

Raquel Arias Careaga

PEDRO DE URDEMALAS:
OTRO EJEMPLO DE LIBERTAD CERVANTINA

En un sistema teatral como el del *Siglo de Oro* español no es de extrañar que el teatro de Cervantes no tuviera el éxito que él tanto deseaba. La razón no se debe buscar en la supuesta ausencia de cualidades artísticas, aunque es innegable que Cervantes se queda muy lejos de la superioridad técnica de Lope. Jean Canavaggio habla del teatro de Cervantes enfrentado a la homogeneidad ideológica de los demás dramaturgos, un teatro que no suscitó la adhesión del público¹; y es aquí donde se encuentra su peculiaridad. Cervantes aprovechó los recursos técnicos que le ofrecía la *comedia nueva*, pero nunca se integró en el sistema cerrado que la sustentaba. Ni personajes, ni planteamientos, ni temas pueden relacionarse con el código de Lope de Vega.

El propósito de estudiar autores y obras que no apoyen la publicidad ideológica de la *comedia nueva* encuentra en Cervantes un ejemplo mucho más interesante que los intentos, sólo aparentemente críticos, de algunos dramaturgos judaizantes².

El teatro de Cervantes, y en concreto *Pedro de Urdemalas*, es una muestra de una forma diferente de hacer las cosas y, sobre todo, una forma diferente de pensar. Lo primero que llama la atención, en contraste con el teatro de Lope y sus seguidores, es la libertad, tanto técnica como temática, que preside esta obra. Muy pocos de sus protagonistas pueden identificarse con los personajes-tipo establecidos por Juana de José Prades³ y me parece muy interesante lo poco

¹ JEAN CANAVAGGIO, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*. (Presses Universitaires de France, 1977). Y antes que él cf. AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona, Noguer, 1972¹, edición de Julio Rodríguez Puértolas), y *De la Edad Conflictiva* (Madrid, Taurus, 1972²).

² Se trata de textos de autores judíos (o al menos de probable origen judío), como Enríquez Gómez y Godínez, en los que el tema bíblico no parece ser en más de una ocasión sino otra forma de defensa de la monarquía.

³ JUANA DE JOSÉ PRADES, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en*

que se ajustan al comportamiento que se supone deben tener. Tampoco el honor mueve o explica sus actuaciones; es más, se trata de un concepto que no aparece por ningún lado en esta obra. El amor, centrado en la figura del rey, deja mucho que desear como sentimiento noble y elevado. Sólo con estos elementos se observa ya que *Pedro de Urdemalas* no se ajusta a la preceptiva de la *comedia nueva*. Pero no se trata sólo de una parodia, como es el caso de *La Entretenida*, según ya señaló Jean Canavaggio:

Mais, à la différence de *La Entretenida*, ce dépassement ne se résorbe pas dans une négation des codes et des conventions: il s'accomplit dans un destin privilégié, qui n'emprunte au folklore sa matière que pour atteindre à une vérité supérieure⁴.

En *Pedro de Urdemalas* están presentes los valores fundamentales que Cervantes defiende en muchas otras obras. En concreto destaca la relación del protagonista con Don Quijote, y aunque no se trate de una relación explícita, hay puntos de contacto muy significativos. Así, Pedro de Urdemalas tiene un ideal tan grotesco como el del *Caballero de la Triste Figura*. El primero es un pícaro que quiere ser Papa o Emperador, el segundo es un hidalgo que quiere ser caballero andante. Los dos se dedican a “deshacer entuertos”, cada uno a su manera. Los dos realizan su sueño en un mundo imaginario: Pedro consciente de ello, Don Quijote confundiendo realidad y literatura, pero ambos a fuerza de voluntad. La diferencia fundamental es que Don Quijote está loco (o al menos así prefieren verle los que le rodean) y Pedro no. Pero también es cierto que el sueño de este último no aspira a una transformación del mundo, lo que sí pretende el hidalgo manchego. La cordura de Pedro le permite apreciar la situación real y conformarse con una ficción que le permitirá abarcar muchos más “oficios” que los que la vida real le ha ofrecido, y que además le permitirá acceder a puestos sociales vedados para alguien como él. Pedro no se engaña a sí mismo: sabe que sus ideales se materializan en un mundo imaginario, pero lo importante es que esa circunstancia no quita validez a su sueño hecho realidad.

Otro aspecto fundamental del *Quijote* como es el perspectivismo⁵ aparece también apuntado en esta obra. Hay varios personajes engañados por su propia situación, por su punto de vista único, incapaz de aprehender la realidad en su conjunto, lo que sí es

cinco dramaturgos. (Madrid, C.S.I.C., 1963).

⁴ JEAN CANAVAGGIO, *op. cit.*, p. 122.

⁵ AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, cap. II.

capaz de hacer el protagonista. Estas perspectivas desenfocadas están centradas en puntos muy concretos como la superstición, la falta de inteligencia, los celos, etc...

También la libertad de opinión del propio lector es señalada explícitamente en alguna ocasión. Por ejemplo las dos opiniones que Cervantes presenta a la hora de juzgar la vida de los gitanos: desde la marginación o desde la integración social. La libertad también en el tratamiento de unos personajes tan distanciados de postulados maniqueístas como pueden estarlo los del *Quijote* o los de algunas *Novelas Ejemplares* y otras obras dramáticas de Cervantes, porque están tratados desde su complejidad de seres humanos más que desde unas actitudes prefijadas por intenciones moralizantes o ejemplificantes. Sin estas últimas pierde todo sentido la idea de justicia poética, tan importante en el teatro lopesco. ¿Cómo encontrar justicia literaria en un texto que desconfía constantemente de la justicia real? Porque Pedro de Urdemalas, al igual que Don Quijote, no cree en la justicia vigente en la sociedad, justicia sujeta a la prepotencia real: “Yo sé dezir/ que es razón que aquí se tema:/ que las iras de los reyes/ pasan términos y leyes,/ como es su fuerza suprema”⁶.

