

## Poética del realismo grotesco: el carnaval en *El Diablo Cojuelo*

*Javier Rodríguez Pequeño.*

(Universidad Autónoma de Madrid)

El carnaval, lo paródico y el lenguaje popular componen el sistema de imágenes de la cultura cómica popular, del realismo grotesco que, como categoría estética, se basa en la degradación, es decir, en palabras de Mijail Bajtin, en la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto[1]. El carnaval, la parodia y el lenguaje familiar, popular, desinhibido tienden a degradar, a vulgarizar, a corporizar, a materializar lo noble, lo elevado, lo ideal y lo abstracto. Esta es la principal característica del realismo grotesco y la principal diferencia con las formas "nobles" u oficiales de la literatura y el arte medieval y renacentista.

En este proceso de degradación y materialización hay algo que estructura todas las formas del realismo grotesco: la risa, muy unida a la exageración, a la universalidad y a la ambivalencia. Porque la risa carnalesca, la de la fiesta popular, es general, es universal, todos ríen y se ríen de todo, afecta al mundo entero que en su globalidad es concebido y tratado jocosamente; y es ambivalente, para Bajtin el rasgo más importante[2], porque niega y afirma, mata y da vida al mismo tiempo, afecta a campos semánticos opuestos a la vez.

La risa es la esencia de la fiesta, de la vida festiva, magníficamente singularizada en el carnaval, pero también de otro tipo de fiestas, especialmente las agrícolas. La fiesta, y el carnaval es el más representativo de los festejos colectivos en la Edad Media y el Renacimiento, se convertía en la forma que adquiriría la segunda vida del pueblo, también general y ambivalente, utópica y universal, símbolo y expresión de la libertad, de la igualdad, de la abundancia, de la sucesión, de la renovación, del nacimiento, de la muerte y de la resurrección. Pero además, mejor dicho, por eso, el carnaval daba origen a una nueva vida, que se construye como parodia de la vida ordinaria, algo que nunca podría hacer la fiesta oficial, pues fomenta la desigualdad, consagra la jerarquía, resalta las barreras de condición social, edad, ocupación etc. El carnaval crea una segunda vida en la que son abolidas todas las barreras y se propicia unas relaciones entre iguales en las que se producen unas especiales formas de lenguaje, caracterizado, como la parodia, por la presentación de un mundo al revés y contradictorio, de cambios constantes entre lo alto y lo bajo, el haz y el envés, de inversiones, degradaciones, usurpaciones, profanaciones, etc.

Esta risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen; es una visión popular y universal, a diferencia de la posterior romántica, subjetiva e individual. En este aspecto es imprescindible explicar que aunque ni la risa ni lo grotesco desaparecen de la literatura, su aspecto regenerador y positivo, ambivalente y universal se apaga progresivamente, en un proceso que se inicia ya en el Renacimiento[3], pero que presenta todavía en esta época magníficos ejemplos de realismo grotesco, de degradaciones, de aproximaciones a lo bajo, representado en su aspecto corporal siempre por los órganos genitales, el vientre y el culo y en su aspecto cósmico por la

tierra, lo que supone descender, bajar, entrar en contacto con la tierra, que absorbe y procrea, porque, efectivamente, por eso habla Bajtin de ambivalencia, al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo nuevo y superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo y es ambivalente porque niega y afirma a la vez, porque lo inferior es siempre un comienzo, siempre es origen de vida.

Grotesco, degradación y parodia entran en contacto con las imágenes de la vida corporal y material, con exageraciones de carácter positivo y festivo que se refieren a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia. La parodia medieval, que llega hasta el Renacimiento en muchos casos, aunque no en todos es tan positiva, se apoya fuertemente en la concepción grotesca del cuerpo. En el caso de *El Diablo Cojuelo* veremos con claridad esta concepción, con un marcado carácter positivo y universal, si bien conseguido en comunión con las otras características del realismo gótico, de manera que no podemos acusar a Luis Vélez de Guevara de romper los lazos con la cultura popular de la plaza pública, no se trata de una formalización de las imágenes grotescas carnalescas, no se trata de una reducción, de una falsificación de los ritos y espectáculos carnalescos populares. Su "modernidad" -no quiero hablar de simplificación- tiene su origen en su carácter de sátira burlesca, no en el desapego de lo popular. *El Diablo Cojuelo* es una obra con profundas raíces populares, carnalescas, y sólo así puede explicarse; no en vano lleva el subtítulo de *Novela de la otra vida traducida a esta*.

La obra de Vélez de Guevara, aunque se publique en 1641, muy pasada la Edad Media, está inserta dentro de un tipo de literatura que se articula sobre lo cómico y que deriva de la cultura popular, más exactamente de la cultura cómica popular, que según Bajtin podemos subdividir en tres grandes categorías, resumen de sus múltiples manifestaciones:

- 1) Las formas y rituales del espectáculo.
- 2) Las obras cómicas verbales.
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero[4].

Estos tres puntos serán los que guíen mi trabajo, pues su presencia en *El Diablo Cojuelo* es medular, además de ser, en mi opinión, la forma más adecuada de abordar una obra que refleja el aspecto cómico del mundo, del otro mundo, si bien en el Renacimiento y no en la Edad Media. De esta forma contemplamos los tres aspectos capitales de las obras cómicas populares, que son el espectáculo, la literatura y la lengua y que yo he distribuido en tres epígrafes: el carnaval, lo paródico y el lenguaje popular. De todas formas, por creer que el carnaval es la más importante de las tres categorías, la más general y en cierto modo la que las agruparía a todas por presentar en su esencia las mismas características que el realismo grotesco (ambivalencia, la risa, universalidad, la dualidad) y por incluir y determinar también aspectos de las otras categorías (la presentación del mundo al revés de la parodia, por ejemplo), me detengo especialmente en este punto, que pospongo hasta el final.

## **I. Lo paródico**

Cuando hablamos de parodia en la Edad Media y en el Renacimiento no nos referimos exactamente a ninguna de las dos orientaciones fundamentales de la misma en la época moderna; no la vamos a considerar un género literario ni tampoco una figura retórica, sino en uno de sus estados más primitivos y más puros, es decir, como parte integrante de lo burlesco, del realismo grotesco, que, sin embargo, presenta ya el

principio fundamental de su relación con algo a lo que pretende ridiculizar. La parodia medieval y renacentista se sitúa por tanto entre el género y la palabra o más exactamente entre el carnaval y el lenguaje, entre el tema y el estilo y, rasgo capital de la parodia moderna, entre la destrucción (denuncia del desgaste de un sistema o forma) y la renovación de esa forma o materia, o de la organización de la misma forma o materia con un significado nuevo. Este aspecto de la parodia entronca perfecta y directamente con el dinámico espíritu evolutivo carnavalesco, de destrucción y generación, de muerte y de vida.

