

La mujer y el amor en *El diablo cojuelo* y *Le diable boiteux*

ANNE-MARIE REBOUL
U.C.M.

Analizar el material rescatado, y aun el desechado, que ha servido para la adaptación de una obra original a una lengua foránea, resulta siempre revelador, en orden al conocimiento de las mentalidades, por la reflexión implícita que tal criba conlleva, al poner al descubierto los valores propios de una determinada cultura. Cuando, además, el autor se aparta deliberadamente del texto original, como es el caso de Lesage con el *Diabte boiteux*, para producir su propia obra, aportando un material nuevo que viene a sumarse a lo salvado de las embestidas soportadas por la obra en castellano, el ejercicio ofrece un interés añadido¹. Por otra parte, setenta y ocho años median entre el *Diablo cojuelo* y la versión de la obra francesa que leemos hoy, revisada y corregida por el autor en 1726, por lo que se hacen también patentes aspectos propios de la evolución del pensamiento. La obra de Vélez de Guevara se enraiza en el barroco español, época con

¹ Para Roger Laufer resulta comprometido desligar, en la obra de Lesage, lo genuino de lo prestado, por las numerosas fuentes a que recurre, algunas de ellas silenciadas. En la reflexión que nos proponemos llevar a cabo, sin embargo, no nos interesa tanto apuntar lo que escapa al fenómeno de la intertextualidad como los elementos por los que el autor muestra una cierta predilección, al presentarse de forma reiterada, sean éstos genuinos o no.

preponderancia de valores castizos, en tanto que la obra francesa muestra mayor interés por aspectos burgueses de la vida, lo que tiene inevitables consecuencias en lo concerniente al tema que nos ocupa: sin mayores dificultades, observamos en la novela de Lesage, una mayor presencia de la mujer frente a la obra española que refleja un mundo patriarcal en el que lo femenino queda prácticamente excluido, salvo destacados nombres de la vida social. Pero tal presencia no se rodea de un sentimiento de benevolencia, más al contrario, la obra francesa, despojada de los elementos satíricos y humorísticos, ofrece aún vivas muestras de desconfianza y rechazo hacia las mujeres.

El punto de partida, similar en ambas obras, sitúa el marco y los personajes principales: el estudiante de Alcalá, don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, en su huída de las garras de una tal Tomasa de Bitigudino², tiene ocasión de liberar al diablo Cojuelo, preso en una redoma, quien en recompensa le hará vivir una peculiar aventura. El lector descubre pronto que se trata de un simple y frágil hilo de Ariadna que intenta dar cohesión y forma de novela a una sucesión de cuadros satíricos -interiores hogareños españoles de lo más variopinto que por arte diabólico le es dado a Cleofás visitar. No obstante, las divergencias que presentan las dos obras, la original y su versión francesa, en cuanto a las prerrogativas del diablo y a la naturaleza de la aventura ofrecida al estudiante a cambio de su liberación, generan una estructura y tónica general de muy distinta índole que repercute en el tema que aquí nos interesa. Mientras el Cojuelo se autodefine como *las pulgas del infierno*, demonio *por menudo*, y se declara inventor de los bailes populares, de la música y juegos diversos (DC: 69-71), poniendo de manifiesto el carácter lúdico de su personalidad, el diablo francés, Asmodée, presenta un perfil hartó más complejo, de dios y demonio a la vez, al atribuirse las funciones de Cupido y simultanearlas con las del diablo de la lujuria y el vicio (DB: 271)³. Tales características actanciales⁴, no deben

² La obra de Vélez de Guevara presenta una gran riqueza de nombres y apellidos, algunos de los cuales son recogidos por Lesage. En el caso de doña Tomasa la obra francesa propone Thomasa pero, al intercalar la letra *hache* para adecuarse al masculino Thomas, se pierde el juego metafórico y burlesco que entraña la palabra española: Tomasa pondría de manifiesto la afición a *tomar* de la buscona (DC: 65, nota n^o 22).

³ Para un estudio de los diferentes diablos que aparecen en la obra de Lesage, así como de sus atribuciones, cfr. Hermann Willers: *Le diable dans la littérature française* tomo I, p. 73.

considerarse como mero adorno; la aventura vivida por el estudiante de Alcalá tendrá en cada caso su sello peculiar, fiel reflejo de dichas prerrogativas. En la obra española, el Cojuelo se propone pagar su liberación en *muchos gustos* (DC: 74) y consigue, en efecto, ofrecer a Cleofás un viaje divertido, recorriendo parte de la geografía española, todo ello sin olvidar los frecuentes altos en el camino en mesones donde podrán beber, comer y reír hasta la saciedad⁵. Asmodée, por su parte, pretende ser un genio tutelar y enseñar a Cleofás los defectos de los hombres (DB: 272), por lo que el estudiante tendrá en el obra francesa una actividad muy reducida, limitándose a ver y a oír, salvo un breve y anecdótico final donde el diablo ejerce de Cupido al provocar un idilio entre el estudiante y Séraphine.

