

LA EVOLUCIÓN DE UNA LEYENDA

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO
UNED

La leyenda de *La serrana de la Vera* aparece ya en romances de los siglos XVI y XVII, pervive todavía en la tradición oral y ha originado —además de varias comedias de nuestro teatro clásico— alguna obra dramática reciente.

A finales del siglo XVII la recoge Gabriel Azedo de la Berrueza en su libro *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de Vera Alta y Baja, en la Extremadura*¹. El capítulo XX está dedicado a la serrana, de cuya historia, según el autor, no hay apenas persona que no cante un antiguo romance. Esta mujer, natural de Garganta la Olla, era de una hermosura, gentileza y gallardía extremas. Puso los ojos en un joven de su mismo lugar, con quien se había

¹ El título completo de la obra es *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de la Vera Alta y Baja, en la Extremadura. Con un tratado de la retirada que muchos Santos Pontífices y otros Prelados y Santos Diáconos del Andalucía y de otras partes, hicieron a las sierras de la Vera, huyendo de la presencia de los Moros; y otro tratado de cómo los Griegos entraron en España; y de muchos hechos heroicos y de valor que algunos hijos desta Provincia han obrado en servicio de sus Reyes, y de otros Varones ilustres, así en armas como en letras, que ha procreado, y salen cada día desta dilatada Provincia de la Extremadura. Compuesto por D. Gabriel Azedo de la Berrueza, natural de la villa de Jarandilla. Al muy noble y esclarecido caballero D. Diego de Azedo y Albizu, Señor del Palacio y Torre de Azedo en Navarra. Con Privilegio. En Madrid. Por Andrés García de la Iglesia. Año de 1667.*

En Sevilla se publicó una segunda edición a expensas del duque de T'Serclaes Tilly, Imprenta de E. Rasco, 1891.

relacionado desde su niñez. Sus padres, sin embargo le proponen un casamiento, «conforme a su calidad y estado», pero como ella tenía rendido el corazón al otro, no acepta esta unión de conveniencia y, desesperada, se va a habitar entre las fieras que esconde la grande fragosidad de aquellas altas y empinadas sierras.

Imaginándola sola, confundida y turbada en medio de los montes, el autor de *Amenidades* se pregunta: ¿qué no hará una mujer picada del apetito de su gusto y qué arrojos no emprenderá, aunque sea con desdoro de su misma reputación? La serrana, que además de ser hermosa en extremo, era briosa, esforzada y valiente, dio en salir a los caminos con una flecha al hombro y una honda en la mano —las armas que le servían para cazar y sustentarse— y saltar a cuantos pasajeros y caminantes encontraba. Si se resistían, los llevaba por la fuerza a la cueva, que había hecho al pie de eminente escollo, y allí les quitaba cuanto llevaban. Los entretenía el tiempo oportuno, les invitaba a compartir diversas piezas de caza, y, más tarde, su lecho. Una vez satisfechos todos sus deseos, los mataba para no ser reconocida y descubierta.

Azedo, además, de exponer el argumento que hemos resumido, reproduce antiguos romances sobre este mismo asunto. La narración está realizada desde la perspectiva del acosado:

«Allá, en Garganta la Olla, en la Vera de Plasencia,
Salteóme una serrana blanca, rubia, ojimorena.
Trae el cabello trenzado debajo de una montera,
Y porque no la estorbara, muy corta la faldamenta.
Entre los montes andaba de una en otra ribera,
Con una honda en sus manos, y en sus hombros una flecha.
Tomárame por la mano y me llevara a su cueva;
Por el camino que iba, tantas de las cruces viera,
Arevime y preguntéle qué cruces eran aquéllas,
Y me respondió diciendo que de hombres que muerto hubiera.
Esto me responde, y dice como entre medio risueña:
«Y así haré de ti, cuitado, cuando mi voluntad sea»
Diome yesca y pedernal para que lumbre encendiera,
y mientras que la encendí, aliña una grande cena.
De perdices y conejos su pretina saca llena,
Y después de haber cenado me dice: «Cierra la puerta»
Hago como que la cierro, y la dejé entreabierta;
Desnudóse y desnudéme, y me hace acostar con ella.
Cansada de sus deleites, muy bien dormida se queda,
Y en sintiéndola dormida, sálgome la puerta afuera.
Los zapatos en la mano llevo porque no me sienta,

Y poco a poco me salgo, y camino a la ligera.
Más de una legua había andado sin revolver la cabeza,
Y cuando mal me pensé, yo la cabeza volviera,
Y en esto la vi venir bramando como una fiera,
Saltando de canto en canto, brincando de peña en peña.
«Aguarda, me dice, aguarda; espera, mancebo, espera;
Me llevarás una carta escrita para mi tierra;
Toma, llévala a mi padre; dirásle que quedo buena»
«Enviadla vos con otro o sed vos la mensajera».

En las *Amenidades* se inserta otra versión mucho menos popular, que bien podría ser del propio Azedo (Menéndez Pelayo, 1949: V, 397). Los primeros versos del romance son iguales que los de anterior; luego se hace una referencia a las cualidades de la mujer y a su estimación en aquellas tierras:

«...Nunca las fieras temió; antes, como si lo fuera,
Por reina entre ellas mismas la levantan y respetan.
Con una piedra a la barra tiraba con tal destreza,
Que ninguno la ganó por muy tirador que fuera»

El romance finaliza explicando «el caso», las razones por las que la mujer lleva esa forma de vida:

«De su casa se salió y habitó en aquellas sierras,
Sólo por no la dar gusto en un empeño que intenta:
Quiso casarse con quien sus padres se lo reprueban,
Y como desesperada se fue a vivir con las fieras».

Don Ramón Menéndez Pidal (1938) aporta una versión, incluida con variantes en otras colecciones (García Matos, 1944: 426-427; Rodríguez Moñino, 1965: 200-201). Si en los romances anteriormente citados la serrana es presentada como cazadora, sensual, cruel y forzada, en estas últimas versiones la mujer es caracterizada con rasgos semejantes, pero no aparece adormecida sensualmente por excesos venéreos sino por los efectos de la música:

«Allá en Garganta la Olla en la Vera de Plasencia
saltéome una serrana blanca, rubia, ojimorena:
trae recogidos los rizos debajo de la montera;
al uso de cazadora, gasta falda a media pierna.
botín alto y argentado y en el hombro una ballesta;
de perdices y conejos lleva la pretina llena.
Detúvome en el camino y ofrecióme rica cena.

Tomárame por la mano para guiarme a su cueva;
 no me lleva por caminos, ni tampoco por veredas,
 sino un robledal arriba espeso como la hierba.
 Al entrar en la cabaña me mandó cerrar la puerta,
 pero yo de prevenido la dejé un poco entreabierta.
 Dióme yesca y pedernal para que lumbré encendiera,
 y al resplandor de la llama vi un montón de calaveras:
 —¿Cuyos son aquestos huesos? ¿Cuyas estas calaveras?
 —Hombres fueron que he matado por que no me descubrieran.
 Tú alégrate, caminante, buena noche nos espera.
 De perdices y conejos sirvióme muy rica cena,
 de pan blanco y de buen vino y de su cara risueña.
 Si buena cena me dio poco pude comer de ella;
 si buena cena me dio muy mejor cama me diera;
 sobre pieles de venado su mantellina tendiera.
 Viendo que no me rendía por que el sueño me rindiera,
 a mí me dio un rabelillo ella toca una vihuela;
 por un cantar que ella canta yo cantaba una docena;
 pensó adormecerme a mí, mas yo la adormecí a ella.
 En cuanto la vi dormida fui muy pasito a la puerta
 los zapatos en la mano para que no me sintiera.
 Salí y comencé a correr sin atrás volver cabeza.
 Dos leguas llevaba andadas, la siento de peña en peña,
 saltando como una corza, bramando como una fiera:
 —¡Caminante, caminante, que la cayada te dejas!
 —Mucho palo hay en el monte para hacer otra más buena
 Una honda que traía la cargó de una gran piedra;
 con el aire que la arroja derribóme la montera,
 y la encina en que pegó partida cayó por tierra.
 —Aguárdate, lindo mozo, vuélvete por tu montera.
 —La montera es de buen paño, pero ¡aunque fuera de seda
 —¡Ay de mí, triste cuitada, por ti seré descubierta!
 —Descubierta no seras... hasta la venta primera».

Para Menéndez Pidal, este romance constituye una última evolución de las serranillas medievales. Pero si estas composiciones refieren el encuentro de un caminante con una serrana guiadora en los senderos de los montes y a la vez salteadora, el romance transcrito asume el tono de las historias de bandoleros.

Doña María Goyri nos proporciona nuevos textos de esta leyenda (Goyri de Menéndez Pidal, 1906: 374-385 y 1907: 24-36), algunos de los cuales re-produzco a continuación:

«Estaba la serranita paseando la ribera,
vido venir un soldado desertado de la guerra,
le ha cogido de la mano y a su cueva se lo lleva.
Le ha mandado facer lumbre, con huesos y calaveras;
después que habían cenado le mandó cerrar la puerta;
él, como algo picarillo, la ha dejado un poco abierta.
Le trajo un arrebello para que se entretuviera,
y al son del arrebello jizo que durmiera ella».

Como en las versiones anteriores, huye el caballero, despierta la serrana y le tira, con la honda, una piedra que le derriba la montera:

«—Vuelve, vuelve, soldadillo; vuelve por la tu montera.
—Yo no vuelvo, serranilla, aunque de oro y plata fuera»

Según doña María Goyri, en Extremadura, Palencia, Cataluña y Portugal pueden recogerse romances de este tipo.

En efecto, la composición que lleva el número 259 del *Romancerillo catalán* de Milá y Fontanals aborda el mismo tema, aunque situándolo en distinto lugar:

«A la montaña de Oro, allí dentro de una cueva,
N'hi había una serrana blanca y *rossa*, y no es morena.
Trae el cabello cresgado y con una rica trenza,
Cuando quiere hallar un hombre, ya se va por la ribera.
Veu veni un gallardo mozo: «Gallardo mozo, detente».
S'en pren mano *per* mano y *s'en van dalt* de la cueva;
La cueva *n'era voltada* de cabezas de hombres muertos:
«Son los hombres que yo he muerto allí *baix* a la ribera;
Lo mismo será de ti cuando mi voluntad fuera...».
De *tants* besos y *abrassadas* la serrana *s'en* aduerme;
Yo me *vuy* a poco a poco, yo me *vuy* apartar de ella.
Siete leguas caminaba *sense girarme enderrera*.
Ya *veig vení* la serrana, venía *tota correnta*,
Ab un perro al costado que *feya mes pó* que ella.
«Detente, gallardo mozo; gallardo mozo, detente,
Que *t'en vuy doná* una carta *per la gent* de la ribera;
Si no *l'escrich* de mi sangre, ya *l'escriré de la teva*»
«No *pot* ser, linda serrana, que yo ya seré a mi tierra».
«¡Ay *trista* de mí, *mes trista*; ahora seré descubierta!
De tanta rabia y malicia, la serrana se *reventa*».

Milá y Fontanals recogió cuatro versiones más de este romance. En algunas de ellas en vez de la montaña de Oro se dice la de Oris y Urp. En otras se menciona la ciudad de Valencia y en dos la de Clemencia, por corrupción del nombre de Plasencia, que debe de ser poco familiar al vulgo catalán (Menéndez Pelayo, 1949, V: 399).

Este asunto, sin embargo, no es privativo de la serrana: el romance de «La Gallarda» localizado con preferencia en Asturias y Galicia (Goyri, 1907: 32) nos presenta igualmente una matadora de hombres: una dama que seduce a los caballeros desde «ventana florida» y que los aniquila luego.

Como escribe Caro Baroja, «la inquietud que nos queda por conocer la razón de esta fobia es más valiosa que la explicación racional, dada después en textos teatrales largos y detallados o en artículos eruditos» (Caro Baroja, 1974: 279).

De todas las versiones expuestas, Caro Baroja estima que la recogida por Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* es la menos ajustada a la tradición del pueblo que dice fue el de la Serrana: «En efecto, hoy, en 1973, bastantes de los hombres mayores con los que he hablado en Garganta la Olla no la llamaban «la serrana de la Vera», sino la «serrana de la Cueva», particularizando. Y añaden, que subiendo a las alturas del término, por uno de los caminos que arrancan del puente situado al Norte del núcleo urbano, se llega a unos llanos y vaguadas, familiares a los pastores, y, antes de las cimas, está la cueva donde se dice que se albergaba «la Serrana» en cuestión y donde hacía sus fechorías» (Caro Baroja, 1974: 279-280).

Lo cierto es que fragmentos de los romances analizados se encuentran en las obras dramáticas que abordan el tema de la «serrana», aunque la forma primitiva de la canción quizá sería la de la serranilla. Menéndez Pelayo observa que el tipo más antiguo y genuino es el que nos ha legado Lope en una de las escenas del acto tercero de su comedia:

«Salteóme la Serrana
Junto al pie de la cabaña.
La Serrana de la Vera,
Ojigarza, rubia y branca,
Que un robre a brazos arranca,
Tan hermosa como fiera,
Viniendo de Talavera
Me salteó en la montaña,
Junto al pie de la cabaña.
Yendo desapercibido
Me dijo desde un otero:
«Dios os guarde, caballero».
Yo dije: «Bien seáis venido.

Luchando a brazo partido,
Rendíme a su fuerza extraña
Junto al pie de la cabaña».
(Menéndez Pelayo, 1949, V: 398).

En cualquier caso, se trata de distintas versiones sobre un mismo asunto, ya que como observa Adolfo Bonilla hay que distinguir tres temas: 1) el tema medieval de la serrana, de gran fuerza física y condición sensual, que persigue a los hombres para disfrutar de su amor (es el de las serranillas); 2) el de la mujer que mata después de atraer a los hombres (romance tradicional) y 3) el local de la mujer engañada, que se hace bandolera, huye del lugar y se venga de los hombres (romance y relato de Azedo) (Bonilla, 1917: 178).

Don Luis de Góngora había señalado ya en 1603 que había dos clases de serranas: «En los pinares de Xúcar/ vi bailar unas serrana,/ al son del agua en las piedras,/ y al son del viento en las ramas./ No es blanco coro de ninfas/ de las que aposenta el agua/ o las que venera el bosque,/ seguidoras de Dñana:/ serranas eran de Cuenca,/ honor de aquella montaña,/ cuyos pies besan dos ríos/ por besar de ellas las plantas...» (Góngora [1603], ed. Millé Giménez, 1972: 148).

El poeta cordobés, como observa Rodríguez Cepeda, se refiere a dos tradiciones: la mitológica y la del romancero oral. Las primeras posiblemente generadas por la mujer selvática o la amazona; las segundas por la lírica popular de corte peninsular, recuerdo pastoril del marqués de Santillana más que del Arcipreste de Hita (Rodríguez Cepeda, 1982: 17).

De los romances viejos de la serrana bandolera se conocen más de veinte versiones (Rodríguez Cepeda, 1974: 100).

El conjunto de versiones de romances y otras composiciones popularizadas reunido por Jesús Antonio Cid en *Garganta la Olla*, no ofrece según el propio recolector, «ningún tema excepcional por su rareza o que no haya sido recogido ya varias veces, y pueda recogerse en otras zonas rurales con sólo el trabajo de explorarlas» (Cid, 1974: 471).

El tema de la mujer que se complace en dar muerte a los hombres después de atraerlos amorosamente ofrece analogías con el 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) (Bonilla, 1917: 178; Rodríguez Cepeda, 1974: 101).

Don Ramón Menéndez Pidal y doña María Goyri niegan el carácter histórico de *La serrana de la Vera* en su edición de la obra en 1916: «Se ha dicho que la leyenda de la Serrana (de cuyas manifestaciones populares hablaremos después) tiene un fundamento histórico. Los escritores extremeños creen que

el hombre que Vélez da al seductor de la Serrana, don Lucas de Carvajal (v. 58), tiene un valor histórico, pero esta creencia carece de fundamento» (Menéndez Pidal, R. - Goyri, M., 1916: 130).

Estas tesis se enfrentan con las de Vicente Barrantes (1871: 19-22) y Vicente Paredes (1915), defensores a ultranza de la historicidad de la serrana. El origen histórico es sostenido igualmente por Menéndez Pelayo, que da por buena la versión de Azedo de la Berrueza (Menéndez Pelayo, 1949, V: 400).

Para Caro Baroja no hay duda sobre el carácter mítico de esta leyenda: «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 basados en él no son sino una elaboración final del tema por un pueblo con tendencias evhemeristas, 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» (Caro Baroja, 1946: 569).

Caro Baroja considera los romances como los elementos básicos de los que derivan las comedias de Lope de Vega y Vélez de Guevara; la de este último más fiel a la tradición oral. Pero si los romances constituyen la expresión literaria más vieja de la tradición, corresponden con todo a una fase muy tardía: «fueron hechos, sin duda, tomando elementos determinados de ella, dejando al margen otros. En las tradiciones recogidas del pueblo en la época actual no nos chocará como folkloristas, que se hallen elementos anteriores a los que aparecen en los romances» (Caro Baroja, 1946: 570).

Caro Baroja hace especial hincapié en los versos 2707-2709, que dice Pascuala a Gila en la comedia de Vélez de Guevara: «...y el cura/como ñublo te conjura/ a la puerta de la Igrexa;». La simple enumeración de esos caracteres le parecen suficientes para inspirar algunas ideas sobre el origen de la leyenda y le resulta extraño que los escritores extremeños no hayan ido más allá de su cándido evhemerismo o historicismo. En la mitología general y en el folklore europeo en particular —añade Caro— se encuentran leyendas parecidas a la de la Serrana, o por lo menos fragmentos o elementos de ellas. Divinidades o figuras míticas de carácter silvestre, crueles y eróticas a la vez, a las que se atribuyen acciones terribles, son frecuentes. Usando el material folklórico español cree poder demostrar que la «Serrana de la Vera» es el último avatar de una vieja divinidad de las montañas: «En el País Vasco, por ejemplo, se han estudiado los vestigios de un mito antiguo, el de “Mari”, numen de las montañas y de las tormentas, residente en cuevas misteriosas, que me parece estar en alguna relación con el “mito de la Serrana”» (Caro Baroja, 1946: 572). En *Jenofa*

Juncal de Alfonso Sastre, que analizaremos más adelante, se asocia, en efecto, el mito de la serrana al de la diosa Mari.

Algunos rasgos de nuestro personaje hacen recordar a Diana: en efecto vive en un paraje agreste, es de gran belleza, vigorosa, gran cazadora, reside en un antro o cueva (Caro Baroja, 1974: 293). Sin entrar en el laberinto de textos acerca de Diana y de su equivalente Artemis, baste recordar, que el tópico de esta cazadora, virgen, indomable, corriendo los bosques armada de su arco, nos lo proporciona ya la *Odisea* (VI, 102-109). Catulo en el «carmen ad Dianam» la llamará «montium domina» y Séneca (en *Hyppolytus*, 406) «regina nemorum». En cuanto a su carácter violento y vengativo, en la *Iliada* (XXI, 470) es calificada como «señora de las fieras». Así es tildada por su hermano, que la caracterizará como una especie de virago, cazadora y violenta.

Personajes femeninos que en un tiempo tienen figura de mujer y que luego se transforman en monstruos no son infrecuentes en la mitología griega.

El problema al estudiar los romances de la serrana se complica por la declaración final que ofrece una de las versiones, según la cual es hija de un pastor y de una yegua.

Estos textos pueden recordar viejos mitos acerca de héroes y dioses mitad hombres, mitad caballos o una cosa u otra, según las circunstancias. Justamente, en torno a Artemis se formaron leyendas y advocaciones como la de Artemis Hippiá en Arcadia, tierra de pastores (Pausanias, VIII, 14, 4-5), una diosa jinete. Pero acaso antes, como observa Caro Baroja (1974: 294) hay dioses y diosas-caballos o yeguas, incluso memoria de las representadas con cabeza equina, como Demeter en Figalia (Pausanias, VII, 42,4).

Ante este panorama tan complejo, en el que se combinan alusiones mitológicas y literarias, temas históricos y novelescos, romances y canciones de tipo tradicional, la crítica se inclina por una poligénesis en el tratamiento que de la serrana llevan a cabo Vélez de Guevara, Lope de Vega y otros dramaturgos.

Menéndez Pidal (1916) y Gómez Ocerín creen en una posible fuente común para las obras de Lope y Vélez de Guevara (Gómez Ocerín, 1917: 412).

Para otros autores, la obra de Vélez es anterior a la de Lope (Morley-Bruerton, 1940). Rodríguez Cepeda (1975), aclarando la fecha de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, ha demostrado que la de Lope es anterior. Menéndez Pelayo, atendiendo al orden en el que sitúa las diversas comedias sobre este asunto, también considera que la de Lope tiene una fecha más temprana (Menéndez Pelayo, 1949: V, 400).

Adolfo Bonilla no desecha las objeciones de Menéndez Pidal y Gómez Ocerín, y aduce 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* (Bonilla, 1917: 181).

Lope y Vélez sitúan la acción de la obra en una época distinta: Vélez de Guevara, en tiempos de los Reyes Católicos, poco después de la muerte del príncipe don Juan; Lope, durante el reinado de Carlos V. También difieren en cuanto a la condición social y el lugar de procedencia de la serrana: Lope la hace noble y de Plasencia; Vélez de Guevara, villana y de Garganta la Olla.

Por lo que se refiere al amante de la serrana, Vélez lo llama el capitán don Lucas de Carvajal, mientras que para Lope se trata del sobrino de un obispo ya difunto. Este clérigo, según Menéndez Pelayo —que a su vez se apoya en las *Narraciones extremeñas* de Barrantes—, pudo ser el obispo de Plasencia don Gutierre de Vargas y Carvajal (Menéndez Pelayo, 1949: V, 400).

Como observa Menéndez Pelayo, el asunto de la serrana reunía todas las condiciones necesarias para fructificar en manos de Lope: una base popular y un carácter de mujer original y extraño, tal como se nos describe en la primera jornada:

Es un poco robusta de persona,
Pero hermosa y gentil, que más bizarra
No la hay desde París a Barcelona,
Ni desde Transilvania hasta Navarra.
Es una nueva Hipólita amazona;
Juega a las armas, tira bien la barra,
Y con el arcabuz, sin verse cómo,
Pasa desde la vista al blanco el plomo.

Lope, como observa Menéndez Pelayo, modifica la leyenda: prescinde del misterio fisiológico que entrafía: deja intacta la honra de Leonarda, y la presenta casta y enamorada, pero bravía, montaraz, iracunda, vengativa y celosa. Su naturaleza selvática se va acentuando con las caricias del viento de la sierra, y cuando se cree definitivamente abandonada por su prometido esposo rompe en feroces imprecaciones. El galán, arrepentido, se entrega también a la vida salvaje, y, como Cardenio, vaga errante y medio loco por los montes pretendiendo amansar la crueldad de la terrible salteadora (Menéndez Pelayo, 1949, V: 407).

Como en uno de los romances de Azedo de la Berrueza, la mujer es perdonada, y la comedia termina en boda.

La versión de Vélez de Guevara, cuyo acto II con el tema de «soldadeca» pudo estar inspirado en Torres Naharro (Gillet-Green, 1961: 508-515), presenta similitudes con *El alcalde de Zalamea*: el capitán D. Lucas de Carvajal

se aloja en casa de Giraldo Gil, padre de la Serrana, la seduce bajo palabra de matrimonio y luego la abandona. Gila proclama públicamente la traición y reclama la ayuda de todos para salvar su honor:

«¡Traición! ¡Traición! ¡Padre! ¡Prima!
¡Mingo! ¡Pascual! ¡Antón! ¡Presto,
socorred mi afrenta todos!
¡Ah de mi casa! ¡Ah del pueblo!
¡Que se me van con mi honor;
que un ingrato caballero
me lleva el alma! ¡Socorro!,
¡que me abraso, que me quemó!
¡Ay, confusos atambores,
enemigos instrumentos
de la muerte y de la envidia,
que en el alma dais los ecos
del ánimo y la venganza,
despertadores soberbios,
relojes de mis desdichas,
de mi agravio pregoneros!
(Vélez de Guevara [1613], 1982: 156).

La honra mancillada es el motor que impulsa a la serrana a marcharse al monte y dar muerte no sólo al que la deshonoró sino a cuantos hombres encuentra en su camino. Sólo el rey Fernando escapa a su venganza. Ante él, la serrana se quita la montera y lo reverencia como a su señor natural: «...Vivas/ eternos años y seas/ señor de cuanto vee el sol/ con la que es hermosa hiedra/ de tus brazos, Isabel/ que quitada la montera/ te reverencio, Fernando/ por ley de naturaleza,/ como a mi señor» (Vélez de Guevara [1613], 1982: 175).

Ante la pregunta del rey Fernando de por qué da muerte a cuantos pasan, Gila responde: «Por satisfacer la ofensa/ de un hombre,/ y hasta matalle/ he prosopuesto que mueran/ con solemne juramento/ cuantos encontrare, y piensa/ que tú sólo has sido el hombre/ que perdona mi fiereza,/ y no quiebro el juramento,/ que el rey es Dios en la tierra,/ y en lugar suyo, Fernando/ la justicia representas...» (Vélez de Guevara [1613], 1982: 175-176).

El drama alcanza su punto más trágico, cuando el capitán, perdido en el monte, llega a la cueva de la serrana. Al reconocerla, intenta marcharse, pero la mujer lo retiene. El diálogo es de una gran fuerza dramática:

«CAPITÁN.- Estáis sola y sois muger,
y yo estimo vuestro honor.

GILA.- ¿De cuándo acá lo estimáis?
 CAPITÁN.- Desde el día en que nací.
 GILA.- Mentís, que hay testigo aquí
 de que verdades no habláis.
 Yo soy Gila, a quien estáis
 deudor de tan justa quexa,
 que el delito os aconsexa
 lo mismo que vos hufís,
 y a la cárcel os venís
 por entraros en la igreja;
 que el cielo, a quien traidor fuistes,
 con esta noche me ampara,
 por que en ella me vengara
 de la que vos me ofendistes...»
 (Vélez de Guevara [1613], 1982: 194).

Los ruegos no modifican la decisión de la serrana, que lo arroja por el precipicio.

La mujer es apresada por los cuadrilleros de la Santa Hermandad, y muere en el garrote y asaeteada.

Pascuala la compara con San Sebastián, mártir que aparece aludido en obras de la época como *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *La devoción de la cruz*, de Calderón. Como comenta Covarrubias en el *Tesoro*, los Reyes Católicos dispusieron que la Santa Hermandad no asaeteara a nadie sin antes haberle dado garrote (Rodríguez Cepeda, 1982: 204).

Vélez de Guevara, por tanto, le asigna a la serrana un desenlace bastante distinto del de la obra de Lope. El desarrollo dramático de la pieza, exigía, sin embargo, un final trágico.

José de Valdivielso trató *a lo divino* la leyenda de la Serrana de la Vera en un auto del Corpus (Valdivielso, 1622).

Valdivielso tiene más presente el texto del Lope que el de Vélez de Guevara en la elaboración de su auto. Como el primero, ofrece un final feliz: el Esposo celestial, que ronda la cabaña de la serrana, la salva de manos de los cuadrilleros y le da a comer y a beber su cuerpo y su sangre. En la obra intervienen varias figuras alegóricas como la Razón, el Engaño, el Desengaño, la Juventud, la Hermosura, el Honor y el Placer.

Como observa Menéndez Pelayo (1949, V: 412), Valdivielso conoció una nueva variante del romance, a juzgar por los versos que intercala en su auto:

«Allá en Garganta la Olla
 en la Vera de Plasencia,

salteóme una serrana
pelirrubia, ojimorena.
Recogidos los cabellos
debajo de una montera,
una ballesta en el hombro
y su espada en la correa,
a saltar caminantes
se sale por la ladera.
Quiso Dios y mi ventura
que me encontrase con ella...

Un auto de Navidad —aunque aparezca con el título de comedia— es *La Serrana Bandolera* cuyo manuscrito descubrió don Vicente Barrantes. La obra no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVII, aunque podría ser una refundición de otra más antigua. El manuscrito no puede ser más infeliz: algunos pasajes aparecen grandemente alterados, hasta el punto de carecer de sentido, y hay, además, abundantes intercalaciones de no muy buen gusto, introducidas, sin duda para lisonjear a los cofrades y al público (Menéndez Pelayo, 1949, V: 413). Encierra, sin embargo, interés, como una ilustración más del tema que estamos estudiando. En siglos posteriores encontramos alguna variante del motivo de la «mujer fuerte», como la obra de José Mor de Fuentes (1762-1848), *La mujer varonil*, representada en 1801.

La obra de Alfonso Sastre, *Jenofa Juncal (La Roja Gitana del monte Jaizkibel)* (Sastre, 1992), constituye, por ahora, la última versión de esta leyenda.

La voluntad de entroncar con el mito se demuestra por el «Envío» que precede a la pieza, dedicado a mujeres legendarias cuyos rasgos comparte la serrana.

La primera mencionada es Echidna, la víbora, nube tempestuosa, con cuerpo de mujer y cola de serpiente, devoradora de hombres, como la serrana de la Vera y la gitana del monte Jaizkibel de Sastre. Según Hesfodo, sería hija de aquella pareja incestuosa generadora de monstruos, Forkus y Keto. De ellos nacerían seres tan espantosos como las gorgonas y las fórkides.

La segunda es Medusa, la única mortal de las gorgonas, monstruo marino, amante de Poseidón. Esta mujer tenía la cabeza poblada de serpientes y su mirada convertía en piedras a los hombres. Decapitada por Perseo, su cabeza fue colocada por Atenea en su escudo, para petrificar con su mirada nunca muerta a los enemigos, mientras los pegasos surgían de su cadáver y su sangre era empleada con fines mortales (Sastre, 1992: 8).

Invoca también a Lamia, devoradora de hombres y a la Hidra de la laguna de Lerme, monstruo de nueve cabezas, serpiente de agua, de sangre vene-

nosa y mortal aliento. Hidra, era hija de Echidna y del monstruo gigante Tifón, que fue autoengendrado en un momento de cólera por Hera.

Luego se dirige a Quimera, a la Esfinge y a las Arpías.

Quimera —hermana de la Hidra— representa la tempestad, y con su cabeza de león, su cuerpo de cabra y su cola de serpiente o de dragón, vomitaba constantemente fuego. Fue muerta por Belerofonte montado sobre un pegaso de los nacidos de la muerte de Medusa, en sus agónicos estertores (Sastre, 1992: 9).

La Esfinge era hija de Echidna, la víbora, y de su hijo, el perro Ortros, dios de los cielos pálidos precursores de la noche, sobre la que reina su hermano Cerbero, aquel perro de tres cabezas, dios de las oscuridades nocturnas. La Esfinge, con cuerpo de mujer y cabeza de león, mataba, como la serrana, a los hombres, pero sólo en el caso de que no acertaran sus enigmas.

Las Arpías, parientes de Tifón y nietas de Océano, son rapaces, ladronas de niños, voracísimas, monstruos alados, con terribles garras y con rostros que reflejan los insufribles padecimientos del hambre.

Alfonso Sastre antepone como pórtico de su obra aquellas palabras del final de *La serrana de la Vera* de Vélez: «A San Sebastián parece» y añade: «*La serrana de la Vera*. Cuando el cuerpo de la serrana de Plasencia florece de flechas mortales, ejecutada por la Santa Hermandad...» (Sastre, 1992: 12).

Sastre estructura su obra en siete «cuadros» de reducida extensión. El espacio geográfico de los seis primeros es el País Vasco, y el del último, Segovia. El drama tiene una localización temporal actual aunque el autor se refiere a una atemporalidad propia de los espacios y asuntos míticos: «*La acción sucede en "nuestros días"*. Quiere decir también que no ha sucedido nunca ni, tal como es, ha de suceder jamás. En realidad sucede allí donde *ocurren* los cuentos: en un espacio-tiempo imaginario, desde el cual la realidad nos golpea a veces con sus fuertes puños» (Sastre, 1992: 14).

