

LAS VIDAS DE PEDRO DE URDEMALAS: LAS REESCRITURAS DE CERVANTES, PÉREZ DE MONTALBÁN, SALAS BARBADILLO Y DIAMANTE

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Pedro de Urdemalas es uno de esos personajes que, a medio camino entre el folclore y la literatura, «vive en variantes», como de los romances afirmaba Menéndez Pidal¹. Por ello, no se puede esperar otra cosa sino que sus rasgos sean unos aquí y otros allá, con un manojito de claves constantes que se mantienen como seña de identidad. De hacer caso a la tradición, únicamente hay una serie de notas básicas sintetizadas en el refranero: Urdemalas es un «tretero, taimado y bellaco» (Correas, *Vocabulario*, núm. 9496), un paladín de «la fuerza del genio» (*Autoridades*)².

UNA RED DE TEXTOS

Así, en este juego de variantes e invariantes –en palabras de Rousset– que comparte con los mitos, la mirada ha de centrarse a la fuerza en las formas fijadas literariamente³. De Urdemalas se cuenta un racimo de variaciones desde la Edad

Media que se extienden hasta el siglo xx, por lo que conviene partir de una diferencia esencial entre dos categorías para poner las cosas claras⁴:

1. Menciones y apariciones fugaces que se limitan a reproducir la imagen típica de la figurilla y dan fe de su popularidad.
2. Versiones *stricto sensu* en las que Urdemalas es un personaje central –protagónico o no– en la obra en cuestión y constituyen eslabones significativos de su historia.

De lo primero son ejemplo las alusiones más o menos al paso que se encuentran en textos dramáticos renacentistas (la *Almoneda* de Juan del Encina y la *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor Jesucrito* de Lucas Fernández), *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, la «Sátira contra las damas de Sevilla» de Vicente Espinel, uno de *Los sueños* de Quevedo, algunas comedias de Lope (*Santiago el Verde*) y Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*, *La huerta de Juan Fernández* y *La villana de Va-*

¹ Menéndez Pidal, 1957, p. 40.

² Véase Canavaggio, 1987-1988; y Redondo, 1989.

³ Sobre la dinámica entre «variants» e «invariants», véase Rousset, 1978.

⁴ Recuérdese solamente los ecos urdemalescos que se aprecian en Valle-Inclán (Trambaioli, 2007).

llecas), más el auto sacramental *El gran mercado del mundo* de Calderón, entre otros. Si bien no aportan mucho a la historia del personaje, reflejan su difusión en el imaginario coetáneo, que se extiende por el triple camino de la prosa, la poesía y el teatro⁵.

Más interesantes son aquellos textos en los que Pedro de Urdemalas es una figura que actúa y que disfruta de todo el espacio para hacer de las suyas. En este sentido, cobra cuerpo por vez primera en el *Viaje de Turquía* de discutida autoría, que presenta un diálogo en el que Urdemalas cuenta sus fortunas y adversidades durante el cautiverio a Juan de Voto a Dios y Mátalascallando⁶: el origen misterioso, el servicio a muchos amos, los diversos oficios y las peregrinaciones, un cierto matiz religioso y, ante todo, el ingenio y la afición por las burlas conforman ya la partitura esencial del personaje. En breve, se trata de la cala más apegada a las formulaciones del refranero, si se quiere, que condensa el esquema popular. Sin embargo, pasa desapercibido en esta historia porque quedó arrinconado en forma manuscrita y, en cambio, la versión *par excellence* de Urdemalas es la comedia de Cervantes⁷.

UN SÍMBOLO POCO TÍPICO

Es cuando menos curioso que el eslabón más célebre de esta cadena intertextual sea la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas* (h. 1610-1611, publicada en 1615), que constituye una cierta desviación del esquema habitual. Es decir: el principal representante de la familia urdemalesca resulta ser una suerte de oveja negra, un miembro diferente y libre que Cervantes ha construido en el difícil equilibrio entre tradición e innovación.

Más en detalle, tres son las aportaciones más significativas que hace al patrón urdemalesco: primeramente, la condición buena de un personaje caracterizado por sus malas artes desde el nombre; segundo, la atribución de un pasado propio a una figura picaresca; y, tercero, su condición de nuevo Proteo rematada en comediante. Si con el primer cambio modifica la pintura habitual de Urdemalas, con los otros dos responde al paradigma picaresco, además de la galería de elementos intratextuales que Cervantes aprovecha de sus *Novelas ejemplares*, comedias y entremeses para armar el rompecabezas de *Pedro de Urdemalas* y que, de cierta manera, hacen que se difumine el legado folclórico⁸.

⁵ Véase el rápido panorama de Joly, 1986, pp. 468-486, sobre las burlas urdemalescas en esta cadena de textos.

⁶ Bataillon, 1958, pp. 103-104, propone el subtítulo de *Peregrinaciones de Pedro de Urdemalas*, mientras García Salinero, 1995, prefiere el rótulo *La odisea de Pedro de Urdemalas*. Como sea, se trata de la materia de la primera parte, pues en la segunda se retratan las costumbres de los turcos.

⁷ García Salinero, 1981, pp. 230-232, sugiere una relación entre este relato y la comedia cervantina. Véase Estévez, 1995, pp. 84-86.

⁸ Véase Estévez, 1995; Rey Hazas, 1999; Fernández Mosquera, 2010; y Baras Escolá, 2012, pp. 200-201. Fernández Mosquera, 2010, p. 27, escribe: la «reescritura cervantina tiene un carácter más funcional que verbal, más temático que textual, más ideológico que literario». [...] Cervantes reutiliza y recontextualiza textos propios y ajenos en la narración, pero no los reescribe a la manera quevediana (o calderoniana). Los engarza de la mejor manera en su prosa, adecuándolos al tema y a la función que les tiene asignada en la obra; sin

El principal toque «marca de la casa» se encuentra, sin duda, en el retrato del personaje, que para empezar se llama solo Pedro de Urde (vv. 357, 744 y 3025) hasta que un adivino le añade el «malas» con que normalmente se apellida (vv. 748-749)⁹. Con esta pista ya se advierte que en la comedia se le despoja de su tradicional perfil malvado –y algo diabólico– para darle un carácter más positivo, al punto que se le suele denominar –en feliz juego de palabras– como Pedro de Urdebuenas¹⁰. En efecto, por mucho que el nombre ponga sobre aviso frente a este ingenioso tahúr, sus burlas son más bien positivas, ya que se orientan a un buen fin (la resolución de problemas que le encomiendan sus amigos) y las más de las veces son lances de astucia (en la justicia aldeana y en los amores de Pascual y Benita) antes que auténticos engaños. Realmente, en su *currículum* solo se cuentan dos fraudes (el juego de identidades ante Crespo y la estafa a la viuda) y el robo de las gallinas al labrador, según una poética del engaño fundamentada en el caso de conciencia¹¹. Esto es: Cervantes se complace en crear unas expectativas para romperlas al momento¹².

Otra estrategia cervantina con la que se da un nuevo giro a Urdemalas es la concesión al personaje de un pasado que, si no borra el aire de

misterio derivado del folclore, sí le confiere un principio de identidad: «hijo de la piedra» (v. 600), vive a salto de mata entre varios oficios que le deparan otras tantas habilidades. Con todo ello, este pícaro dramático rompe con el determinismo típico de la novela picaresca y abre la puerta a la libre construcción de su identidad. Según bien dice Rico: «el pícaro requiere el contexto, la perspectiva de una historia y hasta de una prehistoria», así que lo que Urdemalas tiene de pícaro no es por «la admirable trama en que interviene, sino por el largo y poco teatral monólogo en que relata su vida [vv. 600-660 y 664-767], combinando (incluso con reminiscencias literales) los esquemas autobiográficos del *Lazarillo* y el *Guzmán*»¹³.

Y, por fin, las continuas transformaciones de Urdemalas hacen que pueda presumir de ser un «Proteo [...] segundo» (v. 2678). Esta imagen, símbolo de la naturaleza cambiante del hombre, puede haberla tomado Cervantes del *Guzmán de Alfarache*, bautizado como «Proteus alter» en uno de los poemas preliminares (II, tetradístico «A Mateo Alemán» de Ruy Fernández de Almada, p. 365). La clave está en que Cervantes aprovecha un emblema bien definido, selecciona el sentido dramático expresado por Alciato («Antiquissima quaeque com-

embargo, no los transforma, no los manipula, no los diluye en la textualidad de su prosa». Desde otra perspectiva, véase Gerli, 1995; y Montero Reguera, 2004, para la poesía.

⁹ Cito siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía.

¹⁰ García-Salineró, 1981, p. 233; Estévez, 1995, pp. 87 y 91-92. Ya Valbuena Prat, 1943, p. 441, afirmaba que Cervantes da al personaje «un fondo de cálida y simpática humanidad» y Sosa, 2006, se refiere a esta reelaboración positiva.

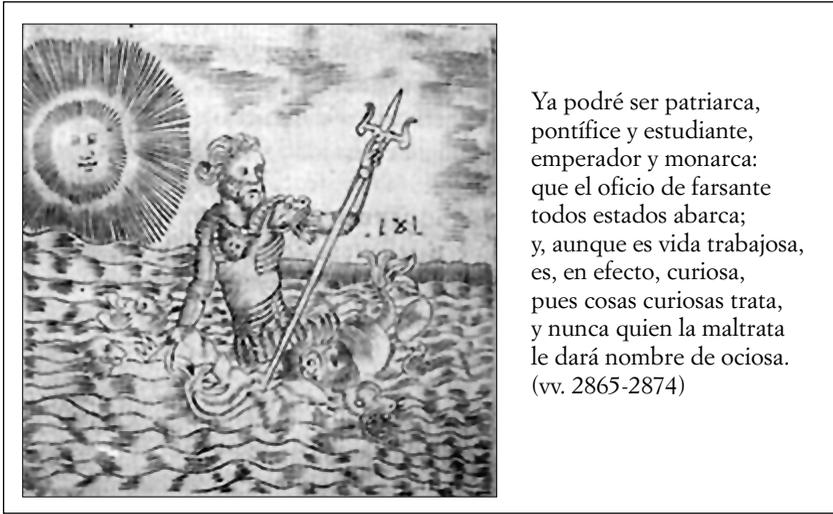
¹¹ Véase Romo Feito, 2008, pp. 114-118, quien recuerda que «su actividad fraudulenta es muy limitada e incluso inocente con otras comedias cervantinas» (p. 115); y Sáez, 2014a.

¹² Estévez, 1995, p. 88, afirma que el nombre del personaje es una concesión a la tradición de la que conscientemente se distancia Cervantes.

¹³ Rico, 1989, p. 107. Véase también Canavaggio, 1977, pp. 127-128.

mentitia», núm. 181) y lo lleva a su máxima potencia al final, haciendo de Urdemalas un comediante que puede adquirir cualquier iden-

tidad, superando con mucho las experiencias dramáticas de otros pícaros como Pablos en el *Buscón* (III, 9)¹⁴:



Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca:
que el oficio de farsante
todos estados abarca;
y, aunque es vida trabajosa,
es, en efecto, curiosa,
pues cosas curiosas trata,
y nunca quien la maltrata
le dará nombre de ociosa.
(vv. 2865-2874)

UN PERSONAJE PARA UNA NOVELA Y DOS COMEDIAS

No acaban aquí los pasos de este nuevo Proteo, ni mucho menos, porque a partir del diseño cervantino parecen dispararse las versiones urdemalascas. Ahora, las apariencias no deben llevar a engaño, porque la sombra de Cervantes no es tan alargada como se antoja en un principio y los ingenios no siempre en-

tablan un diálogo intertextual con el personaje cervantino, pero –al menos– compite con la fuerza del folclore. Eso sí, se puede admitir que la comedia *Pedro de Urdemalas*, por mucho que no sirva de modelo de construcción, marca un antes y un después porque constituye la primera dramatización del personaje, que desde ahí se mueve como pez en el agua en el terreno dramático, como comediante o personaje de comedia¹⁵.

¹⁴ Así lo explica Diego López en su *Declaración magistral sobre las «Emblemas» de Andrés Alciato*, fols. 415r. y v.: Proteo se emplea «[p]ara significar aquellos que fácilmente mudan el parecer, y son poco constantes y firmes en lo que dicen. [...] Muy bien lo compara Alciato, porque vemos que uno que representa hace tres y cuatro personados, mudando solamente los vestidos». Véase más sobre estas transformaciones en Friedman, 2014; Núñez Rivera, 2014; y Sáez, 2014b.

¹⁵ De manera similar se expresa García Martín, 1980, p. 255: «las comedias que sobre el apicarado Pedro existen en el siglo XVII se inician, muy probablemente, con el tratamiento cervantino. [...] Insignificante fue [...] el influjo que la comedia cervantina ofreció en su desarrollo y tratamiento del personaje», pero «[s]u principal mérito radica en convertir en tipo literario a un tipo folklórico».

En esencia, el resto de las versiones urdemalascas en el siglo XVII son la novela *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620) de Salas Barbadillo y dos comedias: el discutido *Pedro de Urdemalas*, que cuenta con Lope y Pérez de Montalbán como principales candidatos¹⁶, e *Industrias de amor logradas* o *Juanilla la de Jerez* de Diamante, amén de otro *Pedro de Urdemalas* anónimo («de un ingenio desta corte», 1682) que alguna vez se ha ahijado a Cañizares y *Las travesuras de don Luis Cuello* del oscuro Ayala y Guzmán, que dejo de lado en esta ocasión¹⁷.

Ya las fechas respectivas del trío seleccionado apuntan una serie de filiaciones intertextuales: si la comedia de dudosa autoría se atribuye a Lope, se data –según Morley y Bruerton– en 1597-1606 aunque solo se anuncia en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618), quedaría fuera del radio de acción del Urdemalas cervantino y tendría que derivar de la tradición popular, mientras que si se atribuye a Pérez de Montalbán sería forzosamente pos-

terior y se sumaría a la novela de Salas (escrita h. 1619) y la comedia de Diamante (1683)¹⁸, que tienen a su disposición tanto el boceto folclórico como las versiones de Cervantes y los que siguen. Justamente este enredado abanico de posibilidades invita a examinar la red de relaciones de intertextualidad y reescritura que se establecen, para ver tanto la novedad y sentido de cada eslabón como la huella de la comedia cervantina en su competencia con los recuerdos de siempre y el resto de recreaciones¹⁹.

Pocas pistas da el título, pues por de pronto el rótulo nominal es de lo más normal y la elección de Cervantes únicamente aspira a beneficiarse del tirón de la materia folclórica, como Lope o Pérez de Montalbán, que declaran su intento de crear con materiales por todos conocidos²⁰. Por el contrario, Diamante evita confesar este enlace en parte porque, como se verá, su comedia constituye una apuesta estética diferente y quizás porque a esas alturas del siglo interesase ya esquivar el riesgo de ser otra reescritura

¹⁶ Se documenta solo en forma manuscrita y sueltas, y tanto Morley y Bruerton, 1968, pp. 528-529, como Profeti, 1976, p. 477, dejan la sospecha en el aire. Anota con tino Profeti, 1976, p. 477: «Le raccolte dell'epoca contengono solo una minima parte delle commedie composte, ed i contemporanei non pretesero mai di dare liste complete delle opere teatrali dei vari autori, limitandosi alle più famose e rappresentative. Lope cita, è vero, la commedia nel *Peregrino* del 1618, ma ciò non esclude affatto la possibilità che altri si cimentassero in argomenti da lui già trattati: né ciò si interpretava come mancanza di rispetto o desiderio di “migliorare” opere già presentate, ma aveva il valore di “rivisitazione”, quasi di “variazione su tema”. [...] Ci si trova cioè di fronte ad un diffuso costume seicentesco, tanto normale da non aver bisogno di esemplificazioni, e del resto basta pensare che anche Cervantes aveva pubblicato il suo *Pedro de Urdemalas* nel 1615, e che il tema era abbastanza diffuso, come testimonia anche la commedia di Diamante». Trambaioli, en este volumen, entiende la comedia cervantina como una parodia del precedente texto lopesco.