Pero, en cualquier caso, dado que, como muy bien afirma Bajtin, cada categoría ha de ser estudiada siempre dentro de su propio sistema, considerando su contexto cultural, lo más específico de la parodia medieval y renacentista es su carácter cómico y degradatorio, su representación cómica de lo trágico, baja de lo elevado, corporal de lo espiritual, y se basa casi por completo en la concepción grotesca del cuerpo, lo que se hace fundamentalmente mediante exageraciones y groserías, imprecaciones y juramentos.

Lo paródico tiene que ver con la visión y con la representación, ambas anormales, deformadas, exageradas, degradadas, y en este punto entraríamos en contacto con lo carnavalesco, así que vayamos por partes, comenzando con lo propiamente paródico, aunque en muchos casos es difícil separarlo de lo popular y de lo relativo al carnaval.

En cuanto a lo paródico visual, *El Diablo Cojuelo* se nos presenta de una forma diferente; desde el principio nos ofrece una visión una perspectiva aérea de los acontecimientos. El narrador nos ofrece una visión vertical de los hechos, que se refuerza con la posición inicial de don Cleofás Leandro Pérez Zambullo huyendo por un tejado, saltando desde una cornisa a un desván. El encuentro con el Cojuelo termina por confirmar esta perspectiva, pues el Diablo, gracias a artes que le son propias, levanta los techos de los edificios, el hojaldre del gran pastel que es Madrid, y así, "desde esta picota de las nubes [...] te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española"[5].

Lo alto será el lugar habitual de los dos protagonistas y la visión, vertical, pues aunque al final del Tranco II el Cojuelo vuelve a poner la tapa al gran pastelón, viajan y ven, y nosotros vemos por sus ojos, siempre desde el aire. Volando llegan a todos los lugares que visitan y por el aire se van, y cuando quieren mostrarnos algo, si no lo están ya, se suben a los tejados, como hacen en Sevilla[6], después de Madrid, el escenario más importante de la novela. Así, pajareando, se mueven los protagonistas la mayor parte de las veces, proporcionándonos una visión vertical de las cosas, diferente a la horizontal, que sería la perspectiva normal, lo que produce un cierto sentido grotesco y una visión paródica de la realidad.

Pero no es menos esperpéntica y burlesca, reforzando la verticalidad y la parodia, la estructuración de la obra en trancos o saltos, lógica si tenemos en cuenta la posición de los protagonistas y la condición de cojo del diablo protagonista. Esta estructuración en trancos afecta ahora a la actividad del lector, a quien se intenta hacer partícipe y cómplice, que vea y se divierta, porque estamos en Carnaval, y en esta época ríen todos, pues la universalidad, la globalidad es una de las características fundamentales del Carnaval medieval y renacentista[7].

He dicho antes que la parodia medieval se basa esencialmente en la concepción grotesca del cuerpo, representada principalmente por medio de exageraciones, y que está presente de modo notable en *El Diablo Cojuelo*. Así lo prueban, entre otras, la descripción del hombre que "duerme con bigotera, torcidas de

papel en las guedejas y el copete, sebillo en las manos, y guantes descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacerse colación en él toda la cuaresma que viene"[8]; y esa otra mujer, lo sabemos porque lleva camisa de mujer, pues su aspecto es el de un rinoceronte, que no cabe en la cama ni tampoco en la casa, que roncando hace más ruido que todas las tempestades de la isla Bermuda y que bebe cámaras de tinajas y jigotes de bóvedas[9]. O la señora tan rica y tan gorda que no podrá subir al cielo ni aunque pongan una polea en Venus y una alzaprima en la Siete Cabrillas, "pues es imposible que suba allá aquel tonel"[10]. ¿Y qué decir del matrimonio, tan amigo de coche que todo lo que habían de emplear en vestir, calzar y componer su casa lo han gastado en un coche, sin caballos, y allí comen, cenan y duermen, sin salir de él ni para hacer sus necesidades corporales desde que lo compraron hace cuatro años? Llevan tanto tiempo sin salir del coche que éste les sirve de concha, como a las tortugas[11]. Y el hidalgo que "quitandose una cabellera, queda calvo; y las narices de carátula, chato; y unos bigotes postizos, lampiño; y un brazo de palo, estropeado; que puede irse más camino de la sepultura que de la cama"[12].

En fin, así lo demuestran los muchos postizos de todo tipo, gorduras, defectos corporales, desnudos y exageraciones no sólo físicas sino también morales, como la descripción de la Güéspeda Rufina María de Sevilla, "gran piloto de los rumbos más secretos de Sevilla, y alfaneque [halcón] de volar una bolsa de bretón desde su faldriquera a las garras de tanta doncelliponiente [jóvenes inexpertas en la venta de su doncellez] como venían a valerse della"[13].

Otro magnífico ejemplo de parodia es el que lleva a cabo contra la escuela sevillana de poetas, en clara oposición en la época y desde hace muchos años a la escuela castellana. Mitad en broma, mitad en serio, o de la dos maneras, emergiendo aquí la ambivalencia de la parodia, Don Cleofás lee en la mismísima Academia Sevillana de Poetas una serie de Premáticas y Ordenanzas que han de cumplir en dicha Academia, puesto que no siguen allí los caminos marcados por Aristóteles, Horacio y Escalígero. Las reglas u ordenanzas están en consonancia con cierta orientación de la Poética clasicista contemporánea y no son descabelladas (que se escriba en castellano, que se hagan entender, que se atengan al principio de la mimesis, que sean más ricos y variados en su vocabulario, que cumplan con el decoro y el comedimiento en las comedias, que eviten la reiteración y la falta de imaginación, que imiten a los mejores, que eviten los insultos y las disputas personales y otros defectos propios de los poetas y de sus creaciones poéticas) pero sí están en tono cómico las penas impuestas a quienes incumplieran esta ordenanzas (que queden confiscadas sus sílabas y aradas de sal sus consonantes, como traidores a su lengua materna, que la primera vez le silben y la segunda sirva a Su Majestad con dos comedias de Orán, en clara alusión a la condena de algunos nobles que tenían que servir al rey con dos lanzas en Orán, que las comedias de moros se bauticen dentro de cuarenta días o salgan del reino, que guarde cochinos todo poeta que no sea pastor de cabras, ovejas u otra res semejante, etc.

