

Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara

Margherita Morreale

En *La serrana de la Vera (SV)* y *La montañesa de Asturias (MA)* de Vélez de Guevara se leen unos romances que han sido destacados como elementos comunes. Hasta se ha hablado repetidamente de autoplagio, señalando unas “extraordinarias similitudes textuales” entre las dos composiciones líricas, que ocupan respectivamente los vv. 2202-23 y 2425-45.¹

De hecho, en las dos comedias (que citamos sin prejuizar la secuencia cronológica), los romances aludidos constituyen una materia a la par accidental y consustancial con el tema: accidental, en cuanto en los dos dramas sendas canciones ocupan un espacio ornamental, al estilo de la materia tradicional entretejida en el drama del Siglo de Oro; consustancial, por la relación más o menos estrecha que hay entre el contenido de los romances y la actuación de las protagonistas, a su vez Gila y Pelaya, que matan a todo hombre que llega a su alcance, para vengar su honra ultrajada.

Agregaremos que en el romance de *MA*, la repetición de dos versos, que la protagonista, al ser interrumpida, vuelve a cantar, demuestra que el autor presentaba el romance como canción conocida, y no creada *ad hoc* (aunque tenga todos los visos de serlo).

Por lo demás, los elementos comunes a las dos composiciones líricas, en su reelaboración, a nuestro sentir no muy feliz, no pueden encuadrarse dentro de una misma y única tradición, o “sistema narrativo,” como hoy se diría. Su interés consiste justamente en que vuelven a proponer, a principios del s. XVII, la concomitancia de tradiciones temáticas distintas, que ya nos había sorprendido en el cancionero de Carvajal, en algunas de las serranillas del Marqués de Santillana, y, sobre todo, en las cantigas de serrana de Juan Ruiz.

Como modelo (muy transformado por Vélez) de la composición lírica injertada en *SV*, tenemos el romance tradicional de la Serrana de la Vera,² cuyo núcleo primitivo elabora Vélez en la canción, también incluida por él en *SV* (vv. 2056-66), y que empieza por el estribillo: “Salteóme la serrana / juntico

al pie de la cabaña." La protagonista femenina del romance también se presta para la comparación con la "serrana de Marino" de Carvajal (s. XV)³ y con la "serrana de Cintra" de un fragmento del *Cancionero portugués* de la Biblioteca Vaticana Lat. 4803, que C. Michaelis señaló en su día como único representante de la "pastorela á maneira nacional,"⁴ y especialmente con las serranas salteadoras del *Libro de Buen Amor*.

De la otra canción, en cambio, no sabemos que hubiese un modelo conocido: puede encuadrarse dentro de la tradición del romance de tipo histórico, en el que se incorporan, según veremos, los principales elementos temáticos de la serranilla.

Para comodidad del lector reproducimos las dos composiciones, respectivamente de *SV* y *MA*, introduciendo en ésta una puntuación que deslinda mejor los elementos que el autor, bien o mal, ensambló en el poema:

- | | | | |
|----|---|----|--|
| | Allá en Gargantalaolla,
en la Vera de Plasenzia,
salteóme una serrana,
blanca, rubia, ojimorena. | | Erase la montañesa,
la del cuerpo tan galano:
manos brancas, chica boca,
ojos negros, ceja en arco, |
| 5 | Botín argentado calça,
media pagiza de seda,
alta vasquiña de grana,
que descubre media pierna;
sobre cuerpos de palmilla | 5 | en crenchas puesto el cabello
.....
y entomo dél el tocado.
Quando, por su desventura,
la recuestara un fidalgo: |
| 10 | suelto airosamente lleba
un capote de dos faldas,
hecho de la misma mezcla;
el cabello sobre el hombro
lleva partido en dos crenchas, | 10 | si él de buen grado la mira,
ella non de menos grado;
él la pidiera su cuerpo,
ella se le diera franco,
y en tiniéndole dormido,
en el lecho le ha dexado. ⁵ |
| 15 | y una montera redonda
de plumas blancas y negras;
de una pretina dorada,
dorados frascos le cuelgan;
al lado izquierdo un cuchillo | | |
| 20 | y en el hombro una escopeta.
Si saltea con las armas
también con ojos saltea. | | |

Empezamos por apartar, en los últimos dos versos de *SV*, el perifollo ornamental introducido por el autor para satisfacer su ambición conceptista, que transforma el ataque en la sierra con cuchillo y escopeta en un asalto amoroso cual se esperarí en un romance de materia ariostesca. Es de notar que una estructura similar, más perfecta, se halla en los vv. 9-10 en *MA*, pero allí está algo más justificada por el desarrollo de dos en dos versos, de la composición.

Prescindimos asimismo de la descripción del atuendo de la serrana de la Vera, por lo que tiene de fantasiosa amplificación del romance homónimo,⁶ cuyo examen dejamos a los estudiosos de la iconografía barroca, limitándonos

a señalar que los dorados en los vv. 17-18, que aquí se conjugan con los plateados en el v. 5, podrían reflejar una tradición de oropeles ya presente en las serranas del Arcipreste,⁷ así como también el rojo de su atuendo (v. 7),⁸ mientras que el blanco y negro (v. 16) nos recuerdan las serranillas de Santillana.⁹

Como elementos comunes reconocemos:

(a) la descripción de los rasgos corporales, que con su secuencia de tres adjetivos, “blanca, rubia, ojimorena” (*SV*, v. 4), o con los nombres de miembros del cuerpo, seguido cada uno por un adjetivo gramatical, o de discurso, “manos brancas, chica boca, / ojos negros, ceja en arco” (*MA*, vv. 3-4), encajan perfectamente en el octosílabo, con antecedentes en un sinnúmero de poemas narrativos y líricos, entre ellos de serrana, como en los versos tradicionales que *SV* aquí adopta;

(b) la descripción ya aludida del atuendo en cuanto tal, y que en *MA* se reduce a la mención del “tocado” (v. 6);

(c) el hecho de que los personajes son dos (como en toda poesía amatoria);

(d) la designación del estado del personaje femenino como de “serrana” (*SV*, v. 3) o “montañesa” (*MA*, v. 1).

Otro elemento común es la muerte: ésta aparece en *SV* como el peligro mortal, inherente al “salteo” (si bien el propio autor lo desvirtúa luego con una elaboración artificiosa, según vimos); en *MA* aparece como la muerte misma, que se deja entender, y muy al estilo del género, en el último verso del romance. Hasta aquí llega, con las salvedades sugeridas, el parecido.

Las diferencias son obvias, pero merece señalarlas por lo que reflejan de tradiciones distintas, según decíamos al principio. Apartamos el arranque de cuento popular del romance de *MA* (“Erase . . .”; de ahí la conveniencia de los [:] al final del estilema narrativo). Los cuatro primeros versos de *SV*, según ya sugerimos, están sacados tal cual del romance homónimo, en una de sus variantes tradicionales, con el núcleo narrativo precedido por la ubicación en lugar conocido. Se nos viene a las mentes el exordio (y estribillo) de la segunda “cantiga de serrana” de Juan Ruiz:

Passando una mañana
el puerto de Malangosto,
salteóme una serrana
a la asomada del rostro

(*LBA*, 959)

amén de otras variantes de la misma canción.¹⁰

También difieren en cuanto en el romance de *SV* el asunto se narra en primera persona, en el de *MA*, en tercera. Esta característica acercaría más a aquél a la tradición de la serranilla, de la que, según sugeríamos arriba, *MA*

absorbe elementos importantes. Ha de reconocerse, sin embargo, que el elemento del Yo-poeta y protagonista no es exclusivo de un tipo de poesía moldeado en la *pastourelle* franco-provenzal.¹¹ De hecho, el poema de *MA*, aun sin abdicar de su naturaleza de romance, entronca con la serranilla de tipo transpirenaico por varios elementos explícitos e implícitos. Explícitos son: (a) la recuesta de amor de una montañesa por un pretendiente de clase social superior (el "fidalgo" [v. 8]), (b) el consentimiento de aquélla (consentimiento o repulsa son las dos alternativas igualmente representadas), y (c) la consumación del deseo. Implícitos son: (a) el encuentro, el ambiente donde éste tiene lugar (que sería el natural de la "montañesa") y (b) los dones que la serrana pide o el galán ofrece (aquí la protagonista entrega su cuerpo "franco" [v. 12]). La brevedad y buscada condensación del poema no deja lugar para una ulterior elaboración de éstos y otros elementos, como podrían ser la petición de hospedaje y la cena.

El inciso "por su desventura" (v. 7) indica que todos los elementos que acabamos de enumerar, y que podrían tener el sentido que habitualmente tienen en la *pastourelle*, están encauzados hacia un final trágico.

El poderse tomar en dos claves, de encuentro amoroso o de encuentro mortal, disponía el esquema de la *pastourelle* para el entronque con el tema de la mujer bravía que busca al hombre para disfrutar de él y para matarle. Los rasgos físicos de ésta, igual y simultáneamente monstruosos y atrayentes, constituyen el quicio que hace pender el género del lado de la tradición de la *virago* o del de la *pastourelle*.

Hemos simplificado, tal vez indebidamente, un cruce de tradiciones extremadamente complejo. Pero es legítimo señalar que el tema de la *virago*, que, entre las escasas piezas literarias que se barajan a este propósito, se manifiesta puro tan sólo en el fragmento portugués al que aludíamos arriba,¹² se prestaba para "la transformación paródica," como de hecho sucede en la serrana de Marino de Carvajal y la serrana monstruosa de Juan Ruiz, influido tal vez por la tradición provenzal,¹³ y emparentado en su estilo con la *sotte chanson* francesa.¹⁴

Cuando la fealdad, en lugar de elaborarse en su aspecto grotesco, se sustituye por la belleza, quedando intactas las fuerzas casi sobrehumanas y la intención de apresar al varón, la atracción/peligro se abre a toda una gama de posibilidades dramáticas, que Juan Ruiz aprovecha para dar variedad a una serie de "serranas," y Vélez transforma en el núcleo mismo de su comedia.

De hecho, es en el conjunto del drama de *SV*, más que en el pasaje citado (vv. 2202-23), donde, al hilo también de la leyenda, se explaya la vertiente del peligro, con paralelos para con las serranas de Juan Ruiz, que aun vistos en el conjunto del tema y no como coincidencias aisladas, no dejan de ser llamativos. Nos referimos a la detención perentoria ("Tente" [*SV*, v. 2224]; "Detóvome el camino como era estrecho," "Paró's me en el sendero" [*LBA*, 954a, 961a]), a la petición del dinero ("Qué dinero llevas? —Poco. —Saca luego

cuanto llebas" [SV, vv. 2230-31]; "Consejo't que te avengas ante que te despoje [LBA, 956d]), y sobre todo a la descripción de cómo la serrana prende y despeña al caminante:

Aquí traigo guardada una cuerda
con que algunos hombres ato¹⁵

.....

—¡Qué altas estas peñas!

—Pues desde aquí has de ir al río.

(SV, vv. 2246-47, 2259-60)

En el LBA (991d), la serrana *derrueca* al galán,¹⁶ en volteretas que en el ambiente ambiguo del poema no son mortales. Sin embargo, las palabras de la protagonista de la última composición de serrana del Arcipreste, cuando ella asegura al caminante, "de mal no's te faga / fasta la tornada" (vv. 1032de), es posible que oculten la alusión a un peligro conjurado.¹⁷

Huelga señalar la distancia que separa la obra de Vélez, como autor de dramas de mujeres vengadoras de su honra, de la del Arcipreste, cuyas composiciones de serrana, colocadas en el centro del *Libro*, irradian hacia todo él la parodia del amor cortés. Pero no nos ha parecido arbitrario volver a rastrear, entre los múltiples temas elaborados en formas literarias distintas por los dos autores, ciertos elementos comunes, cuya historia empalma en momentos que, más que conocer, intuimos, y que nos han permitido situar la comparación entre dos composiciones de Vélez en una base menos impresionista.

Notas

¹ Cito SV por la edición de Ramón y María Goyri de Menéndez Pidal, Teatro Antiguo Español, 1 (Madrid, 1916); en adelante TAE. Hay una edición más reciente de Enrique Rodríguez Cepeda (Madrid, 1967), al que se debe también un ensayo, más valioso por sus sugerencias e indicaciones bibliográficas que por su articulación, titulado "Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*," NRFH, 23 (1974), 100-11. Cito MA de la edición de M. G. Profeti (Verona, 1975-76), en la que me remito a las pp. xv-xvii de la Introducción. Recuerdo asimismo el ensayo de la misma, "Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara," *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10 (Pisa, 1965), pp. 47-174 (la referencia y reproducción parcial de los textos que aquí nos interesan, se hallan en las pp. 157-58).

² De éste se conocen más de veinte versiones, algunas del siglo XVII y otras contemporáneas; cf. TAE, p. 135; v.g. N. Alonso Cortés, *Romancero popular de la montaña* (Santander, 1935), II, 39-43. Tenemos a la vista el texto recogido por A. Azedo de la Berrueza en *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de la Vera Alta y Baja de la Extremadura* (Madrid, 1677), y reproducido en varios lugares, entre ellos, Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. 9, en *Obras completas*, Edición Nacional (Santander, 1943), XXVI, 38, 40. Tal vez sea oportuno recordar el contenido: una forzuda serrana saltea al protagonista (y poeta anónimo) y le lleva a su

cueva pasando entre unas cruces, recuerdo de los hombres que había muerto. Le amenaza que le deparará el mismo fin, pero no sin antes haberle convidado a comer y ofrecido su cuerpo. Estando la serrana dormida, el mal (y bien) parado galán, logra huir. Varían los desenlaces: el que siguen Vélez y Lope, en la comedia del mismo nombre, describe la denuncia y el castigo de la serrana.

³ Es la de la n. 49 en la edición de Carvajal, *Poesie* de E. Scoles (Roma, 1968), p. 275.

⁴ Puede verse reproducido en E. Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* (Halle, 1875), n. 410. Lo reproduce en edición crítica y vuelve a estudiar en el marco de las composiciones de serrana, L. Stegagno Picchio en *Cultura Neolatina*, 26 (1966), 105-28.

⁵ Ponemos (:) en lugar de (,) al final del v. 2 por la razón que luego se verá; (,) en lugar de (;) al final del v. 6 porque desde allí arranca el movimiento sintáctico. Reemplazamos (:) por (.) en el v. 8, para marcar la subordinación a la par del papel preparatorio de los dos versos que allí acaban. No sabemos cuáles habrán sido los criterios de la edición, respecto a las ediciones antiguas, pero por los vv. 6-10 y otros muchos puntos de evidente descuido nos justifican en intervenir de este modo. Transcribimos *recuestara* en el v. 8 y no *requestara*, como más probable.

⁶ A saber de los vv. 5-8: "Trae el cabello trenzado / debajo de una montera, / y porque no la estorbara, / muy corta la faldamenta."

⁷ Cf. "Da'n çarciellos e heviella / de latón bien reluziente," *Libro de Buen Amor* (en adelante *LBA*), 1004ab.

⁸ Cf. "que sea de bermejo paño," *LBA*, 1003b, "bermeja, bien tinta," 1035b.

⁹ Cf. la Serranilla núm. V: "Pellote negro vestía / e lienços negros tocava." El gris y el negro eran los colores del atuendo de las pastorelas provenzales clásicas.

¹⁰ Véase también en la Jornada III de *La serrana de la Vera* de Lope de Vega:

Salteóme la serrana
 junto al pie de la cabaña.

 Viniendo de Talavera,
 me salteó en la montaña
 junto al pie de la cabaña.

Obras, ed. RAE, reimpresión en BAE, vol. 223 (Madrid, 1969), pp. 237b-38a.

¹¹ Piénsese, por ejemplo, en los cantares de caminantes, "Paséisme ahora allá, serrana, / que no muera yo en esta montaña," en el que R. Menéndez Pidal ve el origen de las serranillas hispanas. Véase *Estudios literarios* (Madrid, 1922), pp. 225-27.

¹² En la nota 4. Por su escueta brevedad lo citamos aquí:

acerca de Sintra, ò pee d'esta sserra,
 vi ua serana que braadava g(u)erra:

“Vos treedes comigo: deçê-vus a terra,
pois (a)llá tangem e qua ora soa!”

Incidentalmente pregunto a los portugueses si “pois (a)llá tangem e qua ora soa!” podría interpretarse como: ‘si allá tocan [a muerto], aquí suena la ora [de dar la muerte].’

13 En particular por la “porquieta” anónima que incluye J. Audiau en *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Age* (París, 1923), pp. 128-34.

14 Entro en los particulares de estas influencias en mi edición de las “serranas del Arcipreste,” que tengo inédita desde hace tiempo.

15 Cf. “Yo só la chata rezia que a los omnes ato” (*LBA*, 952d).

16 “derrocóme en el vallejo” según el ms de Gayoso (G); “derríbóme” según el de Salamanca (S). Véase también el v. 978a.

17 Huelga advertir que el signo negativo del desenlace atrae en su ámbito también a los eslabones intermedios, bien sea que los lectores sean conscientes de ello, como en la escena de *SV* en que el capitán va a llamar a la choza de Gila: “yo pretendo / llamar, . . . / De la noche pasaré / aquí lo que queda ya” (vv. 2916-19), o se quede en suspenso ante la ambigüedad en que va envuelta la acción, y que repercute en el mismo texto (*LBA*, 975d): “e morar m’ é convusco, o mostradme la carrera” según G (“o . . . o” según S). A nivel léxico la ambigüedad se manifiesta en el verbo *luchar*, que en *SV* aparece en las palabras jactanciosas del pretendiente Lucas de Caravajal:

que yo luchara con ella
de buena gana, y . . .
con alguna zancadilla
la intentara derribar.

(vv. 168-69, 175-76)

En el *LBA*: “Quien luchara con ella no’s podrié bien fallar” (1010c).