

Biblioteca Daniel Cosío Villegas
EL COLEGIO DE MEXICO, A.C.

EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**EL MODELO SERRANA: LIBRO DE BUEN AMOR,
ROMANCERO, LEYENDA Y TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

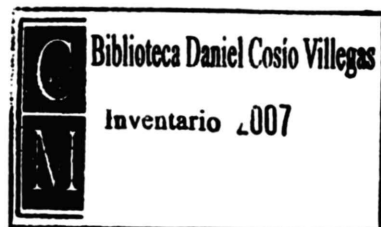
**Tesis que para optar al grado de
Doctora en Literatura Hispánica**

Presenta
Donaji Cuéllar Escamilla

Asesor
Dr. Aurelio González Pérez

México. 2003





DEDICATORIA

A los discretos lectores y lectoras que, movidos por el interés, la curiosidad o el azar, deseen asomarse al mundo de las serranas hispánicas, cuyas expresiones literarias son, “como el chile verde, picantes pero sabrosas”, y cuyas descendientes modernas, como consta a cualquier observador atento, siguen vivas y activas en diferentes latitudes. A los viajeros, con el ánimo de que encuentren útiles técnicas para escapar de las serranas, para obtener sus beneficios, o bien para someterlas al orden. Y desde luego, a todas aquellas mujeres que, se identifiquen o no con las serranas, deseen disfrutar de las rudas y malévolas estrategias de dominación sobre el sexo opuesto, prevenirse de las formas de sometimiento masculino –que no por antiguas son menos vigentes– o, mejor aún, trascender este estadio.



AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo fue posible gracias al apoyo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el periodo 1997-2002, así como al ánimo que me infundieron damas y caballeros de cuyo generoso e inspirado mecenazgo quiero dejar constancia: Hortensia Escamilla Romero, Ernesto Cuéllar Robert, Tizoc Cuéllar Escamilla, Cuauhtémoc Cuéllar Escamilla, Oscar Ringenbach Ventimilla, José Luis Martínez Suárez, Alfredo Pérez Pavón y Guadalupe Flores Grajales.

También quiero agradecer el apoyo de Silvia, Micaela, Yolanda, Lucy y Macario, quienes me acompañaron a lo largo de mis pesquisas en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, y la ayuda de Juan Leyva, An Van Hecke y el doctor Giuseppe di Stefano para localizar y adquirir documentos en bibliotecas extranjeras.

A Rodrigo Bazán, Marco Antonio Molina, Alejandro Higashi y Laurette Godinas, agradezco las observaciones que hicieron sobre mi trabajo a lo largo del Seminario de Tesis en que nos reunió el doctor Aurelio González, cuya constancia, entusiasmo y rigor nos permitió llevar a buen puerto nuestras investigaciones. A Gabriela Martín, sus observaciones y la edición de este trabajo.

ÍNDICE

Dedicatoria

Agradecimientos

<i>Introducción</i>	11
1. CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DEL <i>MODELO SERRANA</i>	19
1.1 El modelo semiótico de análisis.....	19
1.2 La apertura de la literatura tradicional como generadora de modelos dinámicos.....	24
1.3 El <i>modelo serrana</i>	29

2. PRIMERAS REALIZACIONES DEL MODELO SERRANA Y REFUNCIONALIZACIONES DEL ROMANCE DE <i>LA SERRANA DE LA VERA</i> CONTEMPORÁNEAS AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO.....	43
2.1 Las serranas del <i>Libro de buen amor</i>	43
2.2 Los romances de <i>La Serrana de la Vera</i> y <i>La Gallarda</i>	83
2.3 Refuncionalizaciones del romance de <i>La Serrana de la Vera</i> contemporáneas al teatro del Siglo de Oro.....	126
2.3.1 Las serranas del Romancero nuevo.....	126
2.3.2 La leyenda extremeña de <i>La Serrana de la Vera</i>	135
3. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y EL ROMANCERO.....	143
3.1 El empleo del Romancero en el teatro del Siglo de Oro.....	143
3.2 Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro y el Romancero.....	149
3.3 El romance de <i>La Serrana de la Vera</i> y el teatro	151
4. EL MODELO SERRANA Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO.....	163
4.1 <i>La Serrana de la Vera</i> de Luis Vélez de Guevara: una adaptación a lo villano.....	171
4.1.1 Caracterización del personaje.....	174
4.1.2 Organización de la intriga.....	186

4.2 <i>La Serrana de Plasencia</i> de Joseph de Valdivielso: una adaptación a lo divino.....	218
4.2.1 Caracterización del personaje.....	227
4.2.2 Organización de la intriga.....	232
4.3 <i>La Serrana de la Vera</i> de Lope de Vega: una adaptación a lo cortesano.....	249
4.3.1 Caracterización del personaje.....	250
4.3.2 Organización de la intriga.....	257
4.4. <i>Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo:</i> una obra de transición entre la serrana y la bandolera.....	271
4.4.1 Caracterización del personaje.....	273
4.4.2 Organización de la intriga.....	291
4.5 Pervivencias del <i>modelo serrana</i> y derivación hacia la comedia de bandoleras.....	294
<i>Conclusiones</i>	313
<i>Bibliografía</i>	321

INTRODUCCIÓN

En la literatura hispánica de los siglos XIV al XVII, la serrana acosadora y matadora de hombres, que sigue viviendo hasta nuestros días en la tradición romancística, fecundó el imaginario de poetas, juglares y dramaturgos. Los diferentes tratamientos y facetas que le dieron y las distintas versiones que elaboraron de su historia es resultado de los principios que rigen la creación poética tradicional (herencia e innovación), pilar que se sostuvo como forma dominante hasta poco después de la invención de la imprenta de tipos móviles, sobre todo en el teatro del Siglo de Oro, género en el que confluyen la oralidad y la escritura.

En este exitoso personaje, en cuya fuerza erótica y tanática los transmisores encontraron un gran potencial de variación, y los receptores una fuente de atracción y diversión, subyacen los mitos relacionados con el ciclo de la “mujer fuerte”, como Diana, las amazonas, las guerreras y las

gallardas¹. Asimismo, el personaje se asocia con los mitos de la “mujer fatal”, quien reduce a los hombres a objetos de satisfacción sexual, sustituibles y desechables. Uno de ellos es Circe, la hechicera que seduce a los viajeros con viandas envenenadas y licores exquisitos para que olviden su patria y caigan en su lecho dispuestos a proporcionarle los placeres deseados. La relación de la serrana con las sirenas, las lamias, las hadas de los cuentos tradicionales y la doncella Suxe de *El Crotalón* también ha sido advertida² y, como en su momento señaló Julio Caro Baroja, habría que buscar su origen en el folclor local³.

Considero que la permanencia de este personaje en la literatura hispánica se debe principalmente a los lentos y continuos cambios que poetas, juglares y dramaturgos fueron introduciendo de acuerdo con la ideología de su sociedad y de su tiempo, y desde una concepción colectiva del arte literario, en cuyo centro se situaron las expectativas de los receptores, quienes seguramente se solazaron con las diferentes formas de

¹ Pierre Samuel. *Amazones, guerrières et gaillardes*, Complexe, Bruxelles, 1975; Melveena McKendrick. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

² Pedro M. Piñero, *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 344.

³ El investigador sospecha que en Extremadura debe haber datos más antiguos que los que en el siglo XVII dejaron los transmisores de la leyenda. Véase “¿Es de origen mítico la «leyenda» de la Serrana de la Vera?”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2 (1946), pp. 570-571.

INTRODUCCIÓN

acoso sexual que protagonizó la serrana. Desde esta perspectiva, concibo las versiones de su historia como realizaciones particulares –objetivaciones concretas de cada transmisor o autor– de un mismo modelo actancial.

Esta idea ya ha habido sido sugerida por François Delpuch desde el punto de vista antropológico. A propósito de las serranas del Arcipreste de Hita, la serrana romancística, las serranas de la tradición peninsular asociadas con la pastorela y las obras homónimas de Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara, tituladas *La Serrana de la Vera*, el investigador pensó que “Il s’agit bien d’une seule histoire, mais elle fonctionne selon les procédures du récit mytique, c’est-à-dire qu’elle ménage une polysémie, une pluralité d’ouvertures, de sorties. Cette labilité interne permet des renversements, des transpositions de sens”⁴.

En cuanto expresiones variables de un mismo contenido fabulístico, las serranas del Arcipreste de Hita, la serrana y la gallarda romancísticas, la leyenda extremeña de la Serrana de la Vera, así como las obras homónimas de Vega y Carpio y *La Serrana de Plasencia* de Joseph de Valdivielso, forman parte de un modelo actancial plural, abierto y dinámico. Plural por la variedad de sus géneros y formas literarios; abierto

⁴ “Variations autour de la Serrana”, en *Travaux de l’institut d’études hispaniques et portugaises de l’Université de Tours*, Publications de l’Université de Tours, Tours, 1979, p. 76.

por el potencial de variación y conservación de los textos, resultado de la relación dialéctica entre la herencia y la innovación que caracteriza la producción artística colectiva, y dinámico por la dependencia de cada realización particular respecto de las realizaciones anteriores y la influencia de cada una de ellas en las posteriores. La apertura y dinamismo del modelo permite que éste se conserve y, al mismo tiempo, sus contenidos cambien, en virtud de las sucesivas refuncionalizaciones –entendido el término como proceso de adaptación, derivación o inversión– que los transmisores hacen de acuerdo con los diferentes géneros y estilos literarios que eligen, y con la ideología de su época.

Para desarrollar esta hipótesis, elaboro lo que denomino *modelo serrana*, que incluye los textos mencionados y da cuenta de sus valores constantes y variables. Asimismo, explico su funcionamiento en relación con las primeras realizaciones que tuvo y con las refuncionalizaciones de las que fue objeto. Para tal propósito empleo el modelo semiótico de análisis, ya que éste puede aplicarse a una amplia gama de textos y géneros, permite el análisis narratológico desde el nivel más concreto (el discurso) hasta el más abstracto (el mito), así como determinar los valores constantes y variables de los modelos dinámicos.

Con el objeto de ilustrar la apertura y dinamismo del *modelo serrana*, expongo las diferentes formas en que se elaboró el personaje y se organizó

INTRODUCCIÓN

la intriga en sus primeras realizaciones, así como en las refuncionalizaciones del romance de *La Serrana de la Vera* contemporáneas al teatro aurisecular.

Considerando que en la crítica literaria sobre las obras dramáticas que estudio se advierte una visión exclusivamente textual de los géneros romancístico y teatral, señalo la pertinencia de entender ambos géneros también en su dimensión escénica. Asimismo, argumento la inviabilidad de exigir fidelidad a las obras dramáticas respecto de las fuentes romancísticas, así como de establecer la fidelidad como parámetro de evaluación de las obras. Tomando en cuenta que la comunidad de dramaturgos áureos compartieron una estética colectiva y una orientación popular, propongo estudiar las obras dramáticas que recrean un mismo personaje por ciclos, y entenderlas como versiones particulares que guardan cierto equilibrio entre la libertad poética y la conciencia de la tradición. Este criterio, que orienta mi análisis de las obras dramáticas, supone la concepción del teatro en su doble naturaleza, plantada entre la oralidad y la escritura, entre lo culto y lo tradicional.

Posteriormente, estudio las diferentes formas en que el *modelo serrana* se adaptó al teatro, a partir del análisis de la caracterización del personaje y la organización de la intriga. Si ésta muestra los distintos modos en que se contextualizaron, dispusieron y recrearon las acciones más atractivas para

el público, aquélla da cuenta de las posibilidades de presentar sobre el tablado las diferentes personalidades de la serrana –villana, Alma perdida en el placer sexual y dama–, tanto como los recursos que se emplearon para explotar su atractivo visual. Este método me permitió clasificar las adaptaciones teatrales de tres modos: *a lo villano*, *a lo divino* y *a lo cortesano*, así como determinar su grado de acercamiento y alejamiento respecto del *modelo*.

Con el fin de resolver el problema conceptual que planteaba la crítica sobre las obras dramáticas que forman parte del ciclo de *La Serrana de la Vera*, el cual consistió en la confusión de la serrana con la bandolera, deslindo sendos personajes y señalo sus coincidencias. Para ello analizo *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, primera obra de transición entre la serrana y la bandolera de la que se tiene noticia. Mi trabajo concluye con el estudio de las pervivencias del *modelo serrana* y su derivación hacia la comedia de bandoleras, en el que señalo algunos de los motivos de lo que podría denominarse *modelo bandolera*.

Con la construcción del *modelo serrana* y el estudio de sus adaptaciones y derivaciones teatrales propongo un método de análisis que puede ser útil para determinar los valores constantes y variables de obras literarias de la tradición oral y escrita que recrearon un mismo personaje, pues a partir de éstos es posible establecer taxonomías concordes con sus

INTRODUCCIÓN

procedimientos de conservación e innovación, así como distinguir personajes y modelos de estrecha colindancia. Desde luego, esta propuesta no sólo supone una manera de reorientar los estudios del teatro del Siglo de Oro en relación con el Romancero, sino también una forma de entender los procesos a los que responde y se somete la tradición.

CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DEL MODELO SERRANA

1.1 EL MODELO SEMIÓTICO DE ANÁLISIS

Cesare Segre fue el primero en sugerir cuatro niveles de análisis narratológico (discurso, intriga, fábula y modelo actancial) para analizar textos literarios de distintos géneros que, no obstante su distancia temporal, corresponden a un mismo modelo actancial¹. Más tarde, Diego Catalán y sus colaboradores (Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano) propusieron tres niveles de articulación en relación signica (discurso-intriga, intriga-fábula y

¹ "Análisis del relato, lógica narrativa y tiempo", *Las estructuras y el tiempo*, trad. de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 13-79; véase, además, "Los contenidos textuales", *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Rosa l'ardo de Santayana, Critica, Barcelona, 1985, esp. pp. 114-121.

fábula-modelo actancial) que aplicaron exitosamente en la elaboración del *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*², ya que les permitió dar cuenta de las variantes e invariantes de los textos romancísticos agrupados temáticamente y permitió la reconstrucción de la apertura en el nivel discursivo; este modelo también se aplicó al análisis de romances específicos.

Por su parte, Aurelio González advirtió que en el análisis de textos que se caracterizan por su apertura, las secuencias fabulísticas (valores constantes de la historia, a las que Vladimir Propp denominó funciones en su *Morfología del cuento*), suponen tal grado de abstracción que no suelen reflejar las variantes en la intriga y el discurso, valores por los que precisamente se distinguen los textos tradicionales³. De ahí que la propuesta de González responda a una perspectiva sintagmática en la que los niveles de articulación de la historia (discurso-intriga, intriga-fábula, fábula-modelo actancial) deben considerarse en su relación signica (significado/ significante),

² Las consideraciones teóricas y metodológicas que siguieron estos investigadores pueden verse en el primer tomo del *Catálogo...* (*Teoría general y metodología*, Seminario Menéndez Pidal / Gredos, Madrid, 1984, esp. pp. 24-28). En adelante cito la obra como CGR, seguido del número de volumen correspondiente y la indicación de páginas.

³ *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis, El Colegio de México, México, 1990. pp. 97-98.

CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO

puesto que todo sistema de significación implica la relación dialéctica entre el plano de la expresión, en el que se da una relación de significación denotativa, y un plano del contenido que supone una relación de significación connotativa. Así, el plano significante del nivel en que la fábula es significado no está dado por la intriga, sino por la relación de significación discurso/ intriga y así sucesivamente. Por ello, discurso e intriga son planos del primer nivel de significación y discurso/ intriga y fábula son planos del segundo nivel de significación.

De acuerdo con este planteamiento, los niveles de significación del relato se articulan de la manera siguiente. El primer nivel (discurso-intriga) se entiende como la relación de significación entre el plano de la organización artística de una historia (intriga) y el plano de su expresión en el lenguaje figurativo propio del género (discurso); en el segundo (discurso/ intriga-fábula) la relación de significación se da entre el ordenamiento lógico y causal de la historia (fábula) y el nivel discurso-intriga; en el tercero (intriga/ fábula-modelo actancial) la relación de significación está dada entre el modelo actancial y el nivel intriga-fábula.

A su vez, las unidades narrativas de estos niveles son, respectivamente, los motivos, *unidades narrativas mínimas*, en las cuales

se expresa un significante (presente en el nivel del discurso) y un significado que es específico de la historia contada (intriga). Las secuencias, unidades narrativas que expresan el significado o contenido del nivel intriga-discurso, se delimitan conforme a "un hecho que modifica radicalmente la relación entre los personajes de la historia (*dramatis personae*) en un momento dado: esto es, una acción que transforma a un personaje de objeto en sujeto". Las funciones, unidades narrativas que se abstraen a partir de las secuencias y, de manera general, representan la estructura básica de la historia. Este nivel representa la abstracción de la historia⁴.

De acuerdo con esta perspectiva, las funciones, y en menor grado las secuencias, son las unidades narrativas más abstractas, mientras que los motivos son las más concretas. En este sentido, la construcción de un modelo narrativo a partir de funciones y secuencias representaría el corpus en cuestión de manera general, en tanto que los motivos permiten representarlo en su particularidad.

Aurelio González definió el motivo como *unidad narrativa mínima* que expresa el significado de las secuencias fabulísticas o

⁴ *Ibid.*, pp. 98-104. González incluye un cuarto nivel (fábula / modelo funcional-mito) en el que se construye "la matriz lógica del relato por la relación que se da entre la estructura actancial y la serie de paradigmas opuestos binariamente en la matriz lógica, llamados mitemas por Lévi-Strauss" (p. 104).

partes invariantes de la historia que, en un texto específico, se expresa discursivamente de varias formas –por lo que están relacionadas con el plano de la intriga– pero no deja de ser el mismo. Es decir, puede tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, éstas corresponden al mismo significado fabulístico. Los motivos se expresan con formas sustantivas de derivación verbal, como raptó, engaño, asesinato, etc., ya que requieren de la presencia de un sujeto potencial⁵. La eficacia de su aplicación fue demostrada por González, quien analizó exitosamente un número considerable de versiones de los romances *La esposa de don García, Belardo y Valdovinos* y *La aparición de la amada difunta*⁶.

Por mi parte, considero que para describir tanto los valores constantes como los variables de un modelo narrativo abierto y dinámico, el motivo es la unidad narrativa idónea. En el caso que nos ocupa, el acoso que protagoniza la serrana, valor constante de la historia, en cada texto puede expresarse con una amplia gama de variantes: a golpes, a mano armada, mediante el despojo, el raptó, la posesión sexual y el asesinato del caminante, las cuales representan las

⁵ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁶ *Ibid.*, pp. 125-281.

particulares formas en que juglares y poetas le dieron vida a la acción paradigmática del personaje.

1.2 LA APERTURA DE LA LITERATURA TRADICIONAL COMO GENERADORA DE MODELOS DINÁMICOS

Como dice Paul Zumthor, las obras de arte tradicional son, ante todo, expresiones poéticas creadas para ser vistas y escuchadas por un público determinado⁷; en ellas convergen, al mismo tiempo, la poeticidad, la vocalidad (los tonos, modulaciones y énfasis de la voz), la gestualidad y los recursos escénicos. El ejecutante dispone de esta amplia gama de elementos teatrales (vocalidad, gestualidad, recursos escénicos) y textuales (recursos poéticos, modos de expresión y contenidos) para llevar a cabo la ejecución del texto tradicional. Ya que en cada ejecución intervienen tanto las habilidades del ejecutante para manejar todos los elementos que tiene a su disposición (poéticos, vocales, gestuales, escénicos y temáticos) como las circunstancias de la ejecución (la actitud del público, el ánimo del ejecutante, las

⁷ *La letra y la voz*, trad. de Julian Presa, Cátedra, Madrid, 1989, p. 268.

condiciones del posible escenario, etc.) y la recepción del público, la *performance*⁸ de un texto es siempre distinta.

A través de sus sucesivas ejecuciones, el texto se conserva y, al mismo tiempo, cambia su ejecución, su expresión verbal, sus contenidos y su recepción. Si bien es imposible percibir los cambios vocales, gestuales y escénicos en los textos tradicionales que conocemos por escrito, sus recursos –repetición, paralelismo, fórmulas, anáforas, esquemas binarios y ternarios, etc.– no sólo tienen una función poética y mnemónica, sino también performativa, en la medida que permiten ampliar y variar la ejecución.

Diego Catalán ha denominado el potencial de conservación y variación de la literatura tradicional como *herencia e innovación*, entendiéndolas como las fuerzas complementarias que rigen las estructuras sociales y las expresiones artísticas colectivas⁹. El investigador define el potencial de variación de la literatura tradicional como *apertura*, la cual comprende los planos de la

⁸ Empleo el término para referirme, al mismo tiempo, a la ejecución y recepción de los textos tradicionales y teatrales, de acuerdo con la formulación de Richard Bauman en *Verbal Art as Performance*, Newbury House, Rowley, 1977, pp. 27-28 y en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-Centered Handbook*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1992, pp. 46-47.

⁹ CGR I, p. 19.

expresión (significantes) y del contenido (significados)¹⁰. La apertura de los planos de la expresión (significantes) y del contenido (significados) se entiende como el resultado de la búsqueda de nuevas formas de expresar los contenidos por parte de los transmisores de la literatura tradicional.

En virtud de que en la ejecución de los textos tradicionales influye directamente la recepción del público por cuanto los ejecutantes van incorporando, a través del tiempo, textos y contenidos que conciernen a su comunidad y van transformando aquellos que dejan de ser funcionales, la ejecución de un texto depende de sus realizaciones pasadas y afecta todas las ejecuciones futuras. Los sistemas en los que el tiempo juega un papel decisivo se definen como *modelos dinámicos*¹¹. De esta forma, la literatura tradicional genera

¹⁰ Diego Catalán, "El romance tradicional, un sistema abierto", en D. Catalán y Samuel Armistead (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional. Romancero y poesía oral I*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Rectortado de la Universidad de Madrid, Madrid, 1972, pp. 181-205; véase también D. Catalán, "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD", en Dámaso Alonso et al. (eds.), *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 157-194.

¹¹ Diego Catalán explica que "Los problemas de programación dinámica o «problemas de decisión por etapas» son problemas que envuelven un número (quizá infinito) de decisiones hechas en el curso del tiempo. Cada decisión depende de todas las decisiones pasadas y afecta todas las decisiones futuras. Al respecto

modelos dinámicos que se renuevan lenta pero continuamente mediante las innumerables variaciones de sus ejecuciones; sus textos actúan como "programas virtuales sujetos a constante y lenta transformación como consecuencia del proceso de memorización y reproducción de versiones por parte de los transmisores del saber tradicional"¹². Tales transformaciones aparecen con mayor frecuencia al inicio y al final de los textos, pues en estas partes "se manifiesta la reacción de los receptores y emisores al problema que plantea la historia"¹³. A partir de estos planteamientos, podríamos decir que en los modelos abiertos, y por ende dinámicos, el peso de la herencia literaria y la innovación se encuentran en relación complementaria.

Aunque los *modelos dinámicos* son más frecuentes en el campo de la literatura tradicional, no son exclusivos de éste, pues también puede abarcar manifestaciones de la literatura culta cuando los escritores actúan como transmisores y reproductores del acervo literario tradicional, es decir, cuando reutilizan materiales ya existentes en la

véase "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo «Romancero»", *Revista de la Universidad Complutense*, 1976, núm. 102, p. 57.

¹² CGR I, p. 20.

¹³ D. Catalán, "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura", en Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y Rogelio Rubio (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, p. 263.

tradición oral. Respecto de Juan Ruiz, creo con Diego Catalán que como todo autor medieval, aunque pueda mostrarse orgulloso de su arte, se sabía “eslabón en la cadena de transmisión de conocimientos y se considera a sí mismo [...] como portador de cultura. Reconoce, sin dificultad, que su creación es, al fin y al cabo, una versión personal de una obra colectiva, siempre inacabada y, en consecuencia, piensa que su obra es un bien comunal, utilizable por otros¹⁴.

En lo que concierne a los dramaturgos del Siglo de Oro, la reutilización de distintos textos de la tradición oral, como refranes, mitos, leyendas y romances, entre otros, muestra su voluntad de formar parte de esa cadena. En las diferentes versiones que escribieron sobre un mismo mito, una misma leyenda o un mismo romance, también buscaron diferentes formas de transmitir sus contenidos adecuándolos a la ideología de su tiempo, a sus convenciones sociales y a su fe religiosa. La producción de varias obras sobre un mismo asunto fue resultado de una poética del ingenio que consistía en encontrar formas novedosas y variadas de tratar un número limitado de contenidos: el amor, el honor, la honra, la fe. La singularidad del teatro áureo radica, de acuerdo con Arnold Reichenberger, en ser una

¹⁴ *Ibid.*, p. 247.

empresa colectiva por cuanto incorpora el sentimiento comunitario del pueblo español convirtiéndose en “instrumento insuperado de expresión personal de un pueblo”, en el que “el autor individual tiende a perder su identidad en la pléyade de dramaturgos”¹⁵. Por su parte, Ramón Menéndez Pidal dejó asentado que los dramaturgos del Siglo de Oro, en tanto participantes de una obra colectiva, procuran “simplemente colaborar en el monumento literario que la nación entera construye”¹⁶.

1.3 EL MODELO SERRANA

El corpus que he utilizado para integrar el *modelo serrana* comprende las narraciones y canciones del viaje a la sierra del *Libro de buen amor*¹⁷,

¹⁵ “La singularidad de la comedia”, en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 65-77.

¹⁶ “Algunos caracteres primordiales de la literatura española”, *Bulletin Hispanique*, 20 (1918), p. 224.

¹⁷ Cito por la edición de G. B. Gybbon-Monypenny (Castalia, Madrid, 1988); el pasaje que menciono se desarrolla en las cc. 950-958, 959-971, 972-986, 987-992, 1006-1021, 1022-1040. El carácter narrativo y lírico de estas composiciones se ha denominado de varias formas. Pierre Le Gentil emplea “sorte d’introduction” para las primeras y “cantica” o “chanson” para las segundas (véase el cap. 3, “Les canticas de serrana de Juan Ruiz”, en su libro *La poésie lyrique espagnole et portugaise*

excepto la tercera narración y su respectiva canción, cuyas protagonistas, como señaló R. B. Tate, son muy próximas a las de la pastorela francesa y provenzal¹⁸, es decir, no corresponden al carácter acosador que aquí interesa. Ante la imposibilidad de reunir todas las versiones de los romances de *La Serrana de la Vera* y *La Gallarda*, opto por incluir una muestra representativa de la tradición oral moderna, cuya eficacia reside en contener un número accesible de versiones. Ésta abarca distintas zonas, desde las arcaizantes hasta las innovadoras, así como las tradiciones insular y portuguesa, y una versión publicada por primera vez por Gabriel Azedo de la Berrueza durante la segunda mitad del siglo XVII, en el entendido de que la tradición oral moderna,

à la fin du moyen âge. Plihon, Rennes, 1949, pp. 543-550); por su parte, Jammes R. Stamm utiliza, respectivamente, "narrative passages" y "cánticas" ("The Loca Demanda de Juan Ruiz: the Serrana Sequence in the *Libro de Buen Amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 5 (1981), pp. 185-197), mientras que R. B. Tate distingue entre "narrative prologue", y "narrative" y "lyric" ("Adventures in the «Sierra»", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de Buen Amor' Studies*, Tamesis, London, 1970, p. 220 y ss). Como señalé en la introducción, el *modelo serrana* es plural por la variedad de géneros y formas literarias que comprende. Desde el criterio morfológico, las composiciones del Arcipreste pueden denominarse narraciones y canciones; la factura zejelesca de éstas y la escritura en cuaderna vía de aquéllas lo confirma, tanto como las denominaciones que menciono. Así, para el propósito de esta investigación empleo los términos 'narración' y 'canción' para distinguir, respectivamente, estas dos formas literarias.

¹⁸ "Adventures in the «Sierra»", pp. 221-222, 224.

se enlaza ininterrumpidamente con la brillante tradición de la época áurea; la memoria del pueblo no ha padecido intermitencia o cesación ninguna en sus recuerdos romancísticos, en su perpetua reiteración y restauración de los tipos heredados; de modo que las variantes de hoy son en su mayor parte viejas, cantadas ya en siglos pasados¹⁹.

De acuerdo con este criterio, tenemos seis versiones asturianas de *La Serrana*²⁰ y 19 de *La Gallarda*²¹; una versión gallega de *La Serrana* y dos de *La Gallarda*²²; tres versiones santanderinas de *La Serrana*²³; trece versiones leonesas de *La Serrana* e igual número de *La Gallarda*²⁴;

¹⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 2, p. 444.

²⁰ En Jesús Suárez López, *Silva Asturiana. Nueva colección de romances* (1987-1994). *Romancero general de Asturias VI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular / Archivo de Música de Asturias, Oviedo-Madrid, 1997, pp. 287-291 (en adelante, *Asturias I*).

²¹ Diecisiete en *Asturias I* (pp. 273-286) y dos en Juan Menéndez Pidal, *Romancero asturiano (1881-1910) I*, ed. de Jesús Antonio Cid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos, Madrid, 1986, pp. 193-196 (en adelante, *Asturias II*).

²² En Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia. Romancero xeral de Galicia I*, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998, pp. 257 y pp. 257-259, respectivamente (en adelante, *Galicia*).

²³ En José María Cossío y Tomás Meza Solano, *Romancero popular de La Montaña II*, Librería Moderna, Santander, 1934, pp. 39-43 (en adelante, *La Montaña*).

²⁴ En Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Tradiciones orales leonesas. Romancero general de León (Antología 1899-1989) I*, Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid / Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, pp. 322-335 y 335-348, respectivamente (en adelante, *León*).

cuatro versiones castellanas de *La Serrana* y una de *La Gallarda*²⁵; cinco versiones extremeñas de *La Serrana*²⁶ y una de *La Gallarda*²⁷; ocho versiones gaditanas de *La Serrana*²⁸; quince versiones de *La Serrana* de las Islas Canarias²⁹; siete versiones portuguesas de *La Serrana* y seis de *La Gallarda*³⁰.

Las obras dramáticas que incluyo se representaron durante las primeras décadas del siglo XVII y son, respectivamente: *La Serrana de la*

²⁵ En Narciso Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, Institución Cultural Simancas / Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982, pp. 82-84, 175-177 y 169 respectivamente (en adelante, *Castilla*).

²⁶ Dos versiones en Luis Casado de Otaola, *Las primeras colecciones [1809-1910]. El Romancero tradicional extremeño*, Asamblea de Extremadura / Fundación Ramón Menéndez Pidal, Mérida, 1995, pp. 103-105 (en adelante, *Extremadura*); dos en Jesús Antonio Cid, "Romances en Garganta la Olla", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30 (1974), pp. 184-186; una en Gabriel Azedo de la Berrueza, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco impresor, Sevilla, 1891, pp. 129-130 (en adelante, *Amenidades*).

²⁷ *Extremadura*, p. 106.

²⁸ En Pedro Manuel Piñero y Virtudes Atero, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Dicenda*, 6 (1987), pp. 402-405.

²⁹ En Diego Catalán, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias I*, Seminario Menéndez Pidal / Gredos, Madrid, 1969, pp. 77-80, 171-177, 272-274 (en adelante, *Canarias*).

³⁰ En José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português II*, Universidad de Coimbra, Coimbra, 1958, pp. 159, 160, 162, 162-163, 164, 164-165, 165-166 y pp. 160-161, 161-162, 163-164, 166, 166-167 y 167, respectivamente (en adelante, *Portugal*). Debido a que la protagonista es la mujer de la "ventana florida", considero como versiones de *La Gallarda* las contenidas en las pp. 160-161, 161-162, 166 y 166-167.

Vera de Luis Vélez de Guevara³¹, el auto sacramental *La Serrana de Plasencia* de Joseph de Valdivielso³², *La Serrana de la Vera* de Lope de

³¹ Uso la edición crítica moderna de William R. Manson y C. George Peale (Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997), a mi juicio la mejor lograda y documentada. Ésta se basa en el manuscrito autógrafa de la obra, modernizando completamente la ortografía (excepto en aquellos casos que conciernen al gusto del autor de reproducir el habla popular de su tiempo) y la sintaxis; incluye un estudio introductorio muy completo de James A. Parr y Lourdes Albuixech y una bibliografía actualizada. Éstas son algunas de sus ventajas frente a las dos ediciones que se hicieron anteriormente. La edición paleográfica de Ramón Ménendez Pidal y María Goyri de Ménendez Pidal (Sucesores de Hernando, Madrid, 1916), valiosa por el detallado seguimiento de las fuentes romancísticas de la obra, de la presencia de la protagonista en otras obras dramáticas del Siglo de Oro y su relación con la comedia de bandoleros. La segunda edición de Enrique Rodríguez Cepeda (Cátedra, Madrid, 1982), que modifica completamente la de 1967, hecha con criterios eclécticos y poco claros, ya que conserva arbitrariamente algunas grafías y formas arcaizantes y moderniza otras (por ejemplo, regulariza el uso de *b*, *u*, *v*; *c*, *q*, *ch*; *s*, *x*, y conserva los usos de *i*, *y*, *g*, *j*, *x*; *s*, *ss*, *c*, *ç* y *z*). Tardamente conocí la edición crítica más reciente, de Piedad Bolaños (Castalia, Madrid, 2001).

³² En *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. de Eduardo González Pedroso, M. Rivadeneyra, Madrid, 1865, t. 58, pp. 244-256. Antonio Paz y Meliá advierte que esta edición, respecto del manuscrito 15 677 de la Biblioteca Nacional de Madrid, tiene variantes de importancia y parece omitir algunos versos (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2a. ed. Blass, Madrid, 1934, t. 1, p. 512). Por su parte, Jenaro Alenda añade que en el manuscrito 11 677 que tuvo a la vista no consta el nombre del autor y, respecto de esta edición, ofrece variantes de importancia y versos que faltan en el impreso: "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos". *Boletín de la Real Academia Española*, 9 (1922), pp. 491-492. Esta obra también puede encontrarse en la edición de Ricardo Arias y Arias del *Teatro Completo de Valdivielso* (Isla, Madrid, 1975, t.1, pp. 427-470), la cual se propone como una transcripción fiel de la edición *princeps* (*Doce actos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, 1622).

Vega³³ y *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo* atribuida al Fénix³⁴.

La serrana también protagonizó dos obras más, las cuales quedaron fuera del corpus por la dificultad de obtenerlas desde México. Una es el auto sacramental *La Serrana de la Vera* o *La montañesa* de Bartolomé Enciso, representado en Sevilla por Jusepa Vaca y Juan de Morales en junio de 1618, del que dieron noticia Ramón Menéndez Pidal y María Goyri³⁵, y que recientemente Aurelio Valladares Reguero consideró perdida³⁶, como parece ser el caso, pues no se consigna en los catálogos de la época³⁷. A su vez, Cayetano Alberto de

³³ En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, pp. 3-43. La obra también puede consultarse en Lope de Vega, *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. 3, pp. 1301-1335.

³⁴ En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, t. 9, pp. 1-38.

³⁵ "Observaciones y notas", en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, p. 143; su fuente proviene de J. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, pp. 191 y 194-195.

³⁶ "Bandolerismo y santidad femeninos en el teatro del Siglo de Oro: *La Bandolera de Italia*", en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1998, p. 405, n. 13.

³⁷ A. Paz y Meliá no da cuenta del auto ni en el *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos*, ni en el *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de

la Barrera y Leirado consigna la parte XXV de comedias recopiladas de diferentes autores (Zaragoza, 1632), donde se encuentran algunas obras de Enciso, quien fue un escritor menor. La novela pastoril *Desengaño de celos* (Madrid, 1586), "inventiva desatinada" que muy probablemente escribió en sus años mozos, fue condenada por Cervantes al "brazo seglar del alma". De la Barrera se inclina a pensar que también compuso *El casamiento con celos y rey don Pedro de Aragón*, impresa en la parte XXXIII (Madrid, 1670), ya que su nombre corresponde al que está escrito en dicha Parte, aunque advierte la posibilidad de que también pudiera ser de un autor madrileño desconocido de apellido Enciso, que posiblemente residió en Toledo. Finalmente, señala que ambos Encisos no tienen nada que ver con Diego Jiménez de Enciso, autor de gran prestigio en el siglo XVI, a quien Cervantes elogió en el cuarto capítulo del *Viaje del Parnaso*³⁸.

La segunda obra es un auto de Navidad anónimo titulado *El amante más cruel o La serrana bandolera*, impreso por primera vez por Vicente Paredes Guillén en *Orígenes históricos de la leyenda de la Serrana*

Cultura, Madrid, 1989, t. 3; tampoco Jenaro Alenda, en su "Catálogo de autos sacramentales", pp. 488-499.

³⁸ *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 131-133. [edición facsímil de la 1a. ed. de 1860.]

de la Vera (Imprenta de Generoso Montero, Plasencia, 1915), a la que no me fue posible acceder y que conozco parcialmente por los pasajes que reproduce y comenta Marcelino Menéndez y Pelayo³⁹.

El *modelo serrana* comprende los siguientes motivos, representados en sus valores constantes y sus variantes:

Situación inicial del caminante: extravío del camino y carencia.

1. Acoso:

- a golpes
- a mano armada
- despojo
- rapto
- posesión sexual
- asesinato

2. Separación:

- desalojo
- huida / persecución

³⁹ "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, pp. xxiii-xxxvii.

CONSTRUCCIÓN Y FUNCIONAMIENTO

3. Denuncia:

- divulgación de los crímenes de la mujer
- conducción de las autoridades al *locus terribilis*

4. Castigo:

- combate
- aprehensión
- ejecución
- exhibición

En el corpus revisado el viajero se caracteriza por su situación de extravío y carencia de refugio, y puede ser un serrano, pastor o estudiante. La serrana puede ser solamente acosadora sexual o acosadora y matadora; en cualquier caso, puede hacer el papel de guía de los puertos montañosos, asaltante, e incluso posadera próxima a la prostituta, el cual es el más lejano al *modelo*.

La protagonista acosa al caminante a golpes, despojándolo de sus pertenencias, raptándolo, poseyéndolo o matándolo. Posteriormente, los personajes se separan, ya sea porque la serrana lo echa de su morada o porque el caminante huye, acción que tiene como

EL MODELO SERRANA

consecuencia inmediata la persecución que tras él emprende su adversaria.

Cuando está a salvo, el caminante denuncia los crímenes de la serrana, sea divulgándolos a voz en cuello en el primer poblado al que llega, o conduciendo a las autoridades a la morada de la mujer. Finalmente, la serrana es castigada, acción que puede representarse mediante el combate de los representantes de la justicia contra ella (guardias, alguaciles, ayuntamientos) su aprehensión o ejecución.

Las realizaciones del *modelo* dependen de la caracterización de la protagonista. En virtud de que Juan Ruiz la presentó como acosadora sexual, la intriga gira principalmente en torno al acoso, que suele desarrollarse a golpes, mediante el despojo y el rapto, consecuencia del abuso de la serrana de la situación del viajero, ya que le ofrece refugio, comida e indicaciones para retomar el camino a cambio de relaciones sexuales. El rapto es la acción nuclear de los textos, con la cual pueden concluir, o bien con la posesión sexual o la separación de los personajes; esta última acción se expresa mediante el desalojo del viajero por parte de la serrana.

En el romance de *La Serrana de la Vera* la protagonista se caracteriza por ser acosadora sexual y matadora de hombres; la intriga comprende el acoso, que puede llevarse a cabo a mano armada,

mediante el rapto, la posesión sexual y el asesinato. La acción nuclear es el rapto, el cual se lleva a cabo por la fuerza o clandestinamente y comprende los preparativos de la posesión sexual. Durante el rapto, la serrana le revela al caminante la suerte que le espera y le ofrece una comida generosa antes de poseerlo. Dada la apertura característica del género, la acción puede concluir con la separación de los personajes o continuar con cualesquiera de las variantes del castigo.

La gallarda se caracteriza como acosadora y matadora; el desarrollo de la intriga abarca el acoso, que se expresa mediante el rapto, la posesión sexual y el asesinato; la acción finaliza con el castigo, acción que se expresa con la ejecución de la mujer a manos del caminante. La acción nuclear es el rapto; éste es resultado de un engaño que puede consistir en ofrecerle posada o placer sexual al caminante. Una vez que está en casa de la mujer, el caminante descubre la muerte que le espera y rechaza la comida de sospechosos orígenes que ella le ofrece.

La mayor apertura del modelo se observa en la notable cantidad de variantes del acoso y del castigo; en éstas se refleja el particular tratamiento que se le dio a la protagonista, tanto como las formas en que los transmisores resolvieron el “problema” que plantea su historia: mujer de voraz apetito sexual cuyo encuentro con ella

EL MODELO SERRANA

termina en posesión sexual o en desalojo; acosadora y matadora de la que el caminante huye o a la que la justicia tiene que castigar; seductora y matadora a la que el caminante, para salvar su vida, tiene que matar.

Las refuncionalizaciones de las que fue objeto el *modelo serrana* respondieron a distintas razones y convivieron en diferentes espacios a lo largo del siglo XVII. Los transmisores extremeños lo adaptaron atribuyendo a la serrana un lugar de origen, un nombre propio y una causa que justificase su instinto sexual y homicida. A su vez, los poetas del Romancero nuevo lo alteraron, ya que eliminaron del personaje su característica potencia erótica y tanática, e invirtieron su papel de acosadora al concebirla como una mujer enamorada y abandonada por el amado. Por su parte, los dramaturgos, aprovechando el auge de la mujer “varonil” en los corrales, y muy probablemente, las nuevas posibilidades de desarrollo que planteaban la leyenda extremeña y el Romancero nuevo, así como la apertura inicial del romance de *La Serrana de la Vera*, antepusieron las motivaciones de la protagonista para convertirse en Alma perdida, como en *La Serrana de Valdivielso*, o en acosadora y matadora de hombres, como en las obras de Vélez de Guevara y Lope de Vega. Para representar los crímenes de las protagonistas, los dramaturgos

optaron por el acoso a mano armada, el despojo, el rapto (por abuso o por engaño) y el asesinato. Las protagonistas desarrollan, en mayor o menor medida, su papel de guías o asaltantes, y los caminantes conservarán en distintos grados su situación menesterosa. Ya que el acoso de las protagonistas tendrá el objetivo de matar, la posesión sexual desaparece y se emplean diferentes recursos para aludir a la avidez sexual característica del personaje tradicional. El desenlace puede consistir en el castigo, como prefirió Vélez de Guevara, el perdón divino, como propuso Valdivielso, o el indulto del rey, como quiso Lope de Vega. No obstante, las variantes tradicionales del castigo se conservan principalmente para darle suspenso a la acción y son protagonizadas por las Hermandades, agrupaciones encargadas de ajusticiar bandoleros durante el curso del siglo XIII al XVII. En virtud de sus propósitos y de las expectativas del público, las obras se adaptaron a los contextos villano (*La Serrana de Vélez*), divino (*La Serrana de Valdivielso*) y cortesano (*La Serrana de Lope*).

Con *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, obra de transición entre la serrana y la bandolera, el modelo propicia el surgimiento de la comedia de bandoleras, en razón de que la connotación sexual del despojo y el asesinato es desplazada hacia la

EL MODELO SERRANA

criminal, de acuerdo con su inserción en el contexto bandolero y, al mismo tiempo, subyace la connotación sexual del acoso.

Así, el dinamismo del *modelo* puede observarse en las transformaciones que ha tenido en el tránsito de un género a otro, en el cual se observa el aprovechamiento de las aperturas iniciales y finales. Me refiero a que el romance de *La Serrana de la Vera* comienza precisamente donde termina la intriga de las serranas del Arcipreste; las obras dramáticas aprovechan la apertura inicial del romance para crear otros principios y, de acuerdo con la caracterización del personaje y la interpretación que le dan a su historia, se proponen diferentes desenlaces. El surgimiento de la comedia de bandoleras implica, desde luego, la aparición de un nuevo modelo en el que intervinieron factores de los que me ocupó al final del trabajo.

**PRIMERAS REALIZACIONES DEL MODELO SERRANA Y
REFUNCIONALIZACIONES DEL ROMANCE DE LA SERRANA DE
LA VERA CONTEMPORÁNEAS AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

2.1 LAS SERRANAS DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Acerca de los antecedentes de las serranas del Arcipreste de Hita hay varias hipótesis. Por ejemplo, Ramón Menéndez Pidal pensó que estos personajes “no tienen el menor punto de contacto con las pastorelas francesas, y menos aún con el grupo tan uniforme de las galaicoportuguesas, en las cuales se quiere ver el origen inmediato de las castellanas”, sino que poseen “la apariencia de provenir de una inspiración directa en la vida real: la serrana conocedora y dueña de los pasos de montaña”, cuyos gérmenes propuso buscar en los cantos populares de los siglos XV y XVI en los que se invoca a la serrana como “guía de los puertos difíciles”, de tal suerte que los personajes del

clérigo de Hita aparecen “como un desarrollo de la poesía popular castellana”¹. Siguiendo la línea trazada por Menéndez Pidal, Marco Antonio Molina, analizó, en los pasajes del viaje a la sierra del *Libro de buen amor*, la función humorística, irónica y paródica de algunos cantos de camino en voz masculina en los que se pide acogida a una pastora, o se elogia la belleza de una serrana, o bien en una voz neutra que solicita ayuda al “varquero” para cruzar el río, o en una voz femenina que expresa el temor de extraviarse en el “montezillo”².

Otros investigadores han visto tales antecedentes en tradiciones líricas diferentes. Para Pierre Le Gentil las serranas de Juan Ruiz son una parodia de la pastorela francesa y, al mismo tiempo, un eco de las heroínas de las *sottes chansons* del siglo XIII³. Por su parte, Arlene T. Lesser ve en la lírica portuguesa, específicamente en las serranas de Esteban Coelho y de Alvaro Affonso, halladas en el *Cancionero de la Vaticana*, los antecedentes de nuestros personajes, por cuanto el de

¹ *La primitiva poesía lírica española*. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Madrid, 1919, pp. 47-62.

² “Ecos de la antigua lírica tradicional hispánica en el *Libro de buen amor*”, en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas Medievales*, UNAM/ UAM/ El Colegio de México, México, 2002, pp. 47-62.

³ “Les cantigas de serrana de Juan Ruiz”, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Plihon, Rennes, 1949, cap. 3, pp. 546-547.

Coelho emplea un lenguaje rústico y vulgar, y el de Affonso es una pastora salvaje de fiera y monstruosa figura⁴.

Desde mi perspectiva, estas posiciones no son excluyentes. Si estamos de acuerdo en que los escritores medievales fueron al mismo tiempo depositarios, transmisores y reproductores de la literatura tradicional, habría que ver en estas hipótesis no una materia de controversia, sino un origen plural –que bien merece ser objeto de otra investigación–, cuyas diferentes versiones (gallegas, portuguesas, francesas, etc.) podrían dar luz sobre las rupturas y continuidades de la tradición de la serrana que precede al Arcipreste.

Por otra parte, considero que la concepción de la “mujer viril” que privó durante el Medioevo fue uno de los factores extra-literarios que pudieron haber incidido en la elaboración de las serranas fuertes, grandes y monstruosas de Juan Ruiz. Lillian von der Walde explica que la “mujer viril” –entre cuyas representaciones está la mujer barbada y pelona, que también puede ser matadora de niños– se inscribe en el ámbito de lo “monstruoso”. De acuerdo con la visión bipolar del mundo que tenía el hombre medieval (bien/ mal), la autora señala que los monstruos medievales, en tanto “seres deformes, hijos

⁴ Arlene T. Lesser, *La pastorela medieval hispánica: pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Galaxia, Vigo, 1970, pp. 131-132.

de lo desordenado, de lo extraño”, se asocian con el mal. En términos generales, la mujer “mujer viril” se caracteriza por ser “peligrosa”, “prototipo de lo antisocial” y “atentatoria contra toda vida civilizada”, por cuanto su monstruosidad “implica, simbólicamente, una suerte de rechazo a que el sexo femenino se adueñe de lo que la sociedad prescribe como patrimonio masculino”: la fertilidad⁵.

Debido a que Juan Ruiz caracterizó a las serranas por su erotismo amenazante y voraz, éstas son las más violentas y abusivas del conjunto que estudiamos. El viajero, a su vez, se caracteriza por su situación de extrema carencia: en medio de la nieve y el granizo se extravía en la sierra o en algún puerto montañoso; tiene hambre, frío, ha perdido su mula y no lleva dinero. En su papel de asaltante –la Chata “rrezia”, la Chata de Malangosto– o guía de los puertos –la serrana de Fuent Fria y Gadea– suele acosar a la víctima a golpes o, simplemente, se aprovecha de su situación de carencia, ofreciéndole comida y refugio, como lo hacen la monstruosa serrana de la Tablada y la bella Alda; por sus actitudes, ésta hace el papel de “posadera”,

⁵ “Lo monstruoso medieval”, *La experiencia literaria*, (invierno 1993-1994), [1994], pp. 47-50. Reproducido en *Geocities*, ed. de Lillian von der Walde Moheno, 30 de septiembre de 2003, <<http://mx.geocities.com/vonderwalde/Monstruos.html>>.

PRIMERAS REALIZACIONES

muy próximo al de prostituta⁶.

A estos papeles se suman rasgos como la fortaleza física, la monstruosidad asociada con la yegua e incluso la belleza, que enriquecen todavía más la caracterización de cada personaje. Cualquiera que sea su papel, estas temibles mujeres de insaciable apetito sexual casi siempre terminan sometiendo al viajero, cuya ejecución de la "lucha" adquiere matices más grotescos cuando cae en la mayor desgracia de tener que complacer a la serrana "yeguarisa" y "trífuda", o bien cuando su rendimiento no logra satisfacerla o se niega a hacerlo en los términos en que ella se lo exige, pues su adversaria puede echarlo groseramente de su casa o amenazarlo con ser desollado. Por la caracterización de los personajes y por cuanto las acciones se desarrollan en un contexto de "intercambio" (la serrana ofrece comida, refugio e indicaciones para retomar el camino, y el viajero le proporciona relaciones sexuales), que expresa códigos sociales establecidos por una comunidad, la intriga se circunscribe dentro de la historia.

El viajero, al no tener bienes materiales que perder y en una

⁶ Todas las referencias al *Libro de buen amor* están tomadas de la edición de G. B. Gybbon-Monypenny (Castalia, Madrid, 1955). En adelante cito esta obra mediante la indicación de la cuarteta o verso correspondientes.

situación de extrema carencia, se dispone a la "lucha" en pos de la sobrevivencia. Ésta es la "prueba difícil" que el viaje a la sierra le presenta. Mediante la ejecución de la "lucha", el viajero escapa a la muerte que significaría quedarse extraviado, hambriento y con frío en medio de la sierra. En términos simbólicos, el viajero, para vencer las fuerzas tanáticas, tiene que dar satisfacción a la potencia erótica que encarnan las serranas. En este sentido, el viajero, cuya estancia en la sierra cobra la forma de un viaje al inframundo, supera la prueba y sale bien librado, ya sea enfrentando su aventura con ingenuidad, galantería, sumisión o audacia. A su vez, la morada de las serranas asume la forma de un *locus terribilis*.

Las narraciones y canciones⁷ que protagonizan estas forzudas y peligrosas serranas y los viajeros menesterosos son, por la sabrosa

⁷ Coincido con R. B. Tate en que las diferencias entre unas y otras consisten en que el tono moralizante, las sentencias y refranes son exclusivos de las narraciones, recursos que son coherentes con el resto del *Libro de buen amor*, y en que el carácter del viajero (escudero, serrano, soltero o casado, cínico o inocente) es más claro en las narraciones. No obstante, discrepo parcialmente acerca de que "the impression of love in the sierra as nasty and brutish in contrast to the town or court, is something which derives more clearly from the narratives than from the lyrics". La afirmación es válida en términos generales, aunque no sucede así en la primera canción, en la que la serrana se comporta maliciosamente y obliga al viajero a que la satisfaga a su antojo (cc. 970-971). Las consideraciones del investigador pueden verse en su artículo "Adventures in the «Sierra»", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de Buen Amor: Studies*, Tamesis, London, 1970, pp. 225-226.

picardía y la gracia con que los presenta el Arcipreste, algunos de los textos más picantes y divertidos de las obras que nos interesan. Cada uno de ellos narra un episodio del viaje a la sierra que puede abarcar, como ya lo hemos señalado, el acoso de la serrana y la separación de los personajes, en cuyas particularidades me detengo a continuación.

El Arcipreste de Hita articula sus posibilidades narrativas principalmente en torno al acoso sexual del que es objeto el viajero y, de manera secundaria, alrededor de la separación. Éstas obedecen a un mecanismo de variación que consiste en elaborar dos versiones del personaje y la intriga⁶; una breve, que puede ser indistintamente la narración o la canción, en la que se exponen las acciones rápidamente y suele tener un final sugerente y abierto, cuyo sentido se completa en la versión más amplia y explícita, excepto en el último caso que revisaremos. Así el mecanismo de variación permite que cada texto sea diferente. En términos de Giuseppe Di Stefano, esta técnica obedece principalmente,

⁶ Pierre Le Gentil ya había apuntado esta idea: "le poète nous donne en effet deux versions de l'aventure, l'une de caractère narratif, l'autre de caractère lyrique" ("Les cantigas de serrana de Juan Ruiz", p. 543). Al examinar las semejanzas y diferencias entre las narraciones y canciones, R. B. Tate concluye algo similar: "The purpose of each individual lyric is fairly clear, as is that of the sum total of the narratives, but juxtaposed they create no recognisably clear pattern other than that of exuberant variety". Véase "Adventures in the «Sierra»", p. 227.

a la poética real de Juan Ruiz, siendo muy verosímil que compusiera como textos sueltos y autónomos las serranillas paródicas y grotescas, tan propias de su manera de formar –y más bien deformar genialmente– literatura sobre literatura, y que decidiera recuperarlas y reunir las una vez abierto el taller del *Lba*, construyendo los enlaces con el contexto. De aquí que pueda ser excesivo pretender coherencias y armonías acentuadas entre cada pareja de textos y entre los ocho textos juntos. Un tal nivel de artesanía poética, en éste como en otros lugares de su poema, no parece del gusto de Juan Ruiz, que se nos muestra –por lo que de él conocemos– inclinado más bien a lo contrario, a una desarmonía sorprendente que desorienta y fascina⁹.

En el primer caso que nos ocupa este mecanismo consiste en presentar dos versiones cercanas del personaje. La protagonista de la narración es la Chata “rrezia”, asaltante de la que no se proporciona descripción física, pero de cuyas acciones de echarse al viajero a cuestras y caminar con la carga por arroyos y cuestras se deduce que es de cuerpo grande y fuerte, mientras que la de la canción es la Chata de Malangosto, también asaltante, pero armada con honda, piedra y

⁹ “Los encuentros serranos y sus relatos en el *Libro de buen amor* o el arte de la variación”, *Anuario de Letras*, 39 (2001), pp. 451-452. Para desarrollar su trabajo, el investigador parte de la idea de que “La experiencia serrana posee un relieve interno y suplementario al estar relatados sus cuatro episodios con una doble narración [...] una, dentro del relato general en cuaderna vía y la otra, mediante una composición en metro distinto y corto, de tipo lírico”; establece que cada episodio “se centra en dos momentos, los imprescindibles: viaje y encuentro”, a los que se “pueden sumar el traslado a la choza y una escena en su interior, y la despedida” (*ibidem.*) y analiza las variantes a lo largo de su artículo.

PRIMERAS REALIZACIONES

cayada para someter mejor a su víctima. Su físico grande y fuerte se deduce casi por las mismas razones: también es capaz de echarse al pescuezo al viajero cual “çurron liviano”, pero además es fea y deforme.

Asimismo, tenemos dos versiones de la intriga; en la narración el acoso se articula mediante el despojo y el rapto de manera sugerente y rápida; en la canción se desarrolla a golpes, mediante el rapto y la posesión sexual, y se introducen acciones previas y posteriores al rapto que evidencian la desigualdad de condiciones en que se establece el “intercambio” de refugio, comida e indicaciones para retomar el camino por la “lucha” que exige la serrana.

La narración presenta al viajero en situación de extrema carencia y como un hombre ingenuo, pues llega a creer que bastará con despojarse de sus pertenencias y pedir clemencia para ponerse a salvo de su adversaria, cuando en realidad, el objetivo de ella es obtener placer sexual, para lo cual es menester que lo rapte.

El viajero, que va en la cima de un puerto, ha perdido su mula y carece de alimento y refugio:

luego perdí mula, non fallava vianda;
quien más de pan de trigo busca sin seso anda.

EL MODELO SERRANA

de nieve e de granizo non ove do me asconder;
(950cd, 951c)

Luego se encuentra con la Chata, quien se presenta a sí misma como una acosadora de hombres ("yo só la Chata rrezia que a los omnes ata", 952c) que, de acuerdo con la ambigüedad que caracteriza al *Libro de buen amor*, ejerce al mismo tiempo dos papeles: el de "guardiana" de los puertos y el de asaltante; ambas personalidades se manifiestan en el momento en que exige que el viajero pague el derecho de peaje que ella se atribuye, por las buenas o por las malas, disponiéndose a ejercer la violencia:

Yo guardo el portadgo e el peaje *cojo*;
el que de grado me paga, non le fago enojo;
el que non quiere pagar, priado lo despojo.
Paga me, si non verás commo trillan rrastrojo.
(953)

En la ambigua presentación de la Chata, Juan Ruiz se complace en invertir el papel de las serranas que en la primitiva lírica habitaban en las heladas cumbres de las ásperas sierras peninsulares y fungían como guías de los caminantes en los difíciles puertos montañosos. Estas guías protagonizaron villancicos y cancioncillas populares que datan de los siglos XV y XVI, y son las que Ramón Menéndez Pidal

considera los antecedentes de las serranas de Juan Ruiz¹⁰:

¿Por do pasará la sierra,
gentil serrana morena?

Di, serrana por tu fe,
Si naciste en esta tierra,
¿por do pasará la sierra?

Paseisme ahora allá, serrana,
Que no muera yo en esta montaña.

Paseisme ahora allende el río,
Que estoy triste mal herido;
Pasesisme ahora allende el río,
Que no muera yo en esta montaña¹¹.

Como el viajero teme ser objeto de la violencia de su antagonista y desea refugiarse porque ya no soporta el frío, se muestra dispuesto a pagarle con joyas y le suplica su ayuda pidiéndole posada, con la intención de que se compadezca de él:

Dexa me passar. amiga, dar te he joyas de sierra:
si quieres, di me cuáles usan en esta tierra;
ca segund es la fabla, quien pregunta non yerra,

¹⁰ Véase *La primitiva poesía lírica española*, pp. 42-43.

¹¹ *Ibid.*, pp. 37 y 38, respectivamente.

e por Dios da me possada, que el frío me atierra.
(955)

La súplica de ayuda, si bien alude a la función original de las guías de los puertos, también adquiere connotaciones sexuales al expresarse como solicitud de posada. En un contexto ambiguo en el que el viajero se ha propuesto "provar la sierra" (950b), lo cual puede indicar según San Pablo, "averiguar", y al mismo tiempo, "gozar", y dentro de un *Libro* en el que "poblar posada" (478c) tiene el doble sentido de habitar y cohabitar¹², puede leerse que el viajero, para evitar ser trillado cual rastrojo y poder continuar su camino, le sugiere a su adversaria que, eventualmente, podrá cohabitar con ella.

Pero la Chata, sabiendo que lleva las de ganar, le dice burlona que él no se encuentra en posición de pedir, sino de darle lo que ella pida:

Respondió me la Chata: "Quien pide non escoge;
Promete me qué quiera antes que me enoje;
Non temas, *sim* das algo, que la nieve mucho moje;
Conssejo te que te abengas antes que te despoje".
(956)

¹² Sobre el doble sentido de 'provar' y 'poblar' la posada, sigo la lectura de Gybbon-Monypenny, "Introducción biográfica y crítica", en *Libro de buen amor*, p. 63, así como la nota a c. 478.

PRIMERAS REALIZACIONES

Pensando que la serrana se conformará con bienes materiales, el viajero se despoja de un collar y un zurrón:

Commo dize la vieja, quando beve su madexa,
"Comadre, quien más non puede, amidos morir se dexe",
yo, desde me vi con miedo, con frío e con quexa,
mandé le prancha con broncha, e con çorrón de coneja.
(957)

Y ella, haciendo uso de su fuerza física, lo rapta llevándoselo a cuestras:

Echó me a su pescueço por las buenas respuestas,
e a mí non me pesó por que me llevó a cuestras;
escusó me de passar los arroyos e las cuestras.
Fiz de lo que y' passó las coplas de yuso puestas.
(958)

El desarrollo de la intriga pone de manifiesto que el principal objetivo de la Chata "rrezia" no es despojar al viajero, sino intimidarlo para poder llevárselo a casa. El abrupto e inopinado rapto con que el texto concluye, las connotaciones sexuales de "provar la sierra" y la solicitud de posada sugieren que la serrana terminará sirviéndose sexualmente de aquél, como muestra la canción correspondiente, y como es evidente en un contexto en el que el objetivo fundamental de

la serrana es "luchar" o "jugar el juego". Pero si el receptor se atiene únicamente a leer o escuchar la narración aisladamente, el final abierto propone a su imaginación aquellas posibilidades que pueda elaborar a partir de las sugerencias y ambigüedades del Arcipreste.

En la canción la Chata de Malangosto acosa a un viajero extraviado y en situación de extrema necesidad, a quien le propina una severa golpiza por resistirse al despojo; luego lo rapta y lo obliga a "luchar" con ella aprovechándose de que él no tiene con qué pagarle el peaje y de que el hombre apela a su compasión al pedirle refugio. Durante el rapto, la serrana lo alimenta generosamente para que él esté en condiciones de satisfacerla a su antojo. Tal es el "intercambio" que se da entre los personajes, con el cual ambos quedan satisfechos.

La fea y deforme serrana le sale al paso al viajero preguntándole adónde va; él responde que hacia Sotos Alvos y ella le advierte que su suerte está echada, pues en el puerto que cuida "non pasan los omnes *salvos*" (960g) y se dispone a despojarlo, so pena de interrumpir su jornada:

Paró se me en el sendero
la gaha rrorin, heda.
"A la he", diz, "escudero,
aqui estaré yo queda
fasta que algo me prometas;

PRIMERAS REALIZACIONES

por mucho que te arremetas,
non pasarás la vereda"

(961)

El viajero le pide que no entorpezca su jornada y argumenta que no lleva nada que darle; la respuesta disgusta a la mujer y, como si se tratase de la cacería de un animal, lo golpea con su cayada, lo laza con su honda, lo apedrea y le hace saber que lo despojará por la fuerza:

La Chata endiablada
(Que Sant Illán la confonda!)
arrojó me la cayada
e rrodeó me la fonda,
enaventó me el *pedrero*
Diz: "Par el padre verdadero,
tú me pagarás hoy la rrondda".

(963)

Pero el despojo, como en el caso anterior, no es el objeto principal de la protagonista, sino una forma de intimidación; en este caso, la serrana lo amenaza con golpearlo todavía más o someterlo sexualmente, como indica la doble connotación de la palabra "juego"¹³, si insiste en su negativa de pagar el peaje:

¹³ En la nota 981d. G.B. Gybbon-Monypenny señala la connotación sexual. Por su parte, Joan Corominas, en la p. 376, n. 964d de su edición del *Libro de buen amor* (Gredos, Madrid, 1967), apunta: "verás iuego: «verás cómo te arreglo»".

EL MODELO SERRANA

Dixo me la Chata luego,
Fascas que me amenazava:
"Pagam, si non verás juego".

(964b-d)

Ante la ambigua perspectiva de ser nuevamente golpeado como animal, o poseído por la serrana, el viajero cambia de táctica y apela a la compasión de la mujer, sugiriéndole que lo lleve a un lugar más cálido, pues ya no soporta el frío:

Dixel yo: "Par Dios, fermosa,
dezir vos he una cosa:
más querría estar al fuego"

(964e-g)

Al ver que la víctima se encuentra a su merced, la serrana cambia radicalmente su actitud, asumiendo una conducta que la asocia en sentido inverso con la guía de los puertos; si ésta proporcionaba ayuda, la que le ofrece la Chata de Malangosto al viajero es completamente interesada y abusiva, pues, sabiendo que éste no tiene alternativas, lo va orillando a que le retribuya la "ayuda" con bienes materiales o relaciones sexuales.

La protagonista ofrece refugio, comida e indicaciones para que el viajero continúe su camino, pues ve la posibilidad de que el hombre

PRIMERAS REALIZACIONES

se quede con ella de manera permanente, no sin que éste le prometa “algo”.

Diz: “Yo te levaré a casa,
e mostrar te he el camino;
fazer te he fuego e brasa;
dar te he del pan e del vino.
(A la él *promete me* algo,
e tener te he por fidalgo.
(Buena mañana te vino!”

(965)

Aterrorizado ante la propuesta, el viajero promete darle telas y joyas, pero la serrana no se conforma con bienes materiales, pues le pide “más”, indicándole que se le acerque y vaya con ella:

Yo, con miedo e arrezido,
Prometil una garnacha,
E mandel para el vestido
Una una broncha e una prancha
Ella diz: “Dam más, amigo.
Anda acá, trete con migo.
Non ayas miedo al escacha”.

(966)

Acto seguido, la fortachona serrana rapta al viajero echándoselo auestas:

Tomó me rrezio por la mano,
En su pescueço me puso,
comme a çurrón liviano,
e levom la cuesta ayuso;

(967a-d)

Para procurarse un "juego" satisfactorio, una vez que lo tiene cautivo, la serrana le ofrece un generoso banquete rústico¹⁴ que incluye muchos conejos¹⁵ y perdices¹⁶, además de cabrito, pan vino,

¹⁴ La comida de evidentes connotaciones sexuales, al igual que en el romance de *La Serrana de la Vera*, representa una de "las fases de la seducción" y sirve de "preámbulo [...] de esta clase de situaciones" (Pedro M. Piñero, *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 344). Por otra parte, el que el viajero coma y por ello no salga totalmente impune de la morada de la serrana evoca algunos mitos clásicos relacionados con comer en el supra o en el inframundo. Gertrude Jobes explica: "One who sojourns in a divine world and tastes food (eats fertility) may not return to earth with impunity is a theme found universally in mythology. Persephone, who ate a pomegranate seed while in the underworld realm of Hades, was permitted to return to earth only for a period of each year. Adapa, son of Ea, who refused to eat on his visit to heaven, was permitted to return to earth; thus he lost immortality, a life with the gods above, and died as a mortal on earth". Véase *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, The Scarecrow Press, New York, 1962, t. 1, s.v. 'eating'.

¹⁵ De acuerdo con G. B. Gybbon-Monypenny, el conejo simboliza la lujuria. Véase "Introducción biográfica", p. 51. Según Gertrude Jobes, representa la fecundidad, además de ser un "christian symbol of the poor and lowly". Véase *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, t. 2, s.v. 'rabbit'.

¹⁶ En el imaginario medieval esta ave se asoció, entre otras ideas, con la lujuria, el engaño y el demonio: Santiago Sebastián escribe: "En lo que están unánimes los escritores de la vida de los animales es en destacar el apetito sexual inmoderado que caracteriza a esta ave, empezando por Plinio. Eliano afirma que los machos llegan a destruir los huevos puestos para que las hembras no pierdan el

queso, leche y pescado, disponiéndose de inmediato a que el viajero le proporcione ese "algo" que no es sino la "lucha", a cambio de su interesada "hospitalidad":

Pusso me mucho aína
en una venta con su enhoto;
dio me foguera de enzina,
mucho gaçapo de soto,
buenas perdizes asadas,
fogaças mal amassadas,

tiempo en la posterior crianza de los perdigones y puedan dedicarse al comercio sexual. Conocedora ella de esta propensión del macho, cuando va a poner sus huevos, intenta pasar inadvertida «porque siendo tan lujurioso como es, no deja tiempo a la madre de ocuparse en la crianza de su prole». «Las perdices –insiste Eliano–, son las aves más incontinentes y ello es la causa de su pasión incontenible por los pájaros hembras y de su perpetuo sometimiento a la lujuria». /Finalmente, la perdiz posee el don de la persuasión y consigue reducir con su reclamo a las que están libres y hacen vida salvaje. empleando para ello los trucos de una sirena. «Se yergue y lanza su canto, un canto que comporta un desafío y es como una provocación al ave salvaje a la lucha, mientras ella permanece al acecho junto a la trampa o lazo. Luego el macho de las aves salvajes responde con su canto para presentar batalla en defensa de su pollada. Entonces el ave doméstica retrocede fingiendo que tiene miedo. El otro avanza pretencioso, dando ya por segura la victoria, y es cogido en la trampa y capturado». Ejemplo tan singular de astucia fue aprovechado en la moralización de los bestiarios, que vieron en ello una muestra de la locura de los hombres, que perecen por el pecado y caen en las redes del diablo, «que es cazador de sus preciosas almas». El *Bestiario de Oxford* insistirá sobre la naturaleza engañosa de la perdiz con referencia al diablo, que atrae «a los ignorantes y a los que no tienen vigor ni inteligencia, les nutre con deleites carnales; pero cuando oyen la voz de Cristo, ven crecer sus alas espirituales y echan a volar con sabiduría y bondad para entregarse a Él». El *Fisiólogo*, trad. de Francisco Tejeda Vizuete, Tuero, Madrid, 1986, cap. 9, "La perdiz", pp. 60-61.

EL MODELO SERRANA

e buena carne de choto.
De buen vino un quartero,
Manteca de vacas mucha,
Mucho queso assadero,
Leche, natas e una trucha.
Diz luego: "Hadeduro,
Comamos deste pan duro;
Después faremos la lucha".

(968-969)

Antes de recibir la retribución deseada, la temible serrana se muestra sonriente y comienza a asediar con la mirada al viajero mientras él va recuperándose del frío. Luego, le ordena desnudarse, lo toma por la muñeca y el viajero accede a la "lucha " en los términos en que la serrana se lo demanda, quedando conforme con el "intercambio":

La vaquera traviessa
diz: "Luchemos un rrato:
lieva te dende apriesa,
desbuelve te de aqués hato."
Por la muñeca me priso,
ove de fazer quanto quiso;
creo que fiz buen barato.

(971)

Aunque el viajero es doblemente humillado, en el sentido en que es "cazado" con lujo de violencia y es objeto del abuso de la

PRIMERAS REALIZACIONES

serrana, no sólo logra eludir la segunda golpiza que le esperaba de no acceder a los fines eróticos de su adversaria, sino que también obtiene el refugio y la comida necesarios para su sobrevivencia y para reunir fuerzas para la "lucha". Por ello, desde su perspectiva, el encuentro con la serrana finalmente resulta un "buen barato".

En ambos casos la elaboración de la asaltante consiste en invertir el papel de ayudante de la guía de los puertos por el de adversaria que busca el perjuicio del viajero, no sólo por obstruirle el paso y exigirle el pago del peaje, sino especialmente porque la solicitud de posada que hace el viajero le presenta la magnífica oportunidad de abusar de él a su antojo, sea despojándolo de sus pertenencias y raptándolo, como procede la Chata "rrezia", o sea raptándolo y poseyéndolo, como lo hace la Chata de Malangosto. Así, el papel de asaltantes puede o no incluir el despojo pues, a fin de cuentas, estos personajes son dos representaciones distintas de la asaltante sexual. Según la actitud del viajero frente al despojo – sumisión o resistencia–, se ha visto que, mientras la Chata "rrezia" opta por ofrecer refugio, comida e indicaciones para retomar el camino con la finalidad de poseerlo, la Chata de Malangosto emprende contra él una cacería salvaje.

En el segundo caso, el procedimiento de variación reside en

ofrecer dos versiones muy próximas de las guías de los puertos: la serrana de Fuent Fría, protagonista de la narración, y Gadea, de la canción, de las cuales no se proporciona descripción física, sino una elaboración caracterológica. Ambas tienen un temperamento violento y sexualmente ávido, a juzgar por la salvaje golpiza que le propinan a los viajeros y, por su imperiosa necesidad de satisfacerse sexualmente toda una tarde, o su exigencia de que les cumplan todos sus caprichos.

La narración constituye la versión amplia y explícita, y la canción, la breve con final abierto. La narración¹⁷ comprende el acoso, que se desarrolla a golpes, mediante el rapto y la posesión sexual, y la separación de los personajes, que se expresa por medio del desalojo, así como una serie de acciones que enfatizan la carencia del viajero y el carácter violento, abusivo y ávido de la serrana de Fuent Fría. Al mismo tiempo, estas acciones, que consisten en el tópico ofrecimiento de refugio e indicaciones para retomar el camino, a petición del

¹⁷ Tomo la versión del ms. de Salamanca, que integra dos versiones: la de la serrana que se enfada porque el viajero le pide de comer antes de "luchar" y lo lleva directamente a la encrucijada, y la de la serrana que le da de comer y él le paga con relaciones sexuales (cc. 972-986). Si el copista refundió las dos versiones en una sola, esto no afecta la interpretación, pues hemos visto que la Chata de Malangosto ofrece ayuda al viajero a cambio de relaciones sexuales. Sobre la versión del ms. de Salamanca en el relato, véase *Libro de buen amor*, p. 314, n. 983-984.

PRIMERAS REALIZACIONES

viajero, ponen en mayor evidencia que la serrana, en su papel de guía, nunca ofrece ayuda desinteresadamente, sino que abusa de la situación del viajero, de quien obtiene relaciones sexuales a cambio de comida. En la canción el acoso se articula de manera similar (incluye los golpes, el rapto y la posesión sexual y se prescinde del desalojo), pero las acciones se narran directa y rápidamente, y se omiten las acciones previas y posteriores al rapto, ya que se da por entendido que el viajero tiene que pagar el refugio y la comida "luchando" con Gadea. El final sugiere que el apetito sexual de la serrana es voraz y que el destino del viajero puede ser todavía peor cuando se niega a complacer sus caprichos.

Sin dinero ni bienes materiales que perder y sediento, el viajero que coprotagoniza la narración se dispone a regresar a su casa cuando se extravía en el puerto de Fuent Fria. En tal situación, se aventura a pedir ayuda a la serrana, solicitándole que le dé refugio o le indique el camino:

Por el pinar ayuso fallé una vaquera,
Que guardava sus vacas en aquesa rribera
"Omillo me", dixe yo, "serrana fallaguera;
o morar me he con vusco o mostrad me la carrera".
(975)

EL MODELO SERRANA

Enojada, la serrana lo amenaza con apalearlo con su cayada si se le acerca y, con sobrada osadía, el viajero se le aproxima desatando la furia de la mujer, quien le asesta con su cayada un certero golpe en el oído que lo hace caer al suelo:

Commo dize la fabla del que del mal nos quita,
'escarva la gallina e falla su pepita';
prové me de llegar a la chata maldita;
dio me con la cayada en la oreja ficta.

Derribó me cuesta ayuso e caí estordido;
Allí prové que era mal golpe el del oído.
(977-978ab)

Este golpe sólo es explicable por el carácter violento de la serrana y la osadía del viajero; asimismo, la violencia se revela como una estrategia eficaz para someter a la víctima. Luego de la violencia, la serrana pasa al abuso, de manera muy parecida a la Chata de Malangosto: ofrece comida e indicaciones para que el viajero siga su camino, pues su objetivo es poseerlo en ausencia de su marido:

"Entremos a la cabaña, Ferruzo non lo entienda;
meter te he por camino e avrás buena merienda;
lieva te dende, cornejo, non busques más contienda."
Desque la vi pagada, levanté me corrienda.
(980)

PRIMERAS REALIZACIONES

La serrana rapta al viajero y, sin el menor preámbulo, le pide que tengan relaciones sexuales:

Tomó me por la mano, e fuimos nos en uno;
Era nona passada e yo estava ayuno;
Desque en la choza fuimos, non fallamos ninguno;
dixo me que jugásemos el juego por mal de uno.
(981)

Pero como el viajero está hambriento, le dice que primero le ofrezca de comer, pues de otro modo no podrá satisfacerla; la solicitud enfurece a la serrana:

"Par Dios", dixe yo, "amiga, más querría almorzar,
que ayuno e arreçido non omne podría solazar;
si ante non comiese, non podría bien luchar."
Non se pagó del dicho e quiso me amenazar.
(982)

La serrana se sale con la suya, pues logra que el viajero "juegue el juego" en pago de la merienda:

Escoté la merienda¹⁸ e partí me dalgueva;

¹⁸ "Escotar la merienda", como apunta Gýbbon-Monypenny, tiene un sentido erótico. Véase "Introducción biográfica", *Libro de buen amor*, pp. 63 y 314, n. 983-984.

EL MODELO SERRANA

Dixe le que me mostrase la senda, que es nueva.
(983cd)

Todavía insatisfecha, la mujer le pide que se quede con ella más tiempo; pero, temeroso de no poder saciarla, el viajero excusa llevar prisa. La mujer se vuelve amenazante y el viajero se “acobarda”, negándose a satisfacer las exigencias de la mujer:

Rogó me que fincase con ella esa tarde,
Ca mala es de amatar el estopa, de que arde;
Dixe le yo: “Estó de priessa, sí Dios de mal me guarde.”
Assañó se contra mí; rresçelé e fui covarde.
(983-984)

Frustrada por la negativa, la serrana echa al hombre de su casa y lo abandona en una encrucijada:

Sacó me de la choça e llegó me a dos senderos:
ambos son bien usados e anbos son camineros
anduve lo más que pud aina los oteros;
llegué con sol temprano al aldea de Ferreros.
(985)

En la canción, el viajero se ha extraviado y se acerca galantemente a Gadea diciéndole que le complace haberla encontrado:

Yol dixé “En buena ora sea

PRIMERAS REALIZACIONES

de vós, cuerpo tan guisado."
Ella me rrespuso: "¡Ea!
La carrera es errado,
e andas commo rradio".

"Radio ando, *serrana*,
en esta grand espesura.
A las vezes omne gana
pierde por aventura.
Mas quanto esta mañana,
del camino non he cura,
pues vos yo tengo, hermana,
Aquí en esta verdura,
rribera de aqueste rrio".

(988e-i, 989)

La mujer se burla de él y, aproximándosele, le advierte que lo domará como a una res y le lanza la cayada. El trato de animal que recibe el viajero, si bien es igualmente salvaje y violento que el que dan la Chata de Malangosto y la serrana de Fuent Fría, en este caso se le añade una buena dosis de saña: Gadea lo obliga a subir la cuesta con la cayada, luego lo derriba y, de manera amenazante, le ordena que se levante:

Enbió me la cayada,
aquí tras el pastorejo;
fizo me ir la cuesta lada,
derribó me en el vallejo.

EL MODELO SERRANA

Dixo me la endiablada:
"Así apiuelan el conejo.
Sobar té", diz, "el alvarda
si non partes del trebejo.
Lieva te, ve te, sandío."

(991)

Una vez degradado de viajero galante a presa de vejación, Gadea orchestra su abuso. Cuando lo tiene cautivo, le da de comer y lo hace pagar el "hospedaje" y la comida con relaciones sexuales. Pero como el viajero se resiste a hacer todo lo que ella le pide, amenaza con desollarlo como a un animal:

Hospedó me e dio me vianda,
mas escotar me la fizo;
por que non fiz *quanto* manda,
diz: "Roín, gaho, envernizo!
;Commo fiz loca demanda
en dexar por ti el vaquerizo!
Yot mostraré, si non ablandas,
cómmo se pella el erizo,
sin agua e sin rroçío".

(992)

Este final abierto, a diferencia de los anteriores, suscita terribles expectativas acerca de la suerte del viajero, dado el amenazante y "sañudo" temple de la serrana.

PRIMERAS REALIZACIONES

En el tercer caso que tenemos no dos variantes de un mismo texto, sino dos textos distintos, dispuestos de manera contrastiva. Mientras la serrana de la Tablada que protagoniza la narración es grande, monstruosa y “yeguariza”, Alda es “fermosa, loçana e bien colorada”. Aunque en ambas subyace el papel inverso de la guía de los puertos por cuanto la primera abusa de la situación menesterosa del viajero para poseerlo, y la segunda exige que se le retribuya la comida con relaciones sexuales o dinero, su actitud descaradamente interesada la caracteriza como una posadera dispuesta a prostituirse. Las respectivas intrigas son distintas y su final es abierto. La narración sólo incluye, de manera implícita, la posesión sexual, pues el interés se centra en la monstruosa descripción física de la serrana; la canción se organiza en torno de un acoso fallido que evidencia el carácter mercantilista de Alda.

Del conjunto hasta aquí revisado, estos textos son los más alejados del *modelo*. Por lo demás, en ambos es obvio que no es necesaria la violencia para acosar al viajero; basta con horrorizarlo con un aspecto monstruoso para que acceda a la “lucha”, o con aprovecharse de su situación para obtener no sólo placer sexual, sino eventualmente, dinero y bienes materiales. De la forma contrastiva en que el Arcipreste dispone ambos textos se deduce que para él era claro

que la belleza le otorga a la mujer privilegios que no tiene la fea y, para menoscabar su imagen, la caracteriza como interesada.

La narración que protagoniza la serrana “yeguariza” y “trifuda” consiste básicamente en dar cuenta de la situación del viajero y del abuso de la serrana, quien lo obliga a pagarle el “hospedaje” y la comida con relaciones sexuales, así como en enfatizar la monstruosidad de la serrana.

El viajero se extravía en la cima de un puerto donde nieva y hiela y comienza a correr para contrarrestar el frío cuando se encuentra con la serrana:

Siempre ha la mala manera la sierra e la altura:
si nieva o si yela, nunca da calentura.
bien en çima del puerto fazía orilla dura:
viento con grand elada, rrozío con grand friura.

Commo omne non siente tanto frío si corre,
corrí la cuesta ayuso, ca diz: “Quien da a la torre,
antes dize la piedra que sale el alhorre.”
Yo dixé: “Só perdido si Dios non me acorre”.
(1006-1007)

A pesar de que el aspecto de la mujer lo horroriza, pues es “la más grande fantasma que ví en este siglo” (1008c), el viajero le solicita posada y la mujer acepta a cambio de un buen “pago”:

PRIMERAS REALIZACIONES

Con la coíta del frío e de aquella grand elada,
rroguel que me quisesse ese día dar posada;
dixo me quel plazía, sil fuesse bien pagada;
tove lo a Dios merced, e levó me a la Tablada.
(1009)

Finalmente, la serrana posee al viajero debido no sólo al abuso de su situación, sino también a que su animalesco aspecto y su gran tamaño logran intimidarlo. La posesión sexual se expresa pícaramente mediante el giro coloquial “contar las costillas”:

Costillas mucho grandes en su negro costado;
unas tres vezes conté las, estando arredrado.
(1020ab)

Las palabras que agrega el viajero al final de su relato se dirigen a crear pícaras expectativas entre el público, con las cuales deja que imagine aquello que más le guste:

Digo te que non vi más, nin te será más contado,
Ca moço mesturero non es bueno para mandado
(1020cd)

Ésta es una de las experiencias más terribles del viajero, pues se ve obligado a “luchar” con una mujer cuya monstruosidad y tamaño – su cuerpo es de yegua, tiene la cabeza y los pies grandes, orejas y

dientes de burro, narices gordas, barbas prietas en el cuello, boca de perro, rostro gordo, voz gangosa y ronca, etcétera (1010-1017)–, hacen todavía más difícil la ejecución del acto sexual, pues

quien con ella luchase, non se podría bien fallar;
si ella non quisiese, non la podría aballar.
(1010cd)

Esta descripción es, desde luego, opuesta a la que el Arcipreste hace de la mujer ideal en voz de don Amor: “fermosa, donosa e loçana”, de talla y cabeza pequeña, cabellos amarillos, cejas apartadas, largas y arqueadas, “ancheta de caderas”, ojos grandes, someros y pintados, orejas delgadas y pequeñas, cuello alto, labios delgados y rojos, nariz afilada, dientes puntiagudos y algo separados, encías rojas, rostro blanco y sin vello, etcétera (431-449).

Por otra parte, el aspecto de yegua de la serrana apunta directamente a la voracidad sexual. Los científicos medievales pensaban que uno de los rasgos distintivos de la mujer y la yegua era la avidez sexual y la identificaron con la yegua. Según Alberto Magno, la mujer y la yegua son los únicos animales cuyo apetito sexual es tan potente que incluso durante la preñez y después del parto pueden “ayuntarse” con los “machos”. En las mujeres, explica Galeno, el fenómeno se debe no exclusivamente a su inclinación por engendrar,

PRIMERAS REALIZACIONES

sino especialmente al placer “desordenado” que experimenta durante el “acto libidinoso”, cuyo recuerdo actúa como detonador de renovado deseo; por lo que se refiere a las yeguas, obedece a que son animales “desordenados”, cuyo proceso digestivo hace que se produzca en las “partes inferiores” del cuerpo un “desmesurado calor” que las excita después de que engendran:

Porque las fembras de todos los animales brutos no desean el acto de la carne despues que son preñadas? Digo segun el alberto / porque entoces esta ya la madre cerrada: y los mestruos estan detenidos: & porende se detiene el apetito. & Porque aquesta regla fallesce en las mujeres & en las yeguas / las quales avn dessean el ayuntamiento delos machos despues de hauer concebido & empuñado? responde Galieno en las mujeres porque quando se arma & disponan para ayuntarse / no solamente las mueve la inclinacion & naturaleza de engendrar: mas avn el desordenado deleyte del acto libidinoso. del qual recordando se despues del ayuntamiento: dessean boluer al mismo deleyte / por la memoria que dell tienen. En las yeguas es la razon: porque son animales que comen muy desordenadamente / & digeresce en demasia: & desto les queda / & se engendra en ellas tanta copia de simiente & de mestruo / que recibiendo en las partes inferiores desmesurado calor / dessean despues de hauer engendrado por causa de aquesta superfluydad¹⁹.

¹⁹ Johannes de Ketham, *Fascilus medicinae* [Compendio de la salud humana o Epilogo en medicina y cirugía]. Pablo Hurus, Zaragoza, 1494, ff. 19-20. *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, ed. de Francisco Marcos Marín, Quinto Centenario de España, Micrones / Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 1992. disco 1. CD-ROM.

Esta idea acerca de la yegua formaba parte del imaginario medieval, como consta en libros que afirman que la yegua es más ardiente que el caballo y que, entre todos los animales, es la que más disfruta el apareamiento²⁰. La idea, sin embargo, no es privativa del Medioevo, pues ya desde la antigüedad la imagen de yegua estuvo asociada con algunas diosas de la fertilidad²¹.

La canción protagonizada por Alda y el viajero galante y carente de refugio da cuenta de un acoso que no por fallido es menos interesante, ya que la estrategia de la bella serrana consiste en ofrecer posada y comida para obtener relaciones sexuales, dinero y bienes materiales. Esta vez el viajero va en la cima de un puerto padeciendo el frío producido por la nieve y el hielo cuando encuentra a la serrana y la interpela galantemente:

En çima del puerto,
coidé *me* ser muerto
de nieve e de frío,

²⁰ Bartholomaeus Glanville [Bartholomaeus Anglicus], *Liber de proprietatibus rerum* [Propiedades de las cosas], trad. de fray Vicente de Burgos, Enrique Meyer, Tolosa, 1494, ff. 59r y 278v, respectivamente, en *Admyte*.

²¹ Gertrude Jobes dice: "The mare (female horse) form was given to fertility goddesses or earth mothers: Demeter, Epona, Isis". *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, t.2, s.v. 'mare'.

PRIMERAS REALIZACIONES

e dese rroçío,
e de grand helada

Dixe yo a ella:
"Omillo me, bella."

(1024, 1025ab)

Acto seguido, el viajero le solicita posada y ella acepta de inmediato a cambio de matrimonio, que es una forma de retribución social y sexual, o dinero:

Yol dixé: "Frio tengo,
e por eso vengo
a vós, fermosura;
quered por medida
oy dar me posada."

Dixo me la moça:
"Pariente, mi choça,
el que en ella posa
con migo desposa,
o *me da* soldada".

(1026-1027)

El viajero le aclara que no podría desposarla porque ya está casado y promete pagarle con dinero. Ambos parten a la morada de Alda, donde ésta le ofrece el típico banquete rústico:

EL MODELO SERRANA

Dio me pan de çenteno,
tiznado, moreno,
e *diom* vino malo,
agrillo e rralo,
e carne salada.

Diom queso de cabras.
"Fidalgo", diz, "abras
ese braço e toma
un canto de soma
que tengo guardada".

(1030-1031)

Una vez que el viajero ha terminado de comer, la serrana lo acosa de una manera descarada y materialista. Primero le ofrece cama y mesa en calidad de marido, a cambio vestidos y joyas:

"Quien dones me diere
quales yo pidiere,
avrá bien de çena,
e lechiga buena,
que nol coste nada".

[...]

Pues, *dam* una çinta
bermeja, bien tinta,
e buena camisa
fecha a mi guisa,
con su collarada.

E dam buenas sartas

PRIMERAS REALIZACIONES

de estaño, e fartas,
e da me halía
de buena valía,
pelleja delgada.

(1033, 1035-1036)²²

Pero como el viajero confiesa no tener ningún bien material que ofrecerle y promete pagarle a su regreso, Alda le da una respuesta que deja claro que no está dispuesta a sostener sus ofertas si no hay dinero de por medio, urgiéndolo a que se marche de su casa:

Dixo me la heda:
"Do non ay moneda
no ay merchandía,
nin ay tan buen día,
nin cara pagada.

"Non ay mercadero
bueno sin dinero;
e yo non me pago
del que *nom* da algo,
nin le do la posada.

"Nunca de omenaje
pagan ostalaje;
por dineros faze

²² Las lista de bienes materiales que pide la serrana abarca hasta las cc. 1037-1038.

EL MODELO SERRANA

omne quanto plaze,
cosa es provada”.

(1041)

El final abierto sugiere que al viajero no le queda más remedio que irse; sin embargo, es el único que logra obtener comida sin tener que pagarla con relaciones sexuales, gracias a que se previene prometiendo, desde el principio, un pago futuro.

Hasta aquí se ha visto que los procedimientos de variación del Arcipreste se orientan a crear parejas de personajes de cercana similitud o completamente diferentes, según la caracterización que desee darles y de acuerdo con lo quiera contar. Así, tenemos que las asaltantes (la Chata “rrezia” y la Chata de Malangosto) pueden despojar o no al viajero, con violencia o sin ella, pero siempre con el objeto de poseerlo, se diga explícitamente o se sugiera mediante el rapto. A su vez, las guías (la serrana de Fuent Fría y Gadea) son las más violentas y sexualmente voraces, dado que someten al viajero a golpes y exigen su plena satisfacción sexual. La nota común entre unas y otras es que se elaboran invirtiendo el papel de las guías de los puertos y, por las acciones que se desarrollan en sus respectivas intrigas, son realizaciones cercanas al *modelo serrana*. Aunque en la serrana de la Tablada y Alda, subyace el papel de la guía, ambas se

PRIMERAS REALIZACIONES

perfilan como posaderas, la segunda más cercana a la prostituta y la primera más cercana a la guía, pero con una gran avidez sexual. Por cuanto las intrigas correspondientes se enfocan a describir el personaje o a narrar un acoso sexual fallido, son las realizaciones más lejanas del *modelo*.

Maestro en el arte de la ambigüedad, el Arcipreste sabía muy bien que la doble connotación y el poder de sugerencia en los finales despertarían en el receptor las expectativas más insospechadas. En este sentido, las ambigüedades y los finales abiertos tienen una tendencia propositiva, en la medida en que el receptor puede interpretar la ambigüedad a su entera satisfacción e imaginar el final que más le plazca.

Lo mismo puede afirmarse acerca de que deje a la imaginación del receptor el destino final de las serranas, especialmente de las asaltantes y las guías, quienes socavan de distintas formas la integridad del viajero.

La ideología que se refleja en nuestros textos es muy concorde con la del hombre medieval, para quien el papel social de la mujer estaba estrechamente vinculado con el fin con que ejercía su sexualidad: la lujuria o la reproducción de la especie. Para eludir esta disyuntiva, Juan Ruiz hizo de sus serranas, con excepción de Alda,

representaciones de la “mujer fuerte”. Sus cuerpos grandes y fuertes, su horrible fisonomía, su aspecto monstruoso, la violencia con que acometen a sus víctimas y el apetito sexual que las impulsa a actuar de manera salvaje dan constancia de ello.

Aunque cabe la posibilidad de que entre el público medieval haya habido quien sintiera un “escalofrío supersticioso” al escuchar las aventuras de estas “mujeres salvajes que esperan en acecho para saltar sobre el viajero solitario”, como sugiere Gybbon-Monypenny, me inclino a pensar en la segunda posibilidad que él mismo plantea. Muy probablemente, “la inversión de papeles sexuales, y la forzada [y humillante] sumisión del hombre”, produjo la “risa entre salaz y desdeñosa”²³ entre entendidos y desentendidos. Así pues, estas representaciones de la “mujer fuerte” no podrían haber sido de otra forma; desde el imaginario medieval masculino, la fortaleza residía en el físico, en la energía física y sexual, la capacidad de conquistar tierras y damas, para lo cual a veces era menester emplear la violencia.

Sin embargo, conviene aclarar que en el acoso que protagonizan las serranas, los papeles sexuales no sólo se invierten, sino que se hiperbolizan. Decir que las serranas asumen el papel del hombre en la

²³ “Introducción biográfica”, p. 57.

PRIMERAS REALIZACIONES

conquista amorosa sería vago, ya que al ejecutar un directo y abierto acoso sexual, que a veces asume la forma de cacería salvaje, Juan Ruiz hiperboliza la conquista amorosa cortesana. Igual juicio puede emitirse acerca de la hiperbolización del libre goce sexual de los hombres que el Arcipreste toma del concepto del amor ovidiano. Las serranas no “gozan libremente” de su sexualidad, sino que avasallan sexualmente al viajero con toda impunidad. Así, este procedimiento hiperbólico se dirige claramente a parodiar los cánones y convenciones sociales y literarias creados por el hombre medieval.

Los argumentos anteriores me llevan a considerar que las serranas no son únicamente producto de una visión misógina, sino también de hiperbolización literaria. No obstante, el Arcipreste, cuyo carácter burlón y ambiguo siempre suscita controversias y nos obliga a evitar afirmaciones contundentes, vierte abiertamente su misoginia en Alda, la bella entre las bestias, la “posadera” entre asaltantes y guías; su carácter mercantilista e interesado deja muy mal paradas a las mujeres.

2.2 LOS ROMANCES DE *LA SERRANA DE LA VERA* Y *LA GALLARDA*

El romance de *La Serrana de la Vera* se ha considerado como evolución de los personajes de Juan Ruiz y el marqués de Santillana²⁴ y como antecedente de los romances vulgares de bandoleros²⁵. Debido a que la recolección de romances en el siglo XVI fue parcial y a que el de *La Serrana* no figura en los pliegos sueltos ni en las colecciones de aquel siglo, Ramón Menéndez Pidal conjetura que los testimonios más viejos que tenemos de él son las versiones que aparecen en las obras homónimas de Lope de Vega y Vélez de Guevara²⁶. El origen del romance es antiguo, pues la tradición oral moderna recupera la tradición de los siglos XVI y XVII que pudieron reconocer los dramaturgos del Siglo de Oro. Como señalé en el apartado 1.3 citando a Menéndez Pidal, entre una y otra tradición no hay interrupción, sino unión.

Acerca de que la leyenda se haya originado en el norte de Cáceres a partir de la violación de una joven por un militar asentado en con su tropa en el pueblo extremeño, la cual motivó su huida a la sierra y su conversión en "peligro para los caminantes", Pedro Manuel

²⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1927, t. 6, p. 7; Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, p. 301.

²⁵ Véase Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, p. 7.

²⁶ *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 2, p. 178.

PRIMERAS REALIZACIONES

Piñero piensa que es probable que haya sido así y considera que “lo determinante es que tales hechos se narran poéticamente acogándose a una configuración legendaria”²⁷. A ello agregaría que la introducción de las motivaciones de la mujer para convertirse en acosadora y homicida, como ocurre con la leyenda extremeña de la Serrana de la Vera, y las obras dramáticas que estudio, deben ser posteriores a la creación del romance ya que, como señala Vladimir Propp, el campo del folclor pertenece al mundo de lo extraordinario, de lo inventado; los acontecimientos que se narran no producen indignación por más horribles que sean, pues son creaciones divertidas que el oyente no toma como realidades sino como ficciones poéticas cuyos orígenes y motivaciones tiene que imaginar; las explicaciones lógicas se introducen más tarde y aparecen con mayor frecuencia en la literatura escrita²⁸. Por su parte, Julio Caro Baroja se encargó de subrayar que es frecuente que los transmisores del saber tradicional conviertan en realidad concreta de un mito, tendencia “realista” que también siguen

²⁷ *Romancero*, p. 343.

²⁸ Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, trad. de Ariadna Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp. 18, 26-27.

los poetas cultos al insertar al personaje en un contexto histórico determinado²⁹.

Dentro del campo romancístico, otra representación de la acosadora y matadora de hombres la encontramos en un romance de menor difusión: *La Gallarda*. Esta mujer, en franca actitud provocativa y con toda premeditación, peina sus cabellos ante su "ventana florida" para atraer a los hombres con las mismas intenciones que la serrana: satisfacer su deseo sexual y su instinto homicida. Como ya había notado Pedro M. Piñero, el romance se estructura con acciones comunes al de *La Serrana*³⁰; las versiones que de él se conocen se han encontrado en la tradición oral moderna, especialmente en algunas zonas conservadoras: Galicia, León y Asturias y, de manera más escasa, en Castilla, Andalucía y Portugal³¹.

²⁹ "La Serrana de la Vera o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales", *Ritos y mitos equívocos*, Istmo, Madrid, 1974, pp. 281-286.

³⁰ *Romancero*, pp. 346-347. Los interesados en las acosadoras y matadoras de hombres romancísticas esperamos todavía el trabajo de Jesús Antonio Cid (*Mujeres mataadoras: la Serrana y la Gallarda. Romances Tradicionales en Lenguas Hispánicas*), cuya preparación anunció Diego Catalán en "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo «Romancero» (1977)". *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva*, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo XXI, Madrid, 1997, t. 1, p. 146, n. 14.

³¹ P. M. Piñero, *Romancero*, p. 346.

PRIMERAS REALIZACIONES

La serrana y la gallarda se distinguen por ser las acosadoras y matadoras de hombres más crueles de los textos que nos interesan. Como es común en la literatura tradicional, la elaboración de cada personaje es distinta; mientras la serrana es la representación de la “mujer fuerte” y salvaje por excelencia, en virtud de su fortaleza física, su voracidad sexual y su violencia instintivas, la gallarda, aunque también se asocia con la “mujer fuerte”, encarna más a la “mujer fatal” por su carácter seductor, perverso y sanguinario, rasgos que se manifiestan en sus particulares formas de raptar, poseer y asesinar a sus víctimas.

Las imágenes visuales que contiene el romance de *La Serrana* de la “mujer fuerte” son la yegua, la asaltante armada con honda, piedra y escopeta de aspecto masculino o ambiguo, y excepcionalmente seductor; en su presentación se enfatiza la avidez sexual mediante fórmulas y tópicos asociados con el erotismo, de tal suerte que la ambigüedad del personaje puede suscitar al mismo tiempo horror y fascinación en el receptor. La instintiva voracidad sexual es explícita desde los primeros versos de las versiones romancísticas de las zonas conservadoras e innovadoras:

Cuando tiene falta de agua, se sube a las altas peñas³²;
cuando tiene falta de hombres, se baja a la ribera³³;

También puede expresarse con el tópico de las perdices y los conejos— animales cuya connotación erótica y engañosa ya hemos señalado— a los que suele cazar para componer las viandas que le proporcionará al caminante:

La Serrana es cazadora, su cintura lleva llena
de conejos y perdices, tortolitas y alegüañas;
(León, p. 328)³⁴

Asimismo, con tópicos relacionados con la provocación sexual,

³² El agua, la sed y el bajar a la ribera también tienen connotaciones sexuales. Véase al respecto Egle Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, pp. 62-63, 71.

³³ *La Serrana*, en Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Tradiciones orales leonesas. Romancero general de León (Antología 1899-1989) I*, Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid / Diputación Provincial de León, Madrid, 1991, p. 328 (en adelante, *León*). Las fórmulas también aparecen en tres versiones de este Romancero (pp. 330, 332, 333); una en José María Cossío y Tomás Maza Lozano, *Romancero popular de La Montaña II*, Librería Moderna, Santander, 1934, p. 39 (en adelante, *La Montaña*); una en Narciso Alonso Cortés, *Romances de Castilla*, Institución Cultural Simancas / Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982, p. 176 (en adelante, *Castilla*); otra en Jesús Antonio Cid, "Romances en Garganta la Olla", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30 (1974), p. 485, y tres en José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português II*, Universidad de Coimbra, Coimbra, pp. 162, 164, 165 (en adelante, *Portugal*).

³⁴ El tópico también está presente en las dos versiones recogidas por Cid ("Romances en Garganta la Olla", pp. 484, 485-486).

como el cabello largo y la acción de peinarlo³⁵:

con una trenza de pelo que hasta el zapato le llega;
(León, p. 330)³⁶

El galán iba delante abriendo campo y vereá,
la vio subida en un pino peinándose las melenas;
("El romance de *La Serrana de la Vera*", p. 402)³⁷

O bien con el tópico de la piel morena, asociado con la libertad sexual³⁸:

Allá arriba en altos montes, allá arriba en alta sierra,
se pasea una serrana alta, rubia y más morena³⁹.

³⁵ Pedro Manuel Piñero y Virtudes Atero señalan que el cabello largo expresa la provocación sexual y la fertilidad; el dejarlos sueltos, peinarlos o lavarlos indica la provocación de la mujer hacia el varón. Véase "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Dicenda*, 6 (1987), p. 415.

³⁶ La misma descripción en "El romance de *La Serrana de la Vera*", dos versiones, p. 332, y una en Cid, "Romances en Garganta la Olla", p. 485.

³⁷ Cuatro versiones también en "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402-403, 405.

³⁸ P. M. Piñero, entre otros investigadores, apunta que la piel morena es el color de la mujer que ha perdido la doncellez y también se asocia con la maldad. Véase *Romancero*, p. 343.

³⁹ *La Serrana de la Vera*, en Jesús Suárez López, *Silva Asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994). Romancero general de Asturias VI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular / Archivo de Música de Asturias, Oviedo-Madrid, 1997, p. 287 (en adelante, *Asturias I*); y "El romance de *La*

La imagen de la asaltante armada con un arreglo compuesto de prendas y armas de cazadora y ladrona que presentan algunas versiones canarias, gaditanas, extremeñas y portuguesas, suscita una impresión ambivalente respecto de su género:

tráiba su pelo enrollado debajo de su montera,
tráiba su escopeta al hombro y su llave de francesa,
tráiba una honda ceñida con que tiraba una piedra,
donde no se diferenciaba si era varón, si era hembra⁴⁰

Su tamaño y aspecto de yegua está presente hacia el final tanto de las versiones de las zonas conservadoras como de las innovadoras:

Vara y media de cintura, cuarta y media de muñeca,
(León, p. 330)⁴¹

Serrana de la Vera", p. 402.