Estos escuetos apuntes permiten vislumbrar las divergencias respecto a la estructura de ambas obras. La obra española ofrece un desarrollo lineal y progresivo, en el que el diablo y Cleofás, de simples espectadores pasan a ser actores. En este sentido, se aproxima a lo que se entiende tradicionalmente por novela. Los protagonistas abandonan su condición inicial para ir paulatinamente participando en distintos acontecimientos, hasta desempeñar un papel de importancia en la Academia de las Letras. Podemos entrever en la obra española un intento de novela iniciática⁶. No así en la obra

⁴ Debe considerarse con cierta reserva el término *actante* aplicado a tales obras que se enmarcan con dificultad en el género de la novela. Sin embargo, y a pesar de todo, quisiera respetar el deseo de ambos autores que consideraron como tal sus obras.

⁵ Los figones y las posadas pueden considerarse como las bisagras de la aventura. Los deseos de descansar o de almorzar provocan siempre una pausa y posterior cambio de orientación en la dinámica narrativa. Cfr. por ejemplo p. 117; p. 122 o p. 187. En algunos casos, se nos detalla el menú: *tomando refresco de unos conejos y unos pollos* (DC: 176), *después de haber comido algunos pescados regalados de aquella ciudad y del pan que llaman de Gallegos, que es el mejor del mundo* (DC: 187). En la obra española se come, se habla y se alborota. Nada parecido ocurre en la obra francesa, donde el comer no atañe a los protagonistas de la aventura; cuando Lesage se refiere a tal actividad, suele presentarla en los cuadros satíricos combinándola, las más de las veces, con la actividad sexual: cfr. DB: 324-25 y 345-46.

⁶ Hablamos de novela iniciática en función de los siguientes parámetros: existe en primer lugar un deseo por parte de Cleofás de aprender, deseo que él mismo manifiesta en un momento destacado del texto, al ser el único episodio especulativo. Cuando al llegar a Carmona el Cojuelo y el estudiante deciden descansar en un prado, Cleofás contempla admirado la bóveda celestial, pensando en Dios y requiriendo información de su amigo: *¿No me dirás, pues has vivido en aquellos barrios, si esas estrellas son tan grandes como esos astrólogos dicen cuando hablan de su magnitud, y en qué cielo están y cuántos cielos hay, para que no*

francesa, más simple en cuanto a su estructura, al materializarse en un movimiento pendular. Oscila, de principio a fin, entre escenas estáticas que se *ven* y narraciones que se *escuchan*. Sin moverse de Madrid, Cleofás irá contemplando instantáneas, a modo de medallones, como si una cámara le mostrara sucesivos primeros planos, interrumpidos de cuando en cuando por un relato, visión en profundidad de algunos de esos medallones. Si la estructura no encierra en esa alternancia complejidad alguna, la visión global de la obra, sin embargo, queda empañada por ese movimiento pendular, al presentarse de diferente signo los cuadros y las narraciones. Satíricos los primeros y *à l'eau de rose* las segundas; lo que se afirma en los medallones parece desmentirse en los cuentos. Y no se puede obviar ninguno de los dos aspectos, dado que se reparten la obra por mitades. La visión satírica y paródica entronca con la visión utópica, de tal manera que el análisis de la obra francesa exige cautela. Aun así, en ésta no existen *gustos* ni placeres compartidos entre el diablo y el estudiante como en la obra española, sólo el mágico don del primero de mostrar y narrar a Cleofás las *historias* madrileñas. El episodio de Cleofás y Séraphine, que ocupa unas ocho páginas de un total superior a las trescientas, no entorpece el natural desarrollo que acabamos de describir.

Desde el punto de vista temático, la comparación del primer episodio de la aventura, la observación nocturna de los interiores madrileños desde la Torre de San Salvador, se revela sugestiva al quedar en la obra francesa muy próximo aún al texto original. Las supresiones, los añadidos y más aún las modificaciones de los medallones conservados descubren, en el umbral de la obra, la vena burguesa y dieciochesca del libro francés, frente

nos den papillas cada día con tantas y tan diversas opiniones, haciéndonos bobos a los demás... (DC:166). La necesidad de aprender no es anecdótica, responde a la necesidad de conocer la verdad basada en una exigencia mayor, la de querer desempeñar un rol social importante; en efecto, Cleofás añade: *porque yo desengañe al mundo, y no nos vendan imágenes por verdades* (DC: 167). Habrá en el texto un antes y un después de ese episodio: un antes marcado por el juego y la diversión, en el que los protagonistas siembran el desorden y disfrutan con él, aunque Cleofás demostrará ya su capacidad de raciocinio y sus dotes de mando en el albergue de Toledo (DC: 132-33), y un después marcado por la intensa actividad realizada en la Academia de las Letras. Existe por tanto variedad y gradación en los distintos episodios protagonizados por Cleofás, que pasa de la observación y diversión a la reflexión y, posteriormente, a la actuación en las más altas esferas intelectuales cuando le corresponda leer sus *premáticas*.

a los rasgos aún barrocos de la estética de Vélez de Guevara⁷. Estudiando con más atención el retrato de la mujer que se desprende de ese primer episodio, nos asaltan rasgos específicos, representativos del espíritu de los autores, que se verifican y repiten en posteriores desarrollos. Nos permite, por ejemplo, constatar cómo, contrariamente a lo que una cultura tradicional popular pretende enseñarnos, de los dos autores, el que juzga con mayor dureza a la mujer, y desde luego con menor igualdad respecto al hombre, esto es con *machismo*, es sin lugar a dudas el autor francés. *Le Diable boiteux* evidencia una gran presencia femenina con un rechazo masculino subyacente por tal protagonismo, ahí donde la obra española, reflejando una menor presencia social -la mujer desaparece literalmente de diferentes ámbitos y por consiguiente de algunos episodios- revela una mayor consideración masculina. Por de pronto en esta última, hombres y mujeres comparten los placeres -son *Adanes y Evas de la Corte* (DC: 61)- y las miserias, como en el garito de los pobres donde *se juntan ellos y ellas después de haber pedido todo el día* (DC: 216). Por otra parte, la crítica que ridiculiza a las mujeres, en *El Diablo Cojuelo*, resalta defectos, rasgos grotescos o bajezas morales que podrían de igual modo describir a los hombres:

- Pero ¿quién es aquella abada con camisa de mujer, que no solamente la cama le viene estrecha, sino la casa y Madrid, que hace roncando más ruido que la Bermuda y, al parecer, [bebe] cámaras de tinajas y come jigotes de bóvedas?
- Aquella ha sido cuba de Sahagún (...); que es una bodegonera tan rica, que tiene, a dar rocín por carnero y gato por conejo a los estómagos del vuelo, seis casas en Madrid, y en la puerta de Guadalajara más de veinte mil ducados; (DC: 89-90).

En realidad el autor se divierte mostrando al ser humano. No existe nada similar en la obra de Lesage, en la que los casos presentados giran todos -en este primer episodio y en los sucesivos- o bien en torno a un defecto tradicionalmente considerado como femenino, o bien a un abuso, un fallo, un vicio que atañe a su relación con el varón. Incluso tratando el manido tema del engaño y la frivolidad femenina, presente en este primer

⁷ Por dar algún ejemplo, podemos citar el caso de la hechicera que prepara un compuesto a base de *drogas restringentes para remendar una doncella* (DC: 86), episodio que Lesage no recoge, probablemente por considerar que remite a prácticas oscurantistas de otros tiempos; o el caso de los ladrones sorprendidos por el propietario del lugar, episodio que se repite con alguna variante reveladora: el hombre rico de la obra española es extranjero, aludiendo con ello al enriquecimiento que el oro de las Indias había proporcionado a los extranjeros; en la obra francesa, sin embargo, es sencillamente banquero (DB: 282).

episodio de las dos obras, Vélez de Guevara le da un toque hiperbólico que impide tomarlo en serio. Tomasa, la *dama* de Cleofás, recibe en enaguas a uno de sus galanes mientras la esperan... *otros ochenta (!) para quien tiene repartidas las horas del día y de la noche* (DC: 99). Los puntos de admiración, naturalmente, nos pertenecen. El lector me concederá que se trata de toda una hazaña, por la prodigiosa resistencia -física y mental- y la sabia distribución del tiempo que exige tan intensa actividad.

El primer episodio de la aventura deja al descubierto un superavit satírico respecto de la mujer a cargo de Lesage, observación ésta que hacemos extensiva al resto de la obra. En este sentido, el episodio de la casa de los locos, igualmente recogido y ampliado en el texto francés, resulta revelador. Vélez de Guevara presenta catorce casos de los cuales dos solamente tienen relación con las mujeres: uno de los aposentos está ocupado por una dama como *Narciso, enamorada de su hermosura* (DC: 114), locura que no entraña peligro pero, todo hay que decirlo, la misma característica podría aplicarse a los casos masculinos; en otro aposento se encuentra un demonio, *que se volvió loco con la condición de su mujer* (DC: 114), de cuya locura es por tanto en parte responsable una mujer. No obstante, los que pierden su sano juicio, en *El Diablo Cojuelo*, son hombres. El texto francés presenta también una mayoría de casos masculinos, pero es más sutil. Ante la sorpresa del estudiante frente a la escasez de mujeres, el diablo se apresura a contestar que no todas están encerradas y que existe, además, un establecimiento especial para ellas *qui en est toute pleine* (DB: 360). Cleofás rehuye desplazarse hasta allí, le basta, dice, examinar los casos que tiene a la vista, casos que de hecho le proporcionarán materia suficiente para hacerse una idea, tanto de la fragilidad mental de la mujer, como de su responsabilidad frente a los hombres. De los veinte aposentos vistos, no menos de siete están ocupados por mujeres, más otros dos por hombres enloquecidos por culpa de alguna mujer. Una misma tónica y proporción se observa en el examen de los locos que andan sueltos; en ambas situaciones la vena narrativa de Lesage se desata solamente para agravar el caso de las mujeres. Superavit crítico contra las mujeres, decimos, a cargo de Lesage y que ahora describiremos en sus pormenores, llevando a cabo un registro de los rasgos femeninos que se presentan de forma redundante en el texto, comparándolos, siempre que sea útil, con la visión de Vélez de Guevara.

La vanidad es uno de los pecados que consume a las mujeres, siendo consustancial a su naturaleza (DB: 398-99). Pueden incluso conducir las extremos tales que se olviden de la muerte de un hermano, con tal de que el propio asesino las ayude a vengar una simple herida de amor propio

(DB: 361). Tan infame comportamiento no es repetitivo en el texto, pero los ejemplos de vanidad que implican estupidez mental o sinrazón son legión. Será el caso de una mujer a la que invade una cólera interior desmesurada por verse obligada a hacer retroceder su coche ante el de una duquesa (DB: 361); o el de esa mujer capaz de dictar su testamento, no en función de sus familiares y afectos, sino de nombres y apellidos ilustres que a su entender la ennoblecerán (DB: 373-74); o aquella otra, fea y deforme, a quien no le basta soñar con un príncipe azul como cualquier muchacha, sino que pretende tener a todos los caballeros de su región disputándose el honor de conquistarla (DB: 452). Las mujeres, poseídas de sus encantos, pueden ver en cada hombre que les dirija la palabra a un enamorado impenitente (DB:374), y si se sienten halagadas al ser cortejadas por un caballero de renombre, olvidan sin dificultad su dignidad, y por supuesto todo un pasado de amor y cariño, como es el caso de la mujer del Toledano (DB: 398-402).

La vanidad degenera entre las mujeres en un interés excesivo, y por tanto malsano, por su físico. *Idolatan* su belleza (DB: 362) y hacen grotescos esfuerzos por esconder su edad (DB: 372). Tales rasgos, la vanidad y la obsesión por la belleza, las llevan a consagrar más tiempo de lo debido a su aspecto. De allí la imagen de mujer acicalándose frente a su tocador, *la femme à la toilette*, que Laufer ha puesto de relieve en la obra de Lesage⁸. Alguna mujer se presenta *dans un galant déshabillé, ou pour mieux dire presque nue, sur un lit de repos* (DB: 344). Resulta llamativa la mención hecha a algunas prendas, todas de carácter íntimo y sugestivo, en una obra en la que, por otra parte, no hay apenas descripciones: medias de seda (DB: 335; 349), zapatillas (DB: 376), liguero (DB: 345). Lo cierto es que tampoco los hombres se apartan, en *Le Diable boiteux*, de ese *andar por casa*, como si sólo le resultasen a Lesage dignos de mención las batas y los camisones (DB: 283; 402; 415; 421; 451; 457...). ¿Obsesión personal o exigencias del guión? En la obra española, sin embargo, cuando algún evento despierta a la gente, éstos se presentan:

⁸ Laufer (1971: 258) alude, acertadamente, a la mítica Susana sorprendida por los venerables ancianos, porque también existe en la obra de Lesage la figura del mirón.

en cueros, como vinagre, hechos Adanes del baratillo, poniendo las manos donde habían de estar las hojas de higuera (DC: 125).⁹

En el *Diablo cojuelo* no destaca ese excesivo interés de la mujer por su aspecto físico. Sin embargo se detecta, en repetidas ocasiones, desprecio hacia los hombres que prestan demasiada atención a su persona, *sabandijas que nacieron para desacreditar la naturaleza* (DC: 105):

Mira aquelpreciado de lindo, o aquel lindo de los máspreciados, cómo 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 hacer colación en él toda la cuaresma que viene. (DC: 85-86).

Lo que persigue Vélez de Guevara, gestos afectados y afeminamiento de los hombres, responde a un tópico de la literatura española del Siglo de oro; pero no resulta vano observar que la artificialidad, subyacente en tales actitudes, es preferentemente trasladada, en la obra francesa, a las mujeres: ellas son las que estudian poses frente al espejo para conquistar a algún hombre, o emplean cualquier postizo para mejorar su apariencia: *Sa gorge et ses hanches sont artificielles; et il n'y a pas longtemps qu'étant allée au sermon, elle laissa tomber ses fesses dans l'auditoire* (DB: 278-79).

El segundo tema que preocupa de forma excesiva al autor francés es el de la virtud de las mujeres. Seguía siendo objeto, en el siglo XVIII, de *inquiétude* social, como siempre lo ha sido a lo largo de la historia, pero en Lesage adquiere un cierto tono de ansiedad. Se manifiesta con agudeza en el cuento de la amistad en el que don Juan, después de atravesar los mares en busca de su amada que había sido raptada, no acierta sino a exclamar, al volver a encontrarla, *Et que je crains d'apprendre que le ciel n'ait pas assez protégé la vertu!* (DB: 427). En *El Diablo Cojuelo* el tema de la virtud resulta, desde la perspectiva actual, más humorístico, conduciendo a las jovencitas en busca de alhuetas que hagan milagros, *remendándolas*

⁹ Resulta curioso, en oposición a lo que ocurre en la obra francesa, el interés que muestra Vélez de Guevara por las prendas de sus conciudadanos y particularmente las de las mujeres: Rufina es vista *en jubón de holanda blanca acuchillado, con enaguas blancas de cotonía, zapato de ponleví con escarpín sin media* (DC: 189). Las actrices se presentan en la venta de Darazután *en jamugas, con bohemios, sombreros con plumas y mascarillas en los rostros, los chapines con plata colgando de los respaldares de los sillones* (DC: 146-47). Cfr. también la larga enumeración inicial de vestimentas de los que se despojan hombres y mujeres para acostarse (DC: 77).

(DC: 86). Lo cierto es que la ansiedad de Lesage puede resultar comprensible cuando se comprueba que en *Le Diable boiteux*, de unos cien retratos femeninos, no hay mujer que resista el acoso de los hombres. De ahí que se vea a tantos asaltando su honra, subiendo y bajando *l'échelle de soie* que los conduce al dormitorio de sus amadas (DB: 363; 438-39). En realidad, existe una excepción, una sola, Séraphine, la mujer que Asmodée reserva, en un breve e inconsistente cuento de hadas, para Cleofás. Pero tampoco la citada mujer tiene grandes méritos, porque la pareja no ha tenido ocasión de encontrarse a solas: se enamoran por artes diabólicas, sin haber mediado palabra, menos aún caricias.

En la obra francesa los únicos personajes *virtuosos*, aptos para oponer resistencia al sexo y al amor, son hombres como el Toledano, guiado además por un sentimiento que le honra, el de la amistad, y del que las mujeres son incapaces, al decir de Lesage (DB: 447), que no hace sino recoger un tópico más antiguo. Resulta curioso observar cómo, para dicho autor, los sentimientos nobles y generosos emanan de los hombres. En la narración *La force de l'amitié*, el Toledano y don Fadrique rivalizan en generosidad y comprensión, acallando por amistad su sentimiento de amor. Lo mismo podríamos decir del cuento *Histoire des amours du comte de Belfor et de Léonor de Cespèdes* en el que, a pesar de los engaños iniciales, prevalece finalmente la nobleza de sentimiento de los hombres. En su favor, por tanto, se recogen en el texto narraciones engastadas que ponen de relieve su lealtad y generosidad. Para ellas, sin embargo, la obra francesa reserva una colección de máximas o sentencias cortas que las retratan de un modo genérico con malevolencia (DB: 361; 372; 398-99...). La obra española no recoge apenas sentencias enunciadas como si fueran verdades eternas, clichés a fin de cuentas de una mente esclerotizada, y si alguna le asalta a Vélez de Guevara, la tentación más tiene que ver con la sabiduría popular que interesa tanto al hombre como a la mujer.

