

FORTUNAS Y ADVERSIDADES DE PEDRO DE URDEMALAS, UN PÍCARO DRAMÁTICO^{*}

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel

Uno de los rasgos generalmente aceptados en torno al pícaro es su condición de ser de novela¹. En cambio, las otras características que salen al paso en sus definiciones entran en cuestión según los autores y textos seleccionados, la preeminencia atribuida a la forma y el contenido, etc. Pero no hay duda en cuanto al personaje: del *Lazarillo* al *Guzmán* —y más allá—, el ámbito natural del pícaro es, sin duda, la narrativa.

Como toda norma que se precie, cuenta con su correspondiente excepción, a saber: *La vida del pícaro* (Valencia, Imprenta junto al molino de la Rouella, 1601), poema en tercía rima del que Rubio Árquez ha desvelado sus principales claves². Pero es que esta autobiografía en verso es fruto directo del éxito de la novela picaresca, que ha dado pie a un determinado gusto literario que se intenta satisfacer por medio de otros cauces³. No es el único, ni mucho menos, porque desde la novela el pícaro va a saltar al género más popular del momento: el teatro.

Esta metamorfosis dramática da fe de la condición proteica del personaje, más fuerte que toda frontera genérica, y de un interés general por la narrativa picaresca, que se convierte en rica cantera de trabajo para los mejores ingenios de España, que gustan de introducir ambientes, escenas y personajes de aire picaresco en sus creaciones. De hecho, se ha llegado a considerar que una forma propia de los primeros tanteos dramáticos de

^{*} Este trabajo se enmarca en el proyecto «Cervantes, comedias y tragedias. Edición crítica, estudio e historia» [FFI2012-32383], del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) y cuyo IP es Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva).

¹ Para esta laberíntica historia crítica, ver Juan Antonio Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

² Ver Marcial Rubio Árquez, *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova Cultura, 2011, pp. 35-46, con la edición en pp. 47-93.

³ Rubio Árquez, cit., pp. 45-46; con toda razón, expresa que a este nuevo gusto “ningún género —de forma directa o indirecta— se ve ajeno” (p. 46). Una cuestión pareja —si bien no idéntica— es la recreación poética de episodios del *Lazarillo* u otras novelas picarescas, como el soneto amoroso de Góngora «Muerto me lloró el Tormes en su orilla», recordado por Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 97-98.

Lope es la “comedia de / con pícaros”, que disfruta de una vida efímera pero que —más episódicamente— extiende su impronta hacia piezas posteriores, sin que acabe de quedar claro los elementos constitutivos de este —dizque— microgénero.

Todos estos hilos que voy trazando parecen converger en *Pedro de Urdemalas* (h. 1610-1611, publicada en 1615), que tiene un lugar capital en este sentido, al punto de que frecuentemente se denomina “comedia picaresca”, uno de los caballos de batalla críticos en torno al texto. En las líneas que siguen, pretendo repasar brevemente la vida dramática del pícaro para, así, poder examinar cabalmente la dimensión apicarada del Urdemalas cervantino.

MÁS TEATRO QUE NOVELA: LAS COMEDIAS PICADESCAS

Para no perderse en esta reflexiones, por de pronto conviene diferenciar entre la novela picaresca *stricto sensu* —si es que puede hacerse tal cosa— y la materia picaresca, todo ese conjunto de elementos que se arremolinan en torno a la figura del pícaro y el esquema autobiográfico⁴. De preferencia, será este nuevo y moderno personaje de ficción quien pueda aparecer aquí y allá en textos de diferente naturaleza, desligado del género al que ha dado lugar, aunque según estrategias e intenciones muy dispares.

Un temprano eco picaresco en la dramaturgia aparece en *Los Menenos* de Timoneda (en *Las tres comedias*, 1559), donde hace de las suyas un mozo llamado Lázar, pariente directo del personaje de la novela de 1554, según palabras —algo exageradas— de su amo, el médico Averróiz: “Es el más agudo rapaz del mundo, y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo treientos y cincuenta amos” (esc. 11). Como bien dice Núñez Rivera, esta pronta subida a las tablas del “protopícaro” *par excellence* daba lugar “a que la materia picaresca, de naturaleza eminentemente narrativa, pero no exclusiva, desde luego, se entrecruzara con la comedia”⁵.