Finalmente, Luis Vélez de Guevara parodia la Astrología y la Alquimia, a los astrólogos y los alquimistas, profesiones no muy bien vistas en la época, embusteras ciencias (p. 72), que pretender vender imaginaciones por verdades (p. 129), y la noble profesión de la poesía, como hemos visto con la Academia de Poetas Sevillanos y con el loco autor de comedias de la posada en el Tranco IV.

## II. El lenguaje popular

He dicho anteriormente que una de las características del realismo grotesco es lo popular, en sentido estricto el lenguaje popular, que nace de ese especial carácter

que tiene la fiesta, pues el lenguaje debe su peculiaridad a las propias características del carnaval: libertad, ruptura de todo tipo de barreras y reglas, contraoficialidad, y otras que ya veremos, como su desarrollo en la plaza pública. Si el escenario del carnaval es la plaza pública, el ágora, el lenguaje que utilizan los participantes de la fiesta será el propio de la comunicación en la plaza pública. Pero, y esto es muy importante, se trata de un momento especial, de una época muy particular, de un lugar habitual como es la plaza pero en una época determinada: el carnaval. Por tanto este lenguaje es el habitual popular, con sus dichos, con sus refranes, pero además se ve influido por el carnaval, por su poder universalizador, liberador e igualador. En carnaval no hay tabúes, no hay rangos, no hay tratamientos de cortesía porque todos somos iguales, no reconoce jerarquías.

Es una especial comunicación alegórica que sin embargo está basada en una fortísima isogoría, lo que refuerza la ambivalencia carnavalesca, que tiene a su vez como características las propias de la cultura popular, del realismo grotesco: la degradación, la materialización, que se consigue en este caso por medio del lenguaje familiar: groserías, injurias, obscenidades, exageraciones, que tienen idéntico fin que la parodia, la materialización, la corporización, la aproximación a lo inferior corporal, la degradación en definitiva.

*El Diablo Cojuelo* no es una novela rica en obscenidades, mucho menos en juramentos, algo más en groserías, entroncadas directamente con lo inferior corporal que veremos más adelante, pero sí especialmente en exageraciones y en aportaciones de la cultura popular. El Diablo Cojo gusta de citar y de transformar refranes, como el que dice "al amigo, chinche en el ojo" (p. 110) o "Camino de Santiago, tanto anda el cojo como el sano" (p. 130), transformado por él en "Camino del infierno, tanto anda el cojo como el viento" (p. 75) o "Al cabo de los años mil, vuelven las aguas por donde solían", trastocado por el Cojuelo en "Al fin de los años mil, vuelven los nombres por donde solían ir". Suele utilizar expresiones coloquiales y populares, como "coser a puñaladas" (p. 85), "tate, tate" (p. 87) y exageraciones: "... 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 trescientas cosas más" (p. 84).

También usan dichos y voces populares el narrador: "se hacen orejas de mercader [se hacen los sordos]" (p. 124) y don Cleofás: "no nos den papillas [no nos engañen]" (p. 129) pero abundan más en boca del Diablo, y es lógico, pues él mejor que ningún otro representa el carnaval y lo grotesco, lo popular. Porque ciertamente el Diablo Cojo tiene procedencia popular, es una creación folclórica, en la que tiene un sentido de poder y de libertad, relacionado también con el culto a la noche (frente al día), a lo oculto (frente a lo oficial) y representa el caos que lleva a la muerte (frente al orden que dirige nuestras vidas). El Diablo Cojo en la creencia popular no es malo por ser diablo; su maldad radica en su cojera, en su deformación, sinónimo de vicios y malas costumbres[14]. Y sin embargo, en esta novela todo ello se subordina a la ambivalencia del Diablo Cojo como figura carnavalesca.

### III. El carnaval

El Carnaval es un período del año en el que se produce una fiesta social, de *toda* la sociedad, que tiene muy probablemente un origen pagano pero que perdería su sentido, o tal vez nunca lo hubiera tenido, sin la intervención del cristianismo. Es un tiempo de renovación de la naturaleza y del hombre[15], un tiempo dinámico, que implica lo cambiante y lo ambivalente y que se caracteriza fundamentalmente por una oposición, ya que sin la idea y la época de Cuaresma (con lo que revela su relación con

el cristianismo) jamás hubiera fijado los caracteres concretos con los que existe desde la Edad Media[16]. El carnaval se opone a lo oficial, a lo previsto, a la perfección, al orden, a lo duradero, a la razón; es un tiempo marcado por las acciones de los hombres, que se vuelven en contra de los criterios que rigen los otros períodos del año, la Cuaresma y la vida social ordinaria[17]. Es decir, la racionalidad, la jerarquización, el comedimiento, la espiritualidad, la armonía, etc. El carnaval es un tiempo de locura, una locura consciente y que actúa como portavoz de la otra verdad, de la otra cultura, del otro mundo, lo que supone una renuncia del mundo oficial y de sus valores, de su verdad, de su seriedad y de su organización social para aniquilarlo y proponer otra verdad, la no oficial, la festiva y popular que nos lleva a un orden diferente[18].

Ya hemos visto que para revelar esa otra verdad el carnaval utiliza otro lenguaje, específico de la plaza pública, con sus refranes y expresiones populares. Pero el carnaval no es sólo tiempo de locura reveladora, también y sobre todo es tiempo de transgresión, de pecado, de diversión[19], porque, cualquiera que sea la interpretación que hagamos del Carnaval, entendiéndolo bien como mecanismo de expresión de la identidad comunitaria, como válvula de escape al servicio del sistema o como ritual subversivo, igualitario[20], lo más importante es su relación de oposición con respecto a la Cuaresma[21], caracterizada por la tristeza, el ayuno, la meditación, la sumisión y la espiritualidad determinadas por la iglesia oficial que nada tienen que ver con la alegría, la gula, la actividad, la libertad y el materialismo universal y popular. El Carnaval es, en oposición a la Cuaresma, la otra vida, y *El Diablo Cojuelo* es 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 -aunque por lo que en seguida veremos sería innecesario- declara el diablo protagonista: "... que pueden hacer colación en él toda la cuaresma que viene" (p. 80) 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, cuestiones que abordamos inmediatamente.

### *La plaza pública*

Como en las representaciones teatrales antiguas y medievales y también como en algunas de las representaciones del teatro experimental, el carnaval se representa en la calle, en la plaza pública, su espacio propio[22] y lógico, no sólo por el lenguaje que allí se utiliza[23] ni por la influencia de la literatura popular y de cordel[24], sino especialmente por el carácter universal, popular y transgresor de la fiesta. El carnaval es un tiempo y una fiesta de todos, que sólo es posible con la participación de todo el pueblo, pues todos lo constituyen y le dan su forma característica, y esta participación universal únicamente puede darse en la plaza pública, por su capacidad y principalmente por su naturalidad y libertad; es un espacio sin límites, sin barreras, en el que se confunden, como en el teatro experimental, que lo tiene como objetivo, actores y público, pues en Carnaval no hay público, todos son actores, no necesitando siquiera escenario, pues en realidad no es una representación, es la forma en que se vive la otra vida, a la espera de que nos digan cómo debemos vivir o porque ya sabemos cómo tenemos que vivir en cuanto se acaben esas fechas.