⁴⁰ *La Serrana*, en Diego Catalán, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias I*, Seminario Menéndez Pidal / Gredos, Madrid, 1969, p. 272 (en adelante *Canarias*); seis versiones, también en *Canarias*, pp. 77, 172, 175, 176, 273, 274. En las siete primeras versiones gaditanas, la serrana lleva escopeta o trabuco, y en la última escopeta y piedra ("El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402-405); en las versiones extremeñas lleva honda y flecha: Gabriel Azedo de la Berrueza, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco impresor, Sevilla, 1891, p. 129 (en adelante, *Amenidades*); o escopeta y honda: en Luis Casado de Otaola, *Las primeras colecciones [1809-1910]. El Romancero tradicional extremeño*, Asamblea de Extremadura / Fundación Ramón Menéndez Pidal, Mérida, 1995, p. 104 (en adelante, *Extremadura*); en tres versiones portuguesas, escopeta (*Portugal*, pp. 162 y 164).

PRIMERAS REALIZACIONES

Diez arrobas pesa el cuerpo, tres y media la cabeza,
cuatro pesaron los brazos, dos y media cada pierna.
(León, p. 327)⁴²

De cintura para arriba de persona humana era,
y de cintura pa abajo era estatura de yegua
(“El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402)⁴³

Tu padre será el caballo, tu madre será la yegua,
y tú serás el potrillo que relinche por la sierra.
(“Romances en Garganta la Olla”, p. 485)⁴⁴

El aspecto de yegua de la protagonista y su furor sexual expresado mediante el tópico de la larga cabellera coincide con la concepción medieval de la yegua, en cuyas crines se concentra su apetito sexual: “La yegua se alegra de sus crines & se glorifica & es muy ayrada & sañuda quando se las cortan: & quando ha las crines cortadas no es tanto ençendida en luxuria asi como si en sus crines

⁴¹ También en *León*, pp. 332. 333.

⁴² También en *León*, pp. 323, 324, 225; *Asturias I*, pp. 289, 290, 291. Una versión castellana (*Castilla*, p. 83) sugiere esta misma idea, ya que para transportar a la mujer después de muerta hubo que descuartizarla.

⁴³ También en “El romance de *La Serrana de la Vera*”, cinco versiones, pp. 403, 404, 405; *Asturias I*, p. 287.

⁴⁴ También en “Romances en Garganta la Olla”, p. 486; *León*, p. 329.

fuesse la fuerça d<e> sus amores”⁴⁵.

El atavío seductor de falda corta y botines plateados con que la presentan algunas versiones leonesas y extremeñas es propio del estilo glamoroso de las serranas del Romancero nuevo, como se verá en el apartado 2.3.1:

Al uso de cazadora, gasta falda a media pierna;
botín alto y argentado, y en el hombro una ballesta.
(León, p. 330)⁴⁶

En cambio, el romance de *La Gallarda* no ofrece una imagen visual de la protagonista, sino que la recrea de manera más sugerente, como la mujer que acecha a sus futuras víctimas desde su “ventana florida” en actitud de franca provocación sexual, la cual se expresa mediante el tópico de peinar los cabellos:

Estando un día la Gallarda a su ventana florida
Peinando su negro pelo, parecía seda torcida,
Vio venir un caballero camino de Andalucía
(Asturias I, p. 273)⁴⁷

⁴⁵ Bartholomaeus Glanville, *Liber de proprietatibus rerum*, f. 279r, en *Admyte*.

⁴⁶ También en León, p. 333; *Amenidades*, p. 129.

⁴⁷ También en “Romances en Garganta la Olla”, cuatro versiones, pp. 274-275, 277, 279; Asturias II p. 193; León, pp. 336-337, 339; Castilla, p. 169.

El romance de *La Serrana* está puesto en voz del último caminante, quien narra en primera persona la última aventura de la mujer, de cuya morada logra escapar. Por lo general, la acción se sitúa en Garganta la Olla⁴⁸, en altos y sierras⁴⁹, o en Sierra Morena⁵⁰, lugar en que tradicionalmente transcurren las historias de bandoleros, y comienza *in medias res*⁵¹, con el despojo, el rapto, o la posesión sexual del caminante; los finales que se proponen pueden ser la separación

⁴⁸ También en *Amenidades*, p. 129. En la tradición oral moderna, el lugar puede enunciarse de formas discursivas semejantes, como es común en la transmisión romancística: "Garganta de la Olla" (una versión, en "Romances en Garganta la Olla", p. 484); "Garganta de Oila" (una versión en *León*, p. 330); "Garganta de la Onda" (una versión en *León*, p. 332); "Barranca la Olla" (dos versiones en "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402-403, 404-405); "Barranca la Joya" (una versión en "El romance de *La Serrana de la Vera*", p. 403); "pueblo de la Olla" (una versión en *León*, pp. 328, 333 (una versión); "pueblo de Garganta" (una versión en "Romances en Garganta la Olla", p. 485).

⁴⁹ *Castilla*, p. 175; *Asturias I*, p. 287; *Castilla*, pp. 82, 176; *León*, pp. 327 (una versión), 331 (una versión), 334 (una versión).

⁵⁰ *León*, pp. 326 (una versión); 322-323 (dos versiones), 324-325 (dos versiones), 329 (una versión).

⁵¹ Esta característica puede estar vinculada al fragmentarismo de ciertos romances del gusto literario y musical de los siglos XV y XVI, propiciado por la gran boga de los romances épico-nacionales y carolingios, que exponían escenas famosas incompletas, sin principio ni fin, aisladas del conjunto épico, y que predisponían al público para disfrutar escenas particulares, omitiendo antecedentes y complementos. Las versiones fragmentarias fueron difundidas por las colecciones de romances publicadas en pliegos sueltos y cancioneros antiguos. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. 1, pp. 73-74.

de los personajes, expresada con huida del caminante⁵², o bien con esta acción seguida de la persecución de la serrana⁵³, o bien con el castigo de la mujer, sugerido mediante la denuncia de sus crímenes –cuyas expresiones discursivas, a su vez pueden ser la divulgación de los mismos⁵⁴ o la conducción de las autoridades al *locus terribilis*⁵⁵–, o explícito en su aprehensión⁵⁶ y ejecución⁵⁷. En ocasiones a la ejecución le sigue la exhibición de la cabeza de la mujer ante la población o es precedida por el combate de las autoridades contra ella. Como corresponde a la narración del último caminante, los asesinatos de la serrana se expresan como acciones pasadas que ella misma le cuenta durante el rapto, o quedan implícitos en las fórmulas que la presentan

⁵² “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402; “Romances en Garganta la Olla”, pp. 485 y 486.

⁵³ Asturias I, pp. 287 y 288; Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia. Romancero xeral de Galicia I*, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Fundación Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998, p. 257 (en adelante, *Galicia*); León, pp. 326, 328, 329, 330, 331, 333, 334; Canarias, pp. 78, 79, 80, 171, 172, 173, 174, 175 (dos versiones), 176, 177, 272, 273, 274; Castilla, pp. 84 y 177; Extremadura, pp. 104 y 105; *Amenidades*, p. 130; Portugal, pp. 159, 160, 162, 163, 164, 165.

⁵⁴ Asturias I, p. 289 (una versión), Portugal, p. 165.

⁵⁵ León, p. 332.

⁵⁶ León, p. 335.

⁵⁷ Asturias I, pp. 289 (una versión), 290, 291; *La Montaña*, pp. 41, 42, 43; León, pp. 323, 324, 325, 327; Castilla, p. 83, 176; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402 (una versión), 403 (dos versiones), 404, 405 (dos versiones).

como ladrona y asesina.

El romance de *La Gallarda* está puesto en voz de un narrador omnisciente que cuenta en tercera persona la aventura del último caminante que posee la mujer, a la que mata en defensa propia después de una ardua batalla. El texto suele iniciar con el premeditado ofrecimiento de posada o placer sexual de la mujer previa al rapto y algunos datos del caminante, quien suele ir cansado de su jornada, o ser un joven cuya madre le advierte a su hijo que su futura "anfitriona" es una asesina; continúa con la posesión sexual y concluye con la ejecución de la mujer a manos del caminante. De manera semejante al romance de *La Serrana*, los asesinatos de la gallarda se presentan como acciones pasadas a las que suele referirse la madre del joven, o quedan implícitas durante el rapto, en el cual el caminante ve entre las cabezas que cuelgan de la escalera, la de su padre, su hermano o algún otro familiar. A continuación me detengo, de manera contrastiva, en las particularidades de las respectivas intrigas.

El despojo es la forma en que se enuncia el acoso de la serrana en las versiones antiguas de Azedo, Lope de Vega, Vélez de Guevara y Valdivielso, y se expresa como acción terminada:

Allá en Garganta la Olla, en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana blanca, rubia, ojimorena.
(*Amenidades*, p. 129)

Allá en Gargantalaolla,
De esta Vera de Plasencia,
Salteóme una serrana
Blanca y rubia, zarca y bella⁵⁶;

Allá en Garganta la Olla,
en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana,
blanca, rubia, ojimorena⁵⁹;

Allá en Garganta la Olla,
En la Vera de Plasencia,
Salteóme una Serrana
Pelirubia, ojimorena⁶⁰.

Ramón Menéndez Pidal y María Goyri pensaron que el verso
“salteó me la serrana” pudo haberse tomado de las serranillas de Juan
Ruiz (específicamente del verso 959b) “ya que resultaba muy

⁵⁶ Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, acto III, p. 42.

⁵⁹ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997, acto III, vv. 2202-2205.

⁶⁰ Joseph de Valdivielso, *La Serrana de Plasencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. de Eduardo González Pedroso, M. Rivadeneyra, Madrid, 1865, t. 58, p. 248.

apropiado a la narración", o bien de la tradición oral, en la que fueron muy conocidas⁶¹. Esta última hipótesis, apoyada en la presencia de las serranillas en las obras de Lope, Vélez y Valdivielso, me parece más acertada que conjeturar que en el siglo XVII hubiera una tradición erudita transmitida por algún manuscrito o pliego suelto impreso, ya que la falta de tales documentos nos seguirá situando en el terreno de la incertidumbre.

Aunque las fórmulas introductorias de algunas versiones modernas presentan a la serrana como ladrona (En aquellos altos montes en aquellas altas sierras ./ se pasea una Serrana, una Serrana se pasea, / matadora de los hombres, robadora de la hacienda⁶²), el despojo no llega a desarrollarse ni ocupa un lugar central. Una versión gaditana muestra que el acoso a mano armada tampoco tiene el objeto de despojar al caminante, sino de llevárselo con ella:

Allá en Barranca la Olla, orillitas de Paciencia
Se pasea una serrana, alta, rubia, muy morena,
con su escopetita al hombro, guardando la suya cueva,
y vio venir a un galán alto, rubio como ella;

⁶¹ "Observaciones y notas", en su edición de *La Serrana de la Vera* (Sucesores de Hernando, Madrid, 1916), pp. 154, 156, 157.

⁶² León, pp. 331 y 334; una versión de *Asturias I*, p. 287; otra de *La Montaña*, pp. 39, 41, 42; dos de *Castilla*, pp. 82, 175.

EL MODELO SERRANA

se echó el trabuco a la cara un trabucazo le pega.
El galán iba delante abriendo campo y verea,
La vio subida en un pino peinándose las melenas.
Lo ha cogido de la mano, lo lleva a la suya cueva.
(“El romance de *La Serrana de la Vera*”, p. 402)

Respecto de que en la tradición oral moderna no aparezca el despojo, excepto en el caso que cito, pienso que los transmisores no vieron la utilidad de desarrollarlo, puesto que prefirieron elaborar la imagen visual de la ladrona en sus fórmulas introductorias. Lo mismo pudo haber ocurrido con los transmisores antiguos; además, seguramente conocían las serranillas medievales y dieron por hecho que entre los papeles del personaje estaba el de asaltante, de cuya doble connotación (ladrona y asaltante sexual) estaban al tanto. En lo que concierne especialmente a las versiones de los dramaturgos, es natural que hayan expresado el despojo como acción terminada, puesto que en sus obras la acción se elabora mimética y diegéticamente, y constituye uno de sus mayores atractivos.

El rapto del que es objeto la víctima de la serrana suele llevarse a cabo por la fuerza o clandestinamente, acción que ocurre inmediatamente después de encontrar al caminante, a quien tira de la mano para llevárselo a su morada:

PRIMERAS REALIZACIONES

Un día yendo pa misa encontréme, encontréla
me encontré con la serrana que vive en Sierra Morena,
me ha cogido de la mano, me llevó para la cueva,
mientras más arriba iba más me aprieta la muñeca.

(*Asturias I*, p. 288)⁶³

Hay incluso una versión en que la violencia con que se
realiza la acción evoca la de las serranas del Arcipreste:

Le agarró por los cabellos y pa la cueva le lleva;
No le lleva por caminos ni tampoco por la senda,
Le lleva por ur-os montes que van a dar a la cueva.

(*León*, p. 334)

El carácter clandestino del rapto suele indicarse con los
secretos caminos por donde la serrana se lleva al caminante:

Vio venir un caballero con una carga de leña.
Lo agarró por la mano, para su cueva lo lleva.
No lo lleva por caminos ni tampoco por veredas,
Que lo lleva por el monte para que nadie los vea.

(*Galicia*, p. 257)⁶⁴

⁶³ También en *Asturias I*, pp. 288 (una versión), 289, 291; *León*, pp. 322, 324 (dos versiones), 325, 326, 329, 332; *Castilla*, p. 175; *Extremadura*, pp. 104, 105; "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402, 403 (dos versiones), 404 (tres versiones); "Romances en Garganta la Olla", p. 484; *Amenidades*, p. 129; *Canarias*, pp. 79 (dos versiones), 171, 172, 173, 174 (dos versiones), 176, 177, 273, 274.

⁶⁴ También en *La Montaña*, p. 42; *León*, pp. 328, 330, 333; "Romances en Garganta la Olla", p. 485.

No son muchas las versiones en que la serrana, de acuerdo con su urgente apetito sexual, antes de raptar al caminante le solicita sus favores sexuales, invitándolo a su morada, a la sierra, a la ribera, a la cama y a la mesa o, más directamente, a tener relaciones sexuales con ella, solicitud que se expresa con el giro coloquial de "tirar un tiro":

-¿Quieres venirte conmigo, quieres venir a mi cueva?
-Sí voy contigo, Serrana, por ver qué tienes en ella-
(León, p. 333)

-¿Qué haces aquí, vaquerillo, sentadito en alto tierra?
-Estoy cuidando las vacas para el sustento 'la tierra.
-Si quieres venir conmigo, ven conmigo a mi ribera-
(León, p. 334)

-Queres tu, ó pastorinho, subir conmigo para a serra?
(Portugal, p. 159)⁶⁵

-¿ Dónde vienes, vaquerillo, á onde vas por estas sierras?
¿ Vas en busca de una vaca que ayer tarde se perdiera?
Deja la vaca, vaquero, y vente conmigo á la cueva.
Te he de dar muy buena cama y te daré muy buena cena,
de pellejitos de liebre te pondré la cabecera;
(Castilla, p. 82)⁶⁶

⁶⁵ También en *Portugal*, pp. 159, 160, 162, 163, 164 (dos versiones), 165.

⁶⁶ También en *La Montaña*, p. 39, 41.

PRIMERAS REALIZACIONES

-Venga, venga, el estudiante venga, venga enhorabuena,
si quiere tirar un tiro aquí tengo mi escopeta.
-Es un oficio, señora, yo nunca lo deprendiera,
pero el dormir con mujeres tengo la voluntad buena-
(*Asturias I*, p. 287)

El rapto del caminante transcurre en una atmósfera en la que convergen erotismo y tanatismo, pero el tono divertido en que la serrana le revela a su víctima el destino que le espera, no sin antes alimentarlo con la tópica comida de perdices y conejos, representan uno de los mayores deleites del receptor. Por lo general, el camino hacia la cueva está poblado de tumbas y cruces, en ocasiones rodeadas de huesos o calaveras. El macabro escenario despierta la curiosidad del caminante y, a su vez, la serrana la satisface diciéndole pícaramente que son de los hombres que ha matado y que él correrá la misma suerte cuando así lo decida:

Por el camino que iba tantas de las cruces viera.
Atrevíme y pregúntele qué cruces eran aquellas,
Y me responde diciendo que de hombres que muerto hubiera.
Esto me responde, y dice como entre medio risueña:
"y así haré de tí, cuitado, cuando mi voluntad sea".
(*Amenidades*, p. 129)⁶⁷

⁶⁷ También en *Asturias I*, pp. 288; *La Montaña*, pp. 39, 41, 42; *León*, pp. 331,

Por lo general, la comida que prepara la serrana, como aquella de las serranas de Juan Ruiz, por las perdices y conejos que la componen, tiene por objeto asegurarse de que el caminante esté en condiciones de satisfacer su apetito sexual:

Saca fuego, pastorito, mientras voy a la ribera.
Aún el fuego no es encendido, ya la serrana está en tierra;
de conejos y perdices traiba la cintura llena;
la perdiz la coge al vuelo y el conejo a la carrera.
De conejos y perdices hizo la rica cazuela;
ella se come la pulpa y a mí los huesos me deja,
ella se come el buen pan y a mi el cascarón me deja.

(*Canarias*, p. 146)⁶⁸

Si bien el resto de las versiones revisadas no abunda en la descripción de la comida, se menciona que es rica⁶⁹, buena⁷⁰ o

334; *Castilla*, pp. 82, 83, 175-176, "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones), 404 (tres versiones), 405; *Canarias*, pp. 77-78, 79 (dos versiones), 172, 174 (dos versiones), 175, 176, 177, 272; *Portugal*, pp. 159, 160, 163, 165 (dos versiones).

⁶⁸ También en *Canarias*, pp. 78, 79-80, 171, 172, 173, 174, 174-175, 175, 176, 272, 273, 274; *Asturias I*, pp. 287, 288, 289, 290, 291; *Galicia*, p. 257; *La Montaña*, pp. 39, 41, 42; *León*, pp. 323, 325, 326, 326-327, 328, 328-329, 329, 330, 331, 332, 333, 334-335; *Castilla*, pp. 82, 83-84, 176, 177; *Extremadura*, pp. 104, 105; "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones), 404 (una versión); "Romances en Garganta la Olla", p. 485; *Amenidades*, p. 129; *Portugal*, p. 163.

⁶⁹ *León*, p. 332; *Castilla*, pp. 176, 177; *Extremadura*, p. 104; "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones).

generosa⁷¹.

En cambio, la gallarda, para raptar al caminante, lo engaña haciéndole creer que, de buena voluntad, le dará posada:

Estando un día la Gallarda en su ventana florida
vio venir un caballero camino de Andalucía.
-Corra, corra, caballero, que aquí tiene la dormida!
-Si la tengo ahí, señora, no camino más arriba,
que cansadito vengo de caminar todo el día-

(Asturias I, p. 274)⁷²

En algunas otras versiones, el caminante es quien pide posada a la gallarda, pues se encuentra cansado de su viaje:

Estando un día la Gallarda a su ventana florida
peinando su negro pelo, parecía seda torcida,
vio venir un caballero, camino de Andalucía.
-Buenos días, caballero, -Buenas, señor, se los día.
-Si usted me diera posada ya no iba más arriba
-Suba, suba, caballero, que aquí tiene usted dormida-

(Asturias I, p. 273)⁷³

⁷⁰ León, p. 329; "El romance de *La Serrana de la Vera*", p. 404.

⁷¹ León, pp. 323, 325, 327 (dos versiones), 331: *Amenidades*, p. 129.

⁷² También en Galicia, p. 259 (una versión); León, p. 335; Castilla, p. 169; Portugal, p. 166.

⁷³ También en Asturias I, pp. 274, 275, 283-284, 284, 285, 286; Juan Menéndez Pidal, *Romancero asturiano (1881-1910) I*, ed. de Jesús Antonio Cid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos, Madrid, 1986 (en adelante, *Asturias II*), pp. 195, 196; León,

Cuando la futura víctima de la mujer es el joven, lo engaña invitándolo a comer u ofreciéndole placer sexual:

-Deme de cenar, mi madre, por ser hoy el postrer día,
Que me brindó la Gallarda a cenar con ella un día.
-No vayas allá, mi hijo, no vayas allá mi vida,
que la Gallarda ha matado a los mejores de esta villa.
-Tengo ir allá, mi madre, aunque me cueste la vida;
(León, p. 344)⁷⁴

¡Quién consuela a doña Infanta, y un hijo que ella tenía,
se lo brindó la Gallarda a dormir con ella un día!
-No vayas allá, mi hijo, no vayas allá, mi vida,
que la Gallarda tiene muertos los mejores de Castilla
-Déame la ropa, madre, por ser el último día;
déame la cena, madre, por ser el último día;
que me brindó la Gallarda a dormir con ella un día-
(León, p. 342)

Como apuntó Pedro M. Piñero, la advertencia que hace la madre y la comida que le prepara para fortalecerlo en la "prueba" que debe pasar, sugiere que la contención facilita su triunfo⁷⁵.

Las acciones que ocurren durante el rapto ponen en evidencia el

pp. 336, 337, 338, 339, 340, 348; *Extremadura*, p. 106; *Portugal*, pp. 160, 161, 163, 167.

⁷⁴ También en *León*, p. 342.

⁷⁵ *Romancero*, p. 347.

PRIMERAS REALIZACIONES

carácter perverso que define a la protagonista; éstas se desarrollan, al igual que en el romance de *La Serrana*, en un clima macabro, pero a diferencia de él, son narradas con una tensión que enfatiza el peligro en que se encuentra el caminante, pues su adversaria le prepara desagradables sorpresas que no está dispuesta a revelar. Al subir la escalera, el caminante descubre las cabezas que cuelgan en la casa, le pregunta a su “anfitriona” su procedencia y ella miente descaradamente diciéndole que son de animales que ella cría, pero el hombre distingue entre ellas la de su padre y la de su hermano:

–¿Cómo hay tantas cabezas colgadas en esta viga?
–Esas son de lechones que ha criado mi montía.
–¡Valga al diablo tu montía, que tantos lechones cría!
Una era de mi padre, que po’ la barba lo conocía,
y otra era de mi hermano, un hermano que yo tenía–
(*Asturias I*, p. 284)⁷⁶

Naturalmente, el macabro descubrimiento, así como la sospecha de que tiene una cita insoslayable con la muerte, hace que al hombre se le vaya el apetito:

⁷⁶ También en *Asturias I*, pp. 273, 274, 275, 277 (dos versiones), 278, 279, 280, 281, 282, 285, 286; *Asturias II*, pp. 193, 194, 196; *León*, pp. 335, 336, 337, 338, 339-340, 341, 342, 343, 344, 345; *Galicia*, pp. 258, 259; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 160, 161, 163, 166; *Extremadura*, p. 106.

Gallarda pone la mesa, caballero no comía.

-Come, come, caballero, que 'o duelo no te tenía.

-¿Cómo hei de comer, Gallarda, si eu voluntad no traía?-

-Gallarda escancea el vino, caballero no bebía.

-Bebe, bebe, caballero, que 'o duelo no te tenía.

-¿Cómo hei de beber, Gallarda, si ue voluntad no traía?-

(Galicia, p. 258)⁷⁷

O bien, que sospeche que la comida que le ofrece la asesina está
compuesta de carne humana:

-Yo esa carne no como, que es hermana de la mía,

yo esa sangre non la bebo que es hermana de la mía-

(Asturias I, p. 275)⁷⁸

En algunas otras versiones la criada de la gallarda previene al
caminante advirtiéndole que la comida está envenenada:

-No coma usted comida que la Gallarda le día,

ni beba usted bebida que la Gallarda le día;

todo lo que da Gallarda, todo veneno tenía-

(León, p. 336)

⁷⁷ También en *Galicia*, p. 259; *Asturias I*, pp. 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285; *Asturias II*, pp. 193, 195, 196; *León*, pp. 335-336, 336, 338-339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 160, 163, 166.

⁷⁸ En una versión asturiana del romance de *La Serrana*, la repulsiva comida está compuesta de ranas y cabezas de culebras (*Asturias I*, p. 288).

PRIMERAS REALIZACIONES

En el romance de *La Serrana*, la posesión sexual por asalto es propia de las versiones canarias. La protagonista acomete al caminante iniciando una "lucha" cuerpo a cuerpo en la que el hombre demuestra tener suficiente energía para satisfacerla:

Estándome yo cuidando mis cabras en Choramela,
vi venir una serrana saltando de piedra en piedra.
Se puso a luchar conmigo, me puse a luchar con ella,
ella me dio a mí dos caídas yo le di dos y media
(*Canarias*, pp. 78-79)⁷⁹

A la posesión sexual forzada, la más común en los textos revisados, le precede la preparación del crimen por parte de la serrana, que consiste en ordenarle al caminante que cierre la puerta, con el objeto de que no escape: "Después de haber cenado me manda atrancar la puerta" (*Castilla*, p. 84)⁸⁰. Pero éste, a su vez, prepara su

⁷⁹ También en *Canarias*, pp. 77, 172, 173, 173-174, 174, 273. En algunas otras versiones, la serrana vence al caminante: *Canarias*, pp. 175, 176-177. Como vimos en el apartado precedente, la "lucha" en los textos del Arcipreste es uno de los eufemismos del acto sexual. Creo, con François Delpech, que la palabra también puede interpretarse literalmente y ser tomada como una prueba iniciática impuesta por la "mujer fuerte" que implica la "desvirilización" del caminante. Al respecto véase "Variations autour de *La Serrana*", en *Travaux de l'institut d'études hispaniques et portugaises de l'Université de Tours*, Publications de l'Université de Tours, Tours, 1979, pp. 68-69.

⁸⁰ También *León*, pp. 239, 330, 332, 333; "Romances en Garganta la Olla", pp.

huida: “Y yo, como picarillo, la dejé un poco entreabierta” (*Castilla*, p. 84)⁸¹. Acto seguido, la serrana obliga al caminante a acostarse con ella:

Desnudóse y desnudéme, y me hace acostar con ella;
(*Amenidades*, p. 129)⁸²

y después de haber cenado le manda acostar con ella:
cuatro colchones de holanda y en dos sábanas de seda
(*La Montaña*, p. 42)⁸³

Previo acto sexual, la gallarda también suele preparar el crimen en el momento de disponer la cama; oculta un puñal de oro entre las sábanas y el colchón, acción que atestigua el caminante y que le proporcionará el suficiente coraje para defenderse más tarde:

La Gayarda fay la cama, caballero miraría:
en medio de dos colchones un puñal de oro metía:
(*Asturias II*, pp. 193-194)⁸⁴

485, 486; *Amenidades*, p. 129.

⁸¹ También *León*, pp. 327, 329, 330, 332, 333; “Romances en Garganta la Olla”, pp. 484, 486; *Amenidades*, p. 129.

⁸² También *Castilla*, p. 175.

⁸³ También *León*, p. 326.

⁸⁴ También en *Asturias II*, pp. 194, 195; *Asturias I*, pp. 274, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Galicia*, pp. 258, 259; *León*, pp. 336, 337 (dos versiones), 339, 340, 341; 343, 344, 345, 346, 347; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 161, 163, 166, 167; *Extremadura*, p. 106. Por el cruce entre los romances que nos ocupan, esta acción también aparece en algunas versiones de *La Serrana* (*León*, pp.

PRIMERAS REALIZACIONES

La posesión sexual suele expresarse con la acción de acostarse, dormir o, más pícaramente, con las de “deleitarse” o “brincar”, presentes en algunas versiones portuguesas:

-Acuéstese caballero, acuéstate en cama mía
-Yo acostarme, si señora, que esi ánimo traía-
(*Asturias I*, p. 285)⁸⁵

-Duerma, duerma, caballero, que está rica la dormida.
-No puedo dormir, señora, si no tengo compañía.
-Si por eso es [caballero], con usted me acostaría-
(*León*, p. 342)⁸⁶

Luvara-o para o seu quarto, para donde ela dormia.
Deitaram-se ambos na cama, nem um nem outro dormia;
(*Portugal*, p. 161)

Tanto brincaram de noite que de manhã se adormeceram
(*Portugal*, p. 160)⁸⁷

El romance de *La Serrana* no describe en detalle los asesinatos de la protagonista. Algunas versiones de las tradiciones leonesa, castellana, extremeña y canaria, señalan que la mujer suele matar a los

323, 324, 326, 327: *Asturias I*, p. 291; *Galicia*, p. 257).

⁸⁵ También en *Asturias I*, 274, 277; *León*, p. 339.

⁸⁶ También en *León*, p. 343.

⁸⁷ También en *Portugal*, p. 162.

hombres en su cueva, en la sierra o en la ribera, y que después les da sepultura: “-Son cabezas de hombre, que yo he matado en mi cueva” (León, p. 323)⁸⁸; “-Todas son cabezas de hombres que he matado en esta sierra” (León, p. 331); “-De hombres que yo he matado estando en esta ribera” (Castilla, p. 177);

Estas cruces, pastorcillo, vale más que no las sepas,
Que son hombres que yo mato y los entierro en mi cueva
(Canarias, pp. 77-78)⁸⁹

En cambio, el romance de *La Gallarda* indica, como ya se ha señalado, que la mujer acostumbra matar a los hombres con un puñal y conserva sus cabezas a manera de trofeo.

Las acciones que preceden a su ejecución –búsqueda del arma, lucha cuerpo a cuerpo– y la posterior –salida del caminante de la morada de la asesina, en la que se celebra el triunfo del hombre–, así como el diálogo de los personajes, le dan mayor dramatismo a la acción. Una vez consumado el acto sexual, la mujer busca el puñal y, al ser cuestionada por su contraparte, finge buscar un rosario para

⁸⁸ León, pp. 326, 328, 334; Castilla, p. 82; “El romance de *La Serrana de la Vera*”, pp. 402-405.

⁸⁹ Canarias, pp. 79 (una versión), 171, 172, 174 (dos versiones), 175, 176, 177, 272, 273, 274.

PRIMERAS REALIZACIONES

rezar. A su vez, el caminante le advierte que ya tiene el arma en sus manos:

a las doce de la noche Gayarda se revolvía.
–Qué buscabas, la Gayarda; qué buscabas, vida mía?
–Busco mi rosario de oro, que yo rezarlo quería.
–Mientes, mientes, la Gayarda, mientes, mientes, vida
mía;
que ese rosario de oro en mis manos volaría–
(*Asturias II*, pp. 193-194)⁹⁰

En algunas otras versiones, el caminante le anuncia a la mujer que la matará:

Eso de la medianoche la Gallarda revolvía.
–Qué buscas ahí, Gallarda, qué buscas ahí, Gallardina?
–Buscaba el cuchillo de oro, para matarte quería.
–Si tú me matas a mí, yo también te mataría,
que aquí mi padre el rey, aquí él perdió la vida!–
(*Asturias I*, p. 278)⁹¹

Después de la batalla, el caminante mata a la mujer de una puñada en el corazón:

⁹⁰ También en *Asturias II*, pp. 194, 195; *Asturias I*, pp. 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Galicia*, pp. 258, 259; *León*, pp. 336, 337 (dos versiones), 339, 340, 341; 343, 344, 345, 346, 347; *Castilla*, p. 169; *Portugal*, pp. 161, 162, 163, 166, 167; *Extremadura*, p. 106.

⁹¹ También en *Asturias I*, pp. 278, 281; *Asturias II*, p. 196; *León*, p. 342.

-El tu rosario de oro, Gallarda, en mis manos pararía.-
Se dieron de vuelta en vuelta la Gallarda quedó encima,
y el caballero debajo puñal de oro le metía
que le pasó el corazón, las entrañas y la vida
(Asturias I, p. 276)⁹²

O decapitándola:

-Si tú rezas el rosario yo también lo rezaría,
y si me quieres matar yo también te mataría.-
Le dio siete puñaladas y con todo no moría,
Y le cortó la cabeza y la arrojó a una esquina
(Asturias I, p. 282)

E incluso disparándole:

si tu sacas el puñal yo saco mi carabina.
De tres tiros que le dio cayó al suelo Gallardina
(León, p. 338)

Finalmente, el caminante logra salir de la morada de la gallarda con la ayuda del portero, a quien convence de que lo deje salir:

⁹² También en *Asturias I*, pp. 273, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Asturias II*, pp. 194, 195, 196; *León*, pp. 336, 337, 339, 340, 341, 345, 347, 348; *Galicia*, pp. 258, 259; *Castilla*, pp. 169, 161, 162, 164, 166, 167; *Extremadura*, p. 106.

PRIMERAS REALIZACIONES

-¡Abra las puertas, portero, portero de portería!
-Estas puertas no se abren hasta que no venga el día,
que si Gallarda lo sabe aquí nos quita la vida.
-Gallarda no sabe eso que en la sala está tendida,
la sangre de la Gallarda toda la sala corría,
la sangre de la Gallarda por la puerta ya salía.
-¡Oh, bien haya el caballero por toda su valentía!
de cien hombres que aquí entraron a todos quitó la vida,
de cien almas que aquí entraron a todas dejó sin vida-
(*Asturias I*, p. 275)⁹³

En el romance de *La Serrana* la separación de los personajes se desarrolla en términos más traviosos y divertidos. El caminante huye aprovechando que la mujer se ha dormido: "Cuando la sintió dormida se marchó para su tierra" ("*Romances en Garganta la Olla*", p. 485)⁹⁴.

Algunas versiones añaden mayor dramatismo a la acción enriatizando el sigilo del caminante:

A eso de la medianoche, cuando la sintió dormida,

⁹³ También en *Asturias I*, pp. 273, 276, 278, 280, 282 (dos versiones), 283, 284, 285, 286 (dos versiones); *Asturias II*, pp. 195, 196-197; *Galicia*, pp. 258, 259; *León*, pp. 337, 338, 339, 340, 341, 343, 345, 347; *Extremadura*, p. 106; *Portugal*, pp. 161, 162, 166.

⁹⁴ También *Asturias I*, pp. 287, 288, 289 (dos versiones), 290, 291; *La Montaña*, pp. 40, 41; *León*, pp. 332-33, 333; *Extremadura*, pp. 104, 105; "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 402 (dos versiones), 403 (dos versiones), 404 (dos versiones); *Portugal*, pp. 159, 164.

Se levanta el serranillo, y pa su tierra camina,
Los zapatos en la mano para que no lo sintiera;
(León, p. 330)⁹⁵

Las versiones leonesas, asturianas, castellanas y santanderinas añaden que el sueño de la serrana se debió a la embriaguez:

Vino va, vino viene, la Serrana en borrachera;
con el calor de la lumbre la Serrana se durmiera.
Y yo, como picarillo, luego calcé las espuelas;
los zapatos en la mano, para que no me sintiera;
las puertas eran de golpe, con cuidado las abriera.
(León, p. 335)⁹⁶

Mientras que las canarias y extremeñas lo atribuyen al efecto de la música:

Con el son de la guitarra la serrana se durmiera.
Yo, que la pesqué dormida, echéme 'e la cueva fuera,
los zapatos en la mano, la media en la faldriquera;
(Canarias, p. 78)⁹⁷

⁹⁵ En una versión castellana, el caminante confunde su calzado con el de la mujer y el sombrero con la montera (*Castilla*, p. 84), y en otra se lleva las bragas bajo el brazo y no alcanza a ponerse bien los zapatos (*Castilla*, p. 176; *La Montaña*, p. 42).

⁹⁶ También en *León*, p. 324; *Asturias I*, pp. 287, 288; *Castilla*, pp. 82, 177; *La Montaña*, pp. 39, 41.

⁹⁷ También en *Canarias*, pp. 74 (dos versiones), 171, 172, 173, 174, 175 (dos versiones), 176, 177, 178, 273, 274; *Extremadura*, pp. 104, 105

Y la versión antigua y algunas portuguesas, al cansancio producido por la actividad sexual:

Cansada de sus deleites muy bien dormida se queda,
y en sintiéndola dormida sálgame la puerta afuera.
Los zapatos en la mano llevo porque no me sienta,
y poco á poco me salgo y camino á la ligera.
Más de una legua había andado sin revolver la cabeza,
y cuando mal me pensé yo la cabeza volviera,
(*Amenidades*, p. 130)⁹⁸

Son escasas las versiones que no entran en detalles, expresando únicamente que el caminante salió de la morada de la serrana⁹⁹, o bien que ya lleva un buen trecho andado¹⁰⁰ o que, al despertar, la mujer advirtió su ausencia¹⁰¹.

Acto seguido, la serrana persigue al caminante armada con honda y/ o piedra, pidiéndole que regrese por una prenda olvidada:

Cuando la Serrana 'espierta, lleva andando legua y media;
maldice el pan, maldice el vino, la madre que la pariera,

⁹⁸ También *Portugal*, pp. 160. 162.

⁹⁹ También *Galicia*, p. 257; *León*, p. 329; *Portugal*, p. 163.

¹⁰⁰ "Romances en Garganta la Olla", p. 486, *Portugal*, p. 165 (dos versiones).

¹⁰¹ *León*, pp. 323, 324, 325, 326, 327; "El romance de *La Serrana de la Vera*", p.

también maldició sus ojos por qu'aquel sueño durmiera.
Garró la fronda en la mano y se puso a tirar piedras;
las tira de teso en teso, las tira de sierra en sierra.
La primera que tiró, le derribó la montera.
-¡Ay, vuelve atrás, gran villano, que te queda la montera!
-Por Dios te pido, villano, que no sea descubierta;
(León, p. 323)¹⁰²

O que le sirva de mensajero, dándole cartas, noticias o
encomiendas para familiares de ella o de él:

Y en esto la ví venir bramando como una fiera,
saltando de canto en canto, brincando de peña en peña.
-Aguarda, me dice, aguarda; espera, mancebo, espera;
me llevarás una carta escrita para mi tierra;
toma, llévala á mi padre; dirásle que quedo buena
(Amenidades, p. 130)¹⁰³

Muy pocas versiones narran brevemente la persecución,

¹⁰² También en León, pp. 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 331-332, 334; Asturias I, pp. 288, 289 (dos versiones), 290, 291; La Montaña, pp. 40, 41; Castilla, pp. 83, 177; Extremadura, pp. 104, 105; "Romances en Garganta la Olla", pp. 485, 486; Canarias, pp. 78, 79, 173, 174, 175, 176, 177, 272, 273, 274; Portugal, pp. 159, 160, 162, 163, 164, 165, 165-166. En algunas versiones, la serrana persigue al caminante sin hacer ninguna petición (León, p. 333; "El romance de La Serrana de la Vera", pp. 402, 403, 405).

¹⁰³ También Castilla, p. 84; Canarias, pp. 79-80. Algunas versiones combinan ambas peticiones: regresar por la prenda y entregar la carta o cumplir encomiendas: La Montaña, pp. 43-44; León, pp. 331-332, 335; Castilla, p. 176; Canarias, p. 171.

PRIMERAS REALIZACIONES

agregando que la serrana lamenta no haber matado al caminante¹⁰⁴, o le pide que regrese a la cueva¹⁰⁵. A su vez, el caminante se niega a las demandas de la mujer advirtiéndole que descubrirá sus crímenes:

- ¡Ay, vuelve atrás, gran villano, que te queda la montera!
- La montera es de rempaño, pero, aunque fuera de seda,
¡Dios no me diera pa otra que yo por ésa volviera!
- Por Dios te pido, villano, que no sea descubierta.
- Descubierta no, señora, hasta la primera venta;
(León, p. 323)¹⁰⁶

O que no está dispuesto a regresar:

- Pastorcito, pastorcito, que la cayada te dejas.
- Mucho palo hay en el monte para hacer otra más buena.
- Pastorcito, pastorcito, que te dejas la montera.
- Mucho paño hay en mi pueblo para hacer otra más [nueva].
- Pastorcito, pastorcito, que te dejas una oveja.
- Aunque cien mil me dejara, a por ellas no volviera—
(Extremadura, p. 104)¹⁰⁷

¹⁰⁴ Canarias, p. 172.

¹⁰⁵ León, p. 329.

¹⁰⁶ También en León, pp. 324, 325, 326, 327, 328, 329, 329-330, 330, 331, 332, 335; Asturias I, pp. 287, 288, 290, 291; La Montaña, pp. 42, 43; Castilla, pp. 83, 84, 176, 177; "Romances en Garganta la Olla", p. 485; Amenidades, p. 130; Canarias, pp. 78, 79, 80, 171, 173, 174, 175 (dos versiones), 176, 177, 272, 273, 274.

¹⁰⁷ También en Extremadura, p. 105; Asturias I, p. 289 (dos versiones); Galicia, p. 257.

La denuncia de los crímenes de la mujer se desarrolla rápidamente. Cuando llega a la primera ciudad, venta, pueblo o puesto de guardias, el caminante divulga a voces los crímenes de la serrana:

Al entrar en la ciudad, en altas voces dijera:
-Baje justicia del cielo, si no la hay en la tierra,
que en aquellos altos montes y en aquellas altas sierras
se pasea una Serrana, una Serrana se pasea,
matadora de los hombres, robadora de la hacienda-
(León, p. 332)¹⁰⁸

O conduce a las autoridades a su morada:

cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
el galán iba delante abriendo campo y vereá.
("El romance de *La Serrana de la Vera*", p. 402)¹⁰⁹

En las versiones leonesas y asturianas, las autoridades, que pueden ser guardias, alguaciles o ayuntamientos, combaten infructuosamente contra la serrana: "Fueron siete justicias y a todas

¹⁰⁸ También *Asturias I*, pp. 289 (dos versiones), 290, 291; *La Montaña*, pp. 40, 43; *León*, pp. 323, 324, 327; *Castilla*, pp. 83, 84; "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 403, 404; *Portugal*, pp. 165, 166.

¹⁰⁹ También en "El romance de *La Serrana de la Vera*", pp. 403, 404. Algunas versiones no mencionan la presencia del caminante (*Asturias I*, pp. 290, 291; *La Montaña*, pp. 41, 43).

PRIMERAS REALIZACIONES

dio muerte eterna" (*León*, p. 323)¹¹⁰. En algunas leonesas, guiados por el caminante, las autoridades aprehender a la mujer:

Ese otro día era domingo cuando fueron a prenderla;
de escribanos y alguaciles, bien rodeada la llevan,
y el pastor iba también para enseñarles la cueva.
Cada vez que le miraba bufa como una culebra:
-¡Si te hubiera hecho girotos, te h[u]biá cortao la cabeza,
ni tú estuvieras ahí, ni yo fuera descubierta!
(*León*, p. 332)¹¹¹

Algunas otras versiones agregan que, cuando las autoridades no logran aprehenderla, un joven, por lo general de quince años, la mata de una puñalada en el corazón:

Siete estados de justicia se ajuntaron a prenderla,
garró una espada en la mano y a todos les da paterna,
no siendo uno de'ciocho años que a los cabellos se enriestra,
le dio un fuerte puñalazo que el corazón le partiera;
(*Asturias I*, p. 290)¹¹²

La decapita:

¹¹⁰ También en *León*, pp. 324, 325, 327; *Asturias I*, pp. 290, 291.

¹¹¹ También en *León*, p. 335.

¹¹² También en *Asturias I*, pp. 290, 291; *León*, pp. 324, 325.

EL MODELO SERRANA

Fueron diez ayuntamientos y a todos daba paterna,
si no es un lindo muchacho que en sus cabellos se enriestra
y con un fuerte puñal le ha cortado la cabeza;

(León, p. 327)¹¹³

O le dispara:

Setecientos de a caballo no se atrevieron con ella,
si no es un paje valiente por arrodeos que lleva;
la tiró un carabinazo, la serrana cayó en tierra,
la tiró un carabinazo la serrana queda muerta

(La Montaña, p. 41)¹¹⁴

Algunas versiones asturianas y leonesas agregan una última acción que muestra la normatividad hacia la que tendió su transmisión. Después de muerta, se expone su cabeza ante la población a manera de lección ejemplar:

la cabeza la enclavaron en la puerta de la venta,
para que hubiera recuerdo de la valiente morena;

(León, p. 324)

Cada pie pesa una arroba, cada brazo arroba y media,
La cabeza la pusieron en la puerta de Plasencia.

(Asturias I, p. 290)

¹¹³ También en *La Montaña*, p. 42; *Castilla*, p. 83.

¹¹⁴ También en *La Montaña*, p. 43; *Castilla*, p. 176.

PRIMERAS REALIZACIONES

Así pues, mientras la elaboración de la serrana como mujer salvaje se sostiene con el ocultamiento de su naturaleza y sus crímenes, tanto como en el carácter violento o clandestino del rapto, la de la gallarda como “mujer fatal” se basa en la exhibición desde el momento en que se posa ante su ventana y cuelga las cabezas de sus víctimas en su casa, así como en el engatusamiento de los caminantes mediante sus ofertas de placer sexual. Ya que el romance de *La Serrana* no proporciona referencias sobre las formas en que ésta mata, la apertura de significados puede ser muy amplia. Su carácter salvaje, las armas que porta y la persecución en pos del caminante sugieren que asesina de manera instintiva y violenta. Sin embargo, el temor de ser “descubierta” que expresa durante la persecución del caminante y el que entierre los cadáveres sugiere que, a pesar de su salvajismo, intuye que hay algo “malo” en sus acciones y en su naturaleza, a medio camino entre la mujer y la yegua; de ahí que se ocupe de enterrar los cadáveres y se oculte en la cueva, de la que sale exclusivamente a comer, a beber y a buscar satisfacción sexual. Aunque somete a sus víctimas a la expectativa de morir, les revela su destino, y les brinda la comida y el placer postreros, en una suerte de rito sacrificial que los prepara en su paso hacia el más allá. De manera

contraria, el romance de *La Gallarda* evidencia que la protagonista mata por placer: somete a sus víctimas al horror que producen las cabezas que cuelgan en su casa, así como a la tensión que significa su negativa de admitir sus crímenes, el ofrecimiento de viandas de inciertos y repugnantes orígenes, y la artera orquestación del crimen, previa al acto sexual.

La posesión sexual, que en ambos romances se enuncia rápida y escuetamente, no tendría mayor trascendencia si no estuviera precedido por la preparación del crimen de las protagonistas. Así, el acto sexual adquiere las inquietantes y contrastivas dimensiones de toda creación literaria asociada con Eros y Tánatos; el máximo placer de estas mujeres es hacer pasar a sus hombres de la *petite mort* a la muerte definitiva.

Al tratarse de un personaje seductor y perverso, la intriga de *La Gallarda* exige su muerte inmediata, la cual es resultado de la ostentación de su maldad, mientras que el castigo de la serrana se construye a partir de una serie de acciones que apuntan, por un lado, hacia un incipiente proceso judicial (denuncia, combate, aprehensión) en el que participan multitud de autoridades, el caminante y un joven aliado y, por otro, hacia la condena moral que implica su exhibición ejemplar. Estas formas de plantear el castigo revelan que el imaginario

PRIMERAS REALIZACIONES

poético tradicional prefirió vencer a la “mujer fuerte” y salvaje mediante la reunión de toda la fuerza física masculina y someterla a las leyes sociales y morales propias de la civilización, y confinar a la muerte sanguinaria e inmediata a la “mujer fatal”, para lo cual es menester que el hombre se mantenga alerta, se abstenga de comer y emplee toda su energía.

Para Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, el castigo de la serrana, registrado en versiones que calificaron como “degeneradas” –y a las que podemos considerar evolucionadas, en el sentido temporal del término, circunscrito en el marco del dinamismo del modelo Romancero, en concordancia con los planteamientos de Diego Catalán–, “pertenece a la forma primitiva del romance, ya que “lo exige el asunto mismo, lo anuncia el temor de la Serrana a ser descubierta, y parecen asegurarlo, en fin, las obras de Vélez, de Lope y [...] Valdivielso [...] Lo apoya además la analogía de nuestro romance con el de *La Gallarda*”¹¹⁵.

Ante este problema propongo otra hipótesis: también es probable que, dada la apertura y dinamismo del Romancero, el romance haya tenido dos líneas de evolución que convivieron en la

¹¹⁵ “Observaciones y notas”, p. 136.

tradición antigua. Una que se corresponde con la separación de los personajes de Juan Ruiz, como consta tanto en la versión de Azedo como en las versiones modernas, y otra que avanzó hacia el castigo de la serrana, dada la apertura que implica la separación de los personajes. Como dan cuenta las versiones que finalizan con la advertencia de denuncia del caminante, con la divulgación los crímenes, con la conducción de las autoridades al *locus terribilis* y la ejecución, tal parece que los juglares fueron avanzando paulatinamente hacia la solución del castigo.

Desde esta perspectiva, nuestros datos indican que, a medida que el personaje se fue insertando dentro del mundo civilizado, se le fueron dando soluciones a la intriga cada vez más acordes con las normas de una sociedad regida por la justicia. La distancia que media entre la separación y el castigo también implica el tránsito de una solución propositiva, es decir, que deja a la imaginación del receptor el paradero de la protagonista, hacia una paulatina solución normativa, esto es, que sanciona la conducta del personaje. La primera alternativa supone, desde mi punto de vista, mayor diversión y placer para el receptor, pues el "picarillo" caminante, con dejar la puerta entreabierta, o con esperar a que el sueño, el cansancio o la embriaguez venzan a su amenazante adversaria, logra escapar con

astucia y buen humor. En contraste, en la segunda se explota el sensacionalismo del combate y la ejecución previa lección ejemplar. Este carácter normativo de la historia es el que prevalecerá, de diferentes formas, en los dramaturgos del Siglo de Oro.

La solución normativa del romance de *La Gallarda* responde a propósitos artísticos diferentes. El personaje se propone desde un principio como una mujer perversa; es una representación del mal llevado a sus extremos; por la seducción que ejerce en los hombres y sus sucesivos engaños, y por su complacencia y destreza en el crimen, es todavía más peligrosa que la serrana. De ahí que su historia exija pasar inmediatamente del acoso al castigo.

De acuerdo con François Delpech, en el nivel mítico, el romance de *La Serrana* representa la eliminación del "obstáculo" que impide el paso de la "vida salvaje" a la "cultura" o al triunfo solar¹¹⁶, mientras que el de *La Gallarda* representa el obstáculo que impide el paso del mal al bien.

¹¹⁶ "Variations autour de la Serrana", p. 62 y "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse. 1979, p. 27.

2.3 REFUNCIONALIZACIONES DEL ROMANCE DE *LA SERRANA DE LA VERA* CONTEMPORÁNEAS AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Durante el siglo XVII el romance de *La Serrana de la Vera* no sólo se refuncionalizó en el teatro del Siglo de Oro, sino también en el Romancero nuevo y en algunas versiones de la leyenda extremeña de *La Serrana de la Vera*. Los poetas del Romancero nuevo le dieron un tratamiento distinto al personaje tradicional que respondió a los lineamientos de un género cuyo énfasis está puesto en la anécdota y la caracterización sentimental de sus personajes, especialmente los femeninos, los cuales se sujetaron a las convenciones sociales de una época en que el valor de la mujer dependía, entre otras cosas, de ser aceptada o rechazada por su amado. Por otra parte, los transmisores de la leyenda extremeña atribuyeron al personaje las motivaciones que la llevaron a convertirse en acosadora y matadora de hombres, las cuales estarán presentes, en mayor o menor grado, en las obras dramáticas que estudio.

2.3.1 *Las serranas del Romancero nuevo*

La refuncionalización del personaje tradicional en el Romancero

PRIMERAS REALIZACIONES

nuevo consiste básicamente en invertir el papel de la “mujer fuerte” por el de mujer débil, el cual resultó más estimulante para el imaginario poético barroco. La debilidad de las nuevas serranas radica principalmente en que, muy lejos de ser acosadoras y matadoras de hombres, son seducidas y abandonadas por su amado, sea porque ellos tienen que partir a la guerra o porque se marchan a otros territorios, donde se enamoran de otras mujeres. Y, como corresponde a la tendencia hacia la paradoja propia del barroco, las nuevas serranas también son personajes emocionalmente fuertes y audaces, en tanto que, una vez abandonadas, salen en busca de sus hombres, sea para recuperarlos o para vengar su afrenta. Tal es la anécdota que justifica la caracterización sentimental de estos personajes. De esta forma, los hombres pasan a ser, de objetos de satisfacción sexual, a sujetos del amor, la nostalgia, la búsqueda y la eventual venganza de las serranas.