⁴ Es deslinde de Rico, cit., pp. 100-114. Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, p. 990, entiende este material como aquel que «puede ser objeto de arte en diversos géneros (poesía, drama, pintura), no ciertas costumbres del mundo de la época por sí mismas».

⁵ Valentín Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», *XXIV Coloquio Cervantino Internacional (Guanajuato, México, 11-15 de noviembre, 2013)*, Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del

Esta primera aparición dramática, por significativa que sea, no debe llegar a engaño: el paso del pícaro desde la prosa hasta el teatro no se realiza a través de dramatizaciones que conviertan una serie de materiales novelísticos al modelo de la comedia nueva; es decir, antes que ejemplos de reescritura son casos de intertextualidad, pruebas de que predomina — y con mucho— los componentes dramáticos usuales frente a la influencia de un tipo de novela en boga⁶. Ciertamente, no hay adaptaciones directas de las peripecias de Lazarillo, Guzmán, Pablos y el resto de la familia picaresca; tampoco Timoneda —ni los otros ingenios que comento *infra*— firma una comedia picaresca, sino una traducción libre —como se estilaba— y confiesa (“puesta en gracioso estilo y elegantes sentencias”, *introito*) de los *Menecmi* de Plauto. Únicamente después surgirán algunas versiones dramáticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, reescrituras que seguramente deban más al prestigio de Cervantes y las *Novelas ejemplares* que a sus afinidades electivas con el molde picaresco⁷.

Justamente, la preocupación de Cervantes con este tema que tenía entre ceja y ceja le lleva a experimentar frecuentemente con elementos picarescos, y hasta a ofrecer nuevas propuestas al modelo. Entre muchas otras calas (los galeotes de *Don Quijote*, I, 21-22⁸, y varias de las ejemplares novelitas) que no vienen al caso por combatir en el mismo terreno narrativo, interesan ahora las experimentaciones en las que Cervantes echa mano de las armas dramáticas, según distintos alcances, estrategias y modalidades: *Rinconete y Cortadillo* es un caso puente en tanto relato con una forma teatral que parece haberse concebido como un entremés luego reciclado en novela⁹; ya más decididamente, *El rufián dichoso* y *El rufián viudo* constituyen unos tanteos en la dramatización de la materia picaresca, pero solo representan elementos anejos del universo

Quijote, en prensa. Un excelente trabajo que manejo gracias a la generosidad del autor.

⁶ Ver Adrián J. Sáez, «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117 (2013), pp. 159-176, para precisiones conceptuales.

⁷ Con todo, ver Katerina Vaiopoulos, 2010, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 49-67 y 117-139, sobre estas versiones teatrales.

⁸ Ver Valentín Núñez Rivera, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*, 18.2 (2004) [2006], pp. 93-105.

⁹ Domingo Ynduráin, «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46 (1966), pp. 320-333; Alberto Sánchez, «Ambientes picarescos en el teatro de Cervantes», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1981, pp. 673-674, incide en la dimensión teatral del relato.

hampesco y personajes que no pasan de jaques y valentones¹⁰; finalmente, estas tentativas desembocan en *Pedro de Urdemalas*, que constituye la apuesta más firme —y arriesgada— de dar vida dramática al pícaro. Porque, es cierto, esta comedia combina con fuerza dos de los intereses fundamentales de Cervantes: su pasión por el teatro y su intensa preocupación por la picaresca, según se verá.

No es lugar para trazar el panorama de los muchos contactos entre novela picaresca y teatro, que habría de tener en cuenta las aportaciones de *La Celestina* y otros títulos, ni tampoco de esbozar las coordenadas que siguen las escurridizas relaciones de Cervantes con la picaresca tanto en su prosa como en su teatro, tarea que ya ha desarrollado excelentemente Núñez Rivera¹¹. Por el contrario, prefiero ensayar un camino menos

¹⁰ Ver Sánchez, cit., y «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Víctor García de la Concha, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 597-616. Por su parte, Emmanuel Marigno, «El concepto de “picaresca dramática” y la prefiguración de un teatro de lo absurdo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 993-1004, señala el parentesco del esquema picaresco con la jácara.