Así pues, en *El Diablo Cojuelo* la calle, la plaza pública se convierte en el

espacio en el que se desarrollan los hechos, eliminando la privacidad que las casas, como lugares cerrados, podrían suponer, mediante el recurso de levantar los tejados de las mismas, haciendo todo visible, público, con la indiscreción propia del Carnaval[25]. La acción se produce fundamentalmente en la calle, en espacios abiertos, y cuando no es así se quebranta la privacidad, bien levantando los tejados, bien mirando por las ventanas, bien, en menos ocasiones, anticipando lo que va a ocurrir dentro gracias a lo que vemos fuera, porque esta otra vida de la que nos está hablando se desarrolla en "aquel teatro del mundo" (p. 145) que en definitiva es lo que el Cojuelo quiere enseñarnos: "Advierte que quiero empezar a enseñarte distintamente, en este teatro donde tantas figuras representan, las más notables, en cuya variedad está su hermosura" (p. 78). Es decir, en este sentido el Carnaval es una manifestación heterogénea, que proviene de la variedad de la expresión personal, del disfraz y de la máscara, a diferencia de la homogeneidad de las manifestaciones de la Cuaresma y de la inminente Semana Santa, que reduce las diferencias en la apariencia hasta hacerlas desaparecer bajo un hábito idéntico para todo el mundo[26].

Por otra parte, 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 (p. 85) y quizás a la estrecha relación de Luis Vélez de Guevara con el teatro se deben expresiones propias de la representación, como "dar grada" (p. 154) 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* (pp. 102-103).

Y cuando la acción no se desarrolla en la calle abierta ni en las casas en las que entramos indiscretamente, los hechos tienen lugar en ventas o posadas, que en la época son lugares de encuentro donde se reunían gentes de paso que poco o nada tienen que ver entre sí, convirtiéndose en magníficos "escenarios" públicos, indiscretos, sin privacidad, espacio cerrado que se abre haciéndose equivalente a la plaza pública [27].

#### *El mundo al revés*

El carnaval es un estado peculiar del mundo que sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, que son la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia, opuestas a las de las fiestas oficiales, a la oficialidad, a la Cuaresma y a la normalidad, pues esta segunda vida se construye en cierto modo como parodia de la vida social ordinaria, y lo hace como un mundo al revés[28], basado en las contradicciones, en las permutaciones constantes entre lo alto y lo bajo, el frente y el revés, las inversiones, las invenciones, las profanaciones y las usurpaciones de papeles de los otros, lo que en conjunto da como resultado una manifestación de un deseo de igualdad y un estado de permanente confusión[29]. Una magnífica prueba de esto que digo es el comienzo del 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, tratándose la batalla del día, cada uno con disinio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras, que no se descubría una brizna de verdad por un ojo de la cara..." (p. 89). Madrid, escenario principal de la novela, está gobernada por el Carnaval, por la confusión, igual que Sevilla, también en Carnaval, pues éste no es un lugar sino un tiempo: "y fuera de eso, dicen que es Sevilla lugar tan confuso, que no nos hallarán, si queremos, todos cuantos hurones tienen Lucifer y Bercebú" (p. 137).

Agustín Redondo, en sus excelentes trabajos sobre el carnaval en *El Quijote* [30], ha puesto de manifiesto el significado y la importancia de la unión de personajes opuestos en la tradición carnavalesca. En la novela de Cervantes, Sancho, gordo, comilón y bebedor, aferrado a la tierra, a lo inferior corporal, que llega incluso a cagarse encima, es la representación del Carnaval, reforzada además por su montura, un asno, uno de los animales con mayor raíz carnavalesca. Por su parte, don Quijote es un ser cuaresmal, "seco de carne, enjuto de rostro, gran madrugador" (*Quijote*, I, 1), "largo, tendido, flaco, amarillo" (II, 62) es la personificación de la Cuaresma, espiritual, casto y austero, es, en definitiva, el Caballero de la Triste Figura (I, 19). Don Quijote representa la oficialidad y la cultura académica, con su latín y sus discursos retóricos mientras Sancho es el exponente de la in-cultura popular, de la elementalidad, de los instintos[31].

Esta misma oposición dentro de la pareja protagonista podemos observarla, con menos riqueza e intercambios entre los personajes y con características diferentes pero referidas a la misma cosa, entre el Diablo Cojuelo y don Cleofás. Don Cleofás es un estudiante cuyas más notables características radican en su cabeza, en lo elevado, en la razón, en la verdad, en la cultura, en la oficialidad y, por qué no, en el bien, mientras el Cojuelo representa todo lo contrario, lo inferior corporal -su principal característica es su cojera-, lo bajo, expresado claramente por la caída del cielo al infierno, la sinrazón, la mentira, lo popular, la otra vida y el mal. El Diablo Cojo en la obra es el guía y maestro de don Cleofás; pero es un maestro no oficial, representante de la no santidad, de la no sublimidad, de la expresión de lo inferior, de lo corporal frente a la oficialidad de la Iglesia y de la sociedad, frente a la santidad, a lo sublime, a lo superior y lo espiritual. Representa la dualidad del mundo, la segunda vida, paralela y al revés que representa el mundo al revés del Carnaval, con el que se parodia el mundo oficial. El Cojuelo enseña al estudiante y al lector la otra verdad, la no oficial, prohibida, maldita y negra, endemoniada. Muestra una sociedad de mentirosos ("no se descubría una brizna de verdad por un ojo de la cara" (p. 89). Sólo el diablo es consecuente con su verdad, que no es otra que la máxima "yo soy la mentira y la noche" frente a "yo soy la verdad y la luz" de Jesucristo, pero es una mentira ambivalente, pues esa mentira es verdad, es la negación que afirma, pues a veces su mentira es la única verdad y es la afirmación que niega porque su misión es mentir, engañar.

El Diablo Cojuelo se queda cojo en su *caída* del cielo, en su tránsito de lo alto a lo bajo, de lo sublime a lo ínfimo, de lo serio a lo burlesco. Y lo grave de su situación inicial no es su cojera, pues estropeado y lisiado tiene precisamente -contrasentido carnavalesco- la especialidad de divertir y enseñar a bailar, siendo sus atributos buscar y traer lo difícil de conseguir, y, aunque cojo, es de portante (p. 112), es decir, rápido. Lo realmente imperdonable es que le tengan encerrado, ocioso, "sin emplearme en nada, siendo yo el espíritu más travieso del infierno" (p. 73).