¹⁷ Véase un panorama general en Cotarelo Valledor, 1915, pp. 391-392 y 419-430.

¹⁸ Es fecha que da Cotarelo y Mori, 1930, p. XXVIII.

¹⁹ En Macing, 2004, p. 551, se señala que «[t]hese plays derive more from the folkloric character of Pedro than from MC's [Miguel de Cervantes] play, with which they apparently have no relationship».

²⁰ Vaiopoulos, 2010, p. 33, aprecia tres tendencias en el manejo de los títulos durante la reescritura: 1) conservación para traer a la memoria el hipotexto y beneficiarse de su notoriedad; 2) mantenimiento parcial; y 3) cambio de título y renuncia a mostrar la fuente.

más sobre Urdemalas, acaso un asunto ya fatigado en exceso²¹. A su vez, Salas Barbadillo no solo añade algo más de detalle sobre el *ethos* del personaje (*subtil cordobés*) sino una pista sobre su filiación cervantina: aunque se anuncia acompañada del tratado *El caballero perfecto*, la novelita aparece publicada junto con la comedia *El gallardo Escarramán*, que reescribe la historia de este personaje popular salido del magín de Quevedo (las jácaras «Carta de Escarramán a la Méndez» y la «Respuesta de la Méndez a Escarramán») y dramatizado con todas las de la ley en el entremés *El rufián viudo* de Cervantes²².

En este estado de cosas, presento primero los enlaces entre la comedia cervantina y la novela de Salas Barbadillo, toda vez que de la autoría de la otra comedia depende su situación en la escala intertextual y –según se verá *infra*– las relaciones intertextuales funcionan por parejas.

1. No es casual que el primero en hacerse eco de Urdemalas después de Cervantes sea Salas Barbadillo, con quien quizás no mantenía una amistad pero sí una relación cercana, pues en más de una ocasión sigue el modelo cervantino²³. Así parece ser el caso de la novela *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, según pone sobre

aviso su compañero de título²⁴. Pero el relato, para empezar, es mucho más –o menos– que la historia de Urdemalas, porque sus aventuras se aderezan con una gavilla de romances y una historia intercalada (*Polidoro y Aurelia*, en caps. 6 y 7), de acuerdo con el *usus* de Salas Barbadillo.

Urdemalas entra en acción con fuerza en la novelita, pues nada más presentarse traza una burla para escapar de la justicia que lo persigue: se disfraza con los hábitos de un cura de tal manera que queda «tan desconocido que la propia madre en cuyo vientre tomó tierra en forma de carne estrañara su vista y afirmara con juramentos no solo haberle parido, pero ni aun visto» (1, p. 849), de modo que el criado de la mula que ha robado no puede reconocer las «confusas y mal digeridas señas» que recordaba (1, p. 849); además, finge ser astrólogo para engañar al alguacil, «hombre sumamente ignorante y con extremo supersticioso» (1, p. 849), y, así, dar por culpable al susodicho «corito» que lo acompañaba, sin que el ministro de la justicia dude ni un momento. Luego se descubrirá la verdad, al tiempo que Pedro se fuga con Marina, «desdoncella sirvienta» del mesón (1, p. 849), y traza otra burla contra un carretero y una viuda (2, pp. 857-859), sobre la que añadiré algo más adelante.

²¹ Tanto, que Cotarelo y Mori, 1915, no comenta nada sobre posibles ecos cervantinos en su repaso de las comedias de Diamante y diferencia otra titulada *Pedro de Urdemalas* que a veces se le ha adjudicado.

²² Con los mismos datos, el tratado *El caballero perfecto* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620) ve la luz individualmente. La jácara es por definición un género mixto de poesía y teatro, así que el entremés cervantino interesa por hacer subir a las tablas a la figurilla. Véase García Santo-Tomás, 2008, pp. 75-90.

²³ García Santo-Tomás, 2008, p. 75, defiende que «Salas es el más cervantino de los escritores de su generación» y «su producción literaria» está «plagada de homenajes y personajes cervantinos». Sobre estas relaciones biográficas e intertextuales, véase López Martínez, 2011.

²⁴ No lo duda García Santo-Tomás, 2008, p. 80: «Salas se inspira en el precedente cervantino». Ya lo creía así en su breve careo Andrade, 1974, pp. 26-30.

Hasta aquí, se da ya el nombre real del personaje (Perico el Zurdo, 2, p. 858) y una semblanza:

tejedor más de embustes que de telas, tan reverenciador de la verdad que por juzgarse indigno de ella jamás la puso en los labios, dulce conservero de patrañas, delgado en la imaginativa para su invención, rico en la elocuencia para su adorno y osadísimo en el ánimo para sus ejecuciones (1, p. 848).