¹¹ Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit. Solo para el caso de las novelas, recomiendo los acercamientos de Carlos Blanco Aguinaga, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.3-4 (1957), pp. 313-342; Peter N. Dunn, «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2.2 (1982), pp. 109-131; Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, 197-211; Monique Joly, «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 269-276; Anthony J. Close, «The Legacy of *Don Quijote* and the Picaresque Novel», en *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*, ed. Harriet Turner y Adelaida López de Martínez, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-30; Chad M. Gasta, «The Picaresque According to Cervantes», *Philological Quarterly*, 89.1 (2010), pp. 31-53; y Juan Ramón Muñoz Sánchez, «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Revista de Filología Española*, 93.1 (2013), pp. 103-132. Ver, además, las perspectivas más generales de Mariano Baquero Goyanes, «El entremés y la novela picaresca», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VI*, Madrid, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1956, pp. 215-246; y «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, ed. Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

trillado y recordar otros ejemplos parejos que se encuentran en la dramaturgia áurea antes de pasar a evaluar el carácter apicarado del personaje urdemalesco, de la que deriva la definición genérica habitual de la comedia. Así se verá que *Pedro de Urdemalas* no es un caso aislado en este sentido, pero sí una muestra paradigmática de la entrada de ingredientes picarescos en el teatro coetáneo.

Algo más de una década atrás, y en significativa coincidencia con la salida de las dos partes del *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), el interés por el mundo del pícaro se había disparado y había llegado —más o menos directamente— hasta Lope, quien por entonces se hallaba probando teclas y tonos antes de dar con la partitura de la comedia nueva¹². En este contexto, una serie de piezas (*El anzuelo de Fenisa*, *El caballero de Illescas*, *El rufián Castrucho*, etc.) del primer Lope (fechadas h. 1596-1606) se han definido como “comedias de pícaro”, que reciben nombre porque «de pícaros y de costumbres picarescas tratan, si bien nada tienen que ver [...] en su esquema argumental, con el propio de las novelas picarescas», en palabras de Oleza¹³. Los personajes, por tanto, responderían más al tipo del pícaro de la calle que al de la narrativa, aunque en sentido contrario Sanz mantiene que en verdad se puede distinguir entre las “comedias picarescas”, en las que “el protagonista, sobre el telón de fondo de los ambientes degradados y prostibularios de los que puede provenir o no, agudiza su ingenio para lograr bienes y dinero que le proporcionen un ascenso social»; y las «comedias con pícaros», en las que “los personajes propios del ambiente celestinesco, rufianesco y del mundo del hampa son secundarios y constituyen la materia complementaria a la acción principal”¹⁴.

¹² Ver Sobejano, cit.

¹³ Joan Oleza, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188; ver también la revisión de María Vázquez Melio, «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 481-492. [En red.]. Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. VI, Crónicas y leyendas de España (conclusión) y comedias novelescas*, Santander, Aldus, 1949, pp. 485-493, las denominaba «comedias de malas costumbres». Ya Baquero Goyanes, cit., p. 216, se refería al «pícarismo teatral».

¹⁴ Omar Sanz, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), p. 178. Este deslinde no parece muy funcional, toda vez que podría añadirse una tercera variante: las “comedias de pícaros”, con la presencia —mucho más general— del personaje

El código que agrupa a esta gavilla de comedias se compone de los siguientes rasgos constitutivos:

la condición de comedia, tal como es definida por oposición a la tragedia y por diferencia con la tragicomedia en las poéticas barrocas; su vinculación al estilo, personajes y mundo medianos o medianobajos, ocupando el espacio social teórico que se dividían los subgéneros latinos de las comedias *trabeatas*, *tabernarias* y *atelanas*; su proximidad al teatro de los actores-autores; la herencia de *La Celestina* y de las comedias «a noticia» de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca, conformada por fanfarrones, alcahuetas, rufianes, cortesanas y soldados como protagonistas de engaños y trampas que tienen por objetivo la ascensión social del pícaro; el escenario italiano; la impregnación por un costumbrismo urbano, muchas veces satírico, especialmente por lo que se refiere a la imagen de los españoles en Italia; el contenido amoroso de la intriga, pero en el marco de unas coordenadas de rapiña y de lucha por la existencia¹⁵.