El cuadro primero lleva el título siguiente: «De cómo un extraño Forastero llegó a la famosa ciudad de Hondarribia en una noche de tormenta». La escena está envuelta por una atmósfera romántica, con truenos y relámpagos, cuando el Forastero entra en la Plaza de Armas de Hondarribia. La acción se sitúa en el interior de una taberna, la «Antxiña berri», atendida por la joven Onintze. El forastero que es presentado como un ser «extravagante», conversa con Onintze y con dos arrantzales (pescadores), uno viejo y otro joven. Estos hablan en euskera, y la tabernera, a veces, también. El viejo se refiere a Mateo Txistu, cura maldito y cazador, que anda cumpliendo su condena por el monte, en medio de la tormenta.

El forastero, que parece salir de un ensueño, se pregunta qué hace en ese lugar, en medio de la tormenta, y le aclara a Onintze, que se ha escapado del

manicomio de Segovia y tomó el avión desde Barajas con destino a Fuenterrabía. El médico del manicomio era un idiota: le hablaba de la roja gitana de Jaizkibel y se creía que estaba loco. Pensaba que esa mujer era un fantasma. Onintze se interesa por lo que sabe de esa gitana el forastero, y éste le contesta que la conoció hace tiempo.

El ambiente de la taberna parece impregnado de un «sagrado terror», arrecia la tormenta, suenan grandes truenos y se apaga la luz. El pescador joven enciende un mechero y Onintze va situando velas en distintos puntos de la vieja taberna. El pescador viejo pide silencio y exclama: «Están furiosos los terribles gigantes de Jaizkibel. Van a romper sus cadenas y bajarán a Hondarribia sedientos de nuestra sangre. Dios nos coja confesados y nuestras brujas nos protejan. ¡Inés de Gazen, ten piedad de nosotros!» (Sastre, 1992: 22).

El forastero, que se extraña del susto del viejo y de que lo mire como si él fuera el demonio, expresa sus deseos de subir al monte y encontrar a la gitana.

Onintze le advierte que en Jaizkibel siempre hay peligro de morir y en estas noches más: «En estas noches, mientras la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego, la roja gitana de Jaizkibel está de fiesta y se mea en las cruces de todas las tumbas que ella misma cavó para enterrar a tantos hombres desdichados» (Sastre, 1992: 25).

Se hace explícita, por tanto, la referencia al mito de «Mari», numen de las montañas y de las tormentas, que, como se ha señalado anteriormente, Caro Baroja relaciona con el de la serrana (Caro Baroja, 1946: 572).

Con la salida del forastero de la taberna y su marcha hacia el monte Jaizkibel termina el primer cuadro.

El segundo, titulado «Orgía y Danza del fuego bajo la tormenta», está ocupado en su totalidad por un monólogo de Jenofa Juncal, mientras descuartiza el cuerpo de un hombre con un hacha. El autor, que la presenta «vestida de rojo hasta los pies» añade luego: «...Esta gitana antropófaga, arpía adorable, vieja y preciosa vampira es, por lo que se ve, madre y maestra y diosa de estos escarpados y sombríos contornos» (Sastre, 1992: 31-32).

La acción de este cuadro se desarrolla en un paraje siniestro en el monte Jaizkibel, frente al mar. Las luces de los relámpagos permiten ver cruces en distintos planos, como si se tratase de un cementerio agreste y fantástico. Unas «irreales lámparas fosforescentes» iluminan una especie de altar. En el fondo, se divisa la vaga silueta de un Fuerte militar en ruinas. En él oficia sus ritos la gitana.

El cuadro tercero se define como «Extraño reencuentro entre dos seres improbables o mejor: encuentro improbable entre dos seres como otros cualesquiera». En él asistimos, en efecto, al reencuentro entre el Forastero y la Gitana.

El Forastero explica el primer encuentro en la Aduana de Irún con Jenofa, cuando ésta era casi una niña, y sus remordimientos por su acción execrable. Esta acción puede haber motivado su estancia en el manicomio de Segovia. Desde que la forzó, ha vivido bajo la sombra de un gran remordimiento.

El forastero, que descubre su identidad, se considera el culpable de la reencarnación de este mito en pleno siglo XX: «...Odias tanto a los hombres que... y habiendo sido yo, el aduanero Pedro Pérez el que te deshonró... Siempre me he considerado el culpable de tu desgracia, y de todo esto que está sucediendo en el Jaizkibel... que parece mentira... en el final del siglo XX. Es... como una historia de otros tiempos... Un melodrama antiguo... peor que el «Tito Andrónico» de Shakespeare... El gran guiñol o vaya usted a saber» (Sastre, 1992, 44-45).

Jenofa, después de dudar sobre su grado de cordura, le explica que, cuando se fue con él a los catorce años, llevaba ya dos prostituyéndose en Irún, y que su relación la recuerda con ternura.

A continuación asistimos a una proclama feminista y a la defensa del tóxico del campo frente a ciudad.

El cuadro cuarto, «Preparación de asalto a una alimaña», constituye un paréntesis en la dinámica del drama. La acción transcurre en un campamento en las faldas del monte Jaizkibel: ante una pizarra, el sargento Cela Milán, de la G.C. explica a sus subordinados la operación para terminar con esa «loba de Jaizkibel».

Esta operación concluye en el cuadro quinto, «La caza de la loba; y Crucifixión». La acotación inicial enlaza explícitamente el tema de la gitana de Jaizkibel con el de la serrana de la Vera: «Amanece en el campamento de Jenofa. Los perros están ladrando porque alguien se acerca. Es la Guardia Civil o son los Cuadrilleros de la Santa Hermandad como en la obra de Vélez de Guevara...» (Sastre, 1992: 55).

La acción dramática prolonga la del cuadro tercero, superado el paréntesis del anterior. Los perros despiertan a Jenofa y Pedro, que están durmiendo plácidamente, después de una noche de amor. Se dan cuenta de que se prepara el asalto, y la mujer, con un camisón rojo hasta los pies —«la túnica de su martirio y de su muerte»—, asegura que ha llegado el final.

Aparece nuevamente de forma explícita una intención de conectar con la tradición mítica y literaria: la serrana, con su camisón rojo desgarrado y su cuerpo semidesnudo, atravesado por las flechas, pronuncia las siete palabras. El entronque, en este último caso, no se produce con la ortodoxia católica, sino con la tradición satánica.

El cuadro sexto, el más breve de la obra, es el del «Funeral por un monstruo querido, al parecer, por nuestro pueblo». Hacia el monte Jaizkibel, suben

gentes de Irún y de Hondarribia, portando pancartas contra la marginación de los gitanos y de elogio hacia Jenofa. La multitud grita en defensa de la mujer.

El espacio dramático del cuadro séptimo y último, «Una historia que termina —¿o empieza?— en Segovia» ya viene anunciado al final del anterior. Los médicos Oroz y Pinedo del manicomio segoviano de «Nuestra Señora de Quitapesares» comentan el relato del viaje imaginario(?) del paciente, que tiene la convicción de que lo ha realizado. El autor recurre a la dialéctica vigilia/sueño, realidad/ficción de tanto rendimiento en la historia dramática: «Se trata, simplemente, de que el viaje imaginario de Pedro Pérez parece haber sucedido en realidad», comenta el Dr. Pinedo, y para confirmarlo añade: «Parece ser que existía, en efecto, el llamado monstruo de Jaizkibel, la gitana roja, mujer-loba o vampira; todo ello se refleja en *El País de ayer*» (Sastre, 1992, 68-69).

Ante la estupefacción del Dr. Oronoz, que sentencia: «Las cosas son o no son; y nos corresponde a nosotros tratar de establecer estas fronteras» (Sastre, 1992, 69), Pinedo le lee la nota de *El País* y añade la sentencia de Shakespeare, según la cual «hay más cosas entre el cielo y la tierra, de las que puede explicar nuestra filosofía» (Sastre, 1992: 70).

La obra termina de forma circular: el Dr. Pinedo afirma no saber si está loco, pero está decidido a escribir una obra para el teatro, que ya es una locura. En esa obra un Forastero llegará a Fuenterrabía en una noche de tormenta; entrará en la taberna y la tabernera le dirá, en euskera como al principio: «Gabón, zer nahi duzu? (Buenas noches, ¿qué quiere tomar?)».

Para presentarnos esta acción circular, Alfonso Sastre ha seleccionado unos personajes y los ha situado en un espacio y en un tiempo determinados.

Si los personajes de la leyenda de la serrana en Lope y Vélez de Guevara están determinados por una prehistoria literaria y un trasfondo mítico, esas determinaciones no son tan palpables en el auto de Valdivielso y casi se obvian en el drama de Alfonso Sastre, y ello, a pesar de su inicial apelación al mito.

El personaje es una de las categorías más problemáticas no sólo en la historia dramática, sino en la teoría literaria en general. La dificultad de caracterización deriva de su propia complejidad (Ducrot-Todorov, 1974).

Los que presenta Sastre en *Jenofa Juncal* no aparecen muy definidos. Sólo la protagonista asume los rasgos de «mujer fuerte» que le impone la leyenda.

De Jenofa se lleva a cabo una primera caracterización por otra mujer, la tabernera Onintze, que a su vez el autor la presenta hierática, «asumiendo un papel de traductora fiel de un texto sagrado» (Sastre, 1992: 25). Onintze refiere que en las noches en las que la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego, la roja gitana de Jaizkibel está de fiesta. «Roja» es el atributo que siempre le acompaña a esta mujer en la obra de Sastre.

En el cuadro de la «Orgía y danza del fuego bajo la tormenta» aparece «vestida de rojo hasta los pies» (Sastre, 1992: 31). El vino que le ofrece al forastero también es rojo: «...Jenofa se sienta, tranquila y un tanto ceremoniosamente, frente al forastero y le ofrece un rojo y luminoso vino en altas copas, que brilla como una gema gigante en su frasco de precioso cristal tallado» (Sastre, 1992: 39).

En la acotación inicial del cuadro quinto el autor aclara que las vestiduras rojas de Jenofa «tendrán que ser en cualquier momento como una bandera de sangre» (1992: 55). Finalmente «su bello camisón rojo» se nos muestra desgarrado (Sastre, 1992: 59).

Se insiste, por tanto, en el valor connotativo del color rojo, símbolo en determinadas épocas históricas de «una de las dos Españas», que tan bellamente poetizó Machado.

Otras veces la protagonista es representada «con extraña ternura» (Sastre, 1992: 45) y con frecuencia se encuentra sometida a un proceso de cambio o metamorfosis. Este recurso es también de origen mítico, pero a su vez, sirve para ilustrar el carácter fragmentario y discontinuo de la modernidad. La metamorfosis, por otra parte, es un recurso eminentemente teatral. En la obra de Sastre se reconoce así: «Jenofa se ha puesto unas gafas y toma notas en un cuaderno. En realidad, está pareciendo otra siempre: es... teatro» (Sastre, 1992: 41). Con anterioridad se ha dicho que «Jenofa parece metamorfosearse continuamente» (Sastre, 1992: 40) y en unas escenas más adelante: «Hay una pausa, porque Jenofa va a experimentar una de sus metamorfosis» (Sastre, 1992: 43). En efecto, «sus cabellos se agitan como una corona de serpientes. Se levanta la falda y vemos que tiene dos patas de ganso» (Sastre, 1992). El personaje descubre uno de sus antecedentes míticos, en el que su cuerpo tiene mitad humana y mitad animal.

Si la gitana de Alfonso Sastre conserva aún cierta analogía con las serranas de Lope de Vega y Vélez de Guevara, Pedro Pérez, el amante de Jenofa, ofrece pocas semejanzas con el don Carlos de Lope o con el capitán de la obra de Vélez.

El Forastero desprende inicialmente cierto aire enigmático, explicable incluso por el apelativo genérico con el que se le designa en los primeros cuadros. En las escenas iniciales está «abstraído, como atormentado» (Sastre, 1992: 19), en estado de ingravidez. Progresivamente va adquiriendo sentido de la realidad y empieza a reconocer a los que le acompañan en la taberna —Onintze y los arrantzales— como presentes; no como formando parte de un lejano recuerdo (Sastre, 1992, 21).

Cuando sube al monte Jaizkibel y descubre el lugar donde mora Jenofa, la expresión de su rostro es en un primer momento alucinada, pero poco a poco se familiariza con la situación y le confiesa a la mujer su verdadera identidad:

es Pedro Pérez el aduanero. Con la protagonista pasará una noche de amor, y con ella espera el final trágico.

Onintze y los arrantzales tienen como función preparar el clima místico de la tragedia. Hablan de los que vagan errantes por el monte cumpliendo su condena, de los terribles gigantes de Jaizkibel, que están furiosos de sangre y de los aquelarres de la gitana roja mientras la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego.

Onintze también es la encargada de cerrar el círculo que constituye esta tragedia. Como al principio, saluda al forastero que entra en la taberna: «Buenas noches, ¿qué quiere tomar?»

