

## Por los trancos de *El diablo cojuelo*

Agustín DE LA GRANJA  
Universidad de Granada

EN los últimos años de su vida, Luis Vélez de Guevara pudo ver en letras de molde *El diablo cojuelo*, uno de los libros en prosa más divertidos del siglo XVII, comparable en muchos aspectos con la obra jocosa de Quevedo. Los alardes conceptuosos que allí tienen cabida, los sutiles juegos de palabras, los dobles y triples sentidos, sabiamente desentrañados en ese monumental asedio interpretativo que representa la edición anotada de Ángel R. Fernández e Ignacio Arellano (Madrid, Castalia, 1988) –no conozco otra que le haga sombra– son un claro exponente de la época y de los gustos de una sociedad que ante todo supo valorar lo que Baltasar Gracián llamaría *Agudeza y arte de ingenio*.

Enseguida nos enfrentaremos con *El diablo cojuelo*; pero no deberíamos conformarnos con la lectura de esta gran obra de arte. Como se sabe, Luis Vélez de Guevara cultivó los tres géneros clásicos, y en el teatro, sin ser un dramaturgo de primerísima fila, hizo buenos progresos; no de otro modo hubiera podido celebrar Cervantes «el rumbo, el tropel, el boato y la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara», calificativos que quizá también hubiera aplicado a *El diablo cojuelo*, de haber vivido lo suficiente como para poder echarse a la cara. En opinión de Ignacio Arellano, que comparto, más que una «novela picaresca», el *Diablo cojuelo* (como los *Sueños* de Quevedo) es un «relato de sátira costumbrista»; aunque dicho *relato* va distribuido en diez capítulos o «trancos», sólo el último nos introduce en un ámbito próximo al picaresco, cuando se refiere a la sociedad mendicante sevillana. Como contrapartida, no hay al comienzo de *El diablo cojuelo* esa tópica ascendencia del protagonista –respetada por Quevedo en el *Buscón*– ni una perspectiva autobiográfica definida, ni el lector se topa con ese peculiar proceso de aprendizaje del protagonista a fuerza de golpes, ni Don Cleofás es un pícaro redomado, que debe explotar el ingenio para poder comer o afrontar otras dificultades de la vida.

El argumento de *El diablo cojuelo* comienza a tejerse con un episodio lleno de fuertes emociones: El licenciado Don Cleofás, «galán de noviciado» como cualquier Don Juan y «estudiante de profesión con un broquel y una espada» (o sea ‘aficionado a ejercer el acto sexual’), huye de la justicia, que lo persigue precisamente por haber hecho el amor a una doncella nada inocente, Doña Tomasa de Bigotudillo o Bitigudiño. Refugiado en lo más alto de una casa, encuentra una redoma, donde halla prisionero a un pobre diablo. Tras liberarlo, se hacen amigos inseparables, deambulando por la mitad sur de la Península. La primera escapada conjunta la hacen –todavía en Madrid– hacia la torre de la iglesia de San Salvador, atalaya desde donde contemplan «el pastelón de la corte».

Desde el punto de vista de la estructura interna se puede observar una distribución bastante simétrica: Los dos núcleos más importantes son Madrid (tres primeros trancos) y Sevilla (tres últimos), lugares bien

conocidos por Luis Vélez, a los que une –de paso y en las páginas centrales de su relato– divertidas o curiosas referencias sobre Toledo, Córdoba, Écija y Carmona. Junto a lo dicho, el contenido global de *El diablo cojuelo* revela una rica variedad de situaciones, de materias, de lugares, de perspectivas y hasta de estilos. Como explica Arellano, «el tejido verbal del libro es una suma de juegos de palabras, metáforas hiperbólicas, multiplicidad de registros». Se explota la paronomasia («el uno a cansar ministros y el otro a casar»), la falsa etimología («se llama río porque se ríe»), el retruécano («aquelpreciado de lindo o lindo de los máspreciados»). La polisemia se encuentra también al cabo de cada esquina: «familiar eres» ('familiar de la Inquisición' y 'diablillo familiar'), a veces con derivaciones verdaderamente complicadas de ejecución: «los Orfeos de la maesa [es decir, los músicos que cantan a la sastra] hacen una *fuga* ['huida', 'fuga musical'] de cuatro o cinco *calles* ['de ciudad' y 'de guitarra']».

