Por excelencia el renombre / de industrioso pueden darte” (vv. 528–29), apostilla éste—, lo reafirman en la estimación general. Los elogios a su ingenio sutil y agudo, para no alargar los ejemplos, serán reitera-

¹⁶García Salinero, “Introducción” al *Viaje de Turquía*, p.31.

¹⁷Taléns y Spadaccini, nota a la ed. de *Pedro de Urdemalas*, p. 255. En el mismo sentido ha escrito García Salinero, p. 17, lo siguiente: “En este año de 1557 (ó 1558 de las páginas finales del Ms. 3871) y bajo estas circunstancias se escribe el *Viaje*, del cual dijo Gallardo ‘que sin duda ha de dar luz para ilustrar la historia de aquellos tiempos y la vida de varios sujetos célebres, empezando por Cervantes.’”

¹⁸Gonzalo Díaz-Migoyo, *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción* (Madrid: Visor, 1990), p. 113.

dos por Martín Crespo (v. 1235), por Sancho (v. 1265) y por Maldonado (vv. 1537 y 1783–84).

En estrecha conexión con lo que “mi agudo ingenio dispensa” (v. 1197) y el poder de inventiva, hay que poner su condición, según avisa Maldonado, de “solo, raro y peregrino / en las trazas de embustero” (vv. 1548–49). El embuste, en efecto, acompaña sus peripecias desde el momento que decide quitar “de su miseria” (v. 1205) a una viuda “que tiene diez mil ducados” (v. 1174), cuyos “honrosos fines” (v. 1219) encamina a realizar el “extremado pensamiento” (v. 1220) de Belica; la máscara de ciego (p. 312 y ss.) y el disfraz de ermitaño (p. 327 y ss.) favorecerán sus objetivos, así como el ser, al decir de Maldonado, “en el pecho Sinón, / Demóstenes en la lengua” (vv. 1789–90) y el hecho de autoconsiderarse idóneo al respecto, pues “¿Quién un agudo embustero, / ni un agudo hablador, / sabrá hacerle mejor / que yo, si es que hacerle quiero?” (vv. 2888–91). La condición de segundo Proteo y su adentramiento en el mundo de la picaresca corroboran la convergencia, en este Pedro de Urdemalas cervantino, del paradigma modelado por la tradición folclórica y literaria; la inflexión, incluso, que marca el *Viaje de Turquía*, como ya hemos señalado, opera en la mirada de Cervantes, que también contrasta, con acciones positivas, la semántica negativa de los nombres.

La importancia, al efecto, que Cervantes concede al nombre en cuanto imagen de la cosa de quien se dice, queda ejemplificada ya en el primer *Quijote*, cuando juega, en sutil ejercicio perspectivístico, con la polinomasia del sobrenombre -Quijada, Quesada, Quejana; en la *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, a modo de *mise en abîme*, nos ofrece una nueva prueba de ello; Clemencia declara que se vuelve de la fuente “por no ver a un insolente / que tiene bien diferente / de la condición el nombre,” a lo que responde Benita: “Apostaré que es el hombre / por quien lo dices Clemente” (vv. 126–30). También el Pedro de Urdemalas cervantino, por expresarlo con las palabras de Clemencia, “tiene bien diferente / de la condición el nombre.” Así lo ha visto Fernando García Salinero: “Este Urdemalas cervantino parece contradecir su apellido, presentándose como un Urdebuenas, cuyo papel en esta farsa con tintes de picaresca y gitanesca es concertar voluntades y desfacer entuertos.”¹⁹ Obsérvese, por lo demás, la voluntad cervantina de sobreponerse a la tradición, teniéndola, claro está, presente. Reténgase, en este sen-

¹⁹ Fernando García Salinero, “Dos perfiles paralelos de *Pedro de Urdemalas*,” *Cervantes. Su obra y su mundo* (Madrid: Edi-6, 1981), p. 233.

