

Pedro de Urdemalas: burla carnavalesca y crítica social en Cervantes

Pedro de Urdemalas: Carnival Mockery and Social Criticism in Cervantes

Ysla Campbell

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
MÉXICO
yslacampbell@live.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 11-24]

Recibido: 01-10-2018 / Aceptado: 30-11-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.03>

Resumen. El análisis se centra en la comedia *Pedro de Urdemalas* de Cervantes desde la perspectiva de la burla. El personaje "apicarado" transita, disfrazado de "realidad", por una serie de cuadros que funcionan como ejemplos del empleo de su ingenio para burlarse. Desde un enfoque particular, que contempla a Bajtin y a Edmond Cross se estudian los aspectos que entraña la risa: la crítica social, el desengaño, la sátira, etc., mediante la retórica y lo grotesco, pasando por lo ridículo. El desencanto cervantino se realiza con la gracia burlona del enmascaramiento y su denuncia: por ejemplo, se evidencian los travestis, y, al mismo tiempo, las gitanas evidencian la inmoralidad del rey. Así pues, la desmistificación se produce en dos vertientes: se pone al descubierto lo ficticio y se retorna a la realidad, pero esta es desenmascarada en cuanto a la concepción ideológica dominante.

Palabras clave. Cervantes; *Pedro de Urdemalas*; burla; ideología dominante; crítica social.

Abstract. The analysis focuses on the Cervantes comedy *Pedro de Urdemalas* from the perspective of mockery. The "apicarado" character transits, disguised as "reality", by a series of scenes that work as examples of the use of his cleverness to mock. From a particular approach, which includes Bajtin and Edmond Cross, the aspects of laughter are studied: social criticism, Cervantes disappointment, satire, etc., through rhetoric and the grotesque, going across the ridiculous. The Cervantes disenchantment is carried out with the derisive grace of masking and its denunciation: for example, the transvestites are shown, and at the same time, the gypsies

evidence the king's immorality. Thus, the demystification occurs in two aspects: the fictitious is exposed and returns to reality, but this is unmasked in terms of the dominant ideological conception.

Keywords. Cervantes; Pedro de Urdemalas; Mockery; Dominant ideology; Social criticism.

Pedro de Urdemalas, figura de larga tradición oral y personaje de varias obras literarias¹, protagoniza lo que se estima una comedia picaresca cervantina escrita entre 1610 y 1611. Desde la óptica de Maravall, Pedro es «uno de los pocos personajes de comedia que aparecen con claros caracteres de pícaro»². Manuel García Martín, además de considerar la obra como «la más perfecta de todas las suyas», sustenta que el principal mérito de Cervantes «radica en convertir en tipo a un tipo folklórico»³. Así pues, con el paso del tiempo una serie de relatos fueron conformando la caracterización esencial de un personaje a quien Cervantes da vida teatral.

En particular, Francisco Rico señala sobre el pícaro: «El prototipo, en efecto, venía de la fábula más que de la vida; y, por lo mismo, arrastraba una visible carga de artificio»⁴. El personaje "apicarado" —dado que no responde a todas las características del género desde mi perspectiva—⁵, desfila bajo una máscara de "realidad" por una serie de cuadros que ejemplifican su ingenio para burlarse. Además del uso de disfraces, Cervantes presenta una ficción literaria⁶ que deja clara al final de la obra, cuando abiertamente hace metateatro: el fingimiento y el disfraz son requisitos para ser farsante, y eso es Pedro de Urdemalas, incluso antes de incorporarse a la compañía teatral. Si primero aceptó llevar el sobrenombre "Urdemalas", una vez integrado al grupo de farsantes renuncia a dicha identidad para llamarse como su maestro Nicolás de los Ríos, empresario, actor y autor de su época. Hay, pues, una eficacia engañosa de la lengua, una «coartada lingüística»⁷, para un personaje que representa distintos papeles, pero no modifica su personalidad. Como señala

1. Blecua ubica la primera alusión literaria al personaje hacia 1440 en el *Libro del paso honroso* de Suero de Quiñones. Ver Blecua, 1951, p. 344. Sobre otras noticias ver Palleiro, 2016.

2. Maravall, 1987, p. 405.

3. García Martín, 1980, pp. 248 y 255, respectivamente.

Maxime Chevalier establece una distinción entre cuento folclórico y cuento tradicional, pero ambos pertenecen a la tradición oral. Ver Chevalier, 1978, pp. 44-51.