El sargento y los números de la guardia civil cumplen en *Jenofa Juncal* un papel parecido al que tienen asignado los cuadrilleros de la Santa Hermandad en *La serrana de la Vera* de Vélez.

Por último, los doctores Oronoz y Pinedo son los personajes a los que se les encomienda velar por la salud de Pedro; pero son también los encargados de interpretar el sentido de la pieza. En definitiva, con su instalación de la obra en la dialéctica de la realidad y la ficción —a través de su intervención dialógica— son los que le confieren el sentido metateatral al texto.

Todos estos personajes encuentran en el ámbito escénico su verdadera especificidad. Desde hace ya tiempo la teoría dramática viene insistiendo en que el hecho teatral no se define sólo por el actor o por el texto, sino fundamentalmente por el espacio (Breyer, 1968: 12).

Los escenarios de la obra de Sastre son esencialmente tres: la taberna de Hondarribia, el manicomio de Segovia y el monte Jaizkibel. Los dos primeros sirven para situar el comienzo y el final de la acción. El monte Jaizkibel constituye el lugar donde se desarrolla la tragedia propiamente dicha.

La atmósfera que envuelve la taberna anuncia ya sucesos sobrecogedores: en su interior la luz eléctrica tiembla, parpadea, bajo el fragor de los truenos y los relámpagos que vienen de fuera. La iluminación interior se irá haciendo cada vez más tenebrosa, pero suficiente para que las figuras sean más o menos visibles.

Los relámpagos están también presentes en la primera escena del monte Jaizkibel. El escenario, constituido por un «siniestro paisaje» combina los elementos irreales y simbólicos con los hiperrealistas: en un cementerio agreste y fantástico, iluminado por «irreales lámparas fosforescente», la gitana descuartiza el cuerpo de un hombre.

El cuadro se hace aún más lóbrego cuando la muerte acaba con Pedro y Jenofa, la pareja de amantes.

El escenario se traslada luego a la sala de un hospital psiquiátrico en Segovia: allí los doctores Oronoz y Pinedo comentan el caso: la realidad o ficción del viaje del paciente Pedro Pérez Moreno.

Como he comentado con anterioridad, estas acciones suceden en «nuestros días», pero el autor explica también que ocurren en un «espacio tiempo» imaginarios. Esta buscada atemporalidad no tiene como finalidad situar la acción en otro tiempo sino procurar que ocurra en un no-tiempo. Así se intensifica el carácter mítico de la tragedia.

Si estas categorías espacio-temporales vienen señaladas fundamentalmente en las acotaciones o didascalias, en el desarrollo de la acción el discurso auctorial deja paso al diálogo de los personajes. Casi todas las posibilidades del discurso dialógico estudiadas por Kennedy son aprovechadas por Alfonso Sastre en la construcción de su obra (Kennedy: 1983).

Sastre apela a una plurivocidad, combinando en algunas escenas el diálogo en euskera y en español.

Los arrantzas sólo hablan en vasco, y en este mismo idioma se expresa en muchos casos Onintze, la tabernera.

El sargento y los demás representantes de las fuerzas del Orden se comunican en una jerga entre administrativa y coloquial, en la que no están ausentes los clichés y frases hechas.

Jenofa en sus diálogos con el forastero utiliza siempre el español, pero en otras ocasiones habla el euskera y en otras un lenguaje coloquial o de base oral, repleto de expresiones malsonantes.

Con estos procedimientos, Alfonso Sastre pretende resaltar el carácter dialógico y polifónico del discurso.

Se comprueba así, que si en la génesis de la leyenda de la serrana se ha podido hablar de un origen mítico, que encontró en el género dramático —sobre todo en Lope de Vega y Vélez de Guevara— su mejor tratamiento, el asunto pervive en el teatro de nuestros días, aunque la versión que hemos comentado no haya podido alcanzar las cotas de las del teatro clásico.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRANTES, V. (1971). «La serrana de la Vera». En *La Ilustración de Madrid* (1871), año II, pp. 19-22, 35-36, 50-51, 71, 90-91, 103-106, 114-117.
- BONILLA, A. (1917). «Reseña a la edición de *La serrana de la vera*, de R. Menéndez Pidal, 1916», *Revista Hispano-Americana* (1917), n.º 3, pp. 178-185.
- BREYER, G.A. (1968). *Teatro. El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CARO BAROJA, J. (1946). «¿Es de origen mítico la «leyenda» de la Serrana de la Vera?». En *RDTP*. Madrid: CSIC (1946), vol. II, pp. 568-572.

- , (1974). «La serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales». En *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo, pp. 259-338.
- CID, J.A. (1974). «Romances en Garganta la Olla», en *RDTP*. Madrid: CSIC (1974), n.º 30, pp. 467-487.
- DUCROT, O.-TODOROV, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA MATOS, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española.
- GILLET, J.E.-GREEN, O.H. (1961). *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- GÓMEZ OCERÍN, J. (1917). «Un nuevo dato para la biografía de Vélez». En *Revista de Filología Española*, IV, 1917, pp. 412.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, M.: «Romances que deben buscarse en la tradición oral». En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, X, (1906) julio-diciembre, pp. 374-385 y (1907) enero-junio, pp. 24-36.
- KENNEDY, A.K. (1983). *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1949). «La serrana de la Vera». En *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid. CSIC, 6 vols., vol. V, pp. 393-430.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1938). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe-Austral.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.-GOYRI, M. (1916), (eds.). *Teatro antiguo español. Textos y estudios, I. J. Luis Vélez de Guevara: La serrana de la Vera*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, J. e I. (eds.), (1972). Luis de Góngora, *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- MORLEY, S.E. y C. BRUERTON. (1940). *The chronology of Lope de Vega's comedias*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- PAREDES, V. (1915). *Orígenes históricos de la leyenda «La Serrana de la Vera»*. Plascencia.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1965). *Diccionario geográfico popular de Extremadura*. Madrid.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, E. (1974). «Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII, 1.º (1974), pp. 100-111.
- , «Para la fecha de *La serrana de la Vera*». En *BCom*, 27, 1975.
- , (Ed.) (1982). Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*. Madrid: Cátedra.
- SASTRE, A. (1992). *Jenofa Juncal. La Roja Gitana del Monte Jaizkibel*: Hondarribia (Guipuzkoa): Argitaletxe Hiru.
- VALDIVIELSO, J. DE (1622). *Doce Actos Sacramentales y dos comedias divinas. Por el Maestro Joseph de Valdivielso*. Toledo: Juan Ruysz.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. [1613] (1982). *La serrana de la Vera*, ed. de E. Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra.