Los aspectos teatrales de *El Diablo Cojuelo*

Margarita Levisi

En un trabajo publicado hace ya tiempo, Marcos Moríñigo comentaba que, si bien Cervantes había puesto en práctica en su *Quijote* y en las *Novelas ejemplares* los principios que habrían de guiar la novela moderna, "la lección no fué por entonces escuchada, porque la idea de que comedias y novelas son un mismo tipo de creación en moldes distintos estaba profundamente enraizada en el público y en los autores."[1] Este aserto se basa en las declaraciones de Lope de Vega, que afirma: ". . . yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte";[2] y en las palabras iniciales del autor del falso *Quijote*: "Como casi es comedia la historia de Don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo," a lo cual agrega hablando de Cervantes: "Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas."[3] Es evidente que en ese momento en el cual Lope desafía con éxito las fórmulas del teatro clásico y se van elaborando penosamente las que han de regir la narración novelesca, debió ser muy tentador, sobre todo para los escritores que cultivaron ambos géneros, utilizar en la novela los mismos métodos que habían dado tan buenos resultados en las tablas, sin que por eso se confundieran sus funciones o propósitos.

Diversos estudios han señalado los aspectos teatrales en las novelas de autores que, como Lope o Tirso, cultivaron tanto el teatro como la narrativa,[4] y por lo que nos concierne, quisiéramos observar en el caso de Vélez de Guevara los rastros que dejan, en su única y tardía producción en prosa, los largos años de continua práctica de la creación teatral.[5] *El Diablo Cojuelo,* cuya adscripción a alguna categoría novelística todavía se está discutiendo, se presta admirablemente para la observación de este tipo de interferencia de géneros que nos interesa. Ya sea una novela picaresca, como tradicionalmente se ha sostenido,[6] ya sea obra esperpéntica[7] o anatomía,[8] como últimamente se ha propuesto, el hecho es que desde el "Prólogo a los Mosqueteros de la Comedia de Madrid" y

la "Carta de recomendación al Cándido o moreno lector" que sigue, Vélez de Guevara parece indicar que la comedia, sus exigencias y su público han de pesar de manera definitiva, aunque fuere por contraste, en la narración que está por comenzar. El autor presenta su novela bajo el signo de una reacción contra el género que ha debido cultivar toda su vida, y la relación con este género continúa a lo largo de la narración aunque parece predominar en los primeros Trancos. No se trata de un influjo avasallante, e incluso algunos rasgos quizás no se deban sólo a la comedia, pero los rastros que deja son notables y a deslindarlos dedicaremos las reflexiones que siguen.

Para organizar la exposición, observaremos primero el teatro como tema dentro de *El Diablo Cojuelo* y las coincidencias temáticas con otras obras de Vélez. Luego consideraremos las técnicas que revelan la mano del dramaturgo profesional en la creación novelística.

* * *

Varios episodios de *El Diablo Cojuelo* tienen como centro uno u otro aspecto de la vida de las tablas. Concretamente, nos referimos a la aventura relacionada con el poeta de comedias del Tranco IV, a la presentación de la compañía de actores del V, y a algunas de las Premáticas leídas por Don Cleofás en la Academia sevillana en el Tranco X. Buena parte de este material deriva del *Buscón* y de la tradición satírica contra poetas o actores que aparece abundantemente documentada en obras de la época. El autor de comedias es visto como un loco perdido, que no distingue la realidad de la ficción que él mismo va creando. Los actores son observados con sumo cuidado, en su indumentaria, actividades y pequeñas miserias habituales, incluyendo la deformación profesional: hablan "todos recalcado, con el tono de la representación" (p. 132). Los cómicos son analizados de manera humorística, pero sin el frío desdén con que los presenta el *Buscón,* fuente de la escena.[9] Es interesante cotejar estos episodios festivos con las reflexiones marginales que parecen revelar un ángulo más amargo o quizás orgulloso, fruto de la experiencia propia del autor y su sentido de la profesión. Las Premáticas que Don Cleofás lee en la Academia de Sevilla contienen repetidas referencias a los poetas y concluyen con un lapidario: "Item: que el poeta que sirviere a señor ninguno, muera de hambre por ello" (p. 285). No encontramos ciertamente esta afirmación en las *Premáticas contra los poetas güeros* a las que tan de cerca sigue Vélez. Este sentimiento de independencia económica—que probablemente nunca logró en la realidad—se complementa con la melancólica observación del Carro de la Fortuna del Tranco VII, cuyos lacayos son una serie de "Principes de la poesía" (p. 170) que no pasan del nivel de servidores, ya que en la casa de la Fortuna "no hay quien tenga lo que merece" (p. 170).

Convendría observar también la comunidad de personajes y motivos entre algunas obras teatrales de Vélez y *El Diablo Cojuelo*. La coincidencia más obvia se produce con la utilización del demonio como personaje. En *La corte del demonio*, éste es presentado en forma seria, fórmula que se observa también en otros dramaturgos de la época,[10] aunque no es ciertamente el tono de *El Diablo Cojuelo*. En otras obras teatrales de Vélez, la presencia del demonio se urde como un simple engaño. Tal es el caso de *El Diablo está en Cantillana* o *El embuste acreditado y el disparate creído*, donde se utiliza además el motivo tradicional del espíritu maligno encerrado en la redoma. Estos elementos sobrenaturales son recursos por los cuales Merlín, el gracioso, manipula la credulidad de la heroína para lograr sus fines. La presencia de lo demoníaco es fingida, y por lo tanto la presentación es burlesca. Este tono se nota también en obras en las cuales, sin perder su poderío ni su sentido teológico de tentador o principio maligno, el demonio es visto como objeto de escarnio o elemento cómico, lo cual lo acercaría al tono con el cual se lo presenta en *El Diablo Cojuelo*. Una escena de este tipo se produce en un auto sacramental, *La abadesa del cielo*, cuando unos mendigos viendo que otro pobre cojo los incita a dudar de la santidad de la monja a la que todos respetan, comienzan—con razón—a sospechar que se trate del demonio, y lo motejan precisamente por su deformidad de "diablo cojuelo."[11] El demonio actúa, por lo menos en este caso, casi como un personaje cómico, tono que no se extiende al resto de la obra. El nombre del protagonista novelesco es mencionado aquí en forma explícita, y aunque se trate de un elemento tradicional, no deja por eso de ser un rasgo coincidente.

El vuelo mágico podría considerarse también como un motivo común, por el cual Vélez parece tener cierta predilección.[12] Este se produce en dos obras teatrales: *El embuste acreditado y el disparate creído*, en el cual se trata de un vuelo casi instantáneo entre Milán y Sicilia, aunque, al igual que la presencia del demonio ya aludida, se trata de un engaño del gracioso. La segunda obra teatral en la que notamos este tema fue escrita en colaboración, pero el primer acto, en el cual se producen estos vuelos, es seguramente de Vélez. Se trata de *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*.[13] En esta comedia, Catalina la Rosela manifiesta la posesión diabólica que la aflige volando repetidamente por el aire, sola o llevando de la mano a otros personajes, tal como sucede en la novela que nos ocupa. Por otra parte, la idea misma del vuelo parece haber ejercido una cierta fascinación sobre Vélez, porque Don Cleofás aun antes de entrar en conexión con su Diablo Cojuelo, entra en la narración arrojándose "desde el ala del susodicho tejado, como si las tuviera, a la buarda del otro que estaba confinante . . ." (p. 17). El zeugma dilógico utilizado implica un desplazamiento aéreo, presagio de otros vuelos más rápidos y elegantes que ha de permitir el arte del demonio.