El demonio, todos los demonios, están locos, propiedad carnavalesca, desde su primera soberbia (p. 97), desde su *caída*, desde su descenso a lo bajo, a la tierra y allí padecen contradicciones, muestran el mundo al revés, como el hecho de que el Cojuelo sufra la persecución de los otros demonios por cumplir con su obligación, por hacer lo que se supone que tiene que hacer, ser libre, escapar, incluso hacer maldades (p. 100). Es contradictorio que los demonios veneren Roma, con lo que eso significa por ser la sede del cristianismo, y el tratamiento que hace el Diablo Cojuelo de los Reyes : "El Rey nuestro señor es el primero" y la sarta de bendiciones que él y sus compañeros carnales dedican a la reina y a los nobles (p. 153). Y sin embargo, el Diablo es portador de la verdad, de la otra verdad, que es mentira ambivalente, mentira y verdad, como la

promesa de ayudarle que hace al estudiante si le libera y que cumple escrupulosamente a pesar de que el embuste es, como de las mujeres, arma del diablo.

Burlesca, grotesca y carnavalesca es, en fin, su descripción: "un hombrecillo de pequeña estatura, afirmado en dos muletas, sembrado de chichones mayores de marca, calabacino de testa y badea de cogote, chato de narices, la boca formidable y apuntalada en dos colmillos solos, que no tenían más muelas ni dientes los desiertos de las encías, erizados los bigotes como si hubiera barbado en Hircania; los pelos de su nacimiento, ralos, uno aquí y otro allí, a fuer de los espárragos, legumbre tan enemiga de la compañía, que si no es para venderlos en manojos no se juntan. Bien hayan los berros, que nacen unos entrepernados con otros, como vecindades de la Corte, perdone la malicia la comparación" (p. 76).

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 donde los filósofos sirven de montura y los grandes poetas son simples lacayos, con una torre andante de Babilonia, "llena de gigantes, de enanos, de bailarines y representantes, de instrumentos músicos y marciales..." (pp. 131-135), un mundo donde los médicos -figura de la que se hace continua mofa en Carnaval[32]-, en vez de curar, matan (p. 99), donde un mentiroso despierta angustiado porque sueña que dice verdad (p. 86), los *viejos* tienen *hijas* doncellas que quieren dejar de serlo (p. 85), con un baratillo donde se cambia apellidos y se vende lo *nuevo* por lo *viejo* y se engaña (p. 90), donde se *bautiza* un regidor muy rico *de setenta setenta años de edad* (p. 92). Este señor se llama Pascual, en clara referencia a la Pascua que viene y al cirio Pascual. Un mundo donde los pobres juegan y beben vino, y ponen guarda a la puerta para que no entre la gente (p. 161) o donde entierran a un Astrólogo, "que *ayunó* toda su *vida* para que se lo *coman* todos éstos en su *muerte*" (p. 152). Un mundo de locos, pues la locura es propia del Carnaval porque va contra la lógica y contra la razón, pone de relieve la oposición a la vida cotidiana, quebranta sus reglas lógicas y refuerza el mundo al revés. Sin duda, el mejor y más brillante ejemplo de mundo al revés en la novela que nos ocupa es la casa de locos de la Corte (pp. 94-96), habitada por un gramaticón que perdió el juicio buscándole a un verbo griego el gerundio; por un cochero, que andaba siempre a caballo y que tomó oficio de correo de a pie; por un caballero heredero de una gran fortuna que gastó todo en cetrería y ahora sólo le queda un halcón en la mano, que se las come de hambre; y un criado de un señor, que teniendo qué comer se puso a servir. También vive allí un bailarín que se ha quedado sin son, un historiador que se volvió loco por perderse tres décadas de Tito Livio, un colegial que quiere ser obispo, un letrado obsesionado por los oficios de toga y que ha dado en sastre; un rico avariento que pasa hambre, un cantante que siempre canta menos cuando le mandan que lo haga; una mujer bellísima soltera por narcisista; un demonio casado, loco por su mujer; un mundo, finalmente, en el que hasta los diablos tienen sus alguaciles y los alguaciles tienen diablos (p. 175).

### *El divertimento*

Al final de la obra, el dueño de la misma suplica "quien la leyere que se entretenga y no se pudra en su leyenda, y verá qué bien se halla" (p. 175). Y no es la única vez que declara esta intención y se valora el regocijo y el entretenimiento (pp. 80, 94, 101, 143, 156-157, 161). Porque estamos en Carnaval, y es época de divertirse por encima de todo, rompiendo reglas y tabúes pues no hay nada prohibido, ni en el decir ni en el hacer. Y en este tiempo no hay mejor entretenimiento para los participantes del Carnaval que el sexo, la comida, la bebida y las peleas, manifestación

de hostilidad burlesca y de la agresividad arbitraria propia de la fiesta. Parece que en la novela, en este tiempo, los "actores" no piensan más que en asaltar casas para deshonrar doncellas (un caballero echa una escala que da asalto al cuarto y a la honra del que vive en él: que no es buena señal, habiendo escaleras dentro, querer entrar por las de fuera (p. 84; también en la citada página 85) "Consuélese con su vecino, que mientras está roncando a más y mejor, le están sacando a su mujer, como muela, sin sentillo, aquellos dos soldados" (p. 87). Son numerosísimas las veces que nos presenta a los protagonistas, principales y secundarios, comiendo, cenando o almorzando y bebiendo sin medida ( pp. 78, 82, 88, 98, 101, 109, 112, 113, 136, 166) y más aún las referencias a alimentos o cosas relacionadas con la cocina para construir tropos y figuras retóricas: un caballero tiene *el alma en cecina* y duerme enroscado *como una lamprea empanada* (p. 82), el *puchero* humano que es la Corte (p. 89), el don se le ha caído en el Cleofás como *la sopa en la miel* (p. 94), pedían el Fénix *empanado* (p. 99), llama *empanadas* a las zapatillas del Güesped (p. 102), habla de *cecinas* para referirse a los cadáveres (p. 116) y nos habla de un noble que tiene el privilegio de comer con los Reyes (p. 146); la alusión al río Manzanares tiene que ver con la comida, y en la comparación "Más gente lleva que pescados los dos mares" vuelve a acordarse de la comida (p. 154); los naipes de los pobres parecían *cecina de grasa* que tenían (p. 161). Y es que el Carnaval es época de abundancia, de grandes comilonas que prevengan el ayuno obligatorio de la Cuaresma. Y esta es una de las reglas del Carnaval, que sólo tiene sentido en oposición a la Cuaresma: hartarse de comer, de beber y de holgar, que luego habrá que abstenerse de todo ello, aunque en realidad y en la práctica no sea así.