Asimismo, la avidez sexual del personaje tradicional se transforma en un fuerte erotismo sublimado por la sensualidad. La transformación se logra mediante la imagen visual de la serrana glamorosamente ataviada que monta a caballo mostrando las piernas envueltas en medias. Lope de Vega y Vélez de Guevara tendrán en mente esta imagen para caracterizar, respectivamente, a Leonarda y

EL MODELO SERRANA

Gila. Otro de los rasgos del nuevo personaje que estará presente tanto en la protagonista de Lope como en la de Vélez es el desdén hacia los hombres, como consecuencia de la burla del amado.

El tránsito de la “mujer fuerte” a la mujer débil, de la voracidad sexual al sentimiento amoroso y al erotismo sublimado, y de la imagen de la “mujer yegua” a la de “mujer jinete”, implica la inserción del personaje tradicional a la historia y la civilización. Esta transformación, así como el desarrollo de la anécdota con motivos ajenos al *modelo serrana*, suponen la alteración radical del mismo.

El romance *En su aldea una serrana* narra la entrega amorosa de la protagonista a su amado, el abandono de éste y la búsqueda del sujeto; abunda en la descripción emocional de la serrana, “más que bella enamorada, y más que la Luna bella”, pero más aún en su arreglo seductor. El poeta presenta una serrana seducida por los “ojos ladrones” de su amado y triste por su ausencia:

En su aldea una serrana
de la Vera de Plasencia ,
más que bella enamorada,
y más que la Luna bella,
lloraba las horas tristes
de un serrano cuya ausencia
dizen que le robó el alma,
y, a mi ver, dióselo ella;

PRIMERAS REALIZACIONES

que son ladrones los ojos,
es verdad, mas nunca llegan
a robar prendas tan caras
si el dueño no da licencia¹¹⁷.

Por su parte, el amado se marcha a la guerra y deja a la serrana sumida en la nostalgia y el temor de perderlo definitivamente a causa de su posible muerte:

Con sus pensamientos habla
Por si le diesen respuesta
De parte de su querido
Que fue quintado a la guerra;
[...]
-¡Ay soldado de mis ojos
que hoy las caxas te recuerdan!
Ayer te guardaba el sueño
Ésta que tu muerte sueña.

(191)

Como la heroína no está dispuesta a perderlo, decide ir a buscarlo:

¹¹⁷ *En su aldea una serrana*, en *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, ed. de Ángel González Palencia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947, t. 1, p. 191. En adelante cito el poema por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.

EL MODELO SERRANA

No me llamen remadora,
ni a mi cara blanca y fresca,
si yo no te fuere a ver,
mi soldado, aunque quieras.
En la tierra y en el mar
quiero, amigo, que se sepa
lo que mi amor ha podido
y lo que pudo tu ausencia.

(192)

La serrana sale en busca de su amado glamorosamente arreglada: su cabeza va tocada con claveles y gasa; lleva una blusa con puños de vaporosos y abundantes encajes en forma de arandela, una falda corta, medias azules y zapatos de seda verde, vestimenta muy a propósito para seducir al amado, y suficientemente funcional como para montar a caballo:

Toca de gasa se puso,
lechuguilla y arandela,
y en el capote rizado
claveles de la joyera.
Iba en mangas de camisa,
Y encima de la muñeca,
encaxes almidonados,
porque la mano blanquean.
En lugar de sus sartaes,
pajiza banda se cuelga,

PRIMERAS REALIZACIONES

enfáldase sus vasquiñas,
quizá por mostrar las medias,
que eran de azul granadino
con alpargates de seda

[...]

Así marcha la serrana
al paso que amor la lleva;
jurando que en la jornada
andaré como una cebra.

(192)

Con base en la transposición del código de honor caballeresco del caballero a la dama, en *Dígasme tú, la Serrana* se perfila la caracterización de la protagonista como vengadora y la del galán como burlador. Luego de que ella se entrega a su amante, éste se marcha a otras tierras, donde se enamora de otra mujer. Desengañada, ella se vuelve desdeñosa del amor de los hombres e intenta vengarse de su amante dándole muerte pero, cuando logra encontrarlo, se arrepiente. El poeta plasma las imágenes de la mujer desdeñosa y del burlador de esta manera:

–“Dígasme tú, la Serrana,
adamada de facciones,
aunque del sol ofendida
porque nunca de él te escondes;
así de tus pensamientos
los altos empleos goces,

y contra lisonjas tiernas
tengas entrañas de bronce
para los hombres.
Ya sé por quién me preguntas,
si mal hace, mal se logre,
si libertades cautivas
cautivas suyas le ahorquen;
a quien le conoce olvida,
busca a quien no le conoce,
no hay agravio que le ataje
ni hay ausencia que le borre,
para los hombres¹¹⁸.

Asimismo, retrata a la vengativa serrana y refiere la entrega amorosa y el abandono del amante en los siguientes versos:

Antaño por este tiempo
A la sombra de aquel roble,
me dió por alma un Serrano,
y la que tuve quitóme.
Era pastor, fuese a Estremo
y en extremo enamorose,
lloró sus alegres días
y soy venganza de amores,
para los hombres.

(526)

¹¹⁸ *Dígame tú, la Serrana*, en *Romancero general* (1600, 1604, 1605), p. 526. En adelante indico el número de página entre paréntesis.

PRIMERAS REALIZACIONES

La búsqueda del amado queda implícita cuando se narra el reencuentro de los amantes, durante el que el galán reta a la agraviada a que lo mate y ella se arrepiente:

Debaxo de este pellico,
ese que buscas se esconde,
añadado de las sedas
y de los paños de Londres.
Echa mano a la tu espada
y mátale, no me popes,
pues que la vida aborrezco
y no es bien que la vida logre
para los hombres.

Esto dixo la Serrana,
y suspirando, apartóse;
llamábala el caballero,
mas ella no le responde.
¡Oh, maldito seas amor,
que en la aldea, y en la Corte,
en el valle y en la sierra,
flechas, arco y redes pones
para los hombres!

(526-527)

Las posibilidades de desarrollo que plantean estos romances se articulan, como se ha dicho, con motivos ajenos al modelo: entrega amorosa, abandono (por salida a la guerra o por salida a otras tierras y

enamoramiento de otra mujer), búsqueda del amado (con el objeto de recuperarlo o vengarse), reencuentro, arrepentimiento (de vengarse).

Por su parte, los dramaturgos exploraron posibilidades de desarrollo semejantes. La entrega amorosa estará presente en *La Serrana* de Vélez; el abandono del amado por ir a la guerra, aunado a otras razones, lo encontraremos en esa misma obra y en *Las dos bandoleras*; el enamoramiento supuesto de otra mujer, en *La Serrana* de Lope de Vega. La búsqueda del amado con el objeto de recuperarlo aparecerá en *Las dos bandoleras* y se invierte en las obras de Valdivielso y Lope de Vega: el amado será quien busque a la mujer para recobrarla; a su vez, la búsqueda con fines de venganza estará presente en la obra de Vélez. El reencuentro de los amantes será común en las obras de Vélez, Valdivielso, Lope y en *Las dos bandoleras*. Asimismo, el arrepentimiento se presentará en las obras de bandoleras; la condesa de Valdeflor, protagonista de *La Ninfa del Cielo*, y Laurencia, de *La Dama del Olivar* de Tirso de Molina, quienes, por distintas razones, desistirán de matar a su burlador en el momento en que tienen oportunidad de hacerlo.

2.3.2 La leyenda extremeña de La Serrana de la Vera

La versión de la leyenda que tratamos fue difundida a mediados del siglo XVII por Gabriel Azedo en el capítulo titulado “Del valeroso y determinado ánimo de la Serrana de la Vera” de *Amenidades, florestas y recreos*; en esa época los transmisores extremeños elaboraron distintas versiones legendarias del romance de *La Serrana de la Vera*. Éstas fueron publicadas por Vicente Paredes Guillén, Vicente Barrante y Publio Hurtado de Mendoza, en sus respectivos libros, *Orígenes históricos de la leyenda de la Serrana de la Vera* (Imprenta de Generoso Montero, Plasencia, 1915), *Narraciones extremeñas* (Imprenta de J. Peña, Madrid, 1872) y *Supersticiones extremeñas* (Cáceres, 1902). De estas versiones dieron noticia Marcelino Menéndez y Pelayo¹¹⁹, Ramón Menéndez Pidal y María Goyri¹²⁰, y Julio Caro Baroja¹²¹. Este investigador, como ya se ha señalado (apartado 2.2), considera todas estas versiones y las obras dramáticas que nos ocupan, como productos de una tendencia “realista” que consiste en convertir en realidad concreta una ficción.

¹¹⁹ *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. 6, p. 10.

¹²⁰ “Observaciones y notas”, p. 130, n. 1.

¹²¹ “*La Serrana de la Vera* o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales”, pp. 281-285.

En efecto, la versión que aporta Azedo atribuye al personaje tradicional una biografía y sitúa la acción en Garganta la Olla, otorgándoles un valor de verdad que no precisamente corresponden a la realidad histórica, sino a la verdad retórica propia de toda leyenda:

Fué, pues, esta determinada serrana natural de Garganta la Olla, lugar bien conocido en la Vera de Plasencia, e hija de muy honrados padres, que no los nombro por no ser el caso; queríanla mucho y la estimaban, porque además de ser hija era muy hermosa y tenía muchas partes naturales para ser querida y estimada de todos; y todas las que la miraban quedaban rendidos á su mucha hermosura, gentileza y gallardía¹²².

Según Menéndez Pidal y María Goyri, Vicente Paredes, quien como Azedo creyó en la veracidad histórica de la leyenda, afirmó que el nombre de la serrana fue María de Zúñiga, hija natural de don Álvaro, duque de Béjar. Sin embargo, después de revisar los datos de Paredes, ambos investigadores llegaron a la conclusión de que carecían de bases históricas sólidas. Por esta misma razón refutaron que el capitán Lucas de Carvajal, el burlador de Gila en la obra de

¹²² Gabriel Azedo de la Berrueza, *Amenidades*, pp. 127. Cito la leyenda por esta edición y en adelante indico el número de página entre paréntesis.

Vélez de Guevara, haya existido realmente y fuera sobrino del obispo plasentino Gutierre de Vargas y Carvajal¹²³.

Aunque la difusión impresa de la leyenda que aquí tratamos fue tardía respecto de las obras dramáticas que nos ocupan, es bastante probable que en la tradición oral haya sido conocida al menos desde principios del siglo XVII pues, en la obra de Vélez, la serrana se caracteriza, entre otras cosas, por ser excelente “tiradora de barra”¹²⁴, cualidad presente en la leyenda:

Era grande tiradora de barra, y á los que veía que eran alentados hacía que tirasen con ella, y ninguno la ganó; y hoy se está arrojada en aquel suelo la piedra con que tiraba, que apenas los que la ven se pueden persuadir á que hubiese mujer que tirase con ella por lo grande y pesado que tiene; y hoy aquel puesto, en memoria del caso, se llama Tiro de la Serrana (128).

¹²³ “Observaciones y notas”, p. 130, n. 1.

¹²⁴ Sebastián de Covarrubias explica que “Comúnmente llamamos barra una pértiga de hierro, que sirve para levantar piedras y otros pesos. Destas tienen en los molinos para levantar las piedras dellos, y los molineros, que de ordinario son hombres de fuerças, suelen tirar con ellas y hazer apuestas, de donde nació una frasis castellana: estirar la barra, por hazer todo lo posible, como el que procuró con la barra adelantarse al golpe de su contrario; y desbarrar llaman desviarse con el golpe de la barra del puesto en cuyo derecho se tira, y se toma por el desviarse alguno de la razón, y de lo que es justo, desbaratando”. *Tesoro de la lengua castellana o española*, 3a. ed., ed. de Martín de Riquer, Altafulla, Barcelona, 1993, s.v. ‘barra’.

EL MODELO SERRANA

El romance de *La Serrana de la Vera* se refuncionaliza en la versión legendaria mediante la introducción de una biografía ficticia previa al desarrollo de su naturaleza fuerte y salvaje, que funciona como lógica explicación de la misma, y que el romance permite en razón de su apertura inicial. La prohibición para casarse con el hombre al que ella se había entregado y la imposición de otro para esposo por parte de sus padres es lo que impulsa a la protagonista a dejar el hogar y marcharse a la sierra, donde el demonio se encarga de enardecer su ya “picado” deseo sexual y, consecuentemente, se dedica a acosar a los viajeros, raptándolos en las alturas de su cueva, despojándolos de sus pertenencias, dándoles viandas compuestas con perdices y conejos, poseyéndolos, y matándolos para no ser descubierta:

Puso los ojos esta bella serrana en un alentado joven, natural de su mismo lugar, con quien ella en sus niñeces se había criado, y conociendo los padres el empeño en que su hija estaba, trataron de divertirla por otro camino, proponiéndola un casamiento, al parecer, conforme á su calidad y estado, y que estaba bien a todos. Mas como ya ella tenia puesta la voluntad y rendido el corazón al otro, y sus pasiones no la daban sosiego, determinóse y dijo a sus padres que no había de ser otro su esposo sino aquel a quien ella ya tenía más que rendida su voluntad; y viendo la repugnancia que los padres hacían en darla gusto, porque les parecía no convenir, determinóse y como desesperada se salió de casa de sus padres y se fue como perdida a habitar entre las fieras que esconde la grande fragosidad de aquellas

PRIMERAS REALIZACIONES

altas y empinadas sierras. ¿Qué no hará una mujer picada del apetito de su gusto, y qué arrojos no emprenderá, aunque sea con desdoro de su misma reputación? Viase sola en los montes; turbábanla confusiones; [...] confundíanla pensamientos, y el demonio, que en tales ocasiones nunca duerme, la atizaba, y más en su soledad, que es á donde el enemigo procura siempre hacer la mayor batería y más cruda guerra. Era, además de ser hermosa, por extremo de alentado ánimo, briosa, esforzada y valiente más que los valientes. Dió esta hermosísima serrana, habitadora de los montes, en salirse á los caminos con una flecha al hombro y una honda en la mano, que eran las armas de que ella usaba y con que mataba caza para comer y sustentarse. Salteaba, como digo, en los caminos a todos los pasajeros y caminantes que encontraba, y si no querían ir de grado y de su voluntad, los llevaba por la fuerza á su cueva, que había hecho al pie de un alto y eminente escollo para su descanso y abrigo, y allí les quitaba lo que llevaban. Entreteníalos el tiempo que le parecía, haciéndoles perder el miedo y regalándolos lo mejor que podía con perdices y conejos que cazaba [...] Después de estos y otros muchos entretenimientos que con los pasajeros tenía, hacía que tuviesen sus gustos y deleites con ella; y después, por no ser conocida ni descubierta, les quitaba las vidas; de que tenía entre aquellos cóncavos de aquellos encumbrados y eminentes montes y espesuras muchas hacinas de hombres muertos, que las aves destrozaban con sus picos y los brutos saciaban y satisfacían su hambriento apetito (127-128).

Así pues, los motivos que preceden a los relativos al acoso característico de la serrana son: entrega amorosa, prohibición de casamiento y abandono del hogar. Por cuanto a la refuncionalización de la "mujer fuerte", como bien se observa, la leyenda le da a la protagonista una personalidad en la que convergen la energía física

que implica el tiro de barra, la cacería como forma de sustento, la fuerza emocional que supone la rebeldía de la mujer hacia sus padres y el coraje para irse a la sierra. Es interesante que antes de convertirse en acosadora y matadora de hombres, el personaje se presente, de manera similar a las serranas del Romancero Nuevo, como una bella mujer enamorada que “rinde su voluntad” ante su amante y que su posterior avidez sexual se justifique mediante la tentación diabólica, pues tal explicación revela que el imaginario de los transmisores de la leyenda censuró el libre ejercicio sexual femenino, como también es evidente en que la causa de sus homicidios sea, precisamente, que la mujer no quiera que se “descubra” su poderosa proclividad por el placer sexual y no su naturaleza de yegua.

El abandono del hogar con la consecutiva salida a la sierra, impulsados por otras razones, será común en las obras que Vélez, Valdivielso y Lope dedican a la serrana, así como en la mayoría de las comedias de bandoleras (*Las dos bandoleras*, *La Ninfa del Cielo*, *La Dama del Olivar*, *La Bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, atribuida a Agustín Moreto y Cabaña y *La Bandolera de Flandes* de Baltasar de Carvajal). La prohibición de casarse con el hombre elegido está presente en *La Serrana de Lope* y la comedia de bandoleras, como ocurre con Lisarda, coprotagonista de *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua.

PRIMERAS REALIZACIONES

Naturalmente, la presencia de estos motivos en las obras dramáticas de serranas y bandoleras se debe a que los dramaturgos concibieron a sus personajes como mujeres débiles por cuanto son objetos de seducción masculina y rebeldes porque desacatan la autoridad paterna; esta es una de las paradojas sobre las que se sostiene la concepción de la “mujer varonil”.

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y EL ROMANCERO

3.1 EL EMPLEO DEL ROMANCERO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

La dramaturgia barroca se distinguió, entre otras cosas, por su gran capacidad de teatralizar todo tipo de acontecimientos, desde los más cotidianos hasta aquellos relacionados con las grandes hazañas épicas y la historia nacional. En tanto transmisores de su cultura, los dramaturgos abrevaron ya de la historia, ya de la crónica, ya de pasajes o personajes bíblicos, de las vidas de santos, de la biografía, de personajes mitológicos y legendarios, de la literatura oral y escrita, entre muchas otras. De este vasto caudal nos interesa el Romancero.

Ramón Menéndez Pidal¹ señala que los romances viejos empezaron

¹ "El Romancero antiguo nacionaliza el teatro. Postrimerías (1587-1640)", en *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. 2. cap. 15, pp.169- 202.

a introducirse en el teatro en su forma monorrima asonantada desde las dos últimas décadas del siglo XVI, de Juan de la Cueva a Francisco de la Cueva y Silva. En esta época, el Romancero nuevo había desplazado al viejo en los Cuadernos, Flores y Romanceros, y cuando los dramaturgos empezaron a escribir sus obras en romance y a mermar el uso de las redondillas, quintillas y metros italianos, introdujeron el Romancero viejo al teatro. Mientras la gran boga del Romancero nuevo convertía el romance en género de actualidad, el teatro se transformaba en un arte cuya novedad residía, cada vez más, en la inserción de romances antiguos enmarcados en la totalidad de una acción que restituía su pleno sentido al fragmento arcaico y que vigorizaba la puesta en escena.

El estudioso español sitúa el auge del Romancero viejo en el teatro aurisecular durante el primer cuarto del siglo XVII, periodo en el que se introducen total o parcialmente romances viejos en las comedias, sirviendo de fundamento a la acción dramática; esta técnica fue practicada por Lope de Vega, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara, entre otros.

De esta forma, explica Menéndez Pidal, los dramaturgos se convirtieron en depositarios y transmisores del Romancero: acudiendo ya a su propia memoria, ya a lo que oían cantar, o bien a las versiones nuevas de los romances viejos ya publicados o a romances enteros que hasta entonces no habían sido impresos, como es el caso del romance de *La*

Serrana de la Vera. El canto de romances viejos y nuevos fue bastante popular entre todo tipo de gente, desde los villanos hasta los nobles, durante los últimos decenios del siglo XVI y la primera mitad del XVII:

Todos cantaban romances, todos los tenían en la memoria, aun aquellos de que menos podíamos pensarlo [...] Eran el recreo de todo mundo y todo trabajo era aliviado por el canto; se cantaban en los caminos, en reuniones, en el trabajo doméstico, etc. [...] En esta comunidad de afición florecía el Romancero; tanto los doctos como los iletrados contribuían a que las viejas o las nuevas creaciones se mantuvieran a la vez dentro de cierta nobleza literaria y de cierta llaneza popular².

Los romances nuevos alternaron en la escena española con los romances viejos; su introducción coincidió con su publicación en *Flores y Romanceros*, y comienzan a aparecer en el teatro desde la última década del siglo XVI, ya en forma de canción o de cita, además de servir de título y argumento a las comedias; su apogeo se prolongó a todo lo largo del siglo XVII. Autores como Cubillo de Aragón, unos treinta y cinco años menor que Lope, emplearon en sus comedias romances nuevos, olvidándose de los viejos, como lo haría el mismo Lope hacia el final de su vida.

Según Menéndez Pidal, mientras la incorporación del Romancero antiguo durante los primeros decenios del siglo XVII fue "prodigiosa", debido a que la "sencillez" de las composiciones siguió gustando a pesar

² *Ibid.*, pp. 189, 190-191, 193.

del avance del cultismo y el conceptismo, estas tendencias de la poesía barroca permitieron que el Romancero nuevo ganara mayor terreno, ya que se ajustaba perfectamente a ellas.

El Romancero nuevo y el teatro, dice Menéndez Pidal, coinciden únicamente en un aspecto teórico general; hoy diríamos que la coincidencia es de tipo estético: ambos géneros responden, el primero más que el segundo, a una orientación popular en la que el público fue parte importante del proceso creador: "El romance nuevo preconizado como tipo de poesía natural frente a la poesía artificiosa, en el Prólogo del Romancero de 1604, coadyuvaba a afirmar o robustecer la nacionalización del teatro como arte popular o para todos"³.

Los preceptistas dramáticos renacentistas –continúa Menéndez Pidal– fieles a Aristóteles y Horacio, habían mantenido la producción teatral dentro de los límites clásicos, sin permitirle acceder a la vida moderna. Por su parte, y en contraposición a éstos, los poetas romancistas, guiados por Lope de Vega, pensaban que la inspiración influida por la Naturaleza y la vida era superior al arte, concepto que entendían como cultivo reglamentado de la forma, situándose en una posición rebelde, gracias a la cual el teatro español no sólo inició una orientación

³ *Ibid.*, pp. 170-171.

completamente nueva, sino también contribuyó a la renovación del teatro europeo. Con Lope de Vega la compenetración del teatro con el Romancero viejo, iniciada y consumada por sus predecesores, se afianzó y le proporcionó fundamentos teóricos, consciente de que la comedia moderna debía liberarse de la preceptiva "pseudoaristotélica" para seguir la corriente de la "poesía natural" que para él significó el Romancero⁴. La independización de la comedia respecto de la tendencia clasicista, como mucho más tarde dejó asentado Margarete Newels, fue definitiva y ha sido estudiada con profusión⁵.

Menéndez Pidal distinguió varias formas de emplear el Romancero en la comedia que se pueden resumir de la manera siguiente⁶:

1) Los romances viejos juglarescos se introducen fielmente en toda la acción o en gran parte de ella, así como algunos de sus versos en varias escenas.

2) Se "desvirtúa" el espíritu del romance juglaresco "tergiversando" la trama y llevándola a un desenlace feliz, como solía hacerlo Lope de Vega, al seguir "su blanda aversión a los asuntos trágicos".

⁴ Ramón Menéndez Pidal, "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía", *De Cervantes y Lope de Vega*, 7a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 76.

⁵ Véase *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, trad. de Amadeo Sole-Leris, Tamesis, London, 1974.

⁶ "El Romancero antiguo nacionaliza el teatro", pp. 173-175.

3) Se cantan romances nuevos con un mínimo de narración que no sirven totalmente de argumento a las obras.

4) Los romances breves, narrativos y dialogados se reparten en el diálogo dramático: los músicos cantan los versos narrativos y los actores glosan en la escena los versos dialogales, forma de escenificación que el estudioso español juzga "más perfecta [...] pues incorpora íntegros a la comedia los efectos musicales, descriptivos y líricos del romance a la vez que los efectos dramáticos del diálogo".

5) Se introduce el canto de un romance que no se relaciona con la acción dramática.

6) Los romances se reparten en los parlamentos de los actores.

7) En una sola obra se incluyen varios romances pertenecientes a un mismo ciclo legendario.

En términos generales, esta visión respecto de los modos de emplear el Romancero en el teatro fue seguida por Francisco Porrata en su estudio del teatro prelopesco. El autor concluyó que hay dos formas básicas de incorporación del romance en la comedia: la formal, que se refiere al texto romancístico, en la que distingue dos modos fundamentales: uno que denomina "incorporación primaria o integral", que consiste en la presencia textual del romance con todos sus aspectos formales, la cual puede formar parte del parlamento de un personaje o de un monólogo lírico,

TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y ROMANCERO

integrándose a la acción dramática; y otro que llama “secundario o accesorio”, en el que se integran algunos versos del texto en el diálogo de los personajes alterando sus elementos formales y característicos, al emplear mayormente las redondillas. La segunda forma consiste en la incorporación temática del romance, el cual sirve de “fuente de inspiración”; esta forma responde a la nacionalización del teatro español que inicia Torres Naharro y culmina con Juan de la Cueva⁷.

3.2 ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y EL ROMANCERO

Después de Menéndez Pidal y Francisco Porrata, el estudio del teatro aurisecular en relación con el Romancero es una veta apenas explorada, aunque un poco más que el de sus fuentes históricas. Al enfrentar la investigación en este campo, Stephen Gilman escribe:

En el espeso cuerpo de erudición y de crítica que se ha ido acumulando desde los tiempos de Moratín y Hartzenbusch seguramente encontraría trabajos que me servirían de hilo para penetrar en el laberinto lopesco. Pero me quedé decepcionado. Con alguna que otra excepción, por ejemplo, un ensayo reciente de un joven antropólogo sobre *El testimonio*

⁷ *Incorporación del Romancero a la temática de la comedia española*, Plaza Mayor, New York, 1972, pp. 193-194.

vengado, se ha ignorado o se ha explícitamente negado la dimensión histórica de nuestro monstruo de la naturaleza⁸.

El Romancero se ha visto principalmente como fuente textual y temática del teatro. En su tesis doctoral Jerome Aaron Moore comenzó por registrar y localizar los romances que Lope de Vega citó en poco más de tres decenas de las comedias que Menéndez y Pelayo clasificó como *Crónicas y leyendas dramáticas de España*⁹. Después de un largo silencio, durante las dos últimas décadas del siglo XX, algunos críticos se interesaron en algunos de los temas que comparten ambos géneros, como Marsha Swislocki¹⁰, y a advertir que el Romancero también funciona como elemento estructural de algunas comedias, como apuntó Arturo Pérez Pisonero¹¹.

⁸ "Lope, dramaturgo de la historia", en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, p. 181.

⁹ *The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega. A Dissertation in Romance Languages*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.

¹⁰ "El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos", *Bulletin of Hispanic Studies*, 2 (1986), pp. 213-223; "Discurso romancístico y significación poética en la comedia lopesca", en Juan Villegas (ed.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California, Irvine, 1994, pp. 187-195.

¹¹ "El romance como estructura dramática en *Peribáñez* y *El Comendador de Ocaña*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena I*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 159-165.

TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y ROMANCERO

Por su parte, Antonio Carreño, además de señalar la similitud de temas, asuntos y motivos entre el Romancero nuevo y la Comedia nueva , propuso el estudio de estos géneros¹², siguiendo la línea que señaló José F. Montesinos, para quien constituyen "la expresión de aquella sociedad española, su idealización, su caricatura; gesto solemne o ademán irónico"¹³.

3.3 EL ROMANCE DE LA SERRANA DE LA VERA Y EL TEATRO

Este tema ocupó la atención de varios estudiosos y críticos a lo largo del siglo XX. A Menéndez y Pelayo, María Goyri y Menéndez Pidal debemos los primeros descubrimientos. Como se pudo advertir en apartados precedentes (1.3 y 2.2) ellos fueron los primeros en dar noticia de las obras dramáticas de serranas y bandoleras relacionadas con el romance, aportaron las fechas en que se representaron las obras, e hicieron valiosas precisiones sobre el romance y las serranillas medievales.

Al analizar las obras de Vélez y Lope de Vega, los investigadores

¹² "Del Romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes interpolaciones", *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 33-52.

¹³ "Algunos problemas del Romancero nuevo", *Ensayos y estudios de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 111-112.

enfocaron su atención en evaluar su alejamiento o su apego respecto del romance, visto principalmente como una fuente temática y textual. Si Menéndez y Pelayo vio tal alejamiento en *La Serrana* del Fénix como un acierto deseable, los Menéndez Pidal la calificaron negativamente y exaltaron la superioridad de la obra del ecijano en razón de su fidelidad al texto romancístico. Menéndez y Pelayo escribe: “Con gran sentido de delicadeza artística, el poeta modifica la brutal leyenda; prescinde del curioso misterio fisiológico que entraña; deja intacta la honra de Leonarda, y la presenta casta y enamorada, pero bravía y montaraz, iracunda, vengativa y celosa, hasta que toca los límites de la desesperación y el delirio”¹⁴.

Aunque esta afirmación está motivada por el horror que la naturaleza y la historia de la serrana le provoca, el estudioso demuestra gran entusiasmo por el ingenio del poeta que con acierto hizo coincidir la poesía tradicional con la literatura culta: “el mérito esencial de esta obra [...] consiste [entre otros] en la compenetración de la poesía tradicional con la inventada”¹⁵.

En cambio, los Menéndez Pidal, al tomar como parámetro la

¹⁴ “Observaciones preliminares”, en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, p. xvi.

¹⁵ *Ibid.*, p. xv.

fidelidad con que Vélez recrea el romance, descalificaron los recursos inventivos de Lope. Desde su perspectiva, la inserción de la intriga romancística en el contexto cortesano, el enredo de la acción, la caracterización de la protagonista y los móviles que la impulsan a vivir en la sierra, "falsean el asunto tradicional" y evidencian las "cualidades inferiores" del dramaturgo: su temperamento "blando" y su afición por evitar los desenlaces trágicos, entre otras¹⁶.

En los años setenta, la orientación de la crítica no fue distinta. Julio Caro Baroja coincidió con la postura de los Menéndez Pidal al subrayar la superioridad de la obra de Vélez de Guevara y calificó a Vega y Carpio como el gran "desviador de la tradición"¹⁷. En cambio, para François Delpech, Lope, Vélez y Valdivielso "desvirtúan el espíritu original de la leyenda al subvertir y a veces invertir "el orden y la significación de sus elementos para adaptarlos a los esquemas mentales de otra cultura"¹⁸.

Ante esta perspectiva, lo que Gilman propone respecto de las fuentes

¹⁶ "Observaciones y notas", en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, Sucesores de Hernando, Madrid, 1916, pp. 140-141.

¹⁷ "La Serrana de la Vera o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales", *Ritos y mitos equivocados*, Istmo, Madrid, 1974, pp. 282 y 291.

¹⁸ "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, p. 27.

históricas en el teatro de Lope es válido para reorientar el estudio de las fuentes romancísticas en el teatro del Siglo de Oro:

La fuente no es más que una "pintura" muerta: un punto de partida para la vida liberada, libre, y, por tanto, siempre nueva. Así, Lope siente que tiene perfecto derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia [...] El poeta no es historiador [...] es más bien un manantial por el que brotan en el curso de la composición y la recitación voces pasadas que ha sabido escuchar [...]¹⁹.

Para Gilman, esta "libertad poética" que se encuentra en relación complementaria con lo que llama "conciencia histórica", le confirieron al Fénix la posibilidad de reinventar la historia; y estas cualidades las aprendió precisamente del Romancero:

He aquí un género en el cual cada cantante al decir las palabras del Cid siente que tiene derecho de cambiar sus palabras, variar sus hazañas. Con un atrevimiento impensable en los rituales de cantares de gesta, el que canta es la persona que canta y puede serlo a su gusto. Fue en esta desbordante y audaz escuela donde Lope aprendió a jugar poéticamente con la historia y donde su auditorio aprendió a gozar del juego²⁰.

Es extraño que Menéndez Pidal, quien se ocupó de orientar el estudio de la comedia en el sentido de que 'hay que entenderla como

¹⁹ "Lope, dramaturgo de la historia", p. 186.

²⁰ *Ibid.*, p. 191.

resultado de la formación romancística de Lope y sus seguidores, haya dejado de ver que gran parte de la estética de la comedia consiste, precisamente, en un equilibrio entre la libertad poética y la conciencia histórica o, en términos de Diego Catálán, entre la herencia y la innovación, elementos necesarios para que el público acudiera a los corrales a presenciar distintas versiones de una misma historia, de un mismo romance, de una misma leyenda, etc., como sucedió con las obras dramáticas inspiradas en el romance de *La Serrana de la Vera* y obras relacionadas con un mismo tema, una misma fuente o un mismo personaje, como fue el caso de las comedias de bandoleras. En las obras dramáticas que nos ocupan, el equilibrio entre la libertad poética y no digamos la conciencia histórica, sino la conciencia de la tradición de las serranas, desde Juan Ruiz hasta las del Romancero nuevo, se advierte precisamente en las diferentes formas en que el *modelo serrana* se refuncionaliza; en ellas puede observarse desde su mayor apego a la tradición, como ocurre en la obra de Vélez, hasta su mayor alejamiento, como en la comedia de Lope.

Difícilmente, el público habría podido soportar ver siempre lo mismo, y menos aún someterse a sesudos aleccionamientos sobre cualquier tema; no hay que olvidar que el amplio público español, desde los villanos hasta los reyes, acudían a los corrales sobre todo a divertirse, a disfrutar, a entretenerse, o incluso a escapar de la realidad cotidiana, no a

recibir lecciones. Asimismo, conviene tener presente que el romance de *La Serrana de la Vera*, ampliamente conocido por el público, exigía tratamientos y soluciones diferentes que los dramaturgos supieron encontrar. En este sentido, tanto Lope de Vega como Valdivielso siguieron los lineamientos que el Fénix formularía poco más tarde en el *Arte nuevo* (1609) respecto de los desenlaces:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para;
engañe siempre el gusto y, donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete²¹.

Si la comedia tuvo tanto éxito fue porque la renovación que hizo de sus diversas fuentes, consistió, en gran medida, en que fueron contextualizadas en un marco ideológico que, por ser común a todos, interpelaba directamente al público español. En este sentido, Arnold Reichenberger afirma que la "rápida y general aceptación" de la comedia "se debió a la misteriosa correspondencia entre Lope y la mentalidad

²¹ *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 2a. ed., Gredos, Madrid, 1972, p. 162.

colectiva del pueblo para quien escribió”²². Tal correspondencia, sin embargo, no representa ningún misterio; los españoles del siglo XVII, desde los bajos hasta los altos estamentos de su jerárquica organización social, compartían un mismo sistema ideológico; por otra parte, Lope y sus seguidores, en tanto continuadores de la estética colectiva y la tradición romancística, sabían perfectamente, que el éxito de una obra dependía de la capacidad de reflejar los sentimientos, las costumbres, los ideales, en suma, la cultura y la ideología del escucha o espectador. Y, como bien dice Reichenberger, los pilares sobre los que se sostuvo el sistema ideológico español fueron la honra y la fe religiosa: “La honra sostiene al individuo como un ser social, y la fe lo mantiene cuando se enfrenta enigma de la posición del hombre en la tierra. La honra y la fe se hallan indisolublemente unidas para el español del Siglo de Oro. El mantenimiento de la fe era parte íntima del honor nacional y personal”²³.

Si los dramaturgos pudieron concebir distintas versiones dramáticas de un mismo romance, conviene aclarar que sus obras, a diferencia del Romancero, no presentaba versiones abiertas sujetas a las múltiples modificaciones de los ejecutantes, sino versiones clausuradas, es decir,

²² “La singularidad de la comedia”, en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, p. 77.

²³ *Ibid.*, pp. 68-69.

versiones únicas y exclusivas de un autor²⁴, en las que se proponían refuncionalizaciones específicas del romance en cuestión. En las obras que estudiamos, veremos que si Vélez lo refuncionaliza en el contexto villano, Lope lo hace en el cortesano y Valdivielso en el religioso.

Entiendo las diferentes versiones dramáticas de un mismo romance como resultado de una estética colectiva en tanto que fue compartida por una comunidad de dramaturgos que adoptaron los modos de producción y reproducción del Romancero, género que vive en variantes. El resultado de esta práctica se refleja en el amplio repertorio de obras perdidas que no llegaron a imprimirse o que hasta la fecha no se han impreso, anónimas o de autores desconocidos, o escritas conjuntamente por dos o más autores, así como en el intercambio de ideas que se estableció entre los dramaturgos para satisfacer las expectativas de un público tan heterogéneo. En este aspecto, conviene recordar con Menéndez Pidal que Lope de Vega, ante la dificultad de “agradar a tanta diferencia de entendimientos”, se reunía asiduamente con sus colegas a escuchar comedias, comunicar sus ideas y recibir “pensamientos, elecciones,

²⁴ El término se define en oposición al concepto de apertura acuñado por Diego Catalán, y es propio de la literatura escrita o culta, cuyos textos se caracterizan por la invariabilidad de sus significantes y significados. Véase Aurelio González, *El motivo como unidad a la luz del Romancero tradicional*, tesis, El Colegio de México, México, 1990, p. 27.

disposiciones”²⁵.

Los problemas que plantea dicho repertorio responden a la naturaleza misma del teatro del Siglo de Oro, plantada entre la oralidad y la escritura. El género nació, como bien dijo Menéndez Pidal, “de cara al público y de espaldas a los preceptistas” y se situó entre dos extremos: la comedia *dell’ arte*, obra improvisada en el momento oral de su ejecución ante el público, y la obra renacentista impresa para la lectura, no apta para la representación debido a su falta de vitalidad dramática; asimismo, se definió por su transmisión oral y su factura manuscrita destinada, en un principio, a la audición de un público que se resistía al arte consagrado por la imprenta²⁶. Así pues, considero que una forma de enfrentar este problema es estudiar el repertorio agrupando las versiones dramáticas por ciclos que integren temas o personajes comunes.

Los romances en el teatro no sólo se emplearon como fuente de inspiración temática o textual; su *performance*, como ocurrió también con la de la canción, constituyó uno de los recursos escénicos más importantes y cumplieron distintas funciones, como caracterizar o recrear el estado de ánimo de un personaje, reforzar la acción y, sobre todo, crear atmósferas,

²⁵ “Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía”, p. 98.

²⁶ *Ibid.*, pp. 110-112.

igual en obras villanescas que cortesanas²⁷.

En las obras dramáticas que aquí se estudian, los textos y las *performances* del romance (canto o narración) y las serranillas (canto) cumplen funciones similares. Vélez emplea el texto y la *performance* del romance y la serranilla como recurso proléptico, por cuanto anuncia los crímenes de la serrana, así como para caracterizar a la protagonista, crear el espacio y la atmósfera hostil de la sierra, y darle sabor tradicional a la acción. En Valdivielso el texto (*contrafactum* a lo divino) y la *performance* romancísticos tienen una función diegética, en tanto que resumen rápidamente la historia de la protagonista previa a su conversión en Alma perdida y, al mismo tiempo, caracterizan al personaje. Por su parte, Lope de Vega emplea el texto y la *performance* de la serranilla para caracterizar a la serrana, anunciar sus crímenes y darle sabor tradicional a la acción, mientras que el texto y la *performance* del romance tienen una función diegética, por cuanto resumen la acción.

La escritura de los textos puede obedecer a propósitos conservadores de la tradición, como en Vélez, quien sigue fielmente sus formas características (metro y rima), o innovadores, como los de Lope y

²⁷ Al respecto véase mi artículo "El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega", en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 74-75, 79, 88.

Valdivielso, quienes prefirieron modificarlas. Pero, de cualquier manera, ambos casos responden a la convergencia de la poesía culta y tradicional que produjo la moda popularizante del Renacimiento hasta bien entrado el siglo XVII, ya que en nuestros dramaturgos optaron por la glosar el *incipit* del romance de acuerdo con el desarrollo de la intriga y adoptar la glamorosa imagen que los poetas del Romancero nuevo le dieron a sus serranas.

Así pues, estimo que los géneros tradicionales utilizados en el teatro también deben estudiarse en su dimensión escénica, así como el teatro como un fenómeno literario efímero que únicamente tiene lugar durante la representación, la cual es resultado de la relación dialéctica entre el texto dramático, aquel que es concebido y escrito para ser representado, y el texto espectacular, que se realiza durante la representación. Esta manera de entender la obra teatral fue formulada por teóricos como María del Carmen Bobes²⁸, Anne Ubersfeld²⁹, Fernando de Toro³⁰ y Tadeusz Kowsan³¹ y ha guiado fructíficamente los trabajos de varios estudiosos del

²⁸ *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.

²⁹ *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1989.

³⁰ *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1989.

³¹ *Literatura y espectáculo*, trad. de Manuel García Martínez, Taurus, Madrid, 1992.

teatro aurisecular, como Díez Borque³², Alfredo Hermenegildo³³, Francisco Ruiz Ramón³⁴ y Aurelio González³⁵, entre otros.

En suma, considero que las obras dramáticas inspiradas en el Romancero hay que verlas como resultado de la voluntad de los dramaturgos de continuar e innovar la tradición; esta voluntad los llevó a producir varias versiones que refuncionalizan, en mayor o menor medida, el romance en que se inspiran. En este sentido, estas obras constituyen un lugar de encuentro entre tradición e invención, entre herencia e innovación.

³² "Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español", en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, pp. 249-290.

³³ "Provisiones de enunciación y motricidad en la *Nise Laureada* de Jerónimo Bermúdez", en Robert A. Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, New York, 1997, pp. 10-25.

³⁴ "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", en Ysla Campbell (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-9.

³⁵ "Caracterización de personajes en el teatro cervantino", en A. González (ed.), *Texto y representación*, pp. 11-21; "Las bazarrias de Belisa: texto dramático y texto espectacular", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.

EL MODELO SERRANA Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Las obras dramáticas que nos interesan se proponen como espacios en los que convergen, de manera natural y de distintas formas, la tradición medieval de las serranas, en sus manifestaciones tradicional y culta, así como la renovación que implican las creaciones del Romancero nuevo y la leyenda extremeña. Teniendo en mente el conjunto de sus representaciones, los dramaturgos crearon a sus protagonistas de acuerdo con la estética barroca y, siguiendo la tendencia del Romancero nuevo, las transformaron en mujeres cuya burla de un hombre se convierte en causa de venganza, como en Vélez, o cuya burla y prohibición de casarse con el hombre amado propicia el abandono del hogar y la venganza, como en Lope, o cuya burla suscita que abandone al Esposo y se entregue indiscriminadamente al placer sexual, como en Valdivielso.

La acusada propensión hacia los personajes, imágenes, pensamientos, amalgamas y fusiones paradójicos y la tendencia hacia la síntesis hizo que la tradicional representación de la “mujer fuerte” pasara a concebirse como “mujer varonil”, arquetipo de múltiples facetas – amazona, guerrera, cazadora, vengadora, bandolera, estudiante– surgido desde el siglo XVI y asentado exitosamente en el XVII¹, al que los dramaturgos atribuyeron, en mayor o menor grado, un carácter decidido e independiente y una gran capacidad de superación y transgresión de los límites impuestos por las convenciones y las leyes sociales, y que además, como señaló Ruth Lundelius, ofrecía al público “animada acción y excitación erótica”².

El éxito de la “mujer varonil” en la escena española, como indicó Carmen Bravo-Villasante, se debió principalmente a que, por un lado, representaba uno de los más altos ideales femeninos por cuanto el hombre se consideraba como la encarnación de la mayor dignidad, nobleza y perfección de la especie humana, mientras que la mujer debía tender a “superar su estado”; y, por otro, al placer estético que producía

¹ Sobre los dramas que protagonizaron estos personajes puede verse Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

² Ruth Lundelius, “Paradox and Role Reversal in *La Serrana de la Vera*”, en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Associated University Presses, Cranbury-London-Mississauga, 1991, p. 239.

la aparición de una mujer enfundada en calzas o "con las piernas al viento" en los tablados. Así, mientras los dramaturgos componían comedias para las actrices que más admiraban, como es el caso de *La Baltasara*, que Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Roxas escribieron conjuntamente para Francisca Baltasara, o de *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, compuesta para Jusepa Vaca, el público asistía con fervor a los corrales a ver a las más guapas y famosas actrices que encarnaban a las "mujeres varoniles", como Bárbara Coronel, Micaela Fernández, María de Navas y muchas otras³.

Creo con Américo Castro que el propósito de Lope al decir en el *Arte nuevo* que "Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente" revela la formulación y la praxis de un arte "con miras a conmover a todos los espectadores, y [que] salió al encuentro de inquietudes y situaciones de conciencia comunes a todos"⁴. Si, como dice el maestro, el honor se exalta a veces "como cualidad valiosa, objetivada en tanto que dimensión social de la persona, como fundamento y a la vez esplendente aureola de su figura", la honra, por estar "más adherida al alma de quien siente derruido o mermado lo que antes existía con

³ Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955, pp. 99-102, 183-187, 204.

⁴ "El drama de la honra en la literatura dramática", en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, p. 198.

plenitud y seguridad", se entiende que la dramaturgia prosperase "grandemente presentando casos de fractura y de compostura de honras maltrechas", en una época en que "el sentido total de la existencia se cifraba en la conciencia de no estar ofreciendo resquicio a la embestida de la opinión ajena"⁵. Por estas razones, el honor y la honra se convirtieron en las fuerzas motrices de este género⁶, tan exitoso en los palacios y corrales españoles.

Y claro está que en estos dramas la reparación de la honra de la protagonista en cuestión produjo crueles y escandalosas venganzas que las llevaron a convertirse en asaltantes que, además de robar, ejercieron sobre los viajeros desde el arte del engatusamiento y la seducción hasta el desenfrenado acoso sexual, pasando por la matanza indiscriminada; en otras palabras, el imaginario de los dramaturgos encontró en la venganza la justificación poética para llevar al escenario las fechorías de las serranas tradicionales. Y, de acuerdo con la justicia poética que el género

⁵ *Ibid.*, pp. 199.

⁶ Antonio Rey Hazas sostiene que estos valores constituyen la fuerza motriz de la comedia ("Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Universitat de Valencia, Valencia, 1991, pp. 252-253). Asimismo, para César Oliva el tema del honor funge como elemento estructural de la comedia ("El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas", *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 1987. núm. 3, pp. 41-42).

exigía, pudieron optar, como Vélez de Guevara, por la ejecución de la "matadora", como ya había propuesto la tradición romancística, o por encontrar formas menos violentas de someterlas al orden social o religioso: mientras Lope la sujeta al matrimonio, Valdivielso la devuelve al poder del Esposo espiritual.

Así pues, el *modelo serrana* se adapta a los cánones del género teatral de tres formas, que van desde su mayor apego a la tradición, como *La Serrana* de Vélez, pasando por un término intermedio, como es el caso del auto sacramental de Valdivielso, hasta su alejamiento, como ocurre con la comedia de Lope. Básicamente, las formas en que el *modelo serrana* se adapta consisten en su trasplante al contexto villano, como procede el dramaturgo ecijano, al religioso, como corresponde al auto sacramental, y al cortesano, como prefirió el Fénix.

La obra de Vélez se organiza en torno a las causas de la burla (primera jornada), la burla (segunda jornada), la venganza y la restitución del orden social (tercera jornada); la de Valdivielso se estructura alrededor de los móviles de la burla, la burla y la restitución del orden divino; por su parte, Lope expone la burla (primera jornada), los móviles del abandono del hogar y la salida a la sierra (segunda jornada), la venganza y la restitución del orden social (tercera jornada).

Los motivos del *modelo* que se utilizan mayormente en la intriga de

estas obras son los del acoso (a mano armada, despojo, rapto, asesinato) y el castigo (combate, aprehensión, ejecución, exhibición). Si en Vélez los del acoso ayudan a desarrollar la venganza, y los del castigo la restitución del orden, en Valdivielso los del acoso dan forma a la burla del divino Esposo por parte del Alma y los del castigo, a la restitución del orden; en cambio, Lope emplea los motivos relativos al acoso y al castigo para desarrollar la venganza. Todos estos motivos, como se analiza en detalle, tienen diferentes formas de recrearse mimética y diegéticamente. Asimismo, también están presentes, en mayor o menor grado, algunos motivos del Romancero nuevo y la leyenda extremeña, así como los que cada autor introduce de acuerdo con el desarrollo de la intriga, entre los que destacan el juramento previo a la venganza.

Por otra parte, los motivos del acoso también sirven en la caracterización de las protagonistas, sobre todo para aludir a la potencia sexual de las serranas folclóricas, ya que la característica posesión sexual a la que someten al caminante no suele recrearse, excepto en la obra de Valdivielso, quien presenta a la protagonista como una auténtica acosadora sexual. La misma función suelen cumplir los textos y las *performances* del romance de *La Serrana de la Vera* y las serranillas, así como las alusiones al banquete rústico y al desalojo propios de las serranas de Juan Ruiz, u otros recursos alusivos al erotismo, como el

cautiverio de los caminantes exhaustos y agonizantes de placer en la cueva de la serrana de Valdivielso.

El desplazamiento del erotismo hacia recursos escénicos y verbales, así como hacia la sensualidad en las diferentes caracterizaciones de las serranas, logradas mediante las sofisticadas vestimentas que combinan lo salvaje y el *glamour*, fue quizá uno de los mayores aciertos del trabajo dramático respecto de la tradición; en ellos confluyen, principalmente, el seductor arreglo de la cazadora y la bandolera, imagen que predominó para darle nueva vida a las antiguas asaltantes, guías de los puertos y serranas que “cuando tienen gana de hombre/ bajan pa’ la ribera”.

Asimismo, este desplazamiento permitió que los dramaturgos explotaran la acción del despojo –que en la antigua tradición romancística no llega a desarrollarse y que en el *Libro de buen amor* es una forma de intimidar al viajero– y pusieran en juego la doble connotación tradicional del verbo “saltear” (robo y asalto sexual) tanto en sus recursos escénicos como verbales. Si bien las serranas se caracterizan como ladronas en razón del desarrollo del despojo en la intriga, los dramaturgos supieron cómo sopesar en la balanza el erotismo característico del personaje tradicional y la novedad de presentar a sus protagonistas como ladronas prófugas de la justicia. Naturalmente, el

papel de ladrona y fugitiva fue concorde con el auge del bandolerismo durante el siglo XVII, y en las obras dramáticas se elaboró mediante la persecución de las protagonistas por las Hermandades, agrupaciones encargadas de combatir bandoleros desde fines del siglo XIII⁷.

El desplazamiento escénico del erotismo llevó a los dramaturgos a trabajar mayormente, tanto en el texto dramático como en el espectacular, la imagen de la "mujer fuerte", especialmente en su papel de "matadora". De ahí que abunden los asesinatos en la mimesis y la diégesis, las alusiones a diversas representaciones literarias de la "mujer fuerte", como en Lope, o las escenas en que la protagonista lidia toros, golpea hombres y practica esgrima, como en Vélez.

Los resultados de todos estos procedimientos fueron tres personajes diferentes: Gila, la "mujer fuerte" por excelencia de este ciclo, en tanto que es la más cruel seductora y asesina, el Alma perdida en el placer sexual a la que dio vida Valdivielso, y Leonarda, la "matadora" casta que inventó Lope de Vega, como correspondió a su voluntad de innovar la tradición.

⁷ Del bandolerismo y sus recreaciones dramáticas y romancísticas trato ampliamente en el apartado 4.4.

4.1 LA SERRANA DE LA VERA DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA: UNA ADAPTACIÓN A LO VILLANO

A lo largo del siglo XX varios estudiosos y críticos se ocuparon de investigar la fecha de composición de la obra, situándola ya en 1613 o en 1603⁸. Enrique Rodríguez Cepeda, quien revisó con rigor la documentación histórica y los aspectos formales del texto, especialmente su estructura y versificación, resolvió esta disyuntiva aportando nuevos argumentos que lo llevaron a la conclusión de que la obra se escribió en 1613 y, por tanto, es posterior a la comedia homónima de Lope⁹. C.

