

# EL ACTO I DE *LA SERRANA DE LA VERA DE VÉLEZ DE GUEVARA*: HACIA UNA POÉTICA DEL BUFÓN

C. GEORGE PEALE  
*California State University, Fullerton*

El gracioso es una de las figuras centrales de la comedia de los Siglos de Oro, y su perfil ha sido trazado y matizado por una cuantiosa bibliografía. Su papel de criado, villano o pícaro es una proyección de los esclavos de Terencio y Plauto y de los *servi* o *zanni* de la *commedia dell'arte*, cuyo humor juega en múltiples planos y transgrede los códigos hegemónicos tanto dentro como fuera del inmediato discurso dramático. Ya sean directos y en primer plano, o dichos aparte —al parecer con mayor soltura—, los enunciados del gracioso frecuentemente expresan la perspectiva del espectador o el sentido moral que subyace a la acción, pero la resonancia de sus palabras siempre repercute contrapuntualmente dentro de los límites de la etiqueta mayoritaria, porque son, hay que recordarlo, tipos cuya vivencia depende de, y es circunscrita por las capas superiores.<sup>1</sup> Pero no todos los personajes cómicos de la Comedia Nueva se ajustan a los patrones con que la crítica suele aproximarse al gracioso. Hay otra tipología, la del bufón, radicada en otras vivencias sociológicas, psicológicas y estéticas cuya sensibilidad ha de encontrarse en la cultura cómica popular.<sup>2</sup>

Por “bufón” no me refiero a las estilizadas figuras de la *commedia dell'arte*, como Arlequín y Polichinela, sino más bien a sus antecesores carnavalescos y

<sup>1</sup> Casi todo el corpus crítico sobre el gracioso se basa en dos estudios fundamentales. El de José F. Montesinos, “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”, se publicó primero en 1925; está reproducido en *Estudios sobre Lope de Vega*. Anaya, Salamanca, 2ª ed., 1969, pp. 21-64. El otro es el de Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la Península, siglos XVI-XVII*. Revista de Occidente, Madrid, 1954. Se aprecia el impacto que sendos comentarios tuvieron sobre sus respectivas generaciones al confrontar, por ejemplo, las tesis, ambas inéditas de: Jaime Homero Arjona, “Varias consideraciones sobre el aspecto cómico de algunas comedias de Lope de Vega”. University of California, Los Angeles, 1928; y Joseph H. Silverman, “Lope de Vega’s *Figura del Donaire*: Definition and Description”. University of Southern California, 1955.

<sup>2</sup> La fuente principal de estos planteamientos desde luego son las investigaciones seminales de Mijail Bakhtin, realizadas entre 1934 y 1940, pero suprimidas hasta 1965, cuando salieron a luz con el título de *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia Kul'tura srednevekov'ia i Rennansa*. Khudozhestvennii literatura, Moskva, 1965. La tesis de Bakhtin, que resuena

cortesanos de tiempos más antiguos. Para ilustrar la teoría y praxis de este personaje en la comedia española de los Siglos de Oro, me voy a referir al bufón de *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara. El bufón, en este caso, se llama Mingo. Aunque Rodríguez Cepeda ha afirmado que “es uno de los graciosos más importantes del teatro del siglo XVII, porque llega a participar plenamente de toda la acción interior de la tragedia”<sup>3</sup> —opinión, a mi modo de ver, muy exagerada—, el tipo apenas ha llamado la atención de los comentaristas. Ni figura en la recensión que el mismo Cepeda hizo de los personajes de la obra.<sup>4</sup> Sin embargo, Mingo merece examinarse críticamente, porque, por una parte, es el personaje que define los rasgos cómicos que dan relieve a la intriga principal de esta tragedia. Por otra, Mingo merece un detenido examen porque ejemplifica con extraordinaria claridad algunos principios fundamentales de lo que podría llamarse la poética del bufón.

En primer lugar, a diferencia de los graciosos típicos de la Comedia Nueva, nuestro personaje es una figura proteica que se mueve con notable autonomía y soltura. No está cercenado por ningún papel servil, ni por las convenciones

---

en muchos planos, se divulgó en el Occidente a través de traducciones en inglés, *The World of Rabelais* (trad. Helene Iswolsky). The Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1968; alemán, *Literatur und Karneval zur Romantheorie und Lachkultur* (trad. Alexander Kaempfe). Hanser, München, 1969; francés, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (trad. Andrée Robel). Gallimard, Paris, 1970; y castellano, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* (trad. Julio Forcat y César Conroy). Barral, Barcelona, 1974 —remito a la edición de esta última por Alianza Editorial, Madrid, 1987. Sería difícil estimar el impacto de Bakhtin. Testimonio de ello son las fundamentales reorientaciones epistemológicas y la cuantiosa bibliografía que se ha acumulado en torno a sus planteamientos durante estas tres últimas décadas. Me limitaré a citar solamente tres títulos relacionados directamente con el tema presente: el primero, editado por Javier Huerta Calvo, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989, reúne las Actas del Seminario Menéndez Pelayo, realizado en Tenerife en 1987. Constituye una *summa crítica* sobre la cultura cómica popular, pero además, los colaboradores de *Formas carnavalescas* señalaron nuevas directrices para futuras investigaciones en el ámbito hispano, sobre todo en cuestiones tocantes a la literatura. Hace poco aparecieron dos respuestas a las iniciativas enunciadas en dicha colección: una de Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa: Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*; la otra, de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, ambos libros publicados por Olañeta, Palma de Mallorca, 1995. Éstos sintetizan, matizan y extienden las líneas trazadas anteriormente por sendos autores en artículos teóricos y analíticos sobre diversos aspectos relativos al tema que aquí nos ocupa.