También en Carnaval hay que jugar, porque todo está encaminado a la diversión, que es la única ocupación en esta época, y en España, aunque en la obra se haga referencia a otros juegos (p. 88), principalmente se baila, se canta (p. 94) se juega a las cartas [p. 161, con algunas referencias a varios juegos, como el flux (p. 86) y el rentoy (p. 161)] y se pelea. Hay golpes, bofetadas, patadas, cuchilladas, muertes, violencia de todo tipo y desde el principio hasta el final: dos enfermos se matan a almohadazos (p. 80), el Cojuelo abofetea a otro diablo (p. 80), dos ladrones roban a uno y "determinan abrille y henchir las faltriqueras y los calzones" (p. 80); don Cleofás quiere matar a coces a doña Tomasa (p. 86) y el Diablo Cojuelo presencia, provoca y participa en numerosas peleas y alborotos (pp. 100, 105, 115, 119-120, 123, 165) muy propios del Carnaval y una de las razones por las que se prohibieron en determinados años y en varios lugares porque además se tarta de una violencia impune y regalada en la novela pero premeditada y alevosa en la realidad.

### *Lo inferior corporal*

Ya he destacado al principio de este trabajo que, citando a Bajtin, la principal característica del realismo grotesco y en especial del carnaval es la transferencia al plano material y corporal de lo elevado y espiritual, es decir, la degradación, la caída, el descenso a todo lo inferior, corporal y material, la tierra, el infierno, el vientre, los genitales, el culo, los pies, etc. Y sabemos también que esta degradación tiene en el realismo grotesco un sentido positivo, regenerador porque las funciones a que hace referencia: comer, beber, satisfacer las necesidades naturales, copular, parir son todas dadoras de vida, son fuentes de renovación de la vida. Y son positivas igualmente porque esta degradación es universal y popular, destacándose la inseparabilidad entre el hombre y su entorno, entre el cuerpo y el mundo[33]. Se trata de abolir las fronteras entre el cuerpo y el objeto, de enraizarlo material y corporalmente integrándolo en el mundo, en la tierra, para lo que acentúa grotescamente las partes bajas del cuerpo y

se incide fuertemente en los movimientos descendentes, en las caídas, en los acercamientos a lo inferior. Así hay que entender la *caída* del Diablo Cojuelo al infierno, a la tierra en la obra. Es significativo también que en la *comedia Las tinieblas de Palestina* del grotesco poeta cómico del Tranco IV "se oscurezca 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..." (p. 105) y poco después, por culpa de los disparates del mismo poeta "Hubiéronse de caer de risa los oyones y de una carcajada se llevaron media hora de reloj" (p. 107). También desciende el Astrólogo, que, tras morir de una apoplejía, *baja* a pedir justicia a Lucifer (p. 138). Y se mencionan los tres hemisferios, dos terrenales y uno ultraterreno (p. 172).

Lo más frecuente sin embargo es que la caída, el descenso esté estrechamente unido a la degradación de lo noble y espiritual, como sucede en la pelea con los extranjeros en el Tranco V, a los que el Cojuelo golpea con unas muletas, "manejándolas tan bien, que dio con el Francés en el tejado de otra venta que estaba tres leguas de allí, y en una necesaria [letrina] de Ciudad Real con el Italiano, porque muriese hacia donde pecan, y con el Inglés, de cabeza en una caldera de agua hirviendo que tenían para pelar un puerco en casa de un labrador de Adamuz; y al Tudesco, que se había anticipado a caer de bruces a los pies de don Cleofás, le volvió al Puerto de Santa María de donde había salido quince días antes, a dormir la zorra [borrachera]" (p. 115). En esta simple pelea, una de tantas, apreciamos, además de la hostilidad burlesca y la agresividad arbitraria tan propia del carnaval, la caída y la degradación de lo espiritual. Por una parte, el alemán cae de bruces, descenso que se resalta por el lugar donde lo hace: a los pies de don Cleofás. Por otra parte, se degrada la condición de italiano, que va a parar a una letrina, y la del Inglés, que comparte lugar con un cerdo, y a la madre de Dios, pues el puerto al que vuelve no es cualquiera, es el de Santa María, y allí va a dormir la borrachera, acto sumamente innoble, bajo y corporal.

Las imágenes de esta vida material y corporal hacen referencia a la parte inferior del cuerpo, que, por eso hablamos de ambivalencia, es la vida. Por tanto, degradar es entrar en contacto con la vida, porque lo inferior es siempre un comienzo, un continuo ciclo vital en el que los excrementos, citados explícitamente por su acción en su nombre más popular -cagar y mear (pp. 80, 82, 101) sirven de abono, pues la fertilidad es otra de las imágenes del realismo grotesco (pp. 121, 124).

El sexo, al que casi siempre se hace referencia por el alumbramiento -son frecuentes en el realismo grotesco las alusiones al coito, pero en *El Diablo Cojuelo* no son significativas-, que además es tratado grotesca y burlescamente, ocupa una buena parte de las imágenes de lo inferior corporal. Así se dice que doña Fábula está *pariendo*, y don Toribio, como si fuera suyo lo que *paría*... (p. 79); que una vieja, grandísima hechicera, hace una groga para *remedar a una doncella* que se tiene que casar mañana (p. 80), que una comadre va a asistir a un *parto* (p. 86), que guarde el oso cerdoso y el jabalí colmilludo, que *malparió una señora preñada* (p. 105); nos habla de yeguas que *quedan preñadas* por el viento (p. 121); de una dueña *preñada* por el Diablo (pp. 125-126), imagen ésta llena de ambivalencia; de una verja que *malparía* algunos relámpagos de luces (p. 161) o del dicho popular "con los mismos antojos de la *preñez* pasada" (p. 167) con el sentido de 'con las mismas ganas'. Debe advertirse el carácter renovador del parto, el más explícito de todos cuantos aparecen, aun cuando esté envuelto en burlas y deformaciones.