⁸ Ramón Menéndez Pidal y María Goyri llegaron a la conclusión de que no puede ser anterior a 1613, porque Vélez de Guevara no estaba en Valladolid en 1603, según consta en una carta del autor a José Pellicer, y porque entre los nombres de los hijos del poeta que figuran frente a la obra se encuentra el de Antonio, bautizado el 1 de enero de 1613 ("Observaciones y notas", en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri. Sucesores de Hernando, Madrid, 1916, pp. 125-127). Según Enrique Rodríguez Cepeda, con la fecha de 1613 estuvieron de acuerdo investigadores como Ernest Merimée, Gómez Ocerín, y en desacuerdo S. Griswold Morley, G. T. Northup, A. Coster y M. A. Buchanan. Véase "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", *Bulletin of the Comediantes*, 27 (1975), p. 19.

⁹ Los argumentos del investigador son los siguientes. Que la versificación de la obra es poco probable hacia 1603; que en esta fecha el poeta, de 25 años, aún no poseía la experiencia y el oficio que requería la obra; porque, hacia 1603, el autor aún firmaba como Luis Vélez de Sánchez; porque su hijo Antonio, citado a la cabeza del manuscrito autógrafo, fue bautizado en 1613; porque Lope de Vega, en su obra homónima, muy probablemente habría intentado superar la de Vélez. dado el afán de superación del Fénix en estos casos. Véase "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", p. 20.

George Peale, en su reciente edición de *La Serrana de la Vera*, suscribe esta fecha y precisa que el autor terminó de escribirla en el mes de julio¹⁰.

Rodríguez Cepeda sugiere que Jusepa Vaca y su marido Juan de Morales Medrano también la habrían llevado al escenario en Valladolid en septiembre de 1613¹¹, y asegura que *La Serrana de la Vera* que se representó en Alba de Tormes en 1614, y que Entrambasaguas creyó de Lope, fue la obra de Vélez¹². El éxito de ella llegó al siglo xx, a juzgar por la representación del 20 de febrero de 1932 que llevaron a cabo Margarita Xirgú y Cipriano Rivas Cheriff en Madrid, las adaptaciones dramáticas de Joaquín Montaner y Castaño y Vicente Mena, y la versión que se realizó para la televisión española en 1981, de los que da noticia el mismo

¹⁰ Para ello se basa en que el número 7 que se lee en el manuscrito indica el mes en que se finalizó la redacción. Véase "Los textos y la fecha de *La Serrana de la Vera*", en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997, p. 41.

¹¹ Aunque no hay documentos que prueben que la pareja haya estado en Valladolid en 1613, Rodríguez Cepeda sugiere que fue muy probable, pues el 23 de julio de 1612 la pareja, que por entonces estaba en Madrid, recibió noticias favorables para trasladarse a Valladolid y, muy posiblemente, lo hizo en septiembre del año siguiente, fecha en que Vélez le dedicó su obra a Jusepa. El investigador añade que entre 1612 y 1613 la actriz y su marido "no andan representando en otro sitio". Véase "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", p. 23.

¹² Los argumentos que refuta de Joaquín de Entrambasaguas se encuentran en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Consejo de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, t. 2, p. 604, apud "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", p. 22.

investigador¹³.

Jusepa Vaca fue una de las actrices más cotizadas y admiradas de España y Portugal; sus encantos, en especial su gallardía, no sólo sedujeron a Lope, Vélez y Enciso, sino también a su público, a sus admiradores y a los poetas barrocos. En tanto objeto del deseo, la actriz no sólo suscitó alabanzas entre poetas y dramaturgos, sino también mordaces y crueles vituperios, muy a tono con el machismo propio también de aquella época. Los elogios que recibió gracias a su excelente trabajo actoral de parte de artistas y admiradores la hizo aparecer en versos y cartas como una *femme fatale* a cuyo marido había confinado a la cárcel de los celos y a la cornamenta que el “toro”, sobrenombre que recibió Juan de Morales, con quien casó en 1602, cargaba con discreta complacencia¹⁴. Esta desencadenadora de altas y bajas pasiones tenía todo lo que un dramaturgo podía desear para que la puesta en escena fuera todo un éxito, especialmente para representar un personaje que encarnaba las “fuerzas del mal”, pues, cuando protagonizó a las serranas era ya, en sí misma, un personaje *ad hoc* para el papel. Seguramente,

¹³ *Ibid.*, p. 25, n. 21.

¹⁴ Sobre la literatura elogiosa y de escarnio que Jusepa inspiró, puede consultarse el artículo de Mercedes de los Reyes Peña, “En torno a la actriz Jusepa Vaca”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1988, pp. 81-113.

Jusepa Vaca suministró a su público generosas dosis de *sex appeal*, despertando suspiros clandestinos y tocando los resortes del deseo desde el momento de plantarse en el escenario con las piernas desnudas, caracterizada como mujer salvaje y montaraz , y con ese “talle de hombre” que le era natural.

4.1.1 *Caracterización del personaje*

Gran parte de la primera jornada y parte de la segunda se dedican a la caracterización de Gila. Su primera presentación corre a cargo de Giraldo, quien describe a su hija, como una mujer de excepcional fortaleza física y valentía, que lo hacen sentirse orgulloso. La descripción de la mujer forzada y montaraz evoca a las serranas de Juan Ruiz y se articula con rasgos de la serrana de la leyenda extremeña y del romance viejo: como sus antecesoras medievales, Gila se bate a golpes con los hombres; como en la leyenda, tira la barra; además, es cazadora, monta a caballo y es excelente tiradora de escopeta:

una hija me dio el cielo
que podré decir que vale
por dos hijos, porque sale

a su padre y a su agüelo,
que fuera de la presencia
hermosa, tan gran valor
tiene, que no hay labrador
en la Vera de Plasencia
que a correr no desafíe,
a saltar, luchar, tirar
la barra, y en el lugar
no hay ninguno que porfíe
a mostrar valor mayor
en ninguna cosa de éstas,
porque de las manifiestas
victorias de su valor
tienen ya gran experiencia,
que es su ardimiento bizarro.
[...]
Corre un caballo mejor
que si en él cosida fuera,
[...]

Esta mañana salió
en uno al monte a cazar,
y casi todo el lugar
tras ella, que la siguió.
Siempre que ha caza ha salido,
por verla con la escopeta
cómo los vientos sujeta,
que ningún tiro ha perdido
[...]¹⁵

¹⁵ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C.

En su primera aparición sobre el tablado, Vélez presenta a Jusepa Vaca como cazadora montada con un atavío que combina el glamoroso estilo de la protagonista del romance nuevo "En su aldea la serrana" con accesorios característicos de la asaltante armada del viejo: lleva un "sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido, y una montera con plumas, un cuchillo de monte argentado, y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo" (p. 86). Para mayor impacto escénico, Gila está envuelta en una atmósfera villanesca creada a partir de la canción que interpretan los labradores que vuelven de sus faenas y que, como señala George Peale, muy probablemente involucraran al público, yendo y viniendo por el patio del corral mezclándose entre los espectadores¹⁶, y en la que se destaca su belleza: tiene los ojos rasgados, negros y graves; labios rojos, manos blancas, cabello rubio, talle hermoso y cuerpo apuestismo ("genzor")¹⁷ y, al mismo tiempo, femenino ("adamado"):

George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997, acto I, vv. 129-168. En adelante cito la obra por esta edición dando las indicaciones de jornada y verso entre paréntesis.

¹⁶ "El acto I de *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, p. 148.

¹⁷ R. Menéndez Pidal y María Goyri apuntan que en el antiguo francés y provenzal, 'genzor' o 'gensor' es comparativo de *gent*, *genitus*, con valor de superlativo, que correspondería a gentilísimo, apuestismo. "Observaciones y notas", p.

¡Quién como ella,
la Serrana de la Vera!

Copla.

A flores sale al prado
la Serrana de la Vera,
bizarra puesta a caballo,
la Serrana de la Vera.
En crenchas lleva el tocado,
la Serrana de la Vera,
ojos hermosos rasgados,
la Serrana de la Vera,
lisa frente, rojos labios,
la Serrana de la Vera,
pelo de ámbar, blancas manos,
la Serrana de la Vera,
cuerpo genzor y adamado,
la Serrana de la Vera.
¡Quién como ella,
la Serrana de la Vera!
A dar flores sale a valle
la Serrana de la Vera,
genzor cuerpo, hermoso talle,
la Serrana de la Vera.
Su belleza y su donaire,
la Serrana de la Vera,
viene enamorando el aire

la Serrana de la Vera.
Sus ojos negros y graves,
la Serrana de la Vera,
no hay quien mire que no adame
la Serrana de la Vera.
Dios mil años mos la guarde,
la Serrana de la Vera,
y la dé un galán amante,
la Serrana de la Vera,
para que con ella case,
la Serrana de la Vera,
y para a los Doce Pares,
la Serrana de la Vera.
¡Quién como ella,
la Serrana de la Vera!

(I,205-244)¹⁸

La caracterización de Gila como “mujer fuerte” se reforzará mediante la imagen de la cazadora, muy a propósito para representar a

¹⁸ El texto es una glosa amanerada del estribillo (“Quién como ella”) que, de acuerdo con Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, es de origen y metro probablemente tradicionales, los cuales también aparecen en *La Tragedia del rey D. Sebastián* de Lope de Vega (véase “Observaciones y notas”, pp. 151-152). Por su parte, George Peale hace notar que “La copla cantada por la comparsa paródicamente evoca el canto litúrgico-popular [...] Su fórmula, como observó Noël Salomon años más tarde, es el de las letanias de la virgen con responso. Otras escenas de romería en el teatro confirman que el procedimiento de la reiteración incantatoria está relacionado con el motivo mariano [como] *El lego de Alcalá* del mismo Vélez [y] *La tragedia del Rey don Sebastián*, de Lope”. Véase “El acto I de *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara”, pp. 148-149.

una serrana montaraz, así como con su *performance* de esgrimista, domadora de toros y golpeadora de hombres. Cuando Gila arriba a la aldea le cuenta a Giraldo sus hazañas: en una sola jornada, ha cazado un jabalí, un lobo y un oso (I, 273-330). En un contexto humorístico y folclórico a partir del que se crea la atmósfera de las fiestas de Plasencia, Josepa sale enfundada en un abrigo largo ceñido al cuerpo o "ferreruelo", tocada con un fino rebozo y cubierta la cabeza con sombrero de palma y, al ver que Mingo, el gracioso, está perdiendo el torneo de esgrima, entra en su revancha y vence al mismo tiempo a tres hombres. Y cuando lo ve salir con las bragas caídas huyendo de un toro, vuelve a ir en su defensa, toma al animal por los cuernos domándolo "como si fuera una oveja", acción que suscita el asombro del público y de los reyes Católicos, quienes la felicitan por su hazaña (I, 910-946). Gila desempeña su papel de golpeadora en dos pasajes. En el primero, la fiera mujer abofetea a un soldado a quien le tira las muelas por haberse negado a jugar con ella a los dados y se marcha amenazándolo con su honda (II, 1834-1904). El segundo evoca humorísticamente la paliza que en el *Libro de buen amor* desencadena la galantería del viajero hacia Gadea. Cuando, desbordado de pasión, a Mingo se le ocurre declararle su amor a la serrana pidiéndole besos y caricias, la socarrona mujer primero lo insta a que continúe sus requiebros y luego le da fuertes abrazos y apretones de manos que casi le

rompen los huesos (II, 1055-1350).

En tanto obra de la educación de su padre, desde el inicio Gila se encuentra sometida a la ideología y a las leyes de los hombres. De ahí que ella misma se conciba como hombre y piense que la libertad es derecho exclusivo del género masculino. Estas ideas la llevan a concebir el matrimonio como una esclavitud a la que no está dispuesta a admitir, y a defender su libertad cuando Giraldo decide casarla:

Hasta agora
me imaginaba, padre, por las cosas
que yo me he visto her hombre, y muy hombre,
y agora echo de ver, pues me tratas
casamiento con este caballero,
que soy mujer, que para tanto daño
ha sido mi desdicha el desengaño.
No me quiero casar, padre, que creo
que mientras no me caso que soy hombre.
No quiero ver que nadie me sujete.
No quiero que ninguno se imagine
dueño de mí; la libertad pretendo.
(II, 1584-1588)

En esta aspiración a la libertad se sustenta su actitud desdeñosa y esquiva ante los hombres. Asimismo, su final aceptación y su violenta reacción ante la burla que sufrirá están regidas por una ideología que le ha sido impuesta. Por ello comparto la postura de los críticos que han visto

en Gila no un personaje "revolucionario" sino, por el contrario, sometido¹⁹ o, mejor aún, ideológicamente conquistado. A esto considero que responde que el personaje se haya evaluado como "la más masculina de las serranas", o como una "naturaleza habitada por dos géneros sexuales" ²⁰.

En suma, Gila tiene las cualidades necesarias para fungir, durante la última jornada, como la más hábil seductora y feroz matadora de hombres. Los asaltos que protagoniza tienen esencialmente la finalidad de asesinar, como corresponde a la venganza.

Vélez de Guevara elabora miméticamente a la ladrona con un solo robo (III, 2228-2233) y, diegéticamente, mediante las voces del rey, quien

¹⁹ Desde diferentes enfoques, es la postura que sostienen J. A. Drinkwater ("*La Serrana de la Vera* and the «Mystifying» Charms of Fiction", *Forum for Modern Language Studies*, 28 (1992), pp. 75-85); François Delpech, "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, pp. 23-36; Matthew D. Stroud, "The Resocialization of the *Mujer Varonil* in Three Plays by Vélez", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 111-126; Ruth Lundelius, "Paradox and Role Reversal", pp. 220-244. Merveena McKendrick, por su parte, no comparte esa opinión. Véase *Woman and Society in the Spanish Drama*, p. 116.

²⁰ El primer juicio corresponde a Ruth Lundelius ("Paradox and Role Reversal", pp. 220-221), mientras que el segundo es de Dámaris M. Otero-Torres ("Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La Serrana de la Vera*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V*, p. 134).

pregunta a Gila por qué “saltea” y mata (III, 2555-2556); la de Gila, quien afirma que “Soldemente mi furor/ a los hombres mata y roba (III, 2688-2689), la del gracioso, quien la concibe como “brava homecida” (III, 2169) y cuenta que “a todos mata y saltea” (III, 2507); asimismo, introduce en la escena el canto del romance viejo y el de la serranilla, cuyos textos reiteran el ambivalente verbo “saltear”; éstos dicen, respectivamente:

Allá en Garganta la Olla,
en la Vera de Plasencia,
salteóme una serrana,
blanca, rubia, ojimorena,
botín argentado, calza
media pajiza de seda,
alta basquiña de grana
que descubre media pierna,
sobre cuerpos de palmilla
suelto airosamente lleva
un capote de dos faldas
hecho de la misma mezcla.
El cabello sobre el hombro
lleva partido en dos crenchas,
y una montera redonda
de plumas blancas y negras.
De una pretina dorada,
dorados frascos le cuelgan
al lado izquierdo un cuchillo,
y en el hombro una escopeta.
Si saltea con las armas,

también con ojos saltea²¹.

(III, 2202- 2223)

Salteóme la Serrana²²
juntico al pie de la cabaña.
Serrana, cuerpo garrido,
manos blancas, ojos bellidos,
salteóme en escondido
juntico al pie de la cabaña.
Salteóme la Serrana
juntico al pie de la cabaña.
Serrana, cuerpo lozana,
ojos negros, blancas manos,
salteóme en escampado,

²¹ La factura del texto, como se advirtió en el apartado 3.4, responde a la convergencia de la poesía tradicional y culta; Vélez logra su combinatoria empleando el octosílabo monorrimo asonantado propio del romance viejo y la imagen de la serrana glamorosa del nuevo, cuyos ojos "matadores" se recrearon en estos versos: "Serrana, si vuestros ojos: / matan con solo mirar, muy rica deueys de estar / robando tantos despojos"; Miguel de Madrigal, *Segunda parte del Romancero general y flor de diversa poesia*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Filología Hispánica "Miguel de Cervantes", Madrid, 1948, p. 48.

²² R. Menéndez Pidal y María Goyri señalan que de las tres serranillas conocidas en el teatro (ésta, la de Lope y la de Valdivielso), la de Vélez es la que tiene caracteres de mayor antigüedad, por su forma de zéjel monorrimo asonantado y la irregularidad métrica del estribillo ("Observaciones y notas", p. 154). El estribillo "Salteóme la serrana / junto a par de la cabaña" apareció por primera vez en el *Cancionero* de Horozco, obra que data del último tercio del siglo XVI; Lope y Valdivielso modificaron "junto al pie de la cabaña", el primero en esta obra y el segundo en *La Serrana de [la Vera de] Plasencia*. Véase Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Castalia, Madrid, 1987, 994A y 994B).

juntico al pie de la cabaña

(III, 2656-2669)

Resulta bastante comprensible que, ante la imposibilidad de representar escénicamente los asaltos sexuales de la protagonista, se emplearan textos de cuya connotación erótica el público estaba al corriente. Escénicamente, el romance y la serranilla tienen funciones muy parecidas; además de caracterizar rápidamente a la protagonista, colaboran a crear la atmósfera y el espacio de la sierra, y a anunciar al público la presencia de la matadora antes de que cometa sus crímenes.

Gila aparece a mitad del romance, según indica la acotación "(Agora vaya bajando por la sierra abajo, abriendo una cabaña que estará hecha arriba la SERRANA, como pinta el romance, sin hablar)", desplazándose desde la parte alta del escenario hacia la baja, procedimiento muy común en la comedia nueva que contribuía a realzar al personaje femenino montaraz del ámbito serrano²³; lleva una falda corta (alta basquiña), va envuelta en paños de labradora (palmilla) y enfundada en un "vestido exterior que cubre todo el cuerpo, y se ataca

²³ Noël Salomon hace notar que en *El Príncipe despeñado* (1602), Parte VII, p. 233 bis. Lope de Vega acota: "Va bajando por la sierra la Reyna doña Elvira en hábito de salvaje con una piel y parece en medio de la sierra y prosigue"; en *El Cardenal de Belén* (1610), Parte XIII, el Fénix escribe: "Elisa, el cabello tendido con un vestido de palma ceñido de hojas, vaya bajando de un monte con una cestica". Véase *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. de Beatriz Chenot, Castalia, Madrid, 1985, p. 421, n. 72.

por una abertura que tiene atrás, en lo que sirve de jubón"²⁴ ("capote de dos faldas", también conocido como "sayo vaquero"), con el cual dejaba al descubierto las piernas ceñidas en medias color paja y los brillantes botines²⁵. Gila lleva una montera con plumas sobre el cabello suelto y va armada con cuchillo, frascos donde guarda la pólvora y una escopeta.

Con esta combinación de galantería y sensualidad, y el peligro que implican las armas, Vélez logra una nueva imagen visual que suscita fascinación y temor, emociones a las que los viajeros no podrán sustraerse. Las víctimas de Gila serán esclavos de sus instintos a los que poco les importará poner en riesgo su vida tan pronto contemplen la posibilidad de acceder a los placeres que ofrece. La avidez sexual característica de las serranas tradicionales se traslada a los caminantes; en tanto mujer burlada, a Gila no le apetecerá tener relaciones sexuales sino

²⁴ *Ibid.*, p. 422, n. 78.

²⁵ Los colores rojo, dorado y plateado del atavío de Gila, como señaló Margherita Morreale, recuerdan el atuendo de las serranas de Juan Ruiz. Véase "Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara", en C. G. Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, p. 106. En efecto, la serrana del Cornejo le pide al viajero "Da me un prendedero / que sea de bermejo paño, [...] / e seis anillos de estaño" (1003ab,d); "Dam çarçillos de hevilla, / de latón bien rreluziente" (1004ab); mientras que Alda pide "Pues, dam una çinta / bermeja, bien tinta" (1035ab), "E dam buenas sartas / de estaño, e fartas" (1036ab). Véase Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988. Cito por esta edición mediante la identificación de cuarteta y verso correspondientes.

liquidar a todo el género masculino. Como su experiencia con el capitán le indica que el talón de Aquiles de los hombres es obtener placer sexual, ejercerá sobre ellos su poder de seducción para matarlos.

4.1.2 Organización de la intriga

La acción se sitúa durante la segunda mitad del siglo xv: de 1454, cuando muere el príncipe Juan II de Portugal, a 1492, año en que los reyes Católicos reconquistan Granada. La intriga se desarrolla en torno a las secuencias burla, venganza y restitución del orden social. La primera jornada presenta los antecedentes de la burla que sufrirá Gila por parte de don Lucas de Carvajal. Este caballero de alto linaje y capitán del ejército de los reyes Católicos, al pasar por la Vera de Plasencia en su camino hacia la guerra de Granada, le exige alojamiento a Giraldo, el villano más rico de la región. Éste se la niega y, más tarde, Gila humillará al capitán echándolo de la villa con escopeta en mano. Ya en la segunda jornada, don Lucas, con el objeto de vengarse, le pide a Giraldo la mano de su hija, se aloja en su casa, donde la posee y la abandona esa misma noche. Al advertir su ausencia, Gila jura vengarse dando muerte a todos los hombres hasta dar con el burlador y se marcha a vivir a la sierra. En la

tercera jornada Gila desarrolla su papel de asaltante, seductora y matadora de hombres hasta que asesina a don Lucas. Bajo las órdenes de Giraldo, quien se ha convertido en alcalde de Garganta la Olla, Gila es aprehendida por la Santa Hermandad y después es exhibida y ejecutada públicamente.

El contexto conflictivo entre villanos y soldados en que desarrolla la intriga, como documenta Noël Salomon, responde a una intención realista común en la literatura de la época que estuvo presente en comedias de ambiente rústico como *El alcalde de Zalamea*, la obra anónima y la homónima de Calderón²⁶, *Todo es dar en una cosa* (1635) de Tirso de Molina, y en el *Romancero*:

Las letras del tiempo evocan bastante a menudo el motivo de la muchacha aldeana enamorada del capitán que se aloja en casa de sus padres, y que huye disfrazada de hombre, para seguirle. Sin hablar de las comedias, citemos el romance "En una aldea de Corte/ que haze a la Corte aldea/ alojóse un Capitán", en *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca, 1589, f. 18)²⁷.

Hacia finales del siglo XVI y principios del XVII, explica Salomon,

²⁶ El investigador señala que es imposible tener una idea precisa de la fecha en que se compuso la obra anónima, atribuida a Lope de Vega durante mucho tiempo, y que la forma en que la conocemos, "con seguridad no es del Fénix y lo único que puede afirmarse es su anterioridad a la obra maestra del mismo título debida a Calderón". Véase *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, p. 752.

²⁷ *Ibid.*, p. 755, n. 141.

los campesinos tenían la obligación de hospedar a los militares en la mitad más cómoda de la casa, brindarles los mejores servicios y prestarles dinero que jamás les era devuelto. La violencia y brutalidad de los soldados y el paso de los tercios que dejaban tras de sí el desorden y la quiebra, provocaron el enfado de los campesinos, quienes, a fines del siglo XVI, dirigieron sus quejas ante las Cortes de Castilla y León. Los dramaturgos que llevaron al escenario con verosimilitud este conflicto respetaron, por lo menos parcialmente, los sentimientos que en la realidad experimentaba el campesinado español ante los militares²⁸.

En la primera jornada se emplea el motivo desalojo (I, 423-460) para escenificar la humillación del capitán. Esta acción, cuya connotación sexual seguramente conocía el público, se desarrolla de un modo distinto respecto del *Libro de buen amor*, y sirve para destacar la valentía de Gila, así como para propiciar la venganza que contra ella orquestará don Lucas de Carvajal. La negativa de Giraldo de alojar al capitán en su casa no sólo obedece a su natural antipatía por los soldados, sino también a que el Consejo de Garganta la Olla lo exime de la obligación:

Si sóis capitán del Rey,
seldo muy en hora buena

²⁸ *Ibid.*, pp. 747-748.

que no me puede dar pena
el serville a toda ley,
pero en mi casa jamás
se alojó nadie, y sospecho
que el Consejo no lo ha hecho,
ni el alcalde

(I, 1-8)

Giraldo trata de persuadir al capitán de que desista de su intento diciéndole que tendrá que enfrentarse con Gila, pero el militar le anuncia que está dispuesto a tomar su casa por la fuerza. Cuando Gila regresa de cacería, Giraldo la pone al tanto de las circunstancias y ella sale en defensa de su padre. Primero le reitera su negativa al capitán; luego se burla de él haciéndole creer que le dará posada; finalmente, le apunta con su escopeta en presencia de los villanos. Éstos aprueban y disfrutan su desplante, y ella, a la manera de la serrana de Fuent Fria, lleva al intruso a una encrucijada. Entre los caminos a Plasencia y Jarandilla, la mujer le advierte que no debe regresar si aprecia su vida, y que deberá elegir entre ambos senderos. La acción se desarrolla de esta manera:

Entre ahora el CAPITÁN retirándose, y Gila, con la escopeta en los ojos, y dice él:

CAPITÁN: ¡Serrana hermosa y crüel!,
 ¿dónde me intentas llevar?

EL MODELO SERRANA

GILA: Ésta es la cruz del lugar,
la horca aquélla, y aquél,
el camino de Plasencia,
aquél, el de Jaandilla.
No volváis más a la villa
a tentarme d paciencia,
que os volaré, ¡vive Dios!,
mucho mejor que lo digo.
Basta lo que vos conmigo
y yo he pasado con vos,
para que no segundéis,
que sufro mal demasías;
que a otras cuatro compañías
lo mismo hiciera que veis,
cuanto y más a un capitán
tan descortés y hablador.
Y adviértoos, que este rigor
pasará, a ser vos Roldán,
adelante si volvéis,
no solamente a mi casa,
sino al lugar, pues que pasa
lo que a vuestros ojos veis.
Y poneos a escoger
cuál de los caminos dos
más os agrada, y adiós.

Vase

(I, 423-449)

El motivo información (I, 461-526) con que continúa la intriga tiene una función proléptica: con él queda clara la suerte de la serrana. Cuando

el capitán llega con su alférez, le ordena retirar la bandera de la Vera de Plasencia y le revela sus intenciones: quemar la villa y "gozar" a Gila. El alférez le ofrece su ayuda y le sugiere que después escape. El capitán, en su carácter de hombre de poca ley, dice estar dispuesto a contradecir la voluntad del rey con tal de vengarse de Gila. Esta venganza, como apuntó Drinkwater, asume una forma militar en tanto que Gila es vista como una mujer a la que hay que conquistar y someter por la fuerza²⁹.

La burla de Gila se articula con motivos de la vieja y la nueva tradición romancística, así como de aquellos que apoyan el particular desarrollo de la acción, la cual se circunscribe en el contexto prenupcial. Éstos son: regreso del capitán (II, 1351-1450), solicitud de matrimonio (II, 1451-1624), acogida (II, 1795-1815), entrega amorosa (II, 1998-2113), huida (II, 2022-2026, 2070-2073), salida a la guerra (II, 2046-2049), persecución (2114-2138, 2151-2157) y juramento (II, 2139-2150).

El regreso del capitán se recrea diegéticamente. Si en la primera jornada ya se habían dado a conocer sus planes, ahora se actualizan en voz de Madalena, quien informa a Gila que el capitán ha vuelto a Garganta la Olla para incendiar la aldea en respuesta al agravio que le hiciera, y que sus mesnadas atacan la población y saquean las tierras

²⁹ "La Serrana de la Vera and the «Mystifying»", p. 77.

ondeando una bandera que lleva los nombres de Gila y don Lucas. La serrana, a falta de escopeta, toma su honda y sus piedras, y parte hacia su casa. El motivo sirve de preámbulo a la acción así como para crear la atmósfera violenta que caracterizó el paso de los soldados por tierras campesinas.

La solicitud de matrimonio transcurre mientras Gila vuelve a casa. El capitán le solicita a Giraldo la mano de su hija y el villano, que en principio se muestra receloso, es persuadido cuando don Lucas le propone un intercambio en el que el villano aportará su hacienda y el noble su linaje:

CAPITÁN: Alzad, Giraldo,
que no vengo a ofenderos sino a daros
ocasión de que honréis la sangre vuestra.
(II, 1462-1464)

[...]

No repliquéis palabra, sino dadme
las manos a besar, y háganse luego
las escrituras, que la hacienda vuestra,
con la poca que tengo de mis padres,
ayudarán para pasar, Giraldo,
en Plasencia muy bien cuando yo quiera
dejar la guerra y retirarme a vida
más sosegada y menos divertida.

GIRALDO: Ya fuera necedad y grosería

no admitir la merced, señor don Lucas,
que hacéis a Gila y a mi sangre. Digo
que cuanto yo tuviere es vuestro todo,
y no será tan poco que no sea
para pasar muy bien en cualquier parte,
aunque colguéis la azada y los arados
Y hágaos el Cielo, amén, buenos casados.
(II, 1506-1521)

Si la súbita aceptación de Giraldo es incongruente con la dignidad con que había defendido su derecho de negarle alojamiento al capitán y a los soldados, es muy consecuente con el propósito de Vélez de resolver el conflicto entre villanos y soldados, poniendo en evidencia el deseo de ascenso social de los villanos ricos mediante el matrimonio de sus hijas con los nobles, práctica común en la sociedad española del siglo XVI y principios del XVII³⁰.

Cuando Gila llega a casa, su suerte está echada: su padre y el capitán departen alegremente, y Giraldo le comunica que el cielo y la fortuna le han enviado su "remedio" personificado en el capitán. En un principio, Gila se resiste argumentando su auténtico deseo de seguir siendo "hombre" y "libre", pero termina accediendo cuando el capitán le

³⁰ El anhelo de nobleza y ascenso social de los labradores ricos, explica Noël Salomon, los condujo a enviar a sus hijos a la Universidad para convertirse en clérigos o letrados, a comprar títulos de hidalguía o a casarlos con nobles. Véase *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, pp. 654-660.

ofrece hacerla émula de Semirámis, Evadnes y Palas, ya que su mayor deseo es llegar a ser como la mismísima reina Isabel, a quien admira profundamente. El hecho de que Gila comience a caer en desgracia al decidir cambiar su libertad por el ascenso social, el poder y la fama revela la reprobación de Véléz respecto del ascenso social de los villanos; esta fue una actitud que, por lo general, fue común entre los dramaturgos dominados por la ideología aristocrática³¹. Al aceptar el pacto matrimonial, Gila se convierte, como señaló Drinkwater, en objeto de intercambio del orden patriarcal de acuerdo con las estructuras elementales de parentesco³².

La acogida se recrea mediante la voz de Giraldo, quien al fungir como anfitrión de su futuro yerno, le ordena a Gila que haga los preparativos necesarios para el huésped, quien, a su vez, ha salido a alojar a su compañía. La descripción del rústico banquete recuerda al que ofrecen Alda y la Chata de Malangosto y anuncia al público que la acción adquirirá matices eróticos:

Aliña la casa, Gila,
y haz que pongan dos camas
para el Capitán y Alférez.

³¹ *Ibid.*, p. 66S.

³² "La Serrana de la Vera and the «Mystifying»", p. 78.

las sábanas nuevas saca
de tu ajüar, y las colchas,
y enfunda cuatro almohadas,
que no güela más que a limpio
todo, y quita de la sala
los ciegayernos, que agora
sólo los ciega tu cara
y tu varonil valor,
que es la dote que te casa.
Y a los capones más gordos
tuerce los cuellos, y mata
un lechón, y arroja dentro
de la olla dos torcazas
palomas y algún sisón,
que de lo que toca a vaca
y carnero buena queda.
Y mientras voy a la plaza,
pon la mesa, y queda a Dios.

(II, 1795-1815)

La entrega amorosa se elabora diegéticamente mediante las voces de los subordinados del capitán: el sargento y el alférez temen que éste se arrepienta de partir a la guerra de Granada después de haber pasado la noche con Gila y conjeturan que, seguramente, don Lucas "cumplió su intento" y están seguros de que ella "rindió su voluntad" (II, 1998-2020). Desde la perspectiva de Gila, el acto sexual adquiere la forma de una entrega amorosa que no deja de aludir a la pasión sexual de las serranas folclóricas. Gila le cuenta a su padre que se entregó al capitán bajo el

influjo de la pasión y la seducción, fuerzas que la subyugan en el momento en que las descubre:

padre, qué invisible fuego
me penetró los sentidos,
desde la suya de hielo,
qué hechizo me adormeció,
que comencé desde luego
a dársela [el alma] por los ojos
en amorosos deseos!
¡Reniegue el que es menos sabio
de la de más huerte pecho,
que no hay mujer que resista
en mirando y en oyendo!

(II, 2085-2095)

Gila no está preparada para responsabilizarse de sus actos, pues éstos se encuentran gobernados por sus pasiones e instintos; así, es natural que culpe a Giraldo y que justifique su entrega a partir de su futuro matrimonio:

¡Mi desdicha y vuestra culpa,
mi engaño y vuestros consejos!
Nunca yo diera la mano
por vos a aquel mostro fiero

...

Como imaginé que estaba
tan cercano el casamiento,

le di esta noche en mis brazos
ocasión para ofenderos,

(II, 2078-81; 2096-99)

La huida del capitán se desarrolla diegéticamente, de acuerdo con la estrategia del caminante romancístico que aprovecha el sueño de la serrana:

Vamos, pues,
que ya cogió la venganza
lo que sembró mi esperanza,
y lo que Gila después,
despierta habrá de llorar.

(II, 2022-2026)

Sobre el escenario, Gila sale a dar voces de auxilio a sus criados cuando despierta. Su parlamento alude a la antigua serrana romancística, ya que proporciona indicios de que su caída en el sueño se debió al cansancio producido por la actividad sexual:

¡Esperad o no venzáis,
que no es bien, cobardes siendo,
dejéis a mi amor vencido
en la muralla de sueño!

(II, 2070-2073)

La salida a la guerra, presente en el Romancero nuevo, se

representa miméticamente. Cumplido su propósito, el capitán se marcha hacia la guerra de Granada:

Vamos de aquí,
y agradézcame el lugar
que no le abraso.
¡Marchar!
Yo llegué, engañé y vencí.

(II, 2046-2049)

La persecución se elabora de manera muy distinta respecto del romance viejo. Giraldo es quien toma la iniciativa de perseguir al burlador instando a su hija a dejar de lamentarse y actuar en consecuencia. Gila envía a su criado Mingo a convocar al pueblo para que acuda en su ayuda para dar muerte al capitán.

El juramento es un motivo nuevo que se introduce en la intriga para enfatizar el carácter vengativo de la protagonista. Éste estuvo presente, entre otros, en el Romancero carolingio, como el romance del marqués de Mantua que señala Enrique Rodríguez Cepeda³³, y se topicaliza en las obras dramáticas que estudiamos y en la comedia de bandoleras. Con él, Vélez también anuncia la conversión de Gila en

³³ Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 1982, p. 159, n. 2139.

“matadora”. La protagonista jura ante su padre y su criado abrazar la vida salvaje y no regresar a la aldea hasta vengarse del capitán o morir:

Y hago al Cielo juramento
de no volver a poblado,
de no peinarme el cabello
de no dormir desarmada
de comer siempre en el suelo
sin manteles, y de andar
siempre al agua y al viento
sin que me acobarde el día
y sin que me venza el sueño,
y de alzar, finalmente,
los ojos a ver el cielo
hasta morir o vengarme.

(II, 2139-2150)

Al final del acto, Gila, Giraldo y Mingo salen a perseguir al capitán. Sin embargo, la solidaridad que Giraldo le muestra a su hija es efímera; en la siguiente jornada Gila estará sola en la sierra convertida en matadora de hombres.

El tratamiento que reciben los motivos del Romancero viejo y nuevo revelan una visión conservadora y normativa respecto de la tradición, en tanto que la pasión sexual que en Gila se despierta se acota con la promesa de un contrato matrimonial establecido bajo las leyes de los varones. Desde esta visión también se censura a las villanas que, bajo

el influjo del poder y la fama que representa el matrimonio con los nobles, son finalmente abandonadas. Igualmente conservador es el tratamiento de la persecución, por cuanto el padre es quien la ordena en su calidad de depositario de la honra de su hija.

En la tercera jornada, "plato fuerte" de la obra, los crímenes que dan cuerpo a la venganza de Gila se recrean miméticamente. Como en el *Libro de buen amor*, los caminantes se han extraviado y han perdido sus animales. En las acciones que Gila lleva a cabo en su papel de matadora están presentes los papeles de la asaltante y la guía de los puertos de las serranas de Juan Ruiz, el de seductora perversa de la gallarda, así como el de la serrana del romance viejo. Gila sale al paso de los caminantes, los rapta ofreciéndoles posada o placer sexual y en el camino les dice que su suerte será morir y, sin previo acto sexual, los mata. En estas acciones que en la tradición forman parte de una estrategia para obtener satisfacción sexual y para matar, se elimina todo erotismo. Gila no busca, como sus antecesoras, la satisfacción sexual, sino seducir y matar, como ocurre también en la comedia de Lope. Las acciones de Gila conservan su sabor tradicional y son protagonizadas por un villano, un soldado y el capitán. El último crimen, con el que Gila venga su honra, se organiza mayormente con nuevos motivos que exige el desarrollo de la intriga. En estas escenas converge toda la tradición medieval de las serranas y se

elimina la avidez sexual del personaje folclórico en favor de la elaboración de la asaltante matadora.

El primer crimen se estructura con los motivos despojo (III, 2224-2233), cortejo (III, 2234-2240), rapto (2241-2261) y asesinato (2262-2264), los cuales se escenifican de la siguiente manera. Como las "Chatas" de Juan Ruiz, Gila sale al encuentro de un villano que pasa cantando el romance de *La Serrana* tapándole el paso y exigiéndole ya no el pago del peaje, sino el dinero que lleva:

GILA:	Tente, caminante!
CAMINANTE:	¡Ay, Dios!
GILA:	¡Apéate! ¡Acaba!
CAMINANTE:	¡Espera!
[...]	
GILA:	¿Dónde vienes?
CAMINANTE:	De Toledo.
GILA:	¿Adónde vas?
CAMINANTE:	A Plasencia.
GILA:	¿Qué dinero llevas?
CAMINANTE:	Poco.
GILA:	Saca luego cuanto llevas.
CAMINANTE:	En esta bolsa va todo.
Perdona el ser poco.	
GILA:	Muestra.
(III, 2224-2233, 2228-2233)	

El cortejo, motivo que evoca la galantería de los viajeros de Juan

Ruiz y presente en las serranillas del marqués de Santillana³⁴, sirve para contrarrestar la violencia con que se desarrolla el crimen, tanto como para justificar la seductora oferta que hará Gila. Como a ella le disgusta escuchar la relación de sus fechorías, el villano la corteja para suavizar su mal humor, diciéndole que sus hazañas son muy famosas hasta en Castilla y que, a sus ojos, es más bella que famosa:

GILA: Tú cantas mal y porfías.
CAMINANTE: Tu historia pienso que es ésta.
GILA: Ya sé que es mi historia.
CAMINANTE: Agora
no solamente en la Vera,
sino en Castilla, no cantan
otra cosa, y tu belleza
a tu fama se aventaja.
(III, 2234-2240)

Gila aprovecha la oportunidad para orquestar el rapto del villano y, de inmediato, le ofrece placer sexual, primero con la coquetería que le permite su belleza y, más adelante, lo invita a su morada a dormir, como la serrana y la gallarda romancísticas:

GILA: ¿Parézcote hermosa?

³⁴ Serranillas I y VIII, en Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Poesías completas*, ed. de Manuel Durán, Castalia, Madrid, 1989, t. 1, pp. 42, 55.

- CAMINANTE: Afrentas al sol,
al alba, a las flores.
- GILA: ¿Estimaras que te hiciera
favor?
- CAMINANTE: Y será bien grande,
si con la vida me dejas.
- GILA: Esta sierra arriba sube,
que en la cumbre de esa sierra
tengo una choza en que vivo,
de encinas y robles hecha,
donde quiero que conmigo,
hasta ver el alba duermas.
Que desde allí, con el día,
podrás pasar a Plasencia.
- CAMINANTE: ¡Tuyo soy! ¡Daréte el alma!
(III, 2241-2254)

El trayecto hacia el *locus terribilis* se escenifica de acuerdo con la vieja tradición romancística. La serrana y el villano emprenden el camino a la choza y éste descubre los crímenes de la mujer al ver las cruces correspondientes a sus anteriores víctimas; Gila le dice que son de hombres que ha matado, y que lo mismo hará con él en ese mismo momento:

- GILA: Sube.
- CAMINANTE: ¿Qué cruces son éstas?
- GILA: De hombres que he muerto
- CAMINANTE: Desdicen

EL MODELO SERRANA

tu hermosura y tu fiereza.

GILA: Tengo razón de mostralla.

CAMINANTE: ¡Qué altas están estas peñas!

GILA: Pues desde aquí has de ir al río.

CAMINANTE: ¡Engañásteme, sirena!

(III, 2255-2261)

El asesinato se escenifica de una manera que evoca a las serranas de Juan Ruiz y a la serrana del romance viejo. Gila arroja al río a su víctima desde lo alto de las peñas y pone una pequeña cruz entre ellas. Ya que en el texto la acción se señala con la acotación "arrójale", debe de haberse representado con el salto del actor desde lo alto³⁵.

En la segunda fechoría, el caminante se ha extraviado y ha perdido su mula, y Gila hace el papel de guía seductora (III, 2608-2655, 2766-2794). La escena se desarrolla con los motivos rapto (III, 2795-2853) y asesinato (III, 2841-2853).

El capitán, su alférez don García y Andrés están perdidos en la sierra esperando encontrar a alguien que les indique el camino a Plasencia. Las mulas rompen sus frenos y los hombres corren tras ellas. Más adelante, Andrés se encuentra exhausto de la infructuosa búsqueda

³⁵ Margherita Morreale señala que el despeñamiento del caminante pudo haberse inspirado en el que llevan a cabo las serranas de Juan Ruiz: "derrocóme en el vallejo" (991d) en el ms. de Gayoso (G), "Derribó me cuesta ayuso" (978a) en el de Salamanca (S). Véase "Apuntaciones para el estudio", p. 106.

de las mulas, lamentando su desventura y con miedo, pues la noche ha empezado a caer. Cuando ve a Gila, ésta se solaza de haberlo encontrado, pues pretende servirle de guía ("Éste ha perdido el camino/ y ha dado con gentil guía", III, 2782-2783). Andrés le pregunta si ha visto las mulas y Gila se burla de él respondiendo que a cada momento se encuentra con bestias. Andrés se enoja y dice no estar para bromas; Gila se burla de su falta de sentido del humor y le pregunta quién es, a lo que el soldado contesta que es el mismísimo diablo. Gila le reprocha su atrevimiento y su manera de hablar de un modo que recuerda a la Chata de Malangosto:

ANDRÉS: ¿Habéis visto por aquí
 dos mulas?
GILA: Cada momento
 encuentro bestias.
ANDRÉS: ¡Contento
 para pullas vengo!
GILA: A mí
 me pesa que no vengáis
 de muy buen gusto. ¿Sóis mozo
 de mulas?
ANDRÉS: ¡Lindo escorrozo!
 ¡Soy el diablo!
GILA: No habláis,
 para hombre de bien, muy bien.
 (II, 2786-2794)

La antigua serrana inicia el diálogo preguntándole al viajero qué

busca en el puerto y el viajero le responde con firmeza que va a Sotos Alvos (959e-g). Por el doble sentido que puede darse entre la pronunciación de "Vo me fazia Sotos Alvos" y "Vo me fazia Sotos salvos", la Chata responde burlona ante el atrevimiento del viajero, pues le advierte que no tendrá oportunidad de salvarse:

Diz: "El pecado te *barrunta*
en fablar verbos tan bravos,
que por esta encontrada
que yo tengo guardada
non pasan los omnes *salvos*".
(960)

Una vez que Andrés pone al tanto a Gila de su situación, ésta la aprovecha para atraerlo ofreciéndole posada para que retome el camino a la mañana siguiente, casi en los mismos términos de la Chata de Malangosto. Gila dice:

Ya es fuerza tener paciencia,
pues que no podéis llegar
agora a ningún lugar,
a La Venta ni a Plasencia.
Yo os daré donde esta noche
paséis muy bien y cenéis,
y con el alba saldréis;
(2806-2812)

Mientras que la Chata propone:

[...] "Yo te llevaré a casa,
e mostrar te he el camino;
fazer te he huego e brasa;
dar te he del pan e del vino.

(965a-d)

El ofrecimiento de placer sexual se desarrolla en escena de manera más sutil y sugerente que en la vieja tradición romancística. Gila se presenta como una mujer que ejerce libremente su sexualidad. Andrés le pregunta si vive sola y ella responde que es mujer libre y que está dispuesta a "servirlo", pues lo encuentra agradable:

No hay Serrana de la Vera
que acudir más libre pueda
a lo que fuerdes servido,
porque me habéis parecido
muy bien.

(II, 2816-2821)

El asesinato, previa revelación del destino del caminante, se escenifica rápidamente como en la primera fechoría. Gila le indica a Andrés que comience a subir entre las peñas y éste sube gustoso pensando que, más tarde, se solazará con ella. Durante el breve trayecto, Gila le dice que lo matará arrojándolo al río y, acto seguido, lo arroja y se

retira a su choza.

La venganza de Gila contra el capitán se construye a partir de motivos que convienen a la intriga y la solicitud de posada que evoca a las serranas de Juan Ruiz. Estos son, arribo al *locus terribilis* (III, 2914-2938), cortejo (III, 2939-2951), reconocimiento (III, 2994-2997), solicitud de posada (III, 2994-2997), ajuste de cuentas (III, 2998-3072) y asesinato (III, 3073-3075).

El capitán, como en el episodio anterior, se caracteriza de la misma forma que el viajero del *Libro de buen amor*. En su fallida búsqueda de las mulas, se ha extraviado en la sierra, ha perdido de vista a sus hombres y, sin saberlo, se aproxima a los dominios de la serrana. El miedo que le produce su situación y la caída de la noche desaparecen al ver el fuego de una cabaña lejana y decide acercarse a pedir posada y, eventualmente, a pasar la noche con la mujer.

El arribo a la morada de la serrana recuerda al viajero extraviado y galante del *Libro de buen amor*. Cuando el capitán toca a la puerta y escucha una voz femenina que pregunta quién es, se despreocupa de su situación y concibe la improbable expectativa de disfrutar de sus amores en un parlamento que se expresa discursivamente de manera muy

parecida a la víctima de Gadea³⁶:

Mas si el haberme perdido
fuese de importancia alguna
para darme la Fortuna
alguna hermosa serrana
con quien la alegre mañana
me pareciese importuna,
que toda esta Vera da,
entre los muchos frutales,
hermosuras celestiales,
y alguna en la sierra está.

(III, 2928-2937)

Cuando Gila, con escopeta en mano, abre la puerta, el capitán, lejos de amedrentarse, la galantea al estilo del viajero medieval, diciéndole que se ha extraviado, ha perdido sus mulas y se alegra de haberla encontrado:

CAPITÁN: Un perdido soy,
que no acierto dónde estoy.
GILA: ¿Dónde vais que así os perdéis?
CAPITÁN: Mujer es.
GILA: ¿No respondéis?
CAPITÁN: Serrana, a Plasencia voy.
GILA: Pues, ¿qué os trujo por aquí?

³⁶ "Radio ando, serrana, / en esta grand espesura. / A veces omne gana o pierde por aventura. / Mas quanto esta mañana, / del camino non he cura, / pues vos yo tengo hermana, / aquí en esta verdura, / rribera de aqueste rrio" (c. 989).

EL MODELO SERRANA

CAPITÁN: Perdí las mulas ayer,
 y un amigo por correr
 tras ellas y me perdí
 justamente, pues así
 perdido supe ganarme,
 pues a perderme y hallarme
 vengo en vos, serrana mía.
 (III, 2939-2951)

El reconocimiento y la solicitud de posada transcurren rápidamente. Gila comienza a identificar la voz del capitán y éste se presenta como miembro de los Carvajal, le informa que está de regreso de la guerra y que piensa asentarse en Plasencia. Gila confirma sus sospechas y le contesta que ha llegado a buen puerto. El capitán le solicita posada y, en principio, ésta se rehusa argumentando que no puede fiarse de él.

Vélez escenifica el ajuste de cuentas a la manera de una guerra psicológica, como conviene al carácter vengativo de Gila. Ella le cuenta al capitán, como si se tratase de una tercera persona, el agravio que éste le hiciera, enfatizando el extraordinario parecido de su burlador con él. El capitán no da crédito a lo que escucha y se lamenta de haber ido a parar precisamente allí. La serrana se burla del capitán diciéndole que, gustosa le dará posada y don Lucas intenta escapar, excusando que no puede aceptar su hospitalidad porque está sola y estima su honor. Ante el

cinismo del burlador, Gila pierde la paciencia y le dice que está frente a la misma persona a la que deshonrara y que ha llegado el momento de su venganza. Él intenta persuadirla de que no le haga daño, arguyendo que cumplirá su palabra de hacerla su esposa. Pero como a Gila la propuesta le parece tardía, lo culpa de haberse convertido en asesina y le anuncia que se lo cobrará caro.

El asesinato del capitán no es muy distinto al de las víctimas anteriores; el capitán le ruega a Gila que desista de su intento, y ella, decidida, lo arroja al precipicio. La venganza de la honra femenina mediante el asesinato del burlador es única en las obras que nos ocupan y en las comedias de bandoleras que reviso; esta acción es común en los romances vulgares de bandoleras y vengadoras de su honra, como veremos en el apartado 4.5.

Las fechorías de Gila también se llevan al escenario en un episodio protagonizado por el gracioso que parodia la ingenuidad del viajero del *Libro de buen amor* y el descuido de la serrana romancística que provoca la huida del caminante. El pasaje funciona como divertimento previo al desenlace (III, 2160-2495). Mingo, en su papel de viajero extraviado sufre grandes apuros, pues su caballo se ha desmayado y teme encontrarse con Gila, pues sabe que se ha convertido en matadora de hombres. Al sentir su presencia, se pone en la cabeza la silla de su recién muerto caballo, se

pone en posición cuadrúpeda y comienza a tirar coces y a relinchar con la intención de despistarla. Ante el hilarante visaje, Gila interpela con sorna al fingido caballo:

¡Caballito, caballito,
el de las piernas de jerga,
por la virtud que hay en ti
que me digas quién te lleva,

(MINGO pónese en dos pies.)

quién te rige, quién te manda,
quién te da cebada nueva,
quién te enfrena, quién te ensilla,
quién te limpia, quién te hierra!

Mingo responde:

¡Por la gracia de Dios Padre
l caballo hablado hobiera
Las palabras que decía!
Eran en su misma lengua.
Mingo soy, que anda perdido
hoy en fegura de bestia,
aunque el mismo papel hacen
muchos vestidos de seda.

(III, 2298-2243)

Gila le anuncia a Mingo que tendrá que morir y, considerando que

antaño fuera su criado, le concede la gracia de elegir la muerte que más le plazca. Ambos están discutiendo la propuesta cuando se escuchan voces a lo lejos que obligan a Gila a dejar al villano atado a un roble para poder averiguar quién se aproxima, y se marcha diciéndole al condenado que puede ir haciendo su elección. Éste aprovecha la oportunidad para pedir auxilio y, como el caminante romancístico, logra huir, pero de forma distinta: el rey, que anda de cacería, lo desata.

