Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo*
(Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)

C. George Peale

El Diablo Cojuelo fue una de las últimas empresas literarias de Luis Vélez de Guevara y su única obra en prosa. Salió a luz en 1641, cuando su autor contaba sesenta y uno o sesenta y dos años de edad.[1] Hasta entonces Vélez había competido "con todos los injenios de españa y con Lope de Vega los dos solos mucho tienpo," habiendo escrito más de cuatrocientas obras dramáticas—comedias, autos, entremeses y bailes.[2] En su teatro casi siempre se atenía al Arte Nuevo, lo que quiere decir que sus dramas eran portavoz de la sensibilidad colectiva, expresando sus valores y atractivas cualidades—la fidelidad, el honor, el fervor católico, la continuidad del pasado—mediante casos de honra, temas nacionales y populares, cantares y romances, etc.

Del conjunto de su obra dramática se destacan dos rasgos que parecen caracterizar la personalidad de Vélez tanto en su vida privada como en su vida profesional. Una es su ingenio; la otra, su decorosa cortesanía. Igualmente en los círculos literarios como en la corte real, Vélez tenía fama de fino poeta e ilustre cortesano. Siempre ocupaba un puesto de honor en las academias literarias, y sus versos y graciosos dichos debieron de agradar al Rey, a quien sirvió dieciocho años como ujier de cámara.[3] De su ingenio y cortesanía abundan testimonios de sus coetáneos. Cervantes, por ejemplo, lo menciona dos veces en el *Viaje del Parnaso*: la primera vez le da el sobrenombre de "quitapesares," por razón de su "verso numeroso" y su "peregrino ingenio"; luego le describe como "lustre y alegría y / discreción del trato cortesano."[4] Cinco días después del fallecimiento de Vélez, José Pellicer recordó en sus *Avisos históricos,* de Madrid, del 15 de noviembre de 1644: "El jueves pasado, murió Luis Vélez de Guevara, natural de Ecija, ujier de cámara de Su Magestad, bien conocido por más de 400 comedias que ha escrito y *su grande ingenio, agudos y repetidos dichos, y ser uno de los mejores cortesanos de España. . . .*"[5] Y una década más tarde, el entremesista Bernardo de Quirós soñó con una academia en la que Vélez compareció con Hortensio Paravicino: "Con él

[Paravicino] iba *el gran cortesano y poeta Luis Vélez de Guevara,* ara de las oblaciones de las musas y su galán, lauro de Apolo y mar de la elocuencia gustosa."[6]

El Diablo Cojuelo también exhibe esas cualidades que caracterizaron la personalidad y teatro de su autor. Largos pasajes de la obra consisten en calurosos elogios de la aristocracia cortesana. El ingenioso juego verbal, así como la divertida trama ornamentada por él, es rico y constante. El dinamismo escenográfico, tan logrado en sus comedias, en su prosa se traduce en un colorido pictorismo de singulares efectos satíricos.[7] Gran parte del libro, desde el protagonista titular hasta las situaciones que éste descubre, está informada por la tradición popular o por los tópicos literarios más conocidos del día. Hasta la modalidad de su narración es semi-dramática, desarrollada en la estructura dialogada del género anatomístico.[8] Pero resulta difícil interpretar *El Diablo Cojuelo* desde su teatro porque su problemática y temple son radicalmente diferentes.

Si en su teatro Vélez adaptaba dichas cualidades a un repertorio colectivo, lo repudió en su prosa, demostrando en ella un marcado desdén por las realidades externas de esos valores y revelando un temperamento racionalista, contemplativo y aun rebelde. El mismo lo advierte en su "Prólogo a los Mosqueteros de la Comedia de Madrid": "Gracias a Dios, Mosqueteros mios, . . . que vna vez tomarè la pluma sin el miedo de vuestros siluos, pues este discurso del Diablo Cojuelo nace a luz concebida sin Teatro original, fuera de la censura de leello està priuilegiado por vuestra naturaleza, pues casi ninguno de vosotros sabe deletrear" (p. 5).[9] En vez de buscar contacto con su mundo en torno, se desentendió de él para reflexionar sobre el trozo o aspecto del mundo que le afectó y se integró así en su vivir, en su realidad. Despejó así las apariencias externas de su mundo en torno y descubrió "la carne del pastelon" (p. 15), que le semejaba una "Babilonia Española, que en confusion fue esotra con ella segunda deste nombre" (p. 15), un mundo en donde los objetos y las personas revelan su sentido esencial: coches que son "Vallenas con ruedas" con un solo pasajero que, como un Jonas grotesco, se pasea por "el pielago racional de Madrid" (p. 27); linajes que se trafican en "el baratillo de apellidos" (p. 28); parientes que se alquilan "como lacayos y escuderos, para damas, de achaque que quieren passar en la Corte con buen nombre y encarecer su mercadería" (p. 29). Aun en los momentos de aparente entusiasmo por la clase noble el efecto total de las largas retahilas de nombres de las grandes figuras de la corte es atenuante. Parecen, como observó Américo Castro, nada más que cédulas echadas en las pilas bautismales para que se les pegaran como rótulos a los bautizados.[10] Puesto que esta obra fue la única ocasión en que se apartó de su teatro para manifestar "con particular capricho" (p. 4), como él mismo dice, la vivencia personal de su mundo notado sin tener que preocuparse de la reacción del público, podría decirse que *El Diablo Cojuelo* es una manera de manifiesto personal, una auto-exégesis de su autor.

Ahora bien, detrás de todo símbolo hay alguna realidad inminente. Y si tomamos *El Diablo Cojuelo* como símbolo, últimamente tenemos que enfrentar el problema de qué era la realidad que informó la obra, tarea nada fácil, como el profesor Rodríguez Cepeda ha mostrado, dada la escasez y variedad de datos y documentos pertinentes a la vida de Vélez.[11]

En su biografía de Vélez de Guevara, obra que abrió paso a la crítica velezista moderna, Emilio Cotarelo hizo indagaciones históricas de datos relativos a nuestro poeta que sacaron a luz ciertos hechos que habían de ser importantes para futuros estudios, porque sugirieron un parentesco entre Vélez y un Luis de Santander, de Ecija, acusado de judaizante por el Santo Oficio de la Inquisición, quien murió en la hoguera en 1554. El que Vélez fuese de la casta de los conversos es una posibilidad documentalmente constatada que debía exigir una revaloración fundamental de su vida y obra. Pero curiosamente, aquella posibilidad no se problematizó sino hasta 1946, cuando Joaquín de Entrambasaguas recogió los mismos datos aportados por Cotarelo para su semblanza anecdótica y descubrió a un Vélez hasta entonces desconocido, completamente equívoco, de luminosas esperanzas, pero transido de sombríos temores, vivencia ésta que Entrambasaguas llamó con oportunidad "la antinomia prodigiosa de su haz y envés." Aquella vivencia debió de afectarlo profunda y dolorosamente, porque tomó grandes medidas por ocultar su linaje. Nació Luis Vélez de Santander, "hijo de los Señores Licenciado Diego Vélez de Dueñas y de doña Francisca [de Negrete de Santander hija del Señor Licenciado de Santander, difunto, y de la Sra. María de Medina, vecina desta Parochia] su ligitima muger."[12] Pero al entrar a la vida palaciega, hizo como los cortesanos en el Tranco III de *El Diablo Cojuelo*: se vistió de un nuevo abuelo porque el suyo no le venía bien, o estaba "traído," es decir, era causa, ocasión o motivo de cuidado, fatiga, inquietud o afecto desordenado,[13] que por extensión quiere decir que era de sangre judía. Escogió otro apellido que le estaba más a propósito y se inventó una hidalguía inexistente para contarse con la egregia casta de "Don Llorente Velez de gueuara uno de los trecientos caualleros que saco de Abila el Rey Don Alfonso el Sauio para ganar á Jerez de la frontera" y de "Ant.º Negrete de Santander que en tienpo de los Reyes catolicos vino de la montaña a uiuir a ecija donde goço los mismos preuilejios y despues aca sus descendientes."[14]

Desde Entrambasaguas ha habido muy pocas tentativas de poner por obra la revaloración de Vélez y sus obras en estos términos. Las que se han hecho, mientras esclarecen aspectos particulares, son insatisfactorias por ser demasiado breves y categóricas,[15] o por ser demasiado generales. Rodríguez Cepeda, por ejemplo, ha interpretado toda la producción literaria de Vélez diciendo que era "un cristiano nuevo, inquieto e insatisfecho, como otros escritores de su tiempo, que con su fuerte sentido moralizante intentó volver al lógico camino varias de las inclinaciones sin tino de la vida española," cuyas obras abiertamente manifestaron "un sentido culto y reflexivo de la vida" opuesto a la ceguera popular, los tópicos, los lugares comunes, los errores arraigados, etc.[16]

Este parecer, que Cepeda y su colaborador Enrique Rull segundaron luego en su estudio preliminar de *El Diablo Cojuelo,* tiene buenos fundamentos en comedias como *La serrana de la Vera,* o *El Conde don Pero Vélez,* o *El Caballero del Sol,* o *Virtudes vencen señales,* pero impresiona como extremado cuando se consideran sus comedias de sabor cortesano, o sus halagadores versos. Desde luego, no faltan en muchas obras suyas elementos críticos y satíricos, pero éstos pueden atribuirse tanto a las convenciones del Arte Nuevo como a la visión personal de Vélez.[17] En todo caso, lo cierto es que Vélez era un hombre y poeta de su tiempo, entregado a las convenciones del Arte Nuevo, apegado al mundo palaciego, pero a veces, como en *El Diablo Cojuelo,* incompasivo ante las inanidades del mismo. Si en su teatro expresaba el espíritu crítico del cristiano nuevo, espíritu que caracteriza a muchos escritores en aquella época, en *El Diablo Cojuelo* se atrevió a dar asomo a su visión particular de converso. Es decir, Vélez de Guevara no sólo expresó la sensibilidad general del cristiano nuevo, sino que en su única obra en prosa expresó las vivencias particulares del converso, condición ésta que demandaba el mayor disimulo. Para ocultarla se arrebozó en esas cualidades distintivas que señalamos, su ingenio y su cortesanía. Parodójicamente, es en los momentos en que Vélez recurrió más a la convención mayoritaria donde se revela su heterodoxia. Uno es la ingeniosa imagen que dibujó de su protagonista, el Diablo Cojuelo, figura favorita del folklore peninsular; el otro es su imagen de la familia real y su Corte. Así, precisando cómo *El Diablo Cojuelo* expresa detrás de su aparente tradicionalismo y adulación cortesana la vivencia de un converso que esperaba medrarse en la Corte, espero extender las averiguaciones ya constadas, incluso las mías,[18] y sondear más la dicotomía entre el Vélez dramaturgo y figura pública y el Vélez prosista, crítico y auto-exegeta.

I

La figura titular retratada por Vélez de Guevara se presenta como un tipo hondamente arraigado en el folklore peninsular. De hecho, en un momento Vélez le hace declarar en redondo que es "Español por la vida" (p. 52), pero éste es, a mi juicio, un ejemplo de su afán de arrobar al lector con su tradicionalismo, como había hecho tantas veces antes en su teatro.

Aunque el Diablo Cojuelo goza de una larga tradición popular en España y su españolidad se ha sostenido desde Vélez de Guevara—tan definitivo fue su retrato—, es de recordar que el demonio proviene del folklore semítico, del demonio persa Aeshma-deva, patrón de la pasión, celos y furia. Su nombre probablemente se derivó de la voz hebrea *shamad,* 'destruir.' "Según la tradición cabalística, Asmodeo nació de la unión de Adán y Lilit, y figuraba entre los diez archidemonios, los *sephiroth* malos, que nacieron de la rama izquierda del Arbol de la Vida. Documentalmente apareció por primera vez en el libro

de Tobías: fue Asmodeo el que mató a los siete maridos de Sara."[19] En *El Diablo Cojuelo* se lo presenta así:

> . . . y voluiendo los ojos al suelo, viò en el vn hombrecillo de pequeña estatura, afirmado en dos muletas, sembrado de chichones mayores de marca, calabacino de testa y vadea de cogote, chato de narizes, la boca formidable y apuntalada en dos colmillos solos–que no tenian mas muela ni diente los desiertos de las encias–erizados los vigotes como si hubiera barbado en Hircania: los pelos de su nacimiento ralos, vno aqui y otro alli, a fuer de los esparragos–legumbre tan enemiga de la compañia, que, si no es para venderlos en manojos, no se juntan (bien ayan los berros, que nacen entrepernados con otros como vecindades de la Corte, perdone la malicia la comparacion). (p. 14)

La enumeración de los rasgos del Diablo Cojuelo aquí tiene especial interés folklórico porque se lee como un índice de la iconografía de este demonio,[20] pero el valor de los chichones y del símil pelos-espárragos es problemático. Como los demonios suelen funcionar en las bellas artes para simbolizar un concepto moral negativo, podría suponerse que estos detalles encerrasen algún valor tropológico. Pero si fuera así, habrían aparecido en otras representaciones de Asmodeo, lo que no ocurre. De hecho, estas menudencias no aparecen en la literatura "asmodeica" ni antes ni después de *El Diablo Cojuelo,* ni siquiera en Lesage, quien mejor que ninguno recogió en *Le diable boiteux* los detalles de la fisonomía de Asmodeo que surgen a través de su modelo español.[21] Por la misma razón es improbable que se tratara simplemente de recursos decorativos con que Vélez haya querido acentuar la calidad grotesca de su diablillo. Los "chichones mayores de marca" podrían explicarse literalmente por el hecho de que Asmodeo fue "el primero de los que se leuantaron en el reuelion Celestial y de los que cayeron y todo" (p. 13) y los otros demonios dieron sobre él al caer del Cielo. Asimismo, el símil pelos-espárragos podría explicarse por el valor figurado de 'espárrago': "Solo como el espárrago. Locución que se dice del que no tiene parientes, o del que vive y anda solo, sin hacer compañía con otros" (*Autoridades*). Pero como estos ribetes son únicos al Diablo Cojo de Vélez y no figuran en ninguna imagen de Asmodeo fuera de ésta, considero que encubren alguna afirmación vivencial del autor, aunque la naturaleza de esa afirmación, así como el valor emotivo de estos detalles, es muy oscura. Quisiera aventurar como hipótesis que ambos corresponden al carácter auto-exegético de *El Diablo Cojuelo,* siendo un indicio muy sutil de la herencia hebrea de su autor.

El significado de estos detalles comenzará a entrelucir si en nuestro análisis los consideramos en términos de los valores de la época, la llamada "edad conflictiva." Como se sabe, los prejuicios contra la casta judía en aquellos tiempos se especificaron en términos abiertamente raciales, no en el sentido de las pugnas raciales y antisemitas de nuestros días, sino relacionados con la creencia bíblica de que los pecados de los padres se transmitían a través de la

sangre. Si cabe hablar así, la pureza de sangre se veía en una dimensión espiritual. La noción de pureza de sangre, como ha dicho Castro, expresaba la conciencia de poseer un pasado puro en cuanto a la fe, de ser descendiente del pueblo de Dios–antes hebreo, luego español.[22] El cristiano nuevo, por buen cristiano que fuese, nunca dejó de ser judío a los ojos de sus prójimos, porque en sus venas corría la culpada sangre de sus antepasados. De verdad, tener sangre judía era como llevar una *scarlet letter* sobre el pecho, una mancha imposible de borrar que, una vez averiguada, señalaba a uno y toda su genealogía. Tal era el valor emotivo de las imágenes "sangre limpia" y "sangre manchada" que con tanto éxito fueron explotadas en la comedia, género que era, por así decirlo, la voz oficial de la casta cristiana.

Creo que en este sentido los chichones del Diablo Cojuelo pueden verse como una alusión muy sutil a la vivencia del converso. Literalmente está manchado de sangre: "*Chichón.* s. m. Bulto ocasionado de algún golpe en la cabeza, el qual sobresale y se levanta de la sangre aporreada, que se detiene en aquella parte, y causa dolor y deformidad" (*Autoridades*). Más, la profusión de los chichones–son "mayores de marca"–da a entender figuradamente que Asmodeo es hebreo por los cuatro costados. En vista de este rodeo, que es típico del manejo conceptista del lenguaje con que Vélez se divertía a lo largo de *El Diablo Cojuelo,* bien podría ser que quisiera encubrir en este detalle una valoración social del estado de los conversos. El chichón "causa dolor y deformidad" así como la sangre manchada causaba dolor vivencial y deformaba la entidad o personalidad del converso. El resultado de ello era la enajenación, el aislamiento psíquico del individuo, lo que se expresa en el otro detalle que he sugerido como indicio de la visión de un converso.

La primera partícula del símil pelos-espárragos explícitamente predica la noción de genealogía. Que el símil y sus especificaciones están encabezados por la imagen de "los pelos de su nacimiento," imagen que resulta irónicamente equívoca de acuerdo con los sutiles matices que explicaré, es un hecho que siempre debe tenerse presente al considerar este pasaje, pero este aspecto del juego no ofrece en sí ninguna dificultad.

La segunda partícula del símil, en cambio, es compleja. Podría comprenderse en el normal sentido figurativo que vimos arriba si Vélez no hubiese agregado las clarificaciones valorativas, ". . . los espárragos–legumbre tan enemiga de la compañia, que, si no es para venderlos en manojos, no se juntan (bien ayan los berros, que nacen vnos entrepernados con otros como vecindades de la Corte, perdone la malicia la comparacion." Los incisos dan a entender otro significado intencionado. La primera aposición, a la vez que refuerza el valor común de la metáfora "espárrago," parece expresar algún sentido traslatico. La otra, entre paréntesis, manifiesta explícitamente el significado metafórico de la frase que precede, exponiendo así el traslucimiento de la valoración crítica del autor. Se trata de una logradísima incidencia contrastiva de las metáforas "espárragos" y "berros" cuyo significado deriva de un juego recíproco

de ideas que operan en múltiples niveles cuyo valor crítico en la referencia a los espárragos no se desentraña sin el sostén contrastivo de la referencia a los berros.[23] Como veremos, la incidencia de significación metafórica funciona en dos planos.

La primera incidencia de significación metafórica se refiere al sentido de aislamiento psíquico que acabamos de mencionar en relación con los chichones del demonio. Los cristianos en cuyas venas corría sangre impura, siendo como el espárrago, "legumbre tan enemiga de la compañia . . . ," no debían mezclarse ni mucho menos emparentarse con "la compañia" de la limpia casta de los cristianos viejos. Además, los judíos no se reunían públicamente a menos que fuera a la fuerza en los autos de fe en que la justicia apelotonaba a los presos "como en manojos . . . para venderlos." La validez de esta interpretación se verifica en la relación entre imagen vegetal y clase social mediante los dos equivalentes nominales, que Vélez desarrolló paralelamente para subrayar esa relación. Los equivalentes nominales de la primera imagen se presentan en forma de una aposición, pero como el eje de significación aparentemente está sobre la imagen y no sobre la idea, la conexión metafórica entre planta y clase social permanecería recóndita si no fuera por el símil expreso de la segunda frase, "(bien ayan los berros, que nacen vnos entrepernados con otros como vecindades de la Corte . . .)." Porque la disposición sintáctica de los dos equivalentes es más o menos paralela, la fuerza de la afirmación que semeja "berros" y "vecindades de la Corte" hace entrelucir una parecida relación en la frase anterior. Así, de la misma manera que el equivalente nominal referido a los "berros" es una metáfora que representa a los cristianos viejos, el equivalente "esparrago–legumbre tan enemiga de la compañia" señala a los cristianos nuevos.

Otra incidencia de las imágenes vegetales es genérica, relacionada con la naturaleza misma de cada planta. El sentido figurado de espárrago que vimos arriba se deriva de un fenómeno empírico. La especie selvática de esta legumbre, el espárrago de trigo, nace solo y sin hojas; crece entre trigos y se destaca fácilmente porque su follaje, si cabe llamarlo así, es muy distinto del de sus contornos. No pudiera haber nada que fuese cualitativamente más diferente del berro, que crece en profusión y tiene hojas redondas que "conformes van creciendo se hienden como las de la orruga" (*Autoridades*). No es difícil, pues, entrever en este contraste, en parte figurado, en parte literal, la afirmación valorativa expresada en el plano metafórico, particularmente en vista de la primera incidencia que hemos visto. La imagen expresa la misma aseveración de la sociedad española que Fernández de Oviedo había hecho casi cien años antes: "Es cierto que entre todas las naciones de los cristianos no hay alguna . . . donde mejor se conozcan los nobles, e de buen linaje e limpia casta, ni cuáles son los sospechosos a la fe: lo cual en otras naciones es oculto."[24] Pero la expresión valorativa de Vélez de Guevara va más allá de un mero deslinde entre cristianos nuevos y viejos. Se refiere también a la situación

vivencial de las dos castas, referencia que seguramente ha de corresponder al carácter auto-exegético del libro.

En aquella época la dimensión imperativa de los españoles estaba introvertida. Ya era solamente cuestión de afirmar el ser del individuo dentro de su propia colectividad, de mantener la honra a toda costa; de ahí que la gente se encaramaba estrafalariamente por la Corte como "berros que nacen vnos entrepernados con otros" y que pasaba las tardes paseando por la Calle Mayor de Madrid en sus coches para hacer gala de su honra.[25] Por otro lado, los conversos tomaban grandes medidas por ocultar su ascendencia, porque si fuesen sospechados de judaizantes quedaban como el señero espárrago entre el trigo, sin las "hojas" de la opinión pública, carentes de honor al no poder ejercer ya su propia dimensión imperativa. Es lo que Vélez temía en su vida de cortesano, experiencia vital a que no se atrevió a dar expresión sino hasta la vejez en ésta, su obra auto-exegética. Por cuanto quisiera disimularla, Vélez no pudo evitar la vivencia de su patrimonio hebreo. Al incluir esos ribetes en su descripción del Diablo Cojuelo, hacía alarde de su renombrado ingenio, pero –he aquí la ironía de ello–es precisamente esa complejidad significativa de concepto la que descubre la experiencia vital de la herencia que quería ocultar.

II

Al comienzo de *Agudeza y arte de ingenio,* cuya primera versión se publicó un año después de *El Diablo Cojuelo* bajo el título *Arte de ingenio,* Baltasar Gracián definió el entendimiento, y con ello, el ingenio, como la facultad que comprende cómo "Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornamento de las palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura."[26] El ingenio para Gracián era cuestión de un juego semántico: "argumento" equivalía "razonamiento." Así lo comprendíamos en nuestra exégesis de un pasaje del Tranco I. Ahí Vélez disimuló la vivencia particular del converso detrás de un juego semántico muy sutil y complejo; es uno de los ejemplos más reconcentrados del ingenio que lo afamaba en sus comedias, en las academias literarias y en sus tratos con los residentes de la Corte Real.

Pero "argumento" también podía comprenderse como "trama," o más específicamente, "disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto."[27] O sea, además de ingenio semántico, era posible manifestar ingenio en la disposición estructural de una obra. Por relacionar una secuencia con otra, o dicho a lo Gracián, por atender la dialéctica a la conexión de secuencias narrativas, era posible comprender un sentido muy diferente, o aun opuesto al significado inmediato aparente de un episodio en sí. Es un principio que se aproxima a la operación de la lectura que Tzvetan Todorov llama oportunamente "superposición."[28] Este principio no tuvo mucha

acogida en el arte de ingenio del siglo XVII—excepción notable es el perspectivismo estructural de Cervantes[29]—, pero en el Tranco VIII de *El Diablo Cojuelo* se nos presenta un caso que lleva la noción de ingenio estructural a un extremo de sutileza.

El Tranco VIII muestra al Vélez cortesano. El tono predominante del larguísimo panegírico de la Corte que constituye este capítulo parece ser uno de hiperbólica adulación cortesana, muy semejante al *Elogio del juramento del serenísimo príncipe Don Felipe Domingo, quarto deste nombre . . .*, compuesto por Vélez al principio de su carrera literaria, en 1608,[30] pero con esta diferencia significativa: en *El Diablo Cojuelo* la parada de nobles está mondada del detalle pintoresco que infundió calidez en su relación de aquel suceso histórico. La modificación realza la preclara estirpe de los grandes de la Corte en vez de la colorida imagen de su galantería.[31]

El que Vélez retocó partes de su *Elogio* para incorporarlas en su prosa es un hecho que ayuda a resolver una posible fuente de *El Diablo Cojuelo,* pero apenas si descubre algo acerca del sentido del Tranco VIII, que en realidad presenta una visión del estado noble y del Rey que es muy distinta del *Elogio.* Este era una composición servilmente interesada con la que Vélez, ambicioso cortesano de treinta años, esperaba granjearse favores de su patrón, el Conde de Saldaña.[32] El Tranco VIII, en cambio, encubre una realidad muy diferente de aquella que daría a entender la superficie verbal de sus calurosos elogios; es una velada imagen satírica de los Reyes y su Corte por un desengañado sesentón quien se había visto frustrado repetidas veces en sus pretensiones de medrar su fortuna en la Corte y conseguir un hábito de caballero.[33] Este modo de ver el Tranco VIII va muy contrario a la mayoría de las interpretaciones hasta el momento, a excepción de las citadas, que no pasan de impresión subjetiva.[34] Sin embargo, un examen detallado de los procedimientos técnicos y, especialmente, de su relación con otras partes del libro hará constar que el fenómeno y vivencia del panegírico de la Corte, así como el sentido crítico del mismo, son desvalorativos.

El Tranco VIII suele leerse como un sincero testimonio. Creo que esto es porque la imagen de Sevilla que comprende la segunda mitad del capítulo anterior predispone al lector a un ambiente cortesano que es muy digno. El elogio del Tranco VII es genuino, y a primera vista el Tranco VIII parece nada más que una extensión del capítulo anterior. En ambos se enumeran ilustres personajes y sitios famosos con frecuentes intromisiones por los protagonistas que verifican lo enumerado. También, las enumeraciones discursivas de ambos capítulos están interrumpidas por intermitentes recapitulaciones de la historia de los perseguidores del Diablo Cojuelo y don Cleofás, avanzando así el enredo hacia su desenlace final.[35] Pero en realidad las dos secuencias difieren de raíz. El Tranco VII se desarrolla en el modo más grandioso de la retórica epidíctica; sus pintorescos epítetos y aposiciones se despliegan espaciosamente en largos períodos sintácticos. El Tranco VIII se aprovecha de los mismos recursos

estructurales, pero los comprime, borrando el colorido trasfondo escénico. El procedimiento apresura el discurso. Como consecuencia, evoca una imagen de la Corte madrileña que es sutil, pero inequívocamente reductiva.

La imagen de Sevilla en el Tranco VII se presenta con espacio, de una manera que dio nuevo vigor a los tópicos epidícticos prescritos por la preceptiva retórica.[36] Las enumeraciones descriptivas evocan la ciudad tanto en sus dimensiones espaciales como su color afectivo. La primera enumeración, por ejemplo, ofrece un panorama visual de Sevilla a la vez que expresa el movimiento de los protagonistas desde Carmona hacia la ciudad:

> Admirò a don Cleofas el sitio de su dilatada poblacion y de la que hazen tantos diuersos vageles en el Guadalquiuir, valla de cristal de Seuilla y de Triana, distinguiendose de mas cerca la hermosura de sus edificios, que parece que han muerto Virgines y Martires, porque todos estan con palmas en las manos, que son las que se descuellan de sus peregrinos pensiles, entre tantos cidros, naranjos, limones, laureles y cipreses: Llegando en breue espacio a Torreblanca, vna legua larga desta insigne Ciudad, desde donde comiença su Calçada y los caños de Carmona, hermosissima puente de Arcos por donde entra el rio Guadaira en Seuilla, cuya hidropica sed se le bebe todo, sin dexar apenas vna gota para tributar al mar, que es solamente el rio en todo el mundo que està preuilegiado deste pecho, haziendo mayor la belleza desta entrada infinitas granjas por vna parte y por otra, que en cada vna se cifra vn jardin terrenal, graniçando azahares, mosquetas y jazmines Reales. (pp. 76-77)

Al entrar en Sevilla, el Cojuelo y don Cleofás van "hilbanando calles" (p. 77), el Candilejo, la Calle de Abades, la Borceguinería, el Atambor, y enumerando en detalle sitios y familias famosos de la ciudad hasta parar en las Calles del Agua, donde toman posada. Pasan la tarde en el terrado de su posada, gozando del fresco y dilatadamente recorriendo edificios y personajes renombrados con aun mayor particularidad, elenco que comprende el resto del capítulo (pp. 78-82). El movimiento del Diablo Cojuelo y don Cleofás en Sevilla evoca el espacio de la ciudad. Pero antes de enumerar sus distinguidos habitantes, Vélez convierte ese espacio en ambiente vivencial. Es decir, las descripciones de los edificios y otros puntos de interés evocan la rica y placentera atmósfera en que los nobles sevillanos vivían, de manera que el espacio geográfico se convierte en espacio humano. Porque todas las enumeraciones de la nobleza sevillana—son tres (pp. 77-78, 79-80, 80-82)—siguen el mismo patrón estructural, miremos el primero, que es el más corto.

Cada secuencia del Tranco VII se abre primero con una enumeración epidíctica que precisa un edificio o sitio de interés:

> Entrandose en la Ciudad los dos a buen passo y guiando el Cojuelo, la barba sobre el hombro, fueron hilbanando calles, y llegando a vna plaçuela, reparò don Cleofas en vn edificio sumptuoso de vnas casas que tenian vna portada ostentosa de alabastro y vnos corredores dilatados de la misma piedra. Preguntòle don Cleofas al Cojuelo

> que Templo era aquel, y el le respondio que no era Templo, aunque tenia tantas Cruzes de Ierusalen del mismo relieve de marmol, sino las Casas de los Duques de Alcala.

Sigue a esto una enumeración de los títulos de sus dueños:

> . . . los Duques de Alcala, Marqueses de Tarifa, Condes de Molares y Adelantados Mayores de Andaluzia, cuya Grandeza ha heredado oy el Gran Duque de Medina Celi por falta de hijos herederos, que aunque fuera mayor no le hiziera mas, que por Fox y Cerda es lo mas que puede ser.

Luego se concluye con un juicio valorativo que verifica la grandeza de los personajes enumerados. En este caso, el estudiante confirma la enumeración que precede:

> "Ya conozco esse Principe–dixo don Cleofas–y le he visto en la Corte, y es tan generoso y entendido como Gran Señor."

En ésta y las otras enumeraciones del Tranco VII los personajes se presentan rodeados de espacio. Además, con excepción de los títulos nobiliarios, cada aposición, cada período sintáctico, añade nueva información significativa a lo que precede, logrando así una imagen positiva de Sevilla y su nobleza que es muy amplia en sus dimensiones comprensivas.

En cambio, el tono del Tranco VIII es satírico. Como ha observado Alvin Kernan, una de las técnicas más comunes de la sátira es el lienzo abarrotado: "The scene of satire is always disorderly and crowded, packed to the very point of bursting. . . . Pick up any major satiric work and open it at random and the immediate effect is one of disorderly profusion."[37] En medio de una bulliciosa muchedumbre, sean demonios o rústicos flamencos, caricatos anónimos o cortesanos nobles, la dignidad es imposible. El satírico nunca permite a su víctima espacio psíquico en donde afirmarse como individuo; cuando peca, peca con las masas.[38]

La ambientación espacial que era tan evidente en el Tranco VII se ha borrado por completo en el VIII. Cuando hay especificaciones de espacio, como de las casas del Conde de Oñate, las gradas de San Felipe, la Puerta del Sol y la Plaza de Armas, se presentan en el mismo plano epidíctico como los nobles, pero no conjugadas con ellos por medio de la subordinación sintáctica, como ocurrió antes al exponer a la nobleza de Sevilla. Los juicios valorativos en buena parte se han eliminado también, y los pocos que hay consisten en ingenuas preguntas de la mulata, que por su pictorismo hiperbólico tienden a la caricatura. En fin, los nobles enumerados en el Tranco VIII se presentan sin ninguna relación vivencial, ni con su ambiente, ni con sus admiradores; se ven sólo en términos de su propia genealogía, de modo que el panegírico decae en una manera de montaje onomástico cuyo efecto es, a lo mejor, entorpecedor.[39]

La superposición intratextual también entra en juego en la visión de los Reyes y su Corte. El narrador, cuando dice en el Tranco VIII, "La Rufina María estaua sin juyzio mirando tantas figuras como en aquel Teatro del mundo ivan representando papeles diferentes" (p. 86), casi repite las palabras del Cojuelo al principio del Tranco II, en el momento de comenzar su gira con don Cleofás: " 'aduierte que quiero empeçar a enseñarte distintamente en este teatro donde tantas figuras representan, las mas notables, en cuya variedad està su hermosura' " (p. 17). La repetición confirma una relación significativa entre los Trancos II y III por un lado, que mostraron la Corte como entre bastidores, y el Tranco VIII por otro, que la muestra como en escena durante el espectáculo público de sus "passeos ordinarios" (p. 86). La visión quevedescamente satírica de aquellos capítulos dispone al lector a ver la parada de la Calle Mayor aquí con los mismos ojos.[40]

Las palabras con que el Diablo Cojuelo introduce la visión "espejística" de la Corte son graciosamente equívocas: ". . . y tomando el espejo en la mano, dixo:—'aqui quiero enseñalles a los dos lo que a estas horas passa en la calle Mayor de Madrid, *que esto solo vn demonio lo puede hazer, y yo*' " (p. 85, énfasis mío). Y cuando prosigue a decir, " 'Y aduiertase que en las alabanças de los Señores que passaren, *que es mesa redonda, que cada vno de por si haze cabeçera,* y que no es pleito de acreedores, que tienen vnos antelaciones a otros' " (énfasis mío), parece nada más que otra fórmula de cortesía como las que suelen caracterizar la poesía de Vélez. Pero resulta muy irónica cuando, unas páginas después, en medio del procesional aparece el entierro del astrólogo que tenía preso al Cojuelo, " '. . . que ayunò toda su vida—dice éste—para que se lo coman todos estos en su muerte, y siendo su retiro tan grande quando viuo, ordenò que se le passeassen por la calle Mayor despues de Muerto, en el testamento que hallaron sus parientes' " (p. 93). Extraña que el astrólogo, ejemplo de la avaricia, aparezca en medio de la parada y que por un momento hiciera cabeza de la "mesa redonda" de la Corte española. Su presencia anula las antelaciones que unos nobles tienen a otros, pero es más, en buena medida anula las antelaciones de los Reyes, pues todas las figuras, Reyes, astrólogo y nobles, son vistas en el mismo plano, desde la misma distancia psíquica y estimativa, por medio de una treta que, como dice el Diablo Cojuelo, " 'solo vn demonio puede hazer, y yo.' "

Otra técnica de reducción satírica va dirigida contra los Reyes mismos. Esta técnica, que está presente a lo largo de la obra, podría llamarse "anatomización sinecdóquica." Con ésta la entidad de la gente de *El Diablo Cojuelo* es desvirtuada mediante la vivisección verbal de sus cualidades y atributos. Por ejemplo, cuando el demonio y don Cleofás por primera vez miran la sociedad de Madrid, el estudiante se espanta de "tanta diuersidad de manos, pies y cabeças" (p. 17). Luego acechan a un lindo que "duerme con vigotera, torcidas de papel en las guedexas y el copete, sebillo en las manos, y guantes descabeçados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hazer colacion en él toda la quaresma

que viene" (p. 18). Un poco después ven a un hidalgo "que ha rondado toda la noche, tan Cauallero del milagro en las tripas como en las demas facciones, pues quitandose vna cauellera, queda caluo; y las narizes de caratula, chato; y vnos vigotes postizos, lampiño; y vn brazo de palo, estropeado, que pudiera irse mas camino de la sepoltura que de la cama" (pp. 23-24). En Sierra Morena la pareja encuentra a una compañía de actores, la cual está descrita no como un conjunto de personas, sino como una guardarropía:

> venian las damas en jamugas con bohemios, sombreros, con plumas y mascarillas en los rostros, los chapines con plata colgando de los respaldares de los sillones, y ellos, vnos con portamanteos, sin cogines, y otros sin cogines ni portamanteos, las capas dobladas debaxo, las valonas en los sombreros, con alforjas detras, y los musicos con las guitarras en caxas delante en los arçones, y algunos dellos ciclanes de estribos, y otros eunucos, con los moços que le siruen a las ancas, y otros con botas de rodillera, sin ninguna, otros con baras para hazer andar sus caualgaduras y las de las mugeres. (p. 54)

La anatomización sinecdóquica priva a los personajes de su integridad y eficacia como personas. Les reduce a materia, materia animada, eso sí, pero referida en términos de lo inanimado, de manera que la técnica, mientras tiene que ver con el procedimiento reductivo de la escena pletórica, también es una manifestación de la proyección metafórica que en otra ocasión he señalado como la más importante de *El Diablo Cojuelo*, la transferencia de lo inanimado sobre lo animado.[41]

Lo curioso es que Vélez sometiera a la familia real a la vivisección sinecdóquica. No recuenta sus linajes, ni títulos, ni dignidades oficiales o personales; los describe más bien en términos de sus vestidos y afeites. De esta manera, bajo la aparente enunciación de las grandezas de los Hapsburgos, Vélez registra el contraste irónico entre el brillo, bizarría y pompa de la presencia de los Reyes y su deslucimiento político, social y religioso, así como haría Goya sus retratos reales.

> –"¡que linda hilera de Señores, que parece que estan viuos!"–"el Rey nuestro Señor es el primero;"–dixo el Cojuelo;–"¡que hombre està!–dixo la Mulata–¡que vizarros vigotes tiene y como parece Rey en la cara y en el arte! ¡Que hermosa que està junto a èl la Reyna nuestra Señora y que bien vestida y tocada! ¡Dios nos la guarde! y aquel niño de oro que se sigue luego, ¿quien es?"–"El Principe nuestro Señor–dixo Cleofas–que pienso que le criò Dios en la Turquesa de los Angeles."–"Dios le vendiga–replicò Rufina–y mi ojo no le haga mal, y viuiendo mas que el mundo nunca herede a su padre, y viua su padre mas siglos que tiene almenas en su Monarquia. ¡Ay señor!–prosiguio Rufina–¿quien es aquel Cauallero que al parecer està vestido a la Turquesca, con aquella Señora tan linda al lado vestida a la Española?"–"No es–dixo el Cojuelo–traxe Turquesco, que es la vsança Vngara, como ha sido Rey de Vngria, que es Ferdinando de Austria, Cesareo Emperador de Alemania y Rey de Romanos, y la Emperatriz su esposa Maria, Serenissima Infanta de Castilla, que hasta los Demonios–boluiendose a

Cleofas–celebramos sus Grandezas."–"¿Quien es aquel–preguntò la mulata–que està tambien en la quadrilla vestido de soldado, tan galan, tan vizarro y tan ayroso, que se lleua los ojos de todos y tiene tanto auditorio mirandole?"–"Aquel es el Serenissimo Infante don Fernando–respondio el Cojuelo–questà por su hermano gouernando los Estados de Flandes y es Arçobispo de Toledo y Cardenal de España, y ha dado al Infierno las mayores entradas de Franceses y Olandeses que ha tenido jamas despues que se representa en el la eternidad de Dios, aunque entren las de Xerxes y Dario, y pienso que ha de hazer dar grada a mugeres de las Luteranas, Caluinistas y Protestantes que siguen la seta de sus maridos, tanto que los mas de los dias buelue el dinero el Purgatorio."–"Gana me dà si pudiera–dixo la mulata–de dalle mil besos;"–"en pais està–dixo don Cleofas–que tendra el original bastante mercaderia de esso, que esta ceremonia dexò Iudas sembrada en aquellos paises." (pp. 94-96)

La estructuración de esta parte de la secuencia parece revelar alguna proyección vivencial del autor que vierte sobre motivos políticos y religiosos. La imagen de la familia real está enmarcada por la descripción del entierro del astrólogo y de algunos puntos de interés en la Calle Mayor, de un lado, y por la manifiestamente burlesca visión del Río Manzanares, de otro. A primera vista aquélla parece un procedimiento para evocar anticipación suspensiva antes de la aparición del Rey. La separación de la retahila de nobles es un descanso de la hipnótica enumeración onomástica que aviva atención e interés. Por primera vez en ocho páginas, el lector vuelve a percibir una función orientadora en las aposiciones y períodos sintácticos, aunque es irónico que las ricas y coloridas escenas abren espacio a la ínfima clase de soldados y aguadores, mientras la nobleza de la Corte se presenta "entrepernada," como escribía Vélez en el Tranco I, absolutamente desprovista de espacio en donde afirmarse. La aparición del Rey y su familia está referida a guisa de épica, pero su tono enunciativo está contradicho por los extremados hipérboles de Rufina María y por los testimonios irónicos del Cojuelo y don Cleofás. Esto es particularmente claro en sus valoraciones de los Emperadores Romanos y del Infante don Fernando. A los primeros el Diablo Cojuelo les quita la máscara de sus apelativos y los desimboliza al decir: "que hasta los Demonios celebramos sus Grandezas," y desvirtúa al Infante al presentarlo como el fanático reventador de este mundo y del otro, vestido de la misma manera como el Diablo Cojuelo cuando éste volvió de un vuelo nocturno a Constantinopla en el Tranco V "en traxe Turquesco con almalafa y turbante, señales ciertas de venir de aquel pais" (p. 47).

Con la visión del Río Manzanares que sigue luego, la serie reductiva queda completa. Muestra lo degradada e insensata que era la Corte en que se complacían los Reyes:

"tome v. merced su espejo, que otro dia le ensenaremos en el rio de Mançanares, que se llama rio porque se rie de los que van a bañarse en el no teniendo agua, que solamente tiene regada la arena, y passa el verano de noche, como rio Nauarrisco,

siendo el mas merendado y cenado de quantos rios ay en el mundo;"–"el mas caudal dèl es–dixo don Cleofas–pues lleua mas hombres, mugeres y coches, que pescados los dos mares;"–"ya me espantaua yo–dixo el Cojuelo–que no boluias por tu rio; respondele esso al Vizcayno que dixo: *O vende puente, o compra rio.*" –"No ha menester mayor rio Madrid–dixo don Cleofas–pues ay muchos en el que se ahogan en poca agua, y en menos se ahogara aquel Regidor que entrò en el Ayuntamiento de las ranas del Molino quemado."–"¡Que galante eres,–dixo el Cojuelo–don Cleofas, hasta contra tus Regidores!" (p. 96)

Además, da vuelta a la imagen inicial de la Corte expuesta en los primeros renglones de la obra: "el Prado boqueaba coches en la vltima jornada de su paseo, y en los baños de Mançanares, los Adanes y las Euas de la Corte, fregados mas de la arena que limpios del agua, dezian el 'ite rio est' " (p. 9). Ahí la espiritualidad está tergiversada al extremo; los cortesanos–serán los mismos en ambos capítulos[42]–se representan como los primeros pecadores del mundo, y cualquier traza de respetabilidad ceremonial que pudiera quedarles después de aquel apodo metafórico es despedida por el juego macarrónico " 'ite rio est.' " Por eso es muy significativo que la imagen del Cardenal de España en el Tranco VIII esté yuxtapuesta a la escena del Río Manzanares, lo mismo como es significativo que la imagen de Felipe IV siga inmediatamente después de la descripción del entierro del astrólogo, las gradas de San Felipe y la fuente del Buen Suceso, los más concurridos lugares de reunión de Madrid, tanto de soldados, pícaros y otras gentes infames como de la sociedad establecida.[43] Tal estructuración de la presencia de los Reyes, junto con la disposición contrastada de los panegíricos de la nobleza sevillana, que es favorable, y la madrileña, reductiva, proporciona una visión satírica del poder temporal y espiritual del trono en la España de Felipe IV, visión que engloba todo lo expuesto desde el comienzo de la obra.

* * *

Ingenio y cortesanía: estas cualidades le valieron a Vélez en *El Diablo Cojuelo* para expresar un sentido muy diferente, si no opuesto, al interés y popularismo de su poesía y teatro. De hecho, los pasajes referidos culminan un largo proceso en que, tanto ideológica como técnicamente, el ecijano se alejaba del Arte Nuevo hacia la sátira conceptista.[44] El ingenioso concepto del Tranco I que vincula los pelos del Diablo Cojuelo, el espárrago de trigo y el rebosante mundillo de la Corte nos brinda un ejemplo extremado del precepto conceptista de Gracián. Pero mientras la imagen de los pelos-espárragos encubre una particularidad auto-exegética que es muy difícil de desentrañar, se trata de una de las técnicas más comunes de la sátira.[45] En cambio, el disimulo estructural del Tranco VIII, como procedimiento satírico, es muy singular. Se desasió del usitado conceptismo quevedesco, que por entonces

se había hecho lugar común ya sin los efectos azorantes que evocaba dos décadas antes, y sutilizó su visión crítica en la contrastada disposición estructural de los Trancos VII y VIII. El elogio semántico de la Corte Real es contradicho por la misma armazón estructural que está revestida por aquel torrente laudatorio. La contradicción pasó inadvertida por sus lectores, tan atentos a la agudeza de las ideas como inconscientes de la sutileza de la estructura.[46]

En fin, la imagen de Vélez de Guevara que sus coetáneos y biógrafos modernos han proporcionado nos retrata a una genial personalidad y artista. Era un hombre dado a veces a la pedigüeñería para realizar sus desmedidas pretensiones en la Corte de Su Majestad. Su temperamento y talento artístico lo hicieron una figura central, si bien controversial, en la embrollada pléyade de ingenios que hoy son nuestros clásicos. Ahora, con los estudios recientes como el de la Profesora Kennedy, podemos apreciar con alguna exactitud en qué consistió la intervención de Vélez y cómo puso su arte a contribución en las frivolidades y maquinaciones de la vida palaciega y de los círculos literarios de Madrid.[47] De muchas maneras, *El Diablo Cojuelo*, como auto-exégesis de su autor, corrobora esta imagen. En él Vélez registró su propia vivencia de las principales corrientes literarias del día, mostrándose fino intérprete estilístico—y a veces plagiario—de los mencionados escritores y otros. Hasta se objetivó de sí mismo para criticar a burlas las comedias de ruido que le habían granjeado tanta popularidad en los corrales. También es manifiesta su adulación sincera de la clase noble, de quienes durante años dependía su fortuna como poeta y cortesano.

Pero, como hemos visto, *El Diablo Cojuelo* también nos revela a otro Vélez, si bien ingenioso y cortesano, ya crítico, desengañado, y más, converso. Los datos textuales analizados en este estudio han escapado toda atención crítica hasta el momento por parecer insignificativos. De hecho, las únicas referencias críticas al Tranco VIII en absoluto niegan su valor crítico: se le ha visto más bien como cuestión de un elogio que entraba dentro del quehacer rutinario y profesional del poeta.[48] Creo que Vélez contaba con esta apariencia y reacción para disimular su sentido crítico. Quiso redoblarlas con una recóndita, pero muy significativa, complejidad técnica, semántica en un caso, estructural en el otro, complejidad que simultáneamente encubre y expone parte de la realidad inminente que determinó la forma significativa de *El Diablo Cojuelo*.

Notas

[1] La imprecisión de este dato se debe a las discrepancias documentales acerca de su nacimiento. Véase la nota 12 abajo.

[2] La cifra es de Juan Vélez, en la carta citada abajo en la nota 12.

3 Su actuación en las academias está bien documentada en José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid, 1961), passim; Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, BRAE,* Anejo 10 (Madrid, 1963), passim; y Hannah E. Bergman, "El 'Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos' (MS. inédito) y el Certamen Poético de 1638," *BRAE,* 55 (1975), 551-610. Para un interesantísimo estudio de ciertos aspectos de la vida de Luis Vélez en el mundillo literario de la Corte, véase Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26* (Chapel Hill, N. C., 1974), caps. iv-viii; también Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)* (Oxford, 1971), pp. 19-21, 25-27, 56-57, 62-63; y "Luis Vélez de Guevara and Court Life," pp. 20-38 del presente tomo.

4 *Viaje del Parnaso,* caps. ii y viii, apud Emilio Cotarelo y Mori, "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas," *BRAE,* 3 (1916), 649. Cf. Maria Grazia Profeti, "Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara," *Miscellanea di Studi Ispanici,* 10 (Pisa, 1965), pp. 47-50; y también "Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico," p. 1 del presente tomo.

5 Apud Cotarelo, 4:168 (énfasis mío).

6 *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós* ... (Madrid, 1656), fol. 97, apud Cotarelo, 4:431 (énfasis mío).

7 Véase Georges Cirot, "Le style de Vélez de Guevara," *BH,* 44 (1942), 175-80; Manuel Muñoz Cortés, "Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su 'Diablo Cojuelo,' " *RFE,* 26 (1943), 57-66; Profeti, "Note critiche," pp. 47-174; y René Torres Delgado, "Vigencia de la caricatura en *El Diablo Cojuelo,*" *Ceiba,* 1, nº. 1 (1972), 43-47.

8 El concepto de la anatomía como género narrativo se postuló por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, 1957), pp. 308 ss. Philip Stevick amplió los términos hábiles del concepto en "Novel and Anatomy: Notes toward an Amplification of Frye," *Criticism,* 10, nº. 3 (1968), 153-65. He querido aplicar las ideas de Frye y Stevick, agregando otras nuevas, en *La anatomía de "El Diablo Cojuelo": Deslindes del género anatomístico* (Chapel Hill, N. C., 1977). Véase también Margarita Levisi, "Los aspectos teatrales de *El Diablo Cojuelo,*" pp. 207-18 del presente tomo.

9 Todas las citas de *El Diablo Cojuelo* remiten a la edición crítica de A. Bonilla y San Martín (Vigo, 1902).

10 Américo Castro, *De la edad conflictiva,* 2ª. ed. (Madrid, 1961), p. 250. Cf. Arnold G. Reichenberger, ed., *El embuste acreditado* (Granada, 1956), pp. 93-94, 103n.; Enrique Rodríguez Cepeda, "Consideraciones sobre Vélez de Guevara," *Mester,* 5, nº. 2 (1975), 112-22.

11 "Consideraciones sobre Vélez de Guevara," p. 118.

12 Juan Vélez, hijo de nuestro poeta, en una carta a José Pellicer, escrita en Madrid, el 20 de octubre de 1645, y que cito aquí, afirma que su padre "naçio en ecija a 26 de Agosto de 1578," pero su partida de bautismo está fechada "Sabado primer dia del mes de Agosto de mill y quinientos e setenta y nueve años." La carta de Juan Vélez fue publicada por Antonio Paz y Meliá, "Nuevos datos para la vida de Luis Vélez de Guevara," *RABM,* 7 (1902), 129-30. Fue reproducida en Antonio Pérez y González, *El Diablo Cojuelo:*

Notas y comentarios... Nuevos datos para la biografía de Luis Vélez de Guevara (Madrid, 1903), pp. 164-65. La partida de bautismo, citada aquí entre corchetes, se publicó primero por Pérez y González, p. 185. Véase además Cotarelo, 3:621-52, y *BRAE*, 4 (1917), 137-71; Joaquín de Entrambasaguas, "Haz y envés de Luis Vélez de Guevara," *Revista de la Universidad de Oviedo* (1946), reimpreso en *Atenea*, 96 (1950), 188-203, y de nuevo, corregido y aumentado, en Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios y ensayos de investigación y crítica, de la leyenda de Rosamunda a Jovellanos*, *RL*, Anejo 37 (Madrid, 1973), pp. 129-40, al que me remito en el presente estudio. La frase citada se halla en la p. 131.

13 *Diccionario de Autoridades*, s.v. "traer." La cuarta acepción agrega: "y se junta siempre con nombres, que expliquen, o contradigan la materia, de que se habla: y assí se dice, Traher inquieto, muerto, perdido, etc."

14 Carta de Juan Vélez.

15 Véase, por ejemplo, Américo Castro, *Los españoles: Cómo llegaron a serlo* (Madrid, 1965), p. 34n.

16 Rodríguez Cepeda, ed., *La serrana de la Vera* (Madrid, 1965), pp. 14-15.

17 Profeti comenta estos aspectos del teatro de Vélez en "Note critiche," pp. 83-100. Véase también Charlotte Stern, "Convention and Innovation in *La Luna de la Sierra*," pp. 65-88 del presente tomo.

18 Cf. *La anatomía*, p. 133, donde concluí diciendo que *El Diablo Cojuelo* era "la expresión artística, escrita en la vejez, de un hombre transido por sentimientos de luminosa esperanza en su vida pública y de amarga, hasta desesperada melancolía personal que no tenía otro respiradero para sus aspiraciones, angustias y juicios sino disimulada en una exposición tal como ésta, con sus rápidas enumeraciones y retruécano constante."

19 *La anatomía*, p. 45.

20 He resumido los valores simbólicos de Asmodeo y cómo Vélez los recogió en el retrato de su demoñuelo en *La anatomía*, pp. 44-50.

21 Véase Paul Lacombe, *Bibliographie parisienne, tableau de mœurs, 1600-1880* (París, 1887); Maximilian Rudwin, *The Devil in Legend and Literature* (Chicago, 1931), pp. 90 ss.; W. S. Hendrix, "Notes on Collections of Types, a Form of *Costumbrismo*," *HR*, 1 (1933), 208-21; idem, "Quevedo, Guevara, Lesage, and the *Tatler*," *MP*, 19 (1921), 177-86; Edwin B. Place, "A Note on *El Diablo Cojuelo* and the French Sketch of Manners and Types," *Hispania*, 19 (1936), 235-40.

22 *Los españoles*, p. 205. Véase, además, Albert A. Sicroff, *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XVe au XVIIe siècle* (París, 1960).

23 Para un excelente comentario de la metáfora sobre idea-eje en *El Diablo Cojuelo*, véase Muñoz Cortés, pp. 57-66.

24 *Quinquagenas de la nobleza de España*, ed. de 1880, p. 281, apud Castro, *De la edad conflictiva*, p. 86.

25 Véase los comentarios de Américo Castro, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII," en *Semblanzas y estudios españoles* (Princeton, 1956), pp. 317-82; y *De la edad conflictiva*, passim.

26 *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Clásicos Castalia (Madrid, 1969), I, 54.

27 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, s.v.

28 "La *superposition intratextuelle* repose sur un principe que nous avons énoncé plus haut: l'absence d'étanchéité entre les niveaux linguistiques de l'œuvre, la possibilité de passage immédiat d'un niveau à l'autre. La superposition aura donc pour bu l'établissement non pas seulement de classes d'équivalence, mais toute relation descriptible: qu'elle soit de ressemblance (au sens strict), d'opposition, de gradation, ou encore de causalité, de conjonction, de disjonction, d'exclusion"–Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (París, 1971), p. 248.

29 Abundan comentarios sobre el perspectivismo cervantino. Me referiré solamente a dos estudios recientes: Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte: Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"* (Madrid, 1975); y Ruth El Saffar, *Distance and Control in "Don Quijote"* (Chapel Hill, N. C., 1975).

30 Editado y comentado por Joaquín de Entrambasaguas, "Un olvidado poema de Vélez de Guevara," *Revista de Bibliografía Nacional*, 2 (1941), 91-176.

31 El paseo de la Calle Mayor al Prado era un tópico favorito de los escritores, como atestiguan los textos recogidos por Miguel Herrero García, en *Madrid en el teatro* (Madrid, 1963), pp. 190-98.

32 Véase Entrambasaguas, "Un olvidado poema," pp. 96, 110.

33 Véase Cotarelo, 3:637-38, 4:145-46.

34 Véanse los comentarios citados arriba en la nota 10.

35 Según Gustavo Alfaro, las reapariciones de doña Tomasa y la justicia infernal son un resorte unificador y dinámico que descubre una mayor unidad estructural de la que se suele reconocer en la obra. Véase "*El Diablo Cojuelo* y la picaresca alegorizada," *RF*, 83 (1970), 1-9, especialmente pp. 4-5.

36 Un buen resumen de la teoría y práctica de la retórica epidíctica del Siglo de Oro se da por Edmond Cros, *Protée et le gueux: Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache* (París, 1967), pp. 288-90.

37 *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance* (New Haven, 1959), pp. 7-8.

38 Matthew Hodgart, *Satire* (Nueva York-Toronto, 1969), p. 129.

39 La acumulación de epítetos es por sí una técnica reductiva. Desde la Antigüedad la preceptiva retórica ha enseñado que la atribución de varios epítetos es algo pesado y

torpe. Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura,* tr. José Pérez Riesco (Madrid, 1967), II, 142, 280-95, 300-01.

40 El paralelo formal entre los Trancos VII y VIII ya se ha estudiado como una clave a la visión crítica de Vélez, pero el sentido de esa visión adquiere otro matiz y se hace acusado cuando se tiene en cuenta la relación intratextual entre el Tranco VIII y el II y III que propongo aquí. Cf. Alfredo Rodríguez, ed., *El Diablo Cojuelo,* Clásicos Ebro (Zaragoza, 1975), pp. 19-20; y Peale, *La anatomía,* pp. 78-84.

41 C. George Peale, "La metáfora y sintaxis satírico-reductivas en *El Diablo Cojuelo,*" *BH,* 78 (1976), 5-33.

42 Nótese la semejanza con que el movimiento de la procesión se expresa en los Trancos I y VIII: "el Prado boqueaba coches en la vltima jornada de su paseo, y en los baños de Mançanares, los Adanes y las Euas de la Corte, fregados mas de la arena que limpios del agua . . ." (p. 9); " 'Ya todo ha baxado al Prado–dixo el Cojuelo–y no hay nada que ver en ella; tome v. merced su espejo, que otro dia le enseñaremos en el rio de Mançanares, que se llama rio porque se ríe de los que van a bañarse en el no teniendo agua . . .' " (p. 96).

43 Sobre las gradas de San Felipe y la fuente del Buen Suceso en la Puerta del Sol, véase Herrero García, pp. 170-71n., 286-87.

44 En varias ocasiones, como en la "Carta de Recomendacion al Candido ò Moreno Lector" que encabeza *El Diablo Cojuelo,* Vélez se quejaba de las restricciones que "la gineta de los consonantes" (p. 6), es decir, la rima prescrita por el Arte Nuevo, imponía sobre su imaginación artística. De otra parte, sus detractores atribuían sus desmañas, no muy infrecuentes, a su pobreza de inventiva. Véase Kennedy, pp. 233-46.

45 He tratado, en términos generales, las figuras metafóricas como procedimiento satírico en "La sátira y sus principios organizadores," *Prohemio,* 4, nos. 1-2 (1973), 202-03, 206-07; y otra vez, más detalladamente, en "La metáfora y sintaxis satírico-reductivas," pp. 8-11, 13-16, 18-26, 29-31.

46 En un sentido, Vélez anticipaba esta reacción precondicionada al concepto cuando, en su "Prologo a los Mosqueteros de la Comedia de Madrid," denuesta al vulgo porque esperaban "las bocas abiertas el golpe del concepto por el oido y por la manotada del comico, y no por el ingenio" (p. 5). No creo que la reacción del público letrado fuese muy diferente, puesto que la mayor atención de esta obra y otras semejantes es semántica, no estructural.

47 Además del estudio citado de Kennedy, véase mi reseña de Luis Vélez de Guevara y Dueñas. *La creación del mundo,* ed. Henryk Ziomek y Robert White Linker (Athens, Ga., 1974), en *BCom,* 27, no. 2 (1975), 138-41.

48 Decía Francisco Rodríguez Marín, en el prólogo de su edición de *El Diablo Cojuelo,* "la novelita . . . sin ser una maravilla, es de agradable lectura, y más lo fuera sin la pesada y adulatoria enumeración de todo aquel inacabable señorío que el autor, en el Tranco VIII, hace pasar por el espejo de Rufina María, dispuesto *ad hoc* por el redomado desenredomado"–Clásicos Castellanos (Madrid, 1960), p. xxvi. "Hay que señalar que la abusiva

enumeración de nobles y poderosos que hace el poeta en este capítulo [Tranco VII] y en el siguiente, no puede tener verdadero valor crítico y no resiste una objetiva y seria consideración positiva o negativa. Vélez, como cualquier escritor de la época, escribió elogios a nobles que entraban dentro del quehacer rutinario y 'profesional' del poeta"–Enrique Rodríguez Cepeda y Enrique Rull, eds., *El Diablo Cojuelo*, por Luis Vélez de Guevara, Colección Aula Magna (Madrid, 1968), p. 179, n. 1.