

Josep Esquerrá Nonell
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac (Srbija)

EL DIABLO COJUELO : IMAGO MUNDI COMO ALEGORÍA SOBRE LA CONFUSIÓN. LA SÁTIRA COMO PROCEDIMIENTO

El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara es difícilmente clasificable en un determinado tipo de novela. La obra ofrece una “*imago mundi*” o “*representación del mundo*” como alegoría sobre la confusión, siendo la sátira el procedimiento de estilo que utiliza el autor. La herencia clásica, muy especialmente el *Icaromenipo* de Luciano de Samosata, ejerció una honda influencia en nuestro autor, así como también *Los Sueños* de Quevedo. Un riguroso análisis de su estructura y desarrollo como novela viene a afianzar dicha visión alegórica y la interrelación entre el mundo terrenal y el infernal en una sociedad que vive en un contexto de crisis económica y confusión social donde impera la injusticia y la corrupción en todos sus órdenes. Añadir, por último, el desengaño final, como clave de toda obra barroca.

Palabras clave: novela, sátira, mundo, alegoría, confusión, barroco, estructura, diablo, espacios, desengaño

En tiempos de confusión internacional y malestar socioeconómico como los actuales, no nos queda más remedio para hacer frente a la incertidumbre que recurrir al cinismo como la “*la filosofía de la vida para los tiempos de crisis*”, tal como nos recuerda Peter Sloterdijk en su obra magistral¹. Y digo esto, en la medida en que el descrédito de las instituciones y organismos que rigen el desorden mundial acaba socavando también la credibilidad del trabajo intelectual y su honestidad. Ya don Santiago Ramón y Cajal señalaba en 1897 el arduo compromiso que la escritura entraña, toda vez más si ésta es de carácter científico, en la que muchas veces se procede sin haberse tomado el trabajo de pensar². Es-

1 Sloterdijk 2003: P. Sloterdijk, *Crítica de la Razón Cínica*, Barcelona: Siruela, 209.

2 Ramón y Cajal 1971: S. Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., cap. VIII, 230. Extraigo el siguiente pasaje del maestro acerca de la necesaria justificación de la comunicación científica: “*Nada más ridículo que la pretensión de escribir sin poder aportar a la cuestión ningún positivo esclarecimiento, sin otro estímulo que lucir imaginación calenturienta, o hacer gala de erudición pedantesca con datos tomados de segunda o tercera mano*”.

pero que el esfuerzo haya merecido la pena, como quien además se complace en la manera que Luis Vélez de Guevara “*fustigat ridendo mores*” y lo aplica sin el menor pudor sobre sus contemporáneos³.

La célebre obra del *Diablo Cojuelo* es un libro heterogéneo y constituye una novela en miniatura, debido a su recortada extensión. Heterogéneo en la medida en que en el siglo XVII, la novela carecía de una entidad propia como género, por lo que participaba igualmente de la Poesía y la Historia, es decir, de la ficción y la verdad⁴. Es así como ha sido calificada ya de novela picaresca, costumbrista, o bien como fantasía moral. Lo más cierto que podemos afirmar es que se trata de una ficción en prosa⁵ al modo de una sátira lucianesca que presenta una visión alegórica de la sociedad de su tiempo. El género satírico, desde sus orígenes, caricaturiza a los personajes y las situaciones con el fin de criticar los vicios de su sociedad. Y es en este sentido que Luis Vélez se vale de la sátira como procedimiento en *El Diablo Cojuelo*. Se han señalado tradicionalmente dos etimologías en torno a la palabra sátira⁶. Si hacemos caso al *rhetor* hispanorromano Quintiliano, la sátira era el único género literario que no había sido importado de Grecia, por lo que afirmaba aquello de “*satura quidem tota nostra est*”. Y es más que significativo que la acepción etimológica latina propuesta para sátira, es decir, “*satura lanx*”, con el significado de “*plato lleno de diversas comidas*”, cuadre perfectamente con la imagen de mezcla y confusión humana que nos ofrece Luis Vélez de Guevara de Madrid, a la que se refiere como “*pepitoria humana de tanta diversidad de manos, pies y cabezas*” (tranco II), o bien como “*puchero humano de la Corte*” (tranco III).

3 Pérez Lasheras 1994: A. Pérez Lasheras, *Fustigat Mores : Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

4 Vélez de Guevara 1986: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Miralles, Barcelona: Planeta, pág. LI: “*La novelística del siglo XVII se fue abriendo camino con ciertas dificultades al disponer de un terreno demasiado impreciso para su desenvolvimiento entre las fronteras limítrofes de la Poesía y de la Historia, lo que fue causa de la heterogeneidad de sus formas y que, por consiguiente, nos veamos obligados a agrupar bajo una misma denominación productos muy dispares en su contextura*”.

5 Así la califica también Torrente Ballester, aun cuando hace una lectura en negativo de la novela, en tanto critica la falta de realismo de su autor al no seguir el camino trazado por Cervantes, vid. Torrente Ballester 1979: G. Torrente Ballester, Lectura Otoñal de “*El Diablo Cojuelo*”: *Boletín de la R.A.E.*, 59.

6 Chavarría Vargas, E. *Ascetismo, Neostoicismo y Sátira Menipea en la obra de Diego de Torres Villarroel*. Tesis Doctoral <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/id/1295/17677154.pdf> 15.10.2010, 244 y ss.: “*Dos son las teorías que predominan en la crítica. Una de ellas y según la etimología de origen griego, la palabra sátira vendría de la griega satiros, esos dioses o semidioses alegres seguidores de Pan; la otra etimología es de origen latino y proviene del nombre satura lanx, un plato lleno de diversas comidas que se ofrecía a los dioses*”.

Es innegable que *El Diablo Cojuelo* tiene un fondo lucianesco reconocido por el propio autor⁷. Y es así como podemos señalar, más concretamente, la influencia del *Icaromenipo* de Luciano de Samosata (siglo II d. C.), no solamente por el espíritu de la obra, sino por detalles concretos que se remontan a él, como los vuelos de Cleofás y el Diablo que tanta semejanza guardan con el episodio entre Icaromenipo y el filósofo Empédocles, cuando Icaromenipo contempla con vista de águila las miserias humanas⁸. Luciano habla de enorme confusión –como Luis Vélez– y falta de armonía; pero, no obstante, su visión es mucho más democrática que la de Luis Vélez, en tanto el ecijano no critica en modo alguno a la Nobleza. El *Icaromenipo* es uno de los diálogos satírico-morales en donde Luciano critica la estupidez humana, desenmascarando además la hipocresía de los filósofos y su falta de ética al resultar deshonestos. Recordemos que en el siglo XVI, los humanistas se esforzaron en recuperar la obra del sirio, por lo que proliferaron las traducciones de su obra. Curiosamente en España, Juan de Jarava fue el primer traductor de Luciano con un *Icaromenipo* publicado en Lovaina en 1544, edición que quizá pudo haber leído nuestro autor⁹.

Otro aspecto relevante, muy a tener en cuenta, por lo que a la herencia clásica se refiere, es el del personaje mismo del Diablo Cojuelo, ya que “*la causa de la cojera del diablo está en ser un ángel caído y haber contraído este defecto al caer desde el cielo. En esto presenta interesantes paralelismos con el dios clásico Hefestos-Vulcano, de quien se dice que es cojo por haber sido precipitado desde el cielo por su madre y más tarde por su padre, Júpiter, al discutir con éste*” (v. Aragonés Estella 1998: 12-13). Igualmente, nuestro Diablo Cojuelo podrá ser relacionado también con

7 Vélez de Guevara 2007: L. Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid: Cátedra, 80: “-Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, malaño para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre”.

8 Luciano 1976: Luciano de Samosata: *Diálogos de tendencia cínica*, introd, trad. y notas de F. García Yagüe, Madrid : Editora Nacional, 280-81-82.

9 Luciano 1996: Luciano, *Obras, Vol. I*, introd. José Alsina Clota, trad. y notas por Andrés Espinosa Alarcón, Madrid: Gredos, 22. El personaje de Icaromenipo está inspirado en el del filósofo griego de la escuela cínica llamado Menipo de Gadara (ss.IV-III a. C). Se le atribuye la clase de sátira denominada en su honor “*sátira menipea*”, alternando verso y prosa y los registros serio y cómico en sus composiciones escritas originalmente llamadas “*diatribas*”. Marco Terencio Varrón escribió precisamente sus *Satirae Menippeae* (s. I a.C.) bajo la influencia del cínico griego. Por otra parte, la figura del filósofo griego había sido rescatada por el Renacimiento y estaba en boga en época barroca. Buena prueba de esto es el cuadro de *Menipo* pintado por Velázquez en el que nos lo representa vestido a la usanza de la época; de perfil y volviendo el rostro hacia el espectador con una expresión de burla. El cuadro fue pintado entre 1639 y 1640, es decir, uno o dos años antes de la publicación de *El Diablo Cojuelo*. El cuadro se aloja en el Museo del Prado.

el demonio Asmodeo¹⁰, símbolo del deseo carnal, motivo que constituye la anécdota principal de la trama de la novela de Luis Vélez: el deseo de don Cleofás por doña Tomasa.

Si bien la sátira constituye la técnica o el procedimiento de que se vale el autor, el carácter alegórico de la obra queda fuera de toda duda, como vamos a ver¹¹. Entendemos por alegoría la representación de una idea abstracta bajo un aspecto material o concreto. En ocasiones, la alegoría no se ha distinguido bien con respecto a otras nociones semejantes, tales como el símbolo o el emblema. Para clarificar la cuestión, Friedrich Schelling, en su *Filosofía del Arte*, precisa que en la alegoría lo universal estaría sólo significado a través de lo particular. En la medida en que para el filósofo alemán la finalidad del arte es dar evidencia sensible de la idea (principio ideal), llegará a dar a la palabra alegoría su verdadero sentido, mediante el siguiente aserto: “*la arquitectura es la alegoría del arte de construir*”¹². Pues bien, la alegoría, literariamente hablando, consiste en una metáfora continuada, de manera que se indica un sentido literalmente y se remite a otro figurado. El carácter alegórico de *El Diablo Cojuelo* viene determinado tanto en lo universal por la “*imago mundi*” o visión del mundo que se representa, donde todo es confusión, como en lo particular por el personaje mismo del diablo, “*príncipe de las tinieblas*”, que toma el sobrenombre de *Engañador* (trancos IX y X), y cuya estrategia misma es la confusión. A esto hay que añadir además una alegoría concreta, como es la de la Fortuna (tranco VIII).

Conviene tener además en cuenta que la novela aparece publicada en un contexto histórico de crisis económica y decadencia política,

10 Aragonés Estella 2006: E. Aragonés Estella, Visiones de tres diablos medievales: De Arte, 5, León, 15 y ss. Asmodeo, Diablo cojo y deforme que aparece ya vivamente ilustrado en el Infierno del *Beato de Silos* de principios del siglo XII. Debido a sus rasgos físicos y conducta lleva la inscripción griega de “*átimos*” (cast. “*deshonrado*”). Su primera mención se encuentra en el *Libro de Tobit* del *Antiguo Testamento*.

11 Es curioso que Baltasar Gracián no dedicara un apartado especial a la alegoría en un sentido complejo o sintético. Gracián consideraba la alegoría como una agudeza compuesta fingida en especial para expresar lo sublime, aludiendo también a las epopeyas y las metamorfosis. Es así como en el *Discurso LVI* de su *Agudeza y Arte de Ingenio* nos dice lo siguiente: “*Descúbrese ya el latísimo campo de las alegorías; afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar. Gran prueba es de su artificio el estar en todos tiempos tan válidas. Consiste también en la semejanza, con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas, y que hablan según el sujeto competente. Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles, con invención y traza de empeños y desempeños en el suceso*” vid. Gracián 2001: B. de Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio* (Vol. II), edic., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 201.

12 Souriau 1998: E. Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, S.A., 69.

como es el año 1641, de especial gravedad para España¹³ y a la que alude unos años antes el autor en su obra¹⁴.

En opinión de Adolfo Bonilla, primer filólogo que se ocupó en el siglo XX de publicar una fiel edición de *El Diablo Cojuelo*, la obra se empezó a escribir hacia 1630 y debió de terminarse después del mes de febrero de 1637, como lo prueba el hecho de que Vélez de Guevara incluyó el soneto dedicado a Felipe IV (tranco IX) y unas *Premáticas y hordenanzas que se an de guardar en la Real audenzia del Buen Retiro*, documento de especial relevancia, compuesto en febrero de 1637 para unas fiestas de la Academia del Buen Retiro en Madrid, siendo las mismas, salvo algunas leves variantes, que Don Cleofás habría de leer en la Academia sevillana (tranco X). Y es que el ecijano trasladó a la Academia sevillana el certamen celebrado en el Buen Retiro matritense¹⁵.

No se ha prestado la debida atención que merece -en relación a *El Diablo Cojuelo*- a una comedia de Vélez titulada: *El embuste acreditado y disparate fingido*, también llamada *Los encantos de Merlín* y compuesta entre 1615 y 1618. Más allá de la anécdota de un asunto amoroso que, por otra parte, también está presente en la novela: la pasión de don Cleofás por doña Tomasa y el deseo de venganza de ésta, lo cierto es que la trama encierra un indudable paralelismo que difícilmente podemos pasar por alto atendiendo a las palabras de Juan Luis Alborg:

“Merlín, que es el “gracioso” de la obra, asegura posser una redoma encantada, y en ella encerrado un “demonio” que puede hacer a su servicio cuanto él le pida. Rosimunda muere de celos, porque su amado, huido a Sicilia, va a casar con la hija de su rey, y Merlín le promete llevarla en

13 García de Cortázar, González Vesga 1994: F. García de Cortázar y J. M. González Vesga, *Historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 55-56: “El modelo imperial se agota en el siglo XVII: la crisis económica, demográfica y financiera arruina a Castilla, que es superada por la periferia. [...] Las sublevaciones de la década de 1640 a punto estuvieron de malograr la obra de los Reyes Católicos, aunque finalmente sólo Portugal se separaría de la corona para caer dentro de la órbita inglesa. [...] el país continúa su marcha [...] en un disparatado esperpento histórico en el que la monarquía sobrevive a su propia ineptitud”. Para entender la gravedad de la situación española sirvan las palabras de Critilo en la *Segunda Parte, Crisi Tercera*: “Pues si España no hubiera tenido los desaguederos de Flandes, las sangrías de Italia, los sumideros de Francia, las sanguisuelas de Génova, ¿no estuvieran todas sus ciudades enladrilladas de oro y muradas de plata? ¿Qué duda hay en eso?” vid. Gracián 2001: B. de Gracián, *El Criticón*, edic., introd. y notas de Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 344.

14 Sirvan de ejemplo las palabras del Cojuelo en la casa de los locos que aparecen en el tranco III, en referencia irónica a la crisis económica y reducción de la moneda de vellón: “Aquél es un loco arbitrista, que ha dado en decir que ha de hacer la reducción de los cuartos, y ha escrito sobre ello más hojas de papel que tuvo el pleito de don Álvaro de Luna”, vid. Vélez de Guevara 2007: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, edic. de Enrique Rguez. Cepeda, Madrid: Cátedra, 99.

15 Vélez de Guevara 1902: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo (reproducción de la edición príncipe de Madrid, 1641)*, Introd., notas y estudios de Adolfo Bonilla y San Martín, Vigo: Librería de Eugenio Krapf, XXVI-XXVII y 253-57.

*un vuelo por las esferas para que vea lo que allí sucede y reconquiste su amor*¹⁶.

Creo que el pasaje es lo suficientemente significativo para que podamos añadir nada más, en tanto se encuentran los elementos configurativos de la trama de la novela de *El Diablo Cojuelo*: asunto amoroso, demonio encerrado en una redoma, celos y, sobre todo, lo referente al vuelo. Ahora bien, ¿en qué medida Vélez se basó en esta comedia para componer su novela? Sea como fuere, parece claro que el autor no pudo ignorarla a la hora de iniciar la composición de su novela unos quince años después, por lo que debió influir en su génesis.

El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara fue materia de inspiración literaria para Alain-René Lesage, y es así como merced a *Le Diable Boiteux* (París, 1707, ampliada en su segunda edición parisina de 1726 en dos volúmenes), la obra alcanzó una extraordinaria difusión internacional en el siglo XVIII, como también en el XIX, si bien, no partiendo del texto original castellano, sino de la versión francesa que la imitaba¹⁷. Se trata de una obra de estilo rococó que retrata la sociedad francesa aprovechando el marco madrileño. Lesage se muestra menos interesado por la sátira social que por el estudio de caracteres, a la manera de La Bruyère. A fin de cuentas, Lesage se propone “*un retrato en miniatura de las costumbres del siglo*” (v. Lesage 1832: 7).

Estructura y desarrollo argumental de *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara:

Como es bien sabido, la novela está dividida en trancos, y esto, en sí mismo, ya encierra una doble intencionalidad, en la medida en que

16 Alborg 1999: J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española, Tomo II, Época Barroca*, Madrid: Gredos, 391. Existe una edición de la comedia que, por desgracia, no he podido leer, vid. Vélez de Guevara 1956: L. Vélez de Guevara, *El Embuste acreditado*, ed. Arnold Reichenberger, Granada: Univ. de Granada. Por otra parte, algunas leyendas medievales atribuyen a Asmodeo la paternidad de Merlín, así como también Robert de Boron en su *Merlín* (s.XIII).

17 Por lo que respecta a la recepción de la obra de Lesage en España, encontré una curiosa edición en la Biblioteca de la Universidad de Granada, vid. Lesage 1832: A-R. Lesage, *El Observador nocturno o Diablo Cojuelo, Tomo I*, Barcelona: Imprenta de A. Bergnes y Comp. Esta edición es una traducción de la segunda de Lesage (1726). El francés rinde homenaje al ecijano en el prólogo de su obra, reconociendo también haberse basado para su composición en la obra de Francisco Santos, *Día y noche de Madrid* (1663). *Le Diable Boiteux* se tradujo al inglés en 1708, v. *The Devil upon two sticks*, London: Jacob Tonson, así como al alemán en 1711, v. *Der Lahme Teufel* o bien trad. de R. August Heyland sobre la segunda edición de Lesage en 1730, v. *Der hinkende Teufel*, Hamburg. Por lo que respecta al mundo eslavo, la primera traducción rusa de Lesage apareció en San Petersburgo en 1763 con una tirada de 1.200 ejemplares, mientras que la primera traducción de *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara fue en Moscú, ediciones artísticas del Estado, 1965. No menos útil para el conocimiento de las fuentes españolas en Lesage es Cirot 1944: G. Cirot, Une histoire de captifs dans “Le Diable Boiteux” de Lesage, *Bulletin Hispanique*, XLVI.

parece que la novela no fue compuesta de una manera lineal¹⁸, y porque, según declara el autor al inicio en su *CARTA DE RECOMENDACIÓN AL CÁNDIDO Y MORENO LECTOR*, “como es *EL DIABLO COJUELO*, no lo reparto en capítulos, sino en trancos”, aludiendo satíricamente a su forma de caminar defectuosa o a saltos.

Por otra parte, el mismo autor señala como subtítulo a la edición de Madrid, 1641, que es una *Novela de la otra vida, traducida a ésta*. Dicha otra vida alegórica, no puede ser otra que la que emana de los sueños, y es así como ya en la edición de Barcelona, 1680, se añadió el subtítulo de “*verdades soñadas*” que resulta clarificador. Además hemos de tener en cuenta el propósito de la obra que el propio autor declara al final del libro y la forma en que se dirige al lector anónimo: “*suplicando a quien la leyere que se entretenga y no se pudra en su leyenda*”. Es por todo esto que su finalidad no puede ser otra que la vieja fórmula horaciana inserta en la “*Epistula ad Pisones*” de su *Ars Poetica*, es decir, “*delectare el prodesse*” o, lo que es lo mismo en castellano, “*enseñar deleitando*”¹⁹.

Tranco I: Descripción de Madrid: “*Babilonia española*”²⁰ (alegoría de la confusión) en una noche de verano. El estudiante don Cleofás Leandro Pérez Zambullo²¹ huye de la Justicia por un estupro que no ha

18 Contradiendo la hipótesis de Bonilla vid. nota 15, la novela no debió de terminarse poco después de 1637, ni menos aún empezarse hacia 1630, según Pérez y González en Vélez de Guevara 1903: L. Vélez de Guevara, *El Diabolo Cojuelo, notas y comentarios* de Felipe Pérez y González, Madrid: Suc. de Rivadeneyra, 108, donde asegura que “*en febrero de 1637 no había comenzado Vélez de Guevara a escribir el tranco primero*”. Pérez y González aduce varios argumentos en favor de su hipótesis *Ibid.*, 112-113, concluyendo que “*fue escrito en dos veces y con bastante intervalo entre ellas, de modo que bien pudiera dividirse en dos partes, por su índole y aún por su forma perfectamente distintas*” *Ibid.*, 115. Por lo que se desprende de su opinión, Vélez compondría su obra en fechas posteriores al 22 de agosto de 1637.

19 En una de las dos aprobaciones insertas en la edición príncipe de Madrid, 1641, Fray Diego Niseno, de la Orden de S. Basilio, predicador de gran fama, autor de *El político del cielo*, 1637-1638, y uno de los mayores enemigos de Quevedo, señala que la obra de Vélez “*entretiene sin ofender y enseña sin escandalizar*”, vid. Vélez de Guevara 1902, *op. cit.*, 2.

20 Francisco Santos se refiere a Madrid en términos semejantes de confusión acerca de la “*gran Babilonia de España*” en su novela (1663), vid. Santos, F. Día y noche de Madrid, ed. de Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, 14, 2010. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/2_Dia_y_noche_Madrid.pdf 21.10.2010, *Discurso I*, 647

21 El nombre del hidalgo estudiante encierra ya de por sí toda una clave que bien podemos descifrar, vid. Bjornson 1977: R. Bjornson, Thematic Structure in *El Diabolo Cojuelo: Hispanófila*, 20, North Carolina, 14: “*In Luke 24: 18, Cleofás is a follower of Christ. After the crucifixion, he meets his resurrected master, but, failing to recognize him, he naively asks if Christ is the only person to remain ignorant of the recent events in Jerusalem. Leandro (or Leander) was the legendary hero who risked his life each night by swimming the Hellespont to see his beloved Hero. Pérez is one of the commonplace name in Spain, and Zambullo is derived from “zambullir” (hide, conceal one’s self). Cleofás’s name thus characterizes him as one whose eyes remain closed to the truth, but also a man who conceives of himself as the gallant hero in an idealized romance; in reality, he is no different from the many commoners who bear the name Pérez, and he is obliged to conceal himself from those who desire to punish him for his temerity in wooing doña Tomasa.*

cometido: el “*amor ferus*” que siente por doña Tomasa o tópico del “*loco amor*” es el desencadenante. La acción se desarrolla en:

a) Buhardilla del astrólogo y liberación del Diablo Cojuelo preso en una redoma²².

b) Perspectiva de Madrid desde la torre de San Salvador convertida en atalaya. El Diablo cojuelo descubre “*la carne del pastelón de Madrid*”.

Tranco II: Visión nocturna de Madrid: “*pepitoria humana*” como imagen de mezcla o confusión²³. Alusión al tema del *Theatrum mundi* “*donde tantas figuras representan*”. Narrador omnisciente. La acción se desarrolla en el interior de las viviendas de los madrileños:

a) El Diablo Cojuelo arremete contra la naciente pequeña burguesía, las capas más desfavorecidas y el populacho. Sátira de sus vicios con lenguaje conceptista próximo a Quevedo, o lo que será, siglos después, el esperpéntico de Valle-Inclán (letrados, celestinas, brujas, pícaros, bodegonera, alquimista, hidalgos empobrecidos, sastres, barberos y demás gente reducidos a caricatura).

Tranco III: Visión diurna de Madrid: “*puchero humano*” como imagen de mezcla o confusión. Narrador omnisciente. La acción se desarrolla en los exteriores de las bulliciosas calles madrileñas:

- a) Baratillo de apellidos. c) Casa de los locos.
b) Pila de los dones. d) Ropería de los agüelos.

Temáticamente los tres primeros trancos están perfectamente engarzados y siguen un desarrollo lineal.

Tranco IV: Vuelta al punto de partida o donde tuvo origen la trama argumental, es decir, el lugar de convergencia de don Cleofás y el Diablo Cojuelo: la buhardilla del astrólogo. Aparece un diablo zurdo en sustitución del Diablo Cojuelo (“*Demoñuelo*”) debido a las quejas del astrólogo y es encerrado en “*una sortija de un topacio grande, que traía en*

When he first encounters the limping devil, this poor “estudiante de profesión” has naive and sentimental ideas which do not correspond to the reality in which he lives”.

22 Vélez de Guevara utiliza una metáfora perfecta para designar a esta redoma: “*Argel de vidrio*”, en alusión a la prisión que padecían los cristianos en dicha ciudad, como en el caso de Cervantes. Y es que nuestro diablo se comporta, cuando es menester, como un verdadero católico defensor de la política imperial española de los Habsburgo.

23 Esta imagen constante de confusión y de seres que habitan en un cosmos deshumanizado viene reforzada también por el estilo del autor, vid. Peale 1976: C.G. Peale, La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en “El Diablo Cojuelo”: *Bulletin Hispanique*, 78, Bordeaux, 15-16 : “La evocación de un mundo caótico y absurdo mediante el juego metafórico es reforzada por la otra característica que señalé cuando consideramos la segunda oración, esto es, su intrincada disposición hipotáctica”. Dicha imagen de confusión asociada a Madrid se prolonga incluso en el tiempo, y es así como encontramos, en pleno siglo XVIII, aquel soneto de Diego de Torres Villarroel titulado precisamente “*Confusión y vicios de la Corte*”.

un dedo²⁴. Se acuerda en el Infierno enviar a Cienllamas como Alguacil y a Chispa y Redina²⁵ como corchetes en busca del Diablo Cojuelo. La acción se desarrolla en espacios cerrados:

a) Peripecia en un figón madrileño. El Diablo Cojuelo y don Cleofás causan gran alboroto al negarse a pagar y escapan volando de la Justicia.

b) Mesón de la Sevillana en Toledo. Los dos camaradas se separan. El Diablo Cojuelo parte para Constantinopla. Don Cleofás va a dormir, pero en mitad de la noche se produce gran confusión al grito de “¡Fuego, fuego!”. Todo es debido a un estudiante de Madrid que, en trance de acabar su comedia, *Troya abrasada*, “se convertía tanto en lo que escribía” que había perdido el juicio por completo. A partir de ahí tiene lugar una discusión entre el poeta y el ventero acerca de las denominadas *comedias de ruido* que compusiera, en referencia a las comedias mitológicas y de historia antigua o extranjera. Hay un eco cervantino en este episodio -sino bien por causa de la lectura, sino de la escritura-, pues guarda una cierta semejanza con el de Don Quijote y los cueros de vino (*Primera Parte, Cap. XXXV*), en la medida en que nos distrae de la acción principal y sirve de entretenimiento.

24 De la misma manera que el Diablo Cojuelo estaba preso en una redoma, el diablo zurdo que lo sustituye lo estará en una sortija. El hecho es relevante y no pura invención del autor, si nos atenemos a las palabras de Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, Salamanca, 1570, donde se afirma lo siguiente en el *Coloquio Tercero*: “poder es que tienen sobre los demonios los que usan y exercitan el arte de nigrománticos, y hechizeros apremian a los demonios, y los fuerçan a hazer y cumplir su voluntad: y assi muchos los tienen atados, y ligados en anillos, y en redomas, y en otras cosas, sirviendose dellos en lo que quieren, y a estos tales demonios llaman familiares” Esta era una creencia popular arraigada y sobre la cual ironizó Vélez. No obstante, bueno es recordar que muchas personas fueron encausadas por la Inquisición bajo la acusación de tener demonios familiares en redomas y anillos. Recordemos además que Vélez utiliza también la voz “*espíritu*” para referirse a ambos demonios, entre cuyas facultades estaba el transporte aéreo en auxilio del ser a quien servían, justamente como sucede en nuestra novela, vid. Flores Arroyuelo 1985: F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 74-75.

25 La voz redina era común en el árabe vulgar andalusí con el significado de torno de hilar o rueda de telar. A partir del siglo XVI se observa una inflexión de la *a* larga hacia *i*, *a* > *i*, muy propia del árabe granadino: *reddána* > *reddina* > *redina*, vid. Régulo Pérez 1979: Notas lexicológicas acerca de “beo”, “esteo” y “redina”, antíguisimos hispánicos supérstites en Canarias, en: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 4, Oviedo: Univ. de Oviedo, 277. Resulta muy significativa la presencia de los tres demonios Cienllamas, Chispa y Redina, este último vinculado al torno de hilar, pues quizá sean como una reminiscencia a las parcas latinas o moiras griegas, es decir, cada una de las tres deidades infernales hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos, representadas con figuras de viejas de las cuales la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre. Teniendo en cuenta además el origen andaluz de Vélez de Guevara, no parece extraño que conociera el significado de la palabra redina.

Tranco V: Reencuentro de los protagonistas. Vuelve el Diablo Cojuelo de su viaje a Constantinopla²⁶ y le cuenta sus aventuras. Emprenden luego vuelo “*pajareando*” hacia Andalucía hasta llegar a la venta de Darazután (voz árabe “*Dar as-Sultán*” o “*Casa del Sultán*”) en Sierra Morena. Dos episodios se suceden en esta venta:

a) Se sientan a comer con unos extranjeros borrachos (francés, inglés, italiano y alemán). Polémica. Defensa apasionada de la política imperial de los Habsburgo y de la idea de Monarquía universal por el Diablo Cojuelo en defensa de su amigo. Pelea. Los extranjeros son expulsados de la venta tras ser golpeados. Este episodio polémico recuerda al evocado por Quevedo en algunas de las escenas que desarrolla en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (XXXII-XXXVI y XXXVIII), por su contenido satírico en temas políticos europeos.

b) Llega a la venta una Compañía ambulante de comediantes y en venganza por hechos pasados contra el Autor y el Representante, el Diablo Cojuelo siembra la discordia y la confusión entre las actrices, for-

26 Poco menciona el Diablo Cojuelo de su estancia en Constantinopla, si bien afirma de su gente “*que a fe que alguna guarda mejor su palabra, y sabe decir verdad y hacer amistades, que vosotros los cristianos*”, vid. Vélez de Guevara 2007, *op. cit.*, 115. Es interesante saber cómo la referencia de viaje del Diablo Cojuelo a Constantinopla reaparece en la literatura española del siglo XVIII. Sabido es que en 1782 se firmó en Constantinopla un tratado de paz entre España y Turquía. Años después, en septiembre de 1787, vino a Madrid en misión diplomática Achmet Vasif Efendi, y el hecho fue recogido por la prensa madrileña con gran lujo de detalle. Hay unas interesantes, como fingidas “*cartas turcas*”, tal como las intitularon Meléndez Valdés y sus colegas salmantinos, de las que apenas sabemos nada, a no ser por dos de ellas que se conservaron y publicaron en *El Correo de Madrid* en diciembre de 1787, como son: a) *Carta de Ibrahim en Madrid a Fátima en Constantinopla* y b) *Carta de Fátima en Constantinopla a Ibrahim en Madrid*. El hecho resulta todavía más relevante si tenemos en cuenta que en el mismo *Correo* se publicaron en febrero de 1789, las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, siete años después de su muerte. Pues bien, hay una tercera carta en el número 123 del *Correo* de 26 de diciembre de 1787 precedida de un romancillo hexasilabo, de Lucas Alemán y Aguado, por otro nombre Manuel Casal, y titulada *Carta del Diablo Cojuelo a los Diaristas de la Corte*, carta que es una reacción en tono de burla a la *Carta de Ibrahim*, rebatiendo en tono polémico sus impresiones sobre España y afirmando ser falsa la *Carta de Fátima*, pues ella misma se lo ha confesado en su presencia. Extraigo algunos pasajes: “*Desde los quintos infiernos salgo a desengañar al mundo, porque no siempre hemos de ser los diablos embusteros. Llámame Cojuelo porque las cojo al vuelo, y nada se me escapa, y aunque en efecto soy cojo de nacimiento, disimulo mi cojera con tanto arte como el mejor petimetre la suya. Mi empleo es atisbar, oler y escudriñar quanto pasa en la Corte, más bien que una vecina en casa ajena [...]* –en referencia a la carta de Ibrahim- *Pero no pudiendo digerir bien su contenido (porque hay diablos de estómago delicado), determiné, sin aguardar a más que montar sobre mis ancas, plantarme de un vuelo en Constantinopla*”, vid. Andioc, R. *Ibrahim, Fátima y El diablo cojuelo* <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89368.pdf> 23.10.2010. Está claro que Alemán era consciente del vuelo a Constantinopla del Diablo Cojuelo que figuraba en la novela de Vélez, como por otros detalles menores que se desprenden de su carta, pero su acento patriótico al declararse “*vasallo fiel de mi Rey DON CARLOS*” y su actitud con respecto a las mujeres, “*yo soy un diablo defensor de las mugeres españolas*”, en respuesta a lo que Ibrahim calificaba de falta de recato y ligereza en las mujeres españolas, comparándolas con las turcas, muestran una visión menos amable de los turcos que la que nos legó el ecijano.

mándose una pelea en la que toman también parte los maridos. Intervienen las autoridades y se los llevan presos a Ciudad Real, al tiempo que nuestros protagonistas huyen volando.

Tranco VI: Aquí tienen lugar diversas aventuras por distintas partes de la geografía andaluza (provincias de Córdoba y Sevilla). La acción se desarrolla siempre en espacios abiertos:

a) Nuestros protagonistas llegan a Córdoba. Acuden a la célebre plaza de la Corredera y don Cleofás participa activamente en un “*juego de esgrima*”, parodiando la referencia alusiva al *Buscón* de Quevedo (*Libro II, Cap. I*). Monta un alboroto con la compañía de su inseparable camarada, el Diablo Cojuelo, que la emprende a mulletazos. Salen huyendo nuevamente de la Justicia con destino a Écija (*Astigi* romana).

b) Écija, “*la más fértil población de Andalucía*”, es la patria chica de Luis Vélez, y el Diablo Cojuelo, convertido en *alter ego* del autor, pondera las excelencias de la Ciudad del Sol, señalando que “*en esta ciudad solamente se coge el algodón, semilla que en toda España no nace*”, evocando así la antigua “*Madinat al-qutun*”, “*Ciudad del Algodón*” de época árabe. En su Plaza Mayor unos ciegos recitan romances y coplillas satíricas contra los demonios. El Diablo Cojuelo encolerizado siembra otra vez la cizaña entre los ciegos sobre la entonación de las coplas, hasta el punto que terminan apaleándose entre ellos. Ante la llegada de los alguaciles, salen volando como de costumbre.

c) Descansan en la vega de Carmona en plena noche de verano. Admirando la bóveda celeste sostienen animada conversación sobre los avances científicos del Renacimiento; pero con gran escepticismo. Despiertan en mitad de la noche en lo que parece gran estruendo y el Diablo Cojuelo se apresta a contarle el prodigioso suceso.

Temáticamente, los trancos IV y V están interrelacionados, ya que tanto el mesón de la Sevillana en Toledo, como después la venta de Darazután en Sierra Morena, presentan analogías como espacios cerrados donde se desenvuelve la acción, dejando al margen el viaje nocturno a Constantinopla, del que tenemos noticia, no obstante, al regreso del Diablo Cojuelo con el reencuentro de nuestros protagonistas en el mesón toledano. El tranco VI, a diferencia de los dos anteriores, se desarrolla en espacios abiertos y con mayor ritmo que los precedentes por los frecuentes cambios de escenario –hasta tres: Córdoba, Écija y Carmona–, así como también se percibe un cambio de estilo a su llegada a Andalucía, más esteticista y lleno de colorido que con respecto a Castilla. En cualquier caso, los tres trancos guardan un denominador común: su dinamismo y las continuas peripecias que se suceden, además de su horizontalidad, puesto que suceden a ras de suelo y no desde una pers-

pectiva aérea, ni estática, ni vertical o panorámica desde la que puedan ejercer su sátira implacable sobre la sociedad de su tiempo.

Tranco VII: Alegoría sobre la Fortuna descrita con todo lujo de detalle y que viene a representar la síntesis de la cultura barroca de la España del siglo XVII (selección de los autores clásicos y renacentistas predilectos del autor, a modo de crítica literaria y convertidos en “*lacayos de la Fortuna*”). Prosigue la descripción del Carro de la Fortuna y de sus Damas (Necedad, Mudanza, Lisonja, Hermosura, Envidia, Ambición, Avaricia, Usura, Simonía, Mohatra, Chisme, Baraja, Soberbia, Invención, Hazañerías). Referencia a los silleros de la Fortuna que son los filósofos (Pitágoras, Diógenes, Aristóteles, Platón, entre otros). Viene luego la Torre de Babilonia con dos alegóricos balcones: la Esperanza y sus pretendientes por el lado izquierdo (abogados, artífices, profesores de diversas ciencias, militares, todos en gran confusión de voces) y por el lado derecho la Prosperidad y muchos “*mentecatos ricos*” servidores. Finalmente, “*un escuadrón volante de locos*” levantando gran polvareda hasta que los sorprende el amanecer en esa “*atalaya de Andalucía*” que representa Carmona por su altitud. Reponen fuerzas y vuelan hacia Sevilla.

Estancia en la populosa Sevilla. La acción transcurre enteramente en la ciudad y puede dividirse en tres breves episodios; el segundo permite hilvanar la trama novelesca de la narración y mantener viva la curiosidad del lector:

a) Visión diurna de Sevilla desde la venta de Peromingo el Alto, convertida en atalaya. Descripción colorista de la ciudad encomiando su belleza.

b) Ante la presencia de Cienllamas y sus corchetes, el Diablo Cojuelo se muestra cauteloso, mientras que don Cleofás para tranquilizarlo le dice que “*es Sevilla lugar tan confuso, que no nos hallarán*”. Noticias de la muerte del astrólogo que demanda justicia a Lucifer en su descenso al infierno por el quebrantamiento de su redoma. Doña Tomasa, por su parte, pretende ir a Sevilla con un nuevo galán y apresar a don Cleofás; se nos anuncia además su intención de casarse como venganza. El peligro acecha a nuestros protagonistas que se refugian en una posada.

c) Visión panorámica de Sevilla por la tarde desde la azotea de la posada. El Diablo Cojuelo alaba la ciudad por sus riquezas provenientes de las Indias en plata y oro, por lo que la llama “*avestruz de la Europa, pues digiere más generosos metales*”²⁷ y “*estómago de España y del mundo*”.

27 Esta metáfora logra transmutar Sevilla-la ciudad- en avestruz –animal-, y no es casual, sino que formaba parte de la convención literaria utilizada también por muchos poetas, en la medida en que el avestruz traga brasas o digiere hierro, era considerado un animal fantástico y literario, recogido ya en los *Bestiarios*, e igualmente presente en los romances: “*Digiero ya tus*

Descripción suntuosa de los principales edificios de la ciudad: Iglesia Mayor, Alcázar, Torre del Oro, etc. Con la llegada de la noche, ambos se van a cenar.

El tranco VII representa un capítulo independiente de por sí, toda vez que nos presenta una visión alegórica de la Fortuna que desarrolla las claves principales de la cultura barroca asumidas por el autor. Por otra parte, es un tranco bisagra con respecto a los tres restantes, en la medida en que se produce el cambio de escenario que nos traslada a Sevilla como punto de destino de nuestros protagonistas, con toda una visión suntuosa y hasta poética de la ciudad en la que el narrador, que no es otro que el Diablo Cojuelo, se deshace en alabanzas.

Tranco VIII: Nuevas noticias de doña Tomasa y de su viaje a Sevilla desde Madrid con una requisitoria judicial para prender a don Cleofás. Pleito judicial pendiente en torno al testamento hallado del astrólogo fallecido. Ambos personajes, aunque secundarios, desempeñan un papel crucial en la novela como antitéticos respectivos de nuestros protagonistas y comparten un hecho en común: la reparación de un agravio: ficticio, pero verosímil, en el caso de doña Tomasa –estupro- y real, pero inverosímil, en el caso del astrólogo –el quebrantamiento de su redoma y la huida del Diablo Cojuelo aprisionado-, sus vicisitudes sostienen el hilo de la narración actualizando la trama y manteniendo en suspenso al lector. Además, ambos reclaman la intervención de la justicia, terrenal en el caso de doña Tomasa e infernal en el caso del astrólogo. Esta doble dimensión y su carácter alegórico biplano ponen de manifiesto el mundo de confusión y decadencia en el que reinan todos los vicios: la España de Felipe IV.

En este tranco VIII intervienen, principalmente, tres personajes: don Cleofás, el Diablo Cojuelo y la mulata Rufina María, dueña del mesón sevillano o posada en el que todavía permanecen alojados como huéspedes. La acción se desarrolla ahora por la tarde y se concentra en un episodio:

a) Desde la azotea de Sevilla, al igual que en el tranco anterior, nuestros protagonistas logran -por medio del arte diabólico a través de un espejo- presenciar la Calle Mayor de Madrid hasta desembocar en el Paseo del Prado, como espectadores absortos que asisten a todo un deambular de coches, carrozas y caballos en el que van desfilando todos los Grandes de España y señores de la Nobleza, con todo su farragoso despliegue de títulos que el Diablo Cojuelo como narrador va enumerando profusamente. Esta visión contrasta con la del tranco II, en la medida en que

desdenes/ como el avestruz al hierro”, vid. Navarro Durán 2007: R. Navarro Durán, *La mirada al texto, Comentario de textos literarios*, Barcelona: Ariel, S.A., 28-30.

emplea un tono elogioso para referirse a la nobleza castellana, como antes hiciera con respecto a la andaluza, mientras que satiriza la naciente burguesía y el pueblo llano. Presenta una visión jerarquizada e inmobilista de la sociedad de su tiempo. No obstante, sí hay algo en común, y es la repetida alusión al *Theatrum mundi*, lo que queda de manifiesto en las siguientes palabras: “*tantas figuras como en aquel teatro del mundo iban representando papeles diferentes*”.

Tranco IX: Se desarrolla enteramente en Sevilla, donde prosiguen las peripecias de nuestros dos protagonistas. Hay que destacar dos episodios principales que se contraponen y nos ofrecen una visión contrastada de Sevilla que responde muy bien al estilo Barroco como arte efec-tista, y me refiero a la técnica del claroscuro utilizada por Luis Vélez de Guevara: el primer episodio pertenece al mundo de la buena sociedad y sus convenciones, mientras que el segundo se hunde en los submundos de las miserias humanas. La acción transcurre en la tarde y noche de un mismo día:

a) Don Cleofás y el Diabolo Cojuelo acuden como entretenimiento a la Academia de Sevilla situada en la calle de las Armas (actual Alfonso XII). Adquieren nombres supuestos y alegóricos a petición de los miembros de la Academia y son invitados a participar: *Engañado*²⁸ (Cleofás) y *Engañador* (Diabolo Cojuelo), como representativos de su condición –humana y espíritu del mal-, sin que los demás (personajes contemporáneos a Luis Vélez lo adviertan). Don Cleofás procede a la lectura de un soneto dedicado a Felipe IV que compusiera en Madrid y levanta los aplausos del auditorio, mientras que el Diabolo Cojuelo lo dedica a un sastre (muy interesante y revelador de una estructura piramidal en la que el plebeyo no puede aspirar a ascender en la escala social).

28 El sobrenombre de *Engañado* que toma Cleofás, como el de *Engañador* del Diabolo Cojuelo, se inscriben perfectamente en la lección de desengaño que encierra la obra. Para ilustrar mejor esto, hay que tener en cuenta una extensa novela alegórica de carácter filosófico como es *El Criticón* de Baltasar de Gracián, publicado en tres partes, 1651, 1653 y 1657. Dado que el hombre del barroco contemplaba la vida como un engaño, del que sólo eran conscientes los prudentes, conviene recordar las palabras de Gracián puestas en boca de Critilo en su lamentación, vid. Gracián 2001: *op. cit.*, *Tercera Parte, Crisi Quinta*: “*Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana. Entre todas, la más portentosa es el estar el Engaño en la entrada del mundo y el Desengaño a la salida [...] ¿Quién así lo ordenó? Ahora me confirmo en que todo el mundo anda al revés y todo cuanto hay en él es a la trocada. El Desengaño, para bien ir, había de estar en la misma entrada del mundo, en el umbral de la vida, para que al mismo punto que el hombre metiera el pie en ella se le pusiera al lado y le guiara, librándole de tanto lazo y peligro como le está armado [...] Pero como, al contrario, topa luego con el Engaño, el primero que le informa de todo al revés, házele desatinar y le conduce por el camino de la mano izquierda al paradero de su perdición*”.

b) Don Cleofás y el Diablo Cojuelo acuden al “*garito de los pobres*”: lugar de encuentro de pobres mendicantes que están jugando y bebiendo vino y al que el Diablo denomina metafóricamente como “*cónclave de San Lázaro*”, sin que la crítica haya reparado lo suficiente en este hecho²⁹. Retrato esperpéntico del mundo del hampa y la picaresca sevillana. A uno de los Pobres, Piedepalo, se le conoce también satíricamente con el apodo de Diablo Cojuelo entre los demás mendigos, cosa que mueve a la irritación del verdadero, camarada inseparable de don Cleofás en sus andanzas. Es así como declara indignado que solamente hay tres tipos de gente que se atreven a burlarse de él: “*representantes, ciegos y pobres*”. Resultan divertidos los apodos que reciben los diversos personajes, tanto masculinos (Faraón, Sargento, Marqués de los Chapines, etc.), como también femeninos (Paulina, Galeona, Lagartija...), si bien conforman caricaturas grotescas al modo de Quevedo y son retratados sin ningún género de piedad y conmiseración. De repente, irrumpen Cienllamas, Chispa y Redina como alguaciles en busca del verdadero Diablo Cojuelo, lo que produce confusión entre los mendigos al creer que se refieren a su compañero, es decir, Piedepalo, por lo que actúan en su defensa y echan a los enviados de Lucifer que resultan apaleados provocando un gran altercado, mientras don Cleofás y el Diablo Cojuelo huyen del garito.

Tranco X: Persisten los celos de don Cleofás ante la vista de doña Tomasa y un galán soldado que la acompaña; el Diablo Cojuelo trata de apaciguarle, no sin recordarle que la enfermedad de los celos “*se compara a todo el infierno junto*”, lo que pone una vez más de manifiesto el “*loco amor*” o “*amor ferus*” que lo subyuga. Los dos camaradas pasan varios días preparando su nueva intervención en la Academia sevillana. La acción se concentra en dos episodios, el primero transcurre durante la noche, si bien podemos dividirlo en dos partes:

a) Don Cleofás, el *Engañado*, nombrado Presidente de la Academia sevillana, lee sus Premáticas y Ordenanzas de estilo conceptista, que vienen a constituir una especie de receta anticulterana que afecta tanto a la poesía (contra la introducción de neologismos, etc.), como al teatro (contra los excesos barrocos que carecen de verosimilitud literaria). El

²⁹ Es una nueva referencia al *Evangelio* según San Lucas (*Lc. 16, 19-25*) –como en la nota 21–, pues se relaciona con la parábola de Jesús sobre el hombre rico –Epulón– y el pobre Lázaro, popularmente representado con perros y muletas ¿Acaso el nombre de *Lazarillo* –como diminutivo–, por su condición de mendigo, no vendría dado por esta connotación bíblica que implica? Téngase en cuenta además que el mendigo de la parábola evangélica de Lucas era también objeto de inspiración para la pintura, en esa misma época, como el famoso cuadro de Juan de Sevilla Romero “*El rico Epulón y el pobre Lázaro*”, 1680-1690, alojado en el Museo del Prado de Madrid.

tono satírico se advierte desde el principio pues, como si se tratase de un decreto o documento oficial del propio Felipe IV, empieza así: “*Don Apolo, por la gracia de la Poesía, rey de las Musas*”..Dichas Premáticas no son más que una parodia de la “*Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*” (Libro II, Capítulo III) del *Buscón* de Quevedo.

b) Al punto que iba a intervenir el Diablo Cojuelo, *Engañador*, en calidad de Fiscal de la Academia, con la lectura de su Pronóstico y Lunario al Meridiano de Sevilla y Madrid, irrumpen en la sala un alguacil y sus corchetes y se llevan preso a don Cleofás, merced a la requisitoria hecha a petición de doña Tomasa. El Diablo Cojuelo logra sobornar al alguacil con trescientos escudos, lo que permite que don Cleofás quede libre de nuevo, a pesar de las protestas de doña Tomasa y el soldado.

El segundo episodio se desarrolla a la mañana siguiente de los sucesos acaecidos la noche pasada en la Academia, tras el altercado del prendimiento y liberación de don Cleofás. Puede subdividirse también en dos partes, pese a lo recortado de su extensión:

a) Al despertar el alguacil en su aposento echa en falta el dinero del soborno, viéndose emparedado de carbón que luego se tornó ceniza, por efecto de haber recibido dinero del Diablo.

b) El Diablo Cojuelo es avistado por Cienllamas, Chispa y Redina y, en el momento de ser apresado, se adentra por la boca de un escribano que andaba bostezando. Recordemos que el gremio de los escribanos es particularmente denostado por Quevedo en el *Sueño del Infierno*, menormente en *Las zahúrdas de Plutón*, su versión expurgada. Una cuadrilla de sastres sale después en defensa del escribano, zarandeado por los tres diablos, siendo finalmente llevados todos al infierno por orden de sus jueces, a modo de requisitoria infernal (judicial). Luego que el escribano vomitase al Diablo Cojuelo, es expulsado del infierno y devuelto a su escritorio, pues ni allí son bien acogidos por su mala reputación. Los sastres, sin embargo, permanecen “*para unas libreas que habían de hacer a Lucifer a la festividad del nacimiento del Antecristo*”. El lenguaje jurídico, religioso y el arte diabólico están los tres sutilmente entrelazados con hábil maestría por Luis Vélez. Finalmente, el desengaño como denominador común, tanto para doña Tomasa que intenta pasar a las Indias con el soldado, como para don Cleofás que retorna a Alcalá para terminar sus estudios, una vez que ha conocido –sin que sepamos cómo–, “*el mal suceso de la prisión de su Diablillo*”³⁰.

30 A este respecto, resultan significativas las palabras de Bjornson 1977: *ibidem*, 14: “*Cienllamas apprehends the limping devil and Cleofás is arrested in Seville on the basis of a warrant which doña Tomasa had obtained in Madrid. In practical terms, a pre-existing order is re-established:*

Temáticamente, estos tres trancos finales (VIII-IX y X) guardan una estrecha conexión con los tres iniciales (I-II-III), en la medida en que como por arte de la magia diabólica, a través de un espejo, hoy diríamos televisor, el eje de la narración nos devuelve de nuevo a Madrid desde la perspectiva panorámica de los espectadores que se encuentran en una azotea de Sevilla, a fin de presenciar el *Theatrum mundi*, pero no ya ejerciendo una sátira sistemática, sino para realzar y encomiar a la Nobleza ponderando sus galas y excelencias hasta la extenuación, lo que revela el servilismo del autor frente a la España oficial, jerárquica y dominante. Por otra parte, esto se vincula a las mil maravillas con la imagen idealizada de la buena sociedad representada por el mundo de la Academia sevillana, frente a la imagen deformada representada por el submundo y el hampa que aparece en el garito de los pobres (o también comparable a la que reconocemos en el baratillo de los apellidos, pila de los dones y ropería de los agüelos del tranco III), aquí sí que parece operar otro tipo de espejo para todas estas escenas, un espejo cóncavo, dicho a la manera de Valle-Inclán, capaz de reducir a caricatura y sin la menor compasión a sus personajes, víctimas de esa otra España hipócrita, intolerante y opresiva. Y ese feroz contraste, el claroscuro, sólo podía ser efecto de un arte expresionista como el barroco.

Finalmente, y dada la interrelación entre el mundo terrenal y el infernal por la injusticia imperante y la imposibilidad de corregir el caos y la confusión, ni los vicios humanos, no queda otro remedio que la sátira como procedimiento formal y la sabia lección del desengaño frente a toda tentativa de reforma y mejoramiento de una sociedad corrompida, aun cuando la acción del diablo tiene más de positiva que de negativa en la novela, en tanto que permite desenmascarar a los personajes del papel que pretenden representar en la sociedad y de sus intenciones oscuras.

Referencias bibliográficas

- Alborg 1999: J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española, Tomo II, Época Barroca*, Madrid: Gredos.
- Alfaro 1971: G. Alfaro, *El Diablo Cojuelo y la picaresca alegorizada: Romanische Forschungen, LXXXIII*, Bonn.
- Andioc, R. Ibrahim, *Fátima y El diablo cojuelo* <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89368.pdf> 23.10.2010.

the "diablo cojuelo" is returned to his subordinate position in the hierarchy of devils, and Cleofás again becomes a student in Alcalá".

Aragonés Estella 1998: E. Aragonés Estella, La influencia de la mitología clásica en la elaboración del demonio románico: su estudio a través de ejemplos navarros: *IV Congreso de la Sociedad de Estudios Históricos*, Pamplona.

----- 2006: -----, Visiones de tres diablos medievales: *De Arte*, 5, León.

Azorín Fernández, D. *Aspectos del discurso repetido en El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara*. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7255/1/ALE_01_03.pdf 31.10.2010

Bjornson 1977: R. Bjornson, Thematic Structure in *El Diablo Cojuelo*: *Hispanófila*, 20, North Carolina.

Caro Baroja 1988: J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Castro 1920: A. Castro, *El Diablo Cojuelo*, *Revista de Filología Española*, VII, Madrid.

Cirot 1942: G. Cirot, Le style de Vélez de Guevara, *Bulletin Hispanique*, XLIV, Burdeos

-----1943: -----, Le Procédé dans *El Diablo Cojuelo*, *Bulletin Hispanique*, XLV.

-----1944: -----, Une histoire de captifs dans “Le Diable Boiteux” de Lesage, *Bulletin Hispanique*, XLVI.

-----1944: -----, A propos du “Diablo Cojuelo”. Aperçus de stylistique comparée, *Bulletin Hispanique*, XLVI.

Crawford 1910: J.P. Wickersham Crawford: The Devil as a dramatic figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega: *Romanic Review*, I, New York.

Chavarría Vargas, E. *Ascetismo, Neoestoicismo y Sátira Menipea en la obra de Diego de Torres Villarroel*. Tesis Doctoral, Univ. Málaga, 2008. <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/id/1295/17677154.pdf> 15.10.2010

Flores Arroyuelo 1985: F. J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

García de Cortázar, González Vesga 1994: F. García de Cortázar y J. M. González Vesga, *Historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Gracián 2001: B. de Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio (Vol. I y II)*, edic., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia.

-----2001:-----, *El Criticón*, edic., introd. y notas de Santos Alonso, Madrid: Cátedra.

Lesage 1832: A-R. Lesage, *El Observador nocturno o Diablo Cojuelo Tomo I*, Barcelona: Imprenta de A. Bergnes y Comp.

Luciano 1976: Luciano de Samosata, *Diálogos de Tendencia Cínica*, Introd., trad. y notas de F. García Yagüe, Madrid: Editora Nacional.

-----1996: -----, *Obras, Vol. I*, Introd. José Alsina Clota trad. y notas por Andrés Espinosa Alarcón, Madrid: Gredos.

- Navarro Durán 2007: R. Navarro Durán, *La mirada al texto, Comentario de textos literarios*, Barcelona: Ariel, S.A.
- Peale 1976: C.G. Peale, La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en “El Diablo Cojuelo”: *Bulletin Hispanique*, 78, Bordeaux.
- Pérez Lasheras 1994: A. Pérez Lasheras, *Fustigat Mores: Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Quevedo 1974: Fco. de Quevedo, *Los Sueños*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- 2003: Fco. de Quevedo, *El Buscón*, edic. de D. Ynduráin, Madrid: Cátedra.
- Ramón y Cajal 1971: S. Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad*, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Régulo Pérez 1979: Notas lexicológicas acerca de “beo”, “esteo” y “redina”, antiquísimos hispánicos supérstites en Canarias, en: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 4, Oviedo: Univ. de Oviedo.
- Rodríguez Pequeño, J. Poética en el realismo grotesco: el carnaval en El Diablo Cojuelo. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 1, Marzo 2001. <http://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/rodpeqe1.htm> 4.11.2010
- Souriau 1998: E. Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid: Akal, S.A.
- Stolerdijk 2003: P. Stolerdijk, *Crítica de la Razón Cínica*, Barcelona: Siruela.
- Torrente Ballester 1979: G. Torrente Ballester, Lectura Otoñal de “El Diablo Cojuelo”: *Boletín de la R.A.E.*, 59, Madrid.
- Vélez de Guevara 1902: L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo (reproducción de la edición príncipe de Madrid, 1641)*, Introd., notas y estudios de Adolfo Bonilla y San Martín, Vigo: Librería de Eugenio Krapf.
- 1903: -----, *El Diablo Cojuelo*, notas y comentarios de Felipe Pérez y González, Madrid: Suc. de Rivadeneyra.
- 1941: -----, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Fco. Rodríguez Marín, Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- 1986: -----, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Miralles, Barcelona: Planeta.
- 2007: -----, *El Diablo Cojuelo*, edic., introd. y notas de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid: Cátedra.

Josep Esquerrá Nonell

THE CRIPPLED DEVIL: IMAGO MUNDI AS ALLEGORY ABOUT CONFUSION. THE SATIRE AS A MEANS OF STYLE

Summary

The Crippled Devil of Luis Vélez de Guevara is difficult to include in any kind of novel. The play offers an “imago mundi” or “representation of the world” as allegory about the confusion, being the satire the resource of style used by the author. The classical heritage, very specially in

the *Icaromenip* of Lucian of Samosata, exercised a deep influence in our author, as well as *The Dreams* of Quevedo. A rigorous analysis of its structure and development as play is to strengthen this allegorical view of the novel and the interrelationship between earthly world and the world of hell in a society who lives in a context of economic crisis and social confusion, ruled by injustice and corruption in all their social classes . Finally adding the disillusionment at the end, as key of every baroque play.

Key words: novel, satire, world, allegory, confusion, baroque, structure, devil, spaces, disillusionment

Примљен новембра 2010.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.