Después de esta escena se va preparando el desenlace con los motivos persecución (III, 2331-2391, 2724-2728), denuncia (III, 2496-2525) y combate (III, 2526-2607). La persecución se recrea diegéticamente con las voces de Mingo y Pascuala, una niña que se encuentra con la serrana; ambos le informan a Gila que la persigue la Santa Hermandad, la cual ofrece quinientos escudos por su cabeza. Así, el significado del motivo tradicional se invierte: de perseguidora del caminante, la serrana pasa a ser perseguida por la justicia.

La denuncia ocurre también de manera distinta respecto de la tradición romancística; al ser liberado por el rey, Mingo, el único caminante que logra huir, le hace saber los crímenes que Gila ha cometido, lo pone al tanto de sus planes de matar al capitán y se marcha.

El combate, aunque evoca al de la tradición romancística por su efecto fallido, también se elabora de distinta manera. Inmediatamente

después de que Mingo ha salido de escena, el rey y sus hombres encuentran a Gila y don Rodrigo Girón, maestre de Calatrava, ordena matarla y ella lo desafía diciéndole que lo espera entre las peñas. Gila está a punto de dispararle al rey, pero se detiene al reconocerlo y le perdona la vida, pues no lo considera hombre común, sino representante de Dios en la tierra. El rey le impide a don Rodrigo que mate a Gila y, finalmente, ambos se marchan.

El desenlace se organiza con motivos nuevos y tradicionales: llegada de la justicia (III, 3076-3084), rendición (3085-3116), aprehensión (3117-3179), ajuste de cuentas (3226-3241), ejecución (3260-3284) y exhibición (3294-3298).

La llegada de la justicia se sitúa inmediatamente después de la muerte del capitán. Don Juan de Carvajal, hermano del difunto burlador y alcalde de Santa Hermandad, llega a la morada de Gila con sus cuadrilleros, con Giraldo y Mingo, armados con arcabuces. Cumplido su juramento y consciente de estar cercada, Gila se rinde. Giraldo le pide que se entregue y ambos discuten; el padre le reprocha sus crímenes y Gila se justifica diciendo que la obligó su afrenta; satisfecha de su venganza, le entrega sus armas a Giraldo.

La aprehensión se recrea mimética y diegéticamente. Mientras los cuadrilleros esposan a la serrana, le ponen grilletes y cadenas en los pies,

y todos se encaminan a Plasencia, el rey, por su parte, le informa a la reina Isabel que la aprehensión es inminente, pues ningún camino de Plasencia está a salvo de ella. A su vez, don Rodrigo les da la noticia a los reyes de que la Santa Hermandad ha aprehendido a la Serrana y que va en camino a Plasencia, donde se le ajusticiará, a menos que ella pida clemencia. El rey descarta esta posibilidad mostrándose implacable ante los delitos de Gila:

Castiguen como es justo a los ladrones,
sin que haya apelación, que de esta suerte
se evitarán muy grandes ocasiones
fuera de que ésta ha dado a muchos muerte
y la merece por razón de estado.

(III, 3176-3171)

Antes de morir y ante la concurrencia, Gila pronuncia un discurso haciendo un ajuste de cuentas con su padre. Demostrando su valor, orgullo, coraje y resignación, la condenada se dispone a morir sin ninguna compasión. Pide perdón por sus crímenes y le reprocha su padre, después de arrancarle la oreja de una mordida, que no la haya educado con suficiente "rigor", pues piensa que las "libertades" que le diera causaron los excesos de su "inclinación gallarda".

Finalmente, Gila es conducida al patíbulo y ejecutada por los cuadrilleros en la plaza pública. Después de su muerte, llegan los reyes y

Fernando el Católico le ordena a don Juan de Carvajal que se haga cargo de la sepultura, en la que deberá dejar constancia del suceso para que sirva de ejemplo a España. La ejecución se lleva a cabo fuera de escena y se remite a la diégesis mediante dos voces femeninas. La obra cierra con la aparición escénica de Gila en el patíbulo con el rostro cubierto por el cabello y, a la manera de San Sebastián, con el cuerpo asañado.

El veredicto de Vélez sobre las mujeres que osan “trascender su estado” emulando las hazañas y actitudes que en su época se consideraban masculinas es la pena de muerte. Con el reclamo que Gila hace a su padre, también deja claro que es responsabilidad de los varones hacer que sus hijas se sometan a los cánones sociales establecidos para las mujeres: el matrimonio concertado por los padres, el ejercicio sexual dentro de él y la restitución de la honra mediante el casamiento, como sugiere en el pasaje en que el capitán renueva su oferta de esponsales.

Dentro del conjunto que estudiamos, la obra de Vélez es la más normativa, como se observa desde el momento en que censura el ascenso social de los villanos ricos. Su normatividad se inclina a preservar el orden estamentario medieval, los papeles sociales del hombre y la mujer, la ley implable de los reyes Católicos y el orden patriarcal. En este sentido, el rasgo más revelador es que el castigo lo instrumenten las máximas autoridades judiciales y patriarcales: la Hermandad, el Rey y el

padre de Gila, que en el nivel simbólico representan las fuerzas que triunfan sobre el “obstáculo” transgresor. Así, desde la perspectiva ideológica del autor, la serrana folclórica es un ejemplo de lo que no se debe de hacer.

Las innovaciones que se observan respecto del *modelo serrana* se sitúan en las dos primeras jornadas. El desalojo del capitán es la acción que justifica poéticamente la burla que le hará a Gila; la burla se desarrolla a partir de motivos del Romancero viejo y nuevo así como de motivos nuevos cuya fusión (solicitud de matrimonio, acogida, entrega amorosa, huida, salida a la guerra, persecución y juramento) ayuda a crear el contexto prenupcial en que se desarrolla la acción, tanto como para preparar la venganza.

Durante la venganza, Vélez conserva el acoso al estilo de las serranas tradicionales y la gallarda. Gila despoja, rapta a los caminantes ofreciéndoles placer sexual y posada con la finalidad de matarlos. Como se observó a lo largo del análisis, el dramaturgo eliminó en su personaje la característica avidez sexual de las antiguas serranas y aprovechó, para insinuarla, la prenotoriedad de algunas de sus acciones, como el ofrecimiento de abundante comida al capitán, la caída de Gila en el sueño y sus incumplidas ofertas de placer sexual.

Para la restitución del orden emplea los motivos tradicionales

denuncia, combate, aprehensión, ejecución y exhibición, e invierte el papel de la serrana en la persecución, en tanto que de perseguidora del caminante pasa a ser perseguida por la justicia. Asimismo, introduce motivos nuevos como llegada de la justicia, rendición y ajuste de cuentas. La introducción de los nuevos y la inversión del papel de la serrana en la persecución son consecuentes con el papel de prófuga de la justicia de la protagonista.

La obra de Vélez no sólo es la más apegada al *modelo serrana*, dada la abundante presencia de sus motivos y la fidelidad que éstos guardan respecto del *Libro de buen amor* y de la vieja tradición romancística, sino la más conservadora de la ideología de su época, así como de la orientación popular que el Fénix le dio a la dramaturgia barroca, al suscribir, mediante la composición de un drama cuyos móviles son las mutuas venganzas de Gila y el capitán, que “los casos de honra son mejores”.

4.2 LA SERRANA DE PLASENCIA DE JOSEPH DE VALDIVIELSO: UNA ADAPTACIÓN A LO DIVINO

A diferencia de las obras de Vélez de Guevara y Lope de Vega, la de Valdivielso, por ser un auto sacramental, obedece claramente a la finalidad didáctica propia del género. De acuerdo con Marcel

Bataillon, este propósito fue resultado de la conciliación entre la costumbre de celebrar el Corpus Christi con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempos del Concilio de Trento, pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución, y consistía en instruir fieles e infieles en los misterios de su religión, no precisamente para que los entendieran, sino para que se sensibilizaran con ellos³⁷. En este sentido, Bruce Wardropper agrega que, aunque el Concilio de Trento recomendó la difusión de las doctrinas eucarísticas y que el Corpus “llegó a ser el día de la movilización” de la lucha contra el protestantismo, “y los autos, el tambor que atraía a los reclutas”³⁸, el auto sacramental fue un arma contra la reforma protestante en algunos autos del siglo XVI. Pero la discusión sobre la veracidad de este fenómeno, en lo que se refiere al siglo posterior, aún sigue vigente, por lo que habría que ver en el auto sacramental no precisamente un fenómeno de la contrarreforma, sino de la reforma católica³⁹. Así, el auto sacramental fue para los dramaturgos “el medio

³⁷ Marcel Bataillon, “Ensayo de explicación del «auto sacramental»”, *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 189 y 195.

³⁸ Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (La evolución del auto sacramental: 1500-1645)*, Revista de Occidente, Madrid, 1953, p. 81.

³⁹ *Ibid.*, pp. 110-114.

de conocimiento más propio a las verdades religiosas”⁴⁰.

Según Wardropper, el “asunto” del auto sacramental, fue “el loor y la exposición de la Eucaristía”; en cambio, la intriga o, en sus términos, el “argumento”, podía ser “tan diverso como el de cualquier otra comedia profana, porque toda la acción que pueda relacionarse con la Eucaristía viene a propósito en un auto sacramental. La comedia profana también se reduce, en esencia, a un «asunto» único, el enamoramiento”⁴¹. El dramaturgo sacramental “sólo tenía que presentar cualquier aspecto de la teología o de la moralidad en su relación con la Eucaristía para que fuera una auténtica doctrina eucarística”⁴².

En el auto que nos ocupa, Valdivielso dramatiza los amores del Alma y Jesucristo, a los que Salomón se refiere en el *Cantar de los cantares*, tema que también fue recreado por San Juan de la Cruz en su famoso *Cántico espiritual*. Desde el *Cantar de los Cantares*, estos amores se conciben como un misterio en tanto que resulta inexplicable el amor de Cristo por el Alma, pues mientras ésta siempre es veleidosa, aquél permanece siempre fiel. Únicamente en este sentido los amores del

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 105.

Alma y Cristo son un misterio, es decir, no se trata de un misterio teológico como el de la Trinidad, la Redención, la Encarnación, etc. En Valdivielso, la dramatización de este misterio permite la puesta en escena de la Eucaristía.

Debido a que todo pecado del Alma supone infidelidad, los dramaturgos del Siglo de Oro emplearon con frecuencia este misterio como metáfora de la infidelidad conyugal femenina, al representarla como una mujer adúltera, como es el caso de *La Serrana de Plasencia*. Louise Fothergill-Payne afirma que el Alma comenzó a cobrar fuerza en el teatro alegórico a fines del siglo XVI y, más tarde, con Valdivielso, Tirso y, sobre todo, con Lope, se descubre el potencial dramático del Alma representada como mujer, siempre enamorada, a veces constante, más a menudo veleidosa, loca o adúltera⁴³; y que los amores del Alma y Cristo, “perturbados por otro pretendiente, el demonio, que espera a que el Esposo se ausente para seducir al Alma” fue un “tema con variaciones” muy popular⁴³.

Ahora bien, la adúltera que se entrega fervientemente al placer sexual con que Valdivielso representa al Alma es la serrana, lo cual

⁴³ Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis. London, 1977, pp. 102-103. En el apartado sobre el Alma (pp. 102-113) la investigadora reseña un buen número de obras con este tema.

supone un tratamiento profano del sacramento que dramatiza y, al mismo tiempo, un tratamiento *a lo divino* del personaje tradicional. De ahí que *La Serrana de Plasencia* se sitúe exactamente en la frontera que separa lo sagrado de lo profano y, precisamente por ello, entre el teatro alegórico y la comedia a lo divino. Esta valoración es la que me permite afirmar que el auto de Valdivielso, respecto del personaje tradicional, es una adaptación a lo divino, lo cual supone que, respecto del misterio de los amores del Alma y Cristo, es una adaptación profana.

El empleo de personajes tradicionales para ilustrar los sacramentos obedeció a razones que hoy llamaríamos comerciales, en virtud de que, como la comedia, el auto sacramental respondió a las expectativas del público, así como a las particularidades del género. Marcel Bataillon explica que, como el repertorio de los autos sacramentales estaba obligado a renovarse año tras año, éste se nutrió de temas y personajes tradicionales a los que se adaptaba, con mayor o menor habilidad, una conclusión eucarística, o se trasponía *a lo divino* el acontecimiento del año o la comedia de éxito⁴⁴, como es el caso de *La Serrana* de Valdivielso. La obra, impresa por primera vez por Juan

⁴⁴ "Ensayo de explicación del «auto sacramental»", p. 201.

Ruyz en Toledo hacia 1622, en *Doze Actos Sacramentales y dos comedias divinas*⁴⁵, se estrenó en 1619 en las fiestas del Corpus de Sevilla⁴⁶, un año después del exitoso auto de *La Serrana de la Vera* de Bartolomé de Enciso, por cuya excelente actuación Jusepa Vaca se ganó diez mil doscientos maravedíes⁴⁷, y cinco años después de *La Serrana* de Vélez.

Por su parte, Bruce Wardropper explica que el mismo género permitió la tendencia a utilizar temas seculares como ilustraciones de los misterios cristianos, ya que su principal función consistió en establecer un fuerte contraste entre el mundo de lo desconocido y el mundo conocido; esta disposición a emplear el choque entre ambos mundos abrió el camino a las "audacias" de los autos sacramentales del siglo XVII, tales como *La Serrana* de Valdivielso⁴⁸. El investigador considera que

El tipo alegórico que más logrado se ve en Valdivielso es el puramente imaginativo, producto de su fantasía original. Cuando

⁴⁵ Menéndez y Pelayo, "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera, Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, p. XXIII; Jenaro Alenda, "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos", *Boletín de la Real Academia Española*, 9 (1922), p. 491.

⁴⁶ R. Menéndez Pidal y María Goyri, "Observaciones y notas", p. XXIII.

⁴⁷ M. de los Reyes, "En torno a la actriz Jusepa Vaca", pp. 85-86.

⁴⁸ "The Search for the Dramatic Formula for the Auto Sacramental", *Publications of the Modern Language Association of America*, 65 (1950), p. 1207.

procura construir una alegoría sobre alguna historia conocida, tiene que sacrificar la pertinencia doctrinal a la línea general del préstamo; [...] Tanto *El hijo pródigo* como *La serrana de la Vera* (sic) tienen defectos causados por la fidelidad con que se sigue la historia original: no es que sean malos dramas alegóricos; lo que pasa es que Valdivielso no saca de sus situaciones simbólicas todo el provecho posible, como en las invenciones suyas⁴⁹.

En efecto, el poder alegórico del Alma se ve disminuido en gran medida por el papel de la serrana, pues desde el inicio de la obra aparece acosando hombres y la explicación de la perdición del Alma se da a conocer mucho más tardíamente. En este sentido, el que las aventuras sexuales características del personaje tradicional sean utilizadas para ilustrar la infidelidad del Alma, la cual supone el ejercicio sexual adúltero, implica un caso que puede denominarse, en terminología de Wardropper, como “particularización”, aunque parcial, en el sentido en que el ejercicio sexual indiscriminado es lo que más se aprovecha de la serrana. Partiendo de que “La asunción axiomática en que se funda el auto sacramental es que se puede sugerir un sentido místico u oculto mediante la representación simbólica de lo perfectamente conocido”, el investigador propone el

⁴⁹ *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, pp. 295-296. Esta valoración ya la había expuesto en su artículo “The Search of the Dramatic Formula for the *Auto Sacramental*”, p. 1210.

término “particularización” para entender el simbolismo de algunos de los papeles que desempeñan los personajes en los autos de Valdivielso, sean o no tomados de otras fuentes. La “particularización” es una técnica simbólica –que no forma parte del “procedimiento alegórico”–, propia de la técnica dramática de Valdivielso que consiste en particularizar un principio general, “haciéndole que se ajuste a los hechos, a las instituciones y a las costumbres familiares al auditorio”; en “traer a la memoria recuerdos de la comedia”, de modo que cuando el público los veía, los reconocía. De ahí que concluya que, “En cierto sentido, los autos de Valdivielso son comedias a lo divino”⁵⁰.

Desde mi perspectiva, esta técnica de “particularización” está estrechamente vinculada con la valoración final de Wardropper sobre Valdivielso:

El asunto de sus autos es el cristiano más que el cristianismo. La figura central es, pese al texto, *un hombre* más bien que *el Hombre*. Por eso sus autos son dramáticos, como las comedias profanas, y no arquitectónicos como los de Calderón. La teología dogmática, si no encierra un interés dramático, queda excluida. El artista Valdivielso sabía que, sirviendo primero al arte, servía mejor a la teología”⁵¹.

⁵⁰ *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, pp. 303-304.

⁵¹ *Ibid.*, p. 309.

Como sabemos, los *contrafacta* líricos y dramáticos *a lo divino* fueron moneda de uso corriente entre los poetas barrocos, y Valdivielso no fue la excepción. Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso, señalan que nuestro autor, al igual que Lope de Vega, tuvo una especial inclinación por la poesía tradicional, y además fue maestro consumado en la poesía *a lo divino*⁵². Sobre este aspecto, ambos investigadores apuntan que el dramaturgo, del mismo modo que el Fénix, empleó en sus autos sacramentales la poesía tradicional *contrahecha o a lo divino*, convirtiendo los textos en “pequeñas joyas espirituales”. En su *Romancero espiritual*, lo mismo que en sus autos, se encuentran “los más finos ejemplos de *contrafacta* directamente contruidos sobre composiciones juglarescas”⁵³.

Muy probablemente, llevar a las tablas una obra asentada en medio del mundo divino y del mundo profano, implicó la habilidad del público para discernir las ambivalencias que el auto de Valdivielso pudiera suscitar. En este aspecto, conviene recordar que, como señala Wardropper, precisamente la ambigüedad permitió que los autos sacramentales pudieran interesar tanto a personas cultas como

⁵² “Introducción”, en José de Valdivielso, *Teatro Completo*, Isla, Madrid, 1975, t. 1, p. 11.

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

incultas, pues mientras éstos se conformaban con desentrañar uno solo de los sentidos posibles, aquellos podían percibir más de un sentido, dependiendo de su cultura, inteligencia y experiencia, de tal suerte que, “Para el vulgo, *La vida es sueño* será la representación dramática de una lucha política; para los metafísicos tratará de problemas de la naturaleza humana; para los teólogos ejemplificará las consecuencias en la ultratumba de los móviles humanos en esta vida. Y para los otros espectadores significará otras cosas”⁵⁴.

4.2.1 Caracterización del personaje

En el auto que nos concierne, la caracterización del Alma y el desarrollo de la intriga siguen las convenciones propias del género. Para analizar ambos aspectos en su dimensión alegórica me apego a los lineamientos que señala Louise Fothergill-Payne en el libro que ya hemos citado y, para la dimensión profana en que se sitúa la serrana, empleo el método anteriormente aplicado.

Como corresponde al protagonista alegórico, el Alma integra en

⁵⁴ *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, pp. 90-91.

sí misma, de manera sintética, todos los conceptos que encarnan los personajes secundarios, los cuales fungen como su "*alter ego*" por cuanto representan "situaciones y procesos de la mente del protagonista" y, al mismo tiempo, hacen el papel de "interlocutores". Así,

El protagonista alegórico, por su conducta y pensamiento, crea a los demás personajes, que sólo existen gracias a él. [...] Éste es su rasgo esencialmente dramático: su soledad y su responsabilidad de vivir su propio mundo, creando y recreándolo por un solo acto, traspíe o *cambio de parecer*. A medida que se suceden los acontecimientos en la escena, éstos van revelando más aspectos suyos y todos juntos constituyen el carácter del protagonista⁵⁶.

Antes de perderse en el placer sexual, el Alma se caracteriza por ser de "buena razón,/ Sabia, recogida, honesta" ⁵⁶. Una vez seducida por el Placer, el Alma, ya en su papel de serrana, a juzgar por los personajes que intervienen en la acción, es joven, hermosa y ha caído en deshonra⁵⁷. Además, por el parlamento de la Razón (p. 249),

⁵⁶ Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, p. 33.

⁵⁶ Joseph de Valdivielso, *La Serrana de Plasencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. de Eduardo González Pedroso, M. Rivadeneyra, Madrid, 1865, t. 58, p. 248. En adelante cito por esta edición indicando el número de página entre paréntesis.

⁵⁷ Fothergill-Payne apunta que el Honor fue un personaje que fue aprovechado en su doble sentido, como virtud o vicio, dependiendo de que el protagonista se encontrara en estado de Gracia o de Pecado. Véase *La alegoría en los autos*, p. 194.

sabemos que el Alma se encuentra fuera de la moralidad cristiana, ya que no practica las virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad), pues están perdidas o moribundas; en ella han caducado las tres potencias (Entendimiento, Memoria y Voluntad), cualidades interdependientes que, aunque “no desempeñan papel decisivo en la perdición del Protagonista”, apuntan hacia “las artimañas diabólicas” que luchan por trastornar el orden del Universo, ya que suelen ser “arrastradas” por “móviles infernales” ⁵⁶; además, vive regida por la Gula, la Mentira y la Lujuria, vicios que se encuentran en su apogeo, y de los cuales la Gula y la Lujuria se consideran pecados capitales. Virtudes, potencias y vicios, al mismo tiempo, son descritos por la Razón como los caminantes que la serrana tiene cautivos en su cueva.

Sin embargo, el Alma no es responsable de sus actos ante Dios, por lo que su conducta, desde el punto de vista cristiano, no puede juzgarse pecaminosa. El que en ella las tres potencias estén caducando, implica que no está capacitada para realizar las operaciones básicas de la inteligencia y por ello puede aspirar a la Gracia de Dios. De ahí que el Alma se presente acompañada del Engaño, es decir, que sus actos respondan a que vive engañada, como

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 159, 153 y 161, respectivamente.

se hará patente cuando descubra que el Placer es efímero (p. 250).

El Engaño, como señala Fothergill-Payne, es antagonista del Alma y “único responsable del enredo y desarrollo” del auto; en el teatro alegórico es responsable del “*mundo al revés*” y una de las representaciones más comunes de Satanás⁵⁹. Si bien el Engaño en tanto encarnación del mal es antagonista, al mismo tiempo representa el mundo interno de la protagonista, y por ello ésta ve las cosas “al revés”⁶⁰; ésta es la razón por la que el Alma se entrega al Placer. En nuestro auto, la significación de este personaje no es diferente respecto de los cánones del teatro alegórico, pues se asocia con la lujuria y representa la vanguardia del Mal, en franca oposición a la Razón⁶¹. En cuanto antítesis del Placer, la Razón se esforzará, junto con el Desengaño –personaje “estrechamente vinculado a la Verdad y al Conocimiento de sí mismo”⁶²–, por desviar al Alma del camino de la perdición. A su vez, en el Alma también se libra una batalla entre el bien y el mal, a juzgar por los papeles antitéticos de las parejas Razón/Desengaño y Engaño/Placer.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 127-129.

⁶⁰ Sobre el doble papel de antagonista y protagonista del Engaño véase *ibid.*, p. 181.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁶² *Ibid.*, p. 202.

Al elaborar de esta forma la alegoría del Alma, tenemos que Valdivielso caracteriza a la serrana como un Alma perdida, gobernada principalmente por la lujuria a causa de que vive engañada, incapaz de pensar y carente de conciencia ni de sí misma ni de sus actos, a la que es preciso salvar por medio de la Gracia divina, siempre y cuando se desengaño y se arrepienta. Lo mismo puede decirse de la caracterización de la adúltera.

Debido a que la mayor parte del auto se sostiene con las aventuras sexuales de la serrana, con las cuales se representa la lujuria, Valdivielso envía por lo menos tres mensajes morales al público: el del Alma perdida cuya salvación depende de su desengaño y arrepentimiento, el de la adúltera que regresa arrepentida al Esposo y el de la serrana que se arrepiente de sus fechorías. La intención es, pues, prevenir a las mujeres sobre los riesgos del ejercicio indiscriminado de la sexualidad, así como instruir las acerca del poder del arrepentimiento. Por cuanto los caminantes que “goza” la serrana son jóvenes, bellos y honorables, la lección también se dirige a los hombres, pues éstos también son víctimas del Engaño, compañero inseparable de la serrana durante sus fechorías y representación alegórica de las artimañas de la mujer.

Desde esta perspectiva, la caracterización de la serrana es la de

una mujer lujuriosa y, de manera secundaria, la de una ladrona. El Desengaño la presenta como una mujer que roba a los viajeros de Plasencia (244). Su arreglo, compuesto de capotillo (capote hasta la cintura), montera, ballesta y espada, como lo describe el romance (248), evoca las prendas que usaban los bandoleros a mediados del siglo XVII⁶³. Pero, como veremos, el robo, como en las serranas de Juan Ruiz, es un pretexto para obtener satisfacción sexual; la protagonista se solazará con guapos y apetecibles galanes como el Placer, la Juventud y la Hermosura, entre otros.

4.2.2 Organización de la intriga

El desarrollo de la intriga alegórica responde a la batalla interna del Alma entre el bien (la Razón y el Desengaño) y el mal (Engaño y Placer) y, como es común en los autos sacramentales, triunfa el bien, lo cual significa la salvación por medio de la Gracia, no sin que el Alma

⁶³ La montera, el capote, el jubón de damasquillo y el cuchillo o la daga fueron característicos de los bandoleros. Al respecto puede verse el artículo de Araceli Guillaume-Alonso, "Le brigand castillan du Siècle d'Or vu à travers les archives des Santas Hermandades Viejas: essai de typologie", en Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989, pp. 16-17.

atraviase por la crisis que le produce ver de manera “realista” al Placer. Este tipo de crisis, como señala Fothergill-Payne, constituye el “apogeo” de las piezas alegóricas⁶⁴.

En lo que se refiere a la intriga profana, la obra se organiza en torno a las secuencias burla y restitución del orden divino, en las cuales se sitúan, respectivamente, los motivos relacionados con el acoso y el castigo y, a su vez, éstos alternan con el abandono, la búsqueda y el reencuentro del burlador del Romancero nuevo. La originalidad del auto respecto de las obras de Vélez y el Fénix reside en atribuir tanto al hombre como a la mujer el papel de burladores, así como en invertir el del amado de la serrana del Romancero nuevo. Al burlar el Placer a la esposa espiritual (el Alma), ésta se burla del Esposo, quien, de acuerdo con su papel de salvador de almas perdidas, emprende la búsqueda de la amada con el deseo de recuperarla, y antes de que acaezca el castigo, la perdona, no sin que antes ella demuestre su arrepentimiento. Asimismo, emplea el romance *a lo divino* como recurso diegético para dar rápida cuenta de la perdición del Alma en el placer sexual.

El auto comienza *in medias res*, con la escenificación del acoso sexual de los caminantes, entrada que asegura el impacto visual y la

⁶⁴ *La alegoría en los autos*, p. 41.

excitación erótica en los espectadores. La serrana se presenta como una mujer sexualmente insaciable, pues no bien han salido de la cueva la Razón y el Desengaño, cuando acomete a la Juventud. En el escenario se desarrollan dos acciones paralelas: mientras en la parte alta la Razón y el Desengaño están a punto de escapar de la cueva, en la baja la serrana acosa a la Juventud, acción que aprovechan ambos galanes para emprender la huida.

El abandono del Esposo se elabora diegéticamente mediante la voz de la Razón, quien cuenta que el Alma ha dejado al Esposo a instancias del Engaño y se ha entregado al Placer (244-255); asimismo, la Razón refiere la historia del Alma desde su infancia hasta su conversión en acosadora de hombres mediante la narración del romance al Esposo. Seducida por el Placer, el Alma abandona al Esposo y ella se interna en la sierra, donde se dedica al acoso sexual y a robar. A su vez, el Placer abandona al Alma. En su tentativa de salvarla, la Razón la encuentra; ella trata de seducirlo, pero él logra escapar de su cueva, donde tiene cautivos a un gran número de caminantes, a los que “goza” hasta agotarlos o matarlos de placer. La significación alegórica de los caminantes no es diferente de la que señalamos respecto del Alma :

Tomárame por la mano,
Y llévame á su cueva:

Halléla llena ¡ay de mí!
De la gente que saltea.
Encontré al Entendimiento
Entre ignorantes tinieblas,
Muy caduca la Memoria,
La Voluntad muy ramera.
Vi la Esperanza perdida,
Puedo decir que sin ella,
Y si no muerta la Fe,
La santa Caridad muerta.

(249)

La serrana tiene tres aventuras antes de reencontrarse con su burlador; en ellas acomete a los galanes Juventud, Hermosura y Honor, con ayuda del Engaño, quien los engatuza con elogios y los conduce a la cueva de la mujer.

El acoso de la Juventud se escenifica con los motivos cortejo y rapto (245), los cuales destacan la fatal belleza de la protagonista y la debilidad del caminante ante la belleza y el placer sexual. El rapto se lleva a cabo mediante el engaño que supone el ofrecimiento de placer sexual, presente en el romance de *La Gallarda*; el tránsito hacia la cueva lo protagoniza el Engaño; y la revelación del destino del caminante, que en el romance viejo hace la serrana, Valdivielso la desplaza hacia el público. La protagonista expresa ante el auditorio que sus intenciones no son sólo matar sino “gozar” al pastor.

Armada con su ballesta y su espada, la serrana le sale al paso a la Juventud. Gratamente impresionado, el pastor la corteja elogiando su belleza, se pone a su disposición y, acto seguido, la mujer promete hacerlo suyo. Cuando se ha rendido a sus encantos físicos y verbales, el Engaño conduce al galán a la cueva. Una vez que la Juventud se ha retirado, la serrana descubre sus intenciones ante el público. Éstas consisten en matar, como las serranas romancísticas y las protagonistas de Vélez de Guevara y Lope de Vega, pero, sobre todo, en satisfacer su deseo sexual. Su parlamento, aunque se formula como una declaración de principios en la que enfatiza sus intenciones eróticas y tanáticas, sus actitudes revelan que es más poderoso su deseo sexual que su necesidad de matar a sus galanes. La protagonista dice así:

No tengo mal que temer,
Ni tengo bien que esperar:
Quiero de todo gozar,
Lo gozado aborrecer,
Lo aborrecido matar.

[...]

Mi libre gusto disfrute
Gozos que siempre ejecute,
Entre caricias y amores,
Y la abeja de las flores
Sus dulzuras me tribute.

[...]

Hálleme el alba celosa,
Con su dudoso esplendor,
Entre el acanto y la rosa,
Hurtos haciendo de amor,
Que es la fruta más sabrosa.
(245)

Inmediatamente después, la mujer acomete a la Hermosura. Esta aventura y la del Honor se desarrollan de manera similar a la escena anterior.

El acoso de la Hermosura se desarrolla a mano armada, incluye el cortejo del galán y el rapto protagonizado por el Engaño, durante el que la protagonista revela sus intenciones eróticas (246). La serrana le obstruye el paso al galán apuntándole con su ballesta; rendido ante su belleza, éste la corteja y, después de que el Engaño lo conduce a la cueva, la mujer vuelve a declarar sus intenciones ante el público; esta vez se propone disfrutar al nuevo galán hasta el mutuo agotamiento:

Ahora, que moza soy,
Quiero gozar mis madejas,
Hermosura, tras tí voy,
Que cuanto de mí te alejas,
Menos lejos de tí estoy.
Mientras este furor dura,
Serás de mí regalada
Con caricia y con blandura;

EL MODELO SERRANA

Porque, después de gozada,
¿Qué hermosura fué hermosura?
(246)

El acoso del Honor se lleva a cabo a mano armada; el rapto lo protagoniza el Engaño (247-248) y la mujer revela sus intenciones. Armada con su ballesta, la Serrana le tapa el paso al galán y de inmediato le hace saber que quiere “gozarlo” y matarlo:

HONOR: ¿Qué es esto hermosa Serrana?
 Advertid que el Honor soy.
SERRANA: Es querer gozaros hoy,
 Y quizá ahorcaros mañana.
(247)

Ya que en escena no se lleva a cabo ningún asesinato y que en la cueva de la mujer habitan caminantes exhaustos y moribundos, Valdivielso pone en juego la ambivalencia del verbo matar en este contexto impregnado de erotismo, que corresponde al papel de la mujer lujuriosa que “mata” a los hombres de placer. Por otro lado, el que durante el acoso la acción principal sea el rapto y se sitúe al final de la aventura, indica que el dramaturgo, de manera semejante a Juan Ruiz, deja a la imaginación del público lo que después sucederá.

El reencuentro de la serrana con el burlador, no por frustrado es menos significativo, tanto por su impacto visual como por su mensaje

moral. En este punto, la visión que tendrá la serrana del Placer obedece a la convención de ser recurso didáctico y explicación visual del concepto – logrados también mediante el uso de la tramoya– y preámbulo de su desengaño⁶⁵. La acción se desarrolla de acuerdo con éste y el motivo búsqueda del Romancero nuevo, así como con la huida y la persecución que dan forma a la separación del romance viejo, pero de manera distinta (248-250).

A pesar de que la serrana se solaza con distintos galanes, extraña al Placer. Cuando el Engaño le informa que éste anda rondando sus dominios, ambos salen a buscarlo, pero, cuando lo reencuentra, la mujer no logra recuperarlo, pues éste, dada la fugacidad que lo caracteriza, se encuentra en vías de extinción.

La serrana sale al escenario persiguiendo al Placer, que en lo alto aparece como galán y en lo bajo como la muerte –en escena, un esqueleto. Ella le reprocha su abandono mientras él huye. Luego, de manera similar a la serrana de la vieja tradición romancística, la mujer acomete al galán disponiéndose a desembozarlo y tomarlo por la fuerza, en vista de que éste no quiere acceder a sus deseos:

⁶⁵ Sobre estas convenciones véase Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, pp. 42-43.

EL MODELO SERRANA

Pues me ves loca por tí,
¿Por qué el corazón no ablandas?
¿Cómo, si tras mí te andas,
Andas huyendo de mí?
Por fuerza te abrazaré,
Deleite, pues te he alcanzado.
¡Desemboza, porfiado!
¡Desemboza, abrazamé!

(250)

Cuando la serrana tira de su capa, aparece un esqueleto y desaparece el Placer. Sorprendida por la aparición de la muerte, la serrana se lamenta y comienza a arrepentirse de haber dejado a su Esposo al ver que ha perdido definitivamente a su galán favorito:

¡Qué vestigio tan extraño!
¡Qué amarillez! ¡Qué fealdad!
¡Qué mentira! ¡Qué verdad!
¡Qué engaño! ¡Qué desengaño!
Esto es lo que deseé
Y lo que ciega seguí,
Por quien mi Esposo perdí,
Por quien el cielo dejé?
¿Estos los cabellos de oro?
¿Esta la frente de plata,
Las mejillas de escarlata,
Y de perlas el tesoro?
¿Eres la estatua soñada
En que vi al Placer bizarro,

No sólo con pies de barro,
Mas resuelto en piés de nada!
(250)

Su arrepentimiento evoca el que expresa Gadea en el *Libro de buen amor* al ver que el viajero se resiste a complacerla como ella espera:

[...] "¡Roín, gaho, envernizo!
¡Commo fiz loca demanda
en dexar por ti el vaquerizo!
(992 d-f)

Vistas en su conjunto, las tres aventuras precedentes sirven de divertimento, contrapunto y preámbulo del mensaje moral dirigido al público femenino. El mensaje recomienda no entregarse al disfrute del placer sexual, ya que éste es fugaz, huidizo y pronto muere. En términos escénicos, la eficacia del mensaje reside en que Valdivielso elige precisamente el momento que la serrana desemboza al Placer para mostrar la imagen de la muerte. Sin embargo, la eficacia real de este tipo de mensajes es bastante incierta, ya que es imposible saber si lograron mermar el impulso sexual de los fieles e infieles que disfrutaban viendo en escena las fechorías de un personaje tan popular y tan arraigado en la tradición hispánica.

El desenlace se articula a partir de la búsqueda de la serrana por

parte del Esposo, quien se empeña, como la serrana del romance nuevo, en recuperar el amor perdido, e impide la ejecución de la mujer, como corresponde a la imagen piadosa de Jesucristo, y a la posterior revelación del misterio eucarístico. En el episodio están presentes motivos de la tradición romancística vieja y nueva, pero tratados de distinta forma, así como motivos nuevos que exige el desarrollo de la intriga: búsqueda de la amada, cortejo, acoso a mano armada, declaración de amor, denuncia, aprehensión con ayuda del Esposo, en su papel de último caminante, arrepentimiento y ejecución fallida, reconciliación y ejecución (249-256). La acción se desarrolla de la siguiente manera.

La búsqueda de la amada corre a cargo del Desengaño, a quien el Esposo encomienda que busque a la serrana con ayuda de la Hermandad⁶⁶ y que le comunique que él la ama, que le recomienda hacer penitencia y recurrir a la Virgen María para que interceda en favor de su reconciliación. El Esposo también le pide que no regrese sin ella, pues de lo contrario él mismo irá a buscarla. Cuando el enviado la encuentra, la previene sobre su muerte y su definitiva perdición; la confronta con su actitud reprobable y su falta de conciencia, y le informa que la

⁶⁶ El papel de autoridad social que desempeña la Hermandad en *La Serrana* de Valdivielso es, de acuerdo con Wardropper, otro caso de "particularización". Véase *Introducción al teatro religioso del Siglo de oro*, pp. 303-304.

Hermanidad la persigue para quemarla junto con su cómplice, con lo cual se da por sentada la denuncia de sus crímenes.

Más adelante, el Esposo, en traje de pastor, corteja a su amada cantando una serranilla cuyo texto está escrito muy a propósito de la intriga. Con ella el ofendido expresa su pena a causa de la traición de la amada y enfatiza el piadoso e infinito amor que le tiene:

Salteóme la Serrana
Junto al pié de la cabaña
[....]
Junto al pié de la cabaña
Donde guardo mi ganado,
Salteóme el corazón,
Que me hirió por el costado.
Cuando me mate, ¿qué importa?
Moriré de enamorado;
Y verá en tantas finezas,
Que la quiero, y que me mata
Junto al pié de la cabaña.

(253)

La serrana sale a escena correspondiendo al cortejo y acosándolo armada con su ballesta:

¡Recibe, oh bello garzón,
Que para enjugar te envió
Las escarchas del rocío,

Suspiros del corazón!
De uno y otro hermoso aroma
Las mejillas me parecen,
De donde el alba las toma.
Los ojos son de paloma:
Bien es que en verlos te asombres
Y que dos soles los nombres,
Y que, con celo amoroso,
Digas que es el más hermoso
De los hijos de los hombres.
Más cerca, más me enamora.
(Apúntale)

¿Quién va allá?

(254)

El Esposo encara a la infiel con una declaración de amor en la que le explica que ha ido a la sierra a buscarla porque la ama y está dispuesto a correr el riesgo de morir, pero le advierte que si lo mata, ella también morirá. Conmovid por sus palabras, la mujer se arrepiente de sus pecados y le pide que, sea quien sea, la ayude a retomar el buen camino. El pastor le revela su verdadera identidad y da voces a los cuadrilleros de la Hermandad para que la aprehendan y éstos cumplen sus órdenes.

Una vez cautiva, la serrana demuestra su arrepentimiento y el Esposo su piedad. A solas con el Desengaño, el Esposo dice que la salvación de la mujer dependerá de su arrepentimiento. La ejecución fallida primero se recrea mediante las voces fuera de escena de los

cuadrilleros, quienes claman "¡Muera la Serrana! ¡Muera!". De la misma forma se representa el arrepentimiento. La mujer, ya en el patíbulo, pide perdón al ofendido Esposo:

Atada al palo, ¡ay de mí!
Tiempo es de decir verdad.
Pequé, Señor, y mis culpas
Vuelvo humilde á confesar.
La justicia que en mí hacéis,
Respeto de mi maldad.
Viene á ser misericordia,
Que aún castigando la usais.
El corazón en dos fuentes
Consagro á vuestra piedad:
Miralde con buenos ojos,
Y sí haréis, si le mirais.
¡Pequé! ¡Perdón, dulce Esposo!
(255)

Cuando los cuadrilleros están a punto de ajusticiar a la condenada, Jesucristo la perdona; pero como los cuadrilleros insisten en matarla, el Esposo se interpone entre la mujer y sus verdugos, dispuesto a morir por ella y éstos lo hieren con las saetas destinadas a la serrana. Luego ella aparece en el escenario atada a un palo con Jesucristo delante, quien tiene flechas en las manos, en los pies y en el pecho. La escena termina con la reconciliación de la pareja amenizada con una canción:

Señor, aunque estas saetas
Han sido mi redención,
Me dan en el corazón.

(256)

Nuestro auto se ajusta a lo que había observado Wardropper:

En Valdivielso Cristo está siempre predispuesto a perdonar; lo único que hay que hacer es pedirle perdón. Las súplicas por parte del Hombre no hacen más que confirmar una decisión ya tomada. La misma interpretación del papel misericordioso se halla en todos los autos de Valdivielso. En *La serrana de Plasencia*, el Desengaño, sediento de justicia, pide al Esposo engañado que mate a la Serrana errante. Pero el amor del Esposo es tan grande que no puede hacerlo, y por fuerza la perdona. La necesidad de arrepentirse es el aspecto de la vida cristiana que más encarece Valdivielso. Sólo después de derramadas lágrimas sinceras se puede esperar el perdón divino⁶⁷.

Así, la ejecución se desplaza hacia el Engaño, previa celebración de la Eucaristía. La ejecución se recrea tanto en el nivel diegético como en el mimético. El Desengaño le cuenta a Jesucristo que el Engaño ha caído en la cueva y los ballesteros han cumplido su cometido. Acto seguido, el Engaño aparece en escena en medio de "una boca de infierno con saetas por todo el cuerpo" (256):

⁶⁷ *Ibid.*, p. 292.

En el corazón me alegro
De mirar ajusticiado
Á ese salteador soberbio.

(256)

Finalmente, Jesucristo anuncia que ofrecerá su sangre y su cuerpo para celebrar la Eucaristía:

HERMANDAD: Cuando la Santa Hermandad
Ajusticia alguno destes,
Caridad de pan y vino
Acostumbra á dar el pueblo.
ESPOSO: Bien habéis dicho, Hermandad:
Caridad soy, y dar quiero,
En vez del vino, mi sangre,
Y, en lugar del pan, mi cuerpo.

(256)

Según Wardropper, en Valdivielso “la invitación sacramental es la recompensa o la gracia que Dios concede al penitente. Es un aspecto nada más de la doctrina eucarística, una idea fácil de comunicar. Pero esta idea sencilla interpreta eficazmente para el espectador medio la esencia de la Comunión. Valdivielso no pretende más”⁶⁶. En este caso, el investigador señala que el dramaturgo, “para demostrar la naturalidad del festín divino en las circunstancias de la acción”,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 308.

“aprovecha, «particularizando», “una costumbre del tiempo”, que consiste en ofrecer la Comunión a los condenados por la Hermandad⁶⁹.

Respecto del *modelo serrana*, la mayor innovación consiste en introducir varios motivos de la nueva tradición romancística que se duplican y se refuncionalizan, especialmente mediante la inversión de los papeles de los personajes. De mujer abandonada y burlada, la serrana pasa a ser burladora del hombre. Luego, de acuerdo con la nueva tradición romancística, es burlada por el galán (el Placer) y ella sale en su búsqueda. A su vez, estos motivos alternan con la huida y la persecución del romance viejo que protagonizan el Placer y la serrana, pero reciben un tratamiento didáctico que sirve para representar la fugacidad del placer sexual.

En el desenlace es igualmente innovadora la convergencia de los motivos denuncia, aprehensión y ejecución, con los motivos nuevos declaración de amor, arrepentimiento y reconciliación, así como la introducción de la ejecución fallida de la serrana y la ejecución del Engaño. La forma en que se tratan y disponen sirven a propósitos doctrinales que implican una lección ejemplar que señala que la mujer

⁶⁹ *Ibidem*.

adúltera o lujuriosa merece ser castigada si no se arrepiente de sus pecados, así como la imposibilidad de que vuelva a pecar una vez que se desengaña.

Para Valdivielso, la serrana, en tanto mujer lujuriosa, no representa un “obstáculo” al que hay que eliminar, sino un Alma perdida a la que es menester desengañar y que merece la Gracia divina previo arrepentimiento. La visión sobre el ejercicio de la sexualidad femenina que el dramaturgo deja ver es parecida a la de Vélez de Guevara, por cuanto lo circunscribe al matrimonio, como se advierte desde el momento en que presenta a la protagonista en papel de esposa. Como también hemos advertido a propósito de sus lecciones morales para hombres y mujeres, es evidente que Valdivielso asocia el ejercicio sexual con la lujuria y que en la serrana encontró su mejor representación.

4.3 LA SERRANA DE LA VERA DE LOPE DE VEGA: UNA ADAPTACIÓN A LO CORTESANO

Según Morley y Bruerton, Lope de Vega compuso *La Serrana de la Vera* entre 1595 y 1598⁷⁰; fue impresa en Madrid hacia 1617 en la Parte VII del

⁷⁰ Además de basarse en la observación de la versificación estrófica, S. Griswold

Teatro de Lope y reimpresión en Barcelona ese mismo año⁷¹. H. Rennert apuntó que Jusepa Vaca y su marido Juan de Morales la representaron el 14 de junio de 1623, pero ignoraba si se trata de la obra de Vélez o la de Lope⁷². Por su parte, Enrique Rodríguez Cepeda conjetura que dicha representación podría corresponder a la comedia de Lope⁷³.

4.3.1 Caracterización del personaje

Desde el nombre que dio a la protagonista, es claro que Lope quiso dejar bien asentado que su serrana es una hermosa dama cortesana a cuya "fiereza" obedece un carácter impulsivo e irascible que no entiende razones, y esquivo del amor de los hombres, hasta que se enamora de don Carlos. Pero, una vez enamorada, Leonarda se convierte en una mujer cuya fragilidad emocional la llevará a decepcionarse de las

Morley y Courtney Bruerton apuntan que la comedia se menciona en *El galán escarmentado* con el título *La Serrana de Plasencia*, que suponen se refiere a esta obra. Al respecto véase *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968, pp. 222-223.

⁷¹ M. Menéndez y Pelayo, "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, p. XII.

⁷² Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, "Observaciones y notas", p. 143, n. 1.

⁷³ "Para la fecha de *La serrana de la Vera*", p. 25, n. 21.

“traiciones” de su hermano y de su amado, ya que si uno no la deja hacerse cargo de sus propios asuntos, el otro no le guarda la lealtad que ella espera. De la decepción, Leonarda pasa a la automarginación que implica el abandono del hogar y desplaza su furia hacia los caminantes de la Vera. De ahí que se convierta en una matadora incompetente, a quien los caminantes suelen irsele vivos y sin previo goce sexual.

Tal es el “ser” de Leonarda, mientras que el “parecer” se elabora con recursos escénicos relacionados con la “mujer fuerte”, tales como el vestuario de cazadora y ladrona, u otros como las alusiones a la tiradora de barra, la amazona, diferentes mujeres “varoniles” y hombres fuertes de la literatura tradicional y culta y, desde luego, algunas acciones características de toda la tradición serranil. Entre el “ser” y el “parecer”, Lope propone a Leonarda como un objeto del deseo que se disputan dos hombres: don Carlos, su conquistador, y Fulgencio, el traidor. El móvil de la acción son los celos, pues propician diversos enredos.

En la primera escena, que recrea la atmósfera de la feria de Plasencia, Leonarda, junto con Estela y Teodora aparecen embozadas y disfrazadas de serranas, pues pretenden poner a prueba la fidelidad de don García hacia Estela. El encuentro de las fingidas serranas con sus respectivos galanes se desarrolla de una manera cortesana. Los caballeros –don García don Carlos y don Rodrigo– cortejan a diferente mujer de la

que la que en realidad es su prometida, esperando recibir sus favores y, al no conseguirlos a cambio de las joyas que ellas mismas les dieran en calidad de prometidas, empiezan a sospechar que son damas disfrazadas. Como los caballeros no quieren quedarse con la duda, mandan a un criado a que las siga. Cuando éste regresa a decirles que no pudo cumplir la encomienda, narra haber sido víctima de una paliza –vago recuerdo de la que protagonizan las corpulentas serranas de Juan Ruiz– que las mujeres mandaron darle con dos hombres, y que éstas huyeron en un coche mandándoles decir que no las volverán a ver. Los caballeros se lamentan y comienzan a temer que las disfrazadas sean sus prometidas⁷⁴.

La elaboración de la “mujer fuerte” se realiza mediante las voces de distintos personajes, entre las que se destaca la de Fulgencio. Mientras para don Carlos Leonarda es una “fiera” (I, 16), Galindo la compara con Hércules (I, 13). Desde la perspectiva de Fineo, la dama es una mujer “gallarda” (I, 10); ante los ojos de Fulgencio, es una “amazona” fuerte, valiente, osada, bella y desdeñosa del amor de los hombres por considerarlos viles y prescindibles. Leonarda domina el manejo de las armas, monta a caballo y, como la serrana de la leyenda extremeña, tira la

⁷⁴ Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, *Obras de la Real Academia publicadas por la Real Academia Española*, acto I, pp. 3-9. Cito por esta edición indicando números de jornada y página entre paréntesis.

barra:

Es un poco robusta de persona,
Pero hermosa y gentil, que más bizarra
No hay desde París a Barcelona,
Ni desde Trasilvania hasta Navarra.
Es una nueva Hipólita amazona,
Juega las armas, tira bien la barra,
Y con el arcabuz, sin verse cómo
Pasa desde la villa al blanco el plomo.
Sube á caballo, y con las fuertes piernas
De tal manera los talones bate,
Que menos tú le riges y gobiernas
Con el duro bocado y acicate.

[...]

Los hombres estimó toda su vida
Por cosa de vil precio y accesoria;
Pero esta nieve y piedra, enternecida,
Hoy ha dado el amor rica victoria.

(I, 10)

Su naturaleza amazónica la hace muy distinta de las serranas folclóricas; las Amazonas eran guerreras bellas que no se permitían el trato con los hombres sino una vez al año para perpetuar su especie⁷⁵. A diferencia de las serranas de Vélez y Valdivielso, Leonarda no se

⁷⁵ J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, 3a. ed., Tecnos, Madrid, 1988, s.v. 'Amazonas'.

EL MODELO SERRANA

entregará a ningún hombre antes de internarse en la sierra.

En la segunda jornada, el dramaturgo presenta a Leonarda como serrana montaraz a partir de la imagen de la cazadora, creada tanto por la voz de Galindo como por una escena de cacería previa a su incursión en la sierra. En el primer caso, la imagen se logra con perros de caza, un ave rapaz y un caballo:

Vestida de marimacho,
Con seis podencos salió,
Un azor y dos criados,
Que Avendaño y Carpio son,
Á un tordillejo bridón
Batiéndole los costados;

(II, 22)

En el segundo, mediante la acción de perseguir un halcón en el monte, ejecutada por Leonarda y sus criados Avendaño y Carpio (II, 25-26).

En la última jornada, Leonarda, ya en su papel de serrana, aparece en escena con un arreglo en que se mezcla la imagen de la cazadora y los accesorios de los bandoleros. Lleva una falda de piel de tigre suelta al aire (faldón), que dejaba ver las piernas desnudas; un vestido exterior ceñido a la cintura que cubre todo el cuerpo (capote de dos haldas), el cual permitía lucir la silueta; una montera de piel de tigre, una espada y

un arcabuz (III, 30). Sin embargo, Leonarda es una matadora de hombres poco convincente. Diegéticamente se presenta como feroz y sanguinaria matadora mediante las voces de los “salteadores” que están en la sierra:

AUSONIO: No pienso que es mujer sino demonio;
Que entre aquestos romeros y jarales
Quita más vidas que costó la Cava

[...]

¡Cólera de mujer! ¡Sin resistencia,
Es furia, es áspid: quitará la vida
Á cuantos de Toledo y Talavera
Pasen á Extremadura por la Vera.
Si no la viera que en aquestos riscos
Con cada cuerpo muerto cruces pone,
Creyera ser demonio.