4. Rico, 1982, p. 112.

5. Como señala Maravall, el movimiento interno de la picaresca es la aspiración social de ascenso basada en el engaño, debida a la apetencia de dinero como instrumento para aparentar subir en la escala social; y especifica que: «No se trata de una condición heredada de carácter biológico o psicológico [...], sino de una conducta aprendida que tiene principalmente en la familia su órgano de socialización». No son, pues, los orígenes infames del pícaro los que definen sus acciones, sino el uso de procedimientos ilícitos para medrar, de ahí que esté condenado al fracaso (Maravall, 1987, p. 467). De cualquier forma, también existe la propuesta de considerar, al menos en la obra de Lope, un subgénero picaresco. Ver Oleza Simó, 1991.

6. Señala Francisco Rico (1982, p. 110): «el héroe de la picaresca es [...] una forma y una fórmula narrativas».

7. Spitzer, 1978, p. 142.

Ignacio Arellano: «Esta es la condición esencial de Pedro de Urdemalas: máscara de ingenio y habilidad múltiple»⁸.

A primera vista, en la comedia todo parece obedecer a la burla *per se*. La estructura de la obra gira en torno a una sucesión de tipos y episodios intercambiables⁹, «... alineados unos detrás de otros, sin más conexión que la que supone la pieza concebida como un retrato»¹⁰, cuyo centro, en general, es Pedro, hecho que dota a la obra de humorismo¹¹. Sobre esta característica opina Edmond Cros refiriéndose a *El buscón*, en palabras aplicables a la comedia: «... ce courant comique n'es pas simplement un aspect, entre bien d'autres du récit, mais qu'il constitue, au contraire, l'élément structurant de la création»¹².

La risa festiva se presenta a través de las relaciones con el cuerpo —como el sexo y la escatología—, la parodia, la máscara, los bailes en la calle, el escarnio, la animalización, el mundo sobrenatural y el léxico. Muchos de estos motivos provienen del folclor y encuentran absoluta coherencia, de acuerdo con Cros, en la literatura carnavalesca¹³.

Ahora bien, es preciso señalar que, aunque hay varias coincidencias con la concepción bajtiniana del carnaval, la visión cósmica de la risa como una fuerza regeneradora de la naturaleza no aparece¹⁴. Sin embargo, el simulador sirve al dramaturgo para develar la podredumbre moral que lo circunda, ubicando al espectador en el ámbito rural, en un teatro de inspiración carnavalesca. De tal forma, la crítica cervantina implica planteamientos de carácter ideológico que bastarían para una renovación social: la muerte del *ethos* aristocrático y el nacimiento de un orden distinto de valores, como veremos.

De acuerdo con Georges Minois, «La risa carnavalesca es al mismo tiempo la parodia, mediante la máscara, el travestismo, la inversión»¹⁵. Cervantes recurre al disfraz y caricaturiza tanto el léxico —lo que Bajtin denomina una «gramática jocosa»—¹⁶, como la mayoría de las acciones, hecho que apunta hacia un contraste “aparente” entre el mundo risible de los aldeanos y el “serio” del estamento dominante, ya que subvierte paródicamente la estructura social con una ruptura degradante de las reglas y, al mismo tiempo, las denuncia.

8. Arellano, 1995, p. 52.

9. No entraré en el debate si hay un error de imprenta o transmisión en el texto, dado que en el segundo acto Pedro da a Belica el dinero estafado a la viuda y el engaño se produce en el acto siguiente. Ver López Alfonso, 1991.

10. Hermenegildo, 1995, p. 73.

11. Lo que vertebra la comedia no es una acción, sino varios cuadros que muestran el ingenio picaril del personaje. Vale recordar *La Numancia*. No obstante, hay una breve intriga reveladora: el ascenso de la gitana Belica (anagrama de Isabel) a la realeza, lo que la enlaza con *La Gitanilla*.

12. Cros, 1975, p. 39.

13. Ver Cros, 1975, p. 45.

14. Bajtin, 2003.

15. Minois, 2015, p. 199.

16. Bajtin, 2003, p. 21.

El lenguaje se percibe como un discurso bifronte, pues disfraza y desenmascara¹⁷. Cervantes presenta la sombra paródica del ejercicio de la justicia al caracterizar un juez incompetente, amén de un rey libertino, cuyas limitaciones exhibe hiperbólicamente para provocar la comicidad mordaz¹⁸. Sancho Macho advierte: «... es mancilla / que se rija aquesta villa / por la persona más necia / que hay desde Flandes a Grecia, / y desde Egipto a Castilla» (p. 613a). Esto parecería gracia sin sustento, no obstante, la función de Pedro como consejero del Alcalde, quien compró la vara, posee gran significación social: el ejercicio de la ley depende de un 'pícaro'. A esto se suma la necedad de los aldeanos, manifiesta desde sus apelativos¹⁹ hasta la distorsión léxica, la «gramática jocosa» de Bajtín, y en Spitzer «salirse de la realidad de la lengua»²⁰. Se establecen nexos entre las palabras que contradicen todo contexto lógico, de ahí que se conforme una «especie de realidad intralingüística, y por lo tanto —desde el punto de vista exterior— una irrealidad, resulta así capaz de simular una apariencia y deshacer su encanto...»²¹. La lengua engendra elementos que subrayan la parodia cuando los personajes emplean vocablos cuya deformación evidencia el escribano Redondo²²: el regidor Diego Tarugo habla de las «sentencias de Salmón, el rey discreto» (p. 612b) y adelante lo repite el otro regidor, Sancho Macho (p. 628b); el Alcalde afirma que hará justicia como un «soñador romano» (p. 614a), dará una sentencia «rota y justa», habla de «lonjas» por lisonjas (p. 616a), adelante dirá «solencia» por insolencia (p. 638b). Igual se expresan los labradores: Lagartija dice «rezumo»²³ por resumo, Hornachuelos afirma «me arremeto», por me remito (p. 614b)²⁴. Hay una expresión lingüística dilógica que «posibilita el paso del ámbito de lo real al de lo irreal lingüístico»²⁵: Cervantes evidencia una serie de defectos en los rústicos iletrados y amplifica el poder revelador de la palabra en la significación global del texto.

17. En esta comedia, Cervantes usa un léxico coloquial y a veces muy de su época (juegos, hampa) que carece de lirismo y que encubre sus referencias eruditas al expresarlas para hiperbolizar. Por ejemplo, cuando Pedro estafa a la Viuda mezquina y Maldonado lo compara con Brunelo (quizá se refiere a Olivero Brunello, editor de *La pícaro Justina* en Bruselas, 1608), Sinón (quien falazmente dio paso al caballo de Troya) y el famoso orador Demóstenes (p. 637a).

18. En la expresión realista de la obra la influencia de Lope de Rueda es patente.

19. Salvo en la referencia al oficio de Gil el Peraile, los apelativos funcionan como caracterizadores del temperamento. Martín Crespo, Sancho Macho, Diego Tarugo, Diego Mostrenco, y ni qué decir de Pedro de Urdemalas, quien narra: «Yo soy hijo de la piedra / que padre no conocí» (p. 619b). El nombre del protagonista proviene de *Petrus*, piedra, y este del griego πέτρος. La paronomasia entre "piedra" y "padre" reitera la significación de voluntarismo de roca y la anulación de las leyes de la herencia. Benita se aferra a tener un esposo con el nombre de "Roque", que significa, de acuerdo con la etimología, dormido, lo que sugiere la infidelidad femenina.

20. Spitzer, 1978, p. 141.

21. Spitzer, 1978, p. 137.

22. Mismo recurso que se encuentra en el *Quijote*:

«Y ¡montas que no sabía yo autorizar el litado! dijo Sancho.

—*Dictado* has de decir, que no litado —dijo su amo» (I, 21, p. 263).

23. *rezumar*: salirse el licor por la vasija (Covarrubias, 1993).

24. Técnica que usa en el entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

25. Spitzer, 1978, p. 138.

De inicio, el pastor Clemente se queja con Pedro de su pena amorosa en un registro pastoril²⁶; la respuesta es brusca: «Bobear, dime, en efeto, / lo que quieres» (p. 610a). Dado que el zagal no es específico, el protagonista cambia su estilo y le pregunta:

¿Han llegado tus deseos
a más que dulces floeos,
o has tocado en el lugar
donde Amor suele fundar
el centro de sus empleos? (p. 610a)

Es evidente la sugerencia sexual, pero como el pastor no entiende, le pide hablar «con menos primor». Aun así, Pedro le responde con una alusión metonímica: «¿Que si eres, te pregunto, / Amadís o Galaor?» (p. 610a). Dado que no hay comunicación, asevera: «Pan por pan, vino por vino, / se ha de hablar con esta gente». Así, el personaje se distancia de la expresión lingüística rural.

También se presenta la mezcla de dos campos semánticos y varios usos retóricos, como la ironía, cuando Belica dice al Rey: «Soy gitana bien nacida». No solo atenta contra el decoro, sino que incluso ignora quién fue su padre. Su ambición de ascenso implica una concepción de superioridad que es índice de usurpación: la ideología nobiliaria y el sujeto bajo son inadecuados. Asimismo, Pedro usa un ampuloso estilo donde la hipérbole, siempre empleada con fines cómicos como en la fiesta carnavalesca, es recurrente: enmascara su pensamiento con términos y formas grandilocuentes a la Viuda mezquina para estafarla:

Tu fama a la de Leandro
exceda, y jamás se tizne
tu pecho de otro Alejandro;
antes cante de él un cisne
en las aguas de Meandro;
a los hiperbóreos montes
pase, al cielo te remontes,
y allá te subas con ella,
y otra no encierren cual ella
nuestros corvos horizontes (p. 632b).

