

el tema en versos tradicionales con más frecuencia y con menos seriedad que sus precursores. Enriqueció como muy pocos lo hicieron la tradición mitológica europea y, al explorar tan asiduamente sus posibilidades expresivas *ad absurdum*, contribuyó también al decaimiento de este repertorio de ideales clásicos en el siglo xvii.

JOHN H. TURNER

Bowdoin College.

FUENTES Y RELACIONES EN *LA SERRANA DE LA VERA*

Además de su fuente principal, las comedias antiguas españolas nacen de un manojo indivisible de influencias literarias; constantemente, este conjunto, de una manera o de otra, se encuentra en cada comedia y en cada poeta de la época. Lo pastoril, los libros de caballería, el romancero, el refranero, la historia, la Biblia y vidas de santos, la novela italiana, la mitología, misceláneas diversas (polianteas), la literatura toda y hasta su reflejo en la vida, el teatro anterior y el coetáneo, son las fuentes de los argumentos del "Arte nuevo".

La afirmación anterior es aplicable a la obra de Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*. Aparte del fuerte influjo pastoril que lleva diluido¹, la forman un buen número de refranes —unos veinte²—, el romancero (los romances populares de serrana como *leitmotiv* del asunto³, juramentos épicos del romancero carolingio, v. 2140-50), alusiones históricas de varios tipos (por una parte las *Amenidades... de la Vera... de G. Azedo*⁴; por otra, menciones de personajes célebres como Semíramis, Evadnes, Wamba, César)⁵, alusiones mitológicas (Palas, Fénix, etc.) y literarias (Aldonza, Beatriz, Aquiles, Fray Guarín, Olimpia, Bireno)⁶. Está, además, la lírica de tipo tradicional (canciones populares de serrana de tipo zejelesco, clave de la estructura musical

¹ Para lo pastoril en Lope véase F. LÓPEZ ESTRADA, "Fuente Ovejuna" en *el teatro de Lope y de Monroy*, Sevilla, 1965 y "El drama de Fuente Ovejuna en las obras de Lope y de Monroy", *AUH*, 25 (1964), 1-91.

² En el inventario y tasación de los bienes de Luis Vélez, hecho en Madrid el 7 de noviembre de 1626 (Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, t. 3, Madrid, 1907, p. 510), se dice "un libro de Refranes de Malara y otros 24 libros..."; ver también E. COTARELO, *Luis Vélez de Guevara y sus obras*, *BRAE*, t. 4, p. 150.

³ *La serrana de la Vera*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1916, pp. 134-135; N. ALONSO CORTÉS, *Romances populares de Castilla*, Valladolid, 1906, p. 70; "Romances tradicionales", *RHi*, 50 (1920), y *Romancero popular de la montaña*, Santander, 1935, 2 ts. De este romance viejo de serrana bandolera conocemos más de veinte versiones.

⁴ Comentadas por V. BARRANTES, *Narraciones extremeñas*, Madrid, 1872; y MENÉNDEZ y PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. 6, ed. A. Bonilla, Madrid, 1927.

⁵ Para otras citas históricas en Luis Vélez véase *Virtudes vencen señales*, ed. Grazia Profeti, Pisa, 1965; nota al verso 189.

⁶ Estos últimos personajes son del *Orlando furioso*, cap. X; y se encuentran en el *Quijote*, en el romance de Altisidora.

de la obra), y otros elementos folklóricos⁷; el teatro de la época (la obra de Lope de Vega del mismo título, o una base común a ambas⁸), y, sobre todo, la vida misma, la intención dramática del poeta y su motivación.

Ante este panorama, después de distinguir las fuentes directas de los elementos secundarios, debemos pensar en la poligénesis de la base primordial y motivo del asunto, porque los romances populares, las canciones y la historia, o alguna obra anterior, se dan en Vélez completamente fusionados y puestos al servicio de la visión trágica y moralizante del poeta; esto último es lo verdaderamente importante y original de esta nueva tragedia rural.

Al parecer, Vélez escribió su obra en muy poco tiempo, de un tirón, a partir de una intuición fuerte y plena de los contenidos dramáticos, directamente, con confianza y dominio de los medios artísticos. El manuscrito autógrafo muestra las tachaduras hechas al correr de la pluma; el poeta ha ido concentrando y controlando toda la precipitación de la tensión creadora. Ya decía Barrantes en 1872 que "el drama parece escrito de primera intención".

Nuestro poeta fundió todo en su crisol, romances y canciones, historia y vida, leyenda y realidad. La obra, vibrante, viva y fresca, a través del proceso creador y transformador de Vélez, ha invadido un nuevo campo, el del arte dramático, como trasmutación de algo anterior, como comunicación personal y actual de lo folklórico, como vehículo para devolver al pueblo lo suyo.

Creemos, pues, que Luis Vélez no tuvo en esta pieza, una fuente única y directa; y también que era del conocimiento común la historia de la serrana de la Vera. Lo más difícil, sin embargo, sí lo realizó Vélez: limpiar la fuente y llenarla de contenido social y fuerza dramática nuevos, cosa que Lope de Vega hizo también pero no con tanta

⁷ *La serrana*, ed. cit., pp. 151-160. Notamos, con Adolfo Bonilla (reseña a esta edición, *Revista Crítica Hispano-Americana*, 3, 1917, p. 178), que el tema de la mujer que se complace en dar muerte a los hombres después de atraerlos amorosamente ofrece analogía con el tema de Circe, anterior al de la reina Laba (historia del príncipe Beder de *Las mil y una noches* y libros de caballerías como el *Palmerín de Oliva* o la gigante Andandona del *Amadís*, III, 3). Freud ha tratado de otra manera el tema de las mujeres que atraen a los hombres y los destruyen después.