Además, toda la escena de las audiencias del alcalde Martín Crespo es una auténtica ridiculización, en la que el encargado de impartir justicia delega en un criado y en un saco lleno de consejas. Y Pedro, como Don Quijote ante los galeotes, se erige en juez de los pleitos que se presentan ante el irónicamente llamado “justiciero ayuntamiento”. La justicia que ejerce Pedro está en relación con el propósito implícito de “deshacer entuertos”, de ayudar a los que necesitan de su ingenio. Con ayuda de éste va a hacer lo que considera justo, bien coincidiendo con el parecer común, bien en contra de su amo, el propio alcalde, al casar a su hija con quien ella ha escogido. Un resumen de esta postura pueden ser las palabras de Américo Castro: “Cervantes se complace en oponer la justicia espontánea, sencilla, equitativa, en suma, místicamente natural, a la legal y estatuida”⁷.

Es interesante analizar la obra desde las divergencias que presenta con las convenciones dramáticas de la época,⁸ por un lado y,

⁶ Todas las citas de la obra son de Miguel de Cervantes, *Obras Completas*, tomo II (BAE, CLVI, 1962). Aquí, p. 458. A partir de ahora el número de la página aparece en el texto.

⁷ AMÉRICO CASTRO, *op. cit.*, p. 191.

⁸ Lo interesante de estas divergencias es que, como dicen Edward M. Wilson y Duncan Moir (*Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: Teatro*; Barcelona, Ariel, 1985, p. 78), “sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* pertenecen ya a la

por otro, desde las convergencias con otras obras de Cervantes, lo que convierte a *Pedro de Urdemalas* en algo más que una comedia picaresca.

La definición que Carlos Blanco Aguinaga hace del pícaro es la de “un trotamundos (...) cuyo papel en la vida se reduce a ir satisfaciendo, de cualquier manera, sus necesidades más elementales”. Y añade: “Su famosa ‘libertad’ es puramente negativa, ya que es extraño a cualquier norma social”⁹.

Por su parte, José Antonio Maravall clasifica a los pícaros como un subgrupo de los “discrepantes activos”, sector que junto a los “integrados” e “integrados críticos” conformaría la sociedad del XVII. Los pícaros surgen como fruto de la crisis social y como respuesta individual a la desigualdad que ésta provoca. Para este autor, Pedro de Urdemalas es “uno de los pocos personajes que aparecen con claros caracteres de pícaro”¹⁰.

También para Alberto Sánchez es el “arquetipo del pícaro errante y buscavidas”¹¹. Y con diversas matizaciones lo mismo opinan muchos más. Pero otros autores, como Bruce W. Wardropper o Robert Marrast, no aceptan ya esta tradición crítica¹².

No se puede simplificar al personaje, definiéndolo como un pícaro más. Las diferencias con el *Guzmán de Alfarache* o con el *Lazarillo* son evidentes. No hay en la comedia cervantina amargura, determinismo o degradación moral del personaje. Quizá *Pedro de Urdemalas* ejemplifique mejor que ninguna otra comedia de Cervantes la afirmación de Américo Castro: “Su arte profundo le llevaba a tocar necesariamente temas ideales junto a otros sensibles, materiales. Lo típico de su genio consistía en no afincarse dogmáticamente en ninguna de esas posiciones”¹³.

Cervantes utiliza un personaje folklórico, tradicionalmente picaresco, pero no para resaltar esos rasgos, que sin duda tiene, sino

nueva modalidad de Lope de Vega”. Si esto es así, no hay duda de que suponen un intento de rebelarse contra el perfecto entramado de la *Comedia Nueva*.

⁹ CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *NRFH*, XI (1957), 313-342.

¹⁰ JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La literatura picaresca desde la historia social. (Siglos XVI-XVII)*, (Madrid, Taurus, 1986).

¹¹ ALBERTO SÁNCHEZ, “Ambientes picarescos en el teatro de Cervantes”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester* (Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Saslamanca, 1981), 663-681.

¹² BRUCE W. WARDROPPER, “Comedias”, en *Suma Cervantina*. Edición de Juan Bautista Avallé Arce y Edward C. Riley (Londres, Tamesis Books, 1973), 147-169.

¹³ AMÉRICO CASTRO, *op. cit.*, p. 235.

para plasmar en él la libertad fundamental del hombre que va haciendo su vida, sujeto sólo a su propia voluntad. Su idealismo suaviza su materialismo, y viceversa. Este equilibrio y la experiencia que le ha dado su vida de pícaro evitan autoengaños y aprehensiones desenfocadas de la realidad, pero no le hacen desistir de su sueño. Este sueño es una de las características principales que le alejan del realismo del pícaro, pero no la única; Pedro ayuda a los labradores sin esperar nada a cambio, da el fruto del engaño que ha hecho a la viuda a una mujer que no le ama y a la que ha renunciado con el único objeto de ayudarla. Además no se burla de los ideales de nadie, por irrealizables que parezcan, incluso invierte en ellos, prueba de su apoyo incondicional a los que como él intentan superar la vida que les impone su entorno.