Ambos casos carecen de adecuación, son discursos usurpados por personajes a quienes la gracia burlona, o la máscara liberadora del disfraz, permite la falta de decoro²⁷.

26. Giuseppe Mazzocchi considera que en esta comedia se da una excepción a la tendencia al monolingüismo cervantino. No obstante, hay que precisar que el autor desatiende el ceceo de los gitanos después que lo manifiesta en la primera intervención de Maldonado, pues parece olvidarlo en la dicción inconstante y menguada de tal uso lingüístico por las gitanas (2014, p. 273).

27. Ante esta aseveración no podemos concluir que el dramaturgo acepta el determinismo biológico, sino que elabora una parodia del ascenso estamental tan ilusorio como la llegada al buen puerto de la farsa del pícaro. La obra es metateatro por mostrar la ficción de lo representado en el desenlace.

Asimismo, se verbaliza la animalización típica del carnaval, lo que es repetido en diversas comparaciones. Por ejemplo, el veredicto sobre una boda: «Yo, Martín Crespo, alcalde, determino / que sea la pollina del pollino» (p. 617a).

Como podemos observar la figura del bobo la representa, salvo excepciones que veremos, la colectividad aldeana²⁸, en particular el juez —tipo folclórico, según Chevalier²⁹—, quien compró el oficio a pesar de ignorar cómo ejercer la justicia. De ahí que, en el primer acto, pida asesoría a Pedro de Urdemalas, quien escribe una serie de sentencias entre las cuales el acusado sacará una al azar³⁰. Hay un juego de suertes donde a falta de lógica, Pedro interviene y resuelve; con posterioridad, el personaje se convierte en gitano y al final en farsante.

Ahora bien, en términos de Bajtín sobre el carnaval, «Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras»³¹. En principio, se establece un nexo entre la vida y los genitales a través de la sexualidad y, en menor grado, la escatología. El primer caso se presenta en dos vertientes: el travestismo y la lujuria del Rey; el otro, en alusiones hiperbólicas³² y fango de cañería. En el segundo acto, el Alcalde, por consejo de Pedro (ahora gitano), decide organizar, dentro de la forma carnavalesca del ritual espectacular³³, una recepción insospechada a los reyes que cazan por Junquillos. Debido a que los hortelanos rechazan las danzas de espadas, las elimina y, por ser comunes, las de doncellas. Así que dispone ofrecer «una de donceles / como serranas vestidos; / en pies y brazos ceñidos / multitud de cascabeles». El escuadrón «penuscón»³⁴ (p. 639a) se compone de veinticuatro jóvenes. Esta novedad, según el Alcalde, suscitará la envidia de los gitanos y afrentará a las doncellas³⁵. Se trata, pues, de una renovación de la costumbre del ritual para recibir al rey: el travestismo, la negación de la masculinidad con la máscara femenina, acto que «expresa la necesidad de transgredir las normas», sostiene Georges Minois³⁶. No obstante, los «doncellotes», ataviados «con barbas y cascabeles» (p. 638a), son atacados con bofetadas, piedras y lodo de cañerías, por un conjunto hostil de pajes³⁷ hasta desbaratar al grupo. Dicha agresión desenmascara humorísticamente el carácter ilusorio de la fiesta infractora, donde el aumentativo 'doncellotes' incide

28. Ver Chevalier, 1982, p. 127.

29. Chevalier, 1982, pp. 43-51.

30. Asunto que también aparece, como muestra Chevalier (1982, p. 44), en el entremés de Quiñones de Benavente, *El retablo de las maravillas*, «relaboración parcial (últimos versos) del cervantino de igual título». Arellano, 1995, p. 672.

31. Bajtín, 2003, p. 36.

32. Por ejemplo, ante la solución de Pedro sobre el pleito monetario entre los dos labradores, el Escribano, que ha fungido como conocedor de la lengua, lo alaba: «Ensúciome en Catón y en Justiniano...» (p. 615b).

33. Bajtín, 2003, p. 7.

34. Relativo a lo corpulento de los hombres (ver Covarrubias, 1993).

35. Lo cual resulta una contradicción que muestra el carácter ficticio del texto, pues el Alcalde solicita el baile de las gitanas.

36. Minois, 2015, p. 195.

37. Recordemos la turba hostil que arroja vegetales a Pablos en la fiesta del rey de gallo y desmisticifica su verdadero rostro. Ver Cros, 1975, pp. 39-40.

en su carácter chocante. Sin embargo, esto no culmina ahí, pues a petición de los reyes de ver parte del acto devastado, el Alcalde llama a Mostrenco para que baile con una grotesca indumentaria especificada en la acotación:

... tocado a papos, con un trenzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo y camisa de pechos; y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de su lugar (p. 639b).

Es decir, va peinado al uso femenino con ridículas trenzas que llegan a las orejas cubiertas con una cofia abultada, porta camisa de mujer y lleva falda de colores hasta la rodilla³⁸, lo que implica que queden descubiertas las piernas varoniles y las polainas cascabeleras. El bailarín permanece inmóvil porque tiene un dedo del pie quebrado.

El carácter efímero de esta danza esperpéntica da lugar a que participen las gitanas, con lo que se vuelve al baile femenino. No obstante, al desorden social que implica el travestismo sigue la conducta irracional de los reyes en dos vertientes: la pasión sexual del monarca por la gitana Belica, a quien envía recados para verla «con amorosa intención» (p. 636b), y si no acepta, el mensajero indica que podrían usar de la fuerza y no del ruego; frente a la gitana su inclinación es tan evidente que la Reina se percata. Esto da lugar a la otra vertiente: el abuso de poder de la consorte, quien, celosa, manda apresar a las bailarinas. La acción del monarca en defensa de la justicia es intentar persuadir a la Reina del error, y remata justificándose: «Ni yo, si miráis en ello, / soy de sangre tan liviana / que a tan humilde gitana / incline el altivo cuello» (p. 649a-b). Su discurso, a todas luces de sentido inverso, se pone de relieve ante el público. Asimismo, la pasión de la Reina es tan terrible que expresa sobre su arbitrariedad: «los Cielos / no ordenaron que los celos / la volviesen en tragedia» (p. 657a). Capaz de victimizar a las mujeres, la Reina no lo hace porque se revela el secreto de que la gitana es su sobrina. Inverosímil o no, esta situación funciona dramáticamente para mostrar la inclinación libidinosa del monarca, quien, a pesar de saberlo, sigue obsesionado con poseerla a toda costa y lo confiesa:

Gitana, me tuvo muerto;
dama, a matarme se adiestra.
El parentesco no afloja
mi deseo; antes, por él
con ahínco más cruel
toda el alma se congoja (p. 655a).

Textos y acciones muestran el engaño en el ejercicio monárquico del poder, ya que, en contraste, ni la ignorancia o el interés del Alcalde lo llevan a incumplir la ley. Su decisión de ser un buen juez la manifiesta en su núcleo familiar: contra su provecho económico, dada la menor riqueza del cónyuge, y sin saber de quiénes se trata, resuelve en favor de la boda y, a pesar de que al desembozarse reconoce a su

38. Ver Covarrubias, 1993.

hija, sostiene el veredicto, aunque ha sido sacado al azar y, es seguro que Pedro ha adecuado a las circunstancias al leerlo.

El desengaño cervantino opera con la gracia burlona del enmascaramiento y su denuncia: se evidencian los travestis, mas a su vez, las gitanas develan la inmoralidad del soberano. De tal forma, la desmistificación se produce en dos sentidos: se pone al descubierto lo ficticio y se vuelve a la realidad, pero esta es desenmascarada en cuanto a la concepción ideológica dominante del rey como vicario de Dios en la tierra para ejercer la justicia, y mostrar, en cambio, su apego a la sensualidad. Así, el mundo real se presenta más repulsivo, pues el dramaturgo exhibe ante el espectador el carácter lujurioso del gobernante. En este sentido, ni el linaje, aunque fuera divinizado, ni el honor garantizaban una recta moral; expresa el Alcalde sobre los Pajes que atacaron a los danzantes:

Pensé que por *ser del rey*,
y tan *bien nacidos* todos,
usarían de *otros modos*
de mejor crianza y ley;
pero cuatro pupilajes
de cuatro Universidades
no encierran tantas ruindades
como saben nuestros pajes.
Las *burlas* que nos han hecho
descubren con sus ensayos
que traen *cruces en los sayos*
y *diablos dentro del pecho* (p. 639a-b; énfasis mío).

Hay, pues, una censura: la apariencia, la limpieza sanguínea y la crianza no coinciden con la conducta esperada. A ello se añade que Cervantes nos coloca frente a un uso invertido del concepto de la honra, ya que la expresión se emplea cuando se trata de adquirir dinero mediante el robo, pues entre los gitanos ser y honra dependen de la riqueza. A Belica se le dice de la boda con Pedro, que le dará «valor, ser, honra y caudal» (p. 633a), significación del término que se refuerza en los versos de Maldonado sobre la estafa a la Viuda. Luego de comparar a Pedro con Brunelo, el «grande embaidor», añade: «Libre de deshonor y mengua / saldrás en toda ocasión, / siendo en el pecho Sinón, / Demóstenes en la lengua» (p. 637a): engañar es un convencimiento sofisticado. La idea no es casual, pues el protagonista la reitera cuando agradece poder hurtar «donde sin temor de mengua, / me ha de sacar esta lengua / con honra, gusto y provecho» (p. 643b). El término es empleado a la inversa de su significación, pues esta se ha diluido: se reduce a no recibir castigo público por un acto deshonesto.

Por otra parte, dentro de lo ficticio, el mundo sobrenatural es un tema presente desde el nivel léxico («demonios»)³⁹, pero despojado de lo terrible, como en el carnaval: las hechicerías que realizan las doncellas la noche de San Juan para con-

39. Bajtin aborda el papel de los diablos en las festividades (ver Bajtin, 2003, pp. 217 y ss.).

seguir marido⁴⁰, la quiromancia que anuncia el futuro de Pedro⁴¹ y, más amplio, cuando este disfrazado del «vestido honesto» de ermitaño (p. 635a) se presenta ante la Viuda mezquina como espíritu encarnado, cuya misión es salvar almas del Purgatorio. No existe miedo, porque vence la risa, dado que su acto «es —en palabras de Bajtín— inofensivo, alegre y luminoso»⁴² para el espectador. La viuda, poseedora de diez mil ducados, justifica su conducta, de dos formas: una crítica a la ociosidad reforzada por su Escudero —«Es vagabunda esta era; / no hay moza que servir quiera, / ni mozo que por su yerro / no se ande a la flor del berro, / él sandio y ella altanera» (p. 627a)—, y al encubrirse en una religiosidad basada en la elevada valoración social del dinero, pues con este pretende salvar las almas de sus deudos. Hay un juego con lo sagrado y la liturgia, por ejemplo, cuando pregunta a Pedro por su hermana muerta, él la engaña diciéndole que la vio y le dijo: «que es luz de aquestas tinieblas / la encendida caridad» (p. 645a); la Viuda llama a sus cofres ángeles; Pedro no solo viajará al infierno, sino que bendice a la mujer después de robarla apelando a uno de los tres principios teológicos. Al entregarle 250 escudos, la Viuda asevera:

En cada escudo que di
llevas mi alma encerrada,
y en cada maravedí,
y como cosa encantada
parece que quedo aquí.
Ya yo soy otra alma en pena
después que me veo ajena
del talego que entregué... (p. 646b).

El valor de la mujer se cosifica al desembolsar parte de su riqueza, a la que otorga la capacidad de modificar el mundo sobrenatural pasando por encima de la voluntad divina. En términos de Edmond Cros: «Nous sommes chaque fois à la lisière de la mascarade et de la bourle, bourle potentielle où la naïveté et la sincérité seraient du côté du pseudo trompeur»⁴³. El antihéroe, estafador de una mujer guardosa, se convierte en un justiciero que puede ser aplaudido por los espectadores, al mismo tiempo que se eleva una censura sobre el valor del dinero en el siglo XVII.

De esta forma varios tipos de enmascaramiento presentan una ética social ficticia tras las apariencias, ya que la justicia, la caridad cristiana, la virtud son puestas en entredicho. Cervantes coloca a un bobo que compra el oficio de juez, y el mismo lo declara: «Diego Tarugo, lo que me ha costado / aquesta vara, solo Dios lo sabe, / y mi vino y capones, y ganado. / El que no te conoce, ese te alabe, / deseo de mandar» (p. 612a). Este mismo aldeano busca un matrimonio provechoso para su hija:

40. Como resultado de la ingenuidad/ignorancia algunos personajes recurren a la hechicería. La noche de San Juan, las doncellas hacen conjuros: «... que la vana hechicería / que la noche antes del día / de San Juan usan doncellas, / hace que se muestren ellas / de liviana fantasía» (p. 623a).

41. En el relato autobiográfico del protagonista al gitano Maldonado, le dice que por quiromancia un malgesí leyó que sería rey, Papa y matachín, es decir, que pasaría por diversos estamentos.

42. Bajtín, 2003, p. 42.

43. Cros, 1975, p. 50.

rechaza al pretendiente pastor por su medianía, quien repite la difundida idea del interés femenino: «... y es razón / que se lleve el corazón / tras sí de cualquier mujer, / no el querer, sino el tener / del oro la posesión» (p. 610b)⁴⁴.

No obstante, frente a tal estima de la riqueza, de la cual la aldea es un ejemplo lejano de la Corte en apariencia, Cervantes presenta alternativas que su propio protagonista no cree, dado que huye: la virtud y el trabajo. Frente a la conducta de los soberanos Pedro decide escapar disfrazado, «que las iras de los reyes, / pasan términos y leyes, / como es su fuerza suprema» (p. 643b), y se le unen el gitano Maldonado y los músicos: todos se escabullen. Conocedor del funcionamiento del poder, el protagonista desaparece, pues no contempla la posibilidad de un cambio con base en lo que aprendió con el ciego: «mago que a entender me dio / quien era el mundo cruel, / ciego que sin vista vio / cuantos fraudes hay en él» (p. 653a). De tal forma, termina fingiendo, como desde el inicio: el personaje es un farsante escogido ex profeso por Cervantes.

Aun así, el dramaturgo plantea entre líneas que la apelación a la justicia del pastor Clemente, embozado, lleva implícito un cambio de valores. Su dama calla, pues

Teme que el padre, rico
se afrente de mi humilde medianía,
porque hace el pellico
al monje en esta edad de tiranía.
Él me sobra en riqueza;
pero no en la que da Naturaleza.
Como él, yo soy tan bueno;
tan rico, no, y a su riqueza igualo
con estar siempre ajeno
de todo vicio perezoso y malo;
y, entre buenos, es fuero
que valga la virtud más que el dinero (p. 616b).

Para el pastor, por encima del mundo material está la honestidad de su amor y conducta, dado que el bien mayor es la virtud. No es gratuito el contraste que se presenta con las pretensiones conscientemente lujuriosas del monarca por la gitana, quien ofrece a su criado una «disculpa tarda / y floja» (p. 637b) sobre su enamoramiento, y reconoce su bajeza: «Que tiemble de una gitana / un rey, ¡qué gran poquedad!» (p. 640a).

Por otra parte, de nuevo bajo el embozo de la caridad cristiana, Pedro pide al Labrador que le entregue sus gallinas para sacar cautivos de Argel. Al cobrarle,

44. Minois, 2015, p. 251.

como si fuera su pensamiento, el protagonista destroza el sueño de lo que debería ser: vocifera contra el interés y la envidia, y termina definiendo a los villanos como «gente non santa y perdida» (p. 652a). Ante sus falaces argumentos, el Labrador, en su discurso dentro de la marginalidad, expresa:

Rescaten a esos cristianos
los ricos, los cortesanos,
los frailes, los limosneros:
que *yo no tengo dineros*
si no lo ganan mis manos (p. 651b; énfasis mío).

En versos tan sucintos, el Labrador cuestiona un factor de cohesión social de la nobleza: el repudio al trabajo manual (*otium cum dignitate*). La injusticia, con todo y la comicidad que pueda implicar, evidencia a los ociosos, sean gitanos, pícaros o nobles. El discurso de Pedro, aunque falaz, señala la inmoralidad basada en el interés monetario, devela la engañosa vida social de la que se vale para embaucar.

Los seres marginales, los aldeanos, empezando por el Alcalde, delatan la discordancia entre la sangre y la buena conducta; las gitanas, la mezquindad de la Viuda y las pasiones de los reyes; el pícaro, el miedo al abuso de poder y el valor social del dinero y las apariencias; el pastor, la prioridad del dinero frente a la virtud; el Labrador, el ocio ante la necesidad del trabajo. Así, todos ellos funcionan dramáticamente como críticos sociales. Ante el desengaño de la mascarada danzante y el disfraz, los aldeanos van mucho más allá al desentrañar la podredumbre moral⁴⁵ de la nobleza y sus gobernantes. El discurso dominante se deslexicaliza al convertirse en su contrario —desigualdad, abuso de poder, carencia de respeto y virtud—, con lo que se prioriza la desmistificación. Lo que explica que Pedro no se sienta atraído por la ideología dominante, ni por el afán de medro⁴⁶, sino por seres tan marginales como él: los gitanos y los farsantes, e incluso se le permita aludir al cambio de conducta de la gitana por el acenso estamental: la ingratitud.

45. Incluso Belilla, en su incansable afán de grandeza, a pesar de haber sido criada entre los gitanos, para integrarse y ser admitida dentro de dicho grupo se distancia ingratamente de su comunidad y se mimetiza con la alta nobleza.

46. Y aquí se encuentra una diferencia con los pícaros, ya que, para Maravall, «la contramoral del medro es una parte esencial de la novela picaresca, un insoslayable aspecto sociológico de la misma, dentro del marco de la cultura del Barroco» (1976, p. 602). A pesar de caracterizarlo con rasgos picarescos, Pedro aplica el ingenio para burlarse —engaña, roba y vive a su aire—, pero no lo hace por dinero: sino por la burla *per se*. No usa la industria para obtener un provecho personal, sino para ayudar a los pastores enamorados o a Belica —el dinero estafado a la Viuda lo regala a la gitana.

