

LA “ÍNSULA” DE GILA. NOTAS SOBRE LA GÉNESIS LITERARIA DE LA PROTAGONISTA DE *LA SERRANA DE LA VERA* DE LUIS VÉLEZ

MERCEDES COBOS
Universidad de Sevilla

La serrana de la Vera de Vélez de Guevara es, claro está, una obra de protagonista, como concebida para el lucimiento de la extraordinaria cómica Jusepa Vaca. Ya sus primeros editores, Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, reclaman para Vélez “el mérito de haber ideado un carácter para su serrana, lo que no hace Lope”¹.

No es ésta la primera vez –ni será la última– que nos ocupamos de esta pieza de Vélez y de su particular versión de la famosa serrana². En esta ocasión abordamos una cuestión, la de la génesis literaria de su protagonista, para la que, como en tantas otras ocasiones, nos ha sido de gran ayuda uno de los muchos y valiosos trabajos de Francisco Márquez Villanueva, como se verá.

Conscientes de que, como advierte Márquez, “En el análisis del problema de génesis literaria no cabe mayor equivocación que la de creer que todo responde a un impulso preciso e identificable, y más aun que sólo exista en cada caso una sola tradición o fuente”³, pero también de que “La complejidad absoluta de tantas interacciones como yacen en la obra es, en rigor, inabarcable, ya que sólo nos es dado asir de algunos cabos del ovillo en los puntos donde se dejan venir más a la superficie”⁴,

1. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, “Observaciones y notas”, en *La serrana de la Vera*, ed. de *id.*, Madrid, 1916, p. 142.

2. *Vid.* Cobos, Mercedes, «“¿Qué requiebros te diré?” Otro ejemplo de burla antipetrarquista en el teatro del Siglo de Oro», en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 167-180 y “En torno al género de *La serrana de la Vera* de Luis Vélez”, en Felipe B. Pedraza Jiménez et al. (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. II Jornadas de teatro clásico de Toledo*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (en prensa).

3. Francisco Márquez Villanueva, “Introducción: paralelos y meridianos”, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, p. 15.

4. *Ibíd.*, p. 14.

nuestra pretensión no es más –ni menos– que tirar de alguno de esos hilos que conforman la intrincada madeja o labor de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara; de unos cabos aparentemente sueltos pero que en realidad conectaban al personaje de la obra de Vélez con el teatro prelopista.

La taxativa afirmación del propio Vélez con respecto al género de su obra, calificándola sin ambages de tragedia, y la incuestionable deuda del personaje de la serrana con la literatura de tradición oral y en particular con el romancero, que evidencian las propias acotaciones del dramaturgo, parece haber impedido apreciar otras posibles confluencias en la génesis o poligénesis de la singular Gila. Nos referimos a su parentesco, aunque lejano, con los tipos de villanos y villanas rústico-cómicos, característicos, aunque no exclusivos, del teatro prelopista, algunos de cuyos rasgos convencionales creemos que han jugado un importante papel en la caracterización de tan curiosa serrana como es nuestra Gila, aunque Vélez de Guevara no se haya servido de ellos a un efecto necesariamente cómico y en algún caso hasta les haya dado la vuelta. Y esto último porque si el tradicional personaje de la serrana no estaba exento de una vertiente grotesca por la que en la obra de Vélez se desliza por momentos a pique de despeñarse⁵, también es verdad que Gila no carece de cierta grandeza trágica y forma ya parte de esa comitiva de villanos que, de la mano de Lope y sus seguidores, camina desde principios del Seiscientos con paso cada vez más firme y seguro hacia su dignificación. Entiéndase que no pretendemos señalar fuentes concretas sino llamar la atención sobre el entronque de este personaje –protagonista de una tragedia, no se olvide– con los tipos rústico-cómicos del teatro prelopista, algunos de cuyos rasgos parece haber tenido Vélez bien presentes en la creación de su serrana.

En este sentido no debe pasarse por alto la primera impresión que causa Gila en los Reyes al verla y oírla por primera vez:

FERNANDO. ¡Qué serrana tan graciosa!

ISABEL. Y cuanto ser puede, hermosa.
(vv. 900-1)⁶

Aun cuando ésta dé paso enseguida a la admiración ante su increíble exhibición de valor:

5. Junto al carácter esencialmente trágico de la leyenda y a lo pintoresco y lírico del personaje folklórico, legendario y romanceril de la serrana de la Vera, muy presente en la obra de Vélez, en la protagonista de las versiones tradicionales estaban ya latentes ciertos aspectos grotescos y tragicómicos a los que parece que nuestro autor no quiso renunciar.