<sup>3</sup> Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera* (ed. Enrique Rodríguez Cepeda). Alcalá, Madrid, 1967, p. 31.

<sup>4</sup> “Sentido de los personajes en *La serrana de la Vera*”. *Segismundo*, 9, 1-2 (1965), pp. 165-196. Tampoco figura en su artículo “Temática y pueblo en *La serrana de la Vera*”. *Explica-*

heredadas de la *commedia dell'arte*, ni por los valores sociales y conciencia de clase que éstos reflejan.<sup>5</sup> Opera en Mingo una dinámica psicológica e ideológica que es muy diferente de la que caracteriza al gracioso. Su presencia y actuación se despliegan ante una tradición universal manifestada en la historia y en el folklore cuyas raíces se hallarán en el arquetipo o mito, porque la esencia y existencia del bufón —y ciertamente es así en el presente caso— dan expresión a las necesidades más profundas y más arraigadas en la subconsciencia del hombre, a la vez que perfilan los linderos de la vivencia social.<sup>6</sup> Efectivamente, Mingo comparte los rasgos esenciales que, por el hecho mismo de traspasarlos, definen al tipo bufonesco. Considérese la acepción consignada por el *Diccionario de Autoridades*:

BUFÓN. s. m. El truhán, juglár ò gracioso, que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio el hacer reir: se llama assi, porque entre otras indecencias y moléstias que sufre esta baxissima suerte de gente, es una el henchir la boca de viento, y recibir en los carrillos hinchados a mano abierta un golpe que les hace arrojar el viento, el qual al salir forma un sonido como de bufido.<sup>7</sup>

La definición del término es práctica, y pone de relieve el humor verbal (“palabras”, “chocarrerías”) y físico (“acciones”, “henchir la boca”, “recibir en los carrillos hinchados a mano abierta un golpe”) que son la materia prima del arte bufonesco. Al llamarle “juglar”, *Autoridades* sugiere su destreza como poeta y relator de chistes y consejas, y el símil “como de bufido” sugiere los disfraces y animaladas que son sinónimos universales del bufón —piénsese,

---

*ción de textos literarios*, 4, 2 (1975-1976), pp. 169-175; *vid.* también Matthew D. Stroud, “The Resocialization of the *Mujer Varonil* in Three Plays by Vélez”, en C. George Peale *et al.* (eds.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1983, pp. 117-118 [Purdue University Monographs in Romance Languages, 10].

<sup>5</sup> Cf. la encuesta de la situación del criado y su representación teatral por Miguel Herrero, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*. Castalia, Madrid, 1977, pp. 21-88; y Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. CSIC, Madrid, 1963, quien, además de estudiar los personajes-tipo de la Comedia, resume las principales interpretaciones sobre la figura del donaire hasta la fecha (1963). Desde entonces abundan comentarios sobre el gracioso, demasiado numerosos para citarlos aquí. La mayoría de ellos enfoca el tipo con relación al mensaje moral de una comedia específica, o a la agudeza de su expresión verbal. Señalaré solamente el estudio de Barbara Kinter, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theatre des 17. Jahrhunderts*. Münchener romanistische Arbeiten, 51, W. Fink, München, 1978.

<sup>6</sup> Así lo interpreta William Willeford en *The Fool and His Sceptre: A Study in Clowns and Jesters*. Northwestern University Press, Evanston, 1969, *passim*.

<sup>7</sup> Gredos, Madrid, 1963 (6 vols. en 3) [ed. facsímil].

por ejemplo, en el asno, o el gallo. Es imposible saber si al referirse a las “otras indecencias y moléstias que sufre esta baxíssima suerte de gente” se censuraba el carácter moral de esa clase de personas, o si se refería a las causas eficientes de su humor, que son exponer y explotar su apocada dignidad humana y sus propias faltas y debilidades en lugar de permitir que lo hagan otros, para ser al mismo tiempo agente y objeto de mofa.<sup>8</sup> Se supone que el primero fuera el caso. De todos modos, la definición asignada por *Autoridades* es inclusiva, no restrictiva. Su admisión de “truhán, juglar o gracioso” como sinónimos sugiere una variedad de bufonería que está comprobada por la historia y por la praxis literaria.<sup>9</sup>

Según el cronista italiano Thomasso Garzoni, los bufones eran *virtuosi* de muchos y variados talentos. Contaban chistes obscenos, parodiaban todas las profesiones y nacionalidades, mostraban contorsiones y gestos grotescos, hacían juegos acrobáticos, y escarnecían a los miembros más honrados de la compañía con quienes se encontrasen. Como solían gozar de la protección y favor íntimo de sus señores, era común que los bufones se mostraran descaradamente presumidos y que triunfaran en los palacios mientras los ilustrados poetas, oradores y filósofos languidecían en la oscuridad.<sup>10</sup> Esa misma realidad en la España de Felipe V también podría explicar por qué los distinguidos

<sup>8</sup> Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History*. Farrar & Rinehart, New York, 1935, p. 3. Cf. Francisco de Quevedo, que con su característica mordacidad expresa semejante noción en *El mundo por dentro*: “¿Ves aquel bufón? Pues has de advertir que tiene por bufón al que le sustenta y le da lo que tiene. ¿Qué más miseria quiere destos ricos, que todo el año andan comprando mentiras y adulaciones, y gastan sus haciendas en falsos testimonios? Va aquél tan contento porque el truhán le ha dicho que no hay tal príncipe como él, y que todos los demás son unos escuderos, como si ello fuera así. Y *diferencian muy poco, porque el uno es juglar del otro. