



CLÁSICOS
CASTALIA

EL DIABLO COJUELO

COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

EL DIABLO COJUELO


EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
ÁNGEL R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
IGNACIO ARELLANO



CLÁSICOS
CASTALIA



CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de  edhasa

Diputación, 262, 2º1ª
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 1988

Primera edición: febrero de 2023

Ilustración de la cubierta: «El aquelarre», Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 1797-98. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

© de la edición: Ángel R. Fernández Gonzalez e Ignacio Arellano

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2023

ISBN 978-84-9740-913-1

Depósito Legal B 3236-2023

Impreso en Liberdúplex

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y CRÍTICA	7
1. El hombre. Vida y perfil de personalidad	7
2. <i>El diablo cojuelo</i> y el contexto literario de época	12
3. La forma narrativa de <i>El diablo cojuelo</i>	16
La posible estructura y sentido	20
Lengua y estilo	29
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	35
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	39
RELACIÓN DE OBRA MÁS UTILIZADAS PARA LA ANOTACIÓN. ABREVIATURAS	43
NOTA PREVIA	45
 EL DIABLO COJUELO	
Tranco primero.	59
Tranco II	81
Tranco III	105
Tranco IV	121
Tranco V	137
Tranco VI	155
Tranco VII	173

Tranco VIII	191
Tranco IX	213
Tranco X	229
ÍNDICE DE NOTAS	245
LOS EDITORES	253

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y CRÍTICA

I. EL HOMBRE. VIDA Y PERFIL DE PERSONALIDAD

Luis Vélez de Guevara nació en Écija el 26 de agosto de 1578 (si nos atenemos al testimonio de su hijo Juan Vélez)¹ o en 1579 (según consta en su partida de bautismo).² Sus padres fueron Diego Vélez de Dueñas y Francisca Negrete de Santander, el uno oriundo de Jerez de la Frontera, la otra, de Écija.³ Por tanto, los apellidos de nuestro autor fueron Vélez de Dueñas hasta 1608; en este año cambia de Dueñas por de Guevara, que pertenecía a un lejano e ilustre antepasado, el caballero don Llorente Vélez de Guevara.

Estudió en Osuna, y se graduó de Bachiller en Artes en 1596.⁴ Interrumpe los estudios, y ese mismo año entra al servicio del car-

- 1 En carta dirigida a José Pellicer, editada por Paz y Meliá, en «Nuevos datos para la vida de L. Vélez de Guevara», *RABM*, VII, 1902, pp. 129-130. También aparece en Felipe Pérez González, edición y estudio de *El Diablo Cojuelo con nuevos datos para la biografía de Luis Vélez de Guevara*, Madrid, 1903.
- 2 Publicada por F. Pérez González, o. c., p. 185,
- 3 Datos sobre la familia: hijos, bienes, etc., se encuentran en Emilio Cotarello, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *BRAE*, III, 1916.
- 4 Confirmado por Rodríguez Marín, en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899, t. II, y reiterado en su edición de *El Diablo Cojuelo*, Espasa Calpe, Madrid, 1918.

denal de Sevilla, Rodrigo de Castro,⁵ con quien permaneció cuatro años. Con el cardenal asistió, en la corte, a la boda proyectada de Felipe III y Margarita de Austria, que hubo de demorarse a causa de la muerte de Felipe II.

En 1600 pasa a Italia con el ejército del conde de Fuentes.⁶ Dos años de estancia allí, en el Milanesado y Nápoles, y regresa a España. Se constata su presencia en Valladolid en 1603, en Sevilla en 1604. Por fin se instala en Madrid al servicio del conde de Saldaña. Por esas fechas debió de contraer su primer matrimonio y comienza a darse a conocer como poeta; colabora en las *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa y hace amigos entre los escritores, como Lope. La actividad literaria va cimentando su buena fama de poeta y dramaturgo,⁷ actividades sobre las que no nos detendremos aquí; pero su economía es mala y las estrecheces lo agobian.⁸

Sus relaciones con el conde de Saldaña no fueron satisfactorias, y el mismo Lope hubo de terciar en alguna ocasión. Pasó luego al servicio del marqués de Peñafiel, primogénito del duque de Osuna, y algo mejoró su suerte,⁹ aunque también ahora anduvo en mano de prestamistas por estar apremiado por deudas anteriores. Lo que revela que Luis Vélez era hombre que gastaba, que presumía (en vestidos, en ajuar –tal como revelan los documentos de Pérez Pastor–), que anduvo muchas veces, si no siempre, atrapado, que

5 Documentación probatoria en Rodríguez Marín, o. c.

6 La estancia en Italia deja huella en su obra poética. *Vid.* Rodríguez Marín, «Cinco poesías autobiográficas de Luis Vélez de Guevara», *RAUM*, XIX, 1908.

7 *Vid.*, por ejemplo, Cervantes, en *Viaje del Parnaso* (1614), y prólogo a sus *Comedias* (1615), y los testimonios de Jerónimo Dalmao, editados por Cotarelo, art. c., nota 3.

8 *Vid.* documentos sobre negociaciones con el prestamista Díaz de Losada, en C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, Madrid, 1907, pp. 499-501.

9 *Vid.* Pérez Pastor, o. c.

hubo de pedir ayuda reiteradamente y que llegó a tener fama de pedigüeño en aquella corte ostentosa y aduladora.¹⁰

En 1625 se lo nombró ujier del Palacio Real, pero tampoco esto sirvió de remedio a su penuria, ya que sólo tuvo efectividad en 1635.