El personaje cervantino no es un pícaro, como tampoco es una mera copia de un tipo folklórico¹⁴; lo que hace Cervantes es servirse de las posibilidades que le ofrecen estos aspectos. La flexibilidad que le permite un personaje que, si esencialmente no es un pícaro, ha vivido como tal, está relacionada con la libertad que defiende a lo largo de todo el texto, libertad inseparable de la experiencia. El cambio costante, consustancial al personaje cervantino, evita sujeciones a normas de comportamiento (lo que no ocurre con los demás pícaros). Esta libertad se extiende a toda la obra, incluso a la estructura misma de la comedia.

Esta estructura responde con bastante exactitud al esquema típico establecido por Lope de Vega: un planteamiento en la primera jornada (las ilusiones prácticamente irrealizables de un pícaro y de una gitana); un desarrollo o nudo en la segunda (la aproximación hacia esos ideales); y un desenlace en la tercera jornada (la consecución de esos sueños con las matizaciones que ofrece cada uno de los casos). Pero enseguida aparecen fisuras. La segunda jornada es la más problemática, ya que a su vez vuelve a presentar un nuevo planteamiento: un rey enamorado de una gitana. Precisamente este nuevo planteamiento, que provoca la anagnórisis final conduciéndonos al desenlace general, queda sin solución.

Tratado así, este tema, que no llega en Cervantes a la categoría de segunda acción, sería impensable en una obra de la escuela de Lope de Vega. En primer lugar ocuparía el punto central y, desde luego, su solución (probablemente trágica) sería obligada. Por eso es tan significativo que Cervantes no le dé un final y que lo incluya en una obra de corte cómico.

¹⁴ Esto último muy bien estudiado por JEAN CANAVAGGIO, *op. cit.*, p. 125 y ss.

No es esta la única diferencia. En *Pedro de Urdemalas* no hay conflictos que solucionar, ni personales ni circunstanciales. Ni siquiera el enamoramiento del rey se puede considerar como tal; su única preocupación son los celos de la reina y no el que su comportamiento o su deseo atenten contra la dignidad real. Otra característica de la estructura es que alrededor del esquema central (planteamiento, nudo y desenlace) aparecen lo que la crítica ha llamado episodios picarescos o meramente cómicos. En efecto, es innegable su valor humorístico, pero éste no es más que uno de sus aspectos formales; no nos podemos quedar ahí sin profundizar en la razón que los integra en el total de la obra.

Un posible esquema de la estructura de la comedia nos acerca a tres aspectos fundamentales, de forma que observamos que el primer acto está presidido por la personalidad del protagonista; el segundo por la figura del rey. En el tercero se produce una disociación entre realidad y ficción, punto culminante de esta obra. Si analizamos cada acto por separado podemos ver cómo se llega a esta división entre vida y literatura.

En el primer acto todo gira alrededor de Pedro, todo está dirigido a caracterizarlo, hasta llegar a la escena final en la que aparece Belica, *alter ego* de Pedro de Urdemalas, con un sueño similar y una voluntad inflexible para alcanzarlo. Este primer acto está construido sobre breves episodios o escenas menores que, a través de diversos temas (amor, justicia, superstición), van perfilando al protagonista. Pedro, que es un simple criado, empieza a dibujarse como un personaje lleno de recursos, capaz de resolver los problemas personales de los demás. Pero, a medida que avanzamos en el texto, nos encontramos con que no se trata sólo de resolver conflictos amorosos; se trata también de impartir justicia en lugar de su amo, el nuevo alcalde, que no es capaz de hacerlo. Aparte de la función que tiene esta escena como caracterizadora del personaje, es clara su intención crítica. Como ya dije antes, la justicia legal no queda muy bien parada en la obra, y esta escena es un claro ejemplo. La elección del alcalde no parece demasiado limpia, él mismo confiesa: "Diego Tarugo, lo que me ha costado/ aquesta vara, sólo Dios lo sabe,/ y mi vino, y capones, y ganado;/ el que no te conoce, ésse te alabe,/ desseo de mandar" (p. 424). Y aunque promete ser honesto en su oficio, lo primero que hace es pedir ayuda a su criado, consciente de su propia ineptitud.

El desarrollo de las audiencias ridiculiza al alcalde; todo lo hace Pedro; él es quien realmente juzga y se sirve de ello para sus propios fines, en este caso arreglar el problema del pastor Clemente. ¿Qué credibilidad tiene una justicia así, cuando el mismo Pedro afirma tras

el "final feliz" que ha conseguido: "De que encargado, rezelo,/ algún tanto mi conciencia"? (p. 431).

La relación de esta escena con el entremés de *La elección de los alcaldes de Daganzo* ha sido estudiada, sobre todo por Armando Cotarelo y Valledor¹⁵ y Amelia Agostini¹⁶. El recurso de la casulla llena de consejas aparece también en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, y Maurice Chevalier recoge un cuentecillo con el mismo tema¹⁷, lo que parece indicar que Cervantes se apoya en elementos populares suficientemente conocidos que, por otra parte, no quitan ninguna fuerza a la crítica que quiere hacer.

Un elemento cómico común a esta escena y al entremés citado es la constante corrección lingüística que unos personajes hacen a otros. Pero en *Pedro de Urdemalas*, unos versos más adelante, Cervantes le da la vuelta a este recurso, de acuerdo con el sistema de vida absolutamente libre que ha defendido Maldonado, el jefe de los gitanos: "Pronunciad como oz de guzto,/ puez que no habláyz latín" (p. 433). (Una actitud semejante encontramos en el entremés cervantino de *La cueva de Salamanca*, donde se dice "que cada cual habla si no come debe a lo menos como sabe"¹⁸).