6. Citamos siempre por la edición de Piedad Bolaños Donoso, Madrid, Castalia, 2001.

ISABEL. Loca aquella labradora
Nuño, al parecer, está.

D. NUÑO. Por los cuernos asíó ya
al toro feroz, y agora
le rinde como si fuera
una oveja.

FERNANDO. ¡Qué osadía!
(...)

GILA. Ya saben la huerza mía
los novillos de la Vera.

FERNANDO. ¡Qué valerosa mujer!

ISABEL. No he visto mayor valor.

FERNANDO. ¡Ola, don Nuño!

D. NUÑO. Señor...

FERNANDO. Mercedes le quiero hazer
a esa mujer; sabed della
de dónde es.

D. NUÑO. ¡A, labradora!
¿De dónde sois?

ISABEL. Enamora
verla tan hermosa y bella.

GILA. Con reverenzia y perdón,
soy de Garganta la Olla,
que de tan viçarra polla
fue otra igual el cascarón,
que no hue menos gentil.
(...)

ISABEL. La labradoraza es braba.
(vv. 923-43 y 947)

Aunque la propia Reina admita que “enamora / verla tan valiente y bella” (vv. 937-38), la reconoce como lo que es, una “braba” “labradoraza”.

La alabanza de la fuerza y habilidades de tan brava labradoraza ya había sido hecha previamente por Giraldo (vv. 133-48), su padre, y por ella misma (vv. 838-56). En este caso las citas han de ser necesariamente largas:

GIRALDO.

(...)

una hija me dio el Zielo
 que podré dezir que vale
 por dos hijos, porque sale
 a su padre y a su agüelo;
 que, fuera de la presencia
 hermosa, tan gran valor
 tiene, que no ay labrador
 en la Vera de Plasencia
 que a correr no desafíe,
 a saltar, luchar, tirar
 la varra y en el lugar
 no hay ninguno que porfíe
 a mostrar valor mayor
 en ninguna cosa destas,
 porque de las manifiestas
 vitorias de su valor
 tienen ya grande experiencia
 que es su ardimiento vizarro.
 De bueyes detiene un carro;
 de un molino, la violencia;
 corre un cavallo mexor
 que si en él cosida fuera
 y, en medio de la carrera
 y de la furia mayor,
 que parece que al trabés
 a dar con un monte viene,
 suelta el freno y le detiene
 con las piernas y los pies.
 Esta mañana salió
 en uno al monte a cazar
 y casi todo el lugar
 tras ella, que la siguió
 sienpre que a caza a salido,
 por verla con la escopeta
 cómo los vientos sujeta,
 que ningún tiro a perdido
 al buelo, de tal manera
 que no ay abe que la aguarde
 ni todo el furioso alarde
 de los brutos.

(vv. 133-68)

GILA.

(...)

con la serrana os tomáis,
 con al que a brazo partido
 mata al oso, al jabalí;
 con la que un molino así
 mil vezes a detenido;
 con la que arroxa más alta
 la varra que el pensamiento;
 con la que aventaxa el viento
 quando corre o quando salta;
 con quien güesos y costillas
 luchando a un onbre deshaze;
 con la que en las manos haze
 tres herraduras astillas;
 con quien como mimbres tiernos
 corta una enzina, una oliva;
 con la que un toro derriba
 asiéndole por los cuernos;
 con la que en medio el furor
 detiene un carro de bueyes.

(vv. 838-56)

Si en algunos aspectos la pintura de Gila se corresponde con la caracterización tradicional de las forzudas y feroces serranas montaraces de la tradición, en otros recuerda las vulgares habilidades y ocupaciones de las rudas y hombrunas villanas cómicas del primitivo teatro peninsular, igualmente fortachonas y no poco irascibles y violentas, especialmente con sus pretendientes, como se nos presenta a nuestra protagonista al comienzo del segundo acto. Pues si al inicio del primero la vemos aparecer en escena como una suerte de Diana cazadora y mítica amazona, en la primera escena del segundo la encontramos arando.

Aun a pesar de su excepcional belleza, Gila responde en buena medida al tipo de "Venus rústica", cuyo elogio paradójicamente corre a cuenta de cualidades poco o nada femeninas, que le permiten medirse –y con ventaja– con un varón. Tipo que, como recuerda Márquez Villanueva, aparece repetidamente en prelopidistas como Torres Naharro⁷, cuya *Comedia Aquilana* ofrece más de un ejemplo:

¡Mallograda!
 Que viniendo del arada
 muchas veces me ganó,

7. Cf. F. Márquez Villanueva, "La génesis literaria de Sancho Panza", *Fuentes literarias cervantinas*, ob. cit., p. 66.

que tirava una aguijada
 quatro pasos más que yo.
 (“Introito y argumento”, vv. 105-9)

GALTERIO. Mas, señor,
 ¿quiés que vaya, por tu amor,
 en dos saltos a llamar
 la hija del texedor
 que sabe muy bien arar?
 Y a Luzía,
 la nieta de Antón García
 que tiene mil perfecciones,
 y aun diz que siega en un día
 más que dos buenos peones.