Esta situación condicionó toda su vida, y los memoriales poéticos dirigidos a los nobles mendigando ayuda «componen un doloroso cuadro de época», según Alborg. Cuadro que se agrava por el contraste con su condición de hombre orgulloso y de gesto altivo; todo unido a las vicisitudes familiares: viudo dos veces; su primera esposa muere en 1615 y le deja dos hijos; cuatro años después, en 1619, casa por segunda vez y su esposa muere en ese mismo año; en 1626 contrajo el tercer matrimonio.¹¹ Mas no obsta todo ello para que, español de su tiempo y andaluz típico, estuviera abierto a la simpatía y la amistad, no sin que alguna vez las relaciones sociales originaran conflictos y pendencias. Sus anécdotas y donaires andaban de boca en boca.¹²

Todo lo que venimos reseñando no entorpece para que admitamos también aspectos serios de su personalidad, relacionados, acaso, con su origen judío y revelados sobre todo en su quehacer dramático.

Nos parece más discutible verlos en *El diablo cojuelo*, tras la sátira y el ingenio, ya que no hay en él un tono verdaderamente didáctico y mucho menos moralizador, a no ser que llevemos el «desengaño», tópico de la época, a una categoría moral que no

10 En F. Rodríguez Marín, art. c., en nota 6, hay testimonios de todo esto y de lo que el propio poeta pensaba y escribía en sus versos.

11 Sobre estos puntos *vid.*, estudios citados de Emilio Cotarelo, C. Pérez Pastor y Rodríguez Marín, donde abunda la documentación. No entramos ahora en si Vélez se casó tres veces o cuatro. El poeta y su hijo (carta citada) dicen que tres. Salcedo Coronel en un poema habla de un matrimonio anterior, pero no es demasiado fiable el testimonio.

12 Algún suceso recoge J. Sánchez, en *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 108-109; y con más detalle en Cayetano A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, BRAE, Madrid, 1890, p. 183.

parece tener aquí. Por encima de todo *El diablo cojuelo* es un libro ingenioso y divertido.¹³

Luis Vélez de Guevara administra sabiamente su risa íntima y su condición de cortesano, entre una alabanza oportuna y un distanciamiento crítico. «El secreto desprecio hacia una nobleza frívola y superficial», que señala Reichenberger,¹⁴ fue compatible con el elogio interesado.

No son pocos, algunos ya citados, los elogios que le tributaron sus contemporáneos. Rodríguez Marín¹⁵ recoge los de Lope de Vega, buen amigo y valedor; de Claramonte, Tamayo de Vargas, Pérez de Montalbán y Salas Barbadillo. Menos pomposos son los citados de Cervantes, elogiando su natural alegría y su discreción cortesana.

Parte de la crítica actual anda empeñada en rebajar los tonos de una personalidad entrevista sólo como festiva, apicarada, ingeniosa y cortesana. Y trata de dar relieve a su seriedad y hasta a su amargura reprimida, puesta de relieve en su creación literaria.¹⁶

13 Es evidente que, en la mayor parte de los relatos o «novelas» del siglo XVII, la moralización es un elemento sobrepuesto y consecuencia de una atmósfera «dirigista» —y, por tanto, no exclusiva, ni revela por ello, escritores de origen converso—; pero también lo es que esa narrativa fue lo que quiso el lector —que a esas alturas era ya un «buen consumidor»—: un entretenimiento, por encima de todo. Por más que se diga aquello de «deleitar, aprovechando» y lo reiteren quienes aprueban los cientos y cientos de novelas, no siempre el aprovechar es lo que guía al narrador.

14 Vid. «Currency Inflation reflected in L. V. G's. (*El embuste acreditado*)», en *MLN*, 76, 1961,

15 En «Prólogo» a la edición citada de *El diablo cojuelo*.

16 Vid. Rodríguez Cepeda, «La Serrana de la Vera y Luis Vélez de Guevara», tesis doctoral, citada por el mismo autor en edición de *El diablo cojuelo*, p. 11. En cuanto al problema vital de su origen converso, la consideración arranca del artículo de J. de Entrambasaguas, «Haz y envés de Luis Vélez de Guevara», en *Revista de la Universidad de Oviedo*, 1946, recogido luego, en «Estudios y ensayos de investigación y crítica», Anejo 77, de la *Revista de Literatura*, Madrid, 1975, pp. 129-140.

Rodríguez Cepeda y E. Rull, en edición citada, nota 12, sostienen que «obró en él solo en forma relativa, pues, el silencio de su pretendida

Esta es la tesis de G. Peale, que le sirve para justificar el cambio de apellido y el invento de una hidalguía inexistente y ciertos aspectos de *El diablo cojuelo*. Aunque rechaza interpretaciones categóricas, como la de Américo Castro,¹⁷ sostiene que «en *El diablo cojuelo* se atrevió a dar asomo a su visión particular de converso» y supone que el disimulo recubre la expresión del relato («para ocultarla, se arrebozó en esas cualidades distintivas que señalamos, su ingenio y cortesanía»). La tesis de Peale (apoyada en los rasgos con que Vélez pinta el tipo de «diablo cojuelo»; en el rastreo de una tradición hebrea; en la interpretación de las imágenes vegetales) no aporta argumentos convincentes. Los «indicios» son sólo eso, y su interpretación debe ser casi siempre hipotética. En resumen, para Peale *El diablo cojuelo* «revela a otro Vélez, si bien ingenioso y cortesano, ya crítico, desengañado, y más, converso». Sentado eso, deduce que el estilo y la complejidad técnica, semántica y estructural de la obra tienen su origen en tal situación.¹⁸

Figura, pues, atractiva esta de Luis Vélez de Guevara y autor importante en el panorama de nuestra literatura del siglo XVII, al que en la actualidad se reivindica desde un conocimiento más profundo y detallado de su obra dramática y de su narrativa, sacándolo del pelotón de «segundones» en que lo había colocado la crítica desde el XIX.

Muere en 1633.¹⁹

casta, si obró en otro sentido, no lo hizo en su vida artística». G. Peale va más lejos, en «Ingenio y cortesanía en *El diablo cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara* (libro que recoge estudios de varios autores), editado por John Benjamins Publishing Co., Ámsterdam, 1983, pp. 233-253 (para este punto, especialmente, pp. 235-236).

- 17 En *Los españoles: cómo llegaron a serlo*, Madrid, 1965, página 34, n.
- 18 Los primeros datos sobre el origen converso de Luis Vélez de Guevara, sin otra interpretación, los ofreció Emilio Cotarelo en el estudio citado, *BRAE*, III, 1916, pp. 621-652; IV, 1917, pp. 137-171, 269-308 y 414-444.
- 19 Pérez Pastor, o. c. pp. 511-512, recoge su testamento; José Pellicer, en sus *Avisos históricos*, citado por E. Cotarelo, o. c. pp. 168-169, da noticia sobre su entierro en el monasterio de doña María de Aragón, en la capilla de los señores de Veragua.

2. «EL DIABLO COJUELO» Y EL CONTEXTO LITERARIO DE ÉPOCA

Antes de centrarnos en *El diablo cojuelo* es obligado destacar que Luis Vélez de Guevara fue, además, poeta y dramaturgo. Como poeta no alcanzó gran relevancia.²⁰ Se trata de una poesía autobiográfica o de circunstancias, en la que hace gala de agudeza e ingenio conceptista. Como dramaturgo, fue un discípulo de Lope de Vega, autor de muchas comedias,²¹ en las que interpreta lo popular (*La Luna de la sierra* o *La serrana de la Vera*) y lo legendario (*Más pesa el rey que la sangre*, *El diablo está en Cantillana* y *Reinar después de morir*).²²

El diablo cojuelo ha sido obra famosa, tanto por sus valores intrínsecos como por la imitación que de él hizo Lesage en *Le Diable Boiteux*. Vélez la publica en 1641 y, según piensa Bonilla, la debió de escribir en diversos momentos, que van desde 1636/37 a 1640.²³ Tal como indica el autor en el «Prólogo a los mosqueteros de la Comedia de Madrid», es la primera vez que toma la pluma

- 20 En este aspecto remitimos a la recopilación de J. Simón Díaz, «Textos dispersos de clásicos españoles, XII: Vélez de Guevara», *Revista de Literatura*, XXI, 1962, pp. 89-103, que reúne textos aportados por Bonilla, R. Marín y otros.
- 21 Es ineludible destacar aquí la labor crítica y de edición de textos que ha llevado a cabo M. G. Profeti y la de R. Cepeda. *Vid.* la bibliografía que se cita en el volumen *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*.
- 22 *Reinar después de morir* es el drama más popular y de mayor difusión a través de las versiones modernas que de él han dado Montherlant y A. Casona. Sito Alba ha dedicado especial atención a estas versiones. (*Vid.* bibliografía en *Antigüedad y actualidad...*).
- 23 Para la fecha de composición se ha tenido en cuenta la intervención de Vélez de Guevara, en 1637, como presidente de la Academia Burlesca en Buen Retiro, reflejada en los tramos finales del relato. *Vid.* A. Morel-Fatio, «Académie burlesque célèbre par les poètes de Madrid au Buen Retiro en 1637», en *L'Espagne au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, Heilbronn, 1878; J. Sánchez, *Academias literarias*, pp. 136-154; y Williard F. King, «Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII», Anejos *BRAE*, Madrid, 1963.

«sin el miedo de vuestros silbos», ya que este discurso nace a la luz concebido «sin teatro original».²⁴ Discurso en prosa, subtulado *Novela de la otra vida, traducida a ésta*, cuya estructura y contenido le vienen impuestos por el sistema que adopta, que imita, y el peso de su propia experiencia vital desembocada en el propio desengaño, perfilado desde esa «atalaya» de la vida enfilada hacia un término cercano.

Admitiendo lo que *El diablo cojuelo* tiene de obra personal, hay que subrayar que su contenido es el común a la sátira del siglo XVII, que la parcial originalidad descansa más en los matices de la fantasía y en la brillantez del estilo y del ingenio que en la disposición y naturaleza de la materia tratada. Los aspectos formales y de lengua son importantes, porque ellos modifican lo enunciado, añadiendo su propia experiencia vertida en esquemas heredados, sumada y sumida en los rasgos de época, sobre todo en el desengaño, el más profundo y general. No es menor mérito el haber elaborado todo no desde la queja estrictamente personal, más o menos agónica, sino desde el distanciamiento que eleva la cosmovisión, a través de variadas perspectivas, a meditación y contemplación valdera para todos.

Vélez de Guevara conocía bien la situación literaria de su siglo, heredada, en muchos aspectos, de una tradición lejana. En cuanto a lo cercano, lo más visible en *El diablo cojuelo* es la relación con *Los sueños* de Quevedo, relación siempre señalada y no siempre concretada.²⁵ Las semejanzas temáticas, lingüísticas y de estructura de los trancos II y III con *El mundo por de dentro*, que a su vez

24 Tal afirmación no implica que no haya huellas de lo dramático en el discurso. Puede verse en Margarita Levisi, «Los aspectos teatrales de *El diablo cojuelo*», en *Antigüedad y actualidad...*, cit., pp. 207-218. *Discurso* (subrayado nuestro) es el término empleado por Vélez en el inicio del «Prólogo».

25 Ya Rodríguez Marín relacionó el tranco IV con la *Vida del Buscón*. Pero ha sido Felipe Maldonado («*Los sueños* y *El diablo cojuelo*», en *Estafeta Literaria*, 591, pp. 4-8), quien ha puntualizado la huella de Quevedo. A él pertenecen los datos que resumimos en nuestra exposición.

coincide con procedimientos de *Los antojos de mejor vista* de R. Fernández de Ribera;²⁶ y todo ello referido a *El Ícaro Menipo* de Luciano (que ya en 1621 figura en el *Luciano español*, Diálogo V, de la traducción de Francisco de Herrera Maldonado). En Luciano, Menipo se eleva y, gracias a la vista penetrante que le proporciona el ala del águila que había aplicado a su brazo derecho, descubre adulterios, homicidios, asechanzas, traiciones, robos, engaños... En Quevedo es el Desengaño, encarnado en un viejo, quien va descubriendo las miserias y engaños que oculta la vida social.²⁷

En Ribera, el hombre que regresa a su ciudad (Sevilla) después de un largo viaje se dirige a la iglesia mayor, y allí se encuentra con «un mixto de culto y brabo» con quien sube a la torre de la Giralda. Allí se encuentran con otro hombre que está mirando la ciudad con unas singulares antiparras que traspasan la capa de las apariencias y descubren lo verdadero, destapando el engaño.

En Vélez, es el poder de «El diablo cojuelo» el que realiza la acción de descubrir las vergüenzas humanas: «Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables... Mira allí...».²⁸

26 La relación de *El diablo cojuelo*, con *Los antojos de mejor vista* ha sido puntualizada en el «Estudio» previo a la edición de Rodríguez Cepeda y E. Rull (pp. 18-22), donde se sostiene que la obra de Fernández de Ribera fue anterior, y que si hay semejanzas (la misma situación de perspectivismo crítico y el tono de la sátira), las diferencias son también claras («obra más compleja, ambigua y ambiciosa en Vélez, quien critica a través del costumbrismo, de la alegoría y siempre en forma velada. En Fernández Ribera, la crítica es más directa, pero menos degradante»). Sobre Fernández Ribera, *Vid. J. Hazañas y la Rúa, Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera y juicio de sus principales obras*, Sevilla, 1889. También se ha relacionado con el *Viaje de este mundo y el otro* (1636), de Salvador Polo de Medina (*vid. E. Miralles «Introducción» a edición de El diablo cojuelo*, Planeta, Barcelona, 1986, p. LIV).

27 El procedimiento quevedesco cambia en la segunda parte de *El mundo por de dentro*: la guindaleta tendida, bajo la cual todos proclaman sus verdaderas intenciones, actúa de elemento transformador.

28 En el comienzo del tranco II. En el final del tranco I, por boca del diablo cojuelo, Vélez alude a la fuente tradicional del procedimiento,

Las semejanzas de *El diablo cojuelo* con los *Sueños* se extienden a la cercanía entre la redoma de la que es liberado el Cojuelo y el garrafón quevedesco en el que bullen las tajadas de don Enrique de Villena (recuérdese su fama de astrólogo y mago) y su liberación. También la coincidencia en los juicios sobre Venecia y Génova, y de frases como «Ahora acá estamos todos», pronunciada por el sastre a la entrada del *Infierno*, y la del extranjero rico (quizás un genovés) que dice a los labradores en *El diablo*: «Señores ladrones, acá estamos todos». Quevedo ya había escrito de la calle Mayor de Madrid: «que es donde salen todas las figuras». Vélez pone en boca del diablo: «en este teatro donde tantas figuras representan». Quevedo cuenta que una mujer logró que su marido, autor de comedias, cambiara el desenlace de la obra que escribía para «mirar por la honra de las infantas». Vélez, en las premáticas que lee don Cleofás, en Sevilla, afirma: «no se finja hortelano por ninguna infanta y que a las de León se les vuelva su honra».

Las relaciones se extienden a otros autores. La conexión de *El diablo cojuelo* con *Días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro, a través de temas folklóricos sevillanos,²⁹ ha sido señalada por R. Cepeda,³⁰ sumando, además, el recuerdo de Cervantes.³¹

«... el Cojuelo le dijo: –Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, *malaño para Menipo en los diálogos de Luciano...*» (subrayado nuestro).

- 29 Ya Valbuena Prat cita: «En toda Sevilla y su comarca ven los muchachos a doña María de Padilla en un coche, ardiendo en llamas de fuego... siempre lleva consigo *El diablo cojuelo*» (en *Historia de la Literatura Española*, III, p. 334, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 9.^a). La relación con Rodrigo Caro puede sustentarse además en aspectos lingüísticos. Vid. nuestra nota 45 al tranco I.
- 30 Vid. «*El diablo cojuelo*, novela de tibetanización», en *Vórtice*, I, 3, 1975, pp. 35-43.
- 31 Son leves recuerdos que relacionan los perros del tranco IV con *El coloquio de los perros*, y el poeta de ese mismo tranco con el *Quijote* (vid. R. Cepeda, y E. Rull, «Estudio», ed. c., p. 16).

También Boyce³² lo compara con *Don Diego de Noche* (1623) de Salas Barbadillo,³³ que es, además, autor de *El sutil cordovés*, *Pedro de Urdemalas* (1620), donde se describe una academia literaria picaresca y se satiriza a ciegos, tahúres y malos poetas.

Tales posibles fuentes no alcanzan a disminuir el mérito de *El diablo cojuelo*. Gran parte de esa materia era moneda corriente en la cultura del siglo XVII y no es fácil establecer procedencias. El mismo personaje (el Cojuelo) era popular y estaba fijado en refranes, dichos y canciones. F. Rodríguez Marín hace un inventario de textos en los que el Cojuelo aparecía.³⁴

3. LA FORMA NARRATIVA DE «EL DIABLO COJUELO»

Aunque la estructura de todo relato viene determinada por el proceso y funcionamiento de los elementos que lo integran, hay siempre un molde genérico al cual puede referirse.

32 Elizabeth Sievert Boyce, «Social and Moral Criticism in the Satirical Narrative of the Spanish Golden Age», Ph. D. diss. Universidad de Texas, 1976, reseñada por Hauer, Mary G., «An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography», en *Antigüedad y actualidad...*, c., p. 257.

33 *Don Diego de noche* se estructura en torno a nueve aventuras nocturnas en las que los transgresores de la moral establecida cambian su aparente personalidad diurna. Hay, además, entre la tercera y cuarta aventura un epistolario jocoso (31 epístolas) por el que desfilan, satirizados, todos los tipos curiosos de la corte.

34 *Vid.* edición citada. En la de 1960 corresponde a las pp. 28-31. Más ejemplos en F. Weber de Kurlat, «Lo cómico en el teatro de F. González de Eslava», Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1963.

No estudiamos las imitaciones de *El diablo cojuelo*, como la de Lesage, ni las concomitancias que tienen otras obras, como *La endiablada*, de Juan de Mogrovejo de la Cerda (*vid.* Gostanstar Stasys, *Bulletin Hispanique*, 85, 1983, pp. 137-159).

Tradicionalmente se ha venido incluyendo *El diablo cojuelo* entre las novelas picarescas de la última época del género, la que Gil y Gaya (y otros) llama de desintegración.³⁵

Puede admitirse que el sistema narrativo picaresco evolucione y que a través de nuevas formas, siempre dinámicas, trastrueque o varíe el sistema. Pero en el caso concreto de *El cojuelo* son tantos los elementos que varían que no hay posibilidad de adscripción: no hay ficción autobiográfica, y por tanto es diverso el punto de vista; no hay una relación estrecha entre lo narrado y una unidad superior que lo asuma, por tanto lo satírico actúa en otra dirección, no connatural al último sentido de la obra. De la picaresca, entendida como novela y no como materia, sólo perviven, y sueltos, ciertos elementos, semejantes a los que se incluyen en relatos costumbristas de la época.³⁶

La narración no se articula como en una verdadera novela.³⁷ Dentro del universo narrado hay sólo una disposición de aconte-

35 En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, páginas XVII-XVIII. Pero ya aquí afirma: «El protagonista no es un pícaro, sino un contemplador de la picardía y ridiculez ajenas», F. Alborg (S.V., *Historia de la Literatura Española*, II, Gredos, Madrid, 1967, p. 395), se reafirma en considerarla novela picaresca, Valbuena Prat, tanto en su *Historia de la Literatura Española*, como en la edición de novelas picarescas, la clasifica como «género satírico-social, más bien que picaresco». Otros la denominan «fantasía satírica» (R. O. Jones, *Historia de la Literatura Española*, II, Ariel, Barcelona, p. 292).

36 En obras como *Guía y Avisos de forasteros* o *El filósofo del aldea*, ejemplos analizados por nosotros. Vid. *Homenaje a J. M. Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 175-192.

37 Decir esto no significa negar el título de novela, término que el propio autor incluye en el subtítulo. Significa que tal novela no se adecúa al sistema de novela moderna iniciada por Cervantes, ni al de la auténtica novela picaresca. No es novela de un protagonista, y por tanto sin articulación en torno a él. Todos sabemos que, después de la obra de Cervantes, del *Lazarillo* y del *Guzmán*, se vuelve a un tipo de novela de yuxtaposición o a lo sumo de coordinación, nunca de ordenación sintagmática causal. Fue un retroceso a los modelos italianos, en los que se incrustó una materia satírico-moral-costumbrista de época. Y tal fenómeno tuvo vigencia porque los autores se sometieron a los

cimientos en sucesión temporal (que es lo propio de los relatos), que carece de trama, es decir, de un orden causal, bien evidente, por ejemplo, en el *Lazarillo* y en el *Guzmán*. F. Rico³⁸ sostiene que en estas dos novelas el personaje está construido desde dentro; es decir, que se rige el proceso por una lógica interna, mientras que en el resto de la llamada picaresca (incluido *El Buscón*) el pícaro está pensado desde fuera.

Por todo ello, parece que *El diablo cojuelo* no es una verdadera novela «picaresca» y que tampoco es una novela «moderna». Desde nuestra perspectiva actual es un relato, porque la única unidad posible, desde el proceso, es la presencia constante de los dos personajes (Diablo Cojuelo y don Cleofás) y la leve anécdota de la persecución (de Cleofás por la justicia, del Diablo por el infierno) junto con la relación Cleofás-Tomasa. Mas todo no es sino «un pretexto», y no una realidad vista desde dentro. Afirma Alberto del Monte: «Ante el desorden social se reconoce la fuga del escritor desengañado hacia una infrarrealidad; y ante el desorden natural la evasión se dirige hacia la belleza formal, que siempre fue ajena a la picaresca», con lo cual se reconoce que no sólo en la estructura y proceso, sino también en la forma, se aleja del sistema picaresco.³⁹

gustos del público. Tal parece deducirse de un hecho curioso: Salas Barbadillo, autor fecundo y no carente de dotes narrativas, publica *La hija de la Celestina*, en 1612, muy cercana en su estructura al modelo de novela moderna y picaresca. Pero, en 1614, la rehace y convierte en *La ingeniosa Helena*, que es ya una «miscelánea» de sucesos. El equivocado concepto de variedad-diversión, que Cervantes fue depurando desde la primera parte a la segunda del *Quijote*, y la demanda de un público iniciado en la lectura de modelos italianos, son probablemente el motivo de tal cambio.

38 Vid. *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970, especialmente pp. 129-141: «La tragicomedia de la novela picaresca». En p. 134, afirma: «Después de 1626, la novela picaresca no levanta cabeza sino por azar».

39 En *Itinerario de la novela picaresca española*, Lumen, Barcelona, 1971, p. 150. En la 149 escribe: «Es arbitraria la inclusión en el género picaresco de *El diablo cojuelo*..., carece de cualquier factor estructural

Lo dicho no es un reproche al autor, porque él lo que quiso fue imitar el relato lucianesco y el modelo de *Los sueños* de Quevedo.

Gustavo Alfaro⁴⁰ considera que *El diablo cojuelo* es una narración picaresco-alegórica, inspirada en los *Sueños* de Quevedo. Fantasmagoría que satiriza los defectos humanos, especialmente los de la naciente burguesía. Pero el propio Alfaro señala la falta de fusión entre lo narrativo y lo descriptivo. La estructura episódica, en la auténtica picaresca, se enlaza en una trama que adquiere sentido último y convergente. En *El diablo* sólo hay desplazamientos geográficos sin conexión última.

Un intento de acotar el género en *El diablo cojuelo* aparece en los estudios de C. George Peale⁴¹ partiendo de las clasificaciones que hace N. Frye, quien llama «anatomía» al relato que no interesa tanto por los hechos de los personajes como por el libre juego de la fantasía intelectual y de la acción humorística, satírica y caricaturesca. En este tipo de relatos, dice, se suele violentar la lógica usual de la narrativa. Peale sostiene, por tanto, que la falta de unidad no es tal ya que funciona con unas reglas distintas de las de la narrativa en boga; que Vélez aprovechó la sátira lucianesca para hacer una especie de confesión o manifiesto personal para expresar sus sentimientos acerca del mundo en que vivía: la desilusión y el desengaño. *El diablo cojuelo* interesa, por tanto, y sobre todo, por la manipulación de la sintaxis y de las metáforas. Juegos concep-

contentutisco (*sic*) y estilístico que pueda justificar la definición de picaresca que le ha sido atribuida».

40 «*El diablo cojuelo* y la picaresca alegorizada», en *Romanische Forschungen*, 83, 1971, pp. 1-9. Semejante es el planteamiento que hace Richard Bjorson, en *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977, dedicando un capítulo a *El diablo cojuelo* y al *Estebanillo González* en el marco de la decadencia de la picaresca. No parece demasiado acertado sostener, como hace, que Vélez de Guevara explota «todas las posibilidades de la picaresca».

41 El intento se inició en su tesis doctoral, «Estructura y visión del mundo en *El diablo cojuelo*, deslindes genéricos y específicos», University of California, Irvine, 1973, refundida luego en su libro *La anatomía de El diablo cojuelo: deslindes del género anatómico*, North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1977.

tistas, metáforas, sintaxis están al servicio de la sátira, son medios reductores que sirven para crear una imagen de un mundo degradado, para descubrir un horizonte en el que recrea el caos del mundo y conduce al lector a una conclusión ética.⁴²

La posible estructura y sentido

El relato consta de diez «trancos»⁴³ o episodios que pueden agruparse de diversos modos, aunque siempre de manera superficial y que atañe a los aspectos más externos.

Si tenemos en cuenta los espacios resultaría el siguiente esquema:

1. Madrid y su corte (trancos I, II y III).
2. Toledo (tranco IV).
3. Venta de Sierra Morena (Andalucía) (tranco V).
4. Córdoba y Écija (tranco VI).
5. Carmona-Sevilla (tranco VII).
6. Sevilla-Madrid, al mismo tiempo (tranco VIII).
7. Sevilla (trancos IX y X).

42 La exposición de Peale es válida en varios aspectos, pero en general no es sino una puntualización, a veces confusa y poco clara, de conexiones por todos aceptadas: entronque con la sátira lucianesca, estructura poco trabada, etc. Sí es punto de interés la relación discurso (conceptismo, metáfora, sintaxis) con lo satírico y caricaturesco (*vid.* las reseñas de James Castañeda, en *Hispania*, 63, 1980, pp. 606-607, y de B. W. Ife, en *M.L.R.*, 75, 1980, pp. 220-221).

43 «No lo reparto en capítulos, sino en trancos. Suplícate que los des en su leyenda porque tendrás menos que censurarme y yo que agradecerte» (en la *Carta de recomendación al cándido o moreno lector*). En esta misma carta afirma Vélez: «este discurso que no me he atrevido a llamar libro». Es decir, el autor tiene conciencia de que el proceso del discurso marcha «a saltos» y que carece de una unidad interna. Cada tranco, salvo el primero, podría disponerse en otro orden distinto; y, el décimo, sin el remate de los últimos párrafos –prisión del Diablo y vuelta de Cleofás a Alcalá– podría no ser el último. El propio autor siente la necesidad de cerrar explícitamente desde fuera: «con que da fin esta novela...».

Los núcleos más importantes son Madrid y Sevilla, como corresponde al intento de una visión alegórica «del gran teatro del mundo». La corte y su bulle bulle y una ciudad, de gentes diversas y abigarradas, como Sevilla. Lugares, además, bien conocidos por el autor (recuérdese lo indicado antes en los datos biográficos), a los que une, de paso, Toledo, Córdoba, Écija y Carmona.

Si acudimos a las perspectivas temporales, las visiones se reparten en nocturnas y diurnas, siendo las primeras las que descubren más profundamente el engaño, correspondiente a los dos núcleos espaciales más sobresalientes: Madrid y Sevilla. Hay que hacer salvedad de la visión diurna, sirviéndose de la magia del espejo, del Madrid de la calle Mayor (tranco VIII). Ya ha sido subrayado, desde siempre, que la noche, la oscuridad, las tinieblas son símbolos de lo degradante, del engaño, que aquí se convierte en desengaño en virtud de los poderes del Diablo Cojuelo, que se coloca, con Cleofás, en las alturas, en una visión desde arriba.⁴⁴

Espacio y tiempo son coordenadas muy concretas en la narración y desempeñan por tanto una función estructuradora externa importante,⁴⁵ como marcos donde todos representan. La representación, el gesto, lo desmesurado y caricaturesco, lo degradado son formas que relacionan la narración de Vélez con la técnica del esperpento.⁴⁶

44 A este aspecto dedican atención sostenida R. Cepeda y E. Rull (o. c.): el Diablo y Cleofás, el espejo, son el plano vertical; os demás personajes, el pueblo español, constituyen el plano horizontal.

45 Sobre la importancia de este aspecto, *vid.* Aubrun, Ch. V., «*El diablo cojuelo et Le Diable Boiteux: deux définitions du roman*», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, París, 1966. Aubrun resalta la abundancia de datos espacio-temporales en el *Cojuelo*, y la ausencia de ellos en *Le Boiteux*.

46 Puntualizamos que hablar de esperpento, en *El diablo cojuelo*, no significa afirmar otra cosa que lo ya redicho: que el término y la técnica de Valle-Inclán entroncan con una tradición que va pasando por Goya hasta Quevedo. Ciertamente que aquí, en el *Cojuelo*, adquiere un relieve especial por la presencia de los espejos y la calle de los gestos (tranco III: «Ya comenzaban en el puchero humano de la Corte a hervir hombres y mujeres, unos hacia arriba y otros hacia abajo y otros de través... Esta se llama la calle de los Gestos, que solamente salen a

La visión pertenece a los dos protagonistas; la representación al enjambre de gentes que pululan por el relato; una realidad sistemáticamente deformada.

Si en cuanto al dónde y cuándo de la representación la respuesta puede ser concreta, no lo es en cuanto a lo representado, ya que los contenidos narrativos son variadísimos, multiformes y caóticos en su presentación. Se procede por acumulación. Lo desmesurado no sólo está en la forma, sino en la cantidad indiscriminada. El conjunto de las visiones produce un resultado confuso, y así lo confirma el narrador reiterando el término *confuso* y *confusión* a lo largo de todo el relato.

Tras una presentación de Cleofás, huyendo de la justicia, acumulando juegos de palabras y agudezas de concepto, se presenta al Diablo Cojuelo encerrado en la redoma (tema de la astrología y de los diablos) y la libertad que le proporciona el estudiante.⁴⁷ Este tema se prolonga a lo largo del relato con múltiples conexiones. Sucede así al final del tranco VI, donde astrología y magia vuelven a unirse (muerte y entierro de un astrólogo). La magia se relaciona, a su vez, con las brujas y la nigromancia.⁴⁸ Los diablos se suman

ella estas figuras de la baraja de la Corte, que vienen aquí a tomar el gesto...»). La visión de los nobles a través del espejo sucede en el tranco VII. A esta relación han prestado atención R. Cepeda y E. Rull (o. c.), y también Peale, en su tesis doctoral.

47 El tema de la astrología sienta desde el comienzo un ambiente irreal que cobra mayor fuerza con la presencia de poderes sobrenaturales (de los demonios), pero al mismo tiempo afirma la posibilidad de lo maravilloso y su verosimilitud en cuanto relato. Las creencias populares y la tradición asociaban magia y astrología. La visión, en *El cojuelo*, es deformadora y caricaturesca.

48 En Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1966, se valora este aspecto de *El diablo cojuelo* como motivo que conduce al escepticismo. En el tranco II se lee: «Vuelve allí y mira con atención cómo se está untando una hipócrita a lo moderno, para bailar en una gran junta de brujas que hay entre San Sebastián y Fuenterrabía». La misma localización puede leerse en Pío Baroja, *Cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, en «El trasgo», «La sima» (macho cabrío, viejo hechicero) y, sobre todo, «La dama de Urtubi», en la secuencia tercera, «La secta de las *sorgiñas*» (brujas); en la sexta, «El

al Cojuelo. Primero es el demonio zurdo que sustituye al Cojuelo y mata al astrólogo; luego son Cienllamas, Chispa y Redina, que persiguen y encierran al Cojuelo. Brujas y diablos se unen para degradar radicalmente la realidad (en el tranco VI, al recorrer la plaza mayor de Écija, oyen la historia «de cómo una maldita dueña se había hecho preñada del diablo, y que por permisión de Dios había parido una manada de lechones», suceso al que se añade la letrilla popular sobre el diablo cojuelo).

En el tranco II comienza la visión de la sociedad de la corte («Este teatro donde tantas figuras representan»): magnates, letrados, «lindos», hechiceros, ladrones, extranjeros ricos, bodegoneros, pretendientes, taberneros, alquimistas, «encochados», matrimonios, cornudos, feos y viejos amigos de «sobrepuestos», barberos, etc.

Esta sátira en revoltijo, llena de caricaturas y exageraciones, se centra en vicios sociales, no individuales, especialmente los de la naciente burguesía.

Tal sátira continúa en el tranco III. Sigue la «representación» (calle de Los Gestos); burla del baratillo de los apellidos, de la pila de los dones («y agora les acaban de bautizar con el don»); casa de los locos donde están reclusos: arbitristas, ciegos enamorados que ven con los oídos, cocheros, caballeros de cetrería, bailarines, historiadores, letrados. Sigue la dama narcisista que se contempla en el brocal del pozo, y el retablo de los duelos y calle de los ataúdes.

Para juzgar el tipo de sátira es suficiente, aunque el tema se continúa en otros trancos. Bien es cierto que a partir del VI, en Andalucía, hay un cambio de tono y juntamente con el largo desfile de la nobleza aparecen temas literarios.⁴⁹

viaje»; séptima, «La cueva de Zugarramurdi», y octava, «La noche de San Juan».

49 *Vid.* G. Peale, *Anatomía...*, o. c., p. 72. Esta diferencia entre los primeros trancos y la segunda parte había sido ya subrayada por A. Bonilla en «Prólogo», ed. cit., p. XXVIII, El cambio de materia repercute en el estilo que se hace menos intrincado (*vid.* G. Alfaro, art. c., p. 6).

Como afirma Boyce⁵⁰, la sátira es un reflejo del entorno social e intelectual de la época. Jones es más categórico: «el contenido lo constituyen las trivialidades de la sátira del siglo XVII». ⁵¹ La meta es la discreción, virtud humana objeto de tratados específicos en esa época; el desengaño, el último mensaje.⁵²

En el tranco IV comienzan los relatos de «sucesos». Juntamente con lo sucedido en el tranco I, constituyen las secuencias en las que «la acción» es patente porque se inicia y se termina ante el lector, y no sólo ante la visión de los dos protagonistas, que ahora son «actores». Ésta es la parte más cercana al sistema de la novela corta del siglo XVII, e incluso, en algún aspecto, al cervantino: los episodios (en el mesón de la Sevillana –suceso del poeta que escribía la comedia de *Troya abrasada*–; en la venta de Darazután –presencia de los extranjeros y defensa del rey–; el desafío de Cleofás con el mozo de Montilla; episodio con el alguacil mayor, en Écija) son verdaderas aventuras que suponen una actividad trepidante de los protagonistas, tanto que Cleofás dice al Cojuelo: «Camarada, descansemos un poco, que es mucho pajarear esto» (final del tranco VI).

El tranco VII se inicia con la visión de la Fortuna, tema tradicional en la literatura clásica (Píndaro, Horacio), tratado en profundidad por Boecio (*De Consolatione Philosophiae*), y vigente

50 En o. c.

51 R. O. Jones, *Historia de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 1982, p. 292.

52 Holtz Uwe, en *Der hinkende Teufel von Guevara und Lesage. Eine Literatur und Socialkritische Studie*, Wuppertal-Elberfeld, A. Henn Verlag, 1970, sostiene que la sátira de la burguesía es el mensaje en la obra de Lesage; y el desengaño, en la de Vélez de Guevara. Para completar matices, puede verse el estudio de Torres Delgado, «Vigencia de la caricatura en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara», en *Ceiba*, I, 1972, pp. 43-47, donde analiza cómo la caricatura está al servicio de la sátira social, y se presenta en cuadros verbales que se pueden visualizar como si fueran realmente pinturas. También Valbuena Prat, o. c., afirma que *El diablo cojuelo* hace pensar en los cuadros del Bosco. Torres Delgado clasifica la sátira en torno a nueve grupos sociales.