En relación con este tema se produce otra caracterización del protagonista, esta vez lingüística: Pedro maneja varios registros, mientras que el pastor Clemente sólo le entiende si le habla llanamente. Esta amplitud en el manejo del lenguaje (relacionada necesariamente con la experiencia y la libertad que ella ofrece) le acerca a lo que será su último oficio: actor.

En cuanto a los conflictos amorosos que campesinos y pastores plantean a Pedro pidiéndole ayuda, nos presentan dos temas fundamentales. En el primero, la falta de libertad de la mujer para elegir marido, relacionado con el interés económico frente al amor a la hora de decidir un matrimonio. La intervención de Pedro de Urdemalas conseguirá unir a los dos amantes contra la voluntad de la autoridad: padre, alcalde y amo unidos en un solo personaje. En el segundo será la superstición la que aparezca como obstáculo del amor. Es la noche de San Juan y Benita, siguiendo la tradición supersticiosa, espera un indicio que le permita saber quién será su

¹⁵ ARMANDO COTARELO Y VALLEDOR, *El teatro de Cervantes. Estudio Crítico* (Madrid, 1915), p. 399.

¹⁶ AMELIA AGOSTINI DE DEL RÍO, "El teatro cómico de Cervantes", *BRAE*, XLIV (1964), 475-540, y XLV (1965), 65-90.

¹⁷ MAURICE CHEVALIER, *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro* (Barcelona, Crítica, 1978), p. 39.

¹⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Entremeses* (Madrid, Castalia, 1987).

marido. Pedro se aprovechará de estas creencias en favor de Pascual, pero el sacristán se interpondrá y dificultará la solución. En realidad es la propia Benita la que crea el conflicto; aun en contra de sus propios intereses, tal es la fuerza de la superstición frente a la razón, frente a la propia felicidad. La actitud de Benita es cómica, pero hay también en ella una crítica hacia este tipo de comportamientos. Cervantes critica en Benita a todos los que prescinden de la inteligencia y de los sentimientos, dejándose guiar por creencias supersticiosas. Pedro de Urdemalas en ningún momento intenta racionalizar la situación para hacer cambiar la actitud de Benita (cosa que sí intenta Pascual declarándole su amor hacia ella). Pero Benita es inflexible y, según Stanislav Zimic, se preocupa de las apariencias de las cosas (como el el sonido de las palabras, lo que también le ocurría al regidor de las audiencias, de ahí su manía de corregir los errores de los que hablaban) sin considerar las cualidades personales del que será su marido: el nombre y no el hombre. Es decir, se produce un enfrentamiento entre la apariencia y la esencia¹⁹).

Pero creo que el enfrentamiento realmente importante se da entre la limitada perspectiva de Benita y la múltiple experiencia de Pedro. La oposición entre superstición y razón volverá a aparecer más adelante en el episodio de la viuda y, por supuesto, en otras obras de Cervantes, como ya vio Américo Castro²⁰. Gracias a estas escenas queda muy clara cuál es la perspectiva equivocada, centrada en los personajes más limitados. Pedro queda siempre por encima porque es capaz de juzgar cada situación y sacar el mayor partido posible, bien en beneficio del que se encuentra en una postura errónea, como en esta escena, bien en beneficio propio, como en el caso de la viuda.

Lo visto hasta ahora sirve para ir perfilando de forma activa, a través de hechos, a un protagonista atípico. Todas estas escenas están presididas por el ingenio de Pedro: sólo él conseguirá solucionar los problemas de los pastores y el alcalde²¹. Cervantes nos está presentando las cualidades esenciales del personaje: su ingenio y su disposición de ayudar a los que se lo pidan.

Pero la escena fundamental de este primer acto es la conservación que se produce entre Pedro de Urdemalas y Maldonado, el jefe de los gitanos, ante la intención de aquél de hacerse gitano, cam-

¹⁹ STANISLAV ZIMIC, "El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro en *Pedro de Urdemalas*", *AN*, X (1977), p. 70.

²⁰ AMÉRICO CASTRO, *op. cit.*, cap. II.

²¹ Para el tratamiento de los pastores en esta obra, ver JUAN ANTONIO TAMAYO, "Los pastores de Cervantes", *RFE*, XXXII (1948), 396-398.

biando de estado hacia una vida libre y natural, como pone de relieve Maldonado, quien además promete a Pedro entregarle la gitana más bella de su aduar. Pero el objetivo de Pedro no es conseguir a Belica. Para explicárselo a Maldonado comienza una larga autobiografía digna de todo un pícaro, pero con una diferencia fundamental nada más comenzar: "Yo soy hijo de la piedra" (p. 432). Pedro de Urdemalas es huérfano, por lo tanto nada importa lo que hayan sido sus padres en la evolución de su vida posterior, no está condicionado por sus orígenes. Desde el principio empieza a acumular experiencias, en las que no está ausente la crítica de la hipocresía social: "(...) fuy/ destos niños de dotrina/ sarnosos que ay por ahí./ Allí, con dieta y acotes,/ que siempre sobran allí,/ aprendí las oraciones/ y a tener hambre aprendí;/ aunque también con aquesto/ supe leer y escribir,/ y supe hurtar la limosna/ y desculpame y mentir" (p. 432-433). A partir de aquí se irán sucediendo todo tipo de oficios. Joaquín Casaldüero ve en la experiencia múltiple y el cambio constante la figura ideal y esencial del actor. Su vida es, pues, un abarcar toda la experiencia del mundo (Casaldüero añade "en un nivel bajo", no de tragedia, sino de comedia²²).