DANDARIO. ¡Guay de ti!
 Llama, llama, juri a mí,
 la hija de Antón Frontino,
 que se maja, en hendo assí,
 media carreta de lino.
 (vv. 2136-50) *

Y al que, como observa este mismo, debe no poco esa otra “zagalona hombruna” que es Aldonza Lorenzo: “La misma *Comedia Aquilana* vuelve a traernos a la memoria otra de las mejores ocurrencias de todo el *Quijote*, concretamente los comentarios de Sancho Panza al enterarse, con asombro, de la identidad de Dulcinea con aquella Aldonza Lorenzo conocida suya, campeona en el tiro de barra y adornada de formidable vozarrón”⁹:

— ¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? (...) Bien la conozco —dijo Sancho— y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por anda, que la tuviere por señora! ¡Oh, hideputa, qué rejo que tiene, y que voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. (I, 25)

8. Cit. por *id.*, p. 65.

9. *Ibid.*, p. 65.

Aldonza Lorenzo, por otro nombre Dulcinea del Toboso, la alta señora de los pensamientos de don Quijote. Tan alta, según Sancho, que le lleva a él más de un coto o gran palmo (I, 31). Semejante enverga y robustez se hallaba ya en Leonarda, la protagonista de *La serrana de la Vera* de Lope:

FULGENCIO. Es un poco robusta de persona,
 pero hermosa y gentil, que más bizarra
 no la hay de París a Barcelona,
 ni desde Transilvania hasta Navarra.
 Es una nueva Hipólita amazona,
 juega las armas, tira bien la barra,
 y con el arcabuz, sin verse cómo,
 pasa desde la villa¹⁰ al blanco el plomo.
 Sube a caballo, y con las fuertes piernas
 de tal manera los talones bate,
 que menos tú le riges y gobiernas
 con el duro bocado y acicate.
 Tiene obras graves y palabras tiernas
 con que apenas hay vida que no mate;
 para nieve, en efecto, era extremada,
 porque es muy blanca y en extremo helada.
 Los hombres estimó toda su vida
 por cosa de vil precio y accesoria;
 pero esta nieve y piedra, enternecida,
 hoy ha dado al amor rica victoria.¹¹

Ahora bien, Leonarda, aunque varonil, es una dama noble a pesar de que en algunos detalles¹², que se repiten en Vélez, se comporte con la misma violencia de las villanas rústico cómicas. Quizás también en esto Vélez pudo tomar la idea de Lope para llevarla más lejos. Pero junto a esta y otras semejanzas se dan importantes divergencias. Así, a diferencia de la protagonista de la obra de Lope pero de nuevo al igual que las villanas de Torres Naharro, Gila “sabe muy bien arar”. Bregando con las bestias que tiran del arado nos la presenta Vélez al comienzo del mencionado acto segundo, en situación tan poco propicia —y, por tanto, tan cómica— para una declaración amorosa —la que le hará el gracioso Mingo— como en la que Sancho finge haber hallado a Dulcinea-Aldonza al entregarle la misiva de don Quijote: “ahechando dos hanegas de trigo —rubión, por más señas— en un corral de su casa”, “sudada y

10. *villa*, así en la edición que manejamos (*vid.* la nota siguiente), pero parece error por “evilla”, esto es, hebilla, como requiere el sentido del verso.

11. Lope de Vega, “La serrana de la Vera”, *Comedias*, Madrid, Turner (“Biblioteca Castro”), vol. V, 1993, p. 17. *Vid.* también pp. 25, 49, 53 y 83.

12. *Vid.* ed. cit., p. 25.

correosa”, “con un olorcillo algo hombruno” (I, 31). Ya antes, recién conocida la verdadera identidad de Dulcinea, había imaginado otra donosa escena en la que ésta aparecía ocupada en tareas del mismo jaez:

Y querría ya verme en camino sólo por vella: que ha muchos días que no la veo, y debe de estar ya trocada; porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire. Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia; que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado, o alguna persona tal, que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado (...) Pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza, digo a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podría ser que al tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino, o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente. (I, 25)

También a semejanza de las serranas de la tradición peninsular y de las villanas cómicas de los inicios del teatro español y portugués, Gila muestra esa incapacidad del rústico para el lirismo amoroso que había sido uno de los más eficaces recursos de comicidad de la comedia del XVI y que se mantendrá en la del XVII en las escenas amorosas entre villanos de nivel social inferior, criados y criadas, con su concepción del amor cercana a la bestialidad, contrapunto del idealismo petrarquista, como ya estudiara Salomón¹³. Sin caer en la tan degradante como cómica animalización, Gila es una de esas villanas que contesta con “coces” a las galanterías más o menos burdas, más o menos fingidas, de sus requebradores, ya sea el gracioso Mingo o el fanfarrón capitán, si bien las rudas respuestas de Gila no están exentas de cierta socarronería. Y, lo que es más importante, su actitud huraña, brusca y esquiva ante cualquier pretendiente, es decir, lo que podría pasar por el simple y tópico desdén villano, es en el caso de Gila algo más que eso, como insinúa el propio Mingo (vv. 1162-70).

No obstante, contra lo previsible, Gila aceptará la falsa proposición de matrimonio del capitán y lo hará por razones en las que vale la pena detenerse. Como decíamos, al comienzo del acto segundo la encontramos arando, como no puede dejar de reconocer su padre, Giraldo, ante el fingido pretendiente, el capitán de noble cuna y de no tan nobles intenciones don Lucas de Carvajal, cuya propuesta de matrimonio con una villana, aunque rica, como Gila—sin mencionar sus inclinaciones varoniles—, le parece a Giraldo que no puede ser más que una burla—como así es—. Si al capitán no le resulta difícil persuadirle es porque Giraldo cede ante sus propios deseos de medro social más que ante las protestas de sinceridad del fementido capitán.

13. Vid. Noël Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. de Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985, pp. 36-46.

Contra todo pronóstico, don Lucas también convence fácilmente a Gila, conector de sus ambiciones. Lo que conseguirá vencer su resistencia a este y a cualquier otro matrimonio—pues, entre otras cosas, como algunos personajes femeninos de Cervantes, Gila, al negarse al matrimonio, la libertad pretende (vv. 1584-88)—no es, como en el caso de su padre, el deseo de subir desde la albarda a la silla. Este dicho, que Mingo se aplica a sí mismo en burla (vv. 2188-89), bien puede aplicarse de veras al viejo Giraldo pero no a su hija, que abiertamente desdeña verse convertida en dama lechuguina de alto copete:

GILA. El señor capitán busque en Plasencia
muger de su nobleza que le iguale,
que yo soy una triste labradora
muy diferente dél, para los campos
buena, que me conozen, y no quiero
meterme agora a caballera y herme
muger de piedra en lo espetado y tieso,
encaramada en dos chapines, padre,
y con un verdugado hecha canpana,
lominaria con una lechuguilla,
aprendiendo de nuevo reverenzias,
que será para mí darme ponzoña,
y Gila no es buen nombre para doña.
(vv.1589-601)

Pero lo que podría parecer sensatez, cordura, es justamente lo contrario. No es que Gila se conforme con ser una simple villana, pues no aspira a menos que su padre sino a más; de hecho, no aspira a algo simplemente mejor sino a algo simplemente imposible y disparatado: convertirse en una gloriosa heroína, en una mujer famosa, una nueva Semíramis, Evadnes o Palas española y, como su modelo, la Reina Católica, ser, junto al capitán don Lucas, como Isabel junto a Fernando, ejemplo de mujeres varoniles (vv. 1610-19) (aunque finalmente se vea obligada a reconocer ante los demás y sobre todo ante sí misma, que no ha sido más que la Olimpia de un capitán Vireno (vv. 2108-10)).

Y esta quijotesca idea es la que mueve al personaje. He aquí, salvando todas las distancias, la “ínsula” de Gila. A su manera, esta peregrina serrana, como otros villanos del teatro prelopista señalados por Márquez¹⁴, también tiene “incrustada entre sus duros cascos una ilusión desproporcionada y absurda, ante la cual no cabe reprimir la risa, lo mismo que en el caso de la ínsula tan deseada por Sancho”¹⁵. Ciertamente la protagonista de la tragedia de Vélez raya lo ridículo en la medida en que no es

14. Vid. “La génesis literaria de Sancho Panza”, ob. cit., pp. 41-42 y 66-67.

15. *Ibid.*, p. 41.

consciente de lo grotesco de sus disparatadas aspiraciones, pero está lejos de esa ingenuidad graciosa de tantos tipos rústico-cómicos estudiados por Salomón, Hendrix¹⁶ o por el propio Márquez Villanueva.