En conclusión, bajo el disfraz de una comedia pseudopicaresca⁴⁷ que, si bien renuncia a la prédica moralizante⁴⁸, Cervantes da cauce a severas acusaciones a la moral de su época. Lo que parecería ser una simplificación cómica se revela como un complejo sistema de 'carnavalización' desenmascarada, pues también exhibe los vicios de la aristocracia. La farsa es una opción más honorable que la realidad escondida detrás de una perfección aparente, que resulta una burla al reino que necesitaba evidenciarse⁴⁹. En conjunto, la humorística comedia tiene un fondo de desilusión, pues la ficción es con creces mejor que la realidad, ante la cual las alternativas son la virtud del pastor y el trabajo del labrador.

A la inversa de lo que Cros sostiene respecto a que la especificidad de *El Buscón* reside en denunciar el universo carnavalesco y restablecer la realidad, Cervantes se encarga de desenmascarar las apariencias de su contexto histórico: el mundo carnavalizado se desmistifica ante una creencia social que a su vez es una ilusión que el dramaturgo devela con risa burlona, tenga o no un carácter cósmico. En palabras de Spitzer sobre *El Buscón*: «... la narración misma, a pesar de su forma humorística, aventurera y fantástica, es un desenmascaramiento de lo ilusorio del obrar humano»⁵⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 3.ª reimp., Madrid, Alianza, 2003.
- Blecua, José María, «Una vieja mención de Pedro de Urdemalas», *Anales cervantinos*, I, 1951, p. 344.

47. En la picaresca ir de amo en amo de un lugar a otro es parte estructural del género, en la comedia el cambio de espacio solo se presenta en la diégesis autobiográfica, pues toda la acción se da en Junquillos (p. 640a). Además, el protagonista carece del afán de medro, como vimos. También es evidente el contraste entre los móviles de la gitana y Pedro: mientras el pícaro actúa por decisión («Yo soy hijo de la piedra / que padre no conocí...»), Belica se conduce por determinismo biológico. La conclusión de Pedro al ser actor, respecto a que su vida es ficción, contrasta con su opinión de que la de Belica es realidad colocando ambas situaciones en el mismo nivel ilusorio. El espectador podía colegir que la vida del protagonista tradicional estaba tan enmarcada en la simulación dramática como el ascenso vertical de Belica, similar a *La gitanilla*. El acceso al estamento dominante manifestaba su oclusión, salvo para los enriquecidos hombres de negocios. Según Valentín Núñez Rivera, Cervantes se opone al «determinismo degradado» del personaje, y estima que en la comedia hay una propuesta «antipicaresca en muchos sentidos». Propone que el dramaturgo plantea una «poética de la libertad» que se opone al moralismo del *Guzmán de Alfarache* (Núñez Rivera, 2014, p. 106).

48. Ver Núñez Rivera, 2014, pp. 120-121.

49. Desprecio similar al que encontramos en *El ingenioso hidalgo*.

50. Spitzer, 1978, p. 129.

- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, 5.ª ed., Madrid, Castalia, 1978, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *Pedro de Urdemalas, en Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Prat, México, Aguilar, 1991, pp. 607-658.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, 3.ª ed., Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- Cros, Edmond, *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.
- Chevalier, Maxime, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.
- Chevalier, Maxime, *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII*, Madrid, EDI-6, 1982.
- García Martín, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José Olañeta, 1995.
- López Alfonso, Francisco José, «El error que nunca existió en la edición príncipe de Pedro de Urdemalas», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 271-277.
- Maravall, José Antonio, «La aspiración social de "medro" en la novela picaresca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 312, junio 1976, pp. 590-625.
- Maravall, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1987.
- Mazzocchi, Giuseppe, «La lengua cervantina en las tablas», en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, León, Gobierno del Estado de Guanajuato, 2014, pp. 269-291.
- Minoit, Georges, *Historia de la risa y de la burla de la Antigüedad a la Edad Media*, México, Universidad de Sonora/Universidad Veracruzana/Ficticia, 2015.
- Núñez Rivera, Valentín, «Metamorfosis cervantinas en la picaresca: novela y teatro», en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, León, Gobierno del Estado de Guanajuato, 2014, pp. 95-136.
- Oleza Simó, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-187.

Palleiro, María Inés, «Itinerarios narrativos de Pedro de Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria», en *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/CONICET, 2016, pp. 359-370, disponible en <www.uba.ar/.../Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales_Palleiro>.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, 3.^a ed., Barcelona, Seix Barral, 1982.

Spitzer, Leo, «Sobre el arte de Quevedo en *El buscón*», en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.