La experiencia que Pedro va acumulando es una de sus características principales, que le permite aprehender el mundo de forma más completa que a otros personajes mucho más limitados (ya hablé de Clemente y su incapacidad para usar más de un registro lingüístico; o la falta de recursos de los dos pastores y el alcalde para resolver sus propios problemas. Lo mismo ocurrirá con otros personajes que aparecen más adelante). La conclusión es que la vida de Pedro le ha permitido conocer muchas perspectivas y así no encasillarse en una circunstancia rígida y única. Es decir, le permite ser más libre. Esta libertad está presente también en el momento de referirse a su futuro. Pedro cuenta la predicción que le hizo un "cierto Malgesí": "(...) pero aduertid,/ hijo, que auéys de ser rey,/ frayle y papa, y matachín./ (...) Passaréys por mil oficios/ trabajosos; pero al fin/ tendréys uno do seays/ todo cuanto he dicho aquí" (p. 434).

Pero no se deja engañar por la predicción; *voluntariamente* decide encaminarse hacia ella, por muy absurda que pueda parecer.

En esta escena Cervantes nos hace conocer mejor a Pedro de Urdemalas, nos hace conocer su deseo más oculto, su ideal de vida; ya no es un simple criado (ingenioso en extremo, eso sí) al que

²² JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (Madrid, Gredos, 1966), p. 170.

recurren los demás. Ese ideal de vida hace a Pedro escaparse de la circunstancia en que vive y ha vivido inmerso: el ambiente picaresco. A partir de este momento el personaje se eleva sobre los que le rodean, no sólo por su brillante inteligencia, sino también por el sueño que da sentido a su vida, por la intención de superar su propia circunstancia, como dice Juan Bautista Avalle-Arce de Don Quijote²³.

El Pedro de Urdemalas cervantino ya no es sólo el tipo folklórico, ingenioso y picaresco; es el hombre con sus deseos, el hombre decidido a cambiar su realidad. El acercamiento a Don Quijote es indudable al llegar a este punto, aunque ya había indicios en la ayuda prestada a los pastores enamorados, por encima de conveniencias sociales. Por otro lado, el tema principal aparece por primera vez en esta escena, de manera que los problemas de los pastores pasan a un segundo plano. Lo importante no va a ser la capacidad de Pedro para resolverlos, sino el fin que consiga dar a su ideal. La importancia de esta escena la marca también su carácter de ruptura en relación con el contexto en que aparece. Poco tiene que ver la actitud del protagonista (ahora que lo conocemos bien) con las preocupaciones de quienes le rodean, sin que por eso se aleje de ellos o deje de saber dónde está la frontera entre la realidad y su sueño. En resumen, es aquí donde aparece el planteamiento de la obra, que se completará al final de este primer acto con la aparición de la gitana Belica.

Maldonado ya se había referido a ella elogiando sus cualidades físicas. Pero ahora Belica se destaca por algo más que por su belleza. Hay en ella una inflexible voluntad de escapar del ambiente en que vive y, al igual que Pedro, superar su circunstancia, a pesar de la oposición de los que la rodean. Belica – como ya he dicho – se nos presenta como el *alter ego* de Pedro de Urdemalas, resuelta a acercarse a su sueño sin caer tampoco en autoengaños, pero sin renunciar a él. Belica defiende su ideal: nadie debe burlarse del sueño que da sentido a su vida: “Aunque fabrique en el viento,/ Pedro, no te determines/ a burlar de mi desseo,/ que de lexos se me muestra/ vna esperança en quien veo/ cierta luz tal, que me adiestra/ y lleua al bien que desseo” (p. 441).

El encuentro entre Pedro y Belica se interrumpe con la aparición de la viuda y su escudero. Su presencia da lugar a una opinión sobre la vida de los gitanos opuesta a la que había dado Maldonado,

²³ JUAN BAUTISTA AVALLE ARCE, *Don Quijote como forma de vida* (Valencia, Castalia, 1976), p. 20.

refiriéndose a ella como “çuelta, libre y curioza” (p. 432). El escudero, por su parte, la definirá como “doblada, astuta y mañosa” (p. 440). Y ahí quedan los dos puntos de vista: una muestra más de la libertad que Cervantes da al propio lector, y que necesariamente recuerda al *Quijote* y las discusiones sobre el yelmo de Mambrino o bacía de barbero, sobre el tiempo transcurrido en la cueva de Montesinos, etc.: dos opiniones sobre un mismo suceso, sobre una misma realidad, y las dos opiniones igualmente válidas.

Esta última escena no sólo tiene como función presentar a Belica. Estructuralmente sirve de unión con el resto de la obra; la prometeda burla de la viuda, la determinación de los dos protagonistas de no separarse de sus ideales, con los avisos y premoniciones que salpican este primer acto, son los puntos argumentales que lo enlazan con los otros dos. Los problemas de los pastores, presentados en breves planteamientos y desenlaces, han cumplido ya su función de retratar a Pedro de Urdemalas.

