



HAL
open science

Mutaciones cómicas y ambigüedad del desenlace en La serrana de Tormes de Lope de Vega

Claudine Marion-Andrès

► **To cite this version:**

Claudine Marion-Andrès. Mutaciones cómicas y ambigüedad del desenlace en La serrana de Tormes de Lope de Vega. Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón. El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI, 162, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2017. hal-02278246

HAL Id: hal-02278246

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02278246v1>

Submitted on 5 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mutaciones cómicas y ambigüedad del desenlace en *La serrana de Tormes* de Lope de Vega

Claudine Marion-Andrès
Universidad de Rouen, Eriac

À Milagros Torres

Un monde bien triste, plein de soucis, de misères, de malheurs. Et pourtant, quand arrive le Rire, tout se met à danser sur l'air qu'il plaît à Sa Majesté de jouer ! [...] croyez-moi, mon ami, nous devons lui en savoir gré ! Car, nous, les hommes et les femmes, on pourrait nous comparer à des cordes que l'on tire de côté et d'autre ; mais alors viennent les larmes, et, semblables à l'effet de la pluie sur les cordes, elles nous raidissent, peut-être jusqu'à ce que la tension devienne vraiment insoutenable, et alors nous cassons. À ce moment, le Rire arrive comme un rayon de soleil, et il détend la corde ; ainsi nous parvenons à poursuivre notre travail, quel qu'il soit.

(Bram Stoker)

Let the end try the man.
(William Shakespeare)

El título anuncia a una mujer, una serrana,¹ como personaje principal. Pero el título nos engaña porque la mujer no es serrana, sino dama. Se erige en el escenario una protagonista femenina compleja por la carga paradigmática de su nombre, Diana; por la poligénesis de la figura de la serrana, uno de sus disfraces, que desde Hita² pasando por Santillana,³ ha sufrido metamorfosis interesantes en la literatura medieval y clásica, y en el folklore; por el aspecto proteico que le confieren también sus otros trajes de estudiante, de soldado; por la teatralización de una materia novelesca, que hunde sus raíces en la Arcadia de Sannazaro,⁴ que se refiere directamente a la Diana de Montemayor⁵ y aun más, pero de manera implícita, a la de Gaspar Gil Polo⁶ por ser una Diana enamorada.⁷ *La serrana de Tormes* confiere legitimidad a la mujer como protagonista. La comedia revela no sólo la potencialidad escénica del personaje femenino, sino también la pasión, la fascinación de Lope por las mujeres. Este estudio se inscribe en la exploración del papel relevante de la mujer de los últimos veinte años efectuada en particular por Milagros Torres, Teresa Ferrer, Evangelina Rodríguez Cuadros, Agustín de la Granja, Aurora Egido, Marcella Trambaioli, Aurelio González, Odile Lasserre Dempure o Carlos Mata Induráin, sin olvidar los trabajos iniciales

¹ Entre otras, las comedias *La serrana de la Vera* (1595-1598) de Lope impresa en Madrid hacia 1617 y *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara en 1603 confirman el interés por la teatralización del tema.

² Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*. Ed. José Luis Girón Alconchel. Madrid: Castalia didáctica, 1990.

³ Marqués de Santillana: *Serranillas, cantares y decires*, en *Poesías completas*. Ed. Manuel Durán. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.

⁴ Iacopo Sannazaro: *L'Arcadie*. Trad. Gérard Marino. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

⁵ Jorge de Montemayor: *Les 7 livres de Diane*. Edición bilingüe, introducción, notas y traducción del español por Anne Cayuela. Paris: Champion, 1999.

⁶ Gaspar Gil Polo: *La Diane amoureuse*. Edición, introducción, notas y traducción inédita del español por François Géal. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.

⁷ Ver Aurora Egido: «La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo», *Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 383-397.

de Carmen Bravo Villasante.⁸ La comedia ilustra con sutileza los conflictos a los que tienen que enfrentarse las mujeres, su voluntad de independencia, social, amorosa y financiera, su inteligencia, su poder de seducción al que los hombres sucumben, su sensibilidad, la flaqueza que se le atribuye. La caracterización de la protagonista conecta, salvando las distancias, con la figura de la dama donaire que encontrará su expresión perfecta en *Don Gil de las calzas verdes*. Esta comedia es experimental como la mayoría de las primerizas; asocia a la vez lo pastoril y lo urbano, y eso en cada acto: en el primero la acción ocurre tanto en Toledo como en el campo; en el segundo en los montes de Castilla y en la ciudad de Salamanca; el tercero sigue en Salamanca y se acaba en el campo.

Al mismo tiempo que dar a conocer más esta comedia del primer Lope, del Lope-pre-Lope, este trabajo propone explorar la caracterización de esta Diana singular, sincrética de otras Dianas y serranas, luego sus metamorfosis constantes relacionadas con la yuxtaposición y la acumulación de pretendientes y de situaciones amorosas, y por fin las bodas en las que suelen cerrarse las comedias cómicas, y que resultan ser no tan felices como era de esperar. He aquí el argumento de la comedia:⁹ Diana huye disfrazada de hombre con el fin de no casarse con un pretendiente al que no quiere. Se alista en una compañía de soldados, con los cuales vive por los montes de Salamanca hasta que el alférez intenta forzarla y, protegida por unos carboneros, vive con ellos como si fuera serrana. Mientras tanto, el padre de Alejandro manda a su hijo a estudiar desde Toledo a Salamanca para evitar un duelo y para que se concentre en sus estudios y rompa con Diana, que considera como «juvenil desatino» (p. 135). Para alegrar su melancolía, visita a una dama cortesana. Diana, vestida de serrana, lo ve y, sin darse a conocer, entra a su servicio. Luego, celosa, huye. Alejandro la busca, hiere al carbonero que la protegía; después de verse a punto de morir en la cárcel, de la cual le sacan la astucia de su enamorada y la ayuda de estudiantes amigos, acaba por casarse con Diana por decisión paterna.¹⁰

