



LA SERRANA DE LA VERA DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA: ENTRE CONVENCION Y DESVIACION

Daniele Crivellari



Debido a un extraño azar de la historia literaria, y que lamentablemente no es el único, el autor ecijano Luis Vélez de Guevara (1579-1644) – cuya producción dramática sobrepasaría según algunos testimonios de la época los cuatrocientos títulos¹ es hoy conocido sobre todo por su única novela, *El diablo cojuelo*, escrita entre 1636 y 1640 e impresa por primera vez en 1641 en Madrid. Las piezas del autor que nos han llegado se reducen a poco más de ochenta;² en más de un manual de literatura española se mencionan, entre otras, *Reinar después de morir*, *Más pesa el rey que la sangre* o *La luna de la sierra* como obras merecedoras de cierta atención. Sin embargo, la producción dramática de este autor tan conocido y alabado en su época³ fue objeto, a lo largo del siglo XIX y parte del XX, de escasa atención filológica.

La crítica literaria decimonónica y de inicios del siglo XX consideró a Luis Vélez de Guevara como un autor prolijo y repetitivo, demasiado deudor de las enseñanzas y de las maneras de su ilustre maestro Lope. Al ecijano no se le consideraba en general como uno de «los dramáticos españoles de primer orden; pero, en cambio, le

¹ El cronista José de Pellicer, en el anuncio fechado 15 de noviembre de 1644, indica que Luis Vélez de Guevara era «conocido por más de 400 comedias que ha escrito»; lo mismo afirman tanto J. Pérez de Montalbán como el propio hijo de Luis Vélez, él también dramaturgo.

² Exactamente 84, excluyendo autos, loas y entremeses e incluyendo sus 8 «comedias colaboradas», escritas en colaboración con uno o más dramaturgos.

³ Es harto conocido el afectuoso retrato que Miguel de Cervantes hace de nuestro autor («Topé a Luis Vélez, lustre y alegría / y discreción del trato cortesano / y abracéle en la calle, a medio día») o las palabras que Lope de Vega le dirige en su *Laurel de Apolo* y en la *Epístola a don Juan de Arguijo*; véase Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Geuvara», en *Miscellanea di studi ispanici*, 10, Pisa, Università, 1965, pp. 47-48.

correspond[ía] entre los de segundo uno de los primeros lugares».⁴ Gracias a Emilio Cotarelo y Mori, a principios del siglo pasado vio la luz una primera recopilación de la obra dramática del autor;⁵ otra contribución significativa fue la de Maria Grazia Profeti con sus célebres «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara».⁶ Desde aquel entonces, varios estudiosos se han interesado por el teatro velecista y en los últimos años algunas obras han sido editadas en ediciones modernas. Sin embargo, la producción dramática de Vélez está lejos de haber sido examinada de manera detallada y exhaustiva, y muchas obras carecen, cuando no de una edición moderna, sí en cambio de un estudio profundo.

El velecista C. George Peale, en el ámbito de un proyecto tanto ambicioso como necesario,⁷ propuso hace algunos años una clasificación de las obras del ecijano sustancialmente diferente a la anterior de Spencer y Schevill.⁸ Entre otras, destacan por su número las «comedias de asunto legendario o tradicional», que demuestran la innegable afición de Vélez por introducir en sus obras temas y materiales de carácter tradicional. Dentro de este grupo se incluyen 19 piezas, casi un cuarto de la producción dramática que ha llegado hasta nosotros. En ellas el autor desarrolla temáticas de procedencia tradicional o legendaria, en muchos casos relacionadas con la figura de la mujer varonil, concretándola en dos casos específicos en el

⁴ A. F. Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, citado en Maria Grazia Profeti, «Note critiche...», cit., p. 151. Sobre el asunto véase en modo particular otro artículo de Profeti, «Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico», en *Actas del Symposium sobre Vélez de Guevara. Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara (Lexington 1978)*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1983, pp. 1-19, reeditado en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 268-288.

⁵ «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», en *BRAE (Boletín de la Real Academia Española)*, 1916, t. III, cuad. XV (pp. 621-652) – 1917, t. IV, cuad. XVII (pp. 139-171), XVIII (pp. 269-308) y XIX (pp. 414-444).

⁶ En *Miscellanea...*, cit., pp. 47-174.

⁷ Del proyecto, que prevé la edición completa de las piezas dramáticas de Vélez, Peale ha dado noticia en «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III, Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad, 1995, pp. 19-44.

⁸ En Eugene Forrest Spencer y Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1937.

peculiar personaje de la serrana, a saber: *La montañesa de Asturias* y *La serrana de la Vera*.⁹ Esta última, en particular, ha merecido en más de una ocasión el interés de la crítica literaria, tanto por la presencia de otras piezas basadas en el mismo argumento, como por el peculiar tratamiento con el que Vélez desarrolla este tema de origen tradicional. De hecho, a pesar de que también Lope de Vega escribió una obra con el mismo título, y después de él muchos dramaturgos a lo largo de todo el siglo XVII, nuestro autor desarrolla el acervo romanceril de manera muy innovadora, como se intentará demostrar en las páginas siguientes.

Queda clara la deuda de Vélez con respecto a la tradición oral de los romances, cantados y recitados durante muchos siglos en toda la península. Es más: es muy probable que el dramaturgo, a la hora de escribir la tragedia, contara con que la mayoría de su público tuviera conocimiento de esta tradición. Que los espectadores, por ejemplo, reconocerían sin duda alguna el romance que un caminante entona al comienzo del tercer acto:

CAM.—Allá en Garga[n]ta la Olla
en la Vera de Plasenzia,
salteóme una serrana
blanca, rubia, ojimorena. (vv. 2202-2205)¹⁰

Vélez emplea el incipit de al menos dos de las versiones conocidas de este romance, ambas de finales del siglo XVI. Sin embargo, sería absurdo —y francamente inútil, considerado el objetivo de nuestro análisis— querer identificar las posibles fuentes del ecijano a la hora de redactar su pieza, dado el evidente carácter poligenético subyacente a la composición de la obra.¹¹ El objetivo del presente estudio es detenerse más bien en el peculiar tratamiento de

⁹ Para un panorama sobre el personaje de la serrana, véase la introducción a *La serrana de la Vera* por James A. Parr y Lourdes Albuixech, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Fullerton-California, Cal State Fullerton Press, 1997, pp. 17-39. Sobre el tema de la mujer varonil, véase el imprescindible estudio de Merveena McKendrick, *Woman and Society in Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974.

¹⁰ Para esta y las siguientes citas del texto veleciano nos basamos en la edición de *La serrana de la Vera* de Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.

¹¹ A este respecto véase la introducción de Enrique Rodríguez Cepeda a *La serrana de la Vera*, Madrid, Cátedra, 1982 (2.ª edición), pp. 16-20.

Vélez con respecto al personaje de origen mítico de la serrana. Nuestro dramaturgo, aunque en un principio se basa en los elementos de la tradición romanceril, construye y desarrolla de hecho un personaje extremadamente complejo, con características y cualidades totalmente originales. Ejemplo de este carácter innovador de la serrana es uno de los aspectos tal vez más discutidos por la crítica, es decir la ambigüedad sexual que la caracteriza y que la lleva en más de una ocasión a declarar de manera explícita su amor hacia algunas mujeres. Se trata obviamente, en este caso, de una aportación original de Vélez al personaje: ninguna de las más de veinte versiones conocidas del romance de la serrana de la Vera hace referencia –y ni siquiera alude– al constante y reiterado rechazo de su condición femenina y del amor hacia los hombres. Al contrario, uno de los elementos recurrentes y sobresalientes en la tradición romanceril es precisamente la mención del acto sexual al que la protagonista obliga al narrador y a todos los hombres que encuentra –y que luego mata.¹²

Dámaris Otero-Torres, en un artículo de 1997, ponía de relieve la presencia de la temática homoerótica en la pieza.¹³ La citada estudiosa centra su atención en la «presencia de un cuerpo que trastoca los límites naturales y simbólicos entre lo femenino y lo masculino»¹⁴ y además subraya el conflicto de la protagonista que surge frente a las normas sociales y morales de la época. La figura de Gila ha sido considerada tanto «a rebel against her sex»¹⁵ como «una representante del pueblo y de la mujer, en una sociedad que se

¹² Este rasgo está presente de manera clara en al menos nueve de los romances hoy conocidos, a través de expresiones inequívocas como «Desnudóse y desnudóme, / Y me hace acostar con ella», «Hacia que la gozasen / Si no de grado, por fuerza», «De tants besoss y abressadas / la serrana s'en duerme», etc. Véase Delfín Hernández Hernández y Luis Martínez Terrón, *La Serrana de la Vera. Antología y Romancero*, Jarandilla (Cáceres), Asociación Cultural «Amigos de la Vera», 1993, pp. 161-186.

¹³ Dámaris M. Otero-Torres, «Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La Serrana de la Vera*», en *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad, 1997, pp. 131-139; p. 133. Sobre el tema véase también Ruth Lundelius, «Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*», in *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, ed. de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg – Bucknell University Press, London/Toronto, Associated University Presses, 1991, pp. 220-244.

¹⁴ «Historia, ortodoxia...», cit., p. 133.

¹⁵ Melveena McKendrick, *Woman and Society...*, cit., p. 118.

niega a concederle valor a estos dos elementos que la serrana encarna», desplazando la atención y las motivaciones de su rebelión hacia el nivel de la «reacción en contra de la injusticia ultrajante con que la sociedad trata al sexo femenino y al villano».¹⁶ El personaje de la serrana, sin embargo, funde en sí tanto el conflicto con la sociedad como el enfrentamiento con su sexualidad: además en la obra los dos aspectos están presentados en relación muy estrecha. Gila representa en resumidas cuentas un punto de encuentro entre la tradición romanceril y la perspectiva innovadora de Vélez, lo cual origina un personaje a la vez complejo y único en el panorama del teatro del Siglo de Oro español. El texto veleciano, desarrollando el delicado tema del homoerotismo a través del personaje de la serrana, se caracteriza por evidentes elementos que definiríamos de «desviación» con respecto a la convención teatral y a la norma relacionada con el personaje estereotipado de la mujer varonil tan frecuente en las comedias españolas de la época.

José Antonio Maravall, a propósito del carácter conservador del drama áureo español, afirma con fundamento que:

los españoles emplearon el teatro para, sirviéndose de instrumento popularmente tan eficaz, contribuir a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país, orden que había que conservar.¹⁷

Entendiendo entonces por «convención» el sistema de normas establecidas y aceptadas en el ámbito de la sociedad española del siglo XVII —e inevitablemente reflejadas en las obras de teatro, que eran una «manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada»—, ¹⁸ nuestro análisis intentará delinear un esquema tipológico de las estrategias y del grado de desviación que pueden hallarse en la pieza veleciana. El examen de los indicios textuales permite de

¹⁶ Rita Denise Cobián Hernández-Chiroles, *Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*, Ann Arbor, The University of Texas at Austin, 1981, p. 57.

¹⁷ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca (Edición corregida y aumentada)*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 20.

¹⁸ *Ibidem*, p. 13.

hecho identificar tres modalidades que recurren con frecuencia en el texto y que muestran en la serrana de Vélez este tipo de desviación, en un orden progresivo y creciente de alejamiento entre los polos ideales de la convención y de la desviación.

En primer lugar están los momentos en los que se afirma el carácter masculino de la protagonista; se trata, en estos casos, de elementos y rasgos distintivos del estereotipo de la mujer varonil tan conocido y explotado en el teatro áureo español: fuerza física, independencia, interés por actividades masculinas como los combates o la caza, pero también extraordinaria belleza que hace que cada hombre se enamore de ella. En efecto, el personaje de Gila se caracteriza por estos rasgos ya a partir de su primera aparición en el escenario; después del primer diálogo entre don Lucas y Giraldo, la protagonista sale acompañada por labradores que cantan un romance dedicado a ella. Es muy interesante notar que en la canción se hace referencia a las características físicas de la serrana, subrayando su belleza e incluyendo el deseo que encuentre «un galán amante [...] / para que con ella case» (vv. 237, 239). A esta descripción, que no hace mención alguna de la masculinidad de la chica, se contrapone enseguida el comentario de don Lucas, que afirma su carácter varonil diciendo: «No e visto en onbre jamás / tan varonil biçarría» (vv. 249-250). En los versos sucesivos, Giraldo alaba a su hija como «exemplo / de mugeres españolas» (vv. 256-257), dirigiéndole cariñosas preguntas retóricas y comparando su hermosura con la de las flores y de las piedras preciosas, subrayando así su donaire. Las palabras del padre son muy tiernas y tienden a exaltar la gracia y las cualidades de la serrana:

GIR.— ¿A los xazmines contigo
cómo les fue? ¿Y entre el trigo
a las roxas amapolas?
¿Los azules alhelíes
an querido conpetir
con tus venas de çafir?
¿A tus labios carmesíes
atrebióse algún clavel?
¿Ubo algunas marabillas,
al nácar de tus mexillas
descortesés? (vv. 258-268)

A estas preguntas se contraponen la intervención de Gila, que comenta con palabras cruentas la matanza de un jabalí, de un lobo y de un oso (vv. 273-335). La serrana incluye todo tipo de detalle sobre la lucha con el «airado y cruel / [...] jabalí» (vv. 303-304), utilizando un estilo y términos más adecuados a la descripción de una batalla – a través de expresiones como «desenvainó [...] los colmillos» (vv. 293-294), «mortales cochillos» (v. 295) o «el zerdoso jabalí / otra vez arremetió» (vv. 304-305)– que a la exposición de una escena de sabor bucólico. Ya a partir de los primeros versos de la obra, por tanto, se establece una clara dicotomía entre la convención, representada por la tradición –la del romancero, en este caso–, y la desviación, encarnada por el mismo personaje de Gila. Al elemento convencional que describe a la serrana con sus rasgos femeninos, como la belleza y el donaire (empleando bellas metáforas sobre el mundo de la naturaleza para resaltar su hermosura y su gracia), se contraponen un inequívoco retrato hombruno de la protagonista, constituido por imágenes enérgicas y típicamente masculinas. Con palabras de Rita Hernández-Chiroles, «la serrana cumple una doble función con respecto al padre y al pueblo: es hombre para representarlos y defenderlos, mientras que, como mujer, su belleza los recrea y la ven como portadora de un futuro esperanzador».¹⁹ Sin embargo, como ya se ha indicado, estos elementos de desviación forman parte del personaje tradicional de la mujer varonil, cuyos ejemplos sobran en la producción dramática de la época. Lo que podríamos definir el «coeficiente de distancia» entre la convención y la desviación es aquí entonces muy escaso, siendo estos rasgos masculinos típicos de este personaje.

La segunda modalidad, en la que se observa un apartamiento más evidente con respecto a la convención, incluye todos los momentos y las circunstancias en las que Gila pone en tela de juicio –bien con las palabras o con sus acciones– su condición femenina. En estos casos el carácter hombruno de la serrana sobrepasa los límites habituales delineados por el personaje o el tipo tradicional de la mujer varonil para hacerse portavoz de una denuncia pública, una declaración de inconformidad con las reglas establecidas e

¹⁹ Rita Denise C. Hernández-Chiroles, *Nueva interpretación...*, cit., p. 56.

impuestas por la sociedad del tiempo. En esas circunstancias la protagonista no es sólo una representante más de la categoría de las mujeres varoniles: además de los elementos antes mencionados, la serrana se aleja de la convención rechazando explícita y públicamente su identidad femenina. Poco después de su salida al escenario, Gila se enfrenta al capitán don Lucas, que exige establecer su cuartel general en casa de Giraldo. Dentro del rápido y agitado diálogo que se produce entre ellos, la protagonista hace referencia por primera vez a su verdadera índole:

GILA.—No vi capitán jamás
tan resuelto ¡bibe Dios!
CAP.— Ni yo muger que tan bien
lo jure.
GILA.— Si imagináis
que lo soy, os engañáis,
que soy muy onbre. (vv. 347-352)

A lo largo del texto la serrana repite en muchas ocasiones este concepto; poco antes de retar a duelo Andrés, por ejemplo, afirma poder vengar por sí misma la afrenta recibida: «Bien sé que dársele puedo, / mi señor, carro o carreta, / más que por muger, por onbre» (vv. 754-756).²⁰ Al maestro de esgrima Gila dice ser «muger [...] sólo en la saya» (v. 773), y cuando éste exclama: «¡Nunca vi / tal muger!» (vv. 780-781), ella afirma ambiguamente: «Yo sienpre huí / deste parezer» (vv. 781-782). La serrana, pues, hace referencia a su índole masculina, que es consecuencia directa del hecho de que, como afirma Otero-Torres, «Gila siente y actúa como hombre, pero vive encerrada en un cuerpo de mujer».²¹ Esta condición ambigua y precaria pone en tela de juicio su sexualidad: sintiéndose hombre, la protagonista actúa como tal, pero esto implica necesariamente un choque con la realidad y con la convención, representadas en este caso tanto por su sexo biológico como por la posición que la sociedad del tiempo reservaba a las mujeres. Uno de los momentos más

²⁰ La referencia al «carro o carreta» ha sido leída como una alusión de tipo sexual en la que la protagonista pone en tela de juicio su condición femenina: Piedad Bolaños afirma que «Gila alude a la doble condición de la que goza: lo mismo por hombre que por mujer», *La serrana...*, cit., p. 147n.

²¹ Dámaris Otero-Torres, «Historia, Ortodoxia...», cit., p. 134.

evidentes en este sentido es cuando Giraldo concierta con don Lucas el casamiento de Gila; la evidencia textual parecería disipar cualquier duda sobre la verdadera identidad y naturaleza femenina de la serrana, ya que ella parece adecuarse al rol que la sociedad le ha reservado; recuérdese también que en el romance antes mencionado los labradores deseaban para ella que encontrase «un galán amante, [...] / para que con ella case» (vv. 237, 239).

A este propósito, sin embargo, vale la pena formular algunas consideraciones que confirman en realidad todo lo que hasta ahora se ha afirmado: si es cierto que Gila parece aceptar en un primer momento su casamiento con el capitán, es también innegable que ella se entera del hecho cuando ya todo ha sido decidido por Giraldo, sin que ella pueda expresar su opinión. Una vez más, a través de esta escena, Vélez acentúa el encuentro-choque de la serrana con la convención; la protagonista muestra su posición peculiar y «heterodoxa» en la sociedad rechazando inicialmente la propuesta de matrimonio de don Lucas. La explicación de Gila a este propósito no podría ser más clara y explícita:

GILA.—*Hasta agora*

*me imaginaba, padre, por las cosas
que yo me he visto her, hombre y muy onbre,
y agora echo de ber, pues que me tratas
casamiento con este cavallero,
que soy muger, que para tanto daño
a sido mi desdicha el desengaño.
No me quiero casar, padre, que creo
que mientras no me caso que soy onbre.*
(vv. 1577-1585, cursivas mías)

Frente a la expectativa de poder gozar, en palabras de Giraldo, de la «mayor dicha que muger tubo» (v. 1554), el «hombre» Gila no puede reconocer —ni tampoco aceptar— una posición que, debido precisamente a la modalidad de desviación que acabamos de ilustrar, no le pertenece. En efecto, Gila acepta la propuesta de matrimonio de manera muy poco ortodoxa: ella tiene el deber de cumplir con una promesa que no ha hecho y que desapueba, y que sin embargo está obligada a mantener. Destacan aquí los temas del honor y del respeto de la palabra dada, cuestiones típicamente

masculinas, capitales tanto en el ámbito de la sociedad española del tiempo como en el teatro del Siglo de Oro. Si don Lucas plantea a Gila la posibilidad de poder llegar a ser «otra Semíramis, / otra Evadnes y Palas española» (vv. 1611-1612) gracias al matrimonio, la serrana al final acepta dejando bien a las claras cuál es la única motivación que la empuja a mantener la promesa del padre: «Esa razón me puede obligar sola, / por imitar a vuestro lado luego / a la gran Isabel» (vv. 1613-1615). Dada la imposibilidad de rechazar la propuesta sin comprometer el honor y la dignidad del padre, la única respuesta posible para Gila es la aceptación, no sin antes haber subrayado lacónicamente la obligación a la que se siente sometida: «Aunque no supe amar, pienso pagaros» (v. 1622). El tono de las palabras de la protagonista hace referencia evidente a una obligación con la que, aunque desagradable e impuesta con la fuerza, ella piensa cumplir a causa de ese sentido de la fidelidad a la palabra dada tan típico del código de honor de los gentilhombres de la época. Melveena McKendrick afirma a este propósito que «[s]he [Gila] accepts the Captain's offer of marriage not out of love but because, promising as it does freedom and fame, [...] it satisfies both her vanity and her desire for self-assertion».²² En efecto, en la serrana no hay ningún sentimiento de amor por don Lucas –ni por otros hombres–, aunque afirmar que los únicos móviles que empujan a Gila a aceptar el casamiento con don Lucas son la vanidad y el deseo de autoafirmación significa no tener en cuenta la complejidad y la fuerte componente de desviación que forma parte de este personaje.

El episodio del matrimonio, dentro de la economía de la pieza, permite ahondar en la definición del personaje de la serrana, mostrando de manera evidente la diferencia entre convención y desviación basándose en la negación de Gila de su condición de mujer. Una vez organizada la boda, Giraldo y Madalena –que, como veremos más adelante, encarna una suerte de *alter ego* en representación de la convención, desarrollando una función de contrapunto con la protagonista– empiezan a hacer los preparativos para la ceremonia; Gila, al contrario, quiere ver, «primero que nada, / [...] del modo que ponen, / [...] la vander y armas» (vv. 1818-1820)

²² Melveena McKendrick, *Woman and Society...*, cit., p. 116.

algunos soldados que están organizando el cuerpo de guardia de don Lucas. La serrana empieza luego a jugar a los dados con los militares, desatendiendo por completo la preparación de su boda y aseverando una vez más ser «por inclinación [...] onbre» (v. 1833).

Para concluir el análisis concerniente a la segunda modalidad de desviación que encarna Gila, importa aquí mencionar también el monólogo de la protagonista al comienzo del segundo acto. Mientras está arando un campo sola, la serrana afirma:

GILA.—Al fin, que aunque me formó
el Zielo con ese ser,
ya no podré, a mi pesar,
dexarlo de confesar
por no parezer muger,
(que es lo que yo más deseo);
que el varonil corazón
me dio con esta pensión. (vv. 1082-1089)

De esta manera queda clara la incomodidad de Gila, que poco a poco va tomando conciencia del abismo que la separa de la convención; al mismo tiempo, la protagonista niega también su identidad femenina («por no parezer muger», v. 1086). La escena tiene lugar nada más comenzar el acto, estando la serrana sola en el tablado; este momento no tiene ninguna justificación o función estructural en la economía de la pieza, fuera del ámbito de la *fictio* dramática y, de hecho, se trata de un momento de profundización del personaje. Dentro de la praxis teatral, todo lo que un personaje dice a través de un monólogo suele considerarse creíble, ya que estas escenas representan por lo general momentos de introspección y confesión —a favor, claro está, del público.

La tercera tipología de desviación concierne los casos en los que la evidencia textual indica en la serrana, además de los elementos varoniles y de la negación de su propia condición femenina hasta ahora examinados, una inclinación amorosa explícita hacia otras mujeres. Este rasgo, ya tratado en algunos estudios sobre el tema, merece aquí una profundización, sobre todo a la luz de algunas peculiaridades presentes en el manuscrito de la obra y hasta ahora no debidamente señaladas. Un primer ejemplo de esta particular tendencia de Gila —rasgo muy raro, aunque no único en el ámbito del

teatro áureo español, como luego veremos– se encuentra en el soliloquio de Mingo, en el que éste confiesa su amor por la hermosa serrana:

MINGO.– Ama y bolberás por ti,
que, viéndote tan hermosa,
tan moza, tan alentada,
tan vien vestida y calzada,
tan discreta, tan airosa,
los que de las quexas tuyas
ven que no tienes cuidado
an dicho que lo as dexado
por faltas secretas tuyas. (vv. 1162-1170, cursivas
mías)

Las palabras del gracioso nos informan ante todo sobre el hecho de que la protagonista no presta ninguna atención a las «quexas» de los que están enamorados de ella. Aparte del episodio del matrimonio con don Lucas Gila nunca considera, de hecho, la posibilidad de enamorarse de un hombre, precisamente a causa del fuerte componente varonil que la caracteriza. Además de la negación de toda relación con un compañero, sin embargo, el discurso de Mingo menciona la explicación aducida por los amantes rechazados: las «faltas secretas» de la protagonista estarían relacionadas con los órganos genitales de la misma. Tanto George Peale como Enrique Rodríguez Cepeda hacen mención de esta creencia popular relativa a las llamadas «hombrunas» o «viragos»²³ La cuestión planteada por Mingo –que, refiriendo una *vox populi* representa, una vez más, la convención– es que Gila no esté interesada en los hombres. En efecto, a lo largo de toda la obra la protagonista nunca alude al amor por un hombre; es más: las únicas expresiones amorosas están dirigidas sorprendentemente a mujeres. En concreto, son dos los momentos en los que las declaraciones de la serrana dejan vislumbrar con más nitidez este elemento de desviación: ambos tienen lugar en el ámbito de los festejos de Plasencia. En el primer caso, la protagonista y su prima Madalena comentan la escena que

²³ Véanse las notas al verso 1170 en las ediciones citadas.

se les presenta una vez llegadas al lugar de las fiestas, a través de un procedimiento evocativo que emplea la técnica ticscópica:²⁴

MAD.—¿Llena

la plaza de onbres no ves?

GILA.—Como los Reyes onrar

esta ciudad an querido,

toda la Vera a venido,

que no a faltado lugar.

Rabiando vengo por ver

a la Reyna, porque della,

después de dezir que es bella,

dizen que es braba muger,

que al lado de su marido,

(que le guarde Dios mil años),

le ven her hechos estraños;

mas tal madre la ha parido

y tal padre la engendró.

MAD.—Su valor pintado an

en el príncipe don Juan.

GILA.—Madalena, en viendo yo

mugeres desta manera,

me buelbo de gusto loca. (vv. 625-644)

A la primera pregunta de su prima sobre la muchedumbre que llena la plaza, Gila contesta haciendo inicialmente referencia a la presencia de los Reyes Católicos en la ciudad; sin embargo, inmediatamente después la protagonista declara la motivación real que la ha llevado a las fiestas: la serrana quiere ver a la reina Isabel, a quien alaba de manera explícita subrayando tanto su belleza («es bella», v. 633) como su coraje («es braba», v. 634), calidades típicas de toda serrana. Es de notar también que Gila parece no hacer ningún caso al comentario de Madalena sobre el hijo de los soberanos, hablando al contrario del «gusto» que siente viendo mujeres como la reina. Madalena, que como vimos antes se contrapone a su prima encarnando su *alter ego* convencional, habla de los «onbres» (v. 626) o del príncipe Juan, reflejando con toda

²⁴ El término, de la fusión del sustantivo griego *teikos*, «muro, muralla» con *skopos*, de *skopeo*, «ver», indica el relato de lo que un personaje en escena supuestamente ve fuera de escena.

verosimilitud los discursos que en esas circunstancias toda mujer de la época hubiera hecho. En contraste con éstos, una vez más, la protagonista parece no oír las palabras de su prima, quedando totalmente prendada de la figura de Isabel; por ella Gila «rabia» y sólo considera al rey en calidad de marido de la reina (v. 635). La misma Madalena, poco después, subraya su actitud en contraste con la de Gila, afirmando: «Erró la Naturaleza, / Gila, en no herte varón» (vv. 659-660).

Las últimas palabras de Gila, además, no dejan ninguna duda sobre su actitud: la protagonista afirma «volverse de gusto loca» estando en contacto –tan sólo visual– con mujeres como la reina. Por un lado, pudiera interpretarse el comentario de la serrana como el fruto del orgullo femenino causado por la presencia de mujeres hermosas y valientes, que de alguna manera hubieran podido colmar la gran desigualdad que a nivel social dividía a hombres y mujeres en el siglo XVII. Pero, por otro lado, el segundo ejemplo relacionado con la tercera modalidad de desviación que aquí aducimos parece disipar nuestras dudas al respecto, confirmando al contrario una inclinación de carácter erótico de Gila por la reina. Cuando los Reyes Católicos aparecen en el escenario, nuestra protagonista se presenta ante ellos para hacerles «dos cortesés reverenzias» (v. 862); a las pocas palabras que pronuncia, el discurso se centra en la figura de Isabel. El carácter de las palabras y los modos de Gila van más allá de lo acostumbrado en estas ocasiones y se hacen más explícitos:

GILA.–Que de vos, alta señora,
a muchos días que estoy
enamorada, y os doy
los parabienes agora
de los triunfos que gozáis
de las cosas que avéis hecho,
que bien el valor del pecho
en el semblante mostráis.
[...]
Vos tenéis gentil persona,
y ¡malaya yo! si miente
en quanto dize de vos
la Fama y, que si onbre huera,
por vos sola me perdiera,

y aun así lo estoy ¡por Dios!
(vv. 871-878, 885-890, cursivas mías)

Gila declara públicamente su amor hacia la reina, y aunque se haya interpretado esta pasión como una expresión de estima y admiración por Isabel, nótese cómo el estilo empleado se parece más al que normalmente un galán utilizaría para el cortejo de una dama. Además de esto, la segunda parte del diálogo se hace extremadamente explícita: la serrana admite estar «perdida» por Isabel, comparando elocuentemente su situación con la de un hombre. Poco después, aprovechando la fuga de un «bizarro toro» (v. 903), Gila decide domarlo con el solo intento de llamar la atención y ganarse el favor de la reina: «pues me ha encontrado / en el coso la ocasión / y yo a Isabel enamoro» (vv. 906-908). Toda la escena se configura como el cortejo entre un caballero y una dama; en este caso también la serrana supera los límites normales del estereotipo de la mujer varonil –la lucha con el toro es un símbolo y una demostración de fuerza típicamente masculina–, para adquirir un relevante componente de desviación, que la llevan hasta galantear a la reina. A la misma Isabel Gila hace referencia en el encuentro con el rey en las montañas; a pesar de encontrarse en un momento muy delicado y a riesgo de su propia vida, la protagonista dirige su pensamiento a la reina, definiéndola «ermosa yedra / de tus brazos» (vv. 2545-2546), dejando entrever una vez más el cariño que le tiene. James A. Parr y Lourdes Albuixech, en su estudio preliminar a la pieza veleciana, afirman que:

hay en Gila una aparente predilección por las mujeres. Declara su afecto hacia la reina Isabel usando palabras que usaría normalmente un galán para referirse a su dama y piropea a la niña Pascuala.²⁵

También por lo que respecta a Pascuala, de hecho, el «galán» Gila actúa según su propia naturaleza: la serrana parece no hacer ningún caso a los avisos de la niña, que le aconseja guardarse de la «Santa Ermandad» (v. 2726), quedando totalmente extasiada por la belleza de su interlocutora: «No vi / mayor donaire y beldad» (vv. 2728-2729). Análogamente, después de otra amonestación y la

²⁵ *La Serrana...*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, cit., p. 37.

salida de Pascuala, Gila comenta una vez más sus cualidades: «Notable grazia a tenido» (v. 2766). El comportamiento de la protagonista con la niña deja entrever la posibilidad de un sentimiento que va más allá del afecto que usualmente hay entre amigos. Además de las explícitas afirmaciones ya mencionadas, toda la escena del encuentro entre las dos chicas está concebida como para sugerir esta impresión en el espectador o en el lector. Mientras Pascuala forcejea para soltarse del apretón de la serrana, ésta suaviza sus modales como nunca hasta ese momento, exhortándola a no temer (v. 2675), definiéndose «blanda» (v. 2685) y hasta preocupándose por su regreso seguro a casa («¿Sabrás el camino?», v. 2747). Gila se muestra extrañamente dulce y disponible, trayendo a la memoria del público los momentos de diálogo con la reina aunque, a diferencia de esta última, la niña está muy asustada y rechaza las propuestas de la serrana: «¿Quién huere tan boba / que se fíe de tu amor?» (vv. 2686-2687).

Se perfila aquí de manera sutil, una vez más, una situación en la que es evidente el conflicto de la protagonista con la convención, que a estas alturas ha llegado ya a un punto del que no es posible echarse para atrás. Melveena McKendrick dice que el rol de Pascuala queda aquí bastante claro: «She pronounces judgment upon Gila with precocious cynicism, [...] and although Gila has not been raped, the statement reveals the public disfavour she has provoked».²⁶ Sin embargo, el análisis del texto muestra que Pascuala no juzga a la serrana con palabras propias, sino que recurre a un refrán popular: «La que engañan, se lo quiso, / porque no ay onbre tan malo / que quando da la muger / cozes la pueda ensillar» (vv. 2692-2695). El personaje de Pascuala representa claramente la convención: en el diálogo sucesivo la niña refiere a Gila las impresiones y los comentarios de los habitantes del pueblo sobre el comportamiento de la protagonista. Por estas razones, hay que interpretar el encuentro con Pascuala no sólo como un simple episodio de reprobación dentro de la economía de la pieza, sino también como uno más de los innumerables momentos conflictivos de la serrana frente a la sociedad.

²⁶ Melveena McKendrick, *Woman and Society...*, cit., p. 117.

Volviendo a la relación entre la protagonista e Isabel, también los dos comentarios que ésta dirige a la serrana aluden de manera explícita a su belleza y coraje. La reina, tras la exclamación del marido («¡Qué serrana tan graciosa!», v. 900), añade a su vez: «Y quanto ser puede, hermosa» (v. 901). Poco después, mientras la protagonista lidia con el toro para conquistar el corazón de Isabel, ésta comenta entre sí: «Enamora / verla tan valiente y bella» (vv. 937-938). A este propósito hay que detenerse brevemente sobre la relación entre Gila e Isabel, ya que en ella se basa uno de los puntos más explícitos de desviación, tal como ha sido definido en esta tercera categoría. Ante todo es importante reconsiderar algunas afirmaciones de la estudiosa americana McKendrick, que en el ya mencionado volumen postula:

Her [de Gila] feminine ideal is Queen Isabel, the woman who rules successfully in a world of men [...]. She forgets that Isabel rules jointly with her husband, and that as well as an active sovereign, she is also a wife and mother.²⁷

Creemos que el punto crucial de desviación reside ni más ni menos en el hecho de que Gila ignora *voluntariamente* la presencia del rey; esta actitud adquiere aún más importancia teniendo en cuenta la importancia y el cuidado con el que este personaje era tratado en el ámbito del teatro del Siglo de Oro español. La protagonista concibe a Isabel como un punto de referencia que puede prescindir de la presencia de un hombre a su lado. Piénsese en los casos hasta aquí mencionados: la alusión a la reina en el encuentro con Fernando en las montañas –que de otra manera sería muy difícil de explicar– y el discurso de elogio durante los festejos de Plasencia que, después de un breve saludo a los dos monarcas, se centra exclusivamente en Isabel, empleando los tonos explícitos a los que ya aludimos. La serrana, en sustancia, no olvida en absoluto que Isabel gobierna junto a su marido, ya que a éste se dirige en más de una ocasión con obsequioso respeto. A este propósito, parece aún más interesante el hecho de que Gila considere a la reina como un ejemplo que hay que imitar, hasta enamorarse de ella y declarar estar «perdida» por ella. McKendrick continúa:

²⁷ *Ibidem*, p. 116.

The situation where one female character in a play unwittingly falls in love with another whom she takes to be a man is a common feature of the

disfraz varonil motif. But I know of no play other than *Añasco el de Talavera* where a woman claims to be in love with someone she knows to be also a woman.²⁸

Como la estudiosa afirma con todo fundamento, el tema del enamoramiento de una mujer por otra disfrazada de hombre es un rasgo muy frecuente en las comedias del Siglo de Oro español.²⁹ A la luz de lo analizado hasta ahora, sin embargo, parece posible afirmar que la pieza veleciana constituye, además de la comedia de Álvaro Cubillo de Aragón, otro caso patente en el que «a woman claims to be in love with someone she knows to be also a woman». De todas formas, el objetivo de estas páginas no es el de declarar o afirmar la supuesta identidad lésbica de Gila, sino más bien subrayar la presencia de una explícita inclinación de carácter erótico hacia otra mujer. Sería de hecho absurdo negar la evidencia textual que induce a la protagonista a declarar en más de una ocasión su afectuosa inclinación por las mujeres. Por otro lado, sería igualmente inverosímil suponer la ignorancia de Gila con respecto a la identidad de la reina: ¿cómo explicar entonces el fuerte componente de ambigüedad de la serrana que según McKendrick no podría existir, «ya que las autoridades eclesiásticas, e incluso el público, lo hubieran rechazado»?³⁰

Como ya hemos anticipado, la situación en la que una mujer declara explícitamente su amor por otra mujer está testimoniado por lo menos en otra comedia del teatro áureo español, a saber: *Añasco el de Talavera*, de Álvaro Cubillo de Aragón.³¹ En ella la

²⁸ *Ibidem*, p. 134.

²⁹ Limitándonos a la producción dramática del ecijano, piénsese por ejemplo en la comedia *El cerco del Peñon de Vélez*, en la que esta situación aparece por dos veces, además de otros dos momentos en los que una tercera persona asiste a la afectuosa reconciliación entre un hombre y una mujer disfrazada de hombre, suscitando su desaprobación.

³⁰ Citado por James A. Parr y Lourdes Albuixech en la introducción a *La Serrana...*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, cit., p. 37.

³¹ Del autor granadino (¿1596?-1661) Vélez habla en su *Diablo cojuelo*; en la descripción de la Academia (Tranco IX) leemos: «Era secretario Álvaro de Cubillo, ingenio granadino que había

protagonista, Dionisia, declara repetida y explícitamente su amor hacia su prima Leonor, aunque al final del tercer acto acepta casarse con don Diego. Sin embargo, a lo largo de toda la obra, afirmaciones como: «En tu voluntad [veo] la mía, / en tu hermosura mi amor, / en tu enojo mi temor» (vv. 370-372),³² «Rigurosa, prima, estás, / pues creer mi amor no quieres» (vv. 394-395) o «[Y]o firme en mi opinión / he de ver adonde alcanza / un amor sin esperanza» (vv. 406-408) no dejan lugar a dudas sobre la pasión de Dionisia por su prima. Cubillo contrasta el fuerte componente de desviación de la protagonista a través de repetidas condenas por parte del padre Marcelo, del criado Chacón y de la misma Leonor, definiendo por ejemplo «amor imperfecto / todo aquel en cuya unión / falta la propagación / a eternidad del sugeto» (vv. 358-361). No es éste el lugar adecuado para un análisis detallado de la pieza aragonesa; sin embargo, es interesante observar algunas de las características de la protagonista de *Añasco el de Talavera* por las sorprendentes analogías con la figura de Gila, sobre todo con relación al asunto del amor hacia otra mujer.

Del mismo modo que se advertía en la serrana, también en Dionisia se pueden observar las tres modalidades de desviación anteriormente definidas. En primer lugar, la protagonista forma parte con pleno derecho del grupo de las «mujeres varoniles»: aun siendo muy hermosa, Dionisia se entretiene en actividades típicamente masculinas y en más de una ocasión pelea con algunos hombres. Igual que Gila, también Dionisia rechaza su propia condición femenina; las palabras que ella pronuncia nada más salir al escenario, «[N]o hay cosa / para mí tan odiosa / como el haber nacido / sujeta a la prisión deste vestido» (vv. 22-25), recuerdan muy de cerca el monólogo a través del cual la serrana confesaba su incomodidad por «parezer muger». En ambas obras, además, las primas de las protagonistas hablan de éstas últimas como de un error de la naturaleza: «Erró la Naturaleza, / Gila, en no herte varón»

venido a Sevilla a algunos negocios de su importancia, excelente cómico y grande versificador, con aquel fuego andaluz que todos los que nacen en aquel clima tienen»; *El Diablo cojuelo*, ed. de Ramón Valdés, Barcelona, Crítica, 1999, p. 106.

³² Para esta y las siguientes citas del texto de Cubillo de Aragón me baso en una transcripción personal a partir de las dos sueltas conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid (signaturas: T/14781⁵ y T/1471).

(vv. 659-660), dice Madalena, mientras que Leonor afirma: «Ella [Dionisia] en efeto ha rompido / la ley de Naturaleza» (vv. 209-210).

Por lo que se refiere al afecto por otra mujer, los ejemplos ya mencionados muestran de manera inequívoca el sentimiento de Dionisia hacia su prima. En la obra algunas situaciones recuerdan muy de cerca las de *La serrana de la Vera*. Destacamos el episodio en el que Gila lidia el toro para enamorar a la reina Isabel (vv. 902-932), el cual presenta muchas analogías con la situación en la que la protagonista de la obra aragonesa trata de enamorar a Leonor mostrando su destreza en el combate. Dionisia ordena al gracioso Chacón que empuñe la espada y afirma querer luchar para que «vea mi prima, / en qu[i]en la adora, y la estima, / una lición batallar» (vv. 311-313), y de manera análoga la larga intervención con la que Dionisia declara abiertamente su sentimiento de amor hacia Leonor se parece en muchos puntos a las afirmaciones que Gila dirige a Isabel en los festejos de Plasencia (vv. 871-894). Si en este último caso la serrana afirmaba estar «enamorada» (v. 873) y arrebatada por la belleza de la reina (vv. 889-890), de modo parecido Dionisia alaba la «virtud» (v. 368) y la «hermosura» (v. 371) de su prima, admitiendo luego de manera explícita que está enamorada de ella (vv. 373-385).

En el caso de la obra de Cubillo, queda clara la importancia de la capacidad del autor para desarrollar el material dramático a la hora de tratar la difícil y delicada temática del homoerotismo en una pieza dramática: considérese que en el siglo XVII había que tener mucho cuidado para no caer en la censura inquisitorial. Las estrategias empleadas por el dramaturgo granadino, como hemos dicho, tienen como objetivo poder desarrollar y profundizar el insólito sentimiento de la protagonista sin exponerse hasta el punto de incurrir en la censura o en la desaprobación del público. Tales estrategias consisten ante todo en repetidas y fuertes condenas al sentimiento de Dionisia; además de esto, el final reestablece los equilibrios usuales haciendo que la protagonista acepte –de manera repentina y francamente incongruente respecto al resto de la obra– a don Diego como esposo. En una ocasión, mientras afirma su inclinación hacia su prima, Dionisia se refiere al amor como «correspondencia» (v. 350) y «Platónica opinión» (v. 351), desplazando momentáneamente la atención hacia el aspecto más espiritual y menos físico de su

sentimiento por Leonor. Las técnicas de construcción y organización de la obra, el «montaje» de los diferentes componentes dramáticos, desempeñan entonces un papel muy importante en el ámbito del tratamiento de esta temática tan inusual para la época. Tanto la pieza de Cubillo como la de Vélez representan sustancialmente un intento de investigación y profundización de una temática marginal y, aunque «tirando la piedra y escondiendo la mano»,³³ tienen al menos el mérito de abordar el tema. No hay de hecho que olvidar el peso de la convención de la época –tanto en el nivel teatral como en el social y moral– a la hora de escribir o representar una obra.

Teniendo en cuenta estos aspectos, el análisis del manuscrito autógrafo de Vélez conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Res. 101) puede echar una luz diferente sobre la cuestión relacionada con el tratamiento de la temática homoerótica en *La serrana de la Vera*. El ejemplar es el único testimonio antiguo de la obra, está fechado en 1613 y en él se basan las cuatro ediciones modernas de la pieza.³⁴ Con independencia de que nuestra comedia fuera en el siglo XVII tanto un «exitazo»³⁵ como un verdadero «fracaso taquillero»,³⁶ siendo representada muy pocas veces, lo que aquí importa subrayar es que los espectadores de la época presenciaron una versión censurada y sustancialmente diferente de la que Vélez había concebido originariamente. El texto autógrafo es de hecho un borrador, una primera redacción del ecijano, y presenta frecuentes tachaduras y correcciones. El manuscrito, sin embargo,

³³ Como dice Piedad Bolaños hablando de la cuestión del lesbianismo de Gila en la introducción a *La serrana...*, cit., p. 40.

³⁴ Además de los ya mencionados Piedad Bolaños, Enrique Rodríguez Cepeda y William R. Manson y C. George Peale, hay que considerar también la edición de 1916 llevada a cabo por Ramón Menéndez Pidal y María Goyri de Menéndez Pidal. Sobre las características del autógrafo véanse las ediciones de Manson y Peale (pp. 41-48) y de Piedad Bolaños (pp. 75-77).

³⁵ Según C. George Peale en la introducción a la pieza, cit., p. 43. El estudioso explica luego que si «la compañía de Morales no la present[ó] después del otoño de 1614, sería porque [...] las piezas concebidas específicamente como vehículo para una sola personalidad habían de ser efímeras», p. 44.

³⁶ Dámaris M. Otero-Torres, «Historia...», cit., p. 139. De la misma autora véase también «Gila Giralda y Jusepa Vaca: La poética del castigo y el fracaso comercial en *La serrana de la Vera*», en *A Society on Stage: Essays on Spanish Golden Age Drama*, ed. de Edward H. Fiedman, H. J. Manzari y Donald D. Miller, New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 173-181.

está dedicado a la conocida actriz Jusepa Vaca³⁷ –que junto con su marido, Juan de Morales Medrano, formaba parte de una compañía–, y es así probable que el mismo fuera utilizado para la primera, o una de las primeras representaciones. No existen datos seguros sobre la efectiva puesta en escena de la obra en el siglo XVII, aunque Piedad Bolaños³⁸ ha sugerido dos posibles fechas: 1615, en el corral de Doña Elvira en Sevilla; el 14 de junio de 1623, ante los reyes de España. A pesar de que en ambos casos la perfecta homonimia de la comedia con la de Lope de Vega no permite establecer con absoluta certeza si se trata de la obra de Vélez, las peculiaridades del manuscrito tienen cierta importancia en consideración de cualquier *mise en scène* de la época.

El autógrafo de la Biblioteca Nacional presenta de hecho un gran número de borrones, o atajos: se trata de 22 tachaduras que afectan a un total de 408 versos de los 3305 totales, lo que supone más del 12 % de la obra entera. Como Piedad Bolaños y George Peale han indicado, hay muchas y diferentes explicaciones posibles detrás de cada atajo: la voluntad de mantener el ritmo de la acción dramática, el mantenimiento de cierta verosimilitud en la escena, la excesiva extensión de algunas intervenciones, etc.³⁹ Por lo que se refiere al objetivo de nuestro análisis, llamamos la atención en torno a algunos de los pasajes atajados con mucha probabilidad por Vélez o por Juan de Morales. Ninguno de los versos mencionados dentro de las primeras dos modalidades de desviación, por ejemplo, ha sido eliminado. Está claro que los autores de los atajos –el mismo dramaturgo o el «autor de comedias»– no creyeron necesario censurar expresiones que, a pesar de ser a veces muy fuertes, formaban parte del estereotipo de la mujer varonil o se alejaban poco de él. Muy diferente es al contrario el caso de los ejemplos aducidos dentro de la tercera modalidad de desviación de la serrana; los tres pasajes antes mencionados han sido de hecho completamente atajados. Los motivos son bastante claros: la larga intervención (vv.

³⁷ Sobre la interesante figura de Jusepa Vaca véase 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*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.

³⁸ En su introducción a la obra, cit., pp. 24-25.

³⁹ Véanse las introducciones de Piedad Bolaños (pp. 52-63) y C. George Peale (pp. 53-62).

1121-1177), en la que Mingo le confiesa su amor a Gila, incluye los cuentos obscenos sobre «fray Juan Guarín» (vv. 1131-1138) y sobre la infidelidad de una reina con un enano (vv. 1139-1158). Además de esto, las palabras del gracioso aluden peligrosamente, como ya se ha indicado, a las «faltas secretas» (v. 1170) de la protagonista, por las que supuestamente ella habría rechazado el amor de los hombres. Por tanto hay que buscar las razones para este largo atajo (vv. 1131-1175) en el carácter excesivamente explícito de las palabras de Mingo, aunque el personaje queda de esta manera profundamente modificado y, en cierto sentido, simplificado.⁴⁰

Las mismas motivaciones habrán llevado con toda verosimilitud al autor de los atajos a censurar el diálogo entre Madalena y Gila en las fiestas de Plasencia, en el que la serrana elogia a Isabel y confiesa abiertamente volverse «de gusto loca» (v. 644) al verla. Los tonos explícitos y las alusiones al amor hacia la reina probablemente hubieran provocado el escándalo del público llegada la hora de poner en escena la obra: a este propósito se decidió atajar el pasaje entero. No debe sorprender, entonces, que también los versos en los que la protagonista declara explícitamente estar «enamorada» (v. 873) de la reina y compara su situación con la de un galán enamorado hayan sido tachados. Podemos afirmar, con palabras de Peale, que «los atajos desnaturalizaron el concepto original de la obra»;⁴¹ en muchos casos las supresiones modifican de forma sustancial el carácter de los personajes, de las situaciones y de las intenciones. En el texto quedan algunos casos aislados de desviación, como por ejemplo la frase de Gila «yo a Isabel enamoro» (v. 908); sin embargo, la falta de todos los pasajes hasta ahora mencionados atenúa considerablemente las afirmaciones de la serrana como factor de desviación.

De manera análoga los atajos adquieren ulterior importancia si se admite que *La serrana de la Vera*, representada el día 14 de junio de 1623 ante los reyes, fue de veras nuestra obra. Además de las supresiones hasta aquí mencionadas, esta circunstancia permitiría

⁴⁰ A este propósito véase el artículo de C. George Peale, «El acto I de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón», en *El escritor y la escena V, Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad, 1997, pp. 141-158.

⁴¹ C. George Peale, *La serrana...*, cit., p. 62.

motivar y entender dos de los atajos más interesantes y discutidos: el momento en el que Fernando e Isabel se enteran de la detención y de la condena a muerte de Gila (vv. 3128-3179) y la escena en la que los reyes y otros personajes asisten a la ejecución de la protagonista (vv. 3264-3300). Piedad Bolaños considera el primero de estos atajos:

como un querer evitar el respaldo que institucionalmente le conceden los Reyes a la Inquisición. Si éstos habían delegado sus funciones, no tenían por qué hacer recaer sobre su imagen real los despropósitos que en tantas ocasiones cometió.⁴²

Suponiendo en todo caso una posible representación de la pieza en el palacio real durante el siglo XVII, quedan bastante claras las causas que habrían llevado a la eliminación de estos versos: en ellos Fernando e Isabel, después de un breve y frívolo intercambio de palabras sobre el tema de los celos, se enteran por Don Rodrigo de la captura de Gila. El rey, frente a la posibilidad de un eventual perdón de la serrana («abran de hazer justicia della, / si no es que apela a la piedad cristiana / de vuestros pechos», vv. 3159-3161), se muestra totalmente insensible y afirma: «Castiguen como es justo [...] / sin que aya apelación» (vv. 3167-3168). La posición de la reina a este propósito se aleja sensiblemente de la de su marido, ya que ella lamenta el estado de Gila y declara sentir «pena» (v. 3173) por la prisionera. Estos sentimientos se repiten en el segundo de los pasajes atajados: cuando el cuerpo de Gila atravesado por las saetas de la Inquisición aparece en la escena, a las frías palabras del rey («A sido / justo castigo», vv. 3284-3285) se contrapone el afligido comentario de Isabel: «A mí me entereze el alma» (v. 3287). Los dos atajos –sobre todo teniendo en cuenta una posible representación palaciega– hubieran evitado hacer recaer sobre los reyes la responsabilidad de la condena a la pena de muerte de la protagonista, ya que en el texto censurado tanto la captura como la ejecución de Gila son llevadas a cabo por la «Santa Hermandad», como se hace explícito en más de una ocasión (vv. 2724-2727, 3084, 3203-3206, etc.). Además, las borraduras hubieran evitado llevar al

⁴² Piedad Bolaños, *La serrana...*, cit., p. 62.

escenario un momento de evidente discrepancia entre los reyes con respecto a la ejecución de la protagonista –circunstancia no conforme a la pareja real–. Una vez más, por tanto, constatamos que los atajos del manuscrito modifican el sentido general del texto, presentando a los espectadores una versión sustancialmente diferente de la concebida en un principio por Vélez.

Hay que considerar estos atajos en estrecha relación con la recepción de ciertas temáticas por parte del público del siglo XVII; como por ejemplo el tratamiento de la figura de los reyes en las comedias o, en mayor medida, el homoerotismo, aún más siendo femenino. Este aspecto reviste un gran interés y en referencia al mismo Piedad Bolaños observa de hecho que la presentación de la «inclinación homosexual de Gila [...] no podía ser dign[a] de admiración para la inmensa mayoría sometida a unas estrictas normas morales».⁴³ En efecto, basándonos en el análisis del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, los espectadores no debieron asistir a la puesta en escena de esta inclinación de la protagonista. No obstante, el personaje delineado por Vélez antes de la intervención censoria no puede dejar de sorprender por su originalidad y su complejidad tan inusuales para la época. Es precisamente en este rasgo altamente innovador que hay que buscar las razones de muchos de los atajos, realizados verosímilmente por Vélez en un momento inmediatamente sucesivo a la redacción de la pieza o por Juan de Morales antes de su puesta en escena. El mismo dramaturgo, a la hora de concebir, estructurar y desarrollar el personaje de Gila, tuvo que considerar con mucho cuidado el límite entre convención y desviación, con el claro objetivo de no caer en la censura o provocar el rechazo del público por tratar este tema de manera demasiado explícita.

Ya nos hemos referido a la importancia de las estrategias de construcción y de estructuración de los componentes dramáticos a la hora de desarrollar temáticas tan delicadas como ésta; no debe, pues, sorprender que el ecijano elija para su pieza un final trágico, en el que no se le ofrece a Gila ninguna posibilidad de arrepentimiento o salvación. En este caso el dramaturgo se aparta de la norma teatral del tiempo –que preveía generalmente una disminución de la

⁴³ *Ibidem*, p. 42.

responsabilidad y de la pena consiguiente—,⁴⁴ condenando severamente a la serrana y presentando su cuerpo destrozado en el escenario, como para alejarse de su propio personaje.⁴⁵ Vélez, en la estructuración de la figura de Gila, opta por una solución difícil y seguramente no usual, elaborando el modelo tradicional de origen romanceril de manera innovadora: en este sentido, en nuestro dramaturgo también se puede vislumbrar un componente de desviación con respecto a la convención. Aunque «la irregularidad de Gila podría interpretarse como un factor cuya mera existencia sirve para deslindar, preservar y reforzar el orden establecido»,⁴⁶ sería absurdo negar el evidente factor de desviación de la convención teatral mostrado por Vélez en el tratamiento de una mujer varonil tan peculiar. Basándose en la tradición romanceril, que presentaba una serrana sin duda interesante pero carente de la «teatralidad [...] asombrosa»⁴⁷ de Gila, Vélez construye un personaje complejo y apasionante que aún hoy nos sorprende por su modernidad.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», en *BRAE (Boletín de la Real Academia Española)*, 1916, t. III, cuad. XV (pp. 621-652); 1917, t. IV, cuad. XVII (pp. 139-171), XVIII (pp. 269-308) y XIX (pp. 414-444).
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *Comedia famosa Añasco el de Talavera*, s. l., s. n., s. a., Biblioteca Nacional (Madrid), sign.: T/14781⁵ y T/1471.
- 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 el*

⁴⁴ A este propósito Melveena McKendrick afirma: «This mitigation of responsibility is common to all the dramatists who use the female bandit theme, except Luis Vélez de Guevara [sic]», en *Woman and Society...*, cit., p. 111.

⁴⁵ Concluye McKendrick: «Generally speaking, the dramatists sympathize with the female rebel, in so far as they let her repent at the end of the play. Luis Vélez's *La serrana de la Vera* is a solitary exception», cit., p. 131.

⁴⁶ *La serrana...*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, cit., p. 36.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 23.

-
- Teatro Español (GESTE)*, Toulouse, 16-17 noviembre 1978, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 23-38.
- HERNÁNDEZ-CHIROLES, Rita Denise Cobián, *Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*, Ann Arbor, The University of Texas at Austin, 1981.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Delfín, y Luis MARTÍNEZ TERRÓN, *La Serrana de la Vera. Antología y Romancero*, Jarandilla (Cáceres), Asociación Cultural «Amigos de la Vera», 1993.
- LUNDELIUS, Ruth, «Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, edición de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg-Bucknell University Press, London/Toronto, Associated University Presses, 1991, pp. 220-244.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Edición corregida y aumentada), Barcelona, Crítica, 1990.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974.
- MORREALE, Margherita, «Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, edición de C. George Peale, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 104-110.
- OTERO-TORRES, Dámaris M., «Gila Giralda y Jusepa Vaca: La poética del castigo y el fracaso comercial en *La serrana de la Vera*», en *A Society on Stage: Essays on Spanish Golden Drama*, edición de Edward Friedman, H. Manrari, y D. Miller, New Orleans, University Press of the South, 1998, pp. 173-181.
- , «Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La Serrana de la Vera*», en *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad, 1997, pp. 131-139.
- PEALE, C. George (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983.
- , «El acto I de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara: hacia una poética del bufón», en *El escritor y la escena V, Estudios*

-
- sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro, Ciudad Juárez, Universidad, 1997, pp. 141-158.
- , «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el teatro de Luis Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III, Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón, Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad, 1995, pp. 19-44.
- PROFETI, Maria Grazia, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», en *Miscellanea di studi ispanici*, 10, Pisa, Università, 1965, pp. 47-174.
- , *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en Juan Antonio Martínez Berbel e Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, pp. 81-114.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, «Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1974), pp. 100-111.
- , «Sentido de los personajes en *La serrana de la Vera*», en *Segismundo*, 9, nn. 1-2 (1973), pp. 165-196.
- SPENCER, Eugene Forrest e Rudolph Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources, and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1937.
- STROUD, Matthew D., «The Resocialization of the Mujer Varonil in Three Plays by Vélez», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, edición de George C. Peale, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 1983, pp. 111-126.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo cojuelo*, edición de Ramón Valdés, Barcelona, Crítica, 1999.
- , *La Serrana de la Vera*, edición de R. Menéndez Pidal y M.^a Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1916.
- , *La serrana de la Vera*, edición de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1982 (2.^a edición).

-
- , *La Serrana de la Vera*, edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech, Fullerton-California, Cal State Fullerton Press, 1997.
- , *La Serrana de la Vera*, edición, introducción y notas de Piedad Bolaños, Madrid, Castalia, 2001.