También dentro de lo inferior corporal, cercano a los genitales y a la actividad sexual, se hace referencia a cornudos (p. 90), a un barbero que quema los muslos de su mujer mientras duerme (p. 87), a unos hombres que salían de la venta, "en *cueros*,

como vinagre, hechos Adanes del Baratillo, *poniendo las manos donde habían de estar las hojas de higuera*, siguiendo a los demás, y acompañándolos don Cleofás, con los *calzones* revueltos al brazo y con una *alfajía*" (p. 102); vemos a dos soldados *en cueros* (p. 106), llama a Lope de Vega niño de *teta* (p. 107), se refiere a unos *alguaciles capados de varas* (p. 124), hablan de la costumbre de darse *besos* en público (p. 154), pero sin duda la mejor imagen en este sentido es la que nos presenta unas *bragas* que, al desaparecer, "hicieron por detrás *cíclopes*" (p. 123) en clara, ingeniosa y popular alusión a que, apareció el único ojo que por esa parte trasera escondían, el *ano*, el popular ojo del culo. No tiene desperdicio tampoco la letrilla que cantan contra los demonios, en especial contra el Cojuelo:

*Lucifer tiene muermo:  
Satanás, sarna,  
y el Diablo Cojuelo  
tiene almorranas.  
Almorranas y muermo,  
sarna y ladillas,  
su mujer se las quita  
con tenacillas. (p. 126)*

En ella se ponen de relieve asociadas a los demonios más insignes y especialmente al Cojuelo, en el que se unen todas, una serie de enfermedades nada nobles: dos -el muermo y la sarna- son enfermedades infectocontagiosas propias de los animales, y otras dos -ladillas y almorranas- tienen que ver con lo inferior corporal, con los genitales y con el culo, que son degradados, pues estas dolencias son lo más grave que le puede pasar, ya que afecta a las zonas donde "vive" el Diablo, a su territorio y a su gobierno, a su actividad, que de esta forma queda ridiculizada y degradada.

Pero lo inferior corporal no está únicamente en los genitales ni en el sexo; la degradación y la ambivalencia se expresan y se consiguen también uniendo elementos opuestos, como hemos visto, los pies y la boca, por ejemplo, que don Cleofás pone al mismo tiempo en el desván al que salta desde un tejado (aquí también hay caída), o la acción de besar con *la boca la cola* (p. 114), describiendo grotescamente la parte inferior del cuerpo (pp. 77, 123, 143), especialmente las *piernas*, parte que don Cleofás quiere cortar a doña Tomasa (p. 166), a la que antes ha declarado querer matar a *coces* (p. 86) y destacando las funciones del vientre y el estómago. Así un *letrado* (alusión a algo noble) se queja de la *orina* (inferior corporal y degradante), un alemán tiene una *borrachera* impresionante y con señales de *vómito* (p. 112); se menciona muchas veces el *estómago* (pp. 81, 82, 102): Sevilla es definida como "*estómago* de España y del mundo, porque *reparte* a todas las provincias lo que *traga* a las Indias en plata y oro -que es avestruz de la Europa, pues *digiere* más generosos metales" (p. 138) en una figura ambivalente donde la ciudad come pero para repartir, mata para dar vida. En este mismo sentido, llama al muelle *chupadera* de cuanto traen amontonado los galeones en los *tuétanos* de sus camarotes (p. 140), lo que nos pone en contacto con las partes internas de los animales (p. 133) que recuerdan la matanza, las necesidades naturales y corporales y el alimento: la muerte y la vida, al ambivalencia del realismo grotesco y del carnaval.

Quizás esta característica está más clara en otros episodios, alguno muy simple, como el hecho de *morir de risa* (perecer de risa, p. 122), otros más complejos y tal vez más conscientes. Merece la pena transcribirlo. "Y al mismo tiempo advierte

cómo a la puerta de aquel rico avariento echan un niño, que por partes de su padre puede pretender la beca del Antecristo, y él, en grado de apelación, da con él en casa de un señor que vive junto a la suya, que tiene talla de comérselo antes que criallo, porque ha días que su despensa espera el domingo de casi ración" (p. 88) donde el proceso incesante que va del nacimiento a la resurrección por medio de la muerte queda de manifiesto al ver el pobre hambriento su salvación comiéndose al niño. La muerte del niño sería la vida del adulto, en un pensamiento no descabellado en el realismo grotesco. Poco más adelante encontramos un motivo semejante, el de la calle llena de ataúdes, sacristanes y sepultureros, "la calle más temporal y del siglo que ninguna y la más necesaria" (p. 97) donde desnudan a los difuntos y venden su ropa a quien la necesite, siendo el sacristán el ropero en un juego carnavalesco y grotesco entre la vida y la muerte, la muerte que da vida.

Pero no sólo los genitales, las necesidades corporales y lo inferior corporal nos pone en contacto con el mundo. A lo grotesco le interesa todo lo que sale del cuerpo, las protuberancias y las aberturas, lo que desborda el cuerpo, prolongándolo, uniéndolo a otros cuerpos o al mundo, porque no estamos aislados, al menos no en carnaval, del que decimos es universal precisamente por este motivo. Por eso *El Diablo Cojuelo* se interesa tanto por los bigotes, las narices y hasta las orejas (p. 173), por eso en la obra la gente *ronca a pierna suelta* (pp. 79, 108, 135), tiene moño y dientes postizos (p. 92), andan con muletas (p. 123), son cojos, mancos, corcovados, calvos y tuertos (p. 132). Pero hay algo que rebasa ampliamente en importancia a todos los demás protuberancias u orificios: la boca, la gran boca abierta que además entronca perfectamente con lo inferior corporal. Se alude a la boca cuando se nos dice que uno se muere *boqueando* (p. 86), que el poeta cómico *echa espumarajos por la boca* (p. 104), cuando se *esperezan y bostezan* (pp. 109, 131), cuando quieren dar *tapaboca* a los borrachos (p. 112), cuando nuestros caminantes *tragan* leguas de aire y *sorben* los siete vientos (p. 121), cuando se tumban *boca arriba* (p. 129), los *balbucientes* (p. 132), los que dan carcajadas de risa (p.134), los que se besan (p. 154), que no es más que una forma de relacionarse con los otros, con el mundo, es una forma de prolongar el cuerpo. Y sin embargo hay una acción relacionada con la boca que no puede ni debe pasar desapercibida en *El Diablo Cojuelo*; se trata del hecho de que el Diablo Cojuelo, perseguido por Cienllamas, Chispa y Redina, *se mete por la boca de un escribano que estaba bostezando, tomando iglesia*, con el sentido de refugio pero también en clara alusión a la época que viene (p. 175). Y es que la gran boca abierta, o la garganta, órgano en el que coinciden la voz, la palabra y la risa[34], es la puerta del infierno, es la entrada y la salida de los diablos, es la abertura que comunica la tierra con el infierno, por donde se baja a los infiernos corporales[35]. Dice Bajtin que la imagen de la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y la destrucción, está relacionada con la boca abierta, a lo que cabe añadir la innegable relación que la boca abierta tiene con el banquete, representada en muchas ciudades todavía hoy en carnaval por el Tío Tragaldabas y la Tía Melitona. La imagen de la boca abierta, además, asociada a la representación del mundo y de su encarnación teatral, era absolutamente cercana y habitual a los ojos del espectador y del lector del siglo XVII[36]. La boca, sus posturas y exageraciones, sus muecas, es uno de los medios más habituales y tradicionales para conformar una fisonomía cómica, bien naturalmente o por medio de máscaras. Lo vemos claramente en la Calle de los Gestos (pp. 89-90), que *revuelve las tripas* al Cojuelo. Relacionado con las caretas y las máscaras, dice A. Sánchez Robayna que, en contra de la opinión del Juan de Mairena de Antonio Machado, lo esencial carnavalesco según Alonso Quesada es ponerse una careta, una máscara, que esconda la propia[37]. Probablemente no se pueda aplicar esa afirmación a todo el carnaval, porque en *El Diablo Cojuelo* los personajes, dando la

razón a Mairena, no se ponen ninguna careta, sino que efectivamente se quitan la cara e incluso todo el cuerpo, lleno de postizos, moños, bigotes, dientes, etc. (pp. 80, 92).

Para terminar, volvamos a la boca abierta por la que se mete el Diablo Cojuelo al final de la obra. No es casualidad que se refugie allí al final de la obra, no es casual que la obra termine así, porque ha finalizado su tiempo, ha acabado el Carnaval y llega la Cuaresma, y en este período que viene el Diablo deja de ser un despreocupado e inofensivo portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, deja de ser familiar para ser una figura terrorífica y extraña[38], el infierno deja de ser territorio acogedor[39]. En definitiva, el Diablo ya no es de este mundo, ni mucho menos es el rey, razón por la que se refugia en lo inferior corporal; es la vuelta de lo inferior corporal a lo inferior corporal a la espera de la llegada del próximo Carnaval.

[1] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1990, p. 24.

[2] *Ibidem*, p. 276.

[3] *Ibidem*, pp. 16, 40-41. Véase A. García Berrio, "Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica", en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983, pp. 347-387.

[4] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, cit., p. 11.

[5] Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, edición de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1989, p.77.

[6] *Ibidem*, pp. 138 y 142, por ejemplo.

[7] E. Cros, *L'aristocrate et le Carnaval des Gueux*, Montpellier, Études Sociocritiques, 1975.

[8] Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, cit. p. 80. Más tarde haré referencia a la última parte de esta frase, pues, por si hubiera alguna duda, lo que a la luz de la obra no es probable, nos afirma explícitamente que la obra transcurre en Carnaval, época que precede a la Cuaresma, frente a la cual es necesario explicarlo.

[9] *Ibidem*, p. 80.

[10] *Ibidem*, p. 82.

[11] *Ibidem*, pp. 83-84.

[12] *Ibidem*, p. 86.

[13] *Ibidem*, p. 143. Para todo lo relacionado con el discurso y el vocabulario de la obra, véase Dolores Azorín Fernández, "Aspectos del discurso repetido en *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara", en *Anales de Literatura Española*, 1, 1982, pp. 55-67.

[14] Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, Vol. II, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1978, p. 209; Enrique Rodríguez Cepeda, "Introducción" a *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 20.

[15] Agustín Redondo, "Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en *El Quijote*", en *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1978, 1-2, pp. 39-70, p. 40; Edmond Cros, *L'aristocrate et le Carnaval des Gueux*, cit.; E. Cros, *Ideología y genética textual. El caso del Buscón*, Madrid, Cupsa, 1980.

[16] J. Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1986, 4ª reimp. de la 2ª ed., p. 27, ( 1ª ed. de 1963). Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 193-196.

[17] *Ibidem*, pp. 47-49; A. Redondo, "Tradición carnavalesca y creación literaria", cit., p. 41; Manuel Gutiérrez Estevez, "Una visión antropológica del carnaval", en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 33-59, p. 49.

[18] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, cit., pp. 234-235; A. Redondo, "Tradición carnavalesca en *El Quijote*", en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, cit., pp. 153-181, p. 154.

[19] María Cruz García de Enterría, "Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel", en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, cit. pp. 119-152, p. 125.

[20] M. Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del carnaval", cit., p. 49.

[21] También Claude Gaignebet, *Le Carnaval*, París, Payot, 1974.

[22] J. Huerta Calvo, "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin", en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, cit., pp. 3-31, p. 25.

[23] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, cit., p. 139.

[24] María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

[25] J. Caro Baroja en su extraordinario libro sobre el Carnaval -si bien hay que leerlo sabiendo que fue escrito en una época en la que estaba prohibido- habla prolijamente sobre la habitual publicación en Carnaval de hechos escandalosos que debían mantenerse en secreto y de la sátira pública que se hacía de las interioridades de las familias y de las peronas. Vid. J. Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, cit., capítulo V: "Los agravios del Carnaval". También J. Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, cit.

[26] Vid. Manuel Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del carnaval", cit. p. 54.

[27] A. Redondo, "Tradición carnavalesca en *El Quijote*", cit., pp. 153-181, p. 162.

[28] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cit., p. 16. Es muy interesante a este respecto el ensayo de Octavio Paz, "Todos santos, día de muertos", incluido en *El laberinto de la soledad*, Méjico, F.C.E., 1972, pp. 42-58, especialmente pp. 44 y 45.

[29] M. Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del carnaval", cit. p. 50. J. Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, cit.

[30] A. Redondo, "Tradición carnavalesca en *El Quijote*", cit y "Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula barataria en *El Quijote*", cit.

[31] A. Redondo, "Tradición carnavalesca en *El Quijote*", cit., pp. 156-160; A. Redondo, "El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias. Contexto histórico y elaboración cervantina", en *N.R.F.H.*, XXIX, 1980, pp. 36-59.

[32] A. Redondo, "Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula barataria en *El Quijote*", cit., p. 64.

[33] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cit., pp.24 y 319.

[34] Claude Gaignebet, *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984 (1974), p. 83.

[35] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cit., pp. 292 y ss.

[36] *Ibidem*, p. 314.

[37] A. Sánchez Robayna, "El carnaval modernista de Alonso Quesada", en J. Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, cit., pp. 233-256, p. 243.

[38] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cit., p. 43.

[39] A. Redondo lo resume muy acertadamente en su artículo "Tradición carnavalesca en *El Quijote*", cit., p. 164: "Según la técnica carnavalesca, se asiste al triunfo de un pobre diablo, durante un breve período de inversión", afirmación que sintetiza también magníficamente *El Diablo Cojuelo*.