⁸ Menéndez Pidal, y J. Gómez Ocerin (*RFE*, 4, 1917, p. 412), creen en una posible fuente común para las obras de Lope y Vélez; MORLEY-BRUERTON, en *The chronology of Lope de Vega's comedies*, New York, 1940 (trad. española, Gredos, Madrid, 1968), dicen que la obra de Vélez es anterior a la de Lope. Nosotros hemos demostrado, (*BC*, 1974), al aclarar la fecha de la obra de Vélez, que la de Lope es anterior. A. Bonilla (*op. cit.*, p. 181, cf. nota 7) no desecha la objeción de Menéndez Pidal y Gómez Ocerin, y da un texto de la comedia primeriza de Lope de Vega, *El galán escarmentado*, en donde se habla de una probable comedia titulada *La serrana de Plasencia* (?). Además debemos notar, como otra fuente particular de *La serrana* de Vélez, el tema de "soldadesca" del acto II, con movimiento de soldados, alojamiento, juegos, etc., que ya había tratado Torres Naharro (J. E. GILLET y O. H. GREEN —*Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, Philadelphia, 1961, pp. 508-515— notan que Vélez pudo conocer la *Tinelería* de Torres Naharro por el tipo de insultos y exclamaciones que se repiten en el tranco V, de *El diablo cojuelo*).

gracia e intención. Aquí tenemos la poligénesis de nuestra obra, mezcla del tema primitivo y medieval (serranas y serranillas), del tema de la mujer salvaje que atrae y mata a los hombres (romance tradicional) y del tema local de leyendas y romances que hablan de mujeres burladas que se hacen bandoleras y se vengan de los hombres⁹.

Pensemos que las obras de más calidad de Lope surgen, como dice Amado Alonso¹⁰ porque "las llamadas fuentes, los temas ajenos aprovechados, no son nunca el punto de partida para la obra, sino el bloque de mármol no más donde el ojo del escultor ve encerrada su estatua... El punto de arranque está siempre en la facultad de visión dramática, en el poder genial de sorprender los resortes internos de los actos de vida, de hacerlos funcionar y de representar los sucesos ocurriendo, la vida personal en concreto realizarse". Y mucho de esto tenía que hacer e hizo Luis Vélez; nuestro poeta no miró demasiado a la realidad-ficción de los medios disponibles, sino a la vida y a la literatura, así como al conflicto social en torno suyo.

Es bien conocida la ausencia del sentido del plagio en los poetas de la comedia antigua española, y no importa que un mismo argumento haya resistido seis o siete comedias de distintos ingenios para que algún autor presente otra versión con pretensiones e intenciones nuevas. De esta manera, en la obra estudiada no son las fuentes lo más importante, sino el concepto dramático, la creación, lo que queda después del uso de materiales, porque el poeta ha empleado "las fuentes para crear su *propia forma*".

Además, si consideramos el vastísimo océano literario del siglo xvii español, hemos de pensar en una armonía estética pluriforme en donde la poligénesis es el auxilio más frecuente de cualquier tipo de hacer artístico. Dámaso Alonso dice que la poligénesis¹¹ es un fenómeno literario más frecuente de lo que parece y que hay que valorarlo como positivo en el arte, sin obligarnos a pensar en purezas inexistentes. Esto es más válido en este caso, en que no poseemos la trayectoria segura del tipo de la serrana en la cultura española, ni su relación con otras formas estéticas extranjeras.

Además, en nuestra literatura, encontramos una radical diferencia al comparar las serranas del Arcipreste y de los poetas del siglo xv, con las serranas del siglo xvii. Con lo cual se nos plantea un problema: tenemos, por un lado, el tipo más antiguo de serrana, agreste y guerrera (presentada siempre descriptivamente, unas veces mujer recia, fea y grotesca; otras, de "bello donaire"); y tenemos por otro lado el de la serrana del siglo xvii, casi inadvertida físicamente, personaje presen-

⁹ A. BONILLA (*op. cit.*, p. 178) habla de tres temas: a) el tema medieval de la serrana, de gran fuerza física y sensual condición, que persigue a los hombres para disfrutar de su amor (serranillas); b) el de la mujer que mata después de atraer a los hombres (romance tradicional); c) el local de la mujer engañada que se hace bandolera, huye del hogar y se venga de los hombres (romance y relato de Azedo).

¹⁰ "Lope de Vega y sus fuentes" en *El teatro de Lope*, Buenos Aires, 1962, pp. 200 y 213.

¹¹ "Tradition or polygenesis?", *Modern Humanities Research Association Annual Bulletin*, 1960.

tado con intenciones más moderadas y sociales y en forma narrativa, aunque proceda de la serrana anterior¹².

Menéndez Pidal ha estudiado la raíz del problema y ha dicho que nuestras guerreras serranas y serranilas tienen apenas un punto de contacto con las pastorales francesas "delicadas y bien definidas", y que por éstas no "puede explicarse como mera parodia la serranilla realista del Arcipreste", base, a su vez, de la teatral serrana del siglo xvii¹³; pero la crítica se ha opuesto a este enfoque. Últimamente Pierre Le Gentil llega a decir que el Arcipreste, en el episodio de las serranas, manifiesta una "connaissance précise de la *pastourelle* franco-provenzale"¹⁴, posición que Rafael Lapesa pone en duda así: "No sabemos si la fusión de la serranilla peninsular con la pastorela exótica se dio por primera vez en las cantigas de Juan Ruiz, o si el Arcipreste contó con precursores españoles que hubiesen combinado ya los dos elementos. Tampoco sabemos si antes de él hubo en la Península quien diera carácter paródico a las composiciones, para lo que existían precedentes franceses y provenzales"¹⁵. En cuanto al elemento paródico dice Le Gentil (art. cit. del Homenaje a F. Schalk, p. 137, y *La poésie lyrique...*, t. I, p. 543) que todo el libro del Arcipreste se debe explicar precisamente por la parodia, más que por el didactismo¹⁶.

Pero el problema se complica algo más: Ramón Menéndez Pidal (*op. cit.*, p. 225, nota 4) propone, como otra muestra de ese "tradicionalismo" de la primitiva lírica española, que "la serranilla castellana que dejamos descrita tiene toda apariencia de provenir de una inspiración directa en la vida real"; posición que tampoco ha seguido la crítica extranjera, esforzada únicamente en relacionar este tipo castellano con otros tipos literarios y legendarios de la literatura universal (desde las amazonas¹⁷, las salvajes y las guerreras, hasta los

¹² Existe cierta evolución en todo esto. Si en el tipo medieval —acaso procedente de las amazonas y mujeres savajes míticas— encontramos una situación poética variada —que llega hasta el Renacimiento— con una idealización lírica y pastoril variada también, en el teatro del siglo xvii nos encontramos con que Lope, y más Vélez, lo que intentan es escenificar las distintas situaciones pastoriles que obtienen de la mezcla lírica evocada y realizada por la tradición folklórica anterior.

¹³ "La primitiva poesía lírica española", *Estudios literarios*, Madrid, 1957, p. 224; dice (p. 228) que la influencia provenzal o francesa es más visible en las serranillas del siglo xv que en las del xiv, "indicio de que en los orígenes del género lo indígena predomina sobre lo importado"; véase además *De primitiva lírica española*, Madrid, 1951, p. 127.

¹⁴ *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, 2 ts., Rennes, 1949-53; "A propos des Cantigas de serrana", *Wort und Text*, Homenaje a F. Schalk, Frankfurt, 1963, p. 133; y "Le tradicionalisme de D. Ramón M. Pidal (d'après un ouvrage récent)", en *BHi*, 61 (1959), 183-214.

¹⁵ *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, p. 48.

¹⁶ Respecto de este didactismo véase de MARÍA ROSA LIDA, sus importantes "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", en *NRFH*, 1959 (también en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966); y *The Book of good love and the Celestina*, Illinois, 1961.

¹⁷ En *Los libros del conquistador*, México, 1953, I. A. LEONARD dedica dos capítulos a las amazonas, pero sin relación alguna con las serranas, MENÉNDEZ PELAYO (*Estudios sobre el teatro de Lope*, t. 2, Ed. A. Bonilla) habla de las amazonas en la obra *Las mujeres sin hombres*. Luis Vélez, en *La luna de la sierra* dice: "parece

monstruos y gigantes). Para Leo Spitzer "la serrana es un vestiglo, un fantasma, un ser apocalíptico a quien sólo el diablo puede amar...; se trata de un personaje legendario e irreal, de *mujer selvática*..., mujeres sobrenaturales, que buscan el amor de los hombres..."¹⁸. Esta posición ha tenido bastante fortuna entre los hispanistas que se han ocupado del asunto. T. R. Hart, al tratar de la obra del Arcipreste, dice así: "la cuarta serrana es, pues, un monstruo, a la vez bestial y diabólico. La serrana de Juan Ruiz debe mucho, sin duda, a las tradiciones populares de la mujer salvaje"¹⁹. A Valle-Arce cree que "la tradición del salvaje en España... se remonta, cuando menos, a las *serranas feas* del Arcipreste, puesto que estas *agreste feminae* o *selvaticae* son equivalente femenino del salvaje"²⁰. Y en la misma corriente citamos a Julio Caro Baroja, quien dice que "podemos usar el material folklórico español para demostrar que *La serrana de la Vera* es el último avatar de una vieja divinidad de las montañas"²¹, con lo cual saca de toda posible relación con la realidad lo que él denomina el "mito de la serrana".

Sin embargo, ante tal división de la crítica, debemos considerar que el problema de la serrana del siglo xvii es, hasta cierto punto, otro, aunque no haya faltado la opinión de que *La serrana* de Vélez es un "fenómeno absurdo", "de feria", un engendro humano, que no puede significar nada para el arte²²; opinión que soslaya el hecho de que la proyección estética de la serrana de Vélez, y el mismo realismo que explica Menéndez Pidal, toman mucho más sentido, todavía, en nuestra obra dramática que en la serrana medieval. Situémonos, pues, en las serranas del siglo xvii, y a alguna distancia del delicado y complejo mundo medieval.

Si pensamos en otras literaturas antiguas, encontramos mujeres guerreras en Virgilio (*La Eneida*, libro XI); Camila, por ejemplo, es hija

que te ensayas... / para serrana amazona"; y Lope de Vega en *La serrana de la Vera* menciona a "Hipólita amazona". El v. 884 de *La serrana* de Vélez dice "tan dibina amazona", aplicado a la reina Isabel la Católica.

¹⁸ *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, p. 145.

¹⁹ *La alegoría en el "Libro de buen amor"*, Madrid, 1959, p. 89. T. R. Hart pone de manifiesto los estudios de R. Bernheimer sobre varios aspectos de las *selvaticae* y su relación con el demonio, según narraciones germánicas del siglo xiii. Entre otras ideas de interés subraya esta: "El más persistente de los rasgos comunes a las varias especies de mujeres salvajes se encuentra en su actitud erótica, ya que todas están obsesionadas con un anhelo por el amor de los hombres". Esta idea relaciona, de manera evidente, el tipo de mujeres que va de la amazona mítica a la salvaje, y de la serrana a la mujer forzada, en donde siempre el elemento base de muchas motivaciones es esa actitud erótica.

²⁰ *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, p. 72.

²¹ "¿Es de origen mítico la leyenda de la serrana de la Vera?", *RDTP*, 2 (1946), p. 572.

²² Véase la reseña de E. Merimée a *La serrana* de Vélez, ed. Pidal, en *BHi*, 1916. Vicente Barrantes y Menéndez Pelayo defienden también el realismo de nuestras serranas. Se pueden estudiar otros aspectos del salvaje en la comedia española en Oleh Mazur, "Various folkloric impacts upon the «salvaje» in the Spanish «comedia»", *HR*, 36 (1968), 207-235, y A. D. DEYERMOND, "El hombre salvaje en la novela sentimental", *CH(2)*, 265-272.

de Metabo, y desde niña tiró la barra, se consagró a las armas y a la pureza virginal. Si nos fijamos en los seguidores modernos de los tipos literarios de Virgilio, en la literatura italiana tenemos a Boyardó y Ariosto con elementos parecidos a algunas de nuestras serranas. En el *Orlando Furioso* (cap. XVIII) Marfisa conserva puestas, día y noche, las armas²³, aparte de buscar combates con caballeros, y gloria y fama para su nombre, etc.; y Bradamanta es otra mujer guerrera. También Torcuato Tasso (*Jerusalén libertada*, cap. II) nos habla de otra mujer guerrera, Clorinda, guardadora de su casco y armadura, que desde niña despreció los juegos y las inclinaciones de su sexo, aprendió a domar un alazán, manejar la lanza y la espada, y que era ágil en la carrera.

Pero nuestras serranas peninsulares, con inclinaciones similares y juegos parecidos, no se realizan en el mismo sentido legendario y épico de estos personajes renacentistas, de virtudes puras y lineales, fuera del valor y la crítica social. Lo único que recogen nuestras serranas es el recuerdo literario obligatorio, la poligénesis de una literatura reciente y de fácil acceso, pero nada más. La fisonomía de unas mujeres y otras no se parece; la tierra, la realidad, la crónica y una sociedad dividida existen en nuestras serranas, y no fuera de ellas. Por eso el teatro español del siglo XVI y XVII hizo posible todo; nuestros ingenios llevaron a la escena estas mujeres de mayor tamaño que el natural para exigir del público la confrontación real de unos personajes que solamente habían conseguido dimensión en unos poemas y en unas coplas más o menos populares. La serrana vital del siglo XVII era distinta y buscaba, en el fondo, cierta justicia poética para gustar inmediatamente a un espectador español.

Nuestra serrana, además, entraba en esas *historias verdaderas* de hombres forzudos, mujeres montaraces y hasta santos bandoleros²⁴, que nuestros poetas dramatizaban no para hacer ficción solamente, sino para seguir la tradición histórica admitida por todos²⁵; y así lo afirman casos reales como el de la Monja Alférez, o los forzudos García de Paredes y Alonso de Céspedes²⁶.

Ya hemos señalado que los temas pastoriles fueron muy abundantes, además de en la novela, en el teatro español del siglo XVI, y cómo,

²³ Pensamos en los versos 2139-50 de *La serrana* (juramentos del romancero carolingio): "y hago al zielo juramento... / de no dormir desarmada..."

²⁴ Compárese lo que dice A. A. PARKER en "Santos y bandoleros en el teatro del siglo XVII", *Arb*, 49 (1960), p. 399. Véase (sobre *El condenado por desconfiado*) Ch. AUBRUN, *BHi*, 59 (1957) 77-98; otro comentario en M. MCKENDRICK, "The bandolera of Golden-Age drama: a symbol of feminist revolt", *BHS*, 46 (1969), 1-20.

²⁵ Para el sentido de *historia verdadera*, que los poetas nos indican al final de sus dramas, véase LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *La niña de Gómez Arias*, ed. R. Rozzell, Granada, 1959, nota al v. 2615. V. Barrantes (citado en la nota 5, p. 14) dice de la realidad histórica de la serrana de la Vera que "sucesos tales no parecían en su tiempo extraños, ni destacaban en mucho en el cuadro social, ni con negras tintas: por eso... los contó... el romance, espejo fiel de los sentimientos públicos".