Ahora bien, Cervantes no se olvida de lo que estos personajes representan, de su visión desenfocada, de la que el alcalde da una muestra más al comienzo del segundo acto. Su falta de inteligencia y de espíritu crítico le impiden juzgar las situaciones por sí mismo y, por tanto, permiten que sea manipulado. No será capaz de apreciar lo grotesco de un baile de hombres vestidos de mujeres y terminará apaleado. Stanislav Zimic ve en todo esto un intento de Pedro de Urdemalas de facilitar el camino a Belica hacia su sueño: ese grotesco baile servirá para que nadie distraiga la atención del rey hacia ella ²⁴.

De la misma forma aparece la viuda, un nuevo personaje que gracias a su alienación podrá ser manipulado por el protagonista. Pedro robará a la viuda haciéndose pasar por un ciego que reza por encargo, y lo podrá hacer gracias a las creencias supersticiosas en las ánimas del purgatorio de la avara viuda. Este episodio se puede relacionar con dos entremeses cervantinos. Por un lado, es curioso que el mismo recurso (encargar oraciones a un ciego) sirva para dos fines totalmente opuestos: en *Pedro de Urdemalas* será una ocasión de burlas y críticas a esas actitudes religiosas, incluso se presenta como un negocio establecido, un fraude conocido. En cambio, en *El rufián dichoso*, obra en la que el protagonista encarga rezos a un ciego cuando todavía es un delincuente, será una actitud que pone sobre aviso al lector: el actual rufián, Lugo, será más tarde el santo Fray Cristóbal de la Cruz. Este doble y opuesto sentido para una

²⁴ STANISLAV ZIMIC, *op. cit.*, p. 68.

misma situación es una muestra de la ambivalencia cervantina, de tal forma que las cosas no son buenas o malas por sí mismas, sino por el uso que de ellas se haga.

También hay una evidente relación con *La cueva de Salamanca*. En los dos casos se engaña con la verdad. Cuando Pedro anuncia la llegada de un ánima del purgatorio a la viuda, ésta pregunta: “¿Cómo la conoceré/ cuando venga?” a lo que Pedro responde: “Yo haré/ que tome casi mi aspeto” (p. 446). Con el mismo procedimiento será engañado el marido cornudo del entremés citado. Los falsos aparecidos toman el aspecto de quienes realmente son; por tanto, se produce un autoengaño, ya que el engañado tiene ante sus ojos la verdad y en su limitación no es capaz de fiarse de su criterio antes que de las palabras de otro. Se trata de personajes que pueden ser engañados porque en realidad ya lo están por sus propias supersticiones y falta de inteligencia, en contraste con la inteligencia y libertad del que les engaña.

Por otro lado, si este segundo acto es el nudo o desarrollo del planteamiento es porque hay un acercamiento de los personajes principales hacia sus respectivos sueños: Pedro se ha hecho gitano (voluntariamente ha dado un paso hacia el pronóstico de Malgesí); Belica se encontrará con el rey (pero gracias a una casualidad fortuita). Y así comienzan las divergencias entre ellos: Pedro es el autor de su propia vida, como ya demostró en su autobiografía, y de forma consciente toma las decisiones que le acercan al camino elegido. Pero Belica no: su sueño se cumplirá sin que ella haga nada que fuerce las situaciones a su favor, sino, como ella misma dice, según las “fuerças del destino” (p. 448). Para Pedro, en cambio, no hay más destino que el que voluntariamente elige. Por tanto, es mucho más libre que Belica. Todas estas diferencias se acentúan al final de la obra: Belica quedará convertida en un personaje literario, ficticio. Pedro se escapa de la comedia, se hace real. Ya se verá más adelante qué recursos provocan esta diferenciación.

La figura real, anunciada al principio de este acto, se convierte en el centro de la acción. Antes de que se produzca el encuentro entre Belica y el rey, ella vuelve a mostrarse resuelta a no permitir que nada la desvíe de un sueño que al final no resultará tan absurdo. Esta actitud supone, además, que rechaza a Pedro: “¿No se te ha ya traslucido/ que, el que a grande no me lleue,/ no es para mí buen partido?” (p. 446-447). Pero Pedro defenderá con vehemencia la libertad de Belica para elegir su camino. Y es entonces cuando aparece el rey buscando un ciervo herido (símbolo del mal amor). Muchos han analizado el comportamiento de este rey, comportamiento que ha dado lugar a comentarios tan absurdos como los de

Armando Cotarelo y Valledor, quien ve en él una prueba de “lo poco versado que Cervantes se hallaba en las costumbres palatinas y cuánto le hubiera convenido estarlo”²⁵. Joaquín Casaldueiro simplifica el asunto viendo en esta figura no sólo al rey, sino también al enamorado que se comporta según el convencionalismo tradicional²⁶.

Por su parte, Stanislav Zimic asegura que Cervantes no se propuso sólo dramatizar una inocua travesura del rey, sino “el lamentable desprestigio social, político y moral de una clase reinante”²⁷. Según este autor, la semejanza de los tres personajes aristocráticos (rey, reina y Silerio) con Felipe III, Margarita de Austria y el Duque de Lerma es indudable²⁸. No sé si la crítica de Cervantes va dirigida contra estos personajes en particular, pero no hay duda de que existe un deseo de mostrar comportamientos a los que se oponen ejemplos tanto del *Quijote*: “El que no sabe gobernarse a sí ¿cómo sabrá gobernar a otros?” (*Quijote* II, cap. XXXIII) como del *Persiles*: “Desmengua y apoca el respeto que se debe al príncipe el verle cojear en la sangre (...)” (*Persiles* lib. II, cap. IV). Efectivamente el rey se enamora de la gitana y este enamoramiento va a desencadenar una serie de acciones: Pedro, que ha renunciado al amor de Belica, se determina a ayudarla con el dinero que ha obtenido engañando a la viuda. En cuanto al rey, intentará conseguir a la gitana por medio de su valido y su pasión no disminuirá cuando se entere de que Belica es su sobrina. Los celos de la reina desencadenan el final de este acto, con la prisión de las gitanas y la huida de Pedro.

