

El romance de La Serrana de la Vera. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur

Pedro Manuel PIÑERO
Universidad de Sevilla

Virtudes ATERO
Universidad de Cádiz

Acabada ya la recolección de romances que durante los últimos años hemos llevado a cabo en la provincia de Cádiz¹, podemos señalar que, entre los temas de mayor interés encontrados, destacan las versiones de *La Serrana de la Vera*, recogidas todas por miembros de nuestro equipo que realizaron la encuesta en el Campo de Gibraltar. Estas versiones que vamos a publicar aquí proceden de Tarifa y Algeciras, y suponen la muestra evidente de la vitalidad del tema por toda la península, si bien es verdad que en las investigaciones que hemos hecho hasta la fecha, no sólo por Cádiz sino también por diversos enclaves de Huelva y Sevilla, estos son los únicos ejemplos de este romance que hasta ahora hemos hallado. De cualquier forma, se trata de las versiones más meridionales del romance de *La Serrana de la Vera* de que se tiene noticia hoy. El tema, como es sabido, se documenta con más amplitud y variedad en toda la zona norteña peninsular hasta la Extremadura septentrional y en Canarias.

Estos textos andaluces confirman la pervivencia aún en estas tierras meridionales de una leyenda de configuración mítica que se mantiene en la tradición tanto en el folklore como en los textos literarios: es, en esencia, el relato del viandante que encuentra en su camino a la mujer guardadora del paso que le obliga a un determinado peaje, lleno siempre de inquietantes resultados. La historia se manifiesta en distintas formas literarias y conlleva ambiguos significados. Es el tema de la mujer seductora, devoradora de hombres, que con formas o apariencias distintas, unas veces de figura monstruosa, otras revestida de belleza, se documenta ya en los lejanos textos medievales. Las serranas del Arcipreste de Hita pudieran ser los primeros ejemplos castellanos de un tipo de mujer selvática que procede de este

¹ Cfr. Pedro M. PIÑERO: «Romancero de tradición oral moderna en Andalucía Occidental: la encuesta de Cádiz», en *Literatura popular y proletaria* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986), pp. 279-296, y Virtudes ATERO: «Algunos datos sobre el romancero de la tradición oral moderna en la provincia de Cádiz», en *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2 (1986), pp. 441-453.

mito femenino. En una forma u otra, esta clase de mujer protagoniza historias romancísticas o piezas dramáticas a lo largo de los siglos áureos. Por su comportamiento puede ser considerada como la otra cara de la dama o pastora que recorre los versos de las serranillas y pastorelas y puebla las páginas de la bucólica renacentista enamorando a los pastores ociosos en los valles amenos. En líneas generales, estas mujeres —monstruosas, selváticas o de bella figura— encarnan la presencia del mal por sus criminales acciones, como los monstruos que se presentan a las ninfas en la *Diana* de Jorge de Montemayor². Claro es que, como vamos a ver en este análisis, nuestra serrana es algo más, pues este personaje romancístico es el resultado literario, en este género tradicional, de un mito que, en su configuración poética, aún tiene diversos significados³.

Sin entrar en la polémica de los orígenes del tema, aceptamos las conclusiones a las que ha llegado J. Caro Baroja en su primer análisis de la leyenda, que luego amplió en trabajos posteriores. Este texto del estudioso vasco resume sus conclusiones: «El tema de la Serrana de la Vera no es un tema histórico; se trata de un tema mítico que ha quedado en el folklore de una región bajo formas especiales, pero del que se pueden encontrar también vestigios en el folklore de otras partes. Los romances y las comedias basadas en él no son sino una elaboración final del tema por un pueblo con tendencias evemeristas, a través de la cual se ven muchos de los elementos míticos primitivos, que se podrán fijar mediante otros testimonios de carácter típicamente folklóricos, que deben buscarse en las localidades donde se dice que ocurrió el hecho»⁴. Caro Baroja se refiere aquí a las teorías sustentadas sobre todo por estudiosos extremeños que veían en la serrana la plasmación literaria de un hecho local ocurrido en el pasado en

² Jorge de MONTEMAYOR: *Los siete libros de la Diana*, ed. de F. López Estrada (Madrid: Espasa-Calpe, 1970⁵), p. 87 y ss. Cfr. A. D. DEYERMOND: *El hombre salvaje en la novela sentimental*, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1967), pp. 265-272.

³ Estamos de acuerdo plenamente con lo que el profesor François Delpech ha escrito en su interesante trabajo sobre la Serrana de la Vera: «je ne prétends pas suggérer que cette histoire est composite, fabriquée à coups d'emprunts à des répertoires légendaires différents, puisant ses motifs dans le fonds commun d'un folklore européen ou international. Au contraire. Je pense qu'il s'agit d'une création organique, complexe et originale, comme le sont la plupart des productions de ce qu'il convient d'appeler la "culture populaire"» y más adelante: «Il s'agit bien d'une seule histoire, mais elle fonctionne selon les procédures du récit mythique, c'est-à-dire qu'elle ménage une polysémie, une fluvalité d'ouvertures de sorties. Cette labilité interne permet des renversements, des transpositions de sens» en «Variations autour de *La Serrana*», en *Travaux de l'Institut d'études hispaniques et portugaises de L'Université de Tours*. Tours: Série «Études Hispaniques», II, Publications de L'Université de Tours (1979), pp. 59-77. La cita en pp. 75-76.

⁴ Julio CARO BAROJA: «¿Es de origen mítico la 'leyenda' de la Serrana de la Vera?», en *RDTP*, 2 (1946), pp. 568-572. La cita en p. 569. Vid. su trabajo posterior donde amplía su estudio: «La Serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales», en *Ritos y mitos equívocos* (Madrid: Istmo, 1974), pp. 259-338.

Garganta la Olla, provincia de Cáceres ⁵. La existencia del mito, base de este romance, es muy anterior a cualquier suceso histórico de la zona al que el texto poético pudiera referirse. Lo que ocurre es que determinados acontecimientos históricos locales se revisten del ropaje del mito, siempre en el caso de que la leyenda, origen del romance, estuviera basada en acontecimientos concretos, como sostenían los estudiosos extremeños. Según esto, lo determinante y en lo que hay que hacer hincapié es que el romance de *La Serrana de la Vera* recrea un viejo mito de la mujer seductora y selvática y en el que, en conclusiones a las que ha llegado F. Delpech —y que nosotros compartimos en líneas generales—, se articulan tres niveles de significación: «Primero se trata de un mito sacrificial: eliminación del obstáculo —aquí un monstruo en forma de mujer— que impide el paso de la vida salvaje a la cultura. En segundo lugar se distinguen muy bien las etapas sucesivas de una leyenda iniciática: las pruebas vespertinas y nocturnas impuestas a un joven por una maga antes de una liberación que cobra el aspecto de un triunfo solar. Por fin esta leyenda se relaciona estrechamente con una serie de cuentos matrimoniales que narran la unión agnóstica de la «mujer fuerte», o de la «mujer salvaje» con un hombre al que se pone a prueba por una lucha y unos juegos erótico-deportivos, juegos destinados a despertar o manifestar sus aptitudes para desempeñar el papel carismático de paredro de la diosa grande. A cada uno de estos tres niveles se representa un combate en que se van a decidir el paso de la vida salvaje a la civilización, el dominio de un sexo sobre el otro, y, por lo tanto, la elección del tipo de comunicación cultural sobre el que va a fundarse la vida social inaugurada por este combate» ⁶.

Nuestro trabajo no pretende ahondar en las significaciones múltiples de esta leyenda. Nuestra intención es dar a conocer este pequeño *corpus*, de las versiones de *La Serrana de la Vera* localizadas en unos enclaves concretos de la Andalucía Occidental que, por su rareza en toda la región del Sur, resultan de sumo interés, y analizar estos textos para mostrar cómo la leyenda se actualiza en la tradición moderna andaluza con rasgos distintivos frente a la tradición romancística panhispánica.

Estas son las versiones gaditanas:

⁵ Vid. para esta cuestión simplemente J. CARO BAROJA: «La Serrana de la Vera, o un pueblo...», pp. 271-295.

⁶ F. DELPECH: «La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. (Actas del II.º Coloquio del grupo de Estudios sobre Teatro Español, Toulouse, 16-17, noviembre 1978) (Toulouse: Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1979), pp. 23-38, la cita en p. 27.

— 1 —

- Allá en Barranca la Olla, orillitas de Paciencia,
 2 se pasea una serrana alta, rubia, muy morena,
 con su escopetita al hombro guardando la suya cueva,
 4 y vio venir a un galán alto, rubio como ella;
 se echó el trabuco a la cara, un trabucazo le pega.
 6 El galán iba delante abriendo campo y vereá,
 la vio subida en un pino peinándose las melenas.
 8 Lo ha cogido de la mano, lo lleva a la suya cueva.
 —¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
 10 —Nueve hombres que he matado dentro de la mía cueva;
 contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
 12 Aviaron de cenar
 tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
 14 Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.

Tarifa (Las Canchorreras), cantó Dolores Perea Rondón, de 45 años.
 Recogido por Francisco Vegara y Carmen Tizón en 1979.

Esta es la primera versión recolectada en la zona. La misma informante cantó los dos textos siguientes. Para nuestro análisis no vamos a tener en cuenta dicha versión, desordenada e incompleta por manifiesto fallo de memoria de la transmisora.

— 2 —

- Allá en Barranca la Olla, caminito de Paciencia,
 2 se pasea una serrana alta, rubia y muy morena,
 con su trabuco en la mano guardando la suya cueva.
 4 Vio de venir un galán que a ella le pareciera;
 lo ha cogido de la mano, lo llevó a la suya cueva.
 6 —¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
 —Nueve hombres que he matado dentro de la mía cueva;
 8 contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
 Aviaron de cenar
 10 tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
 Galonearon las camas con lindas colchas de seda.
 12 Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.
 La piedra con que atrancaba más de mil arrobas pesa.
 14 Cogió la honda en la mano, la piedra en la faldriquera;
 cada hondazo que ha pegado lo alejaba legua y media.
 16 En el pueblo más cercano ha dado parte de ella:
 cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
 18 el galán iba delante abriendo campo y vereá.
 La vio subida en un pino peinándose las melenas.
 20 Se echó el trabuco a la cara y un trabucazo le pega.
 De cintura para arriba de persona humana era,
 22 y de cintura pa abajo era estatura de yegua.

Tarifa (Las Canchorreras), cantado por Dolores Perea Rondón, de 48 años. Recogido por Francisco Vegara en abril de 1982

— 3 —

- Allá en Barranca la Ollá orillitas de Paciencia,
 2 se pasea una serrana alta, rubia, muy morena,
 con su escopetita al hombro guardando la suya cueva.
 4 Vio de venir a un galán alto, rubio como ella;
 lo ha agarrado de la mano, lo lleva a la suya cueva.
 6 —¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de piedra?
 —Nueve hombres he matado dentro de la mía cueva;
 8 contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
 Aviaron de cenar
 10 tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
 Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.
 12 En el pueblo más cercano ha dado parte de ella:
 cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
 14 el galán iba delante abriendo campo y vereá.
 La vio subida en un pino peinándose las melenas,
 16 se echó el trabuco a la cara y un trabucazo le pega.
 De la cintura pa arriba de persona humana era,
 18 de la cintura pa abajo era estatura de yegua.

Tarifa (Las Canchorreras), cantó Dolores Perea Rondón, de 48 años. Recogida, en diciembre de 1982, por Carmen Tizón y Francisco Vegara.

— 4 —

- Allá en Barranca la Joya, orillita de Placencia,
 2 se pasea una serrana alta, rubia, muy morena,
 con una escopeta al hombro, que anda siguiendo sus penas.
 4 Vio de venir a un galán alto y rubio como ella;
 lo ha cogido de la mano, lo lleva a la suya cueva.
 6 —Dimc: ¿qué son tantas cruces, tantos montones de arena?
 —Son de hombres que he matado dentro de la mía cueva;
 8 contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
 La piedra con que atrancaba ocho mil arrobas pesa.

 10 dos perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
 Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.
 (Y ella se levantó)
 12 Lo vio que iba por el camino montado en su yegua negra;
 puso la piedra en la honda, lo ha alejado legua y media *.
 14 La vio que estaba en un pino peinándose las melenas;
 se echó el trabuco a la cara: cuatro balazos le pega.
 16 Al pueblo más cercano ha dado cuenta de ella.
 —Cudir, cudir, valentones, cudir a reconocerla:
 18 de la cintura pa abajo tiene estatura de yegua,
 de la cintura pa arriba de persona humana era.
 20 Aquí tenéis los motivos que fuera hecha una fiera.

Tarifa (Los Majares), cantó Luisa Benítez Valencia, de 77 años. Recogido por Francisco Vegara en julio de 1983.

* Después del vs. 13 la informante cantó: «Un cazador que cazaba/un trabucazo le pega», pero inmediatamente corrigió el texto tal como lo presentamos.

—5—

- Allá en Barranca la Olla, orillita de Plasencia,
 2 se pasea una serrana blanca, rubia, muy morena,
 con una escopeta al hombro, que anda siguiendo sus penas;
 4 cada vez que le da sed, baja a la suya ribera.
 Ve de venir a un galán que a ella se pareciera;
 6 lo ha agarrado de la mano, lo lleva a la suya cueva.
 —Dime: ¿qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
 8 —Son de hombres que he matado dentro de la mía cueva;
 contigo he de hacer lo mismo si tu amor no me contempla.—
 10 Arregló muy bien la cama y con el galán se acuesta.
 Cuando se quedó dormida, el galán cogió la puerta;
 12 se despierta la serrana y sin el galán se encuentra.
 lo vio de ir por el camino montado en su yegua negra;
 14 se echó el trabuco a la cara cuatro balazos le pega.

Tarifa, cantó Josefa Noria Romero. Recogida por Francisco Vegara, Carmen Tizón y Karl Heisel en septiembre de 1985.

—6—

- Allá en Barranca la Olla y orillita de Pacencia,
 2 se pasea una serrana blanca, rubia, muy morena,
 con una escopeta al hombro que anda quitando las penas.
 4 Se encuentra con un galán muy parecido a ella;
 lo ha cogido de la mano, se lo ha llevado a su cueva.
 6 —¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
 —Son de hombres que he matado dentro de la mía cueva;
 8 contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
 Intentaron de comer y una cosita muy buena,
 10 y después de haber cenado, la serrana va y se acuesta.
 Cuando se quedó dormida, el galán cogió la puerta.
 (Atrancó la puerta con una piedra que pesaba mucho)
 12 Cuando ella se despierta y sin el galán se encuentra,
 se lo ve de ir por caminos montado en su yegua negra;
 14 se echó el trabuco a la cara; cuatro mil balazos pega.
 Al pueblo más cercano se fue a dar cuenta,
 16 y cuatro miembros de justicia vinieron a reconocerla:
 de cintura para arriba de persona humana era,
 18 de cintura para abajo tiene estatura de bestia.
 (Al final la matan)

Algeciras, cantó María Santos Valencia de 43 años. Recogida por Francisco Vegara, Carmen Tizón y Karl Heisel en septiembre de 1985.

—7—

- Allá en Barranca la Olla, sonilito de Plasencia,
 2 se pasea una serrana blanca, rubia y es muy bella,
 con una escopeta al hombro, que va siguiendo sus penas;
 4 se vio de veni(r) un galán que a ella se pareciera;
 lo ha agarrado de la mano, lo llevó a la suya cueva.
 6 —Dime: ¿qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
 —Son de hombres que he matado dentro de la mía cueva;
 8 contigo ha de ser igual si tu amor no me contempla.—

(Bueno, aquí hay unos versos que no me acuerdo perfectamente; pero se trata de que ella come una exageración y él también).

- La piedra con que atrancaba cuatro mil arrobas pesa.
10 Cuando se quedó dormida, el galán cogió la puerta,
y cuando se despertó, que sin el galán se encuentra,
12 se echó la escopeta al hombro, la piedra en la faltriquera,
y allá se lo vio de ir montado en su yegua negra;
14 metió la piedra en la honda, la ha alejado legua y media.
Se echó el trabuco a la cara, cuatro balazos le pega.
16 De cintura para arriba de persona humana era,
de cintura para abajo tiene estatura de yegua.

Tarifa, cantó Antonio Triviño Iglesias. Recogida por Francisco Vegara y Carmen Tizón, octubre de 1985.

—8—

- Allá en Barranca la Olla,
- 2 se pasca una serrana alta, rubia, muy morena,
con una escopeta al hombro, la piedra en la faltriquera.
4 Se vio de veni(r) un galán que a ella se pareciera.
—¿De qué son tantos montones, tantos montones de arena?—
6 Hombre(s) y hombres que ha matado dentro de su misma cue-
—Contigo haré lo mismo si tu amor no me contempla.— [va.
8 Se despierta la doncella y sin el galán se encuentra;
se echó la escopeta al hombro, las piedra(s) en la faltriquera,
10 y allá se lo vio venir montado en la yegua negra.
Le ha dado siete balazos, lo arretira siete leguas.
12 Y allá se la ve subida
en lo alto de un pino verde peinándose las melenas.
14 De cintura para arriba de persona humana era,
de cintura para abajo tiene estatura de yegua.
16 Y aquí se ven los motivos de que sea como una fiera.

Algeciras, cantó Pepa Santamaría Rodríguez, 36 años. Recogida por Carmen Tizón, Francisco Vegara y Karl Heisel, noviembre de 1985.

A pesar de las múltiples variantes de intriga que el romance ofrece en las distintas zonas de la tradición actual, y en nuestros propios textos, distinguimos para el análisis de estas versiones gaditanas las siguientes secuencias narrativas que configuran su fábula:

1. Localización de la acción y presentación de la serrana.
2. La serrana encuentra al galán y lo lleva a su cueva.
3. La cueva y fases de la seducción amorosa.
4. Huida del galán y persecución por parte de la serrana.
5. Desenlace.

Secuencia 1: a) Localización. Todas las versiones gaditanas comienzan ubicando la historia en un lugar concreto: Garganta la Olla, cerca de Plasencia. Parece evidente que los informantes andaluces, desconocedores del topónimo exacto extremeño, lo han sustituido por el más familiar de Barranca, y como la mayoría de ellos tampoco conoce la ciudad de Plasencia,

el término aparece de distintas formas en los *incipit* («Pacencia, Placencia, Paciencia, Pacencia»). Frente a esta uniformidad de nuestros textos, en otras zonas españolas ⁷ el romance puede comenzar con una imprecisión local, utilizando una fórmula especial propia del estilo romancístico: «Allá arriba en aquel alto», «En aquellas altas sierras», «En cierta tierra de España», etc., cuando no lo hacen con la indicación precisa del lugar, Garganta la Olla, en la Vera de Plasencia, como ocurre, sobre todo, en los textos extremeños y en las zonas colindantes. Hay unas versiones, las menos, que sitúan la acción en otro lugar de España («En los montes de Carmona»).

De todas formas, nuestros textos han conservado la ubicación de la fábula en un terreno abrupto, difícil y apartado. Garganta —o Barranca— hablan al lector u oyente de paso estrecho y dificultoso, y las indicaciones de que el viandante o galán «iba delante abriendo campo y vereá» expresan a las claras lo abrupto del lugar, que precisa de la ayuda de un guía para franquearlo a salvo y sin errar.

b) Presentación de la serrana. La presentación de la serrana en nuestras versiones se reduce, de modo uniforme, al retrato idealizado de la misma: es alta, rubia y muy bella. Debemos resaltar que, frente a esta descripción basada en el canon de la belleza tradicional, la mayoría de nuestros textos señala que la serrana es también «muy morena». Es cierto que en muchos de los ejemplos de las otras zonas que nos están sirviendo de punto de referencia en este análisis, se indica que la protagonista es «ojimorena»; parece probable que lo inusual del término haya provocado su sustitución por la fórmula más fácil de «muy morena», pero también pudiera interpretarse esta variante como una premonición, por parte de los infor-

⁷ Para nuestro análisis sólo hemos utilizado un número de versiones de otras zonas españolas que, aunque evidentemente corto, representan el prototipo del romance en esas regiones, ya que nuestra intención no ha sido el cotejo exhaustivo de las versiones gaditanas con ellas. Pensamos que nuestras conclusiones quedan apoyadas de modo suficiente con este limitado número de textos citados. He aquí las colecciones que hemos manejado: Narciso ALONSO CORTÉS: *Romances de Castilla* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982). Manuel GARCÍA MATOS: *Cancionero popular de la montaña*, II (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1934). Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *Flor nueva de romances viejos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968²). Manuel ALVAR: *Romancero viejo y tradicional* (México: Porrúa, 1979²). Marcellino MENÉNDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos*, IX (Santander: CSIC, 1945²). Maximiano TRAPERO: *Romancero de Gran Canaria. I. Zona Sureste* (Las Palmas de Gran Canaria: Excm. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Instituto Canario de Etnografía y Folklore, 1982); *La Flor de la Marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*, ed. Diego Catalán y otros, I y II. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos (1969). *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, Aier, 2. ed. Suzanne H. Petersen y otros. Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos (1982). Para evitar que la lectura de este trabajo resulte enojosa con numerosas citas que indiquen la procedencia de los textos que tomamos como ejemplo, y por tratarse de un número reducido de versiones que el estudioso conoce o fácilmente puede tener a la mano, reduciremos estas citas a aquellos casos en que lo creamos significativamente necesario.

mantes andaluces, de la maldad que inmediatamente va a manifestarse en el comportamiento de la serrana, ya que es sabido que en la literatura tradicional el color moreno conlleva las notas de fealdad e incluso de reprochables comportamientos éticos. Así, se dice en la canción tradicional:

Aunque soy morenica y prieta
a mí qué se me da,
que amor tengo
que me servirá

Y:

Yo me soy morenica,
yo me soy morená.
Lo moreno, bien mirado,
fue la culpa del pecado,
que en mí nunca fue hallado,
ni jamás se hallará ⁸.

Pensamos que esta interpretación es posible porque las variantes introducidas en la transmisión de un romance responden, las más de las veces, no a la invención caprichosa de un informante, sino a la utilización espontánea de las fórmulas y recursos propios del género romancístico ⁹.

Esta inquietante belleza de nuestra serrana contrasta con las figuras monstruosas y repulsivas de las de Juan Ruíz.

La descripción de sus rasgos físicos se completa con otros elementos que indican su condición de mujer salvaje: «con su trabuco en la mano», «con su escopetita al hombro», «la piedra en la faldriquera», «guardando —en actitud hostil— la suya cueva». Todos nuestros textos, excepto el 2, 3 y 8, añaden que este comportamiento y forma de vida agresiva en que se presenta a la serrana está justificado por una misteriosa vida anterior que los versos no explicitan, pero que se deja entrever: de ahí que la serrana ande «siguiendo sus penas». ¿Es esta una huella, aunque mínima, en la conciencia colectiva de los informantes gaditanos de la leyenda, según se desarrolla en la versión dramática de Vélez de Guevara, en la que la serrana huía al monte después de ser violentada, decidida a la venganza de su ultraje con este feroz comportamiento con el hombre?

Los textos de las otras zonas peninsulares consultados presentan con mayor riqueza de detalles el retrato y la actividad de la protagonista. La mayoría de ellos se detiene en describir su abundante cabellera, que trenzada se oculta bajo su montera, al tiempo que se resalta su condición de

⁸ Textos tomados de *La canción tradicional. Aproximación y Antología*, ed. Vicente Beltrán. Arboli, 2 (Tarragona: Tarraco, 1976), pp. 139 y 125.

⁹ Véase D. CATALÁN: *Catálogo General del Romancero pan-hispánico. Teoría General* (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984), p. 160.

cazadora, motivos con tanta carga simbólica en el folklore tradicional. Nos parece que la leve referencia al cabello de los textos andaluces, que sólo señalan que son rubios, frente a lo pormenorizado de los otros, queda compensada con la indicación en la última secuencia de que la serrana está subida en un pino peinándose la melena, motivo que no hemos encontrado en otros lugares y al que más abajo nos vamos a referir.

En la versión 5 el retrato moral de la serrana queda enriquecido con la alusión a sus deseos sexuales, con un verso eufemístico pero de claro significado erótico: «cada vez que le da sed/baja a la suya ribera». Está sobradamente documentada la connotación sexual de los términos «agua», «sed» y «bajar a la ribera»¹⁰. Esta referencia a la incontinenencia sexual de la serrana queda expresa por lo claro en otras versiones peninsulares, por ejemplo: «cuando tiene ganas de hombres/se asoma a lo alto de la sierra». En algunas versiones, nos referimos especialmente a las recogidas en la zona de La Vecilla (León), se completa este verso de clara significación sexual con el que aparece en las nuestras: «cuando tiene gana de agua/se bajaba a la ribera», que en este caso debe entenderse en su sentido más literal. De este modo, la versión andaluza que nos ocupa acentúa su carga poética llenando de simbolismo un verso que podría tener una lectura no figurada. Este sería un ejemplo clarísimo de uno de los recursos más destacados de la poética del género: el eufemismo con todas sus posibilidades de invención poética¹¹. El poema condensa su carga lírica mediante el ejemplo de esta figura, que se ha producido por un acto de creación poética y no por un simple olvido en la transmisión oral¹².

Este comportamiento de la serrana en su libertad de escoger al varón para satisfacer su deseo erótico, la sitúa abiertamente en la transgresión del orden establecido en la dialéctica sexual que la sociedad ha impuesto, con lo que se acentúan aún más los perfiles de esta figura rebelde con el papel de pasiva receptora que las normas han asignado a la mujer en nuestra civilización¹³.

Así presentado el personaje de la serrana adquiere su carga ambivalente que la hermana con el mito de la seductora y malvada. Su apariencia bella y su comportamiento aguerrido y salvaje son los elementos funda-

¹⁰ Cfr. simplemente Egle MORALES BLOUIN: *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1981), pp. 62-63, 71 *passim*.

¹¹ Véase Braulio do NASCIMENTO: «Eufemismo e Criação Poética no Romancero tradicional», en *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*, eds. D. Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1972), pp. 233-275.

¹² Así se produce la recreación colectiva de un romance en su transmisión. Véase D. CATALÁN: «El romance tradicional un sistema abierto», en *El Romancero en la tradición oral...* pp. 181-205, la referencia concreta a este fenómeno en p. 197.

¹³ Para el rechazo que el comportamiento sexual libre de la mujer provoca en una estructura social patriarcal, véase F. DELPECH: «Variations autor...», pp. 74-75.

mentales que se aúnan en la configuración de este mito universal. Los ejemplos abundan desde la más temprana antigüedad: Medea, Circe, las sirenas, las lamias, las hadas de la cuentística, la bella doncella Suxe de *El Cróton* (cantos V, VI y VII) son conocidas personificaciones literarias de este mito.

Secuencia 2. La serrana encuentra al galán y lo conduce a la cueva. Uniformemente el galán de nuestras versiones es «alto, rubio como ella», o en la variante «que a ella se pareciera». De este modo el protagonista masculino de la fábula queda ennoblecido por su retrato físico, expuesto con una evidente economía de medios expresivos. Es, sin duda, el recuerdo del caballero de las serranillas y pastorelas medievales, que con una posición social elevada se prenda momentáneamente de la bella villana que encuentra en los caminos. En las versiones peninsulares que estamos cotejando este personaje ofrece una mayor variedad social: unas veces es un serranito, un pajecillo, un pastor, un vaquero, y otras, un caballero, y en algunos momentos el encuentro se dilata con invitaciones expresas de la serrana a que pase a su cueva donde encontrará un refugio agradable en su caminar por el monte, produciéndose un primer diálogo entre ellos. Por veredas y vericuetos la serrana lo conduce a su habitáculo. Esta secuencia en los textos andaluces está reducida al mínimo necesario para la comprensión de la fábula, y omite la descripción del camino hacia la cueva y, por supuesto, la lucha que en algunas versiones peninsulares aparece como preámbulo de lo que va a suceder en la cueva, lucha en la que triunfa claramente la serrana.

Vio venir un serranillo	con una carga de leña;
lo cogiera por la mano	para guiarlo a su cueva.
No le lleva por caminos	ni tampoco por veredas,
sino por un robledal arriba	espeso como la yedra.

(Versión de Carbonera, La Vecilla, León, *AIER*, II, p. 70).

Me ha desafiado a luchar;	me puse a luchar con ella.
Me dice:—!Pollo calzado!	Le digo:—!Gallina clueca!
Me coge por un bracito	y me lleva pa su cueva.

(Versión de Haria, Lanzarote, *Flor de la Marañuela*, II, p. 201)¹⁴.

Secuencia 3: a) La cueva. Sin otros preámbulos el galán de nuestras versiones, sorprendido por el espectáculo macabro, pregunta directamente a la serrana por las cruces y los enterramientos que rodean o adornan la cueva. Así los textos, puede entenderse que este cementerio inesperado forma parte del habitáculo de la serrana. La mayoría de las versiones peninsulares que estamos viendo sitúan estas tumbas en el camino que conduce a la cueva, y siempre en sus alrededores. Es la misma situación que se describe

¹⁴ Sobre la significación de esta lucha véase F. Delpech: *Ibid.* pp. 68-69.

en el romance de *La Gallarda*, incluido también, como es sabido, en la serie de *mujeres matadoras*:

—Sube, sube, caballero sube, si quieres, arriba.—
 Y al subir por la escalera se ha fijado en una viga:
 había cien cabezas de hombres allí en la viga tendidas...
 —¿Qué tienes aquí, Gallarda, con toda tu gallardía?
 —Son cabezas de lechón criadas con buena harina.—

(Versión de Cadalso de los Vidrios, Madrid, *Cancionero Popular de la provincia de Madrid*, I, p. 45)

Sin rodeos, la serrana contesta al caballero que se trata de hombres que ha matado dentro de la cueva. Son los trofeos que muestra orgullosa como resultado de su lucha triunfante con el varón. Así le ocurrirá al nuevo galán si no se pliega a sus deseos amorosos. En la mayoría de las versiones peninsulares citadas, la amenaza de muerte no guarda ninguna relación —o al menos no se expresa— con el consentimiento amoroso del caballero. La serrana se limita a decir: «y otro tanto haré contigo/cuando mi voluntad quiera».

Mucho se ha escrito sobre el polivalente sentido simbólico de la cueva, gruta o caverna. Para nosotros esta cueva de la serrana es la gruta del terror, no sólo por sus trofeos macabros, sino porque en ella el viandante encuentra la muerte. No renunciamos del todo a considerarla el escenario de un proceso iniciático: multitud de ritos iniciáticos, tan frecuentes en distintas civilizaciones, consiste en la penetración del héroe en el seno de la tierra, un *regressus ad uterum*, empresa que resulta siempre peligrosa, pero de la que sale el héroe transformado y victorioso. En la literatura occidental muchos héroes de caballería, entre ellos el más famoso paladín de nuestros libros, Amadis de Gaula, siguieron este curso iniciático en grutas, y en nuestras letras de los Siglos de Oro, don Quijote bajó a la cueva de Montesinos en donde ve cosas de las que más le valió no hablar y de la que salió transformado: a partir de este momento la trayectoria del caballero manchego será bien distinta ¹⁵. De este modo el lector u oyente va completando en las versiones de este romance el retrato de la mítica serrana, que también, como otras magas de la antigüedad, habita en tenebrosas espeluncas, y se va perfilando con mayor nitidez el entramado de símbolos con los que la tradición ha diseñado este personaje folklórico y mítico.

b)El proceso iniciático: las fases de la seducción amorosa. En conjunto, nuestros textos más completos presentan sólo dos fases de la seducción amorosa que conducirían a la preparada muerte —real o simbólica— del caballero. Bien es cierto que estas dos fases son las de mayor significación

¹⁵ Para F. Delpech el sentido iniciático de este pasaje es claro y en él la serrana se convierte en la sacerdotisa de la ceremonia de iniciación. *Ibid.* pp. 68-69.

y entidad, y que se encuentran en toda la tradición: la comida y el lecho. En otras zonas, la escena se enriquece con varias actividades propias del juego amoroso, en las que destaca el abundante vino, que conduce a la borrachera abierta de los personajes, aunque siempre el varón será más continente y cauto.

Jarras van y jarras vienen, la serrana emborrachéla.

La lumbre, que caldea el recinto y que en algunos casos se prende con los huesos de las víctimas:

Se pusieron a hacer lumbre, con huesos y calaveras,
de hombres que había matado, aquella terrible fiera.

La música, con toda su carga seductora y mágica que ablanda las voluntades:

A él le dio un rabelillo, ella toca una vihuela;
trató de dormirlo a él, mas la dormida fue ella.

En todos estos ejemplos el galán se mantiene vigilante, mientras que la serrana se entrega sin freno a las consecuencias de este juego erótico. En nuestras versiones esta vigilia del caballero se sobreentiende. Sabido es que «el dormirse en la cabaña de la bruja comporta la muerte»¹⁶.

La buena comida es siempre preámbulo inexcusable de esta clase de situaciones, no sólo en el romancero sino también en otros géneros literarios:

Púsome mucho aina
en la venta con su enhoto;
diome foguera de enzina,
mucho gaçapo de soto,
buenas perdizes asadas,
hogaças mal amassadas
e buena carne de choto;
de buen vino un quartero,
manteca de vacas mucha,
mucho queso assadero,
leche, natas e una trucha;
dize luego: «Hadeduro,
comamos d'este pan duro,
después faremos la lucha»¹⁷.

¹⁶ Vladimir PROPP: *Las raíces históricas del cuento* (Madrid, 1974), p. 111. *Apud*. F. Delpech: *Ibid.*, p. 70, n. 49.

¹⁷ *Libro de Buen Amor*, ed. J. Joset, II (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), estr. 968-969, pp. 38-39.

Como era de esperar, la cena que celebran los personajes se compone de platos frecuentes en la literatura folklórica, y que no están exentos de interpretaciones populares erótico-festivas. Conejos y perdices son citados con cierta asiduidad en otras cenas romancísticas, como en esta versión vallisoletana de *La adúltera del cebollero*:

Se ponen a hacer la cena, dos perdices y un conejo;
las perdices para el ama, el conejo al cebollero ¹⁸.

Lo mismo se documenta en otros textos literarios:

«Di conmigo en un tabenáculo de la gula, donde hendi un paño de manos de una empanada, y par de perdices, un conejo y frutilla de sartén» ¹⁹.

En otras versiones peninsulares de este tema también comen la carne de estos animales, e incluso en las primeras secuencias se presenta la montañaz serrana con el cinto adornado de estas piezas cazadas por ella:

de conejos y perdices la pretina traigo llena,
los conejos para él. las perdices para ella.

(Versión de Salceda, Santander. *Romance popular de la Montaña*. II, p. 39).

En algunos de nuestros textos, cuando no se expresa en concreto estos platos de caza, se indica siempre que se trata de una cena abundante y sabrosa, con la frase formulaica: «y otras cositas más buenas» o «cositas más buenas».

Sólo en una de nuestras versiones, la 6, se especifica con claridad que los dos participan de esta cena; en el resto sólo se habla de la preparación de la misma. En las ceremonias iniciáticas la comida juega un papel destacado. Estos festines resultan peligrosos para el héroe que se ha sometido al rito iniciático en la cueva, y como señala F. Delpech ²⁰, en muchos cuentos y romances el caballero prudentemente evita probar bocado. En el Convidado de piedra, en su versión de Balbases (Burgos) recogida por Narciso Alonso Cortés, leemos:

¹⁸ Joaquín Díaz, José Delfin Val y Luis Díaz Viana: *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, II (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1979), p. 180.

¹⁹ Vicente ESPINEL: *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de Samuel Gili Gaya, I (Madrid: Espasa-Calpe, 1951), p. 94.

²⁰ *Art. cit.*, pp. 69-70.

—Dile que suba, que suba, que ya está puesta la mesa
 de perdices y conejos y de otras cosillas buenas.—
 Le han acercado una silla para que se siente en ella,
 hace que come y no come, y hace que cena y no cena.
 —Yo no vengo por cenar, vengo por ver como cenas.
 Yo te convidó otra noche a cenar de la mi mesa.

(*Romances de Castilla*, p. 46)

Sólo en la segunda versión se especifica el cuidado con que se exorna la cama de amor que se convertirá en lecho de muerte: «Galonearon sus camas/con lindas colchas de seda». En las demás, se indica simplemente que los personajes se acuestan. Como es bien sabido, los lechos de amor, que con frecuencia son también de muerte en el romancero, están siempre revestidos:

Tuve sábanas de rosa y almohada de jazmín ²¹

O:

Pusieron la cama en medio la sala:
 con colchas de seda, sábanas de holanda.

(*Santa Elena*, versión de Ruiz, Santander, *Romance popular de la Montaña*, II, p. 196)

Un último elemento que debe reseñarse en esta secuencia y que en algunos textos pertenece a la siguiente es la piedra, siempre de tamaño descomunal, con que la serrana atranca la puerta en prevención de la huida del incauto caballero. Con ello se corrobora otro aspecto del retrato de la agreste doncella: su increíble fuerza de la que alardeaban también las serranas de nuestro Arcipreste. *Esto es lo corriente, pero también en alguna versión, la 6, es el galán quien asegura la puerta por fuera con una piedra pesada cuando ha logrado escapar aprovechando el sueño profundo de la serrana.* En este caso, este elemento forma parte de la secuencia siguiente. De todas formas, en numerosas versiones las piedras pesadas se mencionan para constatar la sorprendente fuerza de la mujer.

Secuencia 4. Huida del galán y persecución por parte de la serrana. De nuevo todas nuestras versiones se comportan con una gran uniformidad en esta secuencia. Se expresa la huida del caballero aprovechando el sueño de la serrana y alejándose en su yegua negra, elemento que falta sólo en las versiones 2 y 3. Hay que resaltar que en las otras versiones españolas no hemos encontrado la utilización de la yegua para la huida. Quizá se justifi-

²¹ «Bernal Francés», versión de Arcos de la Frontera, Cádiz, en P. M. PIÑERO y V. ATERO: *Romancerillo de Arcos* (Cádiz: Fundación Machado-Diputación Provincia de Cádiz, 1986), p. 68.

que este motivo en las sureñas por el valor simbólico de la montura negra como muerte, frecuente en otros textos poéticos andaluces:

En la luna negra
de los bandoleros
cantan las espuelas.
Caballito negro,
¿dónde llevas tu jinete muerto? ²².

Sin más dilación, los textos gaditanos narran la persecución de la serrana que pretende detener al jinete o bien con su honda o bien a trabucazos. A esto se reduce esta secuencia en las versiones que comentamos, mientras que en el resto de las peninsulares la escena se alarga con más riqueza de detalles y, frecuentemente, con las palabras que la serrana dirige al huido intentando hacerle volver para que recoja una prenda, por lo común su montera, que ha olvidado en la cueva o que le ha derribado de una pedrada o de un tiro, e incluso, en algunos casos, añade la súplica de que le lleve una carta a sus familiares. De cualquier forma, el parlamento de la serrana concluye con el ruego de que no la delate, a lo que el joven contesta irónicamente que no, hasta el primer puesto, venta o pueblo:

Se levanta la serrana por aquella sierra fuera.
—Vuelva usted, el caballero, se le olvida la montera.
—Aunque fuera de oro y plata no volviera yo por ella:
en casa tendrán mis padres de qué hacerme otra más nueva,
y aunque no la tuvieran, en la tienda la hubiera.
—Vuelva usted, el caballero, lleve esta carta a su tierra.
—Tráigala usted, la serrana, y venga usted con ella.
—Por Dios le pido, el caballero, que no lo parle en su tierra.
—No, señora, no lo parlo, hasta la ciudad primera.

(Versión de Reinosa, Santander, *Romances de Castilla*, p. 176)

Esta huida y persecución con todas las variantes señaladas significa la vuelta victoriosa del caballero que ha superado las pruebas iniciáticas y retorna transformado a su mundo. Se llega así, con un héroe fortalecido, al desenlace de la historia.

Secuencia 5. Desenlace. No es extraño que sea en esta secuencia final donde el lector encuentre mayor variabilidad. De todos es conocido que son los finales los que más cambian de una versión a otra en el romancero de la tradición oral moderna, ya que es en ellos donde las fábulas se adaptan a los códigos éticos y estéticos de la época en la que el romance se reproduce. De este modo las historias se actualizan y mantienen su vigor para cada tiempo y para cada hombre.

²² Federico GARCIA LORCA: «Canción del jinete» en *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1960), p. 185.

Las versiones sureñas tienden a completar la historia en consonancia con la tendencia habitual del romancero moderno. Según esto, lo más frecuente —como ocurre en las versiones 2, 3, 4, 6 y 7— la fábula tiene un final lógico: la muerte del extraño ser que encarna el mal. En la versión 8 no se produce la muerte de la serrana, sino que el galán huye y ella queda, señera y arrogante, peinando su cabellera, con lo que el romance viene a admitir la permanencia del mítico ser monstruoso en la tierra. Por último, la versión 5 puede considerarse como un texto truncado, donde el fragmentismo abre al lector a distintas posibilidades interpretativas: o el mancocho ha logrado escapar a pesar de los trabucazos de la serrana, o se sobreentiende que ha caído bajo las balas de su escopeta.

Por otro lado, esta variabilidad se presenta también en las distintas formas en que la serrana es abatida: en las versiones 2, 3 y 6 el galán, recurriendo a la justicia establecida, busca en el pueblo más próximo a sus miembros, que le acompañan al monte donde la serrana es muerta por él mismo (versiones 2 y 3) o no se identifica al ejecutor (v. 6.). En las versiones 4 y 7 es el galán quien corre con la responsabilidad de acabar con ella en solitario, si bien luego se encaminará al primer pueblo para dar cuenta de su hazaña (v. 4). Como muestra de la variabilidad de estos desenlaces, la informante que cantó la versión 4 ofreció una variante en este punto, atribuyendo la muerte de la serrana a un cazador, con lo que se confirmaba la creencia popular de que esta mujer era considerada como una fiera.

En las otras zonas de la tradición oral moderna los finales son similares a los nuestros, aunque con fórmulas discursivas diferentes, si bien es frecuente que en ellos no muera la serrana, interrumpiéndose el romance con las palabras del huído que anuncia su intención de delatarla en el pueblo más cercano. También los ejecutores de la fiera mujer, en los casos en que se da su muerte, pueden ser otros: lo usual es que sea un pajecillo quien la ejecuta por la espalda mientras que ella da la cara a la muchedumbre que viene a buscarla. Lo cual, pensamos, pudiera tener una lectura simbólica: es el joven sin culpa quien es capaz de acabar con la personificación del mal.

Hay que resaltar que en cuatro de nuestras versiones la última actitud en que aparece la serrana es «subida en un pino peinándose las melenas». En estos casos, hasta el último momento de la historia, la serrana se presenta como un ser ambivalente con su apariencia de belleza que oculta su monstruosidad. El mito se desarrolla a lo largo del texto, e invariablemente la perversa dama hace alarde de su belleza y de sus artes de seducción a la espera de su nueva presa. Es en este momento cuando, en las versiones 2, 3 y 4, la ejecuta el caballero. Los cabellos largos femeninos se han interpretado como símbolo de la provocación sexual y de la fertilidad. El dejarlos sueltos, el peinarse la melena o lavársela significaba por parte de la mujer la provocación evidente al varón. Así se presenta al final de su historia esta

serrana selvática que vuelve invariablemente a la seducción del incauto viandante.

Todas nuestras versiones, menos la 5, que la hemos considerado inacabada, terminan con dos versos de configuración formulaica que manifiestan la sorpresa de todos al descubrir su verdadera naturaleza e identidad monstruosa:

De la cintura pa arriba de persona humana era,
de la cintura pa abajo era estatura de yegua.

Se ha concluido la fábula y el misterio de la extraña mujer agresiva y salvaje queda desvelado con su dualidad extraordinaria; como una sirena o una nereida de la antigüedad grecolatina, nuestra serrana de la Vera muestra su terrible simbiosis: la belleza que vela la maldad. Finales más ingenuos, como los casos de las versiones 4 y 8 aclaran al lector no iniciado las razones de la conducta inexplicable de esta mujer:

y aquí se ven los motivos de que sea como una fiera.

Esta monstruosidad tan poéticamente expresada en nuestras versiones, se insinúa, desde luego no con los logros estilísticos de estos textos, en algunos romances leoneses, que acaban con la sorpresa que produce en todos el tamaño descomunal de la serrana:

Siete arrobas pesa el cuerpo, tres y media cada pierna,
dos y media cada brazo y tres para la cabeza.

(AIER, II, pp. 76-77)

A modo de conclusión. Hace ya muchos años que don Ramón Menéndez Pidal dejó asentado que una de las diferencias más significativas del romancero del Sur frente al del Norte era la tendencia a la reducción de las fábulas, y más aún de las intrigas en los textos meridionales. Por otra parte, consideraba él que estas versiones estaban más alejadas de los textos primeros, y que por lo tanto eran más modernas²³. Hoy seguimos manteniendo lo mismo, con más documentación que con la que contó el maestro. Efectivamente, después de las investigaciones que llevamos realizadas, por no hablar más que de nuestros trabajos, el número de temas y versiones recogidas han venido a confirmar, si esto fuera necesario, que los textos andaluces son más cortos y más modernos. También es cierto, y esto lo reconocen los especialistas del romancero, que las versiones meridionales,

²³ *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968²), II, pp. 402-403.

por ser más modernas y reducidas, han ido ganando terreno en el amplio mapa del romancero hispánico, y que cuando no han hecho olvidar las más circunstanciadas versiones de otras zonas, conviven con ellas.

En este caso, en el romance que hemos analizado en sus versiones gaditanas, la reducción opera como un mecanismo esencializador de la historia, consiguiendo, a nuestro entender, textos de aceptables logros literarios. En primer lugar, su reducción ha conducido a una condensación de los recursos poéticos utilizados: el uso del eufemismo da al verso una mayor carga lírica, obligando a una lectura más figurada de la narración; la rápida enumeración, con precisas pinceladas en las descripciones de los personajes impresionan más fuertemente al lector; la configuración esticomítica de los versos que se suceden a lo largo del poema sin encabalgamientos, fija de modo efectivo la historia en el oyente; la ausencia de nexos de enlace entre las secuencias subraya la andadura acelerada de la fábula; la imagen de la serrana subida en el pino con los cabellos al viento, que opera como un fotograma de película impresionista, además de la adensación simbólica que supone, deja grabada la figura de la seductora en la memoria del receptor con gran eficacia poética; la terminación habitual de estas versiones, con dos versos formulaicos organizados de modo paralelístico, con correlación y antítesis, confirma, del mismo modo, la altura poética de estos textos.

Este ritmo rápido en que se cuenta la historia hace que las secuencias prescindan de todo aquello que se considera superfluo y circunstanciado. El texto sólo dice lo esencial pero de modo condensado. Los diálogos que encontrábamos en las otras versiones peninsulares se reducen aquí a una sola pregunta en la que se vuelca toda la sorpresa y espanto del caballero, y si este brevísimo diálogo no ha desaparecido también de nuestros textos, es precisamente porque en la transmisión andaluza se considera un motivo fundamental en la fábula, anunciador de la maldad sin límites de la serrana.

El poema así reducido, condensado, no ha conservado el más mínimo residuo de una historia no ya local, sino ni siquiera temporal. Lo que nuestras versiones ofrecen es la presentación de un mito, y como tal atemporal y universal. Es una historia en la que la mujer seductora atrapa con su amor a los hombres a los que sacrifica después de gozarlos. Como las sirenas, que atraían a los navegantes con la belleza de su canto para sumergirlos en el piélago tenebroso donde encontraban la muerte, nuestra serrana de la Vera seduce a los viandantes con su belleza irresistible y su melena altiva para hundirlos en la cueva donde termina sacrificándolos. Sólo la llegada del héroe —varón que supera las pruebas iniciáticas a las que es sometido— cambia el curso de la historia destruyendo, las más de las veces, a esta mujer transgresora del orden social que se ve así restaurado. Otras veces, las menos, aunque el joven supera las pruebas, no logra acabar con la mujer salvaje y el proceso de restauración de este orden queda

incompleto. Esta serrana, selvática por su forma de vida, es una representante más, con toda su carga mítica, alineada en la galería de mujeres malvadas de nuestra literatura misógina.

Nosotros no queremos entrar en este momento en la discusión de si el romance de *La serrana de la Vera* surgió a partir de una historia concreta. Lo que no nos cabe duda es que si esto fue así, este presunto suceso se configuró literariamente echando mano de los elementos que estructuraban este mito de la mujer en la antigüedad. Las versiones andaluzas, más alejadas de los textos primeros, como señaló don Ramón, han olvidado totalmente la historia que pudiera haber provocado el nacimiento del romance, para resaltar el mito antiguo que vuelve en estos textos por sus fueros. Aquí ha quedado la serrana de la Vera exclusivamente como prototipo de esta mujer legendaria.