tido, que el personaje de la comedia sólo en dos ocasiones se presenta como Urdemalas; la primera, porque así se lo sugiere, con su profecía, un cierto Malgesí: “Añadidle, Pedro, al Urde / un malas” (vv. 744–45); la segunda, cuando “ofreció la comedia libre y suelta, / pues llena de artificio, industria y galas, / se cela del gran Pedro de Urdemalas” (vv. 3178–80); para entonces, sin embargo, como él mismo nos hace saber, “el Pedro de Urde, su nombre, / ya es Nicolás de los Ríos” (vv. 3022.23). Pedro de Urde, pues, sólo es de Urdemalas por contigüidad con la tradición y por lo que, en lo que toca a su función y sentido, interesa a Cervantes. Y entiéndase: el folklore no determina ni lastra la autonomía del personaje cervantino, sino que, como apunta Canavaggio, “il le dote simplement d’une préhistoire” (p. 127), que—añadimos—se justifica y alumbra a la luz de la historia (re)escrita. Procede, en este sentido, desplazarse de ese amplio texto en que consiste la cultura en general y localizarnos en el espacio textual de la comedia.

Cervantes la tituló *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* y debió escribirla, según Cotarelo Valledor, Schevill-Bonilla, Canavaggio y Meregalli, con posterioridad a la muerte del actor Nicolás de los Ríos, ocurrida el 29 de marzo de 1610;²⁰ en cualquier caso, cuando ya había entrado “el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica.”²¹ Creemos que estos dos aspectos—título completo, a pesar de la convencionalidad del sintagma en la época, y fecha de composición—no deben desdeñarse. Limitar la mención a Pedro de Urdemalas, implica realzar la figura del personaje en cuanto protagonista y objeto del hecho teatral específico, pero conlleva, en la misma medida, minusvalorar o ignorar su función como sujeto/agente que, según Taléns y Spadaccini, “da coherencia al conjunto al autodefinirse como propuesta dramática en los versos que cierran la obra” (p. 75); es decir, se corre el riesgo de distraerse con aspectos particulares y reductores, en perjuicio de la globalidad, cuando personaje famoso y comedia famosa, por voluntad expresa de Cervantes, se interpenetran. No se olvide: *Comedia famosa de* (¿personaje, actor, autor?) *Pedro de Urdemalas*. Pero, además, para mejor establecer la interrelación, debe considerarse lo que dice Darío Fernández-Morera: “Todo lo que Cervantes escribió

²⁰ Véase, al respecto, Canavaggio, págs. 19–21, y Franco Meregalli, “Para una perspectiva del teatro de Cervantes,” *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981), p. 32.

²¹ Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector,” en *Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Taléns y Nicholas Spadaccini, p. 103.

en los últimos quince años de su vida forma un conjunto cuya originalidad y coherencia se hacen cada vez más evidentes.²²

La (re)escritura de Pedro de Urdemalas, además del legado tradicional, responde a esos movimientos intertextuales que tan frecuentemente se cruzan en el universo cervantino y que enriquecen, en el caso que nos ocupa, la modelización del personaje y el espacio textual de la comedia. Algún ejemplo puede ilustrarlo. Señala Fernández-Morera que “Cervantes siempre se sintió atraído por el tema de lo proteico, y la figura de Ginés de Pasamonte es quizá la creación cervantina que más se aproxima a Pedro de Urdemalas” (p. 240); sobre todo—añadimos—si tenemos en cuenta su posterior hipóstasis en maese Pedro. Quien antes presumía de ser “Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares” y su libro tan bueno “que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren” (*el Quijote*, I, 22), ha dejado las “verdades tan lindas y donosas” de su vida por historias ajenas que escenifica con la estrategia de un retablo; y con ser importante el paso de la primera a la tercera persona, no lo es menos la perspectiva que ahora adopta, pues, llegando al retablo, “se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio” (*el Quijote*, II, 25). El uno, pues, narra y el otro manipula; Pedro de Urde, además de narrar y manipular, actúa. Si en cierto sentido el personaje permanece fiel al estatuto proteiforme legado por la tradición, en no menor medida se desvía, según advirtió Canavaggio, “dès l’instant où Pedro de Urdemalas abandonne le passé pour le présent, le récit pour la action” (p. 127). El dato no es ocioso; Pedro hace a Maldonado lo que Ginés sólo a nivel autorial, pero sin que receptivamente conste, confiesa haber hecho: una relación autobiográfica; por ella, precisamente, en cuanto miniatura textual especularmente proyectada sobre el conjunto, Pedro ha sido considerado un pícaro, como hace Valbuena Prat, lo que oportunamente matizan Casaldueiro, Edward Nagy y Taléns y Spadaccini.²³ Ahora bien, el avatar picaresco del personaje permite a Cervantes resolver la objeción de don Quijote sobre la pertinencia