Como se ve, el parentesco de Gila con los tipos cómicos del teatro primitivo no se agota en la condición de Venus rústica que comparte con Aldonza Lorenzo. Gila también comparte con Sancho uno de los más interesantes rasgos sanchopancescos, heredado por ambos, una vez más, de los tipos cómicos del teatro primitivo: la absurda ilusión de recompensas desproporcionadas a los propios méritos. “Mucho más interés reviste para nosotros –escribe Márquez en el trabajo que venimos citado de forma reiterada a lo largo del nuestro– la frecuencia con que los tipos rústicos del teatro primitivo llevan clavada en la mente una vana esperanza de recompensas absurdas y totalmente desproporcionadas a sus méritos. La ilusión con la ínsula o el condado constituye así uno de los nexos más visibles entre la figura de Sancho y sus modestos antepasados dramáticos. Y es también Torres Naharro –añade– quien hace un uso más consciente y reiterado de semejante recurso cómico, especialmente en la *Tinellaria*”; para concluir: “El tema de la recompensa absurda se reproduce, según hemos visto ya, en Horozco, así como en Lope de Rueda, y bajo multitud de variantes, en todos los prelopidistas”¹⁷. El motivo reaparece en Vélez de forma inequívoca en estos versos, donde además, como en no pocos de los casos estudiados por Márquez Villanueva, incluido el de Sancho, se contempla la aun más absurda posibilidad de una recompensa eclesiástica:

GIRALDO. Buelve acá, Gila, mira que te aguardan,
con la dicha mayor que mujer tubo,
el Zielo y la Fortuna

GILA. ¿Anme elegido
por general, por rey, obispo o papa?
¿He heredado las casas, las haziendas
de los señores de Castilla? ¿Vienen
por mí para gran turca bautizada?
¿Llámanme para herme principesa
de Castilla y León, o Preste Juana
de las Indias, del Cairo gran señora,
u de Alimaña y Roma enperadora?

GIRALDO. Muy altos son tus pensamientos, Gila.
(vv. 1553-1564)

16. Vid. W. S. Hendrix, “Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, 2 vols., Madrid, 1925, vol. II, pp. 485-494.

17. “La génesis literaria de Sancho Panza”, ob. cit., pp. 66-67.

Si bien es cierto que esta respuesta no está exenta de cierta ironía, no puede decirse lo mismo de la que da a las falsas y burlescas palabras del capitán, que toma totalmente en serio; versos que resultarían cómicos si no encerraran cierta ironía trágica. Como ya advirtiera Salomón, una situación puede cobrar tintes cómicos o trágicos según el enfoque¹⁸.

CAPITÁN.	(...) que abéis de ser al lado de don Lucas, si merezco esa mano, otra Semíramis, otra Evadnes y Palas española.
GILA.	Esa razón me puede obligar sola, por imitar a vuestro lado luego a la gran Isabel, que al lado de Fernando enprende heroicos hechos; que si vivo y ocasiones me ofrece la Fortuna, a de queda contra la edad ligera fama de la serrana de la Vera. (vv.1610-19)

De manera parecida a lo que sucede con el juramento que hace Gila al final del acto segundo (vv. 2139-2150), sirviéndose de las mismas extravagancias que usara el Marqués de Mantua –“zarandajas” las llama Cervantes por boca del mismísimo don Quijote (II, 23) y “loco viejo” al marqués por la de Sancho (I, 10)–, que en un primer momento resulta grotescamente hiperbólico, la cosa sería ciertamente cómica si la serrana no lo tomara tan en serio y lo llevara todo tan al cabo. Así, por lo que se refiere al increíble y disparatado juramento, Gila no se conformará con hacer un simulacro; por el contrario, lo cumplirá al pie de la letra. Y de esta manera las burlas se tornan veras y lo aparentemente cómico en auténtica tragedia.

El temperamento de Gila, nada “tibio”, no podía más que abocarla a algún extremo: heroína o delincuente. En Gila se halla un “coraje” no infrecuente en las protagonistas de nuestro teatro capaz de transformarlas de santas en bandoleras y viceversa, como estudiara Parker y resumen bien estos versos de *Osar morir da la vida*, citados por él:

Cierto que aun para ser santo
el coraje es provechoso;
que los tibios nunca aciertan
ni a ser santos ni demonios.¹⁹

18. Cf. *ibíd.*, p. 90.

19. Cit. por Alexander A. Parker, “Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro”, *Arbor*, XIII (1949), p. 401.