Y por fin, si bien se trata de un tópico de uso reiterado, observamos que el elogio de las ciudades (en este caso Sevilla) se utiliza tanto en *El Diablo Cojuelo*

(Trancos VII y IX) como en la larga descripción de Don Lope en el primer acto de *El Diablo está en Cantillana.*[14]

Los elementos semejantes que hemos señalado hasta aquí no hacen más que subrayar un interés por ciertos temas que Vélez comparte con muchos de sus contemporáneos. Su valor de elementos comunes sería ciertamente escaso si solamente a ellos se limitara la relación entre teatro y novela del autor. Los hemos mencionado porque forman parte del mundo cultural del poeta y revelan sus preferencias.

Es más importante sin embargo observar ahora, dentro de la laxa estructura de *El Diablo Cojuelo,* aquellas características internas que revelan coincidencias más íntimas con la comedia de la época. A través de ellas descubrimos la *forma mentis* de un autor, moldeada por el oficio de dramaturgo, y también los límites no siempre claros entre los recursos de dos géneros, a los cuales nos referíamos al comienzo.

* * *

Comenzaremos considerando a los diversos personajes. Según Montesinos, una de las características del galán de comedia es "un anhelo de vida intensa, de actos inauditos, de experiencias maravillosas, que puede resumirse en dos fórmulas: sed de milagros y sed de aventuras."[15] Indudablemente, Don Cleofás Leandro Pérez Zambullo no carece ni de la una ni de la otra. Su deseo de aventuras le lleva sin un momento de hesitación tras el Cojuelo, que ha sido ciertamente aceptado por él como un compañero sin que su calidad de demonio produzca en el protagonista ni un instante de duda o temor. Cuando en la buhardilla del astrólogo oye el suspiro que lanza el Cojuelo desde su redoma, su reacción es la del héroe que desdeña el peligro, y así pregunta "con el desgarro y ademán del estudiante valiente" (p. 20) quién suspira allí. Un poco más adelante, cuando ya ha descubierto que se trata de un demonio y sólo se trata de saber cuál es su nombre, lo inquiere "espumando valor, prerrogativa de estudiante de Alcalá" (p. 22). La presencia de lo demoníaco no hace más que espolearlo a demostrar su valor, que no le abandona por un momento. Por otra parte, como todo galán de comedia, entra abruptamente en escena animado por las dos grandes pasiones del galán: el amor (aquí venal) y los celos (ciertamente ridículos en su caso). Ambos sentimientos le persiguen intermitentemente a lo largo de la narración, a pesar de saber muy bien cuál es la calidad de su dama. Don Cleofás está moldeado por las mismas pasiones que agitan y mueven a tantos galanes de comedia, sólo que su figura es, como la de su dama, la deformación paródica del modelo.[16] Aunque con matices cómicos, su carácter de galán parece reforzarse en conjunción con el de su compañero de aventuras, el Diablo Cojuelo, que junto a él desempeña un papel semejante al de los innumerables graciosos-sirvientes-amigos de la comedia. En él la comicidad

(que se manifiesta desde la descripción física del Tranco I, aunque ésta podría deberse también a su calidad demoníaca) alterna con la eficacia didáctica. Parte de su función es la de conectar, como afirma Montesinos con referencia al gracioso, el mundo utópico de la nobleza con la realidad práctica.[17] Como buen sirviente, el Diablo Cojuelo urde la trama que debe librar a su amo de las persecuciones de Doña Tomasa, y se vale para ello de cuanto medio puede, ordinario o extraordinario, enseñándole al mismo tiempo el sentido profundo de la realidad. Su función es semejante a la del gracioso Merlín de *El embuste acreditado y el disparate creído,* aunque, claro está, sus poderes sobrenaturales no son fingidos. Para Don Cleofás, el diablillo representa una importante compañía, y cuando le abandona temporariamente en el Mesón del Sevillano, el caballero se va a dormir "sintiendo la soledad del compañero en algún modo, porque le traía tan entretenido" (p. 95). El Cojuelo es, como toda figura de donaire, fiel a su compañero a quien le liga una deuda de gratitud: "Sácame de este Argel de vidrio –le dice– que yo pagaré el rescate en muchos gustos a fe de demonio, porque me precio de amigo de mi amigo, con mis tachas buenas y malas" (p. 29).