Estos reyes no tienen nada que ver con los que aparecen en las obras de Lope de Vega; incluso cuando se da una situación similar, como en *Las paces de los reyes*, la dignidad real nunca queda malparada y el rey vuelve siempre a su actitud ejemplar (aunque sea necesaria la intervención divina). Pero Cervantes no está presentando un conflicto que al final resultará una reafirmación de la figura real; todo lo contrario, lo está ridiculizando de forma consciente. Tal vez no sea sólo la intención de criticar una situación real de la España de la época; como hemos visto, cualquier tipo de poder o autoridad queda en entredicho en esta obra: el alcalde, la justicia y, hora, la figura máxima, el rey. Pero también nos encontramos ante una crítica del idealismo con que aparecen las figuras reales en las obras de Lope. Cervantes se está burlando de la propaganda ideológica que sustenta la *Comedia nueva* y que se corresponde en la realidad con

²⁵ ARMANDO COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 412.

²⁶ JOAQUÍN CASALDUERO, *op. cit.*, p. 176.

²⁷ STANISLAV ZIMIC, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ STANISLAV ZIMIC, *ibid.*

figuras cercanas a las que presenta su obra. Su protagonista no va a luchar contra esta situación, pero de alguna manera se sitúa por encima. Al fin y al cabo su deseo de llegar a ser Papa o Emperador está rompiendo con la rigidez de una sociedad presidida por un rey preocupado exclusivamente de la satisfacción de sus deseos sexuales.

Pero será dentro del tercer acto donde se produzca un salto fundamental: la separación entre realidad y ficción, consecuencia de la aparición de los farsantes. Esta separación se va produciendo poco a poco. Como ya he señalado, la oposición entre Pedro y los demás personajes se ha centrado hasta aquí en la superioridad de la visión de Pedro frente a las limitaciones de unos seres equivocados. Los gitanos en su libertad y Belica en su sueño se encontraban más cerca del protagonista. Esta unión se va a ir rompiendo en este último acto. El largo relato que Marcelo, caballero de la corte, hace a la reina descubriendo la verdadera identidad de Belica (hija ilegítima de un hermano de aquélla) encierra sin duda un cierto paralelismo con la autobiografía que Pedro presentó en el primer acto. Pero Belica no se ha ido escogiendo y haciendo su vida como Pedro; su historia es más la de sus padres que la de ella misma; su origen la condiciona, a la vez que convierte en destino lo que no era más que un sueño. Belica empieza a alejarse de la realidad porque tiene una historia tan literaria que contrasta profundamente con la de Pedro.

Una vez producida la anagnórisis de Belica, la acción se encamina hacia Pedro y un nuevo embuste: el robo de unas gallinas a un labrador. La escena está cargada de críticas sociales. Pedro aparece ante el campesino como un recaudador, y como tal intenta robarle. El campesino no resulta engañado, aunque sí víctima del engaño, es decir, no da las gallinas voluntariamente, convencido por los argumentos de Pedro, como hizo la viuda con el dinero. En este caso es la prepotencia de la autoridad la que hace posible que el pícaro se aproveche del labrador. Una vez más los representantes del poder social aparecen criticados; aquí no se produce la crítica por la ineptitud manifiesta de los gobernantes, como en el caso del alcalde o del propio rey, sino por el temor que el pueblo siente hacia ellos y que posibilita cualquier tipo de abuso.

Por otro lado, la escena se convierte en un puente entre lo que ha sido la vida de Pedro (la picaresca) y lo que va a ser desde ahora, que no está muy lejos de lo anterior, ya que los farsantes la ayudan a conseguir las gallinas actuando como pícaros. Y es gracias al encuentro con los farsantes como se produce el desenlace: "Ya podré ser patriarca,/ pontífice y estudiante,/ emperador y monarca:/ que el oficio de farsante/ todos estados abarca" (p. 469).

Pedro hace realidad (o hace ficción) su sueño, pero no a través

de un golpe de efecto, como es el caso de Belica, sino a través de su propia voluntad. La entrada en esta nueva vida viene marcada, además, por un aspecto fundamental en muchas obras de Cervantes: el cambio de nombre, que recuerda el “autobautismo” que Juan Bautista Avalle-Arce explica en el *Quijote* como el comienzo de la necesidad de “imprimir voluntariamente un nuevo sesgo a su vida”²⁹.

En esta escena se produce por fin la ruptura definitiva con el resto de los personajes y de la acción. La conversación con los actores y el autor, la exposición de las condiciones que debe reunir un actor, la necesidad de ensayar una obra para representarla ante el rey, etc... son elementos que ponen a Pedro y a los farsantes entre el lector y los demás personajes. José María Díez Borque lo explica así: “Cuando voluntariamente se quiere transgredir las fronteras que separan vida y representación (...), tenemos lo que se ha dado en llamar ‘teatro dentro del teatro’”. Y refiriéndose a esta obra en concreto, añade:

En *Pedro de Urdemalas* nos encontramos con unos cómicos y un autor o empresario, con personajes de la farsa. No se produce desdoblamiento, pero supone esta intromisión una oposición de más real a menos real entre los personajes de la comedia (...). A nuestro parecer la suma: farsantes más farsa, hace que los farsantes se nos antojen reales y vivientes, frente a los personajes que están plenamente integrados en la comedia y justificados por ella³⁰.