²⁶ G. DÍAZ PLAJA, *Cuestión de límites*, Madrid, 1961, p. 115, nota alguna relación de gigantes y forzudos. Para la visión histórica de uno de estos personajes se puede consultar RODRIGO MÉNDEZ SILVA, *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides Castellano*, Madrid, 1947; y LUIS ZAPATA, *Miscelánea*, anterior a 1592.

en el xvii, se mezclan y continúan en la comedia lopesca. Un buen ejemplo es el que da el crítico F. López Estrada al aplicar lo pastoril al tema fundamental de *Fuente Ovejuna* y obtener resultados casi sorprendentes que logran explicar parte de la conflictiva literaria de campesinos²⁷.

Fuera de su sentido filosófico y otras cuestiones, la libertad pastoril de Gila, la serrana de la Vera, heroína campesina, se manifiesta en los vs. 1586-8:

No quiero ver que nadie me sujete,
no quiero que ninguno se imagine
dueño de mí; la libertad pretendo.

Unidos a este tema, tenemos otros que completan la visión pastoril en *La serrana*, desde la renuncia a la moral de la ciudad (hecho que trae consigo la desvalorización moral de la vida) y la consideración renacentista de la naturaleza, hasta el tema del campo y la montaña como lugares de refugio y de huida a la soledad²⁸. También Gila, como los personajes de la novela pastoril, lleva el sello de la tristeza y de la melancolía²⁹.

Entre las otras serranas de nuestro teatro tiene especial interés la de Lope, aunque aseguremos, desde el principio, que lo intentado por el Fénix en su comedia nada tiene que ver con la tragedia de Luis Vélez de Guevara. La comedia nueva, tan llena de argumentos repetidos casi hasta el abuso, contaba con que cada ingenio podía dar formas y dimensiones distintas a los asuntos disponibles. Todas las obras de serrana, por ejemplo, parten de unos medios comunes y de la poligénesis ya dicha, pero todas consiguen alguna solución ostensiblemente diversa.

R. Menéndez Pidal y M. Goyri de Menéndez Pidal estudiaron, en su edición de la obra de Vélez, lo que ésta tenía de diverso y común con respecto a la de Lope; sin embargo lo que a nosotros nos interesa

²⁷ Cf. *supra*, nota 1.

²⁸ Sobre la "desvalorización moral de la vida", ver JOSÉ F. MONTESINOS, "Gracian o la picaresca pura" en *CyR*, Madrid, 1933 (reproducido en *Ensayos y estudios de literatura española*, México, 1959). Para la consideración renacentista de la naturaleza y la libertad, véase AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925. Con la venida del neoplatonismo cambia el sentido del amor en la literatura; en *Cárcel de amor* un hombre montaraz habla así (con una dama): "...usaré contigo de la gentileza que aprendí y no de la braveza de mi natural [natural salvaje]". En el *Amadís*, Beltenebros se muestra otro hombre montaraz; en *La Diana* de Montemayor aparece el hombre salvaje; y el Camilote de *Don Duardos* de Gil Vicente también lo es. Estos tipos se moderan más y se civilizan con el tema nuevo de "menosprecio de corte y alabanza de aldea", que llega hasta la visión profunda de Calderón en *La vida es sueño*. Sobre esto cf. la conferencia de A. D. DEYERMOND, "Wild men and wilder women", en *The New 'Vida Hispánica'*, Londres, 1966, y "El hombre salvaje en la novela sentimental", *Fil*, 10 (1964), 97-111.

²⁹ En "¿Melancolía renacentista o judía?" (*Varia lección de Clásicos Españoles*, Madrid, 1964), M. BATAILLON comenta sugestivas ideas que Américo Castro da sobre lo pastoril en *España en su historia*, Buenos Aires, 1949; véase además "Estudio y texto de *Ausencia y soledad de amor*", del *Inventario de Villegas*, ed. López Estrada, *BRAE*, 24 (1949).

ahora es analizar las *motivaciones externas* que originan las decisiones de sus héroes y determinar qué tienen en común y qué fuentes las originan.

Si pensamos en *La serrana* de Vélez, podemos caracterizar su personaje por: inclinación hombruna-fuerza y juegos de hombre-seducción-abandono-furor-huída-venganza-tragedia a lo profano alejada de una justicia poética que se acomodaba al gusto del espectador común.

En la obra de Lope tenemos: cierta inclinación hombruna-juegos de hombre-engaño fingido-desesperación-huída-venganza-arrepentimiento-orden y justicia poética preestablecida.

Fácilmente vemos el distinto ritmo dramático de cada obra y los efectos contrarios que originan sus variantes. En la de Vélez de Guevara, el contenido trágico trae consigo una tensión social y crítica profunda; el tema del amor, a través del juego y la caricatura, tomará sentido trágico con el engaño y la seducción. En la obra de Lope no existe nada de esto; no hay tragedia y el amor es la solución social de la comedia. Por otra parte los personajes de la obra de Lope son más difusos, menos intencionados que los de Vélez, y consiguen una descripción poética de *tipos* más que de *caracteres*; todo esto nos indica que la obra de Lope es acaso más primitiva, de oficio más ligero y casi improvisado, pero con elementos más sutiles y convencionales que la obra de Vélez; ésta, por el contrario, más sobria y más pura, tiene menos variedad y belleza, pero más sentido dramático.