A la conjunción de galán-gracioso debemos agregar la presencia de la dama, Doña Tomasa, quien–aunque en un plano secundario–es movida por un deseo común en las heroínas teatrales: el de restaurar su honor (obviamente inexistente) con un matrimonio reparador. Es claro que se trata otra vez de la deformación paródica de un lugar común teatral. Aunque Doña Tomasa no aparezca realmente en la narración como personaje principal, su presencia motiva en parte la acción y completa el triángulo característico de la comedia. Vélez de Guevara parece haber concebido a sus personajes novelescos como caricaturas de los que él y otros dramaturgos utilizaron constantemente como eje de sus comedias. Así como los prólogos a los mosqueteros y al lector podrían considerarse como parodias de las clásicas fórmulas destinadas a congraciarse con el público, los protagonistas de la novela que aparecen inmediatamente después continúan este sentido paródico y refuerzan la orientación teatral que los prólogos sugerían. El autor no sólo se siente aliviado por no tener que lidiar esta vez con el público y con la rima, sino que se permite el lujo de tomar en broma a sus mismos personajes en los cuales, como en toda comedia, prevalece la necesidad de la acción sobre la caracterización psicológica. Esta urgencia por actuar es la que precipita a Don Cleofás en la buhardilla que el autor acaba de describir al comienzo del Tranco I, caída paralela al lance o peripecia abrupta y ruidosa con la que se inician tantas obras teatrales.

No advertimos en *El Diablo Cojuelo* divisiones equiparables a los tres actos o jornadas de la comedia.[18] Pero Vélez ha sido muy cuidadoso en la notación del transcurso del tiempo, marcada por medio de una precisa progresión de almuerzos y cenas, horas de descanso, amaneceres y anocheceres.[19] La totalidad de la acción ocurre en seis días, aunque entre el quinto y el sexto podrían transcurrir algunos más que separan las reuniones de la Academia sevillana.[20]

La visión crítica de la sociedad está pues engarzada en un preciso esquema temporal, que si bien permanece en segundo plano no deja de notarse en el ritmo apresurado de la huida. Quizás no ha sido del todo olvidado el precepto del *Arte nuevo* en el cual Lope aconsejaba que la comedia debía pasar "en el menos tiempo que ser pueda."

Si observamos ahora el desarrollo de la trama, notamos cómo en los primeros trancos parece existir una consciente distribución del enredo en lo que podríamos llamar escenas principales y escenas secundarias, en las cuales se preparan y entretejen las motivaciones y el fondo de la acción principal. Estas dos líneas narrativas están netamente separadas por expresiones temporales y espaciales. Por ejemplo, luego del vuelo inicial de los dos personajes principales, que ya han observado el pastelón de Madrid y las situaciones alegóricas del Tranco III, se inicia el IV de la siguiente manera: "Dejemos a estos caballeros en su figón almorzando . . . y volvamos a nuestro astrólogo regoldano y nigromante enjerto . . ." (pp. 87-88), el cual sube al amanecer a su desván donde encuentra los destrozos causados por la reunión de los protagonistas. Se invita así al lector a imaginar otra vez el escenario, ya detalladamente descrito en el Tranco I. Allí el astrólogo, luego de comprobar:

> . . . el estrago y la falta de su Demoñuelo, comenzó a mesarse las barbas y los cabellos, y a romper sus vestiduras, como rey a lo antiguo. Y estando haciendo estos estremos y lamentaciones, entró un diablejo zurdo, mozo del retrete de Satanás, diciendo que Satanás su señor le besaba las manos; que había conocido la bellaquería que había usado el Cojuelo; que él trataría de que se castigase, y que entretanto se quedase él sirviéndole en su lugar. Agradecióle mucho el cuidado el Astrólogo. . . . (pp. 88-89)

La narración parece prosificar un parlamento, que deja sus rastros en las declaraciones en estilo indirecto del diablejo y se une a los gestos ampulosos y teatrales del Astrólogo. Sigue de inmediato un cambio de escena:

> Y en el infierno se juntaron entre tanto, en sala plena, los más graves jueces de aquel distrito, y haciendo notorio a todos el delito del tal Cojuelo, mandaron despachar requisitoria para que le prendiesen en cualquier parte que le hallasen, y se dió esta comisión a Cienllamas. . . . (p. 89)

De allí se vuelve a la acción principal:

> En este tiempo, sobre la paga de lo que habían almorzado, habían tenido una pesadumbre el revoltoso Diablillo y don Cleofás con el Figón. . . . (p. 90)

Asistimos así a un vaivén entre las acciones centradas en Don Cleofás y el Cojuelo que proceden por su cuenta, ignorantes de cuanto sucede en dos lugares diversos pero relacionados: la buhardilla del Astrólogo y el tribunal

infernal. Aquí se urde la persecución del Cojuelo, que podría considerarse el esbozo de una trama secundaria. Se trata de escenas intercaladas en la narración principal, separadas de ésta por expresiones temporales ("En este tiempo," "entre tanto," etc.) en las cuales se producen diálogos o parlamentos implícitos, referidos en tercera persona.[21] La intercalación de estos episodios secundarios se hace cada vez menos frecuente, como si el autor hubiera comenzado a narrar influido por su costumbre teatral, que luego abandona paulatinamente.

Esta influencia decreciente parece repetirse cuando observamos la utilización del diálogo dentro de la narración.[22] Aquél se emplea cada vez menos, y no como medio de interacción de los personajes, sino más bien para dar pie a la narración de uno de ellos. Podemos recordar la escena del espejo en el Tranco VIII, en la cual Rufina María interviene bastante, aunque sus interrupciones están destinadas a facilitar las explicaciones o descripciones del Cojuelo. En el Tranco I, en cambio, el diálogo entre el aún invisible Cojuelo y Don Cleofás facilita la interacción y tiene caracteres mucho más vívidos y teatrales. Dice el caballero:

> –¿Eres demonio plebeyo, u de los de nombre?
> –Y de gran nombre –le repitió el vidrio endemoniado– y el más celebrado de entrambos mundos.
> –¿Eres Lucifer? –le repitió don Cleofás.
> –Ese es demonio de dueñas y escuderos –le respondió la voz.
> –¿Eres Satanás? –prosiguió el Estudiante.
> –Ese es demonio de sastres y carniceros –volvió la voz a repetille.
> –¿Eres Bercebú? –volvió a preguntalle don Cleofás.
> Y la voz a respondelle:
> –Ese es demonio de tahures, amancebados y carreteros.
> –¿Eres Barrabás, Belial, Astarot? –finalmente le dijo el Estudiante.
> –Esos son demonios de mayores ocupaciones. . . . (pp. 22-23)

Cuando el diablo declara finalmente su identidad, Don Cleofás modifica el tratamiento:

> –Con decir eso –dijo el Estudiante– hubiéramos ahorrado lo demás: vuesa merced me conozca por su servidor; que hay muchos días que le deseaba conocer. (p. 27)

Se trata de la clásica escena de encuentro entre dos caballeros, que al reconocerse cambian gentilezas y cumplidos. Cuando el Cojuelo pide que se le dé libertad, sometiéndose de ese modo a la voluntad de Don Cleofás, el tratamiento de éste cambia y el autor lo señala expresamente:

> –¿Cómo quieres –dijo Don Cleofás, mudando la cortesía con la familiaridad de la conversación– que yo haga lo que tú no puedes siendo demonio tan mañoso? (pp. 29-30)

Desde ese momento en adelante, la relación se establece en los términos de gracioso-amigo y galán, que hemos indicado antes.

La crítica ha observado con frecuencia que Don Cleofás y el diablillo son tanto actores como espectadores de la representación de la vida humana, y este sentido de observadores se subraya reiteradamente con las invitaciones del Cojuelo a mirar, volver los ojos, etc., que aparecen a lo largo de la narración. El mundo es un espectáculo, según el lugar común de la época, y así, al descubrirse el interior de las casas madrileñas, dice el diablo: "Advierte que quiero empezar a mostrarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables . . ." (p. 38). Frente a los personajes que desfilan ante sus ojos en el espejo mágico, "la Rufina María estaba sin juicio, mirando tantas figuras como en aquel teatro del mundo iban representando papeles diferentes . . ." (p. 217). Y algunos de los personajes que aparecen en las viñetas secundarias no sólo son actores inconscientes en la representación montada para el Cojuelo y Cleofás, sino que a sabiendas representan un papel para otros personajes de su mismo grupo. En la visión de Madrid del Tranco II, el Cojuelo señala la casa donde ". . . vive un caballero viejo y rico que tiene una hija muy hermosa y doncella, y rabia por dejallo de ser con un marqués, que es el que da la escalada, que dice que se ha de casar con ella, que es papel que ha hecho con otras diez u doce, y lo ha representado mal" (p. 54).

También se menciona la importancia del vestuario ya que el Cojuelo debe cambiarse para realizar su misión en tierras del Gran Turco y su indumentaria es señalada con precisión: ". . . entró por el aposento el camarada, en traje turquesco, con almafa y turbante, señales ciertas de venir de aquel país . . ." (p. 112), pero cuando se produce el altercado con los extranjeros en la Venta de Darazután, ". . . el Cojuelo, sentándose mejor y tomando la mano y en traje castellano, que ya había dejado a la guardarropa del viento el turquesco, les dijo . . ." (pp. 123-24). Como en la buena comedia, la ropa debe corresponder al ambiente geográfico donde la acción tiene lugar. Vélez parece muy consciente del detalle, que por cuanto a la novela se refiere podría quizás omitirse.

Con respecto a la escenografía parecería establecerse una relación bastante directa, que, nuevamente, notamos con mayor claridad al comienzo de la novela. Recordemos brevemente la importancia que por los años de posible composición de *El Diablo Cojuelo*, y más aún en la época de su edición, iba adquiriendo la comedia "de teatro," o "de cuerpo," como la llama Suárez de Figueroa, es decir, aquella en la que "intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y quatro vezes, con crecido prouecho del Autor."[23] Se permite así la representación de varios episodios en la misma escena, gracias a puertas, bofetones o puertas giratorias, y telones que descubren o cubren actores o escenas, en uno o varios niveles del fondo del escenario. Se trata de los así llamados "descubrimientos," a tal punto que Lope hace decir a uno de los personajes de *Lo fingido verdadero*:

"El teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas. / No hay tabla de ajedrez como su lienzo."[24] Ahora bien: el pasaje quizás más célebre y recordado de *El Diablo Cojuelo* nos muestra a éste y a su acompañante en el capitel de la torre de San Salvador, donde los ha llevado el primer vuelo del demonio, quien anuncia a Don Cleofás que le mostrará desde allí las cosas más notables de la villa. Y sigue el texto: "Y levantando los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid, como entonces estaba . . ." (p. 36). Este es el espectáculo que el Cojuelo califica—como ya indicamos—de "teatro donde tantas figuras representan" (p. 38). La imagen quevedesca del pastelón se superpone a la idea básica de Madrid como un gran escenario, cuyas tramoyas levantan techos y abren puertas y permiten ver, en rápida secuencia, diversas escenas en las que los actores sólo gesticulan sin hablar. El Cojuelo se encarga de explicar lo que van viendo, como el muchacho que acompaña a Maese Pedro. Cuando el espectáculo concluye, Vélez de Guevara, autor de comedias al fin, no se olvida de indicar: "Y volviendo a poner la tapa al pastelón, se bajaron a las calles" (p. 63), que nos recuerda el "Chirimías y cúbrese" de tantas indicaciones escénicas de la época.

Por otra parte, los famosos vuelos de los dos protagonistas son también situaciones representables escénicamente en esta época. Shergold señala ejemplos de tales desplazamientos aéreos en los escenarios madrileños, lo cual explica que en *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* Vélez señale simplemente "vuelan" cuando es preciso que los personajes se desplacen de esa manera.[25] Teniendo presentes estas circunstancias, notamos otra vez que al escribir su novela, sobre todo en los primeros momentos, Vélez sigue utilizando una imaginación de dramaturgo, que le lleva a crear o concebir situaciones que la escenografía de la época le hubiera permitido producir en las tablas.

Y por fin, las últimas palabras de la historia repiten, parodiándola, la fórmula utilizada por muchos autores teatrales, e infaliblemente por Vélez, para concluir la representación. Citamos un solo ejemplo del autor:

Mengo: Y aquí se da fin señores
sin tragedia ni desgracia
ni casamiento a la postre
a *La Luna de la Sierra.*
Pascuala: Vuestras mercedes perdonen.[26]

En *El Diablo Cojuelo* leemos: "Con que da fin esta novela, y su dueño gracias a Dios porque le sacó della con bien, suplicando a quien la leyere que se entretenga y no se pudra en su leyenda, y verá qué bien se halla" (p. 295). Aparentemente, Vélez no pudo sacudir el hábito teatral de terminar anunciando lo obvio y no renuncia, aunque en forma cómica, a solicitar la aprobación del lector. La narración acaba así como había comenzado: bajo el signo del teatro.

Como conclusión habría que agregar que los temas y técnicas que hemos señalado, considerados individualmente, no son exclusivos de la comedia (aunque ésta los utilice con preferencia), ni se limitan a la producción de Vélez de Guevara, porque aparecen en otros novelistas. Creemos, sin embargo, que en *El Diablo Cojuelo* actúan por acumulación, y es el mismo autor quien nos lleva sobre esta pista al anunciar desde los prólogos—aunque hayan sido escritos "a posteriori"—su supuesta liberación del quehacer teatral, el cual procede desde ese momento en adelante a desmentirle asomando la cabeza cuando menos lo esperamos.

Creemos también que el estudio de la interacción entre la comedia y la novela, realizado minuciosamente y extendido al caso de otros novelistas, podría producir resultados muy esclarecedores para la historia de este género, que si bien adquiere formas definitivas con Cervantes, tarda aún bastante, en el caso de otros autores, en adquirir plena conciencia de sus peculiares recursos expresivos.

Notas

1 Marcos A. Moríñigo, "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro," *RUBA*, V época, año II, nº. 1 (1957), pp. 41-61.

2 Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico (Madrid, 1968), p. 74.

3 Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Carlos Ayala (Madrid, 1968), pp. 21 y 22.

4 Florence L. Yudin, "The *novela corta* as *comedia*: Lope's *Las fortunas de Diana*," *BHS*, 45 (1968), 181-88; Francisco Yndurain, *Lope de Vega como novelador* (Santander, 1962); Georges Cirot, "Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega," *BH*, 28 (1926), 321-55. Con respecto a Tirso citaremos sólo el libro de André Nougué, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina* (París, 1962).

5 Rodríguez Marín alude a la "visión cinematográfica" que la obra significa (cf. su prólogo a *El Diablo Cojuelo*, Clásicos Castellanos [Madrid, 1918], p. xxx), idea que retoma Cirot, "Le procédé dans 'El Diablo Cojuelo,' " *BH*, 45 (1943), 69-72. Varios críticos han señalado en forma incidental algunos aspectos teatrales en *El Diablo Cojuelo*, entre ellos: Charles V. Aubrun, "Le *Diablo Cojuelo* et *Le diable boiteux*: Deux définitions du romans," *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh* (París, 1966), I, 57-73; Gustavo Alfaro, "*El Diablo Cojuelo* y la picaresca alegorizada," *RF*, 83 (1971), 1-9; Enrique R. Cepeda y Enrique Rull en su edición de *El Diablo Cojuelo* (Madrid, 1968) aluden a los comediantes en su Apéndice II, pp. 236-38; y en la edición de *El embuste acreditado*, realizada por Arnold G. Reichenberger (Granada, 1956), pp. 67-83, se indica incidentalmente la conexión de esta obra dramática con *El Diablo Cojuelo* aunque el énfasis está en las semejanzas temáticas con las obras de Cervantes. Advertimos que todas las citas textuales de *El Diablo Cojuelo* se harán según dicha edición de Rodríguez Marín.

6 Cf. *La novela picaresca española*, ed. Angel Valbuena Prat (Madrid, 1956), pp. 72-73.

7 Como lo sostienen Cepeda y Rull en su estudio preliminar a la edición antes citada.

8 Idea avanzada en el reciente libro de C. George Peale, *La anatomía de "El Diablo Cojuelo": Deslindes del género anatomístico* (Chapel Hill, 1977).

9 Cf. Cepeda y Rull, pp. 237-38. Ver también Peale, pp. 65-67.

10 Cf. Reichenberger, pp. 105-08. También puede consultarse Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (Buenos Aires, 1963), pp. 108 ss.

11 Cf. Luis Vélez de Guevara, *Autos*, ed. Angel Lacalle (Madrid, 1931), pp. 22-23.

12 Cf. Rodolfo Schevill, "El episodio de Clavileño," en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín* (Madrid, 1927), I, 115-25; Reichenberger, pp. 67-68; Cepeda y Rull, pp. 39-41.

13 *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos.* De tres ingenios. Jornada primera de Luis Vélez de Guevara, Jornada segunda de Rojas Zorrilla, Jornada tercera de Mira de Amescua. Ver Forrest Eugene Spencer y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography* (Berkeley, 1937), pp. 337-39.

14 Cf. Peale, pp. 72-78 y 82-84.

15 José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid, 1967), p. 53.

16 Puede verse un estudio de las relaciones entre Don Cleofás y Doña Tomasa en Richard Bjornson, "Thematic Structure in *El Diablo Cojuelo*," *Hispanó*, 55 (1977), 13-19. Ver también el libro del mismo autor, *The Picaresque Hero in European Fiction* (Madison, Wisc., 1977), pp. 127-32.

17 Montesinos, p. 58.

18 Aubrun afirma sin embargo: "Le temps continu est pratiquement aboli et remplacé par une série de 'bonds' [trancos] qui ressemblent assez aux 'journées' (ici, parfois, 'nuitées') des comédies contemporaines" (p. 65).

19 El transcurso rápido del tiempo y su demarcación han sido señalado por Aubrun, p. 65, n. 16; Cirot, "Le procédé," p. 70; y Peale, p. 114.

20 Según se señala en el Tranco X, luego de la primera reunión de la Academia los dos personajes se mudan al día siguiente a otra posada de la Morería y "pasaron los que faltaron [días] para la academia en estudiar y escribir los sujetos que les habían dado . . ." (p. 270).

21 En el caso de la persecución de Doña Tomasa no existen estos parlamentos implícitos, y la división entre estos episodios y la trama principal no es tan clara, ni se marca de manera tan evidente con recursos gramaticales. Además, en la mayoría de los casos, las actividades de la dama son observadas a través de las visiones suscitadas por el Cojuelo.

22 Sobre el uso del diálogo, cf. Peale, pp. 120-29.

23 Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero* (Madrid, 1914), p. 124.

24 Citado por N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford, 1967), p. 217. Esta obra contiene una abundante información sobre la escenografía de la comedia, especialmente en el cap. viii.

25 Ver Shergold, pp. 228-29.

26 Luis Vélez de Guevara, *La Luna de la Sierra,* Clásicos Ebro (Zaragoza, 1950), p. 139.