Díez Borque no hace referencia al protagonista, pero todo es aplicable especialmente a él, que además ha adoptado el nombre de un actor real de la época³¹.

Hay otro problema: ¿cuál es la comedia que se va a representar ante los reyes? Ciertos indicios hacen pensar que se trata de la misma que se ha desarrollado ante nuestros ojos, de forma que los que habían sido personajes ahora son espectadores (de su propia historia) como nosotros.

Queda por saber cuál es la razón que mueve a Cervantes a producir esta disociación entre realidad y ficción, en definitiva, entre vida y literatura. Belica, y todo lo que le ocurre, no está demasiado lejos de situaciones presentes en algunas obras de Lope (ya he hablado de *Las paces de los reyes*; también *La estrella de Sevilla*, y ¿por qué no relacionar la anagnórisis final con *El perro del hortelano*

²⁹ JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, “Teatro dentro del teatro, novela dentro de la novela en Miguel de Cervantes”, *AC*, XI (1972), 113-128.

³¹ ARMANDO COTARELO Y VALLEDOR, *op. cit.*, p. 116-117, se refiere a Nicolás de los Ríos como un actor de comedias de la época.

o *La hermosa fea?*). Pero no se puede comparar el tratamiento que cada autor da al tema. La intención crítica de Cervantes no está sólo en el comportamiento de los reyes o en un final abierto que permite suponer cualquier posibilidad, teniendo en cuenta además las declaraciones del rey de no renunciar a su deseo por la gitana a pesar del parentesco. No sólo es esto. Cervantes, además, convierte esta parte de la comedia en auténtica literatura, en ficción, sacando de ella a su protagonista.

Pero observamos que, aunque Pedro ha conseguido alcanzar su sueño, la conclusión no es demasiado optimista. Los sueños no se cumplen en la realidad, y ahí está el caso de Belica para demostrarlo; por eso ella y su historia quedan transformadas en literatura. Pedro representa, en cambio, la posibilidad de conformarse con acercarse a ellos o realizarlos en un mundo imaginario. El teatro, en definitiva la literatura, permite a Pedro ser todo lo que soñó. La realidad es otra cosa. La cordura de Pedro evita un error como el de Don Quijote, la cordura o su perspectiva, que a lo largo de la obra aparece como la única acertada porque no está basada en ideas prefijadas, sino en la absoluta libertad de pensamiento que da la experiencia. El tema de la obra es esa libertad que Pedro representa: libertad de acción, de elección de la propia vida, libertad para soñar lo irrealizable. El conocimiento del comportamiento humano y de la realidad son complementos imprescindibles de esa libertad.

Una vez analizada la obra, la afirmación de Bruce W. Wardropper es incuestionable cuando se refiere a que Cervantes era un buen conocedor del teatro contemporáneo, pero con la evidencia de que en las ocho comedias no acepta en su integridad dicha fórmula (la fórmula del *Arte Nuevo*)³². Y así, por ejemplo, el esquema de los personajes establecido por Juana de José Prades (al que ya hice referencia al principio) puede verse con más claridad ahora.

Podemos considerar a Belica como la "Dama", pero su comportamiento al final de la obra, su ingratitud, no se corresponde con los nobles sentimientos que suele tener este personaje³³.

El papel de "galán" le corresponde al rey, que también se escapa del molde, tanto del de "galán" como del de "rey": no es valiente y la única nobleza que tiene es la de la sangre; además está casado, lo que no suele ser muy corriente entre los galanes de la escuela de Lope, y en ningún momento actúa como ejemplo de justicia.

³² BRUCE W. WARDROPPER, *op. cit.*, p. 147-169.

³³ Esto la diferencia también de la protagonista de *La gitana*; ver, por ejemplo, STANISLAV ZIMIC, *op. cit.*, p. 76.

No hay ningún personaje que se corresponda con el “viejo”: no hay honor que defender, es un concepto inexistente en todos los personajes.

Y, por último, el incuestionable protagonista de la obra, Pedro de Urdemalas, no ocupa ningún papel dentro del sistema de personajes, es inclasificable, una prueba más de la libertad que representa.

Pero aún hay una característica fundamental: la obra se burla de los postulados ideológicos de la *Comedia Nueva*. No sólo desde un punto de vista formal, sino que además no intenta defender la monarquía ni ser un panfleto propagandístico de ella, lo que sí hace Lope de Vega, salvando el sistema incluso a pesar de los reyes impresentables que puedan aparecer en alguna ocasión. Cervantes, al contrario que Lope, no defiende la nobleza de espíritu de las clases altas de la sociedad como algo innato.

En definitiva, lo único que Cervantes defiende es la libertad como forma de vida, pero sin triunfalismos ni posturas optimistas. Su actitud es muy semejante a la que le lleva a obligar a Alonso Quijano a matar a Don Quijote: los ideales quedan limitados al campo de la ficción/literatura, pero no son rechazados. Los personajes más interesantes y más libres son aquellos que no se conforman, los que están dispuestos a equivocarse.

Pedro de Urdemalas es una burla de los estereotipos que dan cuerpo al teatro de su época, no hay duda, pero además es una muestra más de la ideología disidente de su autor. Porque Cervantes no admite nada sin discusión y apoya a los que, de la misma forma, no aceptan la circunstancia que les rodea, aunque estén condenados al fracaso, al fracaso social, quizá no al fracaso personal.