Salvo el itinerario toponímico vertical (de norte a sur), no es fácil encontrar un hilo conductor ni un proceso narrativo orgánico. La estructura del relato obedece –sin embargo– a una rigurosa técnica compositiva de «desbordamiento» espacial (continuos vuelos por el aire) o temporal (simultaneidad de imágenes y descripciones) muy propia del gusto barroco; una técnica que ya fue magistralmente analizada por Emilio Orozco. En Vélez se produce todo esto porque, de un lado, rompe la unidad expositiva lineal a conciencia, desintegra los elementos, altera –incluso– la *lógica* de cada uno de ellos, la *lógica* de cada palabra, persiguiendo –como decía Gracián– lo «primoroso de la equivocación» y logrando un ingenioso discurso encadenado, lleno de sorpresas y paradojas; de otro, el escritor concentra como nadie, en su *Diablo cojuelo*, elementos diversos y contrarios, integrándolos en una visión unitiva, dentro de un mañoso encaje artificioso que conduce una y otra vez a la risa del equívoco o a la sentencia del desengaño.

Aunque más adelante intentaré justificar estas afirmaciones con ejemplos puntuales, puedo adelantar ya que en cada uno de sus trancos, junto a un *uniformismo* constatable se advierte un *pluritematismo* muy evidente; y así me he permitido plantear yo también mi exposición: yendo de capítulo en capítulo, unas veces de modo superficial, otras considerando algún detalle con más profundidad; saltando de tranco en tranco, unas veces hacia adelante, otras retrocediendo; incluso haciendo todo lo posible por ganarme su atención con algún que otro circunloquio. Espero que al final pueda dejar en ustedes una aceptable impresión de conjunto, dado que no ha venido aquí a descubrirles nada nuevo; quiero decir, ninguna original teoría revolucionaria jamás escrita sobre el *Cojuelo*, sino a invitarles a pasear juntos por sus trancos, deleitándonos con los comentarios mordaces de Luis Vélez de Guevara sobre sus contemporáneos, tratando de desvelar, en la medida en que sea posible, su gracejo interminable, la agudeza de su mente y de su lengua castellana, algo empañada hoy para nuestro entendimiento por el transcurso de los siglos.

Para esa tarea será importante echar la vista a su relato y trancos o «discursos», como los llama uno de los censores, a cuyo juicio son, como quien los ha escrito, dignos de «particular estimación, por haber puesto la naturaleza en su ingenio la elegancia del estilo, la suavidad del decir, la advertencia en el colocar, la atenta circunspección en las palabras, y todo con tal modo que deja suspensa la razón sobre a cuál de estas partes se deba con más justificación la primacía». Fuera de la natural retórica, se trasluce en el censor una apreciación muy favorable, en general, tanto por «el asunto desta novela» como por el «sazonado gusto de su autor». Y en verdad que lo demuestra, desde las primeras líneas, cuando nos presenta a

Don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos, galán de noviciado y estudiante de profesión con un broquel y una espada, [el cual] aprendía a gato por el caballete de un tejado, huyendo de la justicia, que le venía a los alcances por un estupro que

no lo había comido ni bebido, que en el pleito de acreedores de una doncella al uso estaba graduado en el lugar veintidoseno, pretendiendo que el pobre licenciado escotase solo lo que tantos habían merendado [...] y como solicitaba escaparse del «para en uno son» –sentencia difinitiva del cura de la parroquia y auto que no lo revoca si no es el vicario Responso, juez de la otra vida– no dificultó en arrojarse desde el ala del susodicho tejado, como si las tuviera, a la buharda de otro que estaba confinante [...] en cuyo desván puso los pies y la boca a un mismo tiempo [...] dejando burlados los ministros del agarro y los honrados pensamientos [de boda] de mi señora doña Tomasa de Bitigudiño, doncella chanflona que se pasaba de noche [de unos a otros] como cuarto falso, que para que surtiese efecto su bellaquería había cometido otro estelionato más con el capitán de los jinetes a gatas que corrían las costas de aquellos tejados en su demanda y volvían corridos de que se les hubiese escapado aquel bajel de capa y espada que llevaba cautiva la honra de aquella señora mohatrera de doncellazgos, que juraba entre sí tomar satisfacción deste desaire en otro inocente, chapetón [‘crédulo’] de embustes doncelliles, fiada en una madre que ella llamaba su *tía*, liga donde había caído tanto pájaro forastero.

