"Mosqueteros míos... jueces de los aplausos cómicos": *El Diablo Cojuelo y el teatro*

Maria GRAZIA PROFETI
Universidad de Florencia

Los agradecimientos rituales a los organizadores del congreso, que me invitaron a hablar, en este caso toman un carácter muy especial: volver a estudiar a Luis Vélez de Guevara me ha permitido en efecto retomar un tema y un autor objeto de mi primer trabajo, en 1965; un autor al cual he dedicado después cinco ediciones[1]; y que –sobre todo– varias veces me ha estimulado a reflexiones teóricas sobre la literatura del siglo del oro[2]. Uno de mis autores preferidos, pues, y quizás preferido porque problemático e inasible. Intentaré ahora ponerme otra vez al acecho de Luis Vélez, procurando capturarle, o por lo menos dejarme llevar del vuelo de su *Cojuelo*.

1. El "*Cojuelo*" y la crítica

En 1641 aparece en Madrid, a costa de Alonso Pérez, *El diablo cojuelo, novela de la otra vida traducida a ésta por Luis Vélez de Guevara*, en tres ediciones, o mejor dicho, en tres estados distintos[3]. Su autor tenía más de 60 años, habiendo nacido en 1579; el libro, casi el remate de una vida dedicada a la redacción de textos para el teatro (comedias, entremeses), según su autor nos dice, lo había venido escribiendo "en las vacantes que me han dado las despensas de mi familia y los autores de las comedias de Su Magestad"[4].

La obra, curiosa, elusiva, problemática, está destinada a un éxito notable; no sólo se vuelve a imprimir en 1646, sino que se traducirá como se sabe al francés, y la traducción de Lesage proyecta el texto en un contexto europeo. Pero a la vez el *Cojuelo* va a constituir un problema de interpretación crítica: se le ha juzgado de las formas más distintas, como "obra menor", que presenta muchísimas deudas a la literatura picaresca precedente, o como original muestrario de estilo, como intento satírico o como pura diversión.

Y últimamente se nota cierto estancamiento de los estudios relativos: en las aportaciones reseñadas por Joseph Laurenti[5], desde 1975 aparecen sólo unas veinte intervenciones, en gran parte artículos breves o introducciones a reimpresiones; siendo la única monografía crítica la que le dedica Peale, aparecida en 1977[6].

Este atormentado y fragmentado recorrido interpretativo ha sido objeto de un reciente análisis por parte de Stefano Mazzardo, que verifica como una nueva actitud crítica puede cambiar radicalmente los juicios que se venían repitiendo[7]. Por ejemplo: el concepto tardo-romántico de originalidad lleva a considerar la obra como poco interesante porque "influida" por *Los Sueños* de Quevedo, o *El Buscón*, sea en los tipos satirizados, sea en las situaciones narrativas, sea en la forma de la expresión. Sin embargo se trata de una *imitatio* consciente por parte del escritor de Écija, que no sólo parece considerar su obra como *summa* de la cultura de su tiempo,

mina de referencias literarias (citando a Luciano, Apuleyo, César, Séneca, Lucano, Tito Livio, Galileo, Garcilaso, Boscán, Sánchez de Badajoz, Góngora, Lope de Vega), sino que la organiza como ejemplo evidente de meta-literatura.

Ya en la "Carta de recomendación al cándido o moreno lector", Vélez alude la dedicatoria paródica del *Mundo por de dentro* de Quevedo, dónde aparece el mismo juego dilógico: "Al lector, como Dios me lo depare, cándido, purpúreo, pío o cruel, benigo o sin sarna"[8]. Ahora bien, el conjunto de aparatos con los cuales los autores rodean su texto, lo que Genette llama "paratexto", son obviamente de gran interés, constituyen unos instrumentos de "descodificación" del texto mismo; y aquí es el propio Vélez, a través de la cita, que sitúa *El cojuelo* dentro de una modalidad de escritura concreta, proporciona a su lector unas pautas analíticas, que el crítico tendrá que respetar, considerar, leyendo la obra dentro del panorama cultural de su tiempo. No "falta de originalidad", por lo tanto, sino clave de escritura y de análisis.

Otro ejemplo: el problema de la clasificación de la obra. Desde el punto de vista temático, como subraya Peale, *El cojuelo*, presenta muchas coincidencias con la novela picaresca, así que "desde hace mucho tiempo los historiadores, críticos y bibliógrafos de la literatura española han solido asentar sin más que *El Diablo Cojuelo* pertenece al género picaresco"[9]. Pero la obra presenta también características excéntricas y extravagantes respecto al género, así que se ha intentato matizar la inclusión; por ejemplo Valbuena Prat habla de "novela picarescosocial"[10], como si de por sí la picaresca no formara parte de una escritura relacionada con lo social; Alfaro de "narración picaresco-alegórica"[11]; dentro de un fenómeno de "desnovelización" la presenta Montesinos[12]; Francis la sitúa en la "seudopicaresca o picaresca decadente"[13]. Y Peale subraya a la vez los abundantes puntos de divergencia entre la obra y la picaresca, enmarcándola en un particular tipo de sátira[14]; como "fábula fantástico-novelesca", entre "las mejores visiones satíricas del siglo XVII", la define Nolting-Hauff[15].

Creo que la solución más adecuada es la que ofrece Mazzardo, que no sólo exorta a rehusar la excesiva rigidez de las clasificaciones, sino que recuerda un interesante análisis de Bajtín. En la novela de aventuras y de costumbre, dice el crítico ruso, la presencia del criado como testigo permite que el autor describa la intimidad de la vida privada[16]. A esta figura de observador, a esta "tercera persona", corresponde una amplia serie de personajes literarios, desde el Lucio del *Asno de oro* de Apuleyo, hasta nuestro diablillo que quita los tejados de las casas y desvela la vida privada en los momentos en los que una tercera persona no se puede admitir[17]. Como en el *Satyricon* de Petronio, el tiempo de la adventura en el *Cojuelo* se entrelaza con lo cotidiano; sin embargo sus personajes "pasan a través de la esfera cotidiana de la vida privada, pero sin participar de ella"[18].

En esta perspectiva abierta por Bajtín, pues, los personajes se nos presentan como máscaras satíricas, caracteres estilizados, lucianescos; y Luciano y la sátira de Menipo son aludidos esplícitamente por Vélez al momento de describir "la carne del pastelón de Madrid" desde la iglesia de San Salvador:

> –Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, mal año para Menipo en los *Diálogos* de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda deste nombre.
>
> Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid[19].

Concluye Mazzardo:

> Seguendo il suggerimento del critico russo, si potrebbe leggere il personaggio del diavolo zoppo come sosia parodiante, specchio che deforma la realtà e la sottopone ad un processo di ambigua decifrazione; l'accostamento alla menippea [...] ne giustifica i tratti peculiari, mettendolo in rapporto con il suo *alter ego* o discepolo Don Cleofás[20].

Han llegado pues hoy a maduración unas claves críticas, entre las cuales la de la intertextualidad, que nos permiten una evaluación más global de la problemática obra de Vélez. Como señalé en 1978, en el congreso que se celebró en Lexington acerca de nuestro autor, hoy sabemos muy bien que

> al emisor, a través del examen de su obra se le juzga de una o de otra manera según el punto de vista en que se sitúa el receptor. En el caso de críticos literarios se trata de receptores particularmente doctos, pero siempre condicionados por la línea cultural e ideológica de su tiempo, por las modas y gustos culturales[21].

Para reducir el margen de error habrá que aceptar una sugerencia del mismo Vélez, que nos dice en su carta al lector:

> Como es *El diablo Cojuelo*, no lo reparto en capítulos, sino en trancos. Suplícote de los des en su leyenda porque tendrás menos que censurarme y yo que agradecerte[22].

Su mismo autor, pues, desde el doble prólogo, a los mosqueteros que no saben leer y que resultan rechazados, y al lector, nos presenta *El cojuelo* como obra en la cual es esencial la operación del destinatario, que la tiene que percorrer con una lectura personal, "a trancos". Y recordaré la distinción de Roland Barthes, entre texto *lisible*, que se lee pasivamente, y texto *scriptible*, que prevé un destinatario que no es consumador pasivo, sino productor de texto[23]. Es decir, mucho antes que la semiótica y Umberto Eco inventaran la "obra abierta", Vélez de Guevara ya la había experimentado, jugando con las formas literarias y las estructuras, rompiéndolas y dándoles un nuevo sentido; re-semantizándolas, para utilizar la terminología semiótica, con la necesaria complicidad del destinatario.

2. *"El cojuelo" y el teatro*

Leyendo pues *El cojuelo* "a trancos", según la sugerencia de su autor, voy a centrar mi análisis en los aspectos más específicamente *teatrales* del texto.

Un autor, que ha dedicado su larga actividad de escritor al teatro, en su vejez publica una obra "pasando de la jineta de los consonantes a la brida de la prosa" como afirma la carta al lector[24]. De por sí este cambio de género no parece excepcional; son bien conocidos casos como el de Tirso o de Castillo Solórzano, que alternan prosa y comedia, para citar sólo dos ejemplos. La novedad puede constituirla la declarada y burlesca voluntad de renegar del teatro, ya que Vélez nos dice que su "discurso" nace "sin teatro original":

> Gracias a Dios, mosqueteros míos, o vuestros, jueces de los apláusos cómicos por la costumbre y mal abuso, que una vez tomaré la pluma sin el miedo de vuestros silbos, pues este discurso del *Diablo Cojuelo* nace a la luz concebido sin teatro original, fuera de vuestra

jurisdicción; que aun del riesgo de la censura del leello está privilegiado por vuestra naturaleza, pues casi ninguno de vosotros sabe deletrear; que nacistes para número de los demás y para pescados de los estanques de los corrales, esperando, las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio[25].

Pero la polémica, como se ve claramente, no es contra el teatro en sí, sino contra un particular tipo de fruición acrítica y emotiva, donde lo que importa es más la "manotada del cómico", es decir los signos kinésicos, que el "ingenio", ya que "el concepto" tiene que entrar de "golpe", por el "oído".

Este recelo de los literatos hacia el espectáculo no constituye una novedad: efectivamente, desde los primeros años del siglo, los propios autores de comedias intentan sustraer sus textos a la evaluación inmediata de la representación y proponerlos como dignos de lectura; como en la *Dorotea* dirá Lope, disfrazado bajo el pseudónimo de Francisco López de Aguilar, "que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de agradar, la amistad de aplaudir y la embidia de morder"[26]. Entre los varios fragmentos que podríamos mencionar, os propongo el siguiente, de Juan Pérez de Montalbán:

> Para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios me reduje a imprimir las mías, empeçando por estas doze, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las vozes, el ruydo de los consonantes, las suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hazer que pasen por rayos los relampagos, porque como se dizen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento[27].

Montalbán subraya aquí la oposición *sentidos/entendimiento* que corresponde a dos lugares de fruición distintos (*tablado/aposento*); y destaca bien las características del texto-espectáculo, con una metodología parecida a la establecida hoy por la semiótica de la representación: véanse los que hoy llamamos signos *kinésicos* ("ademán de la dama, representación del héroe"), la dicción ("la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes"), y la interacción del espectador ("la suspensión de los afectos"); mientras la pieza impresa habla al entedimiento: el cambio de categoría del texto queda bien evidente.

Pero el *Cojuelo*, aunque a salvo de los terribles mosqueteros, y entregado a un destinatario más avisado, está profundamente sustanciado de teatro; y puedo tranquilamente confirmar una definición mía de hace treinta años: "un divertimento intellettuale, preparato e maturato attraverso anni di pratica teatrale"[28]. Veámos cómo.

Margarita Levisi ha dedicado un artículo a las relaciones entre la obra y la comedia: Vélez, dice la estudiosa, se sirve del esquema del triángulo amoroso de la comedia de capa y espada para parodiar los personajes del galán (Don Cleofás), del *gracioso* (el cojuelo) y de la dama (doña Tomasa)[29]. Una lectura, pues, que se centra en la trama, y que cubre un porcentaje mínimo de texto: doña Tomasa y su romance amoroso sirven sólo para poner en marcha la escritura, que sin embargo se dirige después hacia motivos literarios muy distintos y alejados.

Igualmente "de superficie" una lectura que subraye la presencia en el teatro de Vélez de mendigos, villanos, hampones y soldados; porque es interesante sobre todo cómo estas figuras funcionan en el texto en prosa y en los textos teatrales. Tampoco de grande interés aparece la existencia del diablo como personaje

teatral, o de una alusión al propio "diablo cojuelo" en un auto de Vélez, *La abadesa del cielo*[30], siendo la figura del diablillo un tema folklórico.

3. *El idiolecto*

La relación del *Cojuelo* con el teatro es naturalmente mucho más profunda. *In primis* con el teatro de su autor, al cual le une el mismo *idiolecto*, es decir las peculiaridades lingüísticas y de estilo, su *usus scribendi* como dirían los estudiosos de ecdótica.

En mis años juveniles intenté este tipo de sondeo, que sin embargo creo se tendría que extender y reiterar. *Civilidades, Despensa de Judas, Don Beltrán de los planetas, Gigote, Hacer puntas, Hora menguada, Mear la pajuela, Noruega, Ojaldrado, Orfeos de la maesa, Para en uno son, Preñada de medio ojo, Regatear* como 'reusar', *Talego bautizado*, son algunas de las expresiones del *Cojuelo* que pude comentar y aclarar con la ayuda de los textos teatrales[31]. Daré sólo unas muestras.

Al oir los gritos del comediográfo, los huéspedes del mesón, "que, por las pulgas o temor de las chinches, dormían en cuero como vinagres", bajan al patio "hechos adanes del baratillo"[32]; expresión comentada por Rodríguez Marín, que ve una referencia a "alguna tienda de baratijas en que se vendían las figurillas de barro, y entre ellas la de nuestro primer padre"[33]. Pero un fragmento del *Lego de Alcalá* permite aclarar que Vélez utiliza "adán" como sinónimo de "desnudo":

Julian No es el hermano Capoche?
Capoche El mismo, hermano Julián,
que la figura de Adán
hago en cueros desde anoche[34]

Y "baratillo" como "de baja calidad" queda atestiguado por otro pasaje del entremés *La burla más sazonada*:

zánganos de toda ciencia,
que coméis sin trabajar,
letrados de el baratillo,
que por ensalmo estudiáis[35]

Una de las expresiones más atormentadas del *Cojuelo* es "doncella chanflona", calificativo de la tal Doña Tomasa[36]; "doncella falsa", dice Rosselli[37], con término aplicado a la monedas defectuosas, según Bonilla[38]; y en efecto el gracioso Vilhán, caballero falso, utiliza la expresión en *El amor en vizcaíno*:

¿Son de mármol
las damas, que no se mueven
a un cavallero polaco
como yo, que tantas leguas
viene rozines matando
a este torneo? No importa
ver que con ellas no passo,
por cavallero chanflón,
que ellas hazen otro tanto
conmigo por navarriscas.[39]

La conclusión, evidente y obvia, es que el léxico de Vélez mantiene una previsible homogeneidad desde la comedia a la prosa. La nueva libertad que Vélez consigue, en *El cojuelo*, es en cambio la posibilidad de concentrar los juegos de ingenio, llegando al alto nivel de artificiosidad que todos los investigadores han subrayado. Pero en las comedias también se pueden destacar juegos homonímicos, dilógicos, metafóricos, que unen las dos características que Muñoz Cortés relevó en la obra en prosa: la metáfora que se apoya en los aspectos más bajos de la realidad y la de tipo gongorino idealizante[40].

4. *La estructura: el viaje y los cómicos*

Pasamos ahora del nivel del lenguaje al de la estructura: el *Cojuelo* se organiza alrededor del tema de viaje, que como bien se sabe es uno de los artificios estructurales más constantes, no sólo en la picaresca, sino en gran parte de la narrativa española del período. Viajan los pícaros y las pícaras, viaja don Quijote, viajan los protagonistas de la novela cortesana, viajan los de la bizantina. Lo que cambia es el sentido del viaje: los primeros entrecruzan varios estados sociales y ensayan sus intentos de ascenso y su frustración; a los últimos la peripecia permite enlazar y desenlazar a través de la anagnórisis los nudos del caso y de la fortuna.

Ahora bien, en el *Cojuelo* el viaje de los protagonistas se entrecruza con otro viaje, el de la compañía de cómicos que en el tranco V llegan al mesón. Es un fragmento que pocas veces se ha utilizado para describir la vida y la formación de las compañías, pero que merece que se le mencione al lado de los más conocidos y citados de Agustín de Rojas y del *Buscón*:

> Venían 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, unos con portamanteos, las capas dobladas debajo, las valonas en los sombreros, con alforjas detrás; y los músicos, con las guitarras en cajas delante en los arzones, y algunos dellos ciclanes de estribos, y otros, eunucos, con los mozos que le sirven a las ancas, unos con espuelas sobre los zapatos y las medias, y otros con botas de rodillera, sin ninguna; otros con varas para hacer andar sus cabalgaduras y las de las mujeres.
> [...] La conversación con que entraron en la venta era decir que habían robado a Lisboa, asombrado a Córdoba y escandalizado a Sevilla, y que habían de despoblar a Madrid, porque con sola la loa que llevaban para la entrada, de un tundidor de Écija, habían de derribar cuantos autores entrasen en la Corte. Con esto, se fueron arrojando de las cabalgaduras, y los maridos, muy severos, apeando en los brazos a sus mujeres. [...]
> La autora se asentó en una alombrilla que le echaron en el suelo; las demás princesas, alrededor, y el autor andaba solicitando el regalo de todos, como pastor de aquel ganado[41].

Obviamente el fragmento no se tiene que leer como "testimonio" verídico y descripción realista; pero, a través de la deformación de la sátira, me parece que trasluce la mirada afectuosa de un comediógrafo, que durante tanto tiempo había tratado con las compañías y que los cómicos los tenía que conocer bien. Hasta supongo que el "tundidor de Écija" sea una de las autocitas a las cuales Vélez se dedica mucho en sus comedias, con toda la auto ironía del caso, y que vuelven a aparecer en la *premáticas* del *Cojuelo*[42]. Notamos los trajes llamativos, a veces de una riqueza más aparente que real, el orgullo de los comediantes por su profesión, que los trae y los lleva por los caminos de España, desde Lisboa a Córdoba, desde Sevilla a Madrid. Y los maridos que "amparan" el honor de sus esposas, por lo menos aparentemente, ya que, como se sabe, las comediantas tenían que estar casadas desde los doce años, para poder actuar; y tenían fama de mujeres livianas[43].

El pasaje dedicado a los cómicos nos dice también que en cada compañía figuraba el *cobrador*, y el *apuntador*; función importantísima a la cual hasta hoy no me parece se haya prestado mucha atención. Vélez lo presenta como el "intelectual" de la compañía, que tiene a su cargo el cuidado de los "papeles", y el de buscar los textos:

> El apuntador de la compañía sacó de una alforja los [papeles] de una comedia de Claramonte, que había acabado de copiar en Adamuz el tiempo que estuvieron allí, diciendo al autor:
> –Aquí será razón que se repartan estos papeles...
> El autor vino en ello, porque se dejaba gobernar del tal apuntador como de hombre que tenía grandísima curia en la comedia, y había sido estudiante en Salamanca.[44]

Se deriva del texto de Vélez también un interesante detalle por lo que se refiere al tipo de actuación: los actores entran en la venta "hablando todo recalcado, con el tono de la representación"[45]; es un documento que nos permite afirmar que la dicción utilizada en la actuación áurea era enfática y no mimética; y la costumbre de mantenerla fuera de las tablas es objeto de burla.

Veamos también los gustosos pormenores acerca del reparto de los papeles. A través de los contratos estipulados por las compañías, sabemos que al actor se le identificaba a través del papel que desempeñaba, y que permanecía fijo durante toda su vida profesional; a veces una *dama* o un *galán* podían con el pasar de los años descender en la jerarquía, y un *galán* podía pasar a la categoría de barba; pero no se verificaba nunca el cambio de galán a gracioso o viceversa. Dicha estructura jerarquizada podía garantizar la ausencia de discusiones en el momento de repartir los papeles: el que estaba contratado para segundo galán, por ejemplo, sabía de antemano el tipo de papeles que se le destinaría[46]. Pero, más allá de este cuadro oficial, que los documentos analizados por Oehrlein nos pintan, habría rencillas en las compañías, como el fragmento del *Cojuelo* atestigua:

> Y llegando con el papel de la segunda dama a Ana María, mujer del que cantaba los bajetes y bailaba los días del Corpus, habiéndole dado la primera dama a Mariana, la mujer del que cobraba y que hacía su parte también en las comedias de tramoya, arrojándole, dijo que ella había entrado para partir entre las dos los primeros papeles y que siempre le daban los segundos, y que ella podía enseñar a representar a cuantas andaban en la comedia, porque había representado al lado de las mayores representatas del mundo y en la legua la llamaban Amarilis, segunda deste nombre. Esotra le dijo que no sabría mirar lo que ella con su zapato representaba, respondiéndole esotra que de cuándo acá tenía tanta soberbia, sabiendo que en Sevilla le prestó hasta las enaguas para hacer el papel de Dido, en la gran comedia de don Guillén de Castro, echando a perder la comedia y haciendo que silbasen la compañía. «Tú eres la silbada –dijo esotra– y tu ánima»; llegando a las manos y diciéndose palabras mayores, y tan grandes, que alcanzaron a los maridos.
> Y sacando unos con otros las espadas, comenzó una batalla de comedia, metiéndolos en paz los mozos de mulas con los frenos que acababan de quitar[47].

Y destaca la figura del "autor", empresario y director de la compañía, organizador del viaje y responsable de las relaciones con los comediográfos y con los ayuntamientos, cuya labor ha sido puesta de relieve

recientemente[48]: una compañía importante como la de Riquelme se desplazaba con 180 arrobas de equipaje (una *arroba* son aproximadamente 11 kg y medio), y para organizar la *tourné* era necesario un importante trabajo empresarial. Y en el fragmento de Vélez vemos que "el autor andaba solicitando el regalo de todos, como pastor de aquel ganado"[49].

5. *El poeta y la comedia*

No se trata sólo de unos fragmentos utilizables para una Historia del teatro en España[50]; Vélez nos admite también a presenciar un momento mágico: el de la creación de la comedia. La cosa menos importante es que se trata de un lugar común, retomado del *Buscón*, y presente también en Castillo Solórzano, Calderón, Francisco de Quirós[51]. Compárense los dos fragmentos del *Buscón* y del *Cojuelo*:

> Yo me recogía en mi posada, el día que escribía comedia, al desván, y allí me estaba y allí comía; subía una moza con la vianda y dejábamela allí. Yo tenía por costumbre escribir representando recio, como si lo hiciera en el tablado. Ordena el diablo que, a la hora y punto que la moza iba subiendo por la escalera, que era angosta y escura, con los platos y olla, yo estaba en un paso de una montería y daba grandes gritos, componiendo mi comedia, y decía:
>
> Guarda el oso, guarda el oso,
> que me deja hecho pedazos
> y baja tras ti furioso;
>
> que entendió la moza –que era gallega–, como oyó decir «baja tras ti» y «me deja», que era verdad y que la avisaba. Va a huir y, con la turbación, písase la saya y rueda toda la escalera, derrama la olla y quiebra los platos y sale dando gritos a la calle, diciendo que mataba un oso a un hombre. Y, por presto que yo acudí, ya estaba toda la vecindad conmigo preguntando por el oso; y aun contándoles yo como había sido ignorancia de la moza, porque era lo que he referido de la comedia, aun no lo querían creer.[52]
>
> Siguieron al güesped todos de la suerte que estaban, y entrando en el aposento del tal poeta, le hallaron tendido en el suelo, despedazada la media sotanilla, revolcado en papeles y echando espumarajos por la boca, y pronunciando con mucho desmayo: «¡Fuego, fuego!», que casi no podía echar la habla, porque se le había metido monja. Llegaron a él muertos de risa y llenos de piedad todos, diciéndole:
>
> –Señor licenciado, vuelva en sí y mire si quiere beber o comer algo para este desmayo.[53]

Después de esta primera escena, en el texto de Vélez sigue una triplicación del motivo, ya que el huésped cuenta dos análogos episodios precedentes: al escribir la comedia del *Marqués de Mantua* los gritos relativos a escenas de cacería fueron tantos que "malparió una señora preñada que pasaba del Andalucía a Madrid, del sobresalto"; en la redacción del *Saco de Roma*:

> ... fue el estruendo de las cajas y trompetas, haciendo pedazos las puertas y ventanas desde aposento a tan desusadas horas como éstas, y el «¡Cierra, España!», «¡Santiago, y a ellos!»,

y el jugar la artillería con la boca, como si hubiera ido a la escuela con un petardo o criádose con el basilisco de Malta; que engañó el rebato a una compañía de infantería que alojaron aquella noche en mi casa, de suerte, que, tocando al arma, se hubieron de hacer a escuras unos soldados pedazos con otros, acudiendo al ruido medio Toledo con la justicia, echándome las puertas abajo.

Y el mismo poeta subraya:

–Mucho mayor alboroto fuera, si yo acabara aquella comedia de que tiene vuesa merced en prendas dos jornadas por lo que le debo, que la llamo *Las Tinieblas de Palestina*, donde es fuerza que se rompa el velo de el templo en la tercera jornada, y se escurezca el sol y la luna, y se den unas piedras con otras, y se venga abajo toda la fábrica celestial con truenos y relámpagos, cometas y exhalaciones, en sentimiento de su Hacedor; que por faltarme los nombres que he de poner a los sayones no la he acabado. ¡Allí me dirá vuesa merced, señor güesped, qué fuera ello![54]

De la comparación se desprende pues, a nivel literario, que Vélez no necesita explicar la escena, como hace Quevedo, presumiendo que el lector ya conocía bien el motivo; pero lo renueva a través del énfasis, y de los juegos de palabras que esparce por el fragmento (véase "el habla... se le había metido monja"; "como si hubiera ido a la escuela con un petardo..." etc.).

Lo interesante es que a través de la burla aquí se pone de relieve un principio basilar del comediógrafo del Siglo de Oro: la obediencia al verosímil, a la naturalidad de los afectos, que empieza en el momento mismo de la composición de la comedia, como subraya Lope en el *Arte nuevo*. El escritor en efecto tendrá que "conformar" "el habla" al personaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha...
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil (vv. 269-73, 284-285)[55].

Así que durante la composición del texto literario el poeta no sólo imagina, sino experimenta la dicción, con una participación tan llena y completa, con una declamación tan apasionada, que puede alborotar mesones enteros.

Sobre este "diseño" de la fuerza escénica se articula después la actuación del actor, y el transmitirse de la emoción al espectador:

Los soliloquios pinte de manera que se transforme todo el recitante, y con mudarse a sí, mude al oyente (vv. 274-276)[56].

Es un concepto que Lope repite en *Lo fingido verdadero*:

El imitar es ser representante;
pero como el poeta no es posible
que escriba con afecto y con blandura
sentimientos de amor si no le tiene, [...]
así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son de amor tiernísimos efectos,
harálos, si los siente, tiernamente;
mas no los sabrá hacer si no los siente[57]

Análogas las afirmaciones de un teórico, López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética*: el actor

> esté desvelado en mirar los movimientos que con las partes del cuerpo hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares y pasiones del alma; así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte, y ésta, más que ninguna, digo la poética, de la qual los actores son los ejecutores[58]

A la confusión verdadero/falso responde la confusión actor/personaje, que permite fenómenos de identificación por parte del público. Ya que el actor "a la fábula que es muerta /ha de hacer resucitar", como dice Cervantes en *Pedro de Urdemalas*[59]. Y Lope:

si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo dél cuando le encuentra;
y si es leal le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman. (vv. 331-337)[60]

Relación estrecha, pues, entre redacción de la comedia y representación; el escritor áureo sabe perfectamente que se puede componer en el texto literario sólo lo que se puede representar en el texto espectáculo; por esto sea Quevedo que Vélez, que nos representan un momento de redacción tan verídico, toman después el pelo a los comediográfos incapaces. En el camino hacia Segovia Pablos encuentra el poeta sacristán, que

> me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén. Decíame: –«Hícela en dos días, y éste es el borrador». Y sería hasta cinco manos de papel. El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió:
>
> –Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa.

–Ésa es la dificultad; que, a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas.

–Por cierto, alta cosa es ésa.[61]

Si el sacristán pretende que sean los mismos animales a actuar, el comediográfo de Vélez destruye la posibilidad de realización teatral del texto por la desaforada tramoya que piensa poner en obra. Y desde este punto de vista muy interesante es la referencia a la teórica, en este caso al *Arte poética* de Rengifo "que estaba también corriendo borasca entre esotros legajos por el suelo", sobre la cual "el tal poeta, puestas las manos sobre los consonantes" tiene que jurar "que no escribiría más comedias de ruido, sino de capa y espada"[62].

6. *La apariencia y la realidad: el punto de vista*

Al dirigirse a un lector, es decir a un destinatario particularmente avisado, Vélez puede llevar al término extremo el juego apariencia-realidad. Desde la Iglesia de San Salvador es una especie de Gran teatro del Mundo el que se revela delante de las miradas de don Cleofás y de su compañero, con ecos evidentes del *Arte Nuevo*:

> Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras se representan, las más notables, en cuya variedad está su hermosura[63].

Pero ahora se trata de un teatro donde la falsa apariencia puede ser desenmascarada:

> –Allí –dijo el Cojuelo– 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;[64]

Y el juego del punto de vista llega al paroxismo: alto/bajo en el viaje aéreo de los protagonistas; fuera/dentro en los tejados levantados; cerca/lejos en el espejo mágico de Rufina.

Un análisis de los vertiginosos cambios estructurales que en el texto se verifican lo efectúa Miralles: en sus esquemas se podrán apreciar las inversiones de perspectiva que constituyen una característica fundamental de la obra[65]. Afirma Rodríguez Cepeda que, para desenmascarar la hipocresía del mundo, Vélez se sirve de una

> técnica de distanciación que va a ofrecernos una estructura de perspectivas surgida de la semántica de los personajes(sobre todo los poderes aéreos del diablo) y de la dirección y manera que el autor sugiere para leer su libro, a brincos o a trancos[66].

Como advierte Mazzardo:

> La moltiplicazione dei punti di vista implica una forte carica trasgressiva nei confronti dell'ordinamento etico e sociale dell'epoca, il quale tende ad organizzare lo sguardo dello spettatore secondo gerarchie rigidamente determinate. Ciò accade a messa come a teatro, ossia sulle due scene più importanti della vita barocca. Nel *Cojuelo* lo scarto ideologico dalla morale dominante si misura perciò soprattutto sul piano formale: il diavolo zoppo,

servendosi di *tramoyas* inaudite (i suoi poteri aerei) offre al lettore un punto di vista mobile e molteplice, sovvertendo le tradizionali gerarchie della visione approntate dal potere. La sua liberazione dalla fiala in cui l'astrologo l'aveva rinchiuso rappresenta così l'irrompere dell'es nella società grazie al suo ruolo di buffone o *gracioso* infernale, egli convoglia e riflette nel testo, come uno specchio deformante, tutta una serie di temi degradanti (astrologia, stregoneria, alchimia, follia) che coinvolgono in egual misura nobili e plebei. Il riso del diavolo, maschera carnevalesca del buffone incoronato, allude al ritorno del rimosso[67]:

Esta operación de desenmascaramiento de la realidad, esta inversión del punto de vista no hubiera sido posible sin la larga práctica del teatro de su autor, ya que el juego apariencia-realidad, yo creo, funda el teatro del Siglo de Oro[68].

En la comedia áurea el juego verbal que permite desvelar o falsificar la realidad, el juego escénico fuera / dentro, basado en las entradas y salidas de los personajes, el juego visible/invisible que la convención de la luz y de las tinieblas permiten, el juego del velarse/desvelarse de los personajes (homólogo al opuesto cuerpo/vestido de las premáticas suntuarias), se suman todos, a través de la palabra, en el opuesto fundamental VERDAD/MENTIRA, que se sitúa en los mismos cimientos de la escritura moralista del siglo XVII.

Lo que deriva de la descifración, y de la descrifración imperfecta, es por lo tanto la duda; el lugar donde tantos juegos se tienen que resolver es el ojo del espectador; verificándose así la implicación del destinatario, peculiar del arte barroco. Como el teatro requiere la atención del espectador, único depositario de la verdad, así el *Cojuelo* se tendrá que leer, y leer "a trancos", es decir con una lectura personal y avisada.

Si la línea del viaje de la picaresca es continua, y la de la cortesana es una línea curva, la del *Cojuelo* es una línea rota, sin certidumbre alguna. A la falta de continuidad y a la falta de certidumbre alude también la despedida final "A los que fueren entonces del mes y del año, y tal y tal y tal"[69]. El autor se rinde ante la fuerza del texto, como se rinde el comediógrafo al espectáculo, así que la "carta de recomendación" no la firma sólo el *autor*, sino "el autor y el texto".

NOTAS

1. L. Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*, Pisa 1965; *Los hijos de la Barbuda*; Pisa 1970; *El verdugo de Málaga*; "Clásicos Ebro", n.136, Zaragoza 1975; *La montañesa de Asturias*, Verona, CLUED, 1975-1976; *El amor en vizcaíno*, Pisa 1977.
2. M.G. Profeti, *"Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara"*, in *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa 1965, pp. 47-174; *"Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico"*, en *Actas del Symposium sobre Vélez de Guevara. Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara (Lexington 1978)*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1983, pp. 1-19; después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 165-288; *"Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico"*, en *Quaderni di lingue e letterature*, 5, 1980, pp. 49-94; después en *La vil quimera*, cit., pp. 289-341.
3. J. Moll, *"Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro"*, en *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 51-107.
4. L. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, ed. E. Miralles, Barcelona, Planeta, 1986, p. 7. De esta edición provienen las citas sucesivas.
5. J. Laurenti, *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 445-450.
6. G. Peale, *La anatomía del género anatomístico*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1977.
7. S. Mazzardo, *"El Diablo Cojuelo e la critica: un percorso interpretativo"*, en *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18, 1993, pp. 443-459.
8. F. de Quevedo, *Los sueños*, Ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, p. 271.
9. Peale, *La anatomía*, cit., p. 15.
10. A. Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, Madrid 1943, p. 72.
11. G. Alfaro, *"El diablo cojuelo y la picaresca alegorizada"*, en *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá 1977, pp. 91-102.
12. J.F. Montesinos, *"Gracián y la picaresca pura"*, en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid 1970, pp. 237-239.
13. A. Francis, *Picaresca, Decadencia, Historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*, Madrid 1978, p. 9.
14. Peale, *La anatomía*, cit.
15. I. Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en "Los sueños" de Quevedo*, Madrid 1974, p. 299.
16. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, p. 272.
17. Ivi, p. 274.
18. Ivi, p. 277.
19. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 20.
20. Mazzardo, *"El Diablo Cojuelo"*, cit., p. 455.
21. M.G. Profeti, *Emisor y receptores*, 1992, cit., p. 271.
22. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 7.
23. R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, p. 10.
24. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 7.
25. Ivi, p. 5.
26. L. de Vega, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, 52. Para una reseña de las quejas de los autores cfr. M.G. Profeti, *Comedias representadas/textos literarios: los problemas ecdóticos*; en L. de Vega, *Los donaires de Matico*, ed. M. Presotto, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. IX-XVII.
27. J. Pérez de Montalbán, *"Prólogo largo"*, en *Tomo primero de las comedias*, Madrid, A. Pérez, 1635, f. qqr.
28. Profeti, *Note critiche*, cit., p. 154.
29. M. Levisi, *"Los aspectos teatrales de El Diablo cojuelo"*, en *Antigüedad y actualidad...*, cit., pp. 207-218. Levisi amontona los "aspectos" comunes a teatro y *Cojuelo* de forma acrítica, llegando a afirmaciones de este tipo: "No advertimos en *El diablo Cojuelo* divisiones equiparables a los tres actos o jornadas de la comedias" (p. 211).
30. E. Nagy, *Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1979. Sólo como ejemplo de falta de juicio crítico menciono la reciente tesis de R.D. Cobian Hernández-Chiroldes, *Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*, Un. di Texas, 1981. La alusión al *diablo cojuelo* aparece en *La abadesa del cielo*, en *Autos*, ed. A. Lacalle, Madrid 1931, pp. 22-23.
31. Profeti, *Note critiche*, cit., pp. 125-148. De aquí provienen los ejemplos siguientes.
32. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 50.
33. F. Rodríguez Marín, ed. del *Diablo Cojuelo*, Madrid, Clásicos Castellanos n. 38, p. 77, nota 1.

34. *El lego de Alcalá*, en *Laurel de comedias, Cuarta parte de Diferentes Autores*, Madrid, Imprenta Real, 1653, f. 60rb.

35. *La burla más sazonada*, en *Flor de entremeses de diferentes autores*, Madrid 1903, p.4.

36. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 13.

37. F. Rosselli, *"Alcune integrazioni ai glossari del Diablo Cojuelo"*, en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa 1963, p. 204.

38. A. Bonilla y San Martín, ed. del *Diablo Cojuelo*, Vigo 1902, pp. 158-159.

39. *El amor en vizcaíno*, ed. M.G. Profeti, cit., p. 124.

40. M. Muñoz Cortés, *"Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su Diablo Cojuelo"*, en *Revista de Filología Española*, XXVII, 1943, pp. 48-76.

41. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., pp. 66-70.

42. Profeti, *Note critiche*, cit., pp. 53-54.

43. Cfr. los testimonios recogidos en M.G. Profeti, *Introduzione alla storia del teatro spagnolo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

44. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 68.

45. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 67.

46. J. Oehrlein, *"El actor del siglo de oro: imagen de la profesión y reputación social"*, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 17-33.

47. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 69.

48. M. T. Pascual Bonis, *"Los protocolos civiles y los procesos civiles y eclesiásticos, fuente fundamental para el conocimiento del teatro. El caso de Navarra"*, en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. L. García Lorenzo y J.E. Varey, London, Tamesis, 1991, pp. 11-123, confirma el carácter empresarial del "autor de comedias" con el examen de los protocolos notariales civiles del reinado de Navarra: el *autor* aparece como productor, director y promotor de la compañía; él responde frente a las autoridades civiles y religiosas, organiza las giras, y cuida también el aspecto práctico (alquiler de mulas, literas, etc.). A. de la Granja, *"Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616"*, en A.V. *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, Ottawa, Dovehouse, pp. 66-67, reúne los documentos que ilustran el trabajo de organización necesario a un "autor" como Riquelme.

49. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 67.

50. Otro pormenor que se puede utilizar es el que aparece en el tranco V: la Hermandad llega a la venta y "prendieron a los dichos representantes para llevarlos a Ciudad Real, habiendo de tener otra pelaza más pesada con el alguacil que los traía a Madrid, por orden de los arrendadores, con comisión del Consejo", ivi, p. 70; testimonio de las dificultades que de vez en cuando los arrendadores sufrían para procurarse las compañías que recitaran en la capital: cfr. J.E. Varey- N.D. Shergold, *Los arriendos de los corrales de comedias en Madrid, XIII*, London, Tamesis Books, 1987, pp. 25-31.

51. F. de Quevedo, *La Vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 213-214, nota en la p. 374.

52. Ivi, pp. 213-214.

53. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., pp. 51-53.

54. *Ibidem*.

55. L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. M.G. Profeti, Modena 1986, 72-74. Oehrlein, art. cit., p. 27 atribuye estos versos a la práctica del actor y no a la composición de la comedia, repitiendo un lapsus de J.M. Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 303, al anotar la teoría de Pellicer, según la cual el poeta tiene que ser "camaleón de afectos contrarios". De lo que se dio perfectamente cuenta E. Rodríguez Cuadros, *Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro*, en *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro, Jornadas del teatro clásico de Almagro, 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 62: "El maestro Rozas, sin embargo, cometió en la referencia de este ejemplo un error tan disculpable como sintomático. Porque Pellicer, en efecto, no habla del actor, sino del poeta, lo cual no invalida la tesis, sino que la refuerza con la tendencia a la complicidad del actor, del personaje, del autor y del espectador en la sublimación última de la imitatio".

56. L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, cit., p. 74.

57. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, BAE, CLXXVII, p. 77b. Así San Ginés llega a la misma verdad del martirio:

> "... con tanta propiedad
> no me parece razón
> que llamen imitación
> lo que es la misma verdad".
> (BAE, CLXXVII, p. 78a)

58. A. López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, III, p. 289.

59. M. de Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, ed. R. Schevill- A. Bonilla, Madrid 1915-1922, III, pp. 218-219.

60. L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, cit., p. 78. Y en 1623 cuenta, en la dedicatoria de *El rústico del cielo*, un sintomático episodio acerca del actor Salvador Ochoa, que representó al Hermano Francisco: BAE, CLXXXVI, 399:

"Sucedió una cosa rara: que un famoso representante, a quien cupo su figura, se transformó en él de suerte, que siendo de los más galanes y gentileshombres que habemos conocido, le imitó de manera que a todos parecía el verdadero y no el fingido; no sólo en la habla y en los donaires, pero en el mismo rostro; y yo soy testigo que saliendo de presentar un día, ya en su traje, y vestido de seda y oro, le dijo un pobre a la puerta: "Hermano Francisco, déme una camisa" y mostróle desnudo el pecho. Admirado Salvador (que así se llamaba) le llevó sin réplica a su tienda y le compró dos camisas".

61. Quevedo, *La Vida del Buscón*, cit., pp. 115-116.

62. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 56. ¿Otra auto mención irónica de Vélez? Bien conocida en efecto su predilección para la comedia heroica y el juego de las tramoyas.

63. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p. 23.

64. Ivi, p. 29.

65. Ivi, pp. XXXII-XXXIII.

66. E. Rodríguez Cepeda- E. Rull, ed. del *Diablo Cojuelo*, Madrid 1968, pp. 22-23.

67. Mazzardo, *"El Diablo Cojuelo"*, cit., pp. 456-457.

68. M.G. Profeti, *"Essere vs Apparire nel teatro barocco"*, en *Diálogo*, Studi in onore di Lore Terracini, Roma, Bulzoni, 1990. II, pp. 543-555; después en *La vil quimera...*, cit., pp. 32-42.

69. Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit., p.7.