Este perfil casa bien con el retrato habitual de tretero, a lo que se añade un toque más criminal, ya que Urdemalas es un viejo conocido de la justicia (2, pp. 858-859). Camino a Sicilia, Urdemalas refiere sus orígenes en una relación autobiográfica (3, pp. 862-865) que recuerda al esquema de la novela picaresca: de madre morisca y libre («amiga de repartirse y comunicarse, dejando que metiesen la mano en el plato como los señores los pícaros, pareciéndole que para todos había de haber», 3, p. 863) y de padre calabrés –que es lo mismo que bellaco–, no se puede esperar nada bueno:

Crieme como hijo de viuda, libre y licencioso; y, como heredero de tales condiciones, paterna y materna, y engendrado al mismo tiempo que cada uno por su parte ejercía un intento tan cauteloso, salí tan zurdo en las costumbres y abatido en los pensamientos, que no me pudo servir de freno el faltarme el mal ejemplo de mi madre con su muerte y proseguirse mi crianza en la casa de un prebendado de aquella iglesia, varón santísimo y que con sus virtudes y letras la ilustraba. Bien es verdad que me valió mucho aprender con eminencia latinidad y filosofía, con admiración grande y aplauso de mis maestros: joyas que yo después

acá he mal logrado dejándome llevar de mi inclinación torcida, cuyos defectos reconozco, no desesperado de la enmienda. En el tiempo de mi niñez y mocedad hice tantos embustes que merecí por ellos el título que aun hoy retengo de *Pedro de Urdemalas* (3, p. 865).

Aquí se encuentra una de las claves de la novela. Al igual que su antepasado cervantino, este Urdemalas cuenta con un pasado, pero de signo muy diferente: en efecto, Salas Barbadillo hace que sus orígenes no sean misteriosos sino decididamente infamantes, con una ascendencia vil que determina el desviado rumbo de los pasos del personaje y convierte a Urdemalas en un pícaro con todas las de la ley, con claros rasgos de Guzmán de Alfarache como la crianza regalada «como hijo de viuda» y los estudios. De este modo, si Cervantes abogaba por la libertad como remedio contra el determinismo picaresco, Salas Barbadillo recupera una marca propia del pícaro por excelencia. Si bien podría tratarse de una respuesta directa, parece más bien que Salas sigue su afición por el modelo de novela cortesana y apicarada²⁵.

Después de esta confesión, Urdemalas se asienta en Valencia, se hace pasar por Juan de Meneses y la novela gira a un ambiente de academia en el que, amén de algunas burlas más, alternan poemas y una novela en octavas para aderezar las cenas y reuniones con los preparativos (reparto de papeles y ensayos) de la comedia *El gallardo Escarramán* que sigue en el volumen, con la promesa de una segunda parte de la que nada se sabe.

²⁵ De acuerdo con Rey Hazas, 1986, pp. 27-28, la narrativa de Salas se mueve entre la novela picaresca y el costumbrismo.

A pesar de este cambio de tono, en las burlas se hallan otra serie de recuerdos de Cervantes: el disfraz de estudiante y la burla de las ánimas del purgatorio²⁶. En *Pedro de Urdemalas*, el personaje se viste de religioso para huir de la justicia, pero en su vuelta a la escena se le presenta «*con manteo y bonete, como estudiante*» (v. 2662acot.), mientras que en la novela es el cambio de hábito que acompaña a la nueva identidad nobiliaria adoptada a su entrada a Valencia. Por su parte, el engaño de pedir dinero para las almas del purgatorio con el que en la comedia cervantina Urdemalas castiga la hipocresía de una viuda adinerada se divide en la novela en dos episodios: primero, la estafa económica ya referida a la viuda y al carretero y, segundo, la burla de las ánimas del purgatorio es una estrategia que emplea otro personaje (Llorente) para esquilmar al propio Urdemalas, entre otros (8, pp. 933-935, 938-939 y 944-946). Eso sí, ambos casos comparten la crítica de las falsas creencias y la hipocresía, aunque en la novela se entiende además como una vía de medro:

mi modo de vida era un achaque honesto que había buscado para ser holgazán y pasar de las caballerizas (donde había de estar por mi baja naturaleza) a los estrados de las magníficas princesas que quieren a fuerza de oraciones de bea-

tos, sin hacer ninguna buena obra de su parte, conquistar el cielo y tener lugar junto a san Francisco (8, p. 945).

Sin duda, un rasgo fundamental que Salas Barbadillo mantiene desde Cervantes es el carácter dramático del personaje, que en la novela se manifiesta en la preparación durante los encuentros de la academia (en caps. 8-10) de la comedia *El gallardo Escarramán*, publicada al alimón de la novela. Acaso sea un juego menos osado, pero se trata de un nuevo retablo de maese Pedro, de ficción dramática dentro de la novela²⁷.

En pocas palabras, en la construcción del personaje de Urdemalas Salas Barbadillo parte de la receta popular (el burlador ingenioso) que combina con varios ingredientes de la fórmula cervantina (el relato de su vida, algunos disfraces, la burla a la viuda, el lance de las ánimas del purgatorio y la orientación dramática del personaje) a la vez que añade su marca propia mediante la transformación de Urdemalas en un pícaro *comme il faut* (determinado desde la cuna) con sus pintas de rufián (trata de comerciar con Marina, bajo nombre de hermana) y su posterior conversión en caballero «güero», que diría Quevedo.

²⁶ La presencia de un ciego (6, pp. 903-913), que en Cervantes y en el *Lazarillo* enseñan mucho al personaje, se orienta a otro fin: es uno de los tres personajes molestos a los que Urdemalas echará de Valencia. En su examen del sentido de las burlas en esta y otras novelas de Salas Barbadillo, Vitse, 1980, pp. 28-29, juzga que Urdemalas se convierte en un «burlador semiprofesional» y «amuseur public» merced a la adopción de una «máscara aristocrática».