Una vez planteado en el Tranco I este exuberante arranque argumental, donde Don Cleofás se salva por los pelos de un grave embolado y deja al desesperado alguacil perseguidor cargando con un mochuelo veintidos veces probado, Vélez empieza la revisión de la sociedad madrileña o, con sus propias palabras, de ese gran «puchero humano de la Corte», oteado desde el cielo. Un plano de la Villa de Madrid (concluido poco antes de que el autor redactase su novela) presenta precisamente esas casas, con vista de sus tejados, que el escritor ecijano destapa de golpe con la mayor impunidad del mundo, abriendo las puertas de la sátira y dejando a la vista tanto las actividades como las miserias más ocultas de la sociedad madrileña, ese gigantesco «teatro –en fin– donde tantas figuras representan». Como observa Ignacio Arellano, «desde los primeros motivos y juegos de palabras se instala la mirada del satírico: estas *figuras*, por ejemplo, funcionan dialogísticamente: significan no sólo *dramatis personae* (según la metáfora del teatro que acaba de emplear), sino también, en sentido satírico, “personajes extravagantes o ridículos provocantes a risa o desprecio”. Efectivamente, la revista del Tranco II nos presenta una significativa serie de caricaturas: un letrado de espesa barba, una parturienta, un lindo, una bruja, un hipócrita, dos ladrones con mala suerte, una bodegonera rica y gorda, un caballero de hábito hambrón y miserable, taberneros ladrones, alquimistas, matrimonios presumidos, gariteros, boticarios, médicos, cornudos, barberos, sastres...; toda una galería, en fin, de los oficios y figuras habitualmente satirizados en el siglo XVII, con su séquito de motivos y rasgos burlescos, en su mayor parte codificados». Detengámonos, por ejemplo, en el motivo de la doble ronda musical que ofrecen, la misma noche y a la misma hora, dos hombres que compiten por la misma dama. Para mayor complicación, la susodicha no es moza sino esposa de un sastre que está al tanto del asunto y que «ha jurado que los ha de *coser* a puñaladas». Recordemos que por el corredor de su casa también se pasea la hastiada mujer de un médico, según relata el pícaro escudero Marcos de Obregón:

Mi ama se ponía siempre a escuchar la música en el corredorcillo, y el doctor, como venía cansado de hacer sus visitas –aunque tenía pocas–, no reparaba en la música ni en el cuidado con que su mujer se ponía a oirla.

Como he escrito en otro lugar, la costumbre del canto junto a una reja (o debajo de un balcón) no se reducía a declarar veladamente, mediante la música, dulces pasiones amorosas. Por otro lado, durante las rondas nocturnas podían llegar a producirse pendencias de todo tipo entre varios galanes competidores. Con muchísima gracia escribe Vélez que a unos hombres que han discutido

los mete en paz aquella música que dan a cuatro voces en esotra calle unos criados de un señor a una mujer de un sastre que ha jurado que los ha de coser a puñaladas.

–Si yo fuera el marido –dijo don Cleofás– más los tuviera por gatos que por músicos.

¿Por qué se apaciguan esos hombres con la música? Pues porque, como recuerda Tirso en *Los cigarrales de Toledo*, la música «con cuanto intenta, sale: adormece los Argos, domestica los brutos, atrae las piedras, suspende los tormentos, ahuyenta los espíritus». Con todo, la música que ofrecen los cuatro criados no es celestial en absoluto. Dado que una «capilla de gatos» se aplica en la época a un `conjunto de malos cantores', el comentario de don Cleofás se entiende sin ninguna dificultad: si yo estuviera en el pellejo del marido, los juzgaría como pésimos músicos, pues sus voces se diferencian poco del maullido de los gatos. De estos animales se salta a otros, cuyas características –como a nadie se le oculta– son las de correr extraordinariamente:

–Agora te parecerán galgos –dijo el Cojuelo–, porque otro competidor de la sastra, con una gavilla de seis o siete, vienen sacando las espadas, y los Orfeos de la maesa, reparando la primera invasión con las guitarras, hacen una fuga de cuatro o cinco calles.

No debe extrañarnos que la ronda jamás la hiciese a solas el galán enamorado, y así en *El burlador de Sevilla* «sale el Marqués de noche, con músicos, y pasea el tablado y se entran cantando». Afortunadamente esos músicos no han tenido que protegerse de otros con sus guitarras. El texto de Vélez de Guevara dice que quienes cantan son «unos criados de un señor», en primera instancia; y que estas «cuatro voces» son echadas del puesto por otro señor, que llega «con una gavilla de seis o siete» criados, naturalmente. Un caballero enamorado, que se describe en *El pasajero*, también se hace acompañar, en sus rondas nocturnas, de un soldado valentón, que es el que lleva la voz cantante. Del procedimiento de encargar la ronda y música a terceros han quedado numerosas reminiscencias en los libros de entretenimiento que Vélez pudo tener a su alcance, como el que narra que un galán «determinó que cantase en su calle un músico letra que ella conociese la historia y su dueño; y para esto compuso un romance que dio a un músico para que le hiciese tonos, y pagóselo muy bien. El músico le estudió y entonó, y quedó concertado la noche en que había de ir a cantar». Para nada extraña, en conclusión, que lo referido fuese una práctica extendida –y según se ve remunerada– entre los grandes y pequeños amadores de la sociedad de los Austrias.