[...]

IRCANO: Si parte, si destroza si desmiembra
Hombres, por odio que á los hombres tiene,
Buscar otro remedio nos conviene.

(III, 29)

Sobre el tablado, sus crímenes consisten en matar a un buhonero después de despojarlo (III, 36); en dos ocasiones fallará en su tentativa de asesinar, ya que los caminantes logran huir de ella (III, 32, 37).

Su papel de ladrona tiene menor fuerza; éste se crea con el despojo del buhonero, la intervención de la Hermandad en su persecución, aprehensión y ejecución fallida (III, 41-42), así como con la serranilla que

cantan los villanos que acompañan a Bartola a ir por agua:

Salteóme la Serrana,
Junto al pie de la cabaña.
La Serrana de la Vera,
Ojigarza, rubia y branca [sic],
Que un robre á brazos arranca,
Tan hermosa como fiera.
Viniendo de Talavera
Me salteó en la montaña,
Junto al pie de la cabaña.
Yendo desapercebido,
Me dijo desde un otero:
"Dios os guarde, caballero."
Yo dije: "Bien seáis venido."
Luchando á brazo partido,
Rendíme á su fuerza extraña,
Junto al pie de la cabaña⁷⁶.

(III, 36)

El potencial erótico de las serranas folclóricas que subyace en los verbos "saltar" y "luchar", tanto como en la "rendición" del caballero ante "su fuerza extraña", sirven para dar sabor tradicional a la

⁷⁶ Como anotaron R. Menéndez Pidal y María Goyri, el texto fue escrito para la comedia, según indican los versos "la Serrana de la Vera" y "viniendo de Talavera"; debido a que la rima de la primera estrofa es consonante, y a que la segunda es muy similar a las serranillas de Juan Ruiz y Santillana ("Observaciones y notas", p. 156), su factura responde a la tendencia de Lope de hacer coincidir la poesía tradicional y culta.

caracterización de Leonarda. El mismo objetivo cumple la voz de la villana Bartola, quien insinúa que la protagonista, como la serrana del romance viejo, despliega su potencial erótico y tanático cerca del agua:

¡Malos años,
Pardiobre, que téneis dichos extraños!
¿Véis que nunca se quita de la huyente
Esta Serrana, matadora de hombres,
Y envíasme por agua?

(III, 36)

4.3.2 Organización de la intriga

La obra se propone como una comedia de enredo, donde los celos, las traiciones reales y conjeturales, los embustes y equívocos funcionan como detonadores de la acción, la cual se sitúa de mediados del siglo XVI, durante el reinado de Carlos V, y tiene un final feliz.

La primera jornada desarrolla la burla de Leonarda; la segunda, su salida a la sierra, en la cual alternan motivos del Romancero nuevo, de la leyenda extremeña y motivos nuevos que exige el desarrollo de la intriga; la tercera, la venganza y la restitución del orden social, acciones que se recrean con escasos motivos del *modelo*.

La burla de Leonarda y sus amigas por parte de sus respectivos prometidos consiste en descubrir, como ya se ha señalado, que sus galanes las traicionan al usar sus joyas para obtener los favores de otras mujeres. A su vez, Fulgencio, que desea a Leonarda y quiere impedir su matrimonio con don Carlos, urde varios embustes. Por un lado, le dice al hermano de Leonarda, don Luis, que don Carlos duda de su honor, que ha difamado el de su abuelo, y que ha cambiado el amor de Leonarda por el de Estela. Por otro, le dice a don Carlos que don Luis ha decidido que don García se case con Leonarda. Posteriormente, don Luis le informa a Leonarda que su prometido ama a Estela; Leonarda llora de rabia y le hace prometer que no hará nada contra don Carlos hasta que ella lo decida. Las mentiras de Fulgencio provocan un pleito generalizado en el que cada uno de los involucrados piensa estar en lo correcto, arguyendo sus propias razones. Por último, don Rodrigo riñe con don Luis, quien, al suponer que era don Carlos, le propina una paliza, de la cual piensa vengarse.

La salida a la sierra de Leonarda se articula principalmente con motivos de la nueva tradición romancística y de la leyenda extremeña, además de otros motivos nuevos. Éstos son: traición, abandono del hogar, presente en la leyenda extremeña, búsqueda de la amada, acción en la que se invierte el papel de la serrana del Romancero nuevo, en tanto

que el hombre es quien la busca, prohibición de casamiento, también presente en la leyenda, juramento, reencuentro, presente en el Romancero nuevo, y en el que se alude al abandono del amado por enamoramiento de otra mujer, y juramento, formulado por don Carlos.

Debido a que don Luis no cumplió con su palabra de no intervenir en los asuntos de Leonarda y don Carlos, la dama, en un desplante de ira, se marcha de casa para irse a vivir a la sierra (II, 17-19). Posteriormente, don Carlos va a la sierra en busca de su amada con la idea de recuperarla (II, 22-23). Mientras tanto, Fulgencio, que también ha ido a la sierra a reforzar sus engaños, le comunica a Leonarda que don Luis, para consolidar la paz entre él y don Rodrigo, ha decidido casarla con este caballero, cosa que es cierta, pero miente al decirle que, como en realidad ama a Teodora, don Rodrigo quiere matarla. Saber que su hermano quiere casarla con un hombre al que no ama desata nuevamente la ira de Leonarda y jura matar a todos los hombres, en venganza de su hermano:

Hago juramento y voto
De no volver a Plasencia;
De vivir entre estos montes,
En las más cóncavas cuevas,
Entre los silvestres gamos
Y entre las cabras montesas;
De aborrecer á los hombres
Y de tratar con las fieras;

De salir á los caminos
Y hacerles notable ofensa;
De matar y de herir tantos,
Que haya por aquestas cuestas
Tantas cruces como matas,
Tanta sangre como adelfas;
De vestir de sus despojos,
Y de ser en esta sierra
Una esfinge más cruel
Que la que escriben de Tebas.

(II, 27)

Durante el reencuentro de los novios, Leonarda le reprocha a don Carlos que haya ofendido a don Luis y, sobre todo, que haya cambiado su amor por el de otra mujer. El “desengaño” es la causa que impulsa la “penitencia” que se impone al vivir en la sierra:

¡Conmigo amores, don Carlos,
Y con mi hermano traiciones!
Pues ya no pienso escucharlos,
Resuélvome en dos razones,
Que allá puedes emplearlos.
Y que estas peñas también
Viviré por penitencia
De haberte querido bien,
Que no volveré á Plasencia
Porque mil mundos me den.

(II, 28)

Otra causa no menos importante es que desoiga las explicaciones de don Carlos, quien supone que todo es producto de las intrigas de algún hombre que lo envidia, pues a él le han dicho que don Luis fue quien lo ofendió y le propone que investigue la verdad (II, 27-28). En contraste con la irracionalidad de Leonarda, don Carlos jura vivir en el monte hasta que ella se convenza de su error, resignado al desdén de la amada:

¡Voto y juramento hago
De que á Plasencia no torne
Hasta que Leonarda diga
Que mi firmeza conoce!
[...]
Véngate, Leonarda, bien;
Que esto merece quien pone
En el viento su esperanza:
Vientos siembra y llanto coge.
(II, 29)

Hacia la mitad de la tercera jornada el encuentro de la serrana con los dos caminantes que huyen, situados, respectivamente, antes y después del despojo y el asesinato del buhonero, así como el combate contra Leonarda, y el subsecuente acoso a mano armada, se utilizan para crear falsas expectativas del desenlace y dar suspenso a la acción.

El encuentro de Leonarda con Alejandro, así como su huida,

cumple una función proleptica, por cuanto va preparando el desenlace. El caballero le da noticias de Plasencia, refiriéndole que los conflictos entre sus amigos se ha complicado todavía más: la justicia anda tras don Luis, por ser presunto homicida de don Carlos; don Rodrigo y don Luis, y Tedora y don Rodrigo siguen enemistados, y Estela se ha mudado de residencia (III, 31). La huida del caballero es un vago recuerdo de la que emprende el caminante romancístico, ya que se desarrolla con una estrategia distinta. Cuando Leonarda va a matarlo, éste le muestra un retrato del hombre que desposará a Teodora, que sirve para distraerla (II, 32). El despojo y el asesinato del buhonero se lleva a cabo rápidamente; las ramas con las que Leonarda le pone su cruz es la única referencia que se emplea para aludir a la vieja serrana romancística (III, 36). A su vez, el encuentro del villano Turindo crea la falsa expectativa de un asesinato. Cuando los villanos van cantando la serranilla, Leonarda captura al villano y le dice que lo matará, pero éste logra escapar porque ella está ocupada en atraer a otro caminante (III, 36-38).

Asimismo, el combate, que se desarrolla de manera distinta respecto del texto romancístico, se ubica estratégicamente a media jornada para crear suspenso y provocar la falsa expectativa de que Leonarda será castigada. Con ayuda de un villano, el Alcalde del pueblo intenta aprehender a Leonarda, pero ella los ataca con su espada, sin que

ninguno resulte muerto y logra escapar:

Sale Leonarda, descabellada, y dando con la espada en los villanos.

VILLANO 1: ¡Ay, que me ha muerto!

LEONARDA: ¡Traidores!

ALEJO: ¡Asilda, echémosla hierros!

LEONARDA: Dormirme fueran mayores.

ALEJO: ¡Échala, Gil, esos perros!

VILLANO 2: Ni aunque le echasen azores.

(III, 34-35)

El acoso a mano armada que emprende Leonarda contra don Juan prepara el indulto de la protagonista y se desarrolla con acciones que aluden a las asaltantes y los viajeros del *Libro de buen amor*, así como a los engaños con que suele raptar a sus víctimas la gallarda. Estas alusiones contribuyen a darle picardía a la acción (III, 37-38).

De manera similar a la Chata de Malangosto, pero con un lenguaje cortés y con escopeta en mano, Leonarda le obstruye el paso al caballero y su mozo de mulas, y les pregunta adónde van:

LEONARDA: ¡Tente, pára!

MOZO: Yo aquesta vereda sigo,
Que ya os conozco en la cara.

LEONARDA: ¿Si le tiraré? ¡Oh, traidor!
Mozo de mulas, al fin.
Él vuela como un azor.

EL MODELO SERRANA

DON JUAN: ¡Que no trujera el rocín!
LEONARDA: ¿Dónde bueno, mi señor?
DON JUAN: Allá, señora, á Plasencia
Iba, con vuestra licencia.
(III, 37)

Como la gallarda, Leonarda invita al caballero a pasar la noche con ella; las excusas de don Juan –tener prisa por ir a casarse a Plasencia–, evocan las del “huésped” de la bella Alda y las del viajero que la serrana de Fuent Fría echa de su casa:

LEONARDA: Desarrópese, por Dios,
Y un poco hablemos los dos;
Que tiene buena presencia.
Baje, baje, por su vida,
Quédese esta noche aquí;
Que estoy sola y afligida.
[...]
DON JUAN: Perdonad, si sois servida;
Que voy de prisa á casarme
Con un ángel de Plasencia,
Y no es posible apearne.
(III, 37)

En el *Libro de buen amor*, un viajero dice estar casado para defenderse del acoso de las serranas, mientras que el otro alega llevar prisa:

Yol dixe: "De grado,
mas yo só cassado
aquí en Ferreros;
mas de mis dineros
dar vos he, amada".

(1028)

Rogó me que fincase con ella esa tarde,
ca mala es de amatar el estopa, de que arde;
dixe le yo: "Estó de priessa, sí Dios de mal me guarde."

(984a-c)

Ante la burla de Leonarda, el caballero le suplica que lo deje
continuar su camino, a la manera de las víctimas de las "Chatas":

LEONARDA: ¿Llevará vuesa merced
Mil necedades pensadas
Que decirle?
DON JUAN: ¿Eso creed?
Ya estas burlas son pesadas;
Suplicoos me hagáis merced
De dejarme caminar;

(III, 37)

Dexa me passar. amiga, dar te he joyas de sierra:
si quieres, di me quáles usan en esta tierra;

(955ab)

Dixe le yo: "Por Dios, vaquera,

non mi estorves mi jornada;
tira te de la carrera,
que non trax para ti nada".

(962a-d)

La sugerente forma en que se desarrolla esta escena despierta la falsa expectativa de que ocurrirá algún lance amoroso, pero la acción toma otro curso cuando don Juan se identifica como primo de don Carlos prometido de Teodora y acuerda con Leonarda obtener para ella el indulto del Rey a cambio de que lo deje con vida (III, 38).

El desenlace se estructura con motivos del *modelo* que colaboran a darle suspenso a la acción y a crear la falsa expectativa del castigo de Leonarda, y se introducen dos nuevos para el final feliz. Éstos son: persecución, aprehensión, ejecución fallida, indulto, para cuya relación se utiliza el romance, y concertación de las bodas (III, 39-43). Los motivos persecución y ejecución aparecen refuncionalizados; el primero porque de perseguidora del caminante, la serrana pasa a ser perseguida por Fulgencio, quien hace las veces de comandante de los cuadrilleros de la Hermandad y de necio enamorado; el segundo porque la acción no se lleva a cabo.

Durante la persecución, Fulgencio va preguntando sobre el paradero de Leonarda, ya que piensa huir con ella a Aragón. Cuando la aprehende, intenta chantajearla ofreciéndole salvarle la vida a cambio de

que sea su mujer, pero Leonarda prefiere la muerte. Fulgencio decide ejecutar a Leonarda haciendo uso de la provisión del rey y ordena atar a la condenada. A su vez, don Carlos le ofrece su vida a cambio de la de Leonarda, pues se siente responsable de su infortunio. Luego llegan don García y Estela a suplicarle al verdugo que demore la ejecución hasta llegar a Plasencia, pero éste se niega. Oportunamente, sale a escena don Juan, quien relata la obtención del indulto con el romance de *La Serrana de la Vera*. La introducción del romance cumple una función diegética, en tanto da cuenta de un acontecimiento que hasta entonces era desconocido para los personajes y el público del corral:

Allá en Garganta la Olla,
De esta Vera de Plasencia
Salteóme una serrana
Blanca y rubia, zarca y bella.
A casarme por conciertos
Con una dama extremeña
De Talavera venía,
Cuando al bajar de una cuesta,
De esta salteadora miro
El talle, con que pudiera
Robar más almas mirando
Que con el plomo y las flechas.
El cabello en crespos rizos
Debajo de una montera,
Un arcabuz en el hombro

Y una espada en la correa.
Por ser tu sangre, don Carlos,
Dióme la vida, y juréla
Traerla el perdón del Rey,
Para que viva en su tierra,
Sin que justicia ninguna
A su persona se atreva.
Es doña Juana, mi tía,
Camarera de la Reina:
Fué a Toledo y alcancé
Perdón de Carlos para ella;
Esta provisión lo dice,
Así lo firma y lo sella.
Y al que no obedeciere
Haré yo que la obedezca.
Esto digo porque alguno,
Según me dice, por fuerza
Quiere gozarla ó matarla.

(III, 42)

Fulgencio pide a todos perdón por sus malas acciones y, finalmente, las tres parejas conciertan sus bodas.

De manera semejante a los poetas del Romancero nuevo y los transmisores de la leyenda extremeña, Lope de Vega concibió a su serrana como una mujer débil por cuanto sufre la burla del amado que corteja a otra mujer, tanto como el impedimento de casarse con el hombre al que elige. Coherente con su concepción, desplazó la potencia erótica y tánica del personaje tradicional hacia evocaciones y alusiones de las que

el público estaba al tanto, y con cuya picardía seguramente se solazaron. Igual o mayor disfrute habría suscitado Jusepa Vaca enfundada con los procavos atuendos de cazadora ladrona, con los cuales Lope resolvió el “parecer” de la “mujer fuerte” tan aclamada en los corrales.

Sin duda, la innovación más importante de la obra respecto del *modelo serrana* es la inversión del papel de la “mujer fatal” en mujer enamorada y objeto del deseo de los hombres. De ahí que la elaboración sentimental del “ser” de la protagonista se enfoque hacia los celos que despierta en ella don Carlos y que su salida a la sierra se elabore principalmente con motivos del Romancero nuevo, de la leyenda.

Los escasos motivos del *modelo* relacionados con el acoso (a mano armada, despojo, asesinato) y el castigo (combate, persecución, aprehensión) se refuncionalizan para elaborar el “parecer” de la “mujer fuerte”, mientras que los de su propia invención (indulto y concertación de las bodas) sirven para llegar al final feliz. Tal es la forma en que el Fénix utiliza la balanza de la herencia y la innovación; y, desde luego, prefiere inclinarla hacia la innovación.

Por último, hay que decir que para Lope, proclive a los temas pasionales y amorosos, la serrana no es un “obstáculo” que hay que vencer, sino una “fiera” que, una vez enamorada, el hombre tiene que domesticar con carácter firme y fehacientes pruebas de amor; ante la que

el rey, la máxima autoridad, debe mostrar clemencia; y a la que la sociedad debe acoger en el seno del matrimonio. Estos elementos nos permiten evaluar a Lope de Vega como un dramaturgo que, para la elaboración de su personaje, tuvo en mente las convenciones sociales que rigieron el papel de la mujer de su época, como también lo tuvieron Vélez de Guevara y Valdivielso.

El examen de las obras de estos tres dramaturgos nos lleva a concluir que sus protagonistas son mujeres que desde un principio se encuentran sometidas, sea a una ideología que le es impuesta, como en el caso de Gila, bien al orden divino y a la moral cristiana que corresponde al doble papel de Alma y esposa honesta de la serrana de Valdivielso, o como dama enamorada, como Leonarda.

Este orden posteriormente es transgredido, sea porque la mujer quiere vengar su honra o la burla de un hombre, entregarse al placer sexual o rebelarse ante la imposibilidad de no poder casarse con el hombre elegido. Así, el carácter acosador y asesino del personaje folclórico se interpreta como resultado del carácter vengativo de la mujer, de su caída en la tentación de la lujuria, o de su rebeldía contra la autoridad masculina que le impide casarse.

La transgresión de este orden se representa básicamente con el característico acoso de las serranas tradicionales, el cual puede

desarrollarse a mano armada, mediante el despojo, el rapto y el asesinato. Para restaurar el orden inicial se emplean con mayor frecuencia el combate y la aprehensión, y se prefiere la ejecución fallida. En la final restauración del orden reside la normatividad de las obras pues, a fin de cuentas, el poder transgresor del personaje folclórico es eliminado. Y en esta forma de disponer las acciones paradigmáticas del personaje tradicional, tanto como en la nueva interpretación que se le da a su historia, radica la refuncionalización del *modelo serrana*.

4.4 LAS DOS BANDOLERAS Y FUNDACIÓN DE LA SANTA HERMANDAD DE TOLEDO: UNA OBRA DE TRANSICIÓN ENTRE LA SERRANA Y LA BANDOLERA

Aunque indudablemente en el surgimiento de la comedia de bandoleras también influyó *La Serrana de la Vera* de Lope de Vega (comp. hacia 1595-1598), no es exacto afirmar que comenzó con ella, como lo hicieron varios críticos⁷⁷. La comedia de bandoleras nació con *Las dos bandoleras* y

⁷⁷ Blanca de los Ríos, "Preámbulo", en Gabriel Téllez, Tirso de Molina, *La Ninfa del Cielo, Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946, t. 1, pp. 784-785; Courtney Bruerton, "La Ninfa del Cielo, La Serrana de la Vera and Related Plays", en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College, Wellesley, Mass., 1952, p. 69; Melveena McKendrick, "The Bandolera of Golden Age

fundación de la Santa Hermandad de Toledo, ya que en ella el público español vio por primera vez a este nuevo personaje en cuya caracterización se mezcló la historia de los primeros bandoleros españoles con una buena cantidad de motivos y acciones que caracterizan a las serranas de Juan Ruiz y a la serrana de la vieja tradición romancística por su potencia erótica y tanática, lo cual me lleva a evaluarla como una obra de transición entre la serrana y la bandolera.

Esta comedia, impresa en Barcelona hacia 1630 por Jerónimo Margarit en *Doce comedias de Lope de Vega y Carpio y otros autores. Segunda parte*, presenta más de un problema. Su autoría se ha atribuido a Lope de Vega, pero Morley y Bruerton la consideraron de dudosa autenticidad y, de ser de Lope, calculan su composición hacia 1597-1603⁷⁸. En 1952, Bruerton volvió sobre el problema y agregó que una parte "extravagante" como es la *Segunda* y la atribución de la autoría de Lope en el impreso no son garantía de autenticidad; de ser de Lope, confirma

Drama: A Symbol of Feminist Revolt". *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), p. 1, y *Woman and Society*, p. 109; Aurelio Valladares Reguero, "Bandolerismo y santidad femeninos en el teatro del Siglo de Oro: La Bandolera de Italia", en Juan Antonio Rodríguez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, p. 404; James A. Parr y Lourdes Albuixech, "Estudio introductorio", en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de W. R. Manson y C. George Peale, p. 21.

⁷⁸ *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, pp. 444-445.

que su fecha de composición es anterior a 1604 y, de ser de otro dramaturgo, piensa que pudo haberse escrito entre 1605 y 1606⁷⁹. Otra dificultad es que hasta ahora no hay noticia cierta de su escenificación; Menéndez Pelayo afirma que en el impreso consta que fue representada por Avendaño y conjetura, sin más elementos que la intervención de los cuadrilleros de la Santa Hermandad en la comedia, y sin aportar ninguna fecha aproximada, que posiblemente se representó por primera vez en Toledo⁸⁰.

4.4.1 Caracterización del personaje

La Hermandad de Toledo constituye uno de los elementos esenciales en la caracterización de las protagonistas, ya que esta agrupación fue la encargada de luchar contra los bandoleros desde fines del siglo XIII hasta el XVII. La historia de la Hermandad de Toledo, al igual que la de las Hermandades de Talavera y Ciudad Real apenas ha sido estudiada; de

⁷⁹ "La Ninfa del Cielo, La Serrana de la Vera and Related Plays", pp. 70-71.

⁸⁰ "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid. 1899, t. 9, pp. IX y XIX-XX. Cito la obra por esta edición indicando los números de jornada y página.

ahí que para su reconstrucción sigamos el artículo de Araceli Guillaume-Alonso, pionero en este campo⁸¹.

Hacia fines del siglo XIII, los habitantes de la Nueva Castilla, principalmente labradores, pastores y agricultores, fundaron Las Hermandades Viejas de Toledo, Talavera y Ciudad Real para combatir el clima de inseguridad que crearon los *golfinos*, grupos de ladrones armados y ociosos que había dejado la batalla de las Navas de Tolosa (1212) contra los moros y que, hacia finales del siglo XIV, eran ya un recuerdo. Su jurisdicción prácticamente se extendía sobre todo el territorio de la Nueva Castilla, una parte de Extremadura y el norte de Andalucía; éstas agrupaciones se confirmaron y actuaron de común acuerdo hasta los primeros años del siglo XIV. La Hermandad de Toledo resguardaba los montes de Toledo y los próximos a Los Yébenes, especialmente el puerto “del Milagro” de la Sierra de Castañar y las llanuras de los Guadalerzas. Pero, por razones geográficas, la Hermandad de Ciudad Real fue la que se ocupó de la mayor parte de los verdaderos actos de bandidaje a lo largo de los siglos XVI y XVII; su jurisdicción abarcaba la Sierra Morena, las llanuras de Nueva Castilla así como la Mancha, punto de cruce entre Andalucía y Castilla. Estas

⁸¹: “Le brigand castillan”, pp. 11-15, 19.

regiones, sobre todo la primera, fueron tradicionalmente zonas propicias para la práctica del bandolerismo a gran escala, y se convirtieron en el escenario típico de los crímenes de los bandoleros del Romancero vulgar o en *locus* por excelencia de estos personajes⁸². Dichas regiones, situadas en Camino Real, sitio que fuera eje comercial desde la antigüedad, han sido en todos los tiempos lugares de paso de numerosos viajeros y mercaderes que provocaban la codicia de los ladrones, quienes no tenían problemas para encontrar refugio en las montañas. Estos ladrones fueron de cuatro tipos: el hombre solo o acompañado por uno o dos hombres que robaban ocasionalmente; el soldado desertor o el esclavo en fuga que operaba en las proximidades de Sierra Morena, acompañado de un grupo de hombres que no pasaba de la decena; el habitante temporal de los montes de Toledo que más tarde será percibido como andaluz y tenderá a desplazar su actividad hacia el sur de Sierra Morena y el camino de Andujar a Córdoba; el gitano, cuya actividad empezó entre 1610 y 1612, y

⁸² Por ejemplo, Ciudad Real y Andalucía son escenarios típicos de varios romances; tres de ellos se dedican a la prisión y muerte de siete hermanos bandoleros en Ciudad Real y otro sobre Pedro Manuel de Nos y Martín Gálvez sitúa sus fechorías en Andalucía (véase Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, núms. 328-330 y 501, respectivamente). A su vez, Toledo y Andalucía funcionan como sitios caracterizadores en los romances dedicados a los toledanos don Juan Antonio (núm. 316) y Diego de Valenzuela (núm. 340), a *Los vándidos de Toledo* (núms. 481-489), a "los guapos de Andalucía" (núms. 417-418) y al andaluz Francisco Correa (núms. 433-434).

que a finales de la centuria se convirtió en el prototipo del bandido por antonomasia.

Para recrear la historia de los primeros bandoleros españoles, el autor de *Las dos bandoleras* sitúa el tiempo de la historia hacia 1236, año en que el rey Fernando III el Santo (1199-1252) reconquista definitivamente Córdoba. Este acontecimiento se elabora miméticamente con el recorrido de los soldados de Yébenes a Córdoba (I, 3-4, 6-7; II, 13-16) y, diegéticamente, con la noticia de la derrota de los moros en Córdoba hacia 1234 (III, 28). Asimismo, ubica el inicio de la acción en Yébenes, donde viven Inés, Teresa y su padre Triviño; la desplaza a Toledo y, más tarde, a Sierra Morena, lugar donde las protagonistas llevan a cabo sus crímenes. También recrea la historia de los *golfinos* en voz de Triviño, apellido que coincide con el de uno de los comisarios de la Hermandad de Ciudad Real, Antonio Treviño de Loaysa, a quien los alcaldes de este lugar confiaron el poder de inspeccionar los puertos cercanos a Los Yébenes y las ferias de Medina del Campo y de Villalón en 1552⁸³; y pone en escena la confirmación de la Hermandad de Toledo por Fernando el Santo.

⁸³ Araceli Guillaume-Alonso remite al Archivo Histórico Nacional, Diversos, Hermandades, leg. 21, exp. 35, y aclara que esta misión en parte del norte del Tajo parece completamente excepcional ("Le brigand castillan", p. 11, n. 1").

Los capitanes, futuros burladores de las damas, se encuentran en Yébenes preparando su salida a Málaga en su camino hacia la guerra de Córdoba (I, 3- 4); mientras tanto, Triviño, padre de las protagonistas, se encuentra en esta ciudad entrevistándose con Fernando el Santo. El emblemático personaje es presentado por el rey como un combatiente de los *golfines* en los montes toledanos y en Sierra Morena, durante el reinado de su padre y, sobre todo, de su abuelo, en la ficción Alfonso VIII el Bueno, y en la realidad histórica Fernando II, rey de León (1157-1188). Durante la entrevista, que tiene por finalidad obtener la confirmación del privilegio que le otorgara Alfonso VIII a la Hermandad, Triviño narra que los colmeneros toledanos, mientras Alfonso el Bueno libraba la batalla de las Navas de Tolosa, se unieron para perseguir y ajusticiar a los “*golfines* bandoleros” en los montes toledanos y la Sierra Morena y, posteriormente, formaron su Hermandad, a la que Alfonso VIII reconoció con un privilegio. La acción concluye con la confirmación de Fernando el Santo (I, 7-10). Menéndez Pelayo afirma que el texto y la fecha del privilegio –3 de marzo de la era 1258, que equivale a 1220– corresponden con el que, en la realidad histórica, otorgara Fernando el Santo a la Hermandad de Toledo, aportando una transcripción fiel del

documento⁶⁴.

La caracterización de las protagonistas como bandoleras se apoya en su inserción en este contexto histórico, tanto como en el empleo de varios motivos que caracterizan a la serrana de la vieja tradición romancística como prófuga de la justicia y acciones que evocan el carácter abusivo de las serranas de Juan Ruiz, por cuanto las bandoleras se aprovechan de la situación de carencia del caminante. Estos motivos y acciones se encuentran en un pasaje donde el autor parodia el carácter violento y perverso de la serrana del viejo romance tanto como la audacia e ingenuidad del caminante. Orgaz, el gracioso, hace el papel del último caminante que logra huir, denuncia a la malhechora y conduce a los representantes de la justicia a su morada.

El pasaje se articula con los motivos encuentro (III, 29-30), solicitud de comida (III, 30), acuerdo (III, 31), huida (III, 32), denuncia (III, 33-34), conducción de las autoridades al *locus terribilis* (III, 35) y aprehensión (III,

⁶⁴ Este es una copia legalizada del privilegio que proviene de Dd. 49 y 114 de la colección manuscrita del P. Buriel (Biblioteca Nacional). El estudioso también transcribe una copia del privilegio de Fernando IV confirmado por Alfonso XI que completa la historia del primer periodo de la Hermandad de Toledo, aunque piensa que no es el primitivo; este documento data del 25 de septiembre de la era de 1341 y fue impreso en 1860 por la Academia de la Historia en el número 243 de la *Colección Diplomática de D. Fernando IV*, unida a sus *Memorias*. Véase "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *Las dos bandoleras*, pp. XVI-XVII.

35-36). Orgaz va cantando alegremente por el camino y, al ver que dos bandoleras le salen al paso, tiembla de miedo. Luego descubre que las mujeres son sus antiguas amas y les pide comida, pero se arrepiente de inmediato al percatarse de que su vida corre peligro y se despide presuroso. Las bandoleras lo capturan y juegan con él al tiro al blanco. Al ver que las mujeres tienen intenciones de matarlo, Orgaz entra en “intercambios” muy distintos a los del viajero del *Libro de buen amor* pues, a cambio de su libertad, les da información falsa sobre los burladores. En ausencia de Teresa, Inés lo deja huir después de hacerlo jurar que no las denunciará, pero Orgaz quebrantará su promesa.

Poco más tarde, los cuadrilleros de la Hermandad toman prisionero a Orgaz, pues se ha convertido en desertor, y lo llevan ante Triviño, quien ordena ejecutarlo. Para salvar nuevamente su vida, Orgaz denuncia a las bandoleras con un parlamento cómico e ingenioso y conduce a los cuadrilleros a la venta que les sirve de guarida:

Tomáronme juramento
de que guardaría secreto,
pero canté en el tormento;
soy muy flaco, y, en efeto,
con la vida me alimento:
yo no te diré jamás
que andan como bandoleros,
en la sierra donde estás,

matando los pasajeros;
mas sígueme y las verás.

(III, 33)

Los cuadrilleros llegan a la venta, aprehenden a las bandoleras y Triviño ordena su ejecución poco antes de que llegue el rey. Insertas en el contexto del bandolerismo español y caracterizadas como prófugas de la justicia, muy probablemente el autor de la comedia juzgó innecesaria la elaboración mimética de los robos, remitiéndolos a la diégesis: Teresa cuenta haber llevado a cabo junto con su hermana cincuenta (III, 29).

Estas mujeres burladas, a diferencia de las serranas tradicionales, se caracterizan por su "liviandad". Desde la perspectiva de Orgaz, Inés y Teresa son mujeres "livianas", cualidad que él mismo tratará de aprovechar en caso de que los burladores se resistan a reparar su falta, como indica su parlamento, cuyos versos sobre la burla de las mujeres, que transcribo en cursivas, evocan aquella de las vengadoras de su honra y las bandoleras del Romancero vulgar:

Mil veces os vi llamar
a los dos que os he nombrado [Álvar y Lope],
diosas, serenas del mar,
y rosas que en su cercado

*han podido deshojar*⁸⁵.

[...]

A costa de los favores
fingidos de su afición,
pienso que los dos señores
tomaron la posesión
de aqueste jardín de flores⁸⁶.

[...]

Al punto los voy a hablar;
mas si no permite Dios
que se vengan a casar,
casaos conmigo las dos,
y olvidaréis el pesar.

Y aunque haya vendimiado
las viñas su atrevimiento,
no os dé aqueso cuidado;
que yo me doy por contento
del rebusco que ha quedado.

(I, 11-12)

⁸⁵ En los romances de vengadoras de su honra, la burla se expresa así: "Hizo de ella lo que quiso, / hizo lo que le dio gana; / y de que se burló de ella, / así dice estas palabras: / -Rosa, ya te deshojé, / ya no te quiero pa nada" (véase *Rosa, ya te deshojé*, en Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, Fundación Menéndez Pidal / Universidad Complutense, Madrid, 1999, p. 131); en *Doña Juana de la Rosa*, el caballero le dice a la dama: "—Yo sé bien que eres la rosa / pero ya estás deshojada" (*ibid.*, p. 128).

⁸⁶ Similar eufemismo de la desfloración encontramos en el romance de la bandolera *Rosaura la de Trujillo*: "Aquí, los dos desmontaron / con intención depravada, / para marchitar la flor / que de algunos fue envidiada", en Julio Caro Baroja, *Romances de ciego (Antología)*, Taurus, Madrid, 1980, p. 67.

EL MODELO SERRANA

Aunque la socarronería del criado molesta a las hermanas, finalmente le dan la razón:

TERESA: Ya, por nuestras liviandades,
hasta éste nos tiene en poco
con sus necias libertades.

INÉS: ¿No ves que un niño y un loco
suelen decir las verdades?
(I, 12)

Cuando las damas buscan a sus burladores no pretenden vengarse sino casarse. Durante la búsqueda de los burladores, la caracterización de las damas coincide con los motivos encubrimiento, reencuentro y descubrimiento de los romances vulgares de las vengadoras de su honra. Si éstas se encubren tras la vestimenta masculina, reencuentran a su burlador, se descubren y los matan⁶⁷, Inés y Teresa encubren su identidad vistiéndose de villanas. Cuando las damas reencuentran a sus burladores, les relatan su agravio y descubren su identidad para exigirles matrimonio, pero son violentamente rechazadas por los capitanes, quienes además las insultan llamándolas “rameras livianas” (II, 13-18).

⁶⁷ Como ocurre en *Doña Juana de la Rosa*, *Rosa ya te deshojé*, *Doña Isabel Deogracias* y *Doña Antonia de Lisboa*, en Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 128-130, 130-132, 132-134, 134-135, respectivamente.

En respuesta a este nuevo agravio, Inés y Teresa se convertirán en mujeres que irán desarrollando su potencial erótico y tanático. Las damas expresan por primera vez sus instintos asesinos con el tópico juramento de las serranas teatrales, que aquí consiste en robar y asesinar a todos los hombres que crucen por su campo visual, así como en guardar castidad:

TERESA: y en la más oculta parte
 de aquesta sierra que vemos,
 haremos nuestra morada;
 y hemos de hacer juramento
 de guardar la castidad
 las dos, y que todo el tiempo
 que anduviéremos robando
 por la sierra o por el puerto,
 no ha de quedar ningún hombre
 que con la vista alcancemos,
 que no muera a nuestras manos,
 que está nuestro honor sediento:
 por la ofensa de dos hombres
 morirán más de quinientos:
 ¿júraslo así, doña Inés?

INÉS: El juramento consiento.

(II, 19)

En este parlamento, el deseo de conservar la castidad por parte de las protagonistas implica un rechazo hacia los hombres motivado por su deseo de venganza. Pero Inés y Teresa no lo expresarán ante los viajeros,

sino que tratarán de seducirlos, pues creen que de esta forma podrán allegarse de un buen número de víctimas. Es así como los personajes empiezan a desarrollar su potencial tanático.

Cuando las protagonistas urden su estrategia criminal, eligen el traje de serrana a lo villano⁸⁶ en vez del disfraz varonil porque si éste les trae el recuerdo de su agravio, aquél les brinda la oportunidad de enfatizar sus encantos y así atraer a los hombres con mayor facilidad:

INÉS: póngase luego por obra,
hábito de hombre tomemos.

TERESA: ¿Qué es lo que dices, Inés?
Infame es tu pensamiento.
¿Hábito de hombre pretendes?
El agravio que me han hecho
los hombres, en la memoria
tendré eternamente impreso,
y así, el nombre del hombre
eternamente condeno.
El hábito de serranas,
con que en la ocasión nos vemos,
será el lazo de sus vidas,
y nuestra hermosura el cebo.

(I, 18-19)

* Según se indica en la única didascalia que hay sobre la vestimenta, con la que aparecen desde su reencuentro con los capitanes, las damas salen de "labradoras" (I, 16).

La estrategia de seducción que planean ejercer sobre los caminantes y la forma en que piensan llevarla a cabo recuerda uno de los modos en que acosan al viajero las serranas de Juan Ruiz y la serrana de la vieja tradición romancística. Ésta integra los motivos cortejo, rapto, acción que se lleva a cabo mediante engaños y el abuso de la situación del viajero (II, 23-24). Antes de debutar como bandoleras, las mujeres ensayan su táctica representando Teresa el papel del caminante e Inés el de serrana. Prendado de la belleza de la mujer, el caminante la corteja; acto seguido, ella le ofrece placer sexual diciéndole que vive sola, libre y ya no es doncella:

INÉS:	Con tu hidalga cortesía, caballero, me olvidaste. Soy una humilde serrana que por estos montes ando, donde, las fieras cazando, busco la más inhumana. En esta sierra presente tengo una pequeña choza, y allí mi vida se goza apartada de la gente. En lo alto de su cumbre está mi choza pajiza, a cuya corona enriza del sol la primera lumbre.
TERESA:	Por Diana os he tenido...

EL MODELO SERRANA

INÉS: Engañado estáis señor;
 que, aunque es mayor mi valor,
 la castidad he perdido
 (II, 23-24)

El caminante le solicita posada y, a su vez, la mujer le ofrece una rica comida de perdices y conejos. El caminante, cuya ingenuidad se da por sentada, acepta satisfecho las ofertas en el momento en que la mujer ha llegado a una parte alta de la sierra, de donde lo despeña:

TERESA: Fuera mucha crueldad
 no aceptar tan gran presente
 que ya la vista presente
 se ve en vuestra voluntad.
 Dichoso el que mereció
 vuestro favor, gloria mía.

INÉS: Esto me dijo algún día
 el traidor que me engañó.
 haz cuenta que a aquesta parte
 hablando hemos llegado;
 llégate hacia aqueste lado.
 Hace que la despeña adentro.
 (II, 24)

Con estos motivos, las protagonistas quedan caracterizadas como seductoras que pierden a los hombres de la misma forma que las serranas folclóricas. Si éstas atraen a los caminantes para satisfacer su deseo sexual, aquéllas aprovechan el deseo de los hombres para atraerlos con

sus encantos físicos y verbales. Si los encantos físicos hacen las veces de anzuelo, el encantamiento verbal que supone el ofrecimiento de comida y placer carnal refuerza su poder de seducción, el cual les permitirá dar el golpe definitivo. De esta forma, la estrategia de las serranas tradicionales funciona como táctica verbal y como elemento de prenotoriedad. Solas en la sierra, vestidas de serranas y ofreciendo placer sexual y comida para matar a sus víctimas, las bandoleras despiertan entre el público las mismas expectativas que las serranas. Sin embargo, el rapto mediante el engaño o el abuso de la situación del viajero se eliminará durante en el desarrollo de sus crímenes.

Inés y Teresa se dedicarán principalmente a desplegar su potencial tanático: a la hora de cometer sus crímenes. Matarán sin piedad a un soldado inmediatamente después del cortejo (III, 29), y a un pastor, luego de escuchar el romance que cuenta su historia. En sus asesinatos las bandoleras muestran una violencia mayor que la característica de las serranas folclóricas; si al soldado lo ejecutan por atreverse a cortejarlas (II, 29), al pastor lo privan de la vida porque les muestra una imagen de ellas que les desagrada y por darles malas noticias:

PASTOR: Estas dos señoras fueron
 hermosas para su daño;
 dos caballeros las dieron

EL MODELO SERRANA

la palabra con engaño,
y engañándolas se fueron.
Por ser en su amor livianas,
se dejaron engañar;
y aunque nobles cortesanas;
los vinieron a buscar
en hábito de villanas.
Es cuadrillero mayor
su padre de la Hermandad,
un viejo de gran valor,
que tras de su libertad,
le trae perdido su honor.
Al pie queda la sierra,
porque en seguimiento de ellas
dicen que viene a la guerra,
y ha jurado que hasta vellas
no ha de volver a su tierra.
Todo aquesto me han contado
los señores cuadrilleros
de quien viene acompañado
castigando bandoleros:
adiós, que se va el ganado⁸⁹.

TERESA: ¿Sin las albricias te vas?
PASTOR: ¿De qué las puedo pedir?
TERESA: De lo que contando estás;

⁸⁹ Las funciones del romance, creado a propósito de la intriga, son muy similares a las de los romances insertos en las obras dramáticas sobre la Serrana de la Vera que hemos revisado. El romance contribuye a preparar uno de los momentos climáticos, pues se inserta inmediatamente después de que Orgaz denuncia a las bandoleras ante Triviño.

muerto al valle tienes de ir,
que allá esas nuevas darás.
Tíranle, y cae muerto dentro.
(III, 34)

Puesto que la caracterización de las protagonistas como “matadoras” culmina con este par de asesinatos, el autor remite al plano diegético las treinta muertes que pesan sobre la conciencia de las bandoleras (III, 29).

Por último, las bandoleras se caracterizan de manera similar a las serranas de Juan Ruiz, en tanto mujeres que siempre encuentran la manera de cobrar la “hospitalidad” que brindan al viajero. Esta caracterización se inserta en el contexto de la venta y presenta a las protagonistas como “posaderas” que reciben retribución por sus servicios de hospedaje, y se deja espacio para insinuar que también ejercen la prostitución.

El pasaje en cuestión es uno de los más importantes de la comedia, en tanto prepara el indulto de los crímenes de las bandoleras por parte de Fernando el Santo, quien se presenta como el viajero menesteroso que se ha extraviado y ha perdido su caballo. Dicho pasaje se articula con acciones que evocan el rapto por abuso característico de las serranas del Arcipreste: encuentro (II, 25), ofrecimiento de posada (III, 25), promesa de retribución (III, 25), retribución (III, 28), solicitud de ayuda (III, 28).

En su camino hacia la guerra de Córdoba, el rey se extravía en la sierra y pierde su caballo. Inés enciende la luz para indicarle al viajero el camino hacia la venta y el rey se presenta ante ella sin descubrir su identidad. Pero Inés, intuyéndola, le ofrece posada; el rey promete retribuírsela y pasa la noche en la venta. Al día siguiente, el Santo le entrega un diamante a Inés en recompensa de su hospitalidad. Pero como las bandoleras temen que un día las aprehendan, le piden al rey que intervenga en su favor en caso de haber alguna querella en su contra; el rey promete ayudarles y, finalmente, cumple su palabra cuando perdona sus crímenes. El diamante que el rey les da, así como el indulto de sus fechorías justo antes de que las ejecute la Hermandad, son las formas en que retribuye la hospitalidad de las bandoleras. De esta forma se establece un “intercambio” de beneficios que ya no tiene que ver con el acoso sexual de las serranas, sino con la forma en que el dramaturgo justifica el indulto y prepara el feliz desenlace, la cual es muy semejante a la manera en que Lope de Vega resuelve el final de *La Serrana de la Vera*.

Asimismo, al significado de posada de los caminos que tiene la venta donde viven las bandoleras⁹⁰, en tanto sitio en que el rey encuentra

⁹⁰ Sin apoyo en ninguna base histórica y quizá recurriendo a su memoria, Menéndez y Pelayo afirma que esta venta, a la que el rey da el nombre de “Venta de las Dos Hermanas” al final de la obra (III, 38), fue una de las más conocidas de Sierra

reposo y refugio, añadió el de *locus terribilis* de la serrana de la vieja tradición romancística y el de prostíbulo, por cuanto las protagonistas, según la respuesta que da Inés a Orgaz cuando éste la invita a retomar el buen camino, sugieren que en ella no sólo se dedican se dedican a matar caminantes, sino también a vender placer sexual:

Buena vida es esta venta,
donde vienen a morir,
por comprar nuestra hermosura,
mil codiciosos de amor;

(III, 32)

4.4.2 Organización de la intriga

Aunque la estructura de la intriga es muy semejante a las obras dramáticas sobre la Serrana de la Vera, en la medida en que desarrolla la burla, la venganza y la restitución del orden social, en ella convergen motivos presentes en las serranas del Romancero nuevo, en las vengadoras de su honra y bandoleras del Romancero vulgar, así como motivos propios de la serrana del Romancero viejo que, como ya se ha

Morena. Véase "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *Las dos bandoleras*, p. XVIII.

mencionado, la caracterizan como prófuga de la justicia. Asimismo, también se incluyen algunos motivos nuevos que, en su mayoría, están presentes en las obras dramáticas que revisamos anteriormente.

En la primera jornada se desarrolla la burla que sufren las damas; en la segunda, el reencuentro con sus burladores y, en la tercera, la venganza y la restitución del orden social.

La burla se estructura principalmente a partir de motivos característicos de las serranas del Romancero nuevo: entrega amorosa (I, 4-5, 10), promesa de matrimonio (I,5), abandono por salida a la guerra (I, 10-12) y búsqueda de los amados con fines de recuperación (I, 13). El reencuentro con los burladores se elabora principalmente con motivos del Romancero nuevo y el Romancero vulgar: reencuentro, encubrimiento (logrado mediante el disfraz de serranas), descubrimiento, rechazo de los burladores (III, 16-18) y juramento, protagonizado tanto por las bandoleras como por Triviño (II, 18, 21). La venganza, con los asesinatos del soldado y el pastor que ya se han mencionado (II, 29, 34), y la restitución del orden con los motivos denuncia, conducción de las autoridades al *locus terribilis*, aprehensión (III, 33-36) indulto y concertación de las bodas (III, 37-38).

A partir de los elementos que arroja el análisis del personaje y la intriga, podemos afirmar que las protagonistas de *Las dos bandoleras* son,

al mismo tiempo, los últimos avatares de las serranas de Juan Ruiz y de la serrana de la vieja tradición romancística, tanto como las primeras bandoleras del teatro del Siglo de Oro. Por los elementos que intervienen en la configuración de las protagonistas –su inserción en el contexto bandolero, el empleo de los motivos que caracterizan a la serrana romancística como prófuga de la justicia, y de aquellos motivos y acciones que caracterizan a las serranas folclóricas como acosadoras sexuales, así como los motivos presentes del Romancero nuevo y vulgar en el desarrollo de la intriga, no hay duda de que la obra representa un momento de transición entre la serrana y la bandolera⁹¹.

De esta forma, el *modelo serrana* derivó hacia la comedia de bandoleras. La derivación se debió, en gran medida, a que encontró en el

⁹¹ Cabe la posibilidad de que haya habido otras obras en las que se mezclen los rasgos distintivos de las serranas folclóricas con los de la bandolera. Éste podría ser el caso de *El amante más cruel* o *La Serrana Bandolera*, auto de Navidad anónimo, impreso por primera vez por Vicente Paredes Guillén en *Orígenes históricos de la leyenda de la Serrana de la Vera*, obra a la que no me fue posible acceder y que conozco parcialmente por los pasajes que reproduce y comenta Menéndez y Pelayo ("Observaciones preliminares" en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, pp. XXIII-XXXVII). Aunque éstos no indican nada relacionado con la potencia erótica de las serranas folclóricas, Belisa, la protagonista, se caracteriza a sí misma como "bandolera serrana". De tratarse de una mezcla, esta obra no representaría el primer momento de transición, pues el estudioso español juzgó que, por su estilo, el auto "no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVII" (*ibid.*, p. XXIII); más bien podría tratarse de una obra que, a partir de esta mezcla, refuncionaliza ambos personajes, ya bastante conocidos en esa época, dentro del tratamiento a *lo divino*.

EL MODELO SERRANA

contexto del bandolerismo y en los romances nuevos y vulgares diferentes formas de caracterizar a los personajes y de formular la intriga. Con el paso del tiempo, la bandolera terminaría por ganar mayor terreno que la serrana en el escenario español, ya que se mantuvieron en cartelera durante los siglos XVII y XVIII.

4.5 PERVIVENCIAS DEL MODELO SERRANA Y DERIVACIÓN HACIA LA COMEDIA DE BANDOLERAS

Uno de los aspectos que conviene matizar respecto de lo que establecieron la mayoría de los críticos que se han ocupado a lo largo del siglo XX de las obras dramáticas sobre la Serrana de la Vera y la comedia de bandoleras es la concepción del personaje y las obras. Alexander Parker, Melveena McKendrick, Juan Antonio Martínez Comeche y Aurelio Valladares Reguero emplearon el término bandolera para referirse tanto a serranas como a bandoleras⁹². Aunque Menéndez y

⁹² A. Parker, "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, 13 (1949), pp. 398-399; McKendrick, "The Bandolera of Golden Age Drama", pp. 1-20, y *Woman and Society*, pp. 109-141; Juan Antonio Martínez Comeche, "Tipología del bandolero en Lope de Vega", en J. A. Martínez Comeche (ed.), *El bandolero y su imagen*, p. 225; Aurelio Valladares Reguero, "Bandolerismo y santidad femeninos", p. 404, y "La Bandolera de Bacza, una comedia inédita atribuida a Moreto", en José Berbel,

Pelayo, Menéndez Pidal y María Goyri no concibieron como bandoleras ni a Leonarda ni a Gila, llegan a decir que se convierten en bandoleras⁹³. Asimismo, Parker, Bruerton⁹⁴, Blanca de los Ríos⁹⁵, McKendrick y Valladares Reguero no dudaron en afirmar que la comedia de bandoleras incluía tanto las obras sobre la Serrana de la Vera como las de bandoleras. Por su parte, Fothergill-Payne afirmó, siguiendo las ideas de Parker y MacKendrick, que la serrana de Valdivielso "se vuelve bandolera por un amor frustrado, como tantos otros caracteres de la Comedia española que andan en busca de venganza"⁹⁶

Uno de los factores que pudo haber influido en esta confusión es que tanto en las obras de serrana como en la comedia de bandoleras se emplee el verbo "saltear" para nombrar la acción de robar, voz que fue muy común hasta mediados del siglo XVII. De hecho, en esa época no había distinción entre "salteadores" y bandoleros pues, como aclara Juan

Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 369-370.

⁹³ M. Menéndez y Pelayo, "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, pp. XVIII, XXI; R. Menéndez Pidal y María Goyri, "Observaciones y notas", p. 143.

⁹⁴ C. Bruerton, "La Ninfa del Cielo, La Serrana de la Vera and Related Plays", pp. 61-97.

⁹⁵ "Preámbulo", en Tirso de Molina, *La Ninfa del Cielo*, pp. 784-790.

⁹⁶ *La alegoría en los autos*, p. 109.

Ramón Lodares, estas voces tuvieron la misma acepción: el ladrón emboscado que asalta y recorre los caminos o poblados dando golpes de mano⁹⁷. Hacia 1561, incluso las Hermandades empleaban con mayor frecuencia la voz “salteador” para designar a quien robaba a campo raso, solo o en grupo⁹⁸. Otro factor de no menor importancia es que tanto serranas como bandoleras son mujeres burladas que roban y asesinan hombres, y que finalmente terminan siendo sometidas al orden social o religioso. A pesar de estas coincidencias, hay entre ellas una buena distancia.

La serrana teatral es uno de los últimos avatares de las serranas de origen folclórico, en cuya caracterización se conserva, en mayor o menor medida, su potencia erótica y tanática. Como sus antecesoras, la serrana teatral ejerce sobre los caminantes temor y fascinación. En ella el asalto adquiere connotaciones eróticas, sea para seducir y matar, como Leonarda y Gila, o para satisfacer su deseo sexual, como la serrana de Valdivielso. Estos tres personajes son unas de las últimas manifestaciones de la mujer vista como la tentación fatal del deseo sexual y, al mismo tiempo, de la “mujer fuerte”, capaz de realizar hazañas extraordinarias.

⁹⁷ “El bandolero desde el idioma”, en J. A. Martínez Comeche (ed.), *El bandolero y su imagen*, p. 158.

⁹⁸ A. Guillaume-Alonso, “Le brigand castillan”, p. 12, n. 2.

Como “mujer fuerte”, la serrana teatral se presenta como un personaje que se rehúsa a asumir lo que su sociedad concibe como su papel “femenino”: gusta de la cacería, monta a caballo, lidia toros y, además, no le interesa el matrimonio. Desde la perspectiva de los dramaturgos, la serrana es un “marimacho”, “virago” o Alma dominada por el placer sexual a la que hay que someter al orden mediante el matrimonio, la muerte o el arrepentimiento, alternativas con las que se anula el binomio erótico-tanático del personaje folclórico. La sierra, el lugar donde habita, remite a un estadio previo a la civilización, en el que los caminantes, atraídos por ella, encuentran la muerte.

Con excepción de las protagonistas de *Las dos bandoleras y fundación de la Santa hermandad de Toledo*, la bandolera se caracteriza básicamente por robar y matar; su presencia no ejerce fascinación sino temor; no le interesa seducir sino asesinar a los hombres; no rechaza el matrimonio, sino lo procura; desde el principio se encuentra plenamente identificada con el papel socialmente definido como “femenino”, excepto la condesa de Valdeflor, protagonista de *La Ninfa del Cielo*. La sierra no representa el espacio de lo salvaje sino el ámbito criminal. Si la serrana teatral muestra su potencia erótica y tanática, a su vez, la bandolera desarrolla un instinto criminal nuevo en ella. Mediante el robo y el asesinato de hombres, la bandolera manifiesta una rebeldía que se dirige no a negar

su papel femenino sino a reafirmarlo, ya casándose o abrazando la vida religiosa. Su sometimiento al orden social o religioso no implica pues, la anulación de su naturaleza salvaje, sino de su rebeldía.

Por lo tanto, serrana y bandolera no son términos sinónimos; además, habría que admitir que si los dramaturgos llamaron serranas a sus protagonistas fue por su voluntad de continuar la tradición de las serranas de origen folclórico que, como muestra el análisis de las obras de Vélez, Valdivielso y Lope, no sólo se advierte en la caracterización de los personajes, sino también en el variado empleo de los motivos del *modelo* y en el uso de los textos y la *performance* de las serranillas y el romance.

Indudablemente, las obras dramáticas inspiradas en el romance de *La Serrana de la Vera* influyeron en el surgimiento de la comedia de bandoleras; esencialmente, éstas tomaron de aquéllas la imagen de la “mujer fuerte” y asesina, así como los motivos que sirven para caracterizar a la bandolera como prófuga de la ley. Éstos elementos estuvieron al servicio de la creación de un nuevo personaje que, naturalmente, requería en mayor o menor grado, de la fuerza física y la potencia tanática para llevar a cabo su venganza; un personaje que estuvo estrechamente vinculado con la historia de los primeros bandoleros, fenómeno que, muy probablemente, también marcó el

surgimiento de los romances vulgares de bandoleras⁹⁹. Un personaje en cuya elaboración intervienen recursos escénicos como el disfraz varonil, presente en los romances de bandoleras¹⁰⁰ y vengadoras de su honra¹⁰¹, o la imitación de los tipos de bandoleros de los siglos XVI y XVII; si éstos robaban ocasionalmente solos o acompañados por uno o dos hombres, o bien cometían sus crímenes rodeados de un grupo de no más de diez hombres, como señaló Guillaume-Alonso, en las comedias tendremos la bandolera acompañada por una mujer (*La Bandolera de Baeza y peligro en alabarse*), por un bandolero con quien tiene amores (*El esclavo del demonio* y *La Bandolera de Flandes*), o por un grupo de bandoleros (*La Ninfa del Cielo*, *La Dama del Olivar*, *La Bandolera de Baeza* y *La Bandolera de Flandes*),

⁹⁹ En la sección dedicada a “valientes y bandidos”, Francisco Aguilar Piñal da noticia de quince romances de mujeres que pueden considerarse bandoleras, pues llevan a cabo “arrojos y arrestos”, como doña Josepha Ramírez (*Romancero popular del siglo XVIII*, núms. 308-315), o diferentes tipos de asesinatos y “atrocidades”, como los de doña Isabel Gallardo (núms. 413-414), Espinela (núms. 422-424), Faustina (núms. 425-426) y Fénix (núm. 429).

¹⁰⁰ En el título del romance sobre Fénix arriba citado se infiere que la protagonista se disfraza de hombre: *Verdadera relación y curioso Romance que declara la vida y atrocidades de una valiente mujer llamada Fénix, la qual dio cruel muerte al mismo que mató a su amante, y después se hizo capitán de bandoleros. Dase cuenta del dichoso fin que tuvo, con lo demás que verá el curioso. En este presente año.*

¹⁰¹ En *Doña Juana de la Rosa*, *Rosa ya te deshojé*, *Doña Isabel Deogracias* y *Doña Antonia de Lisboa*, las protagonistas se disfrazan de varón para matar a sus burladores. Véase F. Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 128-129, 130-132, 132-133 y 134-135, respectivamente.

en el que puede fungir o no como capitana.

En la comedia de bandoleras la “mujer fuerte” y asesina se elaboró de distintas maneras y recibió diferentes tratamientos. La mujer esquivia, fuerte y asesina la encontramos en *La Ninfa del Cielo*, compuesta en 1613, representada ese mismo año por Juan de Salazar durante las fiestas de Quintanar de la Orden, provincia de Toledo, y escrita conjuntamente por Vélez de Guevara y Tirso de Molina¹⁰²; la asesina, ladrona y guerrera, en *La Bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, obra inédita recientemente atribuida a Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)¹⁰³, escrita en 1688¹⁰⁴,

¹⁰² A partir del descubrimiento de un manuscrito de la obra encontrado en la Biblioteca Palatina de Parma, anterior al ms. 16 698 en que se basaron las ediciones de Emilio Cotarelo y Blanca de los Ríos, y de su comparación con *La Serrana de la Vera* de Vélez, Courtney Bruerton llegó a la conclusión de que Tirso de Molina escribió las tres últimas escenas de la segunda jornada y la totalidad de la tercera, y Vélez de Guevara el resto de la obra. Véase “*La Ninfa del Cielo, La Serrana de la Vera and Related Plays*”, pp. 62, 90-97.

¹⁰³ R. Menéndez Pidal y María Goyri la habían atribuido a Caballero (“Observaciones y notas”, p. 151), quien figura como *autor* en la copia manuscrita de Pablo Abaucens hecha en Zaragoza en 1688. Atinadamente, Valladares Reguero aclara que debemos entender el término *autor* en el sentido que en aquella época se le daba, y que equivale a lo hoy sería un director de compañía-empresario teatral, y que el granadino Cristóbal Caballero fue actor en distintas compañías y director (*autor*) de una propia, según consta en diferentes fichas del repertorio de actores y actrices confeccionado en 1723, y conservado en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid. El descubrimiento de Valladares de tres copias manuscritas del siglo XVIII en la Biblioteca Municipal de Madrid de una comedia del mismo título atribuida a Agustín Moreto y Cabaña lo llevan a afirmar que la obra pertenece a este dramaturgo. Al respecto puede verse, “*La Bandolera de Baeza*, una comedia inédita atribuida a

representada en 1680 por la compañía de María Álvarez en el Palacio de Madrid¹⁰⁵, y mantenida en cartelera durante la primera mitad del siglo XVIII¹⁰⁶; la ladrona y guerrera, en *La Bandolera de Flandes* de Baltasar de Carvajal, compuesta en 1604¹⁰⁷, de cuyas representaciones no tengo noticia.

En *La Ninfa del Cielo*, cuya deuda con las obras homónimas de Lope de Vega y Vélez de Guevara ya han señalado los críticos¹⁰⁸, la condesa de Valdeflor es una mujer que aborrece y desdeña a los hombres y vive retirada en su alquería, donde practica la cetrería, los ejercicios ecuestres y las luchas (I, 440-441)¹⁰⁹. Después de la huida del burlador, el duque de Calabria, la condesa jura consumir su sangrienta venganza matando a cuantos hombres pueda hasta encontrar al culpable, por lo que decide

Moreto", pp. 353-357.

¹⁰⁴ Valladares Reguero, "*La Bandolera de Baeza*, una comedia inédita", p. 356.

¹⁰⁵ J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687*, Tamesis, London, 1975, p. 180.

¹⁰⁶ Entre 1716 y 1744 se representó cuatro veces en la ciudad de Valencia. Véase Eduardo Juliá, "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII", *Revista de Filología Española*, 20 (1933), p. 129, n. 2.

¹⁰⁷ Antonio Restori, en Baltasar de Carvajal, *La Bandolera de Flandes*, ed. de Antonio Restori, Verlag von Max Niemeyer, Halle, 1893, p. v.

¹⁰⁸ R. Menéndez Pidal y María Goyri, "Observaciones y notas", pp. 147-149; C. Bruerton, "*La Ninfa del Cielo*, *La Serrana de la Vera* and Related Plays", pp. 72, 82-90.

¹⁰⁹ Cito *La Ninfa del Cielo* por la edición de Emilio Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina*, Bailly-Baillière e Hijos, Madrid, 1907, t. 2, indicando entre paréntesis los números de jornada y páginas.

convertirse en bandolera (I, 447). El bandolerismo en la condesa es un pretexto para saciar su sed de venganza; su propósito no es robar, sino acabar con los hombres, cuyas cabezas cuelga de los árboles, de manera semejante a la gallarda, o las arroja al mar (II, 450-451). Pero la extrema crueldad de la protagonista más tarde se transformará, con igual potencia, en sentimiento de culpa y arrepentimiento, como exige el tratamiento *a lo divino*, presente en los romances vulgares de bandoleras¹¹⁰ y bandoleros¹¹¹; su penitencia, muerte y final conversión en santa hacen de la bandolera un personaje ejemplar.

El tratamiento *a lo divino* de la bandolera en el teatro del Siglo de Oro muy probablemente inició con *El esclavo del demonio* de Antonio Mira

¹¹⁰ Por ejemplo, *Doña Teresa de Rivera* y *Doña Josefa Ramírez*, en J. Caro Baroja, *Romances de ciego*, pp. 34-49, 134-148; *Vengadora de su honra que se hace bandolero*, en F. Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, pp. 136-137. El tratamiento *a lo divino* no fue el único que recibió este tipo de romances; también hay bandoleras que son castigadas por sus crímenes, como la protagonista de *Sebastiana del Castillo*, o cuyo final se deja abierto, como en *Atrocidades de Margarita Cisneros*, por no poder casarse a su gusto, en Isabel Segura, *Romances horrorosos*, Altafulla, Barcelona, 1984, pp. 73-76 y 77, respectivamente.

¹¹¹ Por ejemplo, *Nueva relación y curioso Romance que contiene y declara las muertes, robos, estupros y valentías que hizo un soberbio capitán de Bandoleros llamado Don Juan Antonio, natural de la ciudad de Toledo, y de cómo por la intercesión del Angel bendito de su Guarda enmendó su vida recogiendo a la virtud...* y *Romance de las valentías y atrocidades de Don Juan de Mendoza, natural de Córdoba. Dicese cómo renegó en Túnez y fue despedazado entre quatro caballos, y murió convertido a nuestra Santa Fe...*, en Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, núms. 316 y 388.

de Amescua, compuesta en 1605, representada ese mismo año en Salamanca¹¹²; en Lima, Perú en 1612¹¹³; por Manuel de Mosquera, en 1686 en el Palacio del Buen Retiro¹¹⁴; y en Valencia cuatro ocasiones durante la primera mitad del siglo XVIII¹¹⁵.

En esta obra, Lisarda, la protagonista, no representa la imagen de la mujer fuerte, sino de la mujer arrepentida de sus deseos de vengar su honra, pues se vuelve una bandolera piadosa que roba pidiendo perdón y no se atreve a matar; una mujer que, convencida de la necesidad de purificar su alma, se impone una dura penitencia que la conduce a la muerte. Lisarda no es potencialmente ni ladrona ni asesina; es una bandolera en papel secundario que acompaña al santo don Gil, quien se vuelve bandolero después de caer en la tentación de poseerla e impulsado por el deseo de explorar los placeres y conocimientos que el demonio le ofrece; pero, finalmente, don Gil, que ha vendido su alma al

¹¹² George Haley piensa que su fecha de composición se remonta por lo menos a 1605, pues tuvo noticia de que en ese año se representó en Salamanca una obra que "casi seguramente era *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua [...] bajo otro título". Al respecto véase James Agustín Castañeda, "Introducción", en Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980, p. 29.

¹¹³ C. Bruerton, "*La Ninfa del Cielo, La Serrana de la Vera and Related Plays*", p. 73.

¹¹⁴ N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, Tamesis, London, 1982, p. 250.

¹¹⁵ E. Juliá, "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII", p. 130.

diablo, volverá al camino de la santidad gracias a la intervención del Ángel custodio.

En esta comedia el bandolerismo es representación del mal y pretexto necesario para la introducción del mensaje moral y religioso que suponen el arrepentimiento, la penitencia y la salvación. Dentro de esta vertiente también se sitúa *La Dama del Olivar*, compuesta hacia 1614-1615¹¹⁶, de cuya representación no tengo noticia. La obra tampoco requiere del robo y el asesinato para caracterizar a la bandolera, pues el objeto principal es su conversión a la vida religiosa mediante la milagrosa aparición de la Virgen, quien impide que Laurencia mate a su burlador y propicia que consagre su vida al culto de su imagen.

En *La Bandolera de Baeza* encontramos otra elaboración de la “mujer fuerte” en su papel de asesina, ladrona y guerrera; la protagonista recibe un tratamiento heroico, también presente en los romances de bandoleros¹¹⁷. El primer impulso que tiene Isabel ante la burla de su

¹¹⁶ Blanca de los Ríos, “Preámbulo”, en Gabriel Téllez, Tirso de Molina, *La Dama del Olivar*, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, t. 1, pp. 1031-1036.

¹¹⁷ Por ejemplo, la segunda parte del romance *En que se prosiguen los valerosos hechos de Don Juan Lorenzo, el qual, por una heroyca acción que hizo, fue perdonado de todos sus delitos y se casó con su Dama Doña Isabel de Oliveros*; el *Nuevo y curioso Romance en que se refieren las bizarrías animosas y valerosos hechos del valiente mancebo Felipe Centellas, natural de la Ciudad de Valencia. Decláranse los arriesgados lances que tuvo hasta que siendo indultado por nuestro Católico Monarca D. Felipe Quinto, fue a servirle a la guerra donde se hallaba...*; el *Nuevo y curioso Romance, en que da cuenta y declara los valerosos hechos,*

amante don Félix, quien ha sugerido públicamente que recibe los favores de la dama, es matarlo. Vestida de hombre, Isabel va a casa de don Félix, donde le dispara en el pecho y lo deja herido. Isabel y su criada se marchan a Sierra Morena creyendo que don Félix ha muerto. En su camino encuentran una venta en la que Isabel inicia su carrera criminal. Después de matar a un bandolero, se vuelve capitana de bandoleros con la finalidad de vengarse de los hombres, a quienes toma por ingratos y traidores. La caracterización de la protagonista no se enfoca al robo, sino a los asesinatos de numerosos hombres, los cuales se desarrollan tanto mimética como diegéticamente. Los robos son referidos por Cangrejo, el gracioso, quien en su camino por la sierra dice, aludiendo a Isabel, que ahí anda robando un bandolero (III, 35¹¹⁸); Isabel y su ayudante Inés matan al capitán Ramón de Tarragona (III, 35-36); asimismo, la protagonista cuenta con orgullo que ha matado a más de cien hombres:

bizarrias y proezas de un hijo de Marte, y valeroso Extremeño llamado D. Francisco de Flores, natural de la Villa de Mérida, el qual en un desafio le dio muerte a un hijo de un Marqués y a otros dos Caballeros, por lo qual se passó a Portugal, adonde por sus heroicas acciones lo amparó su Real Alteza el Principe de los Brasiles, y por su mandado se casó con una noble señora...; la segunda parte ...en que se prosiguen los Arrestos del invencible Pedro Romero, el qual sacó de su casa a la dicha Doña Magdalena del Río, y se casó con ella, a pesar de todos sus contrarios; y por sus nobles hazañas le perdonaron las muertes cometidas... Véase Aguilar Piñal, Romancero popular del siglo XVIII, núms. 305, 427, 453 y 510, respectivamente.

¹¹⁸ Cito por el ms. 16 728 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copia manuscrita de Pablo Abaucens, Zaragoza, 1688, indicando entre paréntesis los números de jornada y folios.

Sepan pues todos que osada
he muerto más de cien hombres
que aborrezco hasta sus nombres
y he de morir vengada.

(III, 37)

Después de que la bandolera logra escapar de los representantes de la justicia, la historia toma otro curso. Isabel decide convertirse en guerrera para obtener el indulto de sus crímenes. A la cabeza de un regimiento de doscientos hombres, Isabel, bajo la personalidad del capitán Ramón de Tarragona, asalta un castillo moro justo después de que el Infante Aguilar, dando por perdida la batalla, había ordenado la retirada. Isabel sale victoriosa y el Infante le otorga el indulto por su hazaña; finalmente, se acuerdan las bodas de Isabel y don Félix. En esta comedia ya no importa mucho la caracterización de la bandolera; la atención se enfoca a sus peripecias previas y a sus posteriores hazañas guerreras, las cuales transcurren en un clima de suspenso y tensión en el que alternan las acciones rápidas y anticlimáticas.

La elaboración de la bandolera guerrera en el teatro del Siglo de Oro parece haber iniciado con *La Bandolera de Flandes*, obra en la que Casandra, la protagonista, tiene un papel secundario. La historia gira en torno a León, quien tiene que dejar el hogar adoptivo porque su celoso

hermano quiere matarlo, pues éste sospecha que aquél lo traiciona teniendo amores con su amada. León se va a la guerra y en su camino lo asaltan los bandoleros de Casandra, dama que se ha vuelto bandolera en venganza de que el rey Florante de Inglaterra desistiera de su promesa de matrimonio. Casandra y León se alían con el conde Aquiles, hermano de Casandra, para hacerle guerra al rey de Inglaterra, pues la dama encuentra en la acción bélica una nueva forma de vengar su afrenta. La pareja se marcha a la guerra, vence a Florante y concierta sus bodas.

Esta comedia no abunda en los crímenes de la bandolera: sólo en una ocasión se lleva a escena el robo de varios pasajeros (II, 46- 49¹¹⁹) y se prescinde del asesinato; el bandolerismo es consecuencia tópica de la mujer burlada y ambiente de encuentro de hombres y mujeres infortunados, y la guerra un nuevo medio para la venganza de la mujer, tanto como una forma de darle a la acción dramática una nueva dosis de novedad y suspenso a partir de sus peripecias y estrategias.

En estas comedias la intriga se organiza, como en las obras de serrana que hemos revisado, en torno a la burla, la cual se convierte en drama de honra, la venganza y la restitución del orden, distribuidas de varias formas. La burla admite muchas variantes: la seducción de la

¹¹⁹ Cito por la edición de Antonio Restori indicando entre paréntesis los números de jornada y página.

mujer por parte del caballero (*La Ninfa del Cielo*, *El esclavo del demonio*), la violación (*La Dama del Olivar*), la exposición pública de los amores de la dama (*La Bandolera de Baeza*), la falsa promesa de matrimonio (*La Bandolera de Flandes*) y, por lo general, se organiza en torno a los motivos cita nocturna con el amado, entrega amorosa, abandono y juramento. La venganza suele articularse con los motivos abandono del hogar, encubrimiento, para lo que puede utilizarse el disfraz de bandolera o bandolera, robo, asesinato y persecución de la bandolera por las Hermandades. Si la bandolera es sometida al orden social, se emplean mayormente los motivos reencuentro de la dama con el burlador, llegada de la justicia, indulto y concertación de las bodas (*La Bandolera de Baeza*); si se convierte en santa o a la vida religiosa, se emplean los motivos reencuentro, descubrimiento de la verdadera identidad, arrepentimiento, penitencia, perdón y muerte (*El esclavo del demonio*, *La Ninfa del Cielo* y *La Dama del Olivar*). Debido a que en *La Bandolera de Flandes* converge la tradición de la bandolera y la guerrera, la venganza y la restitución del orden se desarrollan con diferentes motivos relacionados con la guerra, que consisten básicamente en ataques, contra ataques y triunfos. Este conjunto de motivos constituye un primer esbozo del *modelo bandolera*, en el cual puede advertirse que si las secuencias con que las comedias se articulan representan las pervivencias respecto del *modelo serrana*, los

motivos representan sus innovaciones.

A partir de los argumentos expuestos, podemos afirmar que, en términos generales, en el surgimiento de la comedia de bandoleras intervinieron las obras dramáticas de serranas, la historia de los primeros bandoleros españoles y la tradición vulgar romancística de bandoleras, bandoleros y vengadoras de su honra. Los tratamientos *a lo heroico* y *a lo divino* que predominan en la comedia hicieron de la bandolera un personaje ejemplar, que apenas requirió de la recreación mimética de robos y asesinatos.

Como indican las fechas de composición y representación, la comedia de bandoleras fue contemporánea de las obras de Vélez de Guevara, Valdivielso y Lope; ambos personajes convivieron a lo largo del siglo XVII, pero el éxito de las bandoleras fue mayor, a juzgar por su cantidad y sus respectivas refundiciones, cuyas puestas en escena llegaron hasta el siglo XIX¹²⁰. Muy probablemente, en el éxito de estas

¹²⁰ *La Ninfa del Cielo* fue refundida por un autor anónimo en *La Bandolera de Italia y enemiga de los hombres*, obra que representó la compañía de María Álvarez en el Palacio de Madrid en 1680 (véase J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687*, p. 180). Se volvió a representar cinco veces durante la primera mitad del s. XVIII (E. Juliá, "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII", p. 129) y en 1806 fue prohibida por edicto de la Inquisición a causa de los pasajes "obscenos" de la primera jornada, de la aparición en escena del Ángel Custodio, Jesús y el canto del *Te Deum* (Emilio Cotarelo y Mori, "Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina", en *Comedias de Tirso de Molina*, ed. de Emilio Cotarelo, t.

comedias también influyó mucho el que el nuevo personaje haya absorbido de la serrana teatral su carácter de mujer burlada y "matadora"; de la estructura de las obras dedicadas a La Serrana de la Vera, las secuencias básicas de la intriga, y de sus finales, el matrimonio y la muerte, pues todos estos elementos ya habían demostrado una gran aceptación entre el público.

2, p. XVI; y Antonio Paz y Meliá, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2a. ed., Blass, Madrid, 1934, t. 1, p. 54); existen cinco ediciones sueltas del siglo XVIII (A. Valladares Reguero, "Bandolerismo y santidad femeninos", pp. 396-398). *Caer para levantar o San Gil de Portugal* de Juan de Matos Frago, Gerónimo de Cáncer y Velasco y Agustín Moreto y Cabaña es una refundición de *El esclavo del demonio*; la jornada escrita por Cáncer la imprimió Diego Díaz de la Carrera, en *Obras varias de Don Gerónimo de Cáncer y Velasco*, en Madrid hacia 1620 (Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1969, p. 63), y se representó una ocasión durante la primera mitad del s. XVII (E. Juliá, art. cit., p. 124). *Lorenza la de Estercuel* de Ramón Mesonero Romanos, refundición de *La dama del Olivar*, se representó por primera vez en el teatro de la Cruz en 1827 (Emilio Cotarelo, "Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina", p. XVI) y en el Odeón de París en 1897 (Ángel Valbuena Prat, "Prólogo", en Antonio Mira de Amescua, *Teatro*, ed. de Ángel Valbuena Prat, La "Lectura", Madrid, 1926, t. 1, p. 69). *A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras* de Juan de Matos Frago y Sebastián de Mora y Villaviciosa que, según Menéndez y Pelayo, es refundición de *Las dos bandoleras* ("Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *Las dos bandoleras*, p. XX), se representó un par de veces durante la primera mitad del siglo XVIII (E. Juliá, art. cit., p. 119) y fue impresa por José y Tomás de Orga en Valencia hacia 1781 (Cotarelo y Mori, "Catálogo razonado", p. XVI); sin embargo, de acuerdo Eduardo Juliá, la obra es refundición de *Las hermanas bandoleras*, atribuida a Lope de Vega por Salvá, quien la tuvo en su poder (art. cit., p. 129, n. 2), y de cuya existencia no tengo noticia; ésta fue calificada por Morley y Bruerton de "dudosa autenticidad" y calcularon su fecha de composición entre 1579 y 1603 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p. 603).

De las obras dramáticas de serranas a la comedia de bandoleras ha podido observarse un paulatino desplazamiento de la potencia erótica de los personajes. Si en las obras de serranas la posesión sexual característica del personaje folclórico, excepto en el auto sacramental, se desplaza hacia recursos escénicos y verbales, y para representar el acoso se recurre al despojo a mano armada, el rapto y el asesinato de los caminantes, en la comedia de bandoleras el erotismo desaparece, excepto, como se ha visto, en *Las dos bandoleras*, comedia en la que prevalece el rapto por engaño o por abuso de la situación del viajero, acciones que, aunque formen parte de un plan que en la acción no se lleva a cabo, no dejan de aludir al apetito sexual las serranas tradicionales. En este sentido, esta comedia fue de capital importancia para distinguir los rasgos característicos entre uno y otro personaje, así como para avanzar en el esbozo del *modelo bandolera*.

También hemos podido advertir que entre las obras de serranas y la comedia de bandoleras que si en las primeras el acoso tiene una clara connotación sexual, en las segundas el acoso desaparece en favor del robo y el asesinato, y en virtud de la inserción de los personajes al ámbito criminal y a su caracterización de bandoleras asesinas. Por estas razones ya no es menester que las protagonistas rapten o posean a sus víctimas. Las diferencias cruciales entre uno y otro modelo son éstas, así como las nuevas elaboraciones de la burla y el castigo de las protagonistas.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha podido observar que las diferentes realizaciones que tuvo el *modelo serrana* dan cuenta de su apertura y dinamismo. Mientras su apertura se refleja en las diversas formas que se desarrolla el acoso, la separación, la denuncia y el castigo en los diferentes géneros y formas literarias que protagonizó la serrana, su dinamismo se advierte en la dependencia de los textos romancísticos respecto de los del Arcipreste, así como en la influencia de éstos en la leyenda y, especialmente, en el teatro. Del *Libro de buen amor* al romance de *La Serrana de la Vera*, prevaleció el motivo acoso y, al mismo tiempo, se elaboraron nuevas formas expresarlo, como el acoso a mano armada y el asesinato; asimismo, la separación de los personajes se representó con la huida y la persecución, en vez del desalojo planteado en el *Libro de buen amor*; igualmente, en el romance se introdujo la denuncia y el castigo, finales con que los transmisores romancísticos resolvieron el problema que planteaba

la historia. De los textos tradicionales al teatro, el dinamismo del *modelo* se observó principalmente en la conservación de los motivos acoso y castigo, empleados esencialmente para dar vida a la serrana teatral, así como en la introducción del matrimonio y la reconciliación con el esposo, acciones con las que los dramaturgos resolvieron la historia.

Asimismo, se explicó que las diferentes facetas con que se presenta el personaje en los textos tradicionales sea asaltante, guía de los puertos, “posadera”, ladrona y “matadora” o seductora y “matadora”, así como la belleza o fealdad que se le atribuye, responden a la manera en que los transmisores lo concibieron, sea como “mujer fuerte” y salvaje o “mujer fatal”, y que sólo se distinguen entre ellas por sus particulares formas de acosar al caminante. La reelaboración del personaje en las obras dramáticas de serranas supuso una serie de combinaciones cuyos resultados fueron Gila, la seductora asesina, el Alma perdida y Leonarda, la matadora casta, personajes en los que se privilegió la belleza.

El tránsito de la serrana por el *Libro de buen amor*, la vieja tradición romancística y el teatro del Siglo de Oro nos ha permitido ver que, de ser originalmente una historia propositiva, tendió a la normatividad, debido a la inserción del personaje dentro de la historia y la civilización, como se explicó a propósito de los tres finales (separación, denuncia y castigo) que

CONCLUSIONES

fueron planteando los transmisores romancísticos y los nuevos finales que elaboraron los dramaturgos.

Durante el análisis de las obras de Vélez de Guevara, Joseph de Valdivielso y Lope de Vega pudimos advertir que tanto en la caracterización del personaje como en el desarrollo de la intriga confluyeron tanto las primeras realizaciones del *modelo*, como la leyenda extremeña de La Serrana de la Vera y las serranas del Romancero nuevo. Así, para acosar caminantes, las protagonistas emplean casi las mismas estrategias que las asaltantes y guías de los puertos de Juan Ruiz, la serrana y la gallarda romancísticas. Para justificar la conversión en ladrona y matadora del personaje, los dramaturgos retomaron las motivaciones presentes en la leyenda y en los romances nuevos. En este punto, se ha visto que el más original fue Valdivielso, en razón de que presenta a la protagonista como Alma perdida en el placer sexual. También se advirtió que, entre ellos, Lope de Vega fue quien innovó más la tradición, debido a que presentó a una serrana casta y matadora y, por su parte, Vélez de Guevara fue el más conservador de la tradición.

Los particulares contextos en que circunscribieron la intriga de la serrana (villano, religioso, cortesano), tanto como el tratamiento y la caracterización que los dramaturgos le dieron al personaje, permitió clasificar las formas de adaptación del *modelo serrana* como *a lo villano*, *a lo*

divino y a lo cortesano. Las funciones que tuvieron los motivos en la intriga permitieron advertir que Vélez, Valdivielso y Lope explotaron las expectativas del público con el impacto escénico del acoso a mano armada, el despojo y el asesinato, mientras que los del castigo fueron empleados por Valdivielso y Lope sobre todo para dar suspenso a la acción, mientras que Vélez los usó para preservar con mayor fidelidad la tradición. Asimismo, se observó que Vélez de Guevara y Lope de Vega remitieron el erotismo propio del personaje tradicional a recursos verbales y escénicos, especialmente a la *performance* de las serranillas y el romance.

En el estudio sobre las pervivencias del modelo y su derivación hacia la comedia de bandoleras se pudo observar que el motivo acoso desapareció de ésta en razón de la emergencia del nuevo personaje que, naturalmente, exigía la elaboración de un carácter criminal, consecuente con sus fechorías y peripecias, y que, además de ésta, las diferencias entre las obras de serrana y la comedia de bandoleras fueron las nuevas elaboraciones de la burla y el castigo de las protagonistas.

Asimismo, se ha podido apreciar que el momento de transición entre la serrana y la bandolera indica que un modelo actancial puede llegar a propiciar la creación de un nuevo modelo cuando algunas de las acciones paradigmáticas del primer personaje, que en este caso fueron el despojo y el asesinato, se trasladan a otro contexto literario y se adaptan al nuevo

CONCLUSIONES

personaje. No obstante, conviene tener presente que este fenómeno de derivación no debe entenderse como un proceso de “evolución” en sentido lineal o progresivo, sino como resultado del mecanismo dialéctico de producción y reproducción de la literatura tradicional y culta que, se renueva y, al mismo tiempo, se conserva, en respuesta de las expectativas del público y de la constante reelaboración que requiere el personaje. De ahí se explica que en la mayoría de las comedias de bandoleras se conserve el despojo y el asesinato, acciones que representan la conservación, y que sus historias se desarrollen de distinta manera, lo cual representa la innovación.

También se ha clarificado que aquello que determina que un proceso de refuncionalización pueda denominarse adaptación depende de que conserve el núcleo caracterizador del personaje, que en nuestro caso es acosadora y matadora, no obstante las diferentes motivaciones o biografías que los transmisores y poetas le atribuyan a su carácter y las diferentes soluciones que planteen a su historia. Que la inversión del *modelo* es resultado de la caracterización opuesta del nuevo personaje respecto del tradicional y la atribución de una historia diferente, como es el caso de las serranas del Romancero nuevo; que las obras de transición permiten distinguir caracteres, trazar líneas de continuidad e innovación en la tradición, así como advertir otros tipos de adaptaciones que exige la

constante reelaboración del personaje y las expectativas del público, como la que denomino *a lo heroico* en la comedia de bandoleras.

En suma, la construcción y el análisis de las funciones de un modelo a partir de sus valores constantes y variables no sólo posibilitan la clasificación de las obras estudiadas, sino también trazar líneas de continuidad e innovación dentro de una tradición determinada, como la de las serranas del *Libro de buen amor* al teatro del Siglo de Oro, y de una a otra tradición, como la de la serrana a la de la bandolera. Desde esta perspectiva, la literatura se presenta como un sistema orgánico que se desarrolla dialécticamente con el paso del tiempo, y a ello se debe que sus temas y personajes tengan auge en una época determinada, desaparezcan y reaparezcan posteriormente con caracteres semejantes a los que le precedieron.

Si convenimos en que la literatura, en sus manifestaciones tradicionales, cultas o populares, se nos presenta como un sistema orgánico que se denomina tradición y que se reelabora constantemente, tal como ocurre con la lengua, es posible estudiarla a partir de sus valores constantes y variables, organizando su producción en personajes como el viajero, el caballero, el burlador, la alcahueta, el pícaro, etcétera; en ciclos legendarios como el del Cid, y el de Bernardo del Carpio, hasta los de Tamar y Salomé, e incluso por las categorías que se han atribuido tanto a la

CONCLUSIONES

literatura antigua, como la novela pastoril, la picaresca, la comedia de capa y espada, la comedia de enredo, etcétera, como a la literatura moderna –la novela de aventuras, la novela de la revolución, la novela histórica, la crónica de viaje, etcétera– ya que puede ser útil, en ambos casos, para elaborar taxonomías que permitan dar cuenta de las formas en que se reelabora la tradición, a partir de fenómenos como la adaptación, la inversión, la alteración, la derivación y muchos otros que puedan ser descubiertos, dependiendo de los propósitos de cada investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alenda, Jenaro, "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos", *Boletín de la Real Academia Española*, 9 (1922), pp. 488-499.
- Arias y Arias, Ricardo y Robert V. Piluso, "Introducción", en José de Valdivielso, *Teatro Completo*, Isla, Madrid, 1975, t. 1, pp. 9-16.
- Barrera, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1969. [Facsímil de la 1a. ed. de 1860].
- Bataillon, Marcel, "Ensayo de explicación del «auto sacramental»", *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 183-205.
- Bauman, Richard, *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-Centered Handbook*, Oxford University Press, New York- Oxford, 1992.
- _____, *Verbal Art as Performance*, Newbury House, Rowley, 1977.
- Bobes, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.
- Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.
- Bruerton, Courtney, "La Ninfa del Cielo, La Serrana de la Vera and Related Plays", en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M.*

- Huntington, Wellesley College, Wellesley, Mass., 1952, pp. 61-97.
- Caro Baroja, Julio, "¿Es de origen mítico la «leyenda» de la Serrana de la Vera?", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 2 (1946), pp. 568-572.
- _____, "La Serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales", *Ritos y mitos equívocos*, Istmo, Madrid, 1974, pp. 259-338.
- Carreño, Antonio, "Del Romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes interpolaciones", *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 33-52.
- Castañeda, James Agustín, "Introducción", en Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 13-47.
- Castro, Américo, "El drama de la honra en la literatura dramática", en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 193-225.
- Catalán, Diego, "Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD", en Dámaso Alonso et al. (eds.), *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez- Moñino (1910-1970)*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 157-194.
- _____, "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo «Romancero», *Revista de la Universidad Complutense*, 1976, núm. 102, pp. 55-77.
- _____, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo «Romancero» (1977)", *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva*, Fundación Ramón Menéndez Pidal/ Siglo XXI editores, Madrid, 1997, pp. 141-157.
- _____, "El romance tradicional un sistema abierto", en Diego Catalán y Samuel Armistead (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional. Romancero y poesía oral I*,

BIBLIOGRAFÍA

- Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, Madrid, 1972, pp. 181-205.
- , “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, en Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y R. Rubio (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 245-270.
- *et al.*, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1982-1984.
- Cotarelo y Mori, Emilio, “Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina”, en *Comedias de Tirso de Molina*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Bailly-Baillière, Madrid, 1907, t. 2, pp. I-XLIV.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 3a. ed., ed. de Martín de Riquer, Altafulla, Barcelona, 1993.
- Cuellar, Donají, “El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*”, en *Texto, espacio y movimiento*, en Aurelio González (ed.), El Colegio de México, México, 2000, pp. 67-89.
- Delpech, François, “La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español, 16-17 de noviembre de 1978*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1979, pp. 23-36.
- , “Variations autour de la Serrana”, en *Travaux de L’institut d’études hispaniques et portugaises de L’Université de Tours*, Publications de L’Université de Tours, Tours, 1979, pp. 59-77.
- Díez Borque, José María, “Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español”, en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 249-290.
- Di Stefano, Giuseppe, “Los encuentros serranos y sus relatos en el

- Libro de buen amor o el arte de la variación*", *Anuario de Letras*, 39 (2001), pp. 450-474.
- Drinkwater, J. A., "La Serrana de la Vera and the «Mystifying» Charms of Fiction", *Forum for Modern Language Studies*, 28 (1992), pp. 75-85.
- Fothergill-Payne, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, London, 1977.
- Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987.
- Gilman, Stephen, "Lope, dramaturgo de la historia", en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 181-191.
- Glanville, Bartholomaeus [Bartholomaeus Anglicus], *Liber de proprietatibus rerum* [Propiedades de las cosas], trad. de fray Vicente de Burgos, Enrique Meyer, Tolosa, 1494. *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, ed. de Francisco Marcos Marín, Quinto Centenario de España, Micronet / Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 1992, disco 1 [versión 1.0]. CD-ROM.
- González, Aurelio, "Caracterización de personajes en el teatro cervantino", en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 11-21.
- , *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis, El Colegio de México, México, 1990.
- , "Las bazarrias de Belisa: texto dramático y texto espectacular", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 143-153.
- Guillaume-Alonso, Araceli, "Le brigand castillan du Siécle d'Or vu á

BIBLIOGRAFÍA

- travers les archives des *Santas Hermandades* viejas: essai de typologie", en Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989, pp. 11-19.
- Gybbon-Monypenny, G. B., "Introducción biográfica y crítica", en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988, pp. 7-78.
- Hermenegildo, Alfredo, "Provisiones de enunciación y motricidad en la *Nise Laureada* de Jerónimo Bermúdez, en Robert A. Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic essays in honor of Frank P. Casa*, Peter Lang, New York, 1997, pp. 10-25.
- Jobes, Gertrude, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, 2 vols., The Scarecrow Press, New York, 1962.
- Juliá, Eduardo, "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII, *Revista de Filología Española*, 20 (1933), pp.113-159.
- Ketham, Johannes de, *Fascilus medicinae* [Compendio de la salud humana o Epílogo en medicina y cirugía], Pablo Hurus, Zaragoza, 1494. *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, ed. de Francisco Marcos Marín, Quinto Centenario de España, Micronet / Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 1992, disco 1 [versión 1.0]. CD-ROM.
- Kowsan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, trad. de Manuel García Martínez, Taurus, Madrid, 1992.
- Le Gentil, Pierre, "Les cantigas de serrana de Juan Ruiz", *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du moyen age*, Plihon, Rennes, 1949, cap. 3, pp. 543-550.
- Lesser, Arlene T., *La pastorela medieval hispánica: pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Galaxia, Vigo, 1970.
- Lodares, Juan Ramón, "El bandolero desde el idioma", en Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989

pp. 153-160.

López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana, *Poesías completas*, 2 vols., ed. de Manuel Durán, Castalia, Madrid, 1989.

Lundelius, Ruth, "Paradox and Role Reversal in *La Serrana de la Vera*", en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Bucknell (eds.), *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Associated University Presses, Cranbury-London-Mississauga, 1991, pp. 220-244.

Martínez Comeche, Juan Antonio, "Tipología del bandolero en Lope de Vega", en Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1989, pp. 221-234.

McKendrick, Melveena, "The *bandolera* of Golden Age Drama: A Symbol of Feminist Revolt", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), pp. 1-20.

_____, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1927, t. 6.

_____, "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, t. 9, pp. IX-XX.

_____, "Observaciones preliminares", en Lope de Vega, *La Serrana de la Vera*, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, pp. XXII-XXXVII.

Menéndez Pidal, Ramón, "Algunos caracteres primordiales de la literatura española", *Bulletin Hispanique*, 20 (1918), pp. 205-232.

_____, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938.

BIBLIOGRAFÍA

- _____, *La primitiva poesía lírica española*, Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Madrid, 1919.
- _____, "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, 7a. ed., Espasa Calpe, Madrid, 1973, pp. 69-144.
- _____, *Romancero hispánico*, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1953.
- _____, y María Goyri de Menéndez Pidal, "Observaciones y notas" en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, Sucesores de Hernando, Madrid, 1916, pp. 123-176.
- Molina, Marco Antonio, "Ecos de la antigua lírica tradicional hispánica en el *Libro de buen amor*", en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Visiones y crónicas medievales. Actas de las VII Jornadas Medievales*, UNAM / UAM / El Colegio de México, México, 2002, pp. 47-62.
- Montesinos, José F., "Algunos problemas del Romancero nuevo", en *Ensayos y estudios de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pp. 109-130.
- Moore, Jerome Aaron, *The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega. A Dissertation in Romance Languages*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.
- Morales Blouin, Egla, *El ciervo y la fuente. Mito y flokllore del agua en la lírica tradicional*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- Morreale, Margherita, "Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 104-110.
- Newels, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*,

- trad. de Amadeo Sole-Leris, Tamesis, London, 1974.
- Oliva, César, "El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas", *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 3 (1987), pp. 41-51.
- Otero-Torres, Dámaris M., "Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La Serrana de la Vera*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios de teatro español y novohispano. Homenaje a Marc Vitse, Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 131-139.
- Parker, Alexander, A. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro", *Arbor*, 13 (1949), pp. 395-416.
- Parr, James A. y Lourdes Albuixech, "Estudio introductorio", en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997, pp. 15-39.
- Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2a. ed., 2vols., Blass, Madrid, 1934-1935.
- _____, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional (Suplemento e Índices)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, t. 3.
- Peale, C. George, "El acto I de *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara: Hacia una poética del bufón", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V, Estudios de teatro español y novohispano. Homenaje a Marc Vitse. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 141-158.
- _____, "Los textos y la fecha de *La Serrana de la Vera*", en Luis Vélez de

BIBLIOGRAFÍA

- Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997, pp. 41-48.
- Pérez Pisonero, Arturo, "El romance como estructura dramática en *Peribáñez y El Comendador de Ocaña*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena I, Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, pp. 159-165.
- Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, 3a. ed., Tecnos, Madrid, 1988.
- Porrata, Francisco, *Incorporación del Romancero a la temática de la comedia española*, Plaza Mayor, New York, 1972.
- Propp, Vladimir, *Theory and History of Folklore*, trad. de Ariadna Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Reichenberger, Arnold G., "La singularidad de la comedia", en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I.*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 63-78.
- Rey Hazas, Antonio, "Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española", en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Universitat de Valencia, Valencia, 1991, pp. 251-262.
- Reyes Peña, Mercedes de los, "En torno a la actriz Jusepa Vaca", en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1988, pp. 81-114.
- Ríos, Blanca de los, "Preámbulo", en Tirso de Molina, *La Dama del Olivar, Obras Dramáticas Completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946, t. 1, pp. 1027-1044.

- , "Preámbulo", en Tirso de Molina, *La Ninfa del Cielo, Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946, t. 1, pp. 777-793.
- Rodríguez Cepeda, Enrique, "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", *Bulletin of the Comediantes*, 27, (1975), pp. 19-27.
- Ruiz Ramón, Francisco, "La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores", en Ysla Campbell (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 1-9.
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. de Beatriz Chenot, Castalia, Madrid, 1985.
- Samuel, Pierre, *Amazones, guerrières et gaillardes*, Complexe, Bruxelles, 1975.
- Sebastián, Santiago *El Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio, trad. directa del latín de Francisco Tejeda Vizuete, seguido de *El Bestiario Toscano*, trad. del catalán de Alfred Serrano i Donet y Josep Sanchís i Carbonell, Tuero, Madrid, 1986.
- Segre, Cesare, "Análisis del relato, lógica narrativa y tiempo", *Las estructuras y el tiempo*, trad. de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Planeta, Barcelona, 1976.
- , "Los contenidos textuales", *Principios de análisis del texto literario*, trad. de María Rosa Pardo de Santayana, Crítica, Barcelona, 1985.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, Tamesis, London, 1982.
- Stamm, James R., "The *Loca Demanda* de Juan Ruiz: the *Serrana* Sequence in the *Libro de buen amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 5 (1981), pp. 185-197.
- Stroud, Matthew D., "The Resocialization of the *Mujer Varonil* in Three Plays by Vélez", en George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, John Benjamins,

BIBLIOGRAFÍA

- Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 111-126.
- Swislocki, Marsha, "Discurso romancístico y significación poética en la comedia lopesca", en Juan Villegas (ed.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California, Irvine, 1994, pp. 187-195.
- _____, "El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos", *Bulletin of Hispanic Studies*, 2 (1986) pp. 213-223.
- Tate, R. B., "Adventures in the «Sierra»", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de Buen Amor' Studies*, Tamesis, London, 1970, pp. 219-229.
- Toro, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1989.
- Übersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Cátedra/ Universidad de Murcia, Madrid, 1989.
- Valbuena Prat, Ángel "Prólogo" en Mira de Amescua, *Teatro*, ed. de Ángel Valbuena Prat, La "Lectura", Madrid, 1926, t. 1, pp. 9-69.
- Valladares Reguero, Aurelio, "Bandolerismo y santidad femeninos en el teatro del Siglo de Oro: *La bandolera de Italia*", en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 395-428.
- _____, "*La bandolera de Baeza*, una comedia inédita atribuida a Moreto", en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Almería*, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 353-373.
- Varey, J. E. y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Tamesis, London, 1975.
- Vega y Carpio, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

- (1609), en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, 2a. ed., Gredos, Madrid, 1972, pp.154-165.
- Von der Walde Moheno, Lillian, "Lo monstruoso medieval", *La experiencia literaria*, (invierno 1993-1994), [1994], pp. 47-52.
Reproducido en *Geocities*, ed. de Lillian von der Walde Moheno, 30 de septiembre de 2003, <<http://mx.geocities.com/lvonderwalde/Monstruos.html>>.
- Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.
- "The Search for the Dramatic Formula for the *Auto Sacramental*", *Publications of Modern Language Association of America*, 65 (1950), pp. 1196-1211.
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz*, trad. de Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989.

FUENTES

Romanceros y textos

- Aguilar Piñal, Francisco, *Romancero popular del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972.
- Alonso Cortés, Narciso, *Romances de Castilla*, Institución Cultural Simancas/ Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1982.
- Azedo de la Berrueza, Gabriel, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, E. Rasco, impresor, Sevilla, 1891. [Reimpresión de la 1a. ed., Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1667].
- Caro Baroja, Julio, *Romances de ciego (Antología)*, Taurus, Madrid, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

- Casado de Otaola, Luis, *Las primeras colecciones [1809-1910]. El Romancero tradicional extremeño*, Asamblea de Extremadura/ Fundación Ramón Menéndez Pidal, Mérida, 1995.
- Catalán, Diego, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias I*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal/ Gredos, Madrid, 1969.
- y Mariano de la Campa, *Tradiciones orales leonesas. Romancero general de León (Antología 1899-1989) I*, 2 vols., Seminario Menéndez Pidal/ Universidad Complutense de Madrid/ Diputación Provincial de León, Madrid, 1991.
- Cid, Jesús Antonio, "Romances en Garganta la Olla", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30 (1974), pp. 467-527.
- Cossío, José María y Tomás Meza Solano, *Romancero popular de la Montaña II*, 2 vols., Librería Moderna, Santander, 1934.
- Leite de Vasconcellos, José, *Romanceiro português II*, 2 vols., Universidad de Coimbra, Coimbra, 1958.
- Madrigal, Miguel de, *Segunda parte del Romancero general y flor de diversa poesía*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto de Filología Hispánica "Miguel de Cervantes", Madrid, 1948.
- Menéndez Pidal, Juan, *Romancero asturiano (1881-1910) I*, 2 vols., ed. de Jesús Antonio Cid, Seminario Menéndez Pidal/ Gredos, Madrid, 1986.
- Piñero, Pedro Manuel, *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- y Virtudes Atero, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Dicenda*, 6 (1987), pp. 399-418.
- Romancero general 1600, 1604, 1605*, 2v., ed. de Ángel González Palencia, Consejo de Investigaciones Científicas, 1947.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1967.

- _____, *Libro de buen amor*, ed. de G.B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988.
- Salazar, Flor, *El Romancero vulgar y nuevo*, Fundación Menéndez Pidal/ Universidad Complutense, Madrid, 1999.
- Segura, Isabel, *Romances horrorosos*, Altafulla, Barcelona, 1984.
- Suárez López, Jesús, *Silva Asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994). Romancero general de Asturias VI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal/ Real Instituto de Estudios Asturianos/ Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular/ Archivo de Música de Asturias, Oviedo-Madrid, 1997.
- Valenciano, Ana, *Os romances tradicionais de Galicia. Romanceliro xeral de Galicia I*, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro/ Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998.

Obras dramáticas

- Carvajal, Baltasar de, *La Bandolera de Flandes*, ed. de Antonio Restori, Verlag Von Max Niemeyer, Halle, 1893.
- Cavallero, *La Bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16728, 1688.
- Mira de Amescua, Antonio, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980.
- _____, *El esclavo del demonio*, ed. de Ángel Valbuena Prat, en *Teatro*, La Lectura, Madrid, 1926, t.1, pp. 73-236.
- Téllez Gabriel (fray), Tirso de Molina, *La Dama del Olivar*, en *Comedias de Tirso de Molina*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Bailly-Bailliere e hijos, Madrid, 1907, t. 2, pp. 208-237.
- _____, *La Dama del Olivar*, en *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946, t. 1, pp. 1045-1092.

BIBLIOGRAFÍA

- _____. *La Ninfa del Cielo*, en *Comedias de Tirso de Molina*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Bailly-Bailliere e hijos, Madrid, 1907, t. 2, pp. 438-466.
- _____. *La Ninfa del Cielo*, en *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, 1946, t. 1, pp. 794-838.
- Valdivielso, Joseph de, *La Serrana de Plasencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, ed. de Eduardo González Pedroso, M. Rivadeneyra, Madrid, 1865, t. 58, pp. 244-256.
- _____. *La Serrana de Plasencia*, en *Teatro Completo*, ed. de Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso, Isla, Madrid, 1975, t. 1, pp. 427-470.
- Vega y Carpio, Lope de, *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, t. 9, pp. 1-38.
- _____. *La Serrana de la Vera*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, t. 12, pp. 3-43.
- _____. *La Serrana de la Vera*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. 3, pp. 1301-1335. [Reimpresión de la 1ª. ed., Aguilar, Madrid, 1969].
- Vélez de Guevara, Luis, *La Serrana de la Vera*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, 2a. ed. enteramente rehecha, Cátedra, Madrid, 1982.
- _____. *La Serrana de la Vera*, ed. de Piedad Bolaños, Castalia, Madrid, 2001.
- _____. *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal, Sucesores de Hernando, Madrid, 1916.
- _____. *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Cal State Fullerton Press, Fullerton, 1997.