La incapacidad de las mujeres por preservar su virginidad se transforma, tarde o temprano en la obra francesa, en clara infidelidad como si, una vez desflorada, la mujer ya no tuviera ni ética, ni sentimientos. De los cautivos que regresan a su patria, dos se encontrarán con que sus mujeres han ido a buscar consuelo en los brazos de otro hombre, siendo éste el único tema que se repite.

La relación adúltera constituye el verdadero objetivo de Lesage, y en ella son protagonistas tres tipos de mujer: la coqueta (DB: 327; 371; 448...), la actriz (DB: 378; 448; 453; 456...) y la viuda (DB: 282-83; 322; 360; 371...); en los tres casos, preferentemente viejas (DB: 285; 322;

327...), porque en el autor francés la madurez de la mujer parece acompañarse de una regresión: cuanto más envejecen, menos razonan y más lúbricas se vuelven, mostrando un apetito sexual desaforado y enfermizo. Así lo ponen de manifiesto los hechos que protagonizan. Existe también en la obra francesa una categoría de hombres más propicios a caer en las garras femeninas: abades, magistrados y banqueros.

Los estragos, que tales mujeres causan aparecen en distintos *medallones* que quizás fueran escritos para servir de escarmiento a quien quisiera embarcarse en una aventura lasciva. De hecho, late en la escritura un cierto desprecio hacia el hombre que se deja llevar por ese camino. Lesage parece recrearse multiplicando los ejemplos y contándonos la pérdida de la dignidad humana -caso de aquel presidente que necesita recurrir al disfraz para solazarse con una Asturiana sin llamar la atención (DB: 321)- o las consecuencias y pérdida del equilibrio y la razón de aquel otro hombre que, después de montar en cólera y romper los muebles de la casa de su amante al descubrir que le engañaba, es capaz, a continuación, de pedirla en matrimonio a sabiendas de que no le quiere (DB: 371); la pérdida de una casa paterna con una vulgar actriz (DB: 378); o, lo que sin duda es peor, la pérdida de la libertad, caso de algunos de los hombres encarcelados en el correspondiente capítulo (DB: 327; 331), y así sucesivamente. Múltiples son las situaciones, sin contar los típicos y tópicos ardidés femeninos, en que, tras el engaño, las mujeres sacan provecho de sus ficticios arrepentimientos (DB: 459-60). La vida tranquila, hogareña y laboriosa le imponía a Lesage el desprecio por el papel de amante ridículo que malgasta su tiempo y su fortuna con mujeres aventureras. Le costó sin duda demasiado sacar adelante su familia para comprender que se pudiera despilfarrar algo a cambio de una caricia.

El empeño por satirizar las costumbres amorosas de sus conciudadanos le lleva a Lesage a detenerse, más que a su predecesor, en los interiores hogareños. Un estudio del espacio revela en ambas obras el escaso interés por describirlo, con una diferencia no obstante: de hacerlo, Vélez de Guevara se deja llevar por su predilección por la ciudad de Sevilla, resaltando naranjos, jazmines y flores de azahar (DC: 177), en tanto que Lesage necesita de un ámbito más *acolchado*. Nada extraño que su obra presente *un lit de damas rouge* (DB: 279), *un appartement, tapissé de drap musc* (DB: 323), *un superbe lit de velours jaune, garni de franges d'argent* (DB: 453). Los interiores, en la obra española, dan lugar a la entrañable descripción del garito de los pobres (DC: 217) que, al oponerse a la aburrida descripción del desfile de los nobles, desfile mortuorio donde los haya, retra-

tando tal vez de modo inconciente una muerte simbólica, hace sospechar algunas veleidades de carácter social. Grato es observar, de paso, la ausencia de la mujer en tal ámbito, de inevitables connotaciones negativas, frente a su relevante presencia en el garito de los pobres -episodio tratado con cierta benevolencia por Vélez de Guevara- y en la Academia de las Letras.

Si *El Diablo cojuelo* no muestra predilección, como es el caso del autor francés, por satirizar el exceso de cuidado físico de las mujeres, su poca virtud o las consecuencias de los adulterios, se recrea, sin embargo, mostrando las rivalidades que a veces las enfrentan, degenerando en *batalla de comedia*, aunque sean el Cojuelo y Cleofás los que generan, directa o indirectamente, sus discordias, despertando celos y envidias (DC: 150 y 220). No presenciarnos tales batallas campales en *Le Diable boiteux*, aunque la mujer presente mayores rasgos histéricos (DB: 325; 416...). En efecto, ni las más jóvenes y sensatas, como es el caso de Leonor, reprimen gestos de violencia contra ellas mismas:

En parlant de cette sorte, elle ne se contentait pas de pleurer abondamment; elle déchirait ses habits et s'en prenait à ses beaux cheveux de l'injustice de son amant. (DB: 307).

En *El Diablo Cojuelo*, sin embargo, son los hombres los que manifiestan actitudes un tanto extrañas y epilépticas: es el poeta cómico *tendido en el suelo, despedazada la media sotanilla, revolcado en papeles y echando espumarajos por la boca* (DC: 126), o el astrólogo *que comenzó a mesarse las barbas y los cabellos y a romper sus vestiduras, como rey a lo antiguo* (DC: 119).

Pocas mujeres se salvan en la obra francesa. En los medallones satíricos, hemos contabilizado tres, entre centenares de retratos. Tal hemorragia crítica, como es lógico, se detiene en los cuentos, que reflejan una visión optimista, cuando no idílica, de la realidad. En éstos, la mujer sigue siendo débil en lo que respecta a su virtud, pero se la quiere a pesar de todo, como lo corrobora el caso de Leonor y el de Teodora, las protagonistas de las dos narraciones más importantes de la obra. Son mujeres hermosas, sensatas, sinceras y valientes. Aun así, no ocupan una posición envidiable: lo que han ganado en aprecio masculino, lo han perdido en libertad. Teodora, la protagonista del cuento *La force de l'amitié*, tiene cuatro pretendientes, todos locamente enamorados, que condicionan su vida al impedirle que tome libremente su decisión. Y cuando al final le es dado vivir con el hombre amado, el destino pronto se lo arrebató, como si no conviniera que se acostumbrara a tan buena fortuna. Leonor, por su parte, el principal

personaje femenino de *Histoire des amours du comte de Belfor, et de Léonor de Cespèdes*, no consigue desligar su destino de los caprichos y veleidades de los hombres, zarandeada entre padre, amante y hermano. Queda envuelta en una situación de la que depende toda su felicidad futura, pero en la que no tiene ni arte ni parte. Ni en su ensoñación de un mundo feliz, plasmado en las narraciones de corte utópico, se permite Lesage imaginar el protagonismo de alguna mujer que destaque, actitud que debemos contraponer a la de Luis Vélez de Guevara quien no duda, por su parte, en elogiarlas si viene al caso. Así lo hace con la célebre monja cantora, calificada de *prodigio nunca visto y cuya divina y extranjera voz no cabe en los oídos humanos* (DC: 215).

Hemos caracterizado, unos renglones más arriba, los cuatro pretendientes de Teodora por su modo de enamorarse, locamente. Debemos añadir que, en la obra de Lesage, no se concibe amor sin arrebatos, sin algo de violencia. Las expresiones *passion violente, amour violent, violent désir* se repiten con cierta frecuencia, tal vez como concesión al tópico de la pasión española. No olvidemos que si *Le Diable boiteux* retrata la sociedad francesa -así quisieron entenderlo los contemporáneos del autor- lo hace de modo velado, aprovechando el marco madrileño. Algun rasgo exótico, además de nombres y apellidos propiamente españoles, tenía que confirmar tal ficción. Lesage además apunta, en un discurso comparado sobre el amor en Francia y en España, discurso plagado de clichés, las diferencias que separan a los galanes de ambos pueblos. Unos, los españoles, tienen un sentido trágico de la vida, son extremados en sus decisiones, y finalmente patéticos, al volverse locos por no ser correspondidos (DB: 358-59) o al dejarse encarcelar con tal de no comprometer a su dama, aun cuando ésta no merezca tal nombre (DB: 327). Los otros, los franceses, más frívolos y algo superficiales, están siempre dispuestos a olvidar un engaño con sentido del humor (DB: 344) y una buena comilona (DB: 359). No presentaría ningún interés recoger aquí tales clichés si no fuera porque el estudio comparado nos permite observar la elaboración de uno de ellos, referente al modo de amar u odiar de los dos pueblos, dejando al descubierto las obsesiones y debilidades de Lesage. Se trata del espíritu de venganza, encarnado en la resolución del conflicto inicial de Cleofás. Ya hemos señalado el hecho de que Cleofás huye, en las dos obras, de su amante Tomasa. Con Vélez de Guevara, la liberación del diablo no tiene otra compensación que la de *[pagar] el rescate en muchos gustos* (DC: 74). Con Lesage, el diablo ofrece una serie de compensaciones ante las que el estudiante permanece dubitativo, por lo que Asmodée propone vengarle de su

dama. Sólo entonces, *charmé de cette dernière promesse* (DB: 273), Zambullo accede a liberar al diablo de su redoma. Existe por tanto, en la obra francesa, la idea inicial de una venganza que la obra española desconoce. Ciertamente, cuando en su viaje aéreo Cleofás ve a Tomasa con otros hombres, no puede evitar un arrebato de celos (DC: 225). Sin embargo, todo queda en palabras, al ser disuadido por el diablillo que consigue calmarle pronto. La venganza real, sólo tiene lugar en la obra francesa -con gran regocijo de Cleofás cuando Tomasa va a parar a la cárcel- y permite a Lesage, por mediación del diablo, liberar a través de la escritura lo que bien podría ser una de sus obsesiones: el furor lujurioso.

A ces mots, il souffla, et il sortit de sa bouche une vapeur violette qui descendit en serpentant comme un feu d'artifice, et se répandit sur la table de doña Thomasa. Aussitôt un des convives, sentant l'effet de ce souffle, s'approcha de la dame et l'embrassa avec transport. Les autres entraînés par la force de la même vapeur voulurent lui arracher la grivoise. Chacun demande la préférence. Ils se la disputent. Une jalouse rage s'empare d'eux. (DB: 325).

La venganza la realiza Asmodée, atizado por el estudiante de Alcalá quien, cansado de contemplar hogares madrileños, exige del diablo que cumpla su promesa inicial, comentándole: *Je suis Espagnol. Rien ne me semble si doux que la vengeance* (DB: 323). Llegamos, por tanto, a la paradoja de asistir a una acción cometida en nombre de un sentimiento muy español, inexistente sin embargo en el texto de la obra original, en la que la actitud de Cleofás es de las más inofensivas.

Tampoco presenta, la obra española, esa comparación de las concepciones amorosas en Francia y en España. A cambio propone un metadiscursivo literario con elementos donde agarrarse para elaborar, conjuntamente con algunas de las observaciones apuntadas en estas páginas, una lectura progresista del texto¹⁰, o cuando menos orientada a resaltar la importancia

¹⁰ No pasa desapercibido que el soneto de alabanzas al Rey, pronunciado en la Academia por Cleofás y, previamente, en la vida real por Vélez de Guevara, está en la obra en boca del que se auto-denomina como *Engañado* (DC: 212), y que el Cojuelo, adjudicándose el supuesto nombre de *Engañador*, lee un soneto complejo en el que tres isotopías semánticas, la costura, la escritura y el rol social, se condensan para finalmente aconsejar al plebeyo no tener más pretensiones que las propias de su casta (DC: 213).

de la Cultura frente a los desmanes satirizados en la primera parte¹¹. No desarrollaremos aquí tal lectura, por exceder nuestro propósito, pero sí podemos referirnos a los elementos puntuales que nos proporcionan el estudio del espacio (cfr. supra), el de la dinámica narrativa (cfr. nota 6) o el del metadiscurso (cfr. nota 10) a fin de agrandar más aún, en conclusión, esa divergencia que separa el espíritu profundo de ambas obras y que nuestra lectura ha querido poner de manifiesto respecto al tema de la mujer.

Las dos obras proponen una crítica social, pero mientras en la primera se va generando un discurso añadido, en función de la dinámica narrativa y actancial, la segunda, atrincherada en la contemplación de *caracteres* humanos y entroncando con la tradición de Boileau y La Bruyère, no consigue deshacerse de intenciones moralizantes marcadas por una misoginia que se nutre de las obsesiones personales de un padre de familia. Al espíritu de Luis Vélez de Guevara, más inclinado a hacernos reír, Lesage opone un espíritu limitado y *pequeño burgués*, que recurre con facilidad a tópicos y clichés para responsabilizar al género femenino de las costumbres de la Regencia en materia de moral sexual y ensalzar, indirectamente, la felicidad matrimonial.

(Diciembre de 1993).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * LAUFER, R. (1971): *Lesage ou le métier de romancier*. Paris: Gallimard "Bibliothèque des idées".
- * LESAGE, A.-R. (1960): "Le Diable boiteux" in *Romanciers du XVIII^e siècle*. Paris: La Pléiade. T.1. Textes établis, présentés et annotés par Étiemble.
- * VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1988): *El diablo cojuelo*. Madrid: Clásicos Castalia.

¹¹ Creemos que no invalida nuestra lectura el desengaño que invade a Cleofás al final de su aventura. Tal desengaño, consustancial al hecho mismo de vivir y adquirir experiencia, no le impide volver a sus estudios y a sus libros.