El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara: novela híbrida

El Diablo Cojuelo by Luis Vélez de Guevara: A Hybrid Novel

Antonio Barnés
https://orcid.org/0000-0003-4632-2008
Universidad Complutense de Madrid
ESPAÑA
anbarnes@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 735-748]
Recibido: 28-10-2022 / Aceptado: 25-01-2023
DOI: http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.41

Resumen. *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara es obra sumamente interesante dentro de la narrativa española del siglo XVII. La discusión en torno a su género demuestra lo *inclasificable* de esta novela. Se le ha calificado de novela picaresca, de novela satírico-social, de relato, de narración picaresco-alegórica inspirada en los *Sueños* de Quevedo, de sátira sin pretensiones didácticas y moralizadoras: un esperpento, de novela carnavalesca, o de *anatomía* en palabras de Peale. Lo que está claro es que es una obra híbrida en la que confluyen diversos géneros, siendo la narrativa y el drama el cañamazo sobre el que se diseña la obra. Por todo lo dicho, queda patente que *El Diablo Cojuelo* es una obra netamente barroca y, por su originalidad, un hito en la narrativa del seiscientos.

Palabras clave. *El Diablo Cojuelo*; Vélez de Guevara; hibridismo; barroco; narrativa; drama.

Abstract. *El Diablo Cojuelo* by Luis Vélez de Guevara is an extremely interesting work within the Spanish narrative of the 17th century. The discussion around its genre demonstrates how *unclassifiable* this movel is. It has been described as a picaresque novel, a satirical-social novel, a story, a picaresque-allegorical narration inspired by Quevedo's *Sueños*, a satire without didactic and moralizing pretensions: an *esperpento*, a carnivalesque novel, or an *anatomy* in Peale's words. What is clear is that it is a hybrid work in which various genres converge, with narrative and dra-

ma being the canvas on which the work is designed. For all that has been said, it is obvious that *El Diablo Cojuelo* is a clearly baroque work and, because of its originality, a milestone in the narrative of the sixteenth century.

Keywords. *El Diablo Cojuelo*; Vélez de Guevara; Hybridism; baroque; narrative; drama.

El Diablo Cojuelo de Luis Vélez de Guevara es ejemplo notorio de hibridismo de géneros. Se publica en 1641, época barroca, movimiento proclive al hibridismo. Se presenta como novela en prosa, más breve que extensa. La novela entonces era un género en transformación, en fase de desarrollo y definición y, por tanto, proclive a verse *asediada* por otras tipologías textuales. *El Diablo Cojuelo* se inicia en un tono claramente satírico, género que desde su lejano nacimiento en la antigua Roma fue propenso a la hibridación. *Sátira*, en su origen latino, designa un plato con toda clase de frutas y legumbres. «La sátira no es género, escribe Peale, sino un modo o una especie de escritura»[1]. Su autor, Luis Vélez de Guevara era dramaturgo: *El Diablo Cojuelo* es su única obra narrativa en prosa, y es lógico pensar que no pocos elementos teatrales han interferido en su estructura.

A un periodo clásico suele seguir un periodo barroco, del que el hibridismo es característica congénita. La literatura alejandrina es híbrida en relación con la griega clásica (y ella abraza a la literatura romana, que también tuvo su Barroco en el siglo I después de Cristo); el gótico es *Barroco* del románico; el Barroco sucede al clasicista Renacimiento; y el Romanticismo reacciona frente al neoclasicismo. Esta dinámica fue argumentada magistralmente por Eugenio d'Ors en *Lo barroco.* Y aunque el autor se refiera sobre todo a las artes plásticas, en la literatura española es notorio el hibridismo de la Edad Media, el Barroco y el Romanticismo. En términos retóricos lo expresa Bruce W. Wardropper: «La imitatio del Renacimiento estaba cediendo su lugar a la inventio barroca, y el culto de la novedad formaba parte del ambiente intelectual del siglo XVII»[2].

Los intentos fracasados de catalogar *El Diablo Cojuelo*, manifestación de la manía clasificatoria heredera del racionalismo y de la propia preceptiva clásica, que desea encajar todo lo vivo en moldes lógicos, corroboran ese hibridismo. Todos los clasicismos son mímesis 'de segunda generación'. En realidad, la denominación de *clásica* de la literatura griega es un canon posterior a ella. Híbrido era Homero; híbrida es la lírica arcaica; e híbrida es la tragedia clásica, que incluye elementos épicos y líricos. La literatura alejandrina fue una reacción inteligente, esto es, híbrida, no mimética, de la literatura clásica. Los alejandrinos, al tiempo que elevaban a clásica la literatura anterior no pretendieron imitarla, sino que variaron sobre ella. La literatura romana, en cambio, y esto lo advirtieron bien los románticos alemanes, sí imitó de modo más consciente a la literatura griega, si bien su posición histórica favoreció que imitaran, a un tiempo, lo clásico (prealejandrino) y lo barroco (alejandrino), por lo que el resultado también es híbrido. Piénsese, por ejemplo, en la polimetría

1. Peale, 1973, p. VII.
2. Wardropper, en Rico, 1983, p. 27.

de Horacio. De modo semejante, el Barroco español tuvo la suerte de suceder a una rica literatura: medieval, medievalizante en época renacentista y clasicista. Las posibilidades de imitación eran tan variadas, tan polifónicas, que engendraron obras henchidas de hibridismo.

La mejor novela del XVII y aun de la literatura española, el *Quijote*, es ella híbrida, pues incluye novelas cortas y relatos, elementos épicos, líricos y dramáticos (tanto cómicos como trágicos), amén de sátira y guiños a todos los géneros narrativos: caballeresco, picaresco, griego, morisco, pastoril… *El Diablo Cojuelo* no es rara avis en lo que al hibridismo se refiere. Las dos partes del *Quijote* manifiestan de modo sublime la hibridación explícita (primera parte, tapiz visto por detrás) y la hibridación integrada (segunda parte, tapiz visto por delante).

Picaresca

Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano señalan que «tradicionalmente se ha venido incluyendo *El Diablo Cojuelo* entre las novelas picarescas de la última época del género, la que Gil y Gaya (y otros) llama de desintegración»[3], y anotan que Alborg se reafirma en considerarla novela de este género. Valbuena Prat, por su parte, la clasifica dentro del género satírico-social, más bien que picaresco; y otros autores la denominan fantasía satírica. También Fernández y Arellano niegan a nuestra novela la denominación picaresca, si bien, afirman, «perviven, y sueltos, ciertos elementos [picarescos], semejantes a los que se incluyen en relatos costumbristas de la época»[4].

Dolores Azorín Fernández abunda en el rechazo de la etiqueta picaresca al recordar que el primero en desmentir con fundamento esta supuesta filiación de la obra de Vélez «fue el académico chileno Enrique Nercasseau y Morán, quien en su discurso de recepción en la Academia, leído el 21 de noviembre de 1915, tras obviar las diferencias estructurales que separaban al *Cojuelo* de relatos tales como el *Guzmán*, el *Buscón*, etc., genuinos representantes de la novela picaresca, concluye:

> En todas estas novelas, el "pícaro" cuenta sus aventuras, traza su propia biografía: el autor no aparece; es una obra indirecta, en que el personaje que introduce habla por él. Todo el enredo estriba en la diversidad de empresas en que se ve comprometido el protagonista, y que da cuenta él mismo… Estos son el fondo y la forma de la novela picaresca: fondos aventuras y sucesos de pícaros; forma invariable, relato autobiográfico. Nada de esto hay en Vélez de Guevara[5].

3. Fernández y Arellano, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, p. 17.
4. Fernández y Arellano, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, p. 17.
5. Azorín Fernández, 2000, pp. 19-20. Continúa la misma investigadora: «No vamos a entrar ahora en la enumeración pormenorizada de los rasgos genéricos de la novela picaresca […], pero sí destacaremos un aspecto que por sí sólo basta para excluir al Cojuelo, de dicha modalidad. Nos referimos al arquetipo de pícaro, como personaje radicalmente solo, marginado forzoso de la sociedad y de los valores establecidos en ella que constituye el punto de partida que, desde el inicio, compromete la andadura de este tipo de relatos, instaurando una perspectiva *sui generis*, a través de la cual se nos adentra en la visión de la realidad; pero siempre desde la óptica desarraigada del pícaro. De ahí, que el procedimiento

Relato

Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano afirman que la narración de *El Diablo Cojuelo*

> no se articula como en una verdadera novela. Dentro del universo narrado hay sólo una disposición de acontecimientos en sucesión temporal (que es lo propio de los relatos), que carece de trama, es decir, de un orden causal. […] Parece que *El Diablo Cojuelo* no es una verdadera novela *picaresca* y que tampoco es una novela *moderna*. Desde nuestra perspectiva actual es un relato, porque la única unidad posible, desde el proceso, es la presencia constante de los dos personajes (Diablo Cojuelo y don Cleofás) y la leve anécdota de la persecución (de Cleofás por la justicia, del Diablo por el infierno) junto con la relación Cleofás-Tomasa[6].

Para Fernández y Arellano, lo que quiso Vélez de Guevara con *El Diablo Cojuelo* «fue imitar el relato lucianesco y el modelo de *Los sueños* de Quevedo»[7]; punto de vista que comparte Gustavo Alfaro: «es una narración picaresco-alegórica, inspirada en los *Sueños* de Quevedo»[8].

Pero, ¿qué es una "verdadera novela" en el siglo XVII cuando ni siquiera la preceptiva del XIX —«el siglo de la novela»— se aclaraba? La novela es un género híbrido por definición, gracias también a la falta de atención por parte de las preceptivas.

Sátira quevedesca y esperpento

Ramón Valdés Gázquez abunda en el influjo quevedesco de *El Diablo Cojuelo* al sostener que pudo ser la propia persona de Francisco de Quevedo quien inspirase al *Diablo* de Vélez, y señala los quevedescos *Sueños y discursos* y el *Discurso de todos los diablos*, como «fuente de inspiración ineludible para Vélez»[9]. En opinión

autobiográfico sea el marco idóneo en que se desenvuelven estas narraciones, recurso, por otra parte, ausente de la obrita de Vélez de Guevara, cuya perspectiva es básicamente omnisciente. Por lo que hace a los protagonistas del *Cojuelo*, ni el diablillo ni el estudiante pueden calificarse de pícaros, al menos, en el sentido en el que antes hemos hecho alusión. Tanto uno como otro se encuentran al inicio del relato al margen de su medio social. Pero esta marginación es temporal, constituye el obligado paréntesis que dará pie a la construcción de las coordenadas narrativas de la obra. Así, al finalizar la peripecia de ambos, cada uno vuelve a su medio natural: Don Cleofás, a continuar sus estudios, no sin cierto bagaje de desengaño; y el Cojuelo, tras ser engullido por el escribano, es reintegrado asimismo a su lugar de origen. Atendiendo, pues, a las diferencias existentes entre los personajes de *El Diablo Cojuelo* y el prototipo de pícaro, G. Peale concluirá que: «La diferencia entre la novela picaresca y *El Diablo Cojuelo* estriba en que sus protagonistas se conciben en distintos modos de ficción. En ambos casos se trata de un *Pharmakos*, una víctima propiciatoria. *El Diablo Cojuelo*, en cuanto a su interés por la situación social y en los protagonistas que son perseguidos por la sociedad, es una sátira de costumbres, una *comedy of manners;* como tal, se desenvuelve en el modo de ficción que Northrop Frye ha denominado la ironía cómica. A diferencia de la picaresca, no contiene ningún protagonista que, excluido del sistema social, quiera incorporarse en la sociedad. Por eso, no se trata de la ironía trágica» (2000, pp. 20-21).

6. Fernández y Arellano, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, pp. 17-18.
7. Fernández y Arellano, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, p. 19.
8. Fernández y Arellano, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, p. 19.
9. Valdés Gázquez, 2018, p. 348.

de Robin Ann Rice, la novela «es una sátira sin pretensiones didácticas y moralizadoras. Dentro de un ambiente irreal, el texto se sitúa temporalmente con una exactitud milimétrica y satírica: «Daban en Madrid, por los fines de julio, las once de la noche en punto, hora menguada para las calles y, por faltar la luna, jurisdicción y término redondo de todo requiebro lechuzo y patarata de la muerte»[10].

El realismo inicial da paso pronto a la fantasía, pues en el segundo párrafo del Tranco primero aparece un diablo encerrado en una redoma:

> «¿Quién diablos suspira aquí?», respondiéndole al mismo tiempo una voz entre humana y extranjera:
> —Yo soy, señor licenciado, que estoy en esta redoma, adonde me tiene preso ese astrólogo que vive ahí abajo, porque también tiene su punta de la mágica negra y es mi alcaide dos años habrá (I, p. 68)[11].

Pronto igualmente la sátira alcanza tintes quevedescos, recordando sus *Sueños*:

> —Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, malaño para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda de este nombre (I, p. 78).

Rice insiste:

> Por medio del humor, la ironía, la exageración, y el ridiculizar ciertas actitudes y comportamientos de la sociedad, el autor entretiene pero no moraliza. Una parte de la sátira cómica se construye con el esperpento que según las nuevas interpretaciones en el siglo XVI, que difundieron Robortelli y de Maggi de Aristóteles, implicaría «*turpitudo* y *deformitas*»[12].

En efecto, esta investigadora desarrolla la idea de esperpento: «la misma descripción de la liberación del diablillo y su figura se puede categorizar como esperpéntica»[13].

> El esperpento se construye con técnicas como la parodia, «figuras grotescas de carnaval […] metáforas degradantes y animalizadoras, diferentes niveles lingüísticos y el registro coloquial, nombres ridículamente fonéticos, los juegos de palabras y la escatología». En el pasaje de Vélez de Guevara se ejemplifican estas características con la representación del líquido que derramó la redoma en el cual estaba conservado el diablo, las imágenes vegetales que usa para retratarlo tales como calabacino, badea, espárragos, berros, o las animalizadoras como Hircania o figurar sus colmillos[14].

10. Rice, 2014, p. 97.
11. Los textos de *El Diablo Cojuelo* proceden de la edición de Fernández y Arellano de Castalia (Madrid, 1988). Entre paréntesis el número romano del tranco, y el de la página, en arábigo.
12. Rice, 2014, p. 102.
13. Rice, 2014, p. 103.
14. Rice, 2014, p. 104.

Dolores Azorín Fernández aporta igualmente que Nercasseau y Morán, «rechazada la hipótesis de su pertenencia al género picaresco, apuntaba en su discurso que «su origen debe buscarse en más alto ciclo, porque en algo participa de la alegoría o visión extrahumana, tan comunes en las derivaciones de *La Divina Comedia*, y en parte se inclina originalmente a la invectiva, como en *Los Sueños* de Quevedo. La novela toda de Vélez de Guevara es una sátira cortés de la sociedad de su tiempo».

> G. Peale, en el extenso estudio que dedica al *Diablo Cojuelo*, se muestra tajante al afirmar que, las claves interpretativas que han de permitir la correcta interpretación de la obra, pasan forzosamente por el abandono del común encasillamiento de la mima dentro del género novelesco. Su propuesta —del toda plausible, ya que se deriva de la propia intención que Vélez expone manifiestamente en un pasaje de su obra— consiste en entroncar el relato con la tradición de la sátira menipea, filiación ya apreciada por F. Rico, al advertir la deuda de Vélez con Luciano. A la luz de esta perspectiva genérica es posible entender —y además, como un todo conexo y articulado— la singular obrita de Vélez de Guevara[15].

Las repetidas réplicas y contrarréplicas de los críticos se solucionarían simplemente con el reconocimiento de carácter híbrido de *El Diablo Cojuelo.* El propio Luciano, al que cita la novela, fue un *mezclador* nato de la literatura griega. Se situó en un periodo similar al Barroco, en que la concentración de saber y de textos permiten una explosión de intertextualidad. Wardropper sintetiza:

> En el siglo XVII había géneros literarios estables, que mantenían una notable continuidad respecto al pasado, y otros innovadores, ya fuera por causa de hibridación o como consecuencia de audaces experiencias. Gran parte de la prosa de ficción permanece fiel a la antigua tradición —predominante en el siglo XVI— de la sátira menipea, mezclando la poesía con la prosa narrativa[16].

Novela carnavalesca

Javier Rodríguez Pequeño define *El Diablo Cojuelo* como una novela carnavalesca «por muchos motivos»:

> En primer lugar porque, como dice el subtítulo, es una «Novela de la otra vida traducida a esta»; en segundo lugar porque toda su acción se desarrolla en época de carnaval, como […] declara el diablo protagonista: «… que pueden hacer colación en él toda la cuaresma que viene» y es claro que el tiempo que precede a la Cuaresma es el Carnaval, cuando los hombres intentan contrarrestar todas las privaciones que padecerán más tarde, aunque en la mayoría de los casos los excesos superen ampliamente a los defectos. Y en tercer lugar porque en esta novela están presentes todas y cada una de las peculiaridades del carnaval: la plaza pública, el mundo al revés, el divertimento desmedido, el diablo y lo inferior corporal[17].

15. Azorín Fernández, 2000, p. 21.
16. Wardropper, en Rico, 1983, p. 29.
17. Rodríguez Pequeño, 2001, p. 6.

Y añade:

> […] las referencias al teatro por sus semejanzas con el Carnaval y con la propia obra son frecuentes, como esa donde se refiere a un papel que un marqués ha representado diez o doce veces, y no lo ha hecho mal y quizás a la estrecha relación de Luis Vélez de Guevara con el teatro se deben expresiones propias de la representación, «como dar grada» o escaño corrido que en el teatro ocupaban las mujeres, o el grito «fuego, fuego», tan utilizado en el teatro de la época y que oímos en la posada de Sevilla, habitada entre otros por un poeta cómico que escribe la comedia *Troya abrasada*[18].

Para concluir: «Sin duda, *El Diablo Cojuelo* es una novela repleta de unión de elementos opuestos, contradictorios, que conforman ese mundo al revés que es el Carnaval, con sus inevitables desfiles absurdos»[19].

Por su parte, C. George Peale parte de las clasificaciones que hace N. Frye, «quien llama anatomía al relato que no interesa tanto por los hechos de los personajes como por el libre juego de la fantasía intelectual y de la acción humorística, satírica y caricaturesca. En este tipo de relatos, dice, se suele violentar la lógica usual de la narrativa»[20]. Gonzalo Torrente Ballester confiesa: «Leyendo *El Diablo Cojuelo*, se siente que viene de un Quevedo que ya no lo es y va hacia un Gracián que no lo es todavía»[21].

Interferencia del teatro

Levisi hace notar la presencia de lo dramático en *El Diablo Cojuelo.* Es razonable. Vélez de Guevara era dramaturgo, el XVII es un gran siglo para el teatro, y el Barroco mismo es espectáculo, drama. Hemos visto, además, que en Grecia el teatro fue un género tardío, porque precisaba un desarrollo urbano, y recogió híbridamente temas épicos y cantos líricos. También el XVIII es un siglo urbano: Madrid, París, Roma, Londres… asume temas tradicionales, grecolatinos, bíblicos… y se beneficia del desarrollo lírico del XVI. La vena medieval de la literatura española con la que no rompe aun durante el Renacimiento y que entusiasmará a los románticos impulsa la mixtificación de tipologías textuales. Pero escuchemos a Levisi:

> *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, ya sea obra esperpéntica o anatomía, 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

18. Rodríguez Pequeño, 2001, p. 7.
19. Rodríguez Pequeño, 2001, p. 9.
20. Fernández y Arellano, en su edición de *El Diablo Cojuelo*, p. 19.
21. Torrente Ballester, en Rico, 1983, p. 526.

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[22].

Más adelante, añade Margarita Levisi:

> 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. En el Tranco I […] el diálogo entre el aún invisible Cojuelo y Don Cleofás facilita la interacción y tiene caracteres mucho más vividos 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 tahúres, amancebados y carreteros.
> —¿Eres Barrabás, Belial, Astarot? —finalmente le dijo el Estudiante.
> —Esos son demonios de mayores ocupaciones…[23]

La visión aérea de Madrid facilita observar la vida urbana como un gran teatro. El Cojuelo dice a don Cleofás a comienzo del Tranco II:

> —Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, *en este teatro donde tantas figuras representan*[24], las más notables, en cuya variedad está su hermosura. Mira allí primeramente cómo están sentados muchos caballeros y señores a una mesa opulentísima, acabando una media noche, que eso les han quitado a los relojes no más (II, pp. 81-82).

Y en ese mismo episodio:

> —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 o doce, y [no] lo ha representado mal*[25]; pero esta noche no conseguirá lo que desea, porque viene un alcalde de ronda, y es muy antigua costumbre de nosotros ser muy regatones en los gustos, y, como dice vuestro refrán, si la podemos dar roma no la damos aguileña (II, p. 95).

22. Levisi, 1983, pp. 207-208.
23. Levisi, 1983, pp. 211-213.
24. La cursiva es nuestra.
25. La cursiva es nuestra.

Según Gutiérrez Hermosa, «una teoría de la novela corta siempre sería incompleta si no se tuvieran en cuenta sus relaciones con el teatro, particularmente con la comedia»[26]. «Los procedimientos dramáticos de la novela corta —sigue esta crítica— han sido estudiados de forma parcial por Florence L. Yudin (1968 y 1969), quien señala que comedias y novelas comparten principios estilísticos y estructurales sin perder sus características propias»[27]. Y añade:

> Llama novelas comediescas a aquellos textos que en su concepción o estructura tienen algo de teatral (división en actos, creación de tipos teatrales, agilidad en el diálogo, etc.) llegando a definir así lo que denomina hibrid fiction. Yo no creo que la novela corta sea un género híbrido, sino más bien un género abierto que se presta a la aceptación de formas procedentes de otros, no sólo el teatral sino también la pastoral, la novela picaresca, la bizantina, la morisca o la poesía[28].

Metaliteratura

La escritura del 600 es netamente metaliteraria. Los textos grecolatinos traducidos y publicados en la centuria anterior, así como el desarrollo de las literaturas en lenguas vernáculas ponen a disposición de los autores un caudal literario que permite prescindir de la imitación de la naturaleza e instalarse en una escritura libresca. Las referencias explícitas a otras obras literarias en *El Diablo Cojuelo* muestran esta situación, así como las cartas que el autor ha jugado en su composición. La alusión a Luciano, en el Tranco I ayuda a ubicar tipológicamente la novela de Vélez:

> —Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, malaño para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española, que en la confusión fue esotra con ella segunda de este nombre (I, p. 78).

La referencia no solo muestra el modelo, sino el afán de superarlo, como hiciera también Cervantes al mencionar a Heliodoro con ocasión de su *Persiles*.

En el siguiente Tranco le tocara el turno a una fuente medieval, la de Ramón Llull[29], sin que falten los libros de caballerías, y un guiño a los *Sueños* de Quevedo (Tranco III)[30]. En el mismo Tranco encontramos el motivo cervantino de la locura por la lectura:

26. Gutiérrez Hermosa, 1997, p. 167.
27. Gutiérrez Hermosa, 1997, p. 168.
28. Gutiérrez Hermosa, 1997, p. 168.
29. «—No hayas miedo —dijo el Cojuelo— que se vea en eso aquel alquimista que está en aquel sótano con unos fuelles inspirando una hornilla llena de lumbre, sobre la cual tiene un perol con mil variedades de ingredientes, muy presumido de acabar la piedra filosofal y hacer el oro; que ha diez años que anda en esta pretensión, por haber leído el arte de Reimundo Lulio y los autores químicos que hablan en este mismo imposible» (II, p. 92).
30. «A la mano derecha deste seminario andante estaba un grande edificio, a manera de templo sin altar, y en medio dél una pila grande de piedra llena de libros de caballerías y novelas, y alrededor muchos muchachos desde diez a diecisiete años y algunas doncelluelas de la misma edad, y cada uno y cada

> Mas adelante está un historiador que se volvió loco de sentimiento de haberse perdido tres décadas de Tito Livio (III, p. 113).

Y concluye este tan metaliterario Tranco con referencias al mito de Narciso, el de Leandro, y a los padres de la lírica renacentista Boscán y Garcilaso.

> En el brocal de aquel pozo que está en medio del patio, se está mirando siempre una dama muy hermosa, como lo verás si ella alza la cabeza, hija de pobres y humildes padres, que queriéndose casar con ella muchos hombres ricos y caballeros, ninguno la contentó, y en todos halló una y muchas faltas y está atada allí a una cadena porque, como Narciso, enamorada de su hermosura, no se anegue en el agua que le sirve de espejo, no teniendo en lo que pisa al sol ni a todas las estrellas (III, p. 114).
>
> —Dineros he menester yo, que agüelos no —respondió el estudiante—: con los míos me haga Dios bien; que me han dicho mis padres que desciendo de Leandro el animoso, el que pasaba el mar de Abido
>
> en amoroso fuego todo ardiendo,
>
> y tengo mi ejecutoria en las obras sueltas de Boscán y Garcilaso. […]
>
> —Si a mí me hicieran merced —prosiguió don Cleofás, entre Salicio y Nemoroso se habían de hacer mis diligencias, que no me habían de costar cien reales; que allí tengo mi Montaña, mi Galicia, mi Vizcaya y mis Asturias (III, pp. 116-117).

En el Tranco VI, al pasar por Córdoba, se cita a los Sénecas, Lucano y Góngora. Y, más adelante al propio Quevedo y su *Buscón*[31]. En Écija, a mitad de camino entre Córdoba y Sevilla, los viajeros se topan con unos ciegos que cantan un romance que ridiculiza al Cojuelo. Ante ese espectáculo, «el Cojuelo le dijo a don Cleofás: —¿Qué te parece los testimonios que nos levantan estos ciegos y las sátiras que nos hacen?» (VI, p. 161). Romances de ciegos y autos del Corpus constituyen literatura viva que aparece en las páginas de la novela[32]. Finalmente, en el Tranco VII, nos topamos con una abultada lista de autores:

> Estos que vienen agora a pie, con fieltros blancos terciados por los hombros, son lacayos de la Fortuna, que son los mayores ingenios que ha tenido el mundo, entre los cuales va Homero, Píndaro, Anacreonte, Virgilio, Ovidio, Horacio, Silio Itálico, Lucano, Claudiano, Estacio Papinio, Juvenal, Marcial, Catulo, Propercio, el Petrarca, Sanazaro, el Taso, el Bembo, el Dante, el Guarino, el Ariosto, el caballero

una con su padrino al lado, y don Cleofás le preguntó a su compañero que le dijese qué era esto, que todo le parecía que lo iba soñando» (III, p. 107).

31. «Y entrando por el Campo de la Verdad —pocas veces pisado de gente de esta calaña— a la Colonia y populosa patria de dos Sénecas y un Lucano, y del padre de la Poesía española, el celebrado Góngora, […] y acordándose Don Cleofás de lo que dice el ingeniosísimo Quevedo en su *Buscón*, pensó perecer de risa» (VI, pp. 154-155).

32. «Y a fe que si Lucifer no se hubiera traído tras de sí la tercera parte de las estrellas, como repiten tantas veces en los autos del Corpus, aún hubiera más en que haceros más garatusas la Astrología» (VI, p. 167).

> Marino, Juan de Mena, Castillejo, Gregorio Hernández, Garci Sánchez, Camoes y otros muchos que han sido en diferentes provincias príncipes de la Poesía (VII, p. 170).

El ambiente metaliterario de la novela nos confirma en su carácter libresco. Para concluir insertamos un cuadro en que podemos dibujar una sátira lucianesca-quevedesca, que abarca los tres primeros Trancos. Una segunda parte, que incluye los tres siguientes Trancos (IV, V y VI), que calificamos como «Relatos de sucesos», en los que los protagonistas son actores y nos parece la parte más cercana a la novela corta del XVII; y una tercera parte que tildamos de alegórica, pues incluye una visión de la Fortuna (Tranco VII). A nuestro juicio, el Tranco VIII, con su valoración de la nobleza de España es una suerte de catálogo de las naves homérico, carente de ironía; y finalmente los dos últimos trancos (el IX y el X) están conformados como Academia poética. Hibridismo temático, hibridismo estructural, hibridismo completo en esta obra maestra del XVII.

Trancos	Género	Referencias literarias
Sátira luciano-quevedesca		
I	Introducción	
II	Visión aérea —Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables, en cuya variedad está su hermosura (II, p. 81).	muy presumido de acabar la piedra filosofal y hacer el oro; que ha diez años que anda en esta pretensión, por haber leído el arte de Reimundo Lulio y los autores químicos que hablan en este mismo imposible (II, p. 92).
	—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 o doce, y [no] lo ha representado mal (II, p. 95).	

III	Viaje terrestre	1. llena de libros de caballerías y novelas (III, p. 107). 2. tres décadas de Tito Livio (III, p. 113). 3. como Narciso, enamorada de su hermosura (III, p. 114). 4. desciendo de Leandro el animoso, el que pasaba el mar de Abido (III, p. 116). 5. Boscán y Garcilaso (III, p. 117). 6. entre Salicio y Nemoroso (III, p. 117).
Relatos de sucesos. Los protagonistas son actores. Parte más cercana a la novela corta del XVII		
IV	Novela corta cervantina tipo Licenciado Vidriera con personaje quijotesco y fuerte sabor dramático.	
V	Huida a Andalucía. Encuentro con compañía de comediantes.	
VI	Conflictos en Córdoba y Écija.	1. Y entrando por el Campo de la Verdad —pocas veces pisado de gente de esta calaña —a la Colonia y populosa patria de dos Sénecas y un Lucano, y del padre de la Poesía española, el celebrado Góngora (VI, 154). 2. y acordándose Don Cleofás de lo que dice el ingeniosísimo Quevedo en su *Buscón*, pensó perecer de risa (VI, p. 155). 3. un romance de don Álvaro de Luna y una letrilla contra los demonios (VI, p. 161).

Visión de la Fortuna. Alegorización		
VII	Novela alegórica satírica / libro de viajes. «[…] la sátira intercala secciones alegóricas con desfiles y vistas de los males de los tiempos» (Rice, 2014, p. 98). Entrada en Sevilla y descripción de la ciudad.	los mayores ingenios que ha tenido el mundo, entre los cuales va Homero, Píndaro, Anacreonte, Virgilio, Ovidio, Horacio, Silio Itálico, Lucano, Claudiano, Estacio Papinio, Juvenal, Marcial, Catulo, Propercio, el Petrarca, Sanazaro, el Taso, el Bembo, el Dante, el Guarino, el Ariosto, el caballero Marino, Juan de Mena, Castillejo, Gregorio Hernández, Garci Sánchez, Camoes y otros muchos que han sido en diferentes provincias príncipes de la Poesía (VII, p. 170).
Repaso de la nobleza de España		
VIII	Vista de Madrid a través de un espejo. La Rufina María estaba sin juicio mirando tantas figuras como en aquel teatro del mundo iban representando papeles diferentes (VIII, p. 191). Tono recto, no satírico. Catálogo de las naves.	
Academia poética		
IX	Justa poética. Sonetos. Escena picaresca.	
X	Normas poéticas. Desenlace.	

Toda la literatura occidental es híbrida en el sentido de que se resuelve en una imitación original de una anterior, sea la clásica griega, o ambas, la clásica y la alejandrina, para la literatura romana. Las literaturas modernas, además, se han beneficiado de la polifónica unión de la matriz grecolatina con la judeocristiana, trenzadas durante los mil años de Edad Media. Si a ello sumamos la adición de las literaturas romana y griega durante el Renacimiento, arribamos a un XVII henchido de fuentes. El Barroco no podía no ser híbrido, y cumplió a la perfección su cometido. *El Diablo Cojuelo* es quizás una de las obras más paradigmáticas de esta encrucijada.

Bibliografía

Azorín Fernández, Dolores, «*El Diablo Cojuelo*» *de L. Vélez de Guevara: glosario*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Gutiérrez Hermosa, Luisa María, «La constitución de un "arte nuevo de hacer novelas": apuntes a una teoría de la novela corta en el Siglo de Oro», *Exemplaria. Revista de literatura comparada*, 1, 1997, pp. 157-178.

Levisi, Margarita, «Los aspectos teatrales de *El Diablo Cojuelo*», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. George Peale, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 207-218.

Ors, Eugenio d', *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 2002.

Peale, C. George, *Estructura y visión del mundo del* «*Diablo Cojuelo*»*. Deslindes genéricos y específicos*, Irvine, University of California/Irvine / ProQuest Dissertations Publishing, 1973.

Rice, Robin Ann, «Diablillos y sátira en *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara y *Fausto* de Goethe», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014, pp. 95-106. DOI: https://doi.org/10.13035/H.2014.02.02.07.

Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.

Rodríguez Pequeño, Javier, «Poética del realismo grotesco. El carnaval en *El Diablo Cojuelo*», *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 1, 2001, s. p.

Valdés Gázquez, Ramón, «Pasajes, hechos e hipótesis de alusiones en la novela de Vélez de Guevara con la figura de Quevedo al fondo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 22, 2018, pp. 347-373.

Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia, 1988.

Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. Ramón Valdés, Madrid, Crítica, 1999.

Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 2001.