Dianas y serranas

La serrana de Tormes (1590-1595)¹¹ se desarrolla inicialmente en un ambiente urbano, en Toledo. Más tarde «Entra Diana, dama» (p. 121)¹² en el escenario como lo indica una didascalía. Ya visualmente se distingue de la diosa romana, hermana melliza de Apolo,

⁸ Ver asimismo *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*. Ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

⁹ La edición de *La serrana de Tormes* de la RAE (*La serrana de Tormes*, en *Obras de Lope de Vega, tomo IX*. Madrid: RAE, 1930, pp. 436-478) precisa su publicación en la *Parte XVI* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621), mientras que la edición Castro la sitúa de manera sorprendente en la *Parte XV* (*La serrana de Tormes*, en *Obras completas, Comedias*, 4. Madrid: Biblioteca Castro, 1993, pp. 113-216). La publicación por el mismo Lope de *La serrana de Tormes* en la *Parte XVI* no impide un descuido aparente: las *dramatis personae* anuncian a Geraldo como tío de Diana y a Seraldo como estudiante. A partir de la p. 444 en la edición de RAE, llama al tío de Diana Seraldo, al que antes había llamado Geraldo. Aparece en la p. 466 Seraldo en vez de Gerardo, estudiante con un tostador de castañas. Cotejamos detenidamente las dos ediciones, la de RAE y la de Castro, y excepto lo que acabamos de mencionar, las dos ediciones son idénticas. Citaré siempre por Lope de Vega: *La serrana de Tormes*, en *Obras completas, Comedias*, 4. Madrid: Biblioteca Castro, 1993, pp. 113-216.

¹⁰ En cuanto a la bibliografía específica sobre la comedia, solo encontré un trabajo de Marcella Trambaioli que se centra en el estudio de la transposición de las referencias épicas (lenguaje y valores) presentes en la obra que nutren el universo amoroso (Marcella Trambaioli: *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*. Madrid: Visor libros, 2015, p. 123-129).

¹¹ Griswold S. Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*. Versión española de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968, p. 257.

¹² Ver el artículo fundamental de Milagros Torres acerca de la Diana de *El perro del hortelano* («Paradojas de Diana», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO-II, Teatro*. Coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta. Toulouse / Pamplona: GRISO, 1996, pp. 395-404).

salvaje, guerrera, que vive en un universo rústico dedicándose a la caza. Sin embargo, tanto sus pretendientes como su tío Seraldo suelen compararla con la luna, astro femenino, astro que quita el juicio (pp. 123, 131, 158 y 197 de la comedia). Seraldo la condena a la oscuridad y discreción de la casa que le corresponden, pero contra las cuales se rebela Diana cuando le cierra la ventana, sugiriendo que tal actitud puede conducir a la mujer «a labor de noche» (p. 136)¹³ menos virtuosa que labrar.

La soledad es una de las características de Diana, la protagonista, lo que le acerca a la diosa. Seraldo,¹⁴ su tío, recuerda la muerte de su padre, la ausencia de su madre.¹⁵ Igual que la diosa, es virgen, joven, bella, atractiva; tiene, como dice el texto, «rojo y femenino labio», «manos delicadas y curiosas [...] mejillas de clavel hermosas» (pp. 151 y 152), «cabello lustroso, [...] garganta hermosa y clara» (p. 165); tiene un carácter fuerte, esquivo con los hombres que no obstante se disputan sus favores. No quiere rendir cuentas a nadie, ni siquiera a su tío, y con aplomo le contesta cuando éste quiere concluir una boda con uno de sus pretendientes: «Por ahora es mejor así que lo dejes, / que ni él me adora ni por él me abraso» (p. 123). Si Diana es dama, no es de alto rango y es pobre.¹⁶ Al contestar a Seraldo, su tío, «No soy primogénita de reyes» (p. 122), afirma su voluntad de liberarse de imperativos sociales. Su independencia la conducirá, a pesar de ser dama, a entrar al servicio de Alejandro como ama de casa y ganar un buen salario de 100 reales.

En nuestra comedia, el afán de libertad de la protagonista nace también probablemente de que es dama culta. Tiene una escribanía. Seraldo considera que «instrumento de mal y no otra cosa / son pluma y tinta en la mujer ociosa» (p. 136). Además, la influyó la lectura de dos libros en su posesión,¹⁷ titulados *Cancionero* (Amberes, 1554) y *La primera parte de Los siete libros de la Diana* de Montemayor,¹⁸ primera novela pastoril europea cuyo éxito no es preciso recordar,¹⁹ y en la que se relatan diversas situaciones amorosas que sacan sus orígenes de la *Arcadia* de Sannazaro y su peregrinaje de amores trufado de mudanzas de fortuna, al que Lope alude también en su dedicatoria.²⁰ El dramaturgo parte de un presupuesto cómico

¹³ «DIANA ¿Qué a oscuras he de estar noche y mañana? / SERALDO ¿A oscuras? Es el sol inquieto / y muy galán de su querida hermana. / Eres Diana tú, y es costumbre / dar a Diana, de sus rayos, lumbre. [...] / DIANA Pues ¿como hacer labor sin lumbre puedo, / ya que a labor de noche me obligaste? / SERALDO A la mujer que es virtuosa y casta, / para labrar, muy poca luz le basta» (p. 136).