Como siempre pasa, en aquella sarta de amadores, también los había ilegítimos, que eran contra quienes con más ahinco se cebaba la literatura satírica, especialmente si eran de condición femenina. Entre los personajes de ese tipo no faltan, en el tranco II, el del caballero furtivo que está «echando una escala» con la que «da asalto al cuarto y a la honra del que vive en él», papel que, bajo achaque de Marqués, «ha hecho con otras diez o doce [doncellas], y no lo ha representado mal»; ni tampoco anda ausente la referencia a la sufrida (y siempre mal parada) mujer adúltera:

Allí está pariendo doña Fáfula, y don Toribio, su indigno consorte, como si fuera suyo lo que paría, muy oficioso y lastimado; y está el dueño de la obra a pierna suelta en esotro barrio, roncando y descuidado del suceso.

Ingeniosa resulta también la descripción de un «mal de madre» que, a través de otra casa destejada, contemplan y refieren don Cleofás y el Cojuelo; el comentario se centra, sin embargo, sobre el marido de una mujer preñada que padece «flato uterino» y anuncia ya su parto; para los observadores se trata de un varón (pobre y casado), dos rasgos que lo convierten en mártir o poco menos. Es un hombre, en fin,

que vive en esotra casa más adelante, que después de no haber podido dormir desde que se acostó, con un órgano al oído de niños tiples, contraltos, terceruelas y otros mil guisados de voces que han inventado para llorar, ahora que se iba a trasponer un poco, le ha tocado a rebato un mal de madre de su mujer tan terrible que no ha dejado ruda en la vecindad, lana ni papel quemado, escudilla untada con ajo, ligaduras, bebidas, humazos y trecientas cosas más, y a él le ha dado, de andar en camisa, un dolor de *hijada*, con que imagino que se ha de desquitar del dolor de madre de su mujer,

en definitiva, su dolor de riñones está a la altura del dolor uterino de su parienta («con que ya andan los dos parejos y él vengado», vendría a ser el comentario). Repárese también en la expresión «dolor de hijada», que junto a su sentido literal (hoy se diría «cólico nefrítico»), cabe también traducir como «empacho de hijos»; o en que este tipo de «dolor de hijos» llorones que le quitan el sueño se contraponen al otro sugerido «dolor de madre» (que también se lo quita). Los elementos enumerados –por otro lado– como remedios contra el «mal de madre», están todos en *La Celestina*, así como otro aspecto que pocos escritores satíricos del Siglo de Oro –incluido Vélez– dejan de reflejar: el de la costura de virgos usados o abusados antes de que sus dueñas alcancen el legítimo matrimonio. Y es que la costumbre y profesión de remendadora de virgos existía al menos desde el siglo XV, como existe hoy, en pleno siglo XX. Un fragmento de las «Coplas de las comadres», escritas por Rodrigo de Reinosa hacia mediados del siglo XVI, plantea con crudo realismo la preocupación de una mujer soltera que, tras un desliz, queda embarazada: su disimulo durante la gestación, el aborto provocado, la reparación del himen:

Bebí el agua del esparto,  
con que dos veces morí;  
y las criaturas metí  
so la tierra, en un corral,  
para encubrir mi mal.  
No se supo hasta aquí.

Un soneto «no posterior a 1620», publicado por Frédéric Serralta habla de otra doncella que quedó preñada, y «una sucia beata, gran cristiana, / como se echa de ver por lo que hizo, / le dio para abortar agua de esparto». La primera también se confía a «la partera Leonor»,

y díome por muy mejor  
con aguja et hilo junto  
en lo mío un negro punto,  
de que pasé gran dolor;  
cuando conmigo se echó  
este negro mi marido  
y me lo hobo rompido,  
mucho sangre me salió.  
Nunca el nescio lo sintió,  
e yo fingí que lloraba,  
y él mucho me falagaba  
e por virgen me tomó.

En tiempos de Vélez de Guevara parece que han cambiado un poco las técnicas, pues la alusión se hace sobre «una vieja, grandísima hechicera, [que está] haciendo en un almirez una medicina de drogas restringentes

para *remendar* una doncella sobre su palabra que se ha de desposar mañana». Salas Barbadillo dice de *La hija de Celestina* que «sobre todas sus gracias tenía la mejor mano para aderezar doncellas que se conocía en muchas leguas [...] y hacía en esto una sutileza extraña: que adobaba mejor a la desdichada que llegaba a su poder segunda vez que cuando vino la primera. De modo fue, amigo, lo que te cuento que sucedió en realidad de verdad que hubo año y aun años que pasaron más caros los virgos contrahechos de su mano que los naturales». Incisivo e ingenioso con el tema se muestra también Quevedo, cuando describe a la madre del famoso buscón don Pablos con tal «agrado que *hechizaba* a cuantos la trataban. Y decía, no sin sentimiento, [que] eran los virgos como soles, unos amanecidos y otros puestos, y los más en un día mismo amanecidos y puestos. Hubo fama que reedificaba doncellas [...] era remendona de cuerpos», etc., etc.