²² Darío Fernández-Morera, “Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia Pedro de Urdemalas,” *Cervantes. Su obra y su mundo*, p. 239.

²³ Ángel Valbuena Prat, *Comedias y entremeses, en Cervantes: Obras completas*, 12ª edición (Madrid: Aguilar, 1962), p. 497. Para las matizaciones *ad hoc*, Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Madrid: Gredos, 1974), p. 170; Edward Nagy, “La picaresca y la profecía dentro de la visión estética y social en la comedia *Pedro de Urdemalas*,” *Cervantes. Su obra y su mundo*, p. 275 y ss.; Taléns y Spadaccini, p. 76.

de la verdad autobiográfica, no estando concluida la *bios*/grafiada, y mostrarse, según indica Márquez Villanueva, “como el primer relativo admirador y crítico inteligente de aquel arte de la novela,” sobre todo porque “no podía ni intentaba ocultar su propio fecundo trabajo en la cantera abierta desde 1599 por el gran logro alemaniano y a cuya omnipresencia era inútil sustraerse sin caer (como Lope de Vega y otros) en una postura a sabiendas inane o regresiva.”²⁴ En este sentido, y en lo que a Lope y su *arte nuevo* pueda tocar, esta especie de coquetería hacia la picaresca no responde, como tampoco el empleo de materiales folclóricos, a fines simplemente ornamentales; si, por un lado, subraya el carácter proteico de Pedro de Urde, supone, por otro, llevar un fragmento de la comedia del mundo al mundo de la comedia. De ese fragmento, como Ginés y los pícaros de sus vidas, Pedro es autor presente y actor retrospectivo en ese subespacio picaresco que articula, gracias a su disposición *in media res*, los otros subespacios (rústico y gitano) del espacio textual.

Pero lo es también de terceras historias que acontecen en el ámbito rústico. En cuanto autor, según Fernández-Morera, “es quien prepara la escena de los juicios de Crespo, hace que Hornachuelos reaccione de cierta manera, y también monta pequeños *sketches*, como los de Clemente y Clemencia y Pascual y Benita”;²⁵ autor y actor, asimismo, del embuste que trama contra la viuda y de la treta con la que consigue las gallinas al labrador. Es, a un tiempo, el maese Pedro que manipula las situaciones y el Pedro de Urde que, actuando, las resuelve. Por ello creemos, con Dominique Reyre,²⁶ que maese Pedro es un avatar de Pedro de Urdemalas. Más aún, Ginés, maese Pedro y Pedro de Urde ejemplifican el polimorfismo que modela el paradigma de Pedro de Urdemalas, entendido, según pide Lotman, “como un conjunto de posibilidades, único a nivel de estructura ideológica, variable a nivel textual” que, por desarrollarse sintagmáticamente, sólo se “termina de construir” a partir de fragmentos del texto.”²⁷ Algo esclarece y aporta, al respecto, lo que ocurre en este ámbito rústico en el que se localiza, por cierto, el inicio de la comedia.

²⁴ Francisco Márquez-Villanueva, “La interacción Alemán-Cervantes,” *Actas del segundo coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1991), pp. 154–55.

²⁵ Fernández-Morera, p. 240.

²⁶ *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes* (Paris: Éditions Hispaniques, 1980).

²⁷ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, 2ª edición (Madrid: Istmo, 1982), pp. 309–10.

Dentro de este subespacio textual, en efecto, la utilización de los campesinos opera a distintos niveles. Por una parte, desempeñan una función respecto a Pedro que sale, en cuanto personaje, erigido en Urdebuenas. Por otra parte, la presencia de Martín Crespo y sus asesores, de Clemente y Clemencia, de Pascual y Benita, las diversiones nocturnas de San Juan, los sinsabores de Mostrenco y del rústico burlado . . . , además de configurar un marco en el que encontramos tres de los cuatro tipos característicos, según Noël Salomon, de la comedia nacional (el campesino ingenuo, el ejemplar y el pintoresco),²⁸ posibilitan a Cervantes subvertir una tradición en la que no se inserta, sino que “utiliza como material inventariable;”²⁹ la polifonía que genera tal diversidad, según Canavaggio, no se limita a reflejar, como por ejemplo hacía Lope, “la vision composite que le public des *corrales* pouvait se former d’un monde différent au sien: elle la corrige et la revivifie au contact du folklore et au fil des initiatives du héros qui en est issu.”³⁰ No proyecta, pues, a la manera de Lope, la comedia como vida, sino que presenta la vida como comedia. Frente a lo que será la gran parábola calderoniana del gran teatro del mundo, Cervantes—parafraseamos a Stanislav Zimic—desarrolla, al tiempo que nos sumerge en, la brillante ilusión del gran mundo del teatro.³¹ Así parece explicitarlo la intriga centrada en Belica y conectada con el tema de la andante gitanería, que se imbrica en las sucesivas peripecias de las que Pedro es promotor y actor.³² Veámoslo, aunque sea sucintamente.

Gracias a Pedro de Urde, y a los méritos alegados en el *curriculum vitae* picaresco que presenta a Maldonado, franqueamos el subespacio rústico y entramos—quedando en todo momento, gracias a Pedro, los límites permeables—en el mundo gitano, sobre el que gravitan, a nivel de construcción, referencias históricas y persona-

²⁸ Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Féret, 1965).

²⁹ Taléns y Spadaccini, p. 74.

³⁰ Canavaggio, p. 404.

³¹ Stanislav Zimic, “El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro, en *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes,” *Acta neophilologica*, 10 (1977), 55–105. También así lo apuntan, por lo demás, Valbuena Prat, p. 498, y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)* (Madrid: Cátedra, 1979), p. 123. La cuestión puede (y debe) resultar polémica si consideramos la tensión que se suscita entre “la lectura singular y privada y el acto comunicativo y público de las representaciones en un Corral,” como señalan Taléns y Spadaccini, p. 29.

³² Canavaggio, p. 122.

les.³³ Y lo que es más importante: se desencadena, vertebrándose argumentalmente en la peripecia de Pedro, la acción dramática que concluye con la anagnórisis final de Belica, ahora Isabel, y con la metamorfosis última del personaje “que, para cobrar renombre, / el Pedro de Urde, su nombre, / ya es Nicolás de los Ríos” (vv. 3021–23). De este modo se cumple la profecía del Malgesí, pues en este papel de cómico, articulador de todas las máscaras, “Ya podré ser patriarca, / pontífice y estudiante, / emperador y monarca: / que el oficio de farsante / todos estados abarca” (vv. 2862–66), y se realiza el “extremado pensamiento” de Belica, sobrina finalmente de la Reina. Sin embargo, la solución es bien distinta, pues, como Pedro declara, “Tu presunción y la mía / han llegado a conclusión: / la mía sólo en ficción, / la tuya como debía” (vv. 3032–35). Mientras que la peripecia de Belica devuelve a ésta a una condición que estuvo momentáneamente ocultada, Pedro se nos ofrece, en paralelismo de contrarios, como una Urdebuenas respecto de Belica y, en lo que a él afecta, como su propio creador.³⁴ Cervantes, pues, opone a la fuerza del destino y a la inmovilidad estamental que sitúa/resitúa a cada quien en el estatuto social avalado por la fuerza de la sangre (recuérdense los casos de Preciosa en “La gitanilla” y de Constanza en “La ilustre fregona”), la movilidad y el horizonte abierto de quien se sabe hijo de sus obras, como ha defendido don Quijote ante Juan Haldudo el rico (*Don Quijote*, I, 4). Más aún, el desenlace de la intriga de Belica/Isabel parece parodiar—con lo que la parodia implica de imitación burlesca, inversora de perspectivas—la fórmula dramática de Lope, subrayando “hasta qué punto el teatro no es la vida, ni puede suplantarla como metáfora falsamente realista,” al tiempo que desenmascara la manipulación ideológicamente proyectada sobre el vulgo de los corrales por un arte nuevo “que había terminado por elaborar un modelo de vida a imitación del

³³ Deben tenerse en cuenta los problemas que los gitanos plantean, a comienzos del siglo XVII, a las autoridades y a la opinión, como lo reflejará Sancho de Moncada, *Restauración política de España*, ed. Jean Vilar (Madrid: I.E.F., 1974), pp. 214–15, al censurar que “son gente ociosa, vagabunda, y inútil a los Reinos, sin comercio, ocupación ni oficio alguno; y si alguno tienen, es hacer ganzúas y garabatos para su profesión, siendo zánganos, que sólo viven de chupar y talar los reinos, sustentándose del sudor de los míseros labradores.” En lo que a las referencias personales concierne, conviene recordar que una tía del escritor, María de Cervantes, fue seducida, según parece, por don Martín de Mendoza, y éste era hijo de don Diego Hurtado de Mendoza y de la gitana María Cabrera, quien lo sedujo (como Belica al Rey) durante una danza ofrecida por los gitanos al Duque del Infantado; véase *ad hoc* Canavaggio, p. 124.

³⁴ Canavaggio, p. 439.

arte.³⁵ La advertencia cervantina, al sesgo de lo que Pedro/Nicolás de los Ríos dice a Belica/Isabel, no puede ser más sugerente: “En burlas podré servirte, / tú hacerme merced de veras / si tras las mañas ligeras / del vulgo no quieres irte” (vv. 3044–47).

De esta forma, el Pedro de la comedia y la comedia de Pedro solidarizan las estrategias funcionales y los efectos de sentido. Si el Pedro de la comedia sabe que “ha de estar siempre nuestra alma / en contino movimiento” (vv. 2687–88), la comedia de Pedro—en cuya englobadura se sistematizan las diversas tradiciones, los distintos subespacios escénicos, las referencias históricas y personales, las migraciones proteicas del Pedro de la comedia—, corrobora la movilidad y, en perspectiva abierta, la libertad que tiene (o debe tener) el hombre, como oportunamente apreció Canavaggio,³⁶ de modificar permanentemente su ser. No sorprende, al respecto, que Robert Marrast se preguntara si la comedia había finalizado o todo no había sido más que un sueño e iba a comenzar nuevamente.³⁷ La respuesta a dicha extrañación nos la da este Pedro de Urdemalas (re)escrito por Cervantes con la movilidad que subraya su condición multiforme, y que él mismo explicita cuando dice que “la variación hace a la naturaleza / colma de gusto y belleza, / y está muy puesto en razón” (vv. 2660–63). La perplejidad, incluso, se multiplica si no perdemos de vista la condición ingeniosa, imaginativa, embustera y burlona de quien sabe que “Hay suertes de mil maneras / que, entre donaires y burlas, / hacen señores de burlas, / como señores de veras” (vv. 3036–39). Por la lógica de la contigüidad y de la interacción, pues a fin de cuentas “Pedro se lo trae, Pedro se lo come,”³⁸ el Pedro de la comedia, cuando despide la comedia de Pedro de Urdemalas, bien podría haber incorporado, para aviso de receptores desatentos, la significativa advertencia del mayordomo de los Duques: “Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados” (*Don Quijote*, II, 49). Si no cada día, también a veces ocurren cosas nuevas en el gran mundo del teatro, gracias, en esta ocasión, al guiño cervantino que con estas “impertinencias y otras tales / ofreció la comedia libre y suelta, / pues llena de artificio, industria y galas, / se cela del gran Pedro de Urdemalas” (vv. 3177–80).

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

³⁵ Taléns y Spadaccini, p. 79.

³⁶ Canavaggio, p. 440.

³⁷ Robert Marrast, *Cervantès dramaturge* (Paris: L'Arche, 1957), p. 129.

³⁸ Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 467b.