¹⁴ La rectificación de los nombres es nuestra. Véase la nota 9.

¹⁵ Evoca su propia vigilancia de tío y la dificultad que plantea la educación de los jóvenes, idea que funcionará como un *leitmotiv* en la obra.

¹⁶ Antandro dice a Bernardo: «Diana es pobre y este mozo es rico» (p. 140).

¹⁷ Seralbo, el tío de Diana, descubre ultrajado que su sobrina tiene estos libros y está convencido de su mala influencia. Diana le había mentido diciéndole que leía «un fray Luis» y «un Oratorio» pp. 137 y 138).

¹⁸ Montemayor, *Les 7...* Este libro por primera vez fue impreso en Valencia y en Milán hacia 1559, y editado de nuevo en 1563 y 1564 en Valencia. Mauricio, amigo de Alejandro, alude también al libro: «Y por esa fe y amor / más os debe esa Diana / que aquella hermosa y tirana / le debe a Montemayor. / Haced un libro como él, / para que quede memoria / desa tragedia y historia» (p. 159). A eso podemos añadir la novela *Diana enamorada* (donde Alcida intenta consolar a Diana, desgraciada en sus amores con Sireno), que publicó Gaspar Gil Polo en Valencia en 1564 y que fue editada nueve veces en el siglo XVI. Los personajes son los mismos que los de la obra de Montemayor, aunque el autor casa a Diana al final. Ver Gil Polo, *La Diane...*

¹⁹ Pero sí recordaré brevemente su argumento: Diana y Sireno estaban enamorados, pero Sireno tuvo que irse fuera del reino. La pastora se quedó muy triste, pero sus sentimientos cambiaron y se casó con otro pastor llamado Delio. Sireno se entera de la situación un año más tarde, cuando vuelve. Los diferentes libros cuentan el peregrinaje de Sireno, al que se juntan otros enamorados decepcionados o tristes al templo de Diana, el palacio de las ninfas en el que Felicia cura por magia las penas de amor.

²⁰ En la dedicatoria de la obra *La serrana de Tormes* de Lope a Don Antonio de Córdoba, Cardona y Aragón, Conde de Cabra, hijo del Duque de Sessa, del que fue capellán, precisa el dramaturgo su propósito y evidencia su lucidez sobre las preferencias de su público: «Doy a V.S., serranos toscos, si bien fruto de ingenio que lo es tanto, cual suelen alegrar en las soledades arroyos puros y robles ásperos los ojos enseñados a los cultivados jardines de las Cortes, por ofrecer a V.S., con más verdad lo que la naturaleza cría, que lo que el Arte enseña, tan bien pintado del Sannazaro en el prólogo de su *Arcadia*» (p. 115). Propone ofrecer a Don Antonio

sustituyendo ninfas y bellas serranas de Sannazaro por serranos toscos y carboneros, seres carnavalescos y demoníacos que se transformarán en ángeles salvadores y protectores de Diana (véase la p. 156) proclamando ya cierto menosprecio de corte y alabanza de aldea. Seraldo declara a Diana «que un labrador que vaya tras los bueyes, / más para ser marido vale y honra / que un duque para ser galán sin honra» (p. 122). Sus lecturas le proporcionan sabiduría amorosa: «¿Pensáis que no sé yo filosofía?» (p. 181).

Diana se presenta en el título de la obra como serrana. Sólo la representación dará a entender que se trata de una serrana fingida. Si seguimos a Gaston Bachelard, quien escribe que el mundo está imaginado antes de ser visto y recordado,²¹ Lope sigue una estrategia titular,²² formulación que tomo de Philippe Meunier en uno de nuestros encuentros. De hecho, existe una verdadera dificultad para evaluar la recepción del público en general, el poder de sugestión del título, anuncio programático, primer contacto del espectador con la obra. Además de las variaciones entre lo que había imaginado el público y la obra misma, nacen y sorprenden imágenes, situaciones, modos de hablar que pueden resultar cómicos.

En el mismo título de la obra estudiada, *La serrana de Tormes*, convergen las génesis²³ de la figura de la serrana que pueden combinarse de manera compleja según el nivel de recepción del espectador. Del Marqués de Santillana²⁴ Diana hereda la idealización de las

más «verdad» que la que se puede encontrar en la Arcadia de Sannazaro a la que imita: «Sogliono il piú de le volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, piú che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a' riguardanti aggradare» (Sannazaro, *L'Arcadie...* p. 9). A los «arroyos puros y robles ásperos», a los «cultivados jardines de las Cortes», Lope adjunta otra visión idealizada, cómica de «serranos toscos», serranos divertidos. Esta formulación puede hacer sonreír porque no parece difícil presentar algo «con más verdad» que lo que propone el universo arcádico. Esta dedicatoria tardía parece ofrecer un consuelo «en las soledades», al que está acostumbrado a la corte. La obra puede divertir a los nobles, cuya mirada fue aguzada en los jardines «cultivados», es decir, a partir de los modelos arcádicos. Por lo menos, Don Antonio de Córdoba será capaz de apreciar el contraste entre los serranos toscos de Lope y los de Sannazaro, cortesanos cultos que hablan un lenguaje selecto y discurren como si fuesen aristócratas poseedores de una vasta erudición caballerescas, galante y mitológica.

²¹ Gaston Bachelard: *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock, 1992.

²² Si insistimos en el título es que la formulación del mismo nombre de la comedia suele aparecer en las últimas palabras de la obra. Esta repetición final cobra un aspecto funcional. Recuerda así al público que presencié una representación. Declara el final de la representación con una despedida claramente formulada al público, final precipitado por el final de la historia. Por ejemplo, las palabras de Alberto que cierran *El mesón de la corte* ilustran esta relación estrecha de causalidad entre los dos finales: «La historia se acaba ya, / y así, con esto se da / fin al *Mesón de la corte*». Esta dicción del final de la representación es una constante que presenta variantes que no carecen de interés y que darán lugar a otro trabajo; al destruir la ilusión cómica, crea la distancia necesaria para que se realice plenamente la catarsis cómica. Además y obviamente, tiene un carácter pragmático: lanzar los aplausos del público, que permiten medir el éxito del espectáculo. La proximidad entre estos dos finales refuerza el sentimiento de precipitación de la parte última del desenlace, que puede ir hasta una superposición de los dos finales, como muestran los últimos versos de *La serrana de Tormes*: «ANTANDRO Todos conformes, / desta montaña salgamos, / pues fin con sus bodas damos / a *La serrana de Tormes*». Las bodas, final de la historia, coinciden con el final de la representación. Ténganse en cuenta el interesante artículo de Bouchiba-Fochesato que pone de relieve la estructura del doble final en las comedias de Tirso de Molina en el que se apoya María Aranda (*Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'Or*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011).

²³ Ver Francisco Gutiérrez Carbajo: «La pervivencia del mito de *La serrana de la Vera*» (en *Actas del IV Congreso de la AISO*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1998, p. 775), donde habla de «poligénesis». Adolfo Bonilla distinguió a la vez «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 vengas de los hombres (romance y relato de Azedo)» (Adolfo Bonilla: «Reseña a la edición de *La serrana de la Vera*, de R. Menéndez Pidal, 1916», *Revista Hispano-Americana*, 3 (1917), p. 178).

²⁴ Manuel Durán escribe: «En *La primitiva poesía lírica española*, Menéndez Pidal ha descrito los orígenes de las serranillas peninsulares: eran breves cantares líricos que describían el encuentro entre un caminante y una moza algo salvaje que le ayudaba a encontrar el puerto en una sierra. Así en Hita; las de Santillana están

serranas. Pero si éstas dejan de ser villanas, ennoblecidas por sus ropas vistosas y ricas, y la gracia de su erotismo en Santillana, la Diana de Lope en nuestra comedia no logra ocultar sus orígenes. Al contrario, el traje de serrana revela aún más su nobleza, como veremos después. Elenco, su enamorado toscó, la llama «serrana hidalga» (p. 162).²⁵ Es tan notable el traje de la serrana que había venido a vender huevos a la ciudad de Salamanca que, al verla, Alejandro exclama:

Y mejor decillo puedo,
que en el reino de Toledo
usan gorguera y plumaje.
No hay villana ni mozuela
en cualquier pueblo de fama
que no traiga como dama
su copete y arandela. (p. 172)

Aparentemente tiene poco que ver con nuestra serrana la serrana folklórica que estudia François Delpech de los romances tradicionales,²⁶ una mujer bella, cazadora, de una fuerza sobrehumana que atraía hacia su gruta a los hombres que cruzaba para emborracharles, amarles, matarles y guardar sus huesos, mujer «ogro» que descuartizaba a sus amantes. Sin embargo, el pleito armado contra Alejandro por los serranos, que pronuncian una sentencia carnavalesca, totalmente burlesca, puede ser visto como la transposición paródica de la desmembración horrorosa y trágica de los hombres por la serrana primitiva:

Mando, pues, que sea ahorcado,
por los pies y asaetado
y aun era de parecer
que no le den de comer
hasta después de finado.
Y mando que sea traído
a nuesa carnicería,
donde sea repartido,
que aun ser cecina podría,
pues lo es un toro corrido.

contagiadas por la pastorela francesa: un caballero cuenta cómo encontró a una pastora, trató de enamorarla, y fue rechazado o aceptado» (Santillana, *Serranillas...* p. 41).

²⁵ «ELENCO ¡Por Dios, que es bella serrana! / Y que tengo prenotado / que a su botín colorado / vencen sus labios de grana. / Trae un sayuelo pulido, / sayo de tal perfección, / que quisiera ser sayón / para vérmele vestido; / y una cofia en el tranzado / de aquel cabello lustroso, / que quisiera ser tiñoso / por habérmela tocado; / y un delantal que pudiera / ser, entre nieve y cristal, / de la luna delantal, / si la de Valencia fuera. / ¡Qué garganta hermosa y clara! / Si vino tinto bebiera, / como vidro se viera / hasta que al pecho llegara. / Ella es toda milagrosa» (p. 162). Apreciamos aquí un lirismo burlesco original que hace acceder a la vez poética y cómicamente al cuerpo de la dama a través del trayecto seguido por el vino.

²⁶ Ver François Delpech: «Variations autour de la *Serrana*», en *Travaux de l'Institut d'Etudes Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*. Tours: Publications de l'Université de Tours, 1979, pp. 59-77; François 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 3º coloquio del G.E.S.T.E.* Toulouse: Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines / Université de Toulouse Le Mirail, 1979, pp. 25-36; Jean-Pierre Vidal: «Le mite de la *serrana* o les avatar de la "mère-ogresse"», en *La pensée: Revue du rationalisme moderne*, 183 (1975), pp. 75-92; Julio Caro Baroja: «¿Es de origen mítico la "leyenda" de la Serrana de la Vera?», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2 (1946), pp. 568-572; José María Domínguez Moreno: «¿Una historia mitificada por juicios evemeristas o un hecho legendario ocultador de la historia? Exégesis de la Serrana de la Vera», *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, 29 (1993), pp. 105-128; y Enrique Rodríguez Cepeda: «Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1974), pp. 100-111.

Y mando que por sus daños
cuelguen tripas y redaños
de una escarpia en algún cesto,
y que vaya después desto
a galeras por diez años.
Y, cumplidos, venga aquí
a serviros de aguador. (pp. 205-206)

Lope, en la boca del serrano tosco Chamizo, en la tercera jornada de *La serrana de Tormes*, mezcla el sin sentido con el horror, un horror tan exagerado que puede suscitar la risa del público (véase la p. 206).²⁷ En este acercamiento de universos opuestos, codificados, trágico el de la serrana «ogro», cómico el de los serranos, en este proceso de fusión y sus tensiones se sitúa la risa de Lope. La serrana es de Tormes porque, como da a entender ella misma, «no vuelve atrás como el río» (p. 174). Además, el Tormes dará lugar a un chiste erótico por parte del alférez Laurencio, que dice de Diana «Mejor es en la parte que se enrama / más intrincado aqueste monte oscuro, / por cuya falda el Tormes se derrama» (p. 152), valiéndose de la geografía —«monte», «Tormes»— como metáfora sexual del cuerpo de la mujer.

Para acabar con la caracterización de la serrana, diré que lo que la aleja más de sus predecesoras y la define de manera absoluta es su capacidad para metamorfosearse, para disfrazarse. Sucesivamente huye bajo «el hábito varonil» de su hermano para ser soldado; después se convierte en Dominga, serrana entre bobos abnegados y fieles; a continuación se disfraza de estudiante, para aparecer de nuevo de serrana. Estas transformaciones ponen de relieve la dimensión erótica del cuerpo de la mujer en diferentes trajes,²⁸ piernas reveladas por los vestidos de soldado, libertad de movimientos que le otorga la sotana del estudiante, gracia femenina de la dama y de la serrana para maravillar al público. Escenifica de manera irreverente y eficaz cierto erotismo juvenil: el cuerpo de Diana, cuando cambia de vestido, ofrece un *strep tease* en el escenario, procedimiento que utiliza Lope en otras obras primerizas con Erífila en *Los locos de Valencia* y Matico en *Los donaires de Matico*, por ejemplo. Lope era muy consciente del interés que suscitaban estas transformaciones visuales y la atracción que engendraban, como pone de relieve una réplica de valor metateatral de Riselo, amigo estudiante de Alejandro, que aconseja así a una compañía de cómicos: «Calce más justo [...] que las galas alientan las comedias» (p. 189). La explotación del recurso del disfraz por Lope se puede comprender, como afirma Milagros Torres, porque «se encuentra en esa enrucijada de elementos cultos y populares» que correspondía al variado público del corral.²⁹

Una mujer proteica

La concentración de diferentes historias de amor sucesivas en la misma mujer ilustran el arte de Lope de escenificar lo que antes era novela. Lope nos propone un florilegio de posibles situaciones amorosas, graciosas, que estriban en estereotipos muy conocidos por el

²⁷ Hasta había provocado la risa en las tablas del condenado mismo: Alejandro dice a Batavo y a Chamizo «Con estar tan lastimado: / a risa me ha provocado» (p. 206), posibilitando la superposición de la risa de los personajes y de los espectadores.

²⁸ Ver Milagros Torres: *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega: images et fonction du corps dans ses premières 'comedias' (1579-1605)*. Paris: Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 1994.

²⁹ Milagros Torres explora de manera fecunda la relación entre el disfraz / el protagonismo femenino / la risa y sus primeras utilizaciones en el tablado («Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*. ('Reír de mujeres', segunda parte)», en prensa).

público.³⁰ La novedad está en su sucesión, la gracia en su acumulación, en la alternancia de episodios que rozan la tragedia y otros que son terminantemente cómicos. Esta trashumancia procaz y jocosa, este circuito pastoril, campestre y ciudadano que la conducen a sus bodas, evocan las peregrinaciones de otras Dianas. En cada entorno tiene a un enamorado que se manifiesta según sus características propias y corresponde a cada uno de sus disfraces: Bernardo, pseudónimo literario del propio Lope,³¹ amante rechazado, celoso, loco, pero digno; Laurencio, el soldado violador,³² da rienda suelta a su apetito convencido de que nadie podrá socorrer a la mujer;³³ Elenco, el enamorado rústico, ingenuo, a la vez ridículo y conmovedor, quiere probar su amor por su capacidad de preñar y de hacerla parir tres veces al año cual las bestias que le rodean:

ELENCO En nueve meses, Chamizo,
tres veces ha de parir.
CHAMIZO ¿A tres meses? ¿Tú no ves
que a lo natural repugna?
ELENCO Cualquiera se pare una;
¡por Dios, que ha de parir tres!
Vuestra burra, cuando estuvo
preñada de mi rocín,
que la burra de Martín
más poco termeño tuvo. (pp. 163-164)

Siguen situaciones amorosas con el capigorrón latinista Tarreño, que hace varias declaraciones de amor mezclando, en una tradición de la *comedia dell'arte*, latín macarrónico y la declinación del verbo amar, y con los padres viejos y verdes también, que tratan de seducir a Diana sin conocerla. Lope sorprende aún más poniendo en contacto la vida cotidiana estudiantil y falsamente pastoril para crear escenas innovadoras.³⁴ Así, presenciamos un encuentro muy vivo por las esticomitias entre el amigo estudiante de Alejandro, Mauricio, Diana, vestida de serrana, y Lorena, su ama en las calles de Salamanca:

MAURICIO ¿Qué es lo que en aquestas cestas
traéis ...
DIANA ¡Quedito! ...
MAURICIO a vender?
LORENA Pardiez, señor, doce huevos,
para duelos y quebrantos.
MAURICIO ¿Y la muchacha?

³⁰ Este proteísmo puede ser profundizado explorando no sólo metamorfosis corporales, sino también las de la voz. En *Los donaires de Matico*, Matico tiene voz de niño, de rústico, hace gorda la voz. Diana, aquí, no cambia su voz y no parece engañar con sus disfraces, que cobran un valor estético esencial.

³¹ Ver Griswold S. Morley: «The pseudonyms and literary disguises of Lope de Vega», en *Univ. of California Publications in Modern Philology*, vol. 33. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1951, pp. 421-484, y Felipe-Antonio Lapuente: «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981, pp. 657-669.

³² Acerca de la desconfianza popular en contra de las manifestaciones del soldado, ver José Manuel Pedrosa: «El amor forastero: una canción popular y sus recreadores cultos (Claramonte, Calderón...)», en *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Oartzunn: Sendoa, 1999, pp. 160-182.

³³ Ver la página 155 de la obra.

³⁴ Lope representa al pueblo en su espontaneidad, la calle, la inmediatez social que los espectadores identifican también en otras obras, como *Las ferias de Madrid*, procedimiento cómico que les ayudan a exorcizar la parte oscura de la existencia.

LORENA	Otros tantos.
MAURICIO	¿Son frescos?
LORENA	Todos son nuevos, y aun en verdad que estos dos son del primer maleficio.
MAURICIO	¿Era polla?
LORENA	A su servicio, que huevo ofrézcole a Dios.
MAURICIO	¿La muchacha ha puesto ya?
DIANA	Doyle a Dios que ha de poner.
MAURICIO	Queréis oírme.
DIANA	A placer. ¿No ven que despacio está?
MAURICIO	¿Tenéis gallo?
DIANA	Ya solía, y está en otro gallinero. (pp. 173-174)

La exclamación de la joven «¡Quedito!» marca el apresuramiento excesivo de Mauricio.³⁵ El estudiante se informa en su virginidad, su frescor, sus relaciones amorosas eventuales. Y como dice Milagros Torres, el «disfraz libera la lengua»³⁶ y Diana, «picuda y taimada» (p. 178), le contesta en su disponibilidad: está libre a pesar de ella porque el rey del corral —comprendemos que Alejandro— es como gallo con otra gallina. Esta galantería pastoril atrevida asocia la degradación burlesca a cierta elegancia de los personajes que ilustra una vez más aquí «el rechazo de lo unívoco» en Lope.³⁷

Unas bodas no tan felices

El personaje de Diana, su metamorfosis permanente, evidencia cómo Lope juega a deshacer lo que acaba de construir para que los espectadores tengan dudas y nunca certidumbres en cuanto a las bodas finales. Lope preconiza en el *Arte nuevo* que el desenlace no tenga que ser previsible para mantener el interés y seguir suscitando el gusto.³⁸ *La serrana de Tormes* despliega una estética fundada en la relación antagónica entre «gusto» y «justo».³⁹

³⁵ El final de su frase «a vender?» puede sugerir una inocencia fingida, que le interesa lo que vende y no quien lo vende. Pero nos parece que «¡Quedito!» es de entender no como un rechazo, sino como una etapa de negociación tanto más picante cuanto que se trata de la oferta apenas oculta de comprar los favores de la bella.

³⁶ Torres, «Libertad...», p. 16.

³⁷ Claudine Marion-Andrès: *Recherches sur la dramaturgie comique dans le premier théâtre de Lope de Vega: du rire des personnages au rire des spectateurs*. Tesis doctoral dirigida por Milagros Torres, Universidad de Rouen, 2013, p. 224.

³⁸ «Remátense las scenas con sentencia, / con donaire, con versos elegantes, / de suerte que al entrarse el que recita, / no deje con disgusto al auditorio. / En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para. / Engañe siempre el gusto, donde vea / que se deja entender alguna cosa / de muy lejos de aquello que promete» (Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez: Madrid, Castalia, 2011). Hasta la mitad del tercer acto nadie debe adivinar como acabará la historia. El desenlace es fruto de estrategias poéticas, como dice Enrica Zanin (*Fins Tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*. Tesis doctoral dirigida por François Lecercle, Paris IV, 2010, página web disponible en <<http://www.theses.fr/2010PA040234>>), es fruto de un desafío poético.

³⁹ Como señal Milagros Torres, «rappelle bien le rapport de proximité et d'opposition que ces deux concepts récurrents au Siècle d'Or établissent entre eux, le "gusto" étant le plaisir dans un sens large, la satisfaction esthétique, émotionnelle, intellectuelle, offerte au spectateur, le "justo" renvoyant d'une manière générale à l'ordre, à la loi, à l'interdit» (Milagros Torres: «Contra lo justo: El *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) ou

La tonalidad general cómica nos deja pensar que el desenlace va a arreglarlo todo, va a representar el paso de la desgracia, de la separación de los enamorados a la dicha.

Si por un lado Lope no permite que el público prevea el desenlace, por otro lado prepara las bodas por el uso de elementos estructurales eminentemente visuales y cómicos. Dos escenas encuadran la obra presentando el mismo mecanismo de inversión entre lo femenino y lo masculino: en el primer acto Diana viste el hábito varonil de su hermano y Alejandro, el mujeril del estudiante; y en el tercer acto, Diana se disfraza de estudiante y Alejandro, de serrana.⁴⁰ Además, el dramaturgo relaciona la risa al desenlace por la contaminación en el tablado del disfraz de serrana del que se vestirán Tarreño (que tiene que disimular sus barbas) y después Alejandro. Sin embargo, las bodas,⁴¹ aquí de la serrana, bodas tradicionales de finales de comedias cómicas, no nos parecen sinónimas de dicha en el caso de *La serrana de Tormes*, al igual que en *Los donaires de Matico*. De hecho, el desenlace de *Los donaires de Matico* propone la vuelta a cierto equilibrio por dos bodas que serán celebradas, pero Matico no se casa con el hombre al que amaba y con el que había huido, no ve sus esfuerzos ni su lucha recompensados.

Entonces, ¿cómo se pueden entender estas bodas entre una mujer fuerte, astuta, obstinada, y un galán cuya hombría está puesta en tela de juicio? La sotana de estudiante que lleva está comparada con un vestido mujeril, el joven está descrito como flaco de corazón por su criado,⁴² que insiste en el atavío de su amo para combatir a su rival Bernardo, jubón, espada, jaco, malla y cuera de ante para tener la anchura de un hombre. Alejandro mismo se queja de sus hombros y su voluntad parece fragilizada por la autoridad de su padre. De modo evidente es frívolo Alejandro. Parece caracterizarle la despreocupación de los jóvenes, a quienes les gusta rondar por la noche y visitar a las mujeres. La obstinación de Diana parece conducirla a elegir contra su propio interés. Al final de la obra todos los personajes van juntándose para ofrecer aparentemente una apoteosis cómica: por el camino, los padres de los jóvenes encuentran a sus propios hijos disfrazados de serranas. A la vergüenza de los padres —gozosa para el público— de haber querido seducir a sus propios hijos, a los que no habían reconocido por su disfraz femenino, se añade una parodia de bodas. En efecto, los padres acaban por bendecir la unión de los enamorados, que siguen vestidos de mujeres, lo que crea una situación transgresiva fundada en un mecanismo visual, verdadera estrategia cómica que asocia la alegría a la risa.

En *La serrana de Tormes*, por un lado, cabe constatar que, si es inusual en una comedia la presencia de tantos enamorados (unos condenables, otros ridículos, otros —menos numerosos— más conmovedores), es, sin embargo, propicia a la multiplicación de situaciones dramáticas eficaces y, en gran parte, cómicas. Sin embargo, por otro lado, es curiosa y ambigua la obstinación desesperada y desesperante de la serrana que quiere casarse con un hombre sin trabajo, que todavía tiene que seguir estudiando. En esta comedia, Lope efectúa,

l'invention de la liberté», en *Babel, Renverser la norme: figures de la rupture dans le monde hispanique*, 26. La Garde: Université du Sud Toulon-Var, 2013, p. 8). Recuerda la misma investigadora que Lope escribe primero y luego teoriza, que el escenario es su laboratorio y que «lire la théorie à travers les corps représentés qui l'ont précédée, saisir un projet esthétique à travers les aspects contrastés d'un théâtre qui tient compte —à sa manière— de la norme aristotélicienne, tout en ironisant face aux doctes, et qui est obsédé dans le même temps par l'imagination, par la fantaisie et par la liberté. Et c'est en grande partie à cette audace, empreinte de nouveauté et de mélange, de mixité, lisible dans les vers de l'*Arte nuevo*, que la formule lopesque préalable au traité théorique doit son succès» (Torres, «Contra...», p. 93).

⁴⁰ Este mecanismo de inversión hombre/mujer prepara la inversión de la situación inicial: la boda programada y evitada con Bernardo se convierte en una promesa de boda consentida con Alejandro.

⁴¹ Finales como la muerte, una boda, la realización de una tarea, la expresión explícita de una moraleja, etc. suelen permitir suscitar esta impresión de algo acabado que completa la obra y despidе al público.

⁴² FLORICIO ¿Qué te has de poner encima? / ALEJANDRO Cuera de ante me pondré. / FLORICIO ¡No llevará frío, a fe! / ALEJANDRO Destos hombros me lastima. / FLORICIO Tan cargado vas, señor, / de hierro como de miedo» (p. 125).

en una iconoclasia innovadora y graciosa, la fusión de lo urbano y de lo pastoril. El dramaturgo propone un desenlace alegre que invita a un regocijo colectivo con las bodas, pero también a una reflexión acerca de la extraña decisión final de Alejandro, que reproduce el esquema de las bodas arregladas al casar a su propia hermana con su amigo Mauricio. Todo lo expuesto nos conduce a afirmar que las bodas, si son la expresión apoteósica de la alegría colectiva, no lo son forzosamente de la felicidad personal. Serán como la imagen de la comedia misma, «lo cómico y lo trágico mezclado», el «gusto» y «lo justo» conciliado: alegrar colectivamente para superar la desdicha, o la decepción individual, y ofrecer un desenlace polisémico a una Diana singular, serrana fingida, dama culta, proteica, que sale del esquema de la mujer esquiva para acceder en sus bodas a unos amores marcados por la ambigüedad.

Bibliografía

- ARANDA, María: *Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'Or*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011.
- BACHELARD, Gaston: *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock, 1992.
- BONILLA, Adolfo: «Reseña a la edición de *La serrana de la Vera*, de R. Menéndez Pidal, 1916», *Revista Hispano-Americana*, 3 (1917), pp. 178-185.
- CARO BAROJA, Julio: «¿Es de origen mítico la “leyenda” de la Serrana de la Vera?», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2 (1946), pp. 568-572.
- Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*. Ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- DELPECH, François: «La leyenda de la *Serrana de la Vera*: las adaptaciones teatrales», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del 3r coloquio del G.E.S.T.E. Toulouse; Institut d'Études hispaniques et hispano-américaines / Université de Toulouse Le Mirail / France-Ibérie Recherche*, 1979, pp. 25-36.
- «Variations autour de la *Serrana*», en *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*. Tours: Publications de l'Université de Tours, 1979, pp. 59-77.
- DOMINGUEZ MORENO, José María: «¿Una historia mitificada por juicios evemeristas o un hecho legendario ocultador de la historia? Exégesis de la *Serrana de la Vera*», *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, 29 (1993), pp. 105-128.
- EGIDO, Aurora: «Contar en *La Diana*», en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada Editores, 2003, pp. 95-113.
- «La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo», *Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 383-397.
- GIL POLO, Gaspar: *La Diane amoureuse*. Edición, introducción, notas y traducción inédita del español por François Géal. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: «La pervivencia del mito de *La serrana de la Vera*», en *Actas del IV Congreso de la AISO*. Ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, pp. 771-785.
- HITA, Arcipreste de: *Libro de buen amor*. Ed. José Luis Girón Alconchel. Madrid: Castalia didáctica, 1990.
- LAPUENTE, Felipe-Antonio: «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981, pp. 657-669.
- MARION-ANDRES, Claudine: *Recherches sur la dramaturgie comique dans le premier théâtre*

- de Lope de Vega: du rire des personnages au rire des spectateurs*. Tesis doctoral dirigida por Milagros Torres, Universidad de Rouen, 2013.
- MONTEMAYOR, Jorge de: *Les 7 livres de Diane*. Edición bilingüe, introducción, notas y traducción del español por Anne Cayuela. París: Champion, 1999.
- MORLEY, Griswold S.: «The pseudonyms and literary disguises of Lope de Vega», en *Univ. of California Publications in Modern Philology*, vol. 33. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1951, pp. 421-484.
- y Courtney Bruerton: *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*. Versión española de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- PEDROSA, José Manuel: «El amor forastero: una canción popular y sus recreadores cultos (Claramonte, Calderón...)», en *Tradicción oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Oiartzunn: Sendoa, 1999, pp. 160-182.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique: «Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1974), pp. 100-111.
- SANNAZARO, Iacopo: *L'Arcadie*. Trad. Gérard Marino. París: Les Belles Lettres, 2004.
- SANTILLANA, Marqués de: *Serranillas, cantares y decires*, en *Poesías completas*. Ed. Manuel Durán. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- TORRES, Milagros: «Contra lo justo: El *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) ou l'invention de la liberté», en *Babel, Renverser la norme: figures de la rupture dans le monde hispanique*, 26. La Garde: Université du Sud Toulon-Var, 2013, pp. 87-108.
- «Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*. ('Reír de mujeres', segunda parte)», en prensa.
- «Paradojas de Diana», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO-II, Teatro*. Coord. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta. Toulouse / Pamplona: GRISO, 1996, pp. 395-404.
- *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega: images et fonction du corps dans ses premières 'comedias' (1579-1605)*. París: Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 1994.
- TRAMBAIOLI, Marcella: *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*. Madrid: Visor libros, 2015.
- VEGA, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.
- *La serrana de Tormes*, (1590-1595), en *Obras completas, Comedias*, 4. Madrid: Biblioteca Castro, 1993, pp. 113-216.
- *La serrana de Tormes*, en *Obras de Lope de Vega, tomo IX*. Madrid: RAE, 1930, pp. 436-478.
- *La serrana de la Vera*, (1595-1598), en *Obras completas, Comedias*, 5. Madrid: Biblioteca Castro, 1993, pp. 1-99.
- *Las ferias de Madrid*, (¿1585-1589?). Ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Lleida: Milenio, 1998, pp. 1835-1931.
- *Los donaires de Matico*, (a. 1596). Ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*. Lleida: Milenio, 1997, pp. 131-240.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *La serrana de la Vera*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra, 1982.
- VIDAL, Jean-Pierre: «Le mythe de la *serrana* ou les avatars de la "mère-ogresse"», en *La pensée: Revue du rationalisme moderne*, 183 (1975), pp. 75-92.
- ZANIN, Enrica: *Fins Tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*. Tesis doctoral dirigida por François Lecercle,

Paris IV, 2010, página web disponible en <<http://www.theses.fr/2010PA040234>>
[consultado el 14 de septiembre de 2015].