De la vieja remendona se puede pasar a la joven remendada, cuya íntima circunstancia ahora no se nos oculta. Volando rápido hasta el tranco IX, recalamos en un mugriento garito de los bajos fondos sevillanos: reunión de pobres y tullidos, que juegan a las cartas, en penumbra, sobre una vieja mesa, tan coja que, según Vélez, «podía pedir limosna como ellos». Y prosigue:

Un candelero de barro con una antorcha de brea, y los naipes con dos dedos de moño hacia cecina, de puro manejados de aquellos príncipes; y el barato que se sacaba se iba poniendo sobre el candelero. Y a estotra parte estaba el estrecho de las señoras, [que estaban] sobre una estera de esparto de retorno del invierno pasado; tan *remendados* todos y *todas* que parece que les habían cortado de vestir de jaspes de los muladares.

Cortar de vestir no ofrece ninguna dificultad, pues es una expresión que entra dentro del léxico –y de la competencia– de los sastres en el Siglo de Oro; por otro lado, los «jaspes de los muladares» bien pueden ser entendidos, en el mismo contexto, como ‘restos de pieles’ varias, luego cosidas entre sí; de ahí luego los muchísimos remiendos. Ahora bien: sólo a un andaluz cabe entender la locución irónica de otro andaluz, y estoy por pensar que, en un segundo nivel metafórico, «jaspes de los muladares» podría equivaler –perdóneseme la traducción– a ‘excrementos de animales’.

Remendados ellos, vale; pero... ellas ¿por el sastre sólo o también por la hechicera? El «estrecho» o estrado de las señoras, con su estera de esparto incluida, no deja de sorprender en un garito, definido por todos los diccionarios como una simple casa de juego. Pero, como en muchísimas «ventas», «tabernas» (popularmente llamadas «ermitas») o «bodegones» del Siglo de Oro, en los garitos se bebía también e incluso –si me apuran– se ejercía la prostitución. No eran blandas camas lo que allí había, sino ásperas estereras; pero bastaban para salir del paso. En el entremés de Calderón titulado *Los degollados*, las quejas de Zoquete son muy lícitas; en primer lugar porque a su mujer «el sacristán Torote [...] ha dado en visitalla», y en segundo porque ella, «haciéndole arrumacos y ademanes, / le conserva, entre paja, en mis desvanes». Pero «hoy, viniendo de fuera, / le hallé en uno, arrollado en una estera: / mi valor, que tal vio, vino y ¿qué hizo? / ¡Échole un lazo escurridizo / y después, con el cabo de la sogá, / por más que gañitaba “¡que me ahoga!” / con una y otra vuelta que le daba, / más y más le apretaba; / y cogiendo a la susodicha Olalla / a los pies que sobaban de la estera / pude, con otra sogá, maniatalla; / con que desta manera, / sin quitarles la vida [...] los dejo». Esta situación tan tragicómica no nos debe hacer perder de vista la función de la estera como cama provisional, dentro de un garito, para un buen apaño. Por supuesto que estamos hablando de situaciones límites, propias del mundo del hampa y, sin ninguna duda, perseguidas y castigadas.

En un romance ajacarado incluido en una novela de Salas Barbadillo titulada *La ingeniosa Elena*, se cuenta del jaque *Malas Manos* que

viendo que el mundo  
 paga con mal galardón,  
 se recogió a «buena vida»  
 y una taberna fundó,  
 en cuya *ermita de-bota*  
 le ayuda tanto el Señor  
 que con la espuma del vino  
 más que la espuma creció.

Lo que no quita que al mismo tiempo se lamenta de que, al poco tiempo de fundar esa *taberna*, se encontrara con la sorpresa de que «el guardián de las doncellas / en su hembra ejecutó». De este texto se deduce con rapidez la equivalencia de significado entre *taberna* y *ermita*: lugares donde se juega y se bebe, pero también donde se retiene a un número determinado de *doncellas* sin otro propósito que facilitar la práctica del amor carnal a cambio de dinero. En el romance que estamos considerando, el último verso está construido sobre la expresión «subir más alto que la espuma», esto es 'enriquecerse'. Malas Manos se enriquece, pues, comercializando mujeres que no son puras y vino que tampoco lo es, pues está mezclado con agua, ya que el término *espuma* también «se toma por el mar, sus aguas y ondas [olas]» (*Aut.*) La ecuación *espuma* = *agua* permite el chiste tópico del vino espumoso (por aguado), tan frecuente en esas «ermitas» del siglo XVII donde los buenos bebedores acudían a «rezar». Así lo declara Cosme, un criado muy gracioso y bastante aficionado al vino que nos presenta Calderón en *La dama duende*. Hacia la mitad de la primera jornada asistimos a una violenta discusión entre él y su señor: «Vete de aquí, que estás borracho», le increpa Don Manuel. Cosme, en estado absolutamente ebrio, decide entonces desatender sus obligaciones y seguir bebiendo (vv. 771-778):

Su maleta es aquesta;  
 ropa quiero sacar, por si se acuesta  
 tan presto, que él mandó que hiciese esto.  
 Mas ¿porque él lo mando se ha de hacer presto?  
 Por haberlo él mandado  
 antes no lo he de hacer, que soy criado;  
 salirme un rato es justo  
 a rezar a una ermita.

Cosme se marcha, en efecto, a «rezar los laudes», expresión rufanesca que también significaba, en la época, «beber en abundancia y repetidas veces». Como explica –por otra parte– el editor del texto calderoniano, «el vulgo llamaba ermita a la taberna. Quevedo lo constata en *El mundo por de dentro*, cuando al comentar sobre la hipocresía de los nombres menciona que a la taberna dicen ermita». Pero hay más. Si, además de beber, a Cosme le hubiera apetecido darse a los placeres de la carne, habría tenido que elegir alguna «ermita» que exhibiese un ramo colgado sobre su puerta, señal de que en ella había no sólo vino sino, sobre todo, «rameras» disponibles. Un ramo quitado temporalmente de su puerta por el tabernero podría indicar que en ese momento no tenía rameras que ofrecer; por el contrario, expuesto el ramo, podría estar funcionando –se me ocurre– como reclamo precisamente de rameras. Con ser muy ilustrativa, no estoy totalmente de acuerdo con la explicación que ofrece José Luis Alonso Hernández de la voz *recoleta*, en su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. El mencionado entiende por «recoleta» la «prostituta que trabaja por su cuenta, no forma parte de un prostíbulo y no es demasiado escandalosa. Del mismo modo –continúa– que la primitiva ramera que, discretamente, colocaba un ramo a la puerta de su casa para indicar que lo era y se confundía con el colocado a la puerta de las tabernas

para indicar que allí se vendía vino». ¿Sólo vino? No es fácil aceptarlo cuando se acerca uno con detenimiento a los textos del Siglo de Oro.

En parejo ambiente tabernero y prostibulario no hay más remedio que encajar a la sin par Perala, una mujer de mala vida que, tras la muerte de su «bravo», advierte: «Como tórtola viuda / quedé, pero no sin ramo, / pues en el de una taberna / estuve arrullando tragos». Poco antes la misma Perala se había declarado mujer pública (nada bien pagada, por cierto). Muy transparente se muestra, en el mismo sentido, el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, donde se recoge un malintencionado epitafio que reza:

Poned luto, taberneros,  
por el mal de aqueste día,  
pues murió Mari García,  
la que os daba sus dineros.

Con lo dicho estamos ya en condiciones de asistir al epílogo del tranco IX y a entender su denso juego terminológico. El final es el de siempre: que entra la justicia:

—¿Quién es aquí el diablo cojuelo? Que he tenido soplo que está aquí en este garito de los pobres y no me ha de salir ninguno deste aposento hasta reconocellos a todos, porque me importa hacer esta prisión [...] —Este es —dijo el Duque, señalando a Piedepalo—; que nosotros ni hombres como nosotros no hemos de defender de la justicia a hombres tan delincuentes [...] Y agarrando con él Chispa y Redina, comenzó a pedir iglesia a grandes voces Piedepalo, que en un bodegón hiciera lo mismo, queriendo dalles a entender que era ermita —y no garito— donde estaban, y que todos y todas habían venido a *hacer oración* a ella.

Al final del Tranco II, después de «poner la tapa al pastelón [los tejados a las casas], se bajaron a las calles». Lo hacen porque está amaneciendo y don Cleofás y el Cojuelo han decidido mezclarse entre las gentes de Madrid, que, en efecto, comienzan a salir de sus viviendas, como escribe —y describe— Vélez al inicio de su Tranco III:

Ya comenzaban en el puchero humano de la Corte a hervir hombres y mujeres, unos hacia arriba y otros hacia abajo y otros de través, haciendo un cruzado al son de su misma confusión, y el piélagos racional de Madrid a sembrarse de ballenas con ruedas, que por otro nombre llaman coches.

Un «ballenato» era cualquier vecino de Madrid o, dicho más extensamente, a los madrileños se les llamaba «ballenatos». Oigan cómo aplica el término Calderón, en la segunda escena de *El escondido y la tapada*:

*Suena dentro ruido de carruaje*

LISARDA [*Dentro*]. Para.  
BEATRIZ [*Dentro*]. Tente,  
borracho, ¿qué haces?  
CÉSAR. Espera...  
MOSQUITO. Por mi nombre me llamaron.  
CÉSAR. ... que en una zanja de aquéllas  
se ha atascado un coche.



MOSQUITO.	Y todo sobre el arroyo se vuelca.
CÉSAR.	Mujeres son, fuerza es acudir a socorrerlas. ( <i>Vase</i> )
MOSQUITO.	Dios te haga caballero parante, por su clemencia; que harto tiempo has sido andante. Ya la cerrada <i>ballena</i> , para escupir sus Jonases, por un costado revienta.

No es ninguna tontería la revelación de Vélez de Guevara sobre «ballenas con ruedas, que por otro nombre llaman coches», aunque hemos de suponer que eran más bien los coches de caballos los que recibieron el sobrenombre de «ballenas» (sin que me atreva a aventurar por qué). No es ninguna tontería –digo– porque, sabiendo que a los naturales de Madrid se les llamaba «ballenatos», a los de Sevilla «jaboneros», a los de Toledo «berenjeneros» o a los de Valladolid «cazoleros», estaríamos en condiciones de interpretar unos versos que Calderón hace decir a un actor, con la vista puesta en la «cazuela» de un corral de comedias (evidentemente madrileño):

Mis señoras, las que sois  
naturales de dos tierras,  
pues que siendo ballenatas  
os preciáis de cazoleras.

Pero salgamos del teatro para entrar en la cortesana calle de los Gestos –algo angosta y llena de espejos– «donde estaban muchas damas y lindos mirándose y poniéndose de diferentes posturas de bocas, guejetas, semblantes, ojos, bigotes, brazos y manos, haciéndose cocos a ellos mismos». Según leemos, parece que no hemos salido del teatro. ¿Probamos a entrar en otro lado, por ejemplo, en la casa de los locos?

Y diciendo y haciendo se entraron los dos, uno tras otro; pasando un zaguán [...] llegaron a un patio cuadrado, cercado de celdas pequeñas por arriba y por abajo [...] El Cojuelo dijo: –Aquél es un loco arbitrista [...] –Esotro que está en esotro aposentillo –prosiguió el Cojuelo– es un ciego enamorado, que está con aquel retrato en la mano, de su dama, y aquellos papeles que le ha escrito, como si pudiera ver lo uno ni leer lo otro; y da en decir que ve con los oídos. En esotro aposentillo lleno de papeles y libros está un gramaticón que perdió el juicio buscándole a un verbo griego el gerundio [...] Allí está un bailarín que se ha quedado sin son, bailando en seco. Más adelante está un historiador que se volvió loco de sentimiento de haberse perdido tres décadas de Tito Livio [...] En aquel pobre aposentillo, enfrente, pintado por defuera de llamas, está un demonio casado, que se volvió loco con la condición de su mujer.

Demasiado antifeminismo empezamos a percibir en Luis Vélez, cuya sátira en este punto se inscribe –sin embargo– dentro de la corriente tópica de la literatura de la época. Nuestro escritor no va más en contra de las mujeres –ni menos– de lo que en el siglo XVII van Quevedo, Fernández de Ribera, Liñán y Verdugo, Remiro de Navarra, Juan de Zabaleta y otros cultivadores de la llamada prosa costumbrista.

En el tranco IV se acelera la acción de la novela y, tras montar un número en una venta «sobre la paga de lo que habían almorzado» el Cojuelo y Don Cleofás se esfuman como el humo, pues, «cuando el alguacil de

corte pensaba cogellos, estaban ya de esotra parte de Getafe, en demanda de Toledo, y dentro de un minuto en las ventillas de Torrejón, y en un cerrar de ojos a vista de la puerta de Visagra, dejando la real fábrica del Hospital de Afuera a la mano derecha». El paseo ahora es rapidísimo y la descripción del ecijano condicionada –a mi juicio– por un dibujo de Toledo que pudo contemplar repetidas veces el cortesano Vélez, en el Alcázar real de Madrid. La misma observación de descripción sobre la base de una pintura me atrevería a hacer para esa otra llegada a Córdoba, a la altura del tranco VI, «entrando por el Campo de la Verdad», y para la descripción –en el tranco VII– de ciertos detalles demasiado específicos de la ciudad de Sevilla, por ejemplo, los que hablan de «la puente de Triana, de madera, sobre trece barcos» y «en el margen del celebrado río, las Cuevas, monasterio insigne de la Cartuja de San Bruno, que con profesar el silencio mudo vive a la lengua del agua». En lo último hay que entender: ‘que, aún profesando el silencio mudo [los cartujos viven] junto al ruido del agua’ (lamidos por el agua también se podría haber escrito, con toda propiedad, según la vista de Sevilla que contempló un viajero alemán, cuando visitó el Alcázar real de Madrid en 1599, aunque ya no habría cabido el juego de palabras). Todo el mundo sabe que la lengua se usa para hablar y que el agua tiene lengua propia –y puede hablar– gracias a aquello de los arroyuelos parlantes y no pocas veces murmuradores, manido tópico en la poesía del Siglo de Oro, que permite a Vélez el ingenioso contraste entre el «mudo silencio» del monje cartujo y el «parlero decir» del agua (que no «parlero callar», como Calderón dejó escrito en *La selva confusa*). Pero salgamos de la maraña conceptual y hablemos del demonio, porque el tiempo vuela.