A buen seguro, Cervantes, aficionado a la farándula y amigo de leer hasta los papeles rotos de las calles, conocía de primera mano este pronto reflejo dramático del paradigma picaresco, con el que pondremos en diálogo sus propias jugadas¹⁶.

del pícaro en un ambiente alejado de los bajos fondos de la sociedad, como se verá.

¹⁵ Oleza, cit., p. 187. La alargada sombra del pícaro también ha alcanzado a Calderón, especialmente en la configuración de algunos graciosos apicarados (Juan Portera, «El gracioso pícaro en Calderón», en *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1979, pp. 841-847) y en la ridícula pareja de don Mendo y Nuño en *El alcalde de Zalamea* (Juan M. Escudero, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», en *Otro Calderón: Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, ed. Alessandro Cassol y Juan M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 123-125); Ana Suárez Miramón, «Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1243-1253, rastrea el personaje del pícaro en la dramaturgia sacramental, como viajero forzado y contrapartida del peregrino.

¹⁶ Así lo avalan las fechas de estreno —y hasta de publicación— de las comedias picarescas de Lope, como muy bien indica Núñez Rivera, cit., en prensa, que no solamente recuerda a este propósito *El galán Castrucho* —y es pionero en establecer esta relación— sino otros «discursos picarescos» en novelas de caballerías y diálogos que seguramente Cervantes tenía en mente —o al alcance de la mano— a la hora de tomar la pluma.

No obstante, en estas comedias en verdad solamente salen a escena unos sujetos apicarados, escoltado por una fauna de esportilleros, rufianes y prostitutas, en ambientes un tanto barriobajeros. Todo eso, claro está, linda con las directrices principales de la picaresca —si se hace caso omiso de lo que toca a la novela—, pero centradas en su mayoría en los rasgos del personaje, que, no obstante carece de misma dimensión que en la novela. En sabias palabras de Rico:

En el batiburrillo entremesil [y dramático en general, añadido], en efecto, abundan acciones y caracteres apicarados, pero no hay medio de distinguir al pícaro. La figura no se deja reconocer en una escena o en un rasgo, que fatalmente acaban por caracterizar mejor a otro linaje específico de entre la nómina de capigorriones, bromistas y demás ralea aludida. Para no disolverse en tal o cual otro ejemplar, el pícaro requiere el contexto, la perspectiva de una historia y hasta de una prehistoria: lo que le había dado la novela y el entremés no podía darle. Si cabe tratar de «pícaro» al Pedro de Urdemalas de la comedia cervantina, verbigracia, no es por la admirable trama en que interviene, sino por el largo y poco teatral monólogo en que relata su vida, combinando (incluso con reminiscencias literales) los esquemas autobiográficos del *Lazarillo* y el *Guzmán*¹⁷.

En suma, de aquí se desprende que la metamorfosis de la materia picaresca en ficción dramática pasa por el pícaro, aunque suene a perogrullada. En otras palabras: la clave está en que el retrato del personaje principal no se quede en simples pinceladas exteriores acerca de las peripecias de un sujeto astuto y tretero que vive a salto de mata en una atmósfera hostil, sino que intente concederle el espacio necesario para la expresión de su vida.

Si hasta aquí he evitado conscientemente el marbete “comedia picaresca” para referirme a *Pedro de Urdemalas* es por varias razones: primero, porque difumina la mixtura de teselas sacadas del corpus novelístico y teatral de Cervantes (episodios de corte pastoril, pasos de entremés, lances de comedia palatina, etc.) que caracteriza a la comedia, más que probable canto de cisne dramático¹⁸; segundo, porque establece un enlace directo y confuso tanto con la novela picaresca como con una tentativas anteriores de Lope que eran de muy diferente signo; y tercero, porque en todos los

¹⁷ Rico, cit., p. 107.

¹⁸ Sobre esta mixtura incide Antonio Rey Hazas, «*Pedro de Urdemalas*: vida y literatura», *Torre de los Lujanes*, 27 (1994), pp. 209-210; «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005a), p. 53. Para la red intertextual de la comedia, ver Adrián J. Sáez, «Entre novela y teatro: la red intertextual de *Pedro de Urdemalas*».

casos la base se encuentra en la caracterización del personaje, que parece escaso sustento para una definición genérica¹⁹.

Es por ello que la etiqueta “comedia picaresca” debe entenderse en este caso como un intento de dar cuenta de su original revisión de la materia picaresca en forma de teatro, concentrada en el personaje del pícaro y no en cualquiera de sus aledaños (ambiente urbano, estilo humilde, comparsas de mala catadura, etc.) como hiciera en su día Lope, razones por las que a mi juicio Pedro de Urdemalas se define mejor como un pícaro dramático, en tanto —repito— los rasgos de la materia picaresca se reúnen en él y no en el resto de *dramatis personae*, episodios, etc.

URDEMALAS, UN PÍCARO DRAMÁTICO

La mejor prueba de esto se encuentra en la usual definición de *Pedro de Urdemalas* como “comedia picaresca”, concepto con el que se ha intentado cifrar el carácter heterogéneo y propio de un texto que se antoja único en su especie. Aunque se emplea y critica por lo menos desde Cotarelo Valledor²⁰, derivan de la sencilla razón de que en el centro de la pieza se halla una suerte de pícaro: un pícaro dramático.

Si bien realmente no se aclaran ni sus razones de ser ni sus rasgos principales, ya que tanto partidarios como detractores no suelen entrar en detalles ni ir mucho más allá del nombre, es cierto que estas disquisiciones genéricas parten del personaje principal y de la valoración que merezcan sus rasgos más o menos apicarados. En el trasfondo de esta *quaestio* se encuentra otra razón de mayor calado: la amplitud con que se maneje el concepto del género picaresco, que, por si fuera poco, se complica porque ni tuvo una poética propia en su tiempo ni se contempla

¹⁹ Entiéndase: la novela picaresca también gira en torno al personaje principal, pero acompañado de una serie de rasgos que le aportan sentido global.

²⁰ Armando Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915, p. 389; Ángel Valbuena Prat (ed.), M. de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, vol. 2, p. 441; Edward Nagy (ed.), *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, Nueva York, Las Americas, 1965, pp. 33-34; contra quienes se manifiestan Bruce W. Wardropper, «Comedias», en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, pp. 147-169, p. 163; Stanislav Zimic, «Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes», *Acta Neophilologica*, 14 (1981), p. 80, Raquel Arias Careaga, «Pedro de Urdemalas: otro ejemplo de libertad cervantina», *Annali di Ca' Foscari*, 31.1-2 (1992), p. 46 (es “algo más que una comedia picaresca”); Eberhard Müller-Bochat, «Las ideas de Cervantes sobre el teatro y su síntesis en *Pedro de Urdemalas*», *Arbor*, 119.467-468 (1984), p. 87 (*El rufián dichoso* “es mucho más picaresca” y los *Entremeses* también tienen rasgos).

en sus representantes “puros” —si es que los hay— sino en las respuestas críticas ideadas por Cervantes. Además, en el caso de Urdemalas entra en conflicto con su carácter proteico y con la postrera entrada del personaje al mundo de los comediantes: así, Talens y Spadaccini defienden que “no es tanto un *pícaro* [...] cuanto un *cómico*”, mientras que Surtz alega que no es “a picaresque hero” porque solo se trata de un episodio de un hombre que quiere ser “all men”²¹.

No está de más remachar de una vez por todas que la materia picaresca se manifiesta fundamentalmente a través de la figura de Urdemalas; o, dicho de otro modo: el género de la novela picaresca hace su entrada en la comedia a través del personaje principal que, a su vez, es el hilo conductor de la estructura episódica del texto. Si se pone en diálogo con el subgénero de la “comedia picaresca” arriba comentado, se verá que faltan buena parte de sus rasgos constitutivos: la acción no sucede en Italia, ni hay ambientación urbana sino campestre; la trama amorosa alrededor de Belica queda en simple esbozo, o en dos, ya que no alcanza a emparejarse nunca con Urdemalas ni la pasión del rey llega a mayores; del mundo celestinesco pueden recordarse acaso el catálogo de oraciones y remedios populares (vv. 1358-1384); no abundan las voces germanescas, ni tampoco hay más maleantes que el bueno de Urdemalas. Y es más: las burlas y los engaños que lleva a cabo no buscan el medro social para sí, sino que guardan una cierta orientación positiva, ya que persiguen un buen fin (la resolución de problemas que le encomiendan otros personajes) y las más de las veces echa mano de la astucia más que de auténticos engaños y fraudes, al punto de que en uno de ellos (el juego de identidades con que resuelve el matrimonio clandestino de Clemente y Clemencia), se interroga sobre la moralidad de la acción individual, en un fugaz caso de conciencia que explica su perfil positivo (Urdebuenas)²².

Tal vez estas desviaciones de *Pedro de Urdemalas* respondan a la “comedia picaresca” del primer Lope, en un nuevo episodio de su tortuosa

²¹ Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, M. de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 76; Ronald E. Surtz, «Cervantes' *Pedro de Urdemalas*: The Trickster as Dramatist», *Romanische Forschungen*, 92 (1980), p. 123. Para Müller-Bochat, cit., p. 91, “Los componentes picarescos que Cervantes ha introducido en esta obra, con mucho ni tan claramente ni con tanta acentuación de ambiente como ha querido hacerlo en muchas de sus demás obras, resultan ser al final un puro pretexto para otro tema: el mundo del teatro como metáfora del mundo”.

²² Más detalles sobre este y otros puntos religiosos en Sáez, «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, en prensa a.

polémica²³; fuese así o no, desde luego que Cervantes apuntaba con toda intención a una serie de rasgos de la novela picaresca, y significativamente esta vez lo hacía fuera del terreno habitual: con las cartas del teatro, gracias a las que podía ensayar nuevas propuestas o extremar otras que ya había toca previamente.

Entre estas, puede hacerse caso omiso de la libertad que rompe con el determinismo picaresco, ya tan comentado por la crítica²⁴. Más interesante resulta la decidida individualidad de Urdemalas, que actúa a solas a diferencia de la mayoría de pícaros cervantinos: fuera de Pasamonte, en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* (Carriazo y Avendaño) y el *Coloquio de los perros* (Berganza y Cipión) los personajes picarescos cervantinos se presentan en parejas, en la estela de la tradición clásica de los dos amigos que examinara con tanta finura Avalle-Arce²⁵, y hasta los más pseudopicarescos Campuzano y Estefanía aparecen a dúo²⁶. Urdemalas, por el contrario, prefiere hacer de las suyas en solitario, por mucho que vaya saltando de lugares y compañías (criado del alcalde Crespo, gitano, actor). Pero es que si la soledad es una de las características esenciales de los pícaros de la calaña de Guzmán, que nacen y mueren en los aledaños de la sociedad, las acciones de Urdemalas son más bien solidarias, pues vienen guiadas por la buena voluntad y corresponden a demandas de amigos (Clemente, Pascual).

Por fin, resta por dedicar un par de palabras al proteísmo de Urdemalas y a su etapa de comediante. La cercanía con Proteo, emblema de la inconstancia y de la naturaleza del hombre, es ya marca propia de Guzmán de Alfarache, definido como “Proteus alter” en uno de los

²³ Entre muchos otros escritos, ver José Montero Reguera, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336; Abraham Madroñal, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 300-332; y Maria Grazia Profeti, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 552-567.

²⁴ Ver Arias Careaga, cit.; y Antonio Rey Hazas, «Claves dramáticas: grandeza y frustración de un teatro en libertad», en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005b, pp. 295-317, especialmente.

²⁵ Juan Bautista Avalle-Arce, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 11-35; y «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 38.2 (1990), pp. 591-603.

²⁶ Ver Adrián J. Sáez, «De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alferez Campuzano en *El casamiento engañoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, en prensa [2014].

poemas preliminares (II, tetradístico “A Mateo Alemán” de Ruy Fernández de Almada, p. 365), y por extensión de otros pícaros que viven en continua transformación de disfraces, identidades y oficios. Entre ellos, en más de una ocasión el pícaro se hace comediante, como Pablos al final del *Buscón* (III, 9)²⁷, y especialmente en novelas más tardías van a insertarse piezas dramáticas: el entremés de *La castañera* en *Las aventuras del bachiller Trapaza* (pp. 636-642), dos más en *Teresa de Manzanares* (*El barbador*, pp. 310-321, y *La prueba de los doctores*, pp. 350-366) y hasta unos fragmentos de la comedia *La señora de Vizcaya* en *La garduña de Sevilla* (pp. 636-642), todas de Castillo Solórzano.