Otra obra de Lope, posterior a la tragedia de Vélez, *Las dos bandoleras*³⁰, se relacionan directamente con la que venimos estudiando, en varios aspectos. Si atendemos al ritmo dramático de sus motivaciones exteriores, tenemos: mujeres decididas-seducción-abandono-furor-huída-venganza-persecución oficial-arrepentimiento-orden. Comparado todo con *La serrana* de Vélez notamos dos cambios importantes, y son que no se trata de mujeres hombrunas y que al final hay orden de comedia y justicia poética fácil.

En otro sentido habría que estudiar la especial disposición del auto sacramental *La serrana de Plasencia* de Valdivielso³¹, que tiene por base *La serrana* de Lope, aunque también se encuentren elementos de la obra de Vélez.

En cuanto al tipo de forzudas y hombrunas de nuestra comedia antigua hay que decir que, más que la intención de venganza en las

³⁰ Ya notó Menéndez Pidal (*La serrana*, ed. cit., p. 145) que "hay evidente relación de filiación" entre estas dos obras; y también Menéndez y Pelayo al hablar de *Las dos bandoleras*, RAE, t. 9. La obra del mismo título de Matos Fragoso y Villaviciosa (*A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras*, suelta, Valencia, Imprenta Orga, 1781) es casi igual a la de Lope; el rey perdona a los burladores de Teresa y Margarita, y, finalmente concede las bodas. A estas obras se asemeja también *El alcalde Zalamea* (de Lope una, de Calderón otra), pero aquí las burladas están fuera de toda tensión hombruna y la venganza la realiza el padre. También se repiten algunos de estos rasgos en *La niña de Gómez Arias* (de Vélez una, de Calderón otra), pero en el mismo sentido que en *El alcalde de Zalamea*.

³¹ W. WARDROPPER (*Historia de la poesía lírica a lo divino*, Madrid, 1958, p. 189-192) habla del *contrafactum* en el romance de *La serrana*. Sobre la poligénesis de estas obras con la de Vélez ver nuestra edición de *La serrana de la Vera*, Madrid, 1967.

serranas, lo que hay es el deseo de conseguir fama por su fuerza. Pensemos que la exhibición de fuerza y otros espectáculos parecidos tenían gran atractivo popular en la época, y que este ambiente forjó una tipología humana que llegó con facilidad a tener un lugar en esa literatura dramática. La frecuencia con que se llevaron al teatro las hazañas de García de Paredes o Alonso de Céspedes, nos indican tal situación y el gusto del público.

En la comedia de Lope *El valiente Céspedes*, el personaje de doña María, hermana del héroe, tira la barra, sabe luchar y, como nuestra serrana, hace alardes de fuerza³². Luis Vélez tiene otra comedia del mismo asunto, con personajes parecidos, titulada *El Hércules de Ocaña*, en donde doña María es "una mujer tan varonil y tan fuerte... que tiró la barra y..."³³.

Las hazañas y valentía de *Antona García*³⁴ también se repitieron mucho en el teatro; se trata de otra mujer que tira la barra, tiene dotes de mando y hace buen uso de las armas.

Pero el tema más interesante y literario en estas obras de forzudos y hombrunas es la historia de amor que el poeta suele introducir en la comedia. Lope de Vega dice en nota preliminar a *El valiente Céspedes* que ios "amores de don Diego y doña María son fabulosos y sólo para adornarla", pero la verdad es que hoy nos producen un efecto, aparte de convencional, mágico, por el desarrollo de la tensión amorosa que se da en esos llamativos personajes; el amor llega a trastornar su actitud épica hasta tal punto que dice doña María (acto I de la obra de Lope):

¿Es esto inclinación, o estoy mudada
de aquella inclinación áspera y dura
desde mi tierna edad ejercitada?
Dudosa estoy, señal de amor segura.

Sin embargo, Vélez se muestra más prudente en el tratamiento de este tipo de amores de forzudos, y plantea el tema en segundo plano³⁵.

El caso de Antona García es todavía más excepcional; esta mujer, valiente y guerrera, decide casarse y tener hijos. En el acto III de la obra, ya embarazada, y en el transcurso de una batalla, se dispone a parir en una venta; después del parto de una niña dice: "debió de quedarme otra / acá. No haré son parirla / y al instante doy la vuelta";

³² Sancho (*Quijote*, 1-25, ed. Rodríguez Marín, *Clás. cast.*) dice de Aldonza Lorenzo "que tira tan bien la barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo".

³³ A. SCHAEFFER, *Ocho comedias...* Leipzig, 1887, t. 2.

³⁴ Hay edición moderna de M. Wilson, Manchester, 1957. Esta obra de Tirso de Molina es mejor que la atribuida a Lope (ed. Cotarelo, t. 8 de las *Obras* de Lope, *RAE*) con argumento completamente distinto, aunque también se glose el romance: "Más valéis vos, Antona, / que la corte toda". Existe otra versión posterior, de Cañizares (suelta, Imprenta Orga, Valencia, 1781; hay 2ª ed., Madrid, 1833, *Comedias escojidas*, Imprenta Ortega, t. 2, titulada *La heroica Antona García*, y repite el romance así: "Más valéis vos, Antona, / más que la corte toda".