No precisamente del diablo Cojuelo sino de los que encarnaban su misma figura –o parecida– en los autos sacramentales, para lo cual damos un salto atrás, hacia el final del tranco VI, que es cuando el Cojuelo habla de los suyos:

Nuestra caída [del cielo] fue tan apriesa, que no nos dejó reparar en nada; 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 [estrellas] en que haceros más garatusas la Astrología.

Por supuesto que Vélez está recordando el pasaje del *Apocalipsis* que explica cómo una «señal fue vista en el cielo, y he aquí un dragón grande rojo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas; y su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó a la tierra [...] y se trabó una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles iniciaron el combate contra el dragón [...] Y fue precipitado el dragón grande, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el que seduce todo el mundo».

La rebelión y posterior caída del dragón-demonio lleva aneja, pues, una victoria: el *mal*, el espíritu diabólico, arrastra consigo un tercio de las estrellas o luceros. Y –como comenta Vélez– este hecho lo recuerda, ufano y jactancioso, siempre el diablo en las fiestas del Corpus. Así el Lucifer de la *Comedia del Alma*, representación sacramental escrita alrededor de 1580, se pregunta: «¿No soy aquel dragón fiero terrible / que al suelo derribé de las estrellas / la tercia parte, con mi larga cola? Lo mismo dice el personaje *Luzbel* del auto sacramental *El caballero de Gracia*: «Pero yo, dragón soberbio, / derribé, cuando caí, / la tercera parte hermosa / de las estrellas...». El *Luzbel* de *La monja de Portugal*, comedia religiosa de Mira de Amescua se expresa en términos parecidos («con mi poder / pude derribar la tercia / parte que cayó conmigo») y su homónimo, en fin, del auto sacramental *El hospital de los locos*, escrito por José de Valdivielso, explica que «tres partes había de estrellas / encima la impírea bola, / siendo yo de las más bellas; / mas derribé con mi cola / la tercera parte dellas». En el auto de Lope titulado *La oveja perdida* otro *Luzbel* bravucón asegura que con una sola mirada suya es capaz de fulminar, de hacer desaparecer cosas tan inmensas como el mar o incluso todas las criaturas:

Tragareme, con mirar,  
su rebaño, y aun el mar;  
y si, por virtudes bellas,  
hace de él al cielo estrellas,  
las volveré a derribar.

Enseguida pide ayuda al personaje simbólico de *La Culpa*, quien responde: «Jamás me aparto de ti, / que somos un mismo ser». Tan identificada está la *Culpa* (el *Pecado*) con Satanás en el Siglo de Oro que Calderón, por ejemplo, concede a la primera las mismas atribuciones. En su auto sacramental *Los encantos de la Culpa* (que hoy podríamos «traducir» *Las argucias del Diablo*), dice aquélla al Hombre:

Verás, a solo una línea  
que corran mis pensamientos,  
desclavadas las estrellas  
del octavo firmamento  
(*Ap.* y es verdad, pues tercer parte  
de ellas aparté del cielo).

Otra vez la referencia, como al comienzo de la 2ª parte de *La santa Juana*, de Tirso, donde un ángel recuerda también cómo «de la máquina divina / derribó la tercer parte de estrellas / la angélica soberbia». Vean, en fin, con este breve acopio, si el autor de *El diablo cojuelo* llevaba razón o no cuando se quejaba de que el dicho se repitiese «tantas veces en los autos del Corpus».

No podría terminar sin recoger la elogiosa mención de Vélez de Guevara a su patria chica, «la más fértil población de Andalucía», de donde –según él– también fue «Garci Sánchez de Badajoz, aquel insigne poeta castellano»; ni sin destacar la alusión al famoso rollo de Écija, picota que alcanzó categoría de símbolo en algunas representaciones del Corpus madrileño, junto con otros monumentos, personajes o expresiones folclóricas muy celebradas por la sociedad de entonces, como el potro de Córdoba, la puente segoviana, el alcalde de Peralbillo, el sastre de Campillo, la luna de Valencia. Por último, descortesía imperdonable sería no recordar aquí –por vía del *Cojuelo*– «la Plaza Mayor de Écija» y su «fuente que tiene, en medio, de jaspe, con cuatro ninfas gigantes de alabastro derramando lanzas de cristal». Dicha plaza resulta ser sede, en la novela, de un divertidísimo episodio de palos de ciego. Pero comentarlo sería descender al hosco mundo de las limosnas disputadas, las rencillas, las coplas contrahechas o la venta de pliegos de cordel con historias truculentas. Y todo esto me llevaría, a estas alturas, lejos, muy lejos ya de los límites de su paciencia.