En este sentido, Casaldueiro señala que uno de los aciertos de Cervantes es hacer que Urdemalas condense “esta experiencia múltiple”, convertido en «la figura ideal, esencial, del actor», en el que “están en potencia todas las formas posibles del hombre”²⁸. Así, desata una serie de consecuencias bien expresadas por Núñez Rivera:

Cervantes, bajo figura de Urdemalas, ofrece una explicación definitivamente convincente para ese mito del pícaro comediante, que lleva aquí a sus últimas consecuencias, mediante este personaje caleidoscópico más que ninguno. [...] Pedro de Urdemalas ha sido siempre un tracista embustero, eso es verdad, pero con la intervención de la profecía de Malgesí y su cumplimiento a la postre, Cervantes da un aldabonazo final al concepto del determinismo picaresco, burlándose de nuevo de él, ya que la existencia propia no depende de unos orígenes determinados y determinantes, sino que se diseña en instancias más elevadas y ajenas²⁹.

Por ello, frente a otras ocasiones en las que Cervantes disemina elementos teatrales en sus novelas³⁰, en *Pedro de Urdemalas* ha delineado una comedia a partir de ingredientes de origen novelístico, con el personaje a la cabeza. Es más: si se tiene en cuenta el patente carácter dramático del episodio de maese Pedro (*Don Quijote*, II, 27), los rasgos picarescos de este

²⁷ Ver Rey Hazas, cit., p. 207; Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit.

²⁸ Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 170-171.

²⁹ Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit.

³⁰ Ver el repaso de Héctor Urzáiz, «La quirotización del teatro, la teatralidad de *Don Quijote*», en *Locos, figurones y quiotes en el teatro de los Siglos de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio 2005, Almagro)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 469-480.

personaje que antes es Ginés de Pasamonte, galeote que escribe su vida para desgracia de Lazarillo y compañía, y las similitudes apreciadas entre este farsante (Ginés de Pasamonte) y Urdemalas³¹, se pueden entender que las dos partes de *Don Quijote* y la comedia urdemalesca son eslabones de la misma cadena en la que se juega a la par con esquemas picarescos y teatrales. Entiéndase: no definiendo que Cervantes realmente pensase cada caso como piezas sucesivas hacia un rompecabezas más general, sino más bien que los diversos ensayos dramático-picarescos confluyen al cabo en Pedro de Urdemalas, un verdadero pícaro dramático.

FINAL

En conclusión, en la comedia *Pedro de Urdemalas* se fusiona el interés de Cervantes por el esquema picaresco, que apreciaba tanto como criticaba, con su pasión por el teatro. De ahí resulta una nueva apuesta estética con la que la serie de enmiendas —por así decirlo— a la poética de Alemán y otros le permite al mismo tiempo lanzar nuevos dardos a la comedia nueva y a la formulación dramática del pícaro, que ya había intentado Lope. Así, en un último y genial escorzo, Cervantes es capaz de avanzar un paso más en la fusión de novela y teatro para, al tiempo que reflexiona sobre el sujeto picaresco y su propio arte de hacer comedias, dar vida a un pícaro dramático, tal vez más que a una comedia picaresca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ³¹ Ver Cotarelo Valledor, cit., p. 389; Forcione, «The Triumph of Proteus: Pedro de Urdemalas», en *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 319-323, 336-337; Darío Fernández-Morera, «Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*», en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, p. 240; 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*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 65-88; Alfred Rodríguez y Frederike Schlumbom, «Ginés de Pasamonte / Ginesillo de Parapilla / maese Pedro: la barroca transformación del pícaro», *Romanische Forschungen*, 102.4 (1990), pp. 438-442; Ángel Estévez, «La (re)escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*», *Cervantes*, 15.1 (1995), pp. 89-90; Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit.