²⁷ Escribe García Santo-Tomás, 2008, pp. 80-81: «es precisamente un marginado con amplia cultura literaria el que se reinventa en la fábula para entretener a su audiencia: el maestro Pedro de Urdemalas *urdiendo* un texto dramático en el que se inmortaliza en toda su ironía, descaro y *savoir faire* a través de Escarramán y la coíma Méndez, pero añadiendo un último registro de ironía: los truhanes del hampa son ahora representados por los venerables miembros de la Academia a los que Pedro ha entretenido y de quienes, en última instancia y a través de la gran trampa de su falsa vida, se ha reído con la complicidad del lector».

2. En otra rama de la familia urdemalesca se encuentra la comedia *Pedro de Urdemalas* adjudicada con dudas a Lope y Pérez de Montalbán, que comento ahora porque, si bien puede anteceder a las reescrituras de Cervantes y Salas Barbadillo, pasa sin apenas pena ni gloria hasta la posterior comedia de Diamante. Tanto Lope como Montalbán cuentan con credenciales sobre la paternidad de la comedia, que se podría explicar desde la rivalidad del primero con Cervantes hasta la admiración que sentía el segundo, reflejada en la comedia *La gitanilla de Madrid*, la novela *La desgraciada amistad* y otros ecos cervantinos anotados por Dematté²⁸. En realidad, los argumentos pueden crecer hacia uno y otro lado, pero no es lugar para poner luz en el asunto.

Sea como fuere, la comedia se diferencia de las otras reescrituras porque no gira en torno a Urdemalas sino a varias historias de amor con Laura en el centro. Esto es: no es un texto propiamente sobre Urdemalas, que no es un personaje ni aparece más que como identidad fingida que –solo desde la segunda jornada– permite a Laura adoptar diversos disfraces²⁹. Se trata, por tanto, de una variante femenina y figurada de Urdemalas que actúa dentro de una comedia palatina con un enredo articulado alrededor de cuatro triángulos amorosos³⁰. La cuestión del género dramático no es baladí, porque esta comedia se mueve dentro de un patrón conocido del sistema lopesco mientras

que Cervantes rompe con los cánones conocidos en su recreación.

Al principio de la comedia, el duque corteja a Lisarda, dama del caballero don Juan, quien es testigo de todo al paño. *Pedro de Urdemalas* se inaugura así con un lance propio de los dramas del poder injusto de Lope en los que un poderoso se mueve dominado por sus pasiones³¹. Entonces comienza el círculo vicioso de la venganza que se enreda con la otra línea de la acción: don Juan determina engañar a las mujeres (p. 394a) y una noche burla a la aldeana Laura, quien a su vez parte tras su honor «en forma de hombre» (p. 403a). Mediante este recurso, tan grato en la comedia, Laura comienza un desfile de oficios: criado en una venta (Perico vestido de villano, pp. 403b-404a), rufián de Clara, mozo de ciego que se vende falsamente como esclavo y, por último, caballero español con el nombre de don Pedro de Castilla.

Esta última simulación es una ficción dentro de la ficción de hacerse pasar por Pedro de Urdemalas («a-play-within-a-play-within-a-play», para Friedman), que solo se descubre al final, cuando la madeja se enreda más y más³²: cuando el duque propone a don Pedro que se case con Lisarda, para vengarse de los celos que recibe de don Juan, el resto de los personajes burlados por la proteica Laura reclaman su reparación y se ve forzada a confesar que es Pedro de Urdemalas. Ante la sorpresa general («Mil años ha que se canta / esta

²⁸ Véase Pedraza Jiménez, 2006; Dematté, 2012 y 2014.

²⁹ Para máscaras metafóricas en Lope, véase Sáez, 2013.

³⁰ Según Friedman, 1977, p. 486, el texto «deals with a figurative Pedro de Urdemalas rather than the legendary character», para quien la comedia pertenece al género de capa y espada. Véase también Anderson, 1996.

³¹ Véase Oleza, 2005.

³² Friedman, 1977, p. 494.

fábula en el mundo», dice el duque), Laura revela la motivación literaria de su embuste, con un eco dantesco («Galeotto fu il libro»):

Señor, su libro fue causa:
entre muchos que leí
en mi tierna edad pasada,
vine a topar el de Pedro,
y, aficionado a sus trampas,
di en andar con este nombre
por Francia, España e Italia. (p. 427b)³³

En este «libro» de Urdemalas se ha buscado una referencia a un libro inventado o un guiño a la novela de Salas Barbadillo o a la comedia de Cervantes³⁴, que dependería de la atribución del texto a Pérez de Montalbán, cuando en verdad importa solamente la función de la lectura en Laura, una suerte de «female Quixote» que se inspira en una historia bien conocida, y la conciencia de que esta novela sigue a otras reescrituras previas.

De todo esto es poco lo que hay en común con Cervantes –y luego con Salas Barbadillo–, sea anterior o posterior: el lance del ciego fingido y el cierre de la pieza³⁵. En esta comedia de in-

cierta autoría, Urdemalas trabaja un tiempo como mozo del ciego Ramón, que simula ceguera para sobrevivir («Para ganar de comer, / la industria, Pedro, me ciega; [...] Y como tú has aprendido / a ser ladrón, yo a ser ciego», p. 412a); mientras tanto, en la segunda comedia el servicio a un ciego queda en el pasado del personaje, y es el propio Urdemalas quien hace de «ciego vistoso» (vv. 713 y 1345-1352) para engañar a la viuda. Conjuntamente, la conclusión de la comedia de Lope o Montalbán con dos matrimonios finales que resuelven el enredo conforma un giro un tanto forzado al que Cervantes, además de la crítica al tópico dramático, tal vez dispare una andanada directa con su comedia «que no acaba en casamiento, / cosa común y vista cien mil veces» (vv. 3172-3173). Por lo demás, brillan las diferencias: Urdemalas no pasa de ser una máscara fingida, que interesa por su capacidad de transformación, idónea para el enredo de la comedia.

3. Todavía se avanza un paso más en esta dirección con Diamante, que recupera esta versión femenina de Urdemalas en una comedia al uso: *Juanilla la de Jerez* o *Industrias de amor logradas*,

³³ El texto lee «hombre» por error donde debe decir «nombre».

³⁴ Schevill, 1920, p. 146, defiende que es un texto inventado o una referencia a la novela de Salas Barbadillo. Por su parte, Dematté, 2012, p. 372, comenta que, si bien esta opción es posible, «puesto que la obra de Salas Barbadillo se publicó en Madrid cuando Montalbán tenía diecinueve años, me parece también posible que Montalbán hubiese preparado, por partida especular, una nueva mala jugada (homenaje póstumo) a Cervantes. Si en *La Gitanilla* la referencia es a una supuesta comedia de Cervantes cuando de hecho se trata de una novela ejemplar, aquí tenemos el caso contrario: la alusión a un supuesto libro de Pedro de Urdemalas, cuando en realidad se trata de una comedia de Cervantes. Al público no se le escaparían estas referencias “equivocadas” que en dos ocasiones ponían en tela de juicio la definición de géneros casi para apoyar esta contaminación entre comedia y novelas breves que tanto caracterizó al estilo de Montalbán y que al fin y al cabo era la herencia de su gran maestro».

³⁵ Friedman, 1977, p. 491, señala que Laura es similar a Belica, pues la primera trata de recuperar su identidad perdida y la otra corre tras su identidad desconocida. Aunque no tenga importancia, Laura menciona a «Malgesí» (p. 423b), que en Cervantes será el mago que predice el futuro de Urdemalas (vv. 745 y 2862).

que en realidad aporta poco a la cadena de reescrituras que se viene comentando³⁶. La pista del nombre ha desaparecido tanto del título como de la lista de *dramatis personae* y el único lazo de unión se encuentra en la actuación de la dama principal. Al igual que muchas otras figuras amigas del disfraz, doña Isabel marcha a la corte para recuperar el amor de don Juan de Castro, para lo que desarrolla una amplia gama de fingimientos de identidad: primero se hace pasar por Juanilla para ser doncella de Leonor, su rival amorosa; luego se finge doña María de Estrada –y su criada–, en un momento se oculta como dama tapada y finalmente adopta el nombre de don Diego de Trajes para ser paje del propio don Juan y entorpecer sus amores. Por todo ello, el ingenio de la dama tramoyera se compara con Urdemalas:

Si logras
invenciones tan estrañas,
digo que contigo fue
niño Pedro de Urdemalas. (p. 14)

Aparte de esto, del personaje apenas se elogia su habilidad proteica con la identidad y se recuerdan «mil travesuras / en Jerez» junto a su hermano (p. 31). Así las cosas, con la comedia diamantina se cierra un camino de progresivo desgaste del personaje en las tablas áureas: de ser la figura principal para Cervantes y Salas Barbadillo, con Lope –o Pérez de Montalbán– se reduce a identidad simulada y ya con Dia-

mante acaba por ser solamente un parangón que, con todo, todavía descubre ecos de la popularidad de esta figurilla proteica.

FINAL: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA

En suma, el repaso de las diferentes versiones de Urdemalas deja claras tanto la red intertextual que genera esta figurilla folclórica como la decisiva aportación de Cervantes a su historia: si bien no es el primer texto en el que el personaje adquiere entidad literaria porque se le adelanta el poco difundido *Viaje de Turquía*, la comedia *Pedro de Urdemalas* constituye la primera dramatización en la que el personaje tiene la función protagónica y constituye una novedad radical en el diseño del personaje por el carácter bonachón (Urdebuenas) que le atribuye, la creación de una vida pasada relatada en un monólogo picaresco y el carácter proteico por el que significativamente acaba como comediante. Sea anterior o posterior, la comedia de Lope o Pérez de Montalbán difumina los rasgos del personaje en un ambiente cortesano de intrigas amorosas que más adelante recupera Diamante. En fin, Urdemalas es un personaje que parece escaparse de las manos y que en las letras del siglo XVII logra un saldo de una novela y tres comedias en una red de intertextualidad y reescritura con Cervantes en el centro.

³⁶ Cotarelo Valledor, 1915, p. 422, dice que se da el «tipo de Pedro de Urdemalas vuelto en hembra». Manejo la suelta de Sevilla, Imprenta Real, [s. f.] de la BNE (U/9023), de la que se tiene noticia de otros testimonios tanto en la BNE (T/201, T/15016/6 y U/9369) como en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (signatura: 32.683; núm. 2108). Además, se conserva el manuscrito (BNE, Mss/17103) y hay otra suelta (Sevilla, Herederos de Tomás López, [s. f.]), se encuentra en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (signatura: 32.670, núm. 2109): véase el catálogo de este fondo de Vega García-Luengos, Fernández Lara y Rey Sayagués, 2001, vol. 2, núms. 2108 y 2109.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2013.
- ANDERSON, Ellen M., «The Gentility and Genius of Pedro de Urdemalas, Engendered by Lope de Vega and Cervantes», en *Brave New Words: Studies in Golden Age Literature*, ed. E. H. Friedman y C. Larson, New Orleans, University Press of the South, 1996, pp. 175-189.
- ANDRADE, Marcel Charles (ed.), A. J. Salas Barbadillo, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas. El gallardo Escarramán*, Asheville, North Carolina, 1974.
- BATAILLON, Marcel, *Le Docteur Laguna, auteur du «Voyage en Turquie»*, Paris, Librairie des Éditions Espagnoles, 1958.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- CERVANTES, Miguel de, *Pedro de Urdemalas*, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, I, pp. 795-906.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, pp. 272-297, 454-497. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]
- (ed.), L. de Vega, *Obras de Lope de Vega: obras dramáticas*, 8, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.
- DEMATTÈ, Claudia, «Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 366-380. [En red.]
- «De *El amante liberal* a *La desgraciada amistad*: Montalbán reescribe a Cervantes sin olvidarse de Lope», en *Cervantes novelador: las «Novelas ejemplares» y otros textos*, ed. J. R. Sagastume, Málaga, Fundación Málaga, 2014, pp. 33-47.
- DIAMANTE, Juan Bautista, *Juanilla la de Jerez*, manuscrito Tea-1-120-7, A, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]
- ESTÉVEZ, Ángel, «La (re)escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, 1995, pp. 82-93.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El siglo de Oro español: texto e imagen*, ed. Ignacio Arellano y Vsevolod Bagnó, Eunsa, Pamplona, 2010, pp. 23-37.
- FRIEDMAN, Edward H., «Dramatic Structure in Cervantes and Lope: The Two Pedro de Urdemalas Plays», *Hispania*, 60, 1977, pp. 486-497.
- «Picaresque Sensibility and the *Comedia*», en *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, ed. Hilaire Kallendorf, Leiden / Boston, Brill, 2014, pp. 249-265.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.
- GARCÍA SALINERO, Fernando, «Dos perfiles paralelos de 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. 229-234.
- (ed.), *Viaje de Turquía (la odisea de Pedro de Urdemalas)*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 1995.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Modernidad bajo sospecha (Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII)*, Madrid, CSIC, 2008.
- GAVELA GARCÍA, Delia, y Juan Antonio Martínez Berbel, «Félix Lope de Vega Carpio: teatro», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, pp. 789-862.

- GERLI, E. Michael, *Refiguring Authority: Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*, Lexington, University of Kentucky 1995.
- JOLY, Monique, *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille, Université de Lille-III, 1986.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las «Emblemas» de Andrés Alciato*, Nájera, Juan de Mongastón, 1615. [Ejemplar de Glasgow University Library: SM1225, en red: «Alciato at Glasgow».]
- MACING, Howard, *The Cervantes Encyclopedia*, Westport, Greenwood, 2004.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-catalán-portugués-sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957, vol. 1.
- MONTERO REGUERA, José, «“Poeta ilustre o al menos manífico”: reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, pp. 37-56.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney B. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.^a R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968. [Traducción del original inglés: *Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, Periodicals Service Company, 1940.]
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato, Fundación Cervantina de México / Museo Iconográfico del *Quijote*, 2014, pp. 95-136.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros ensayos cervantinos*, Madrid, Octaedro, 2006.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976.
- 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. S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, vol. 1, 1989, pp. 65-88. [Luego en: *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 109-132.]
- REY HAZAS, Antonio, *Picaresca femenina. «La hija de Celestina». «La niña de los embustes»*, Madrid, Plaza y Janés, 1986.
- «Cervantes se reescribe: teatro y novelas ejemplares», *Criticón*, 76, 1999, pp. 119-164.
- RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- ROMO FEITO, Fernando, «*Verdad y mentira en el teatro cervantino: Pedro de Urdemalas*», en *La menzogna (Atti del Seminario di studi della Scuola dottorale in Filologia Moderna e Letterature Comparate, Firenze 12-15 giugno 2007)*, ed. Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2008, pp. 101-123.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de don Juan*, Paris, A. Colin, 1978. [Versión castellana: *El mito de don Juan*, trad. J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.]
- SÁEZ, Adrián J., «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 271-292. [En red.]
- «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 18, 2014a, s. p. [En red.]
- «Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático», *Etiópicas: revista de letras renacentistas*, 10, 2014b, pp. 111-127. [En red.]

OLMEDO CLASICO

178

ADRIÁN J. SÁEZ

- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 17, 2013, pp. 841-978. [En red.]
- SCHEVILL, Rudolf, *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, 6. *Comedias y entremeses*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1920.
- SOSA, Marcela Beatriz, «Estrategias metateatrales en *Pedro de Urdemalas* (y su relación con la poética del *Quijote*)», en *El «Quijote» en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, coord. A. Parodi, J. D'Onofrio y J. Diego Vila, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 901-908.
- TRAMBAIOLI, Marcela, «Ginés de Pasamonte y Pedro de Urdemalas en la escritura esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 10, 2007, pp. 223-243.
- 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*, Aguilar, Madrid, 1943, vol. 2.
- VEGA, Lope de, *Pedro de Urdemalas*, en *Obras de Lope de Vega: obras dramáticas*, 8, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, pp. 392-428.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Rosa FERNÁNDEZ LARA y Andrés DEL REY SAYAGUÉS, *Ediciones del teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Reichenberger, 2001, 2 vols.
- VITSE, Marc, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón*, 11, 1980, pp. 5-142.