³⁵ Para el punto de vista clínico, ver aspectos de la sexualidad hombruna en *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*, G. MARAÑÓN, Madrid, 1930. Para el aspecto literario, cf. *supra*, nota 19.

mientras recuerda el refrán: "lo peor que pudo ser, / mala noche y parir hija". A continuación prepara y da de comer a sus hijas "una ensaladilla de sopas de vino". Pero no acaba aquí la acción; su marido ha muerto luchando y un nuevo enamorado, Penamacor, le propone un nuevo casamiento; ella lo piensa y acepta con una condición: "que vos paráis / los hijos y yo las hijas;... / porque esto de parir lastima"³⁶.

Otras mujeres valientes y decididas, aunque con leve inclinación hombruna, no entran en nuestro estudio; pensemos en la Barbuda de *Los hijos de la Barbuda*, del mismo Vélez, o en el interesante personaje de Estrella en *Los novios de Hornachuelos*, hoy ya mejor atribuida a Luis Vélez de Guevara. Tampoco entran en este capítulo las numerosas mujeres vestidas de hombre en nuestro teatro³⁷. Si comentáremos, a continuación, el tipo de mujer bandolera³⁸.

La Ninfa del cielo, hasta ahora dudosamente atribuida a Tirso de Molina, es interesante y original en sí misma, aunque nos presente un extraño cambio a lo divino del argumento central que es base de *La serrana* de Vélez³⁹. Parece obra algo posterior, en poco tiempo a ésta de Vélez, y siete párrafos y sus situaciones correspondientes son comunes a las dos obras⁴⁰. Sin embargo *La Ninfa* es distinta, primero porque no presenta una serrana nata y profana, sino otra cuya inclinación hombruna indica una tensión espiritual orientada en sentido diverso del puramente condicionado por unas costumbres conflictivas y trágicas. También los efectos del amor y de la seducción son totalmente opuestos; la evolución sentimental de Ninfa y Carlos (rodeados de una fuerte melancolía pastoril) toma nuevas proporciones y se pro-

³⁶ Doña BLANCA DE LOS RÍOS (*Comedias* de Tirso de Molina, Aguilar, t. 1) también decía que éste debe tenerse como caso "rigurosamente histórico".

³⁷ Tampoco estudiaremos la comedia *La mujer varonil* de José Mor de Fuentes, representada en 1801 y editada por Cano, Madrid, 1800, con un interesante prólogo; para otras noticias ver su reseña en *Memorial literario*, Madrid, 1801, octubre, p. 25 y 71. CARMEN BRAVO VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español del siglo xvii*, Madrid, 1955, enumera muchas obras de este tipo.

³⁸ M. CHEVALIER (*L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bourdeaux, 1966, p. 428) habla de la influencia del *Orlando*, en *La infelice Marcela*, de Viriés, la primera obra de mujer bandolera; cf. *supra*, nota 3.

³⁹ Véase "¿Es *La Ninfa del cielo*, atribuida a Tirso, una 'comedia desatinada'?" E. W. HESSE, *FR*, 3 (1956), 141-161. Indicamos que hay manuscrito en la Biblioteca Palatina de Parma atribuido a Vélez. MANCINI (*Studi Tirsiani*, Milano, 1958, p. 36) dice "una vicenda del tutto simile a quella di Enea e Didone, quan volge a lo divino il mito".

⁴⁰ Véase el estudio de C. BRUERTON, "La ninfa del cielo..." en *Estudios Hispánicos*, Homenaje a Huntington, Wellesley, 1952. Hablan de esta obra W. METTMANN, *Studien zum religiosen Theater T. de Molina*, Madrid, 1965, p. 67; *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, 1946, pp. 352-361; y A. VALBUENA PRAT, "Sobre... Tirso de Molina", *Seg*, 1965, núm. 1; también ALAN SOONS en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, 1966, pp. 78-81. Consideremos que *La Ninfa del cielo* se realizó entre esos mismos años en que la obra de Vélez se representaba por Jusepa Vaca y Morales (1613-1614); además el tanto por ciento de redondillas y romances empleados en su versificación es propio de los años indicados. En otro sentido indicamos que también algún párrafo de esta obra guarda estrecha relación con *La romera de Santiago*, de Luis Vélez (otra obra mal atribuida a Tirso).

longa hasta llegar al amor divino, por imposibilidad del humano. Todos estos convencionalismos contienen cierta tensión dramática de buena marca, que indica un nuevo y diverso trabajo de imaginación sobre el objetivo de Vélez.

Ninfa, pues, burlada, bandolera y espiritualizada, no es nuestra Gila; ni su burlador, casado y muy sentimental, es don Lucas, aunque esté posiblemente sacado de aquí. Tampoco la figura del gracioso es nuestro Mingo; hace otro tipo de servicios, tiene un ingenio distinto y, sobre todo, no se enamora de Ninfa. En fin, un estudio de los personajes de esta obra reproduciría unos caracteres y unos temas totalmente opuestos a los de Vélez, sin contar, claro está, con la figura del padre, fundamental en *La serrana*. Ahora bien, las motivaciones externas en una y otra obra son casi las mismas⁴¹; en *La Ninfa* inclinación hombruna-juegos de hombre-sedución-abandono-huída-bandolerismo y melancolía-arrepentimiento-orden y muerte de Ninfa a lo divino. Como vemos, la segunda parte es totalmente distinta porque los motivos y las consecuencias del amor han logrado unos efectos contrarios a los planteados como tragedia profana y social en Luis Vélez.

Otras mujeres que llegan a bandoleras, pero no tan cercanas a nuestra obra, son Julia de *La devoción de la Cruz* de Calderón, y Lisarda, en *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua⁴². El temperamento de Julia es fulminante y trágico; no es una mujer hombruna, ni se ejercita en juegos de hombres, pero es una mujer fuerte, presa de la seducción y del abandono, que decide hacerse bandolera. Esta seducción se realiza, en presencia de la cruz y, sin saberlo, por su propio hermano Eusebio, que tiene que abandonarla por horror, no por burla; la desesperación terrible no nos lleva al sentido profano y real que vemos en *La serrana*, sino que el problema de incesto se resuelve por una justificación divina. La obra acaba en tragedia bajo la ley divina. Así quedan las motivaciones exteriores: Julia-no hombruna-sedución ante la cruz-abandono por horror al incesto-huída-bandolerismo-desesperación-arrepentimiento-tragedia a lo divino por la cruz.

En cuanto a *El esclavo del demonio*, diremos que reparte sus motivaciones de forma parecida a las obras ya mencionadas. Lisarda tampoco es una mujer hombruna, pero su fuerte temperamento no permite las soluciones de su enamorado don Diego; éste, por azar, ha dejado a Lisarda en manos de don Gil, monje que quiere "pecados". Lisarda es seducida por el monje, pero promete vengarse de su enamorado, no de su seductor real, don Gil, haciéndose bandolera. Don Gil se arrepiente y también se hace bandolero. El final es un arrepentimiento general, orientado a lo divino. Las motivaciones exteriores quedan así: Lisarda-no hombruna-seducida y no abandonada por don Gil-abando-

⁴¹ C. Bruerton (art. cit.) relaciona cuatro aspectos similares en las dos obras: a) descripción de la heroína; b) entrada en escena; cazadora; c) seducción; d) bandolerismo.

⁴² Ver estudios a sus ediciones por A. Valbuena Prat, *Clás. cast.*, Madrid, 1955; y "Un personaje prefreudiano de Lope de Vega", *RBAM*, Madrid, 1931, con relación a varios de estos elementos de *La devoción de la Cruz* y *El esclavo del demonio* con *La fianza satisfecha* de Lope de Vega.

nada y no seducida por don Diego-desesperación-huida y bandolerismo-arrepentimiento-orden. La relación que hace C. Bruerton (cita, nota 40) de esta obra con *La Ninfa* es como sigue: a) la seducción; b) bandolerismo y arrepentimiento; c) salvación y orden.

Así, las comparaciones serían infinitas si relacionáramos las motivaciones de todas las obras que nos muestran elementos afines.

ENRIQUE RODRÍGUEZ-CEPEDA

University of California, Los Angeles.

NOTAS SOBRE LA LOA A *FIERAS AFEMINA AMOR*

Tres animales simbólicos: Águila, Fénix y Pavón. Pero el Águila es un intermediario, o mejor dicho, pertenece a otro ámbito: el Águila es igual al emblema imperial, es la representante imperial. El Pavón se contrapone al Fénix, pero esta rivalidad es complementaria, ya que el mundo se divide o en meses (representación terrenal del simbolismo) y en signos, representación celestial del simbolismo. Tenemos entonces:

Campo metafórico
Pavón *vs.* Fénix

Campo cronológico
Águila (árbitro)

En el primer parlamento se establece inmediatamente la importancia de los cuatro elementos tradicionales: fuego, agua, aire, tierra. La soberanía del Águila no se pone en entredicho (es "la que mira / al sol desde más cerca"), y su convocación a la lid será a través de la razón. Fénix: resurge de sus cenizas; los meses. Pavón: sus plumas son ojos y por ojos son estrellas; los signos del zodiaco.

A cada mes corresponde una representación corporal, física, en íntima unión con el transcurso de las estaciones (es decir, del sol); para que los meses aparezcan es necesario descorrer las cortinas (las nubes) y de esta manera se inicia la lid a través de la razón. Pero esa representación corporal de los meses tiene una representación iconográfica (un resumen en imagen) que se vierte hacia el simbolismo de los meses. Quiere decir: meses y signos están en íntima unión, dependen unos de otros por el círculo metafórico, y, en consecuencia, nadie puede vencer en la lucha (vertical); la oposición Fénix *vs.* Pavón no es legítima, ¿por qué?, porque todo se mueve en el plano del símbolo, quien viene a triunfar es un mes junto con un signo (Diciembre y Capricornio es una pareja, Diciembre pertenece al Fénix, Capricornio al Pavón).

RIVALIDAD VERTICAL

Pavón (cielo)
vs.
Fénix (tierra)

← resultado o fin al
que conduce esta
rivalidad

← sol=Águila
Imperio (María
Ana)

Águila: Luego mirando a un fin mesmo
las solicitudes vuestras
sin que los medios se estorben,