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid / Barcelona, RAE / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013.
- ARIAS CAREAGA, Raquel, «Pedro de Urdemalas: otro ejemplo de libertad cervantina», *Annali di Ca' Foscari*, 31.1-2 (1992), pp. 43-59.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 11-35.
- «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 38.2 (1990), pp. 591-603.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «El entremés y la novela picaresca», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1956, pp. 215-246.
- «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, ed. Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.3-4 (1957), pp. 313-342.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.
- *Teresa de Manzanares. La garduña de Sevilla*, ed. Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- CLOSE, Anthony J., «The Legacy of *Don Quijote* and the Picaresque Novel», en *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*, ed. Harriet Turner y Adelaida López de Martínez, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-30.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- DUNN, Peter N., «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2.2 (1982), pp. 109-131.
- ESCUDERO, Juan M., «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», en *Otro Calderón: Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, ed. Alessandro Cassol y Juan M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 115-135.
- ESTÉVEZ, Ángel, «La (re)escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*», *Cervantes*, 15.1 (1995), pp. 82-93.
- FERNÁNDEZ-MORERA, Darío, «Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*», en *Cervantes: Su obra y su*

- mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 239-242.
- FORCIONE, Alban K., «The Triumph of Proteus: Pedro de Urdemalas», en *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 319-337.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- GASTA, Chad M., «The Picaresque Accoding to Cervantes», *Philological Quarterly*, 89.1 (2010), pp. 31-53.
- GUILLÉN, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, 197-211. [Originalmente en: *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, pp. 221-231.]
- JOLY, Monique, «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 269-276.
- Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid / Barcelona, RAE / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- MADROÑAL, Abraham, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 300-332. [En red.]
- MARIGNO, Emmanuel, «El concepto de “picaresca dramática” y la prefiguración de un teatro de lo absurdo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 993-1004.
- MONTERO REGUERA, José, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336.
- MÜLLER BOCHAT, Eberhard, «Las ideas de Cervantes sobre el teatro y su síntesis en *Pedro de Urdemalas*», *Arbor*, 119.467-468 (1984), pp. 81-92.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Revista de Filología Española*, 93.1 (2013), pp. 103-132.
- NAGY, Edward (ed.), *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, Nueva York, Las Americas, 1965.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*, 18.2 (2004) [2006], pp. 93-105.

- «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del *Quijote*, Guanajuato, México, 11-15 de noviembre, 2013, en prensa.
- «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*, 18/2 (2004) [2006], pp. 93-105.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188.
- PORTERA, Juan, «El gracioso pícaro en Calderón», en *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1979, pp. 841-847.
- PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 552-567. [En red.]
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid / Barcelona, RAE / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- REDONDO, Augustin, «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*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 65-88.
- REY HAZAS, Antonio, «*Pedro de Urdemalas*: vida y literatura», *Torre de los Lujanes*, 27 (1994), pp. 197-210.
- «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005a), pp. 21-96.
- «Claves dramáticas: grandeza y frustración de un teatro en libertad», en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005b, pp. 295-317.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- RODRÍGUEZ, Alfred, y Frederike SCHLUMBOM, «Ginés de Pasamonte / Ginesillo de Parapilla / maese Pedro: la barroca transformación del pícaro», *Romanische Forschungen*, 102.4 (1990), pp. 438-442.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova Cultura, 2011. [Además de la edición del texto, se reproduce aquí «Para la edición de *La vida del pícaro* (1601)», en *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 459-466.

- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117 (2013), pp. 159-176.
- «De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2014.
- «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, en prensa a.
- «Entre novela y teatro: la red intertextual de *Pedro de Urdemalas*», en prensa b.
- SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), pp. 155-180.
- SÁNCHEZ, Alberto, «Ambientes picarescos en el teatro de Cervantes», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1981, pp. 663-681.
- «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Víctor García de la Concha, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 597-616.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 987-995.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1243-1253.
- SURTZ, Ronald E., «Cervantes' *Pedro de Urdemalas*: The Trickster as Dramatist», *Romanische Forschungen*, 92 (1980), pp. 118-125.
- TALENS, Jenaro, y Nicholas SPADACCINI (ed.), *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986.
- TIMONEDA, Juan, *Los Menennos*, ed. Manuel V. Diago, *Lemir*, 2000, en red.
- URZÁIZ, Héctor, «La quijotización del teatro, la teatralidad de *Don Quijote*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio 2005, Almagro)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 469-480.

- VAIOPOULOS, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), *M. de Cervantes, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, vol. 2.
- VÁZQUEZ MELIO, María, «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 481-492. [En red.]
- YNDURÁIN, Domingo, «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46 (1966), pp. 320-333.
- ZIMIC, Stanislav, «Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes», *Acta Neophilológica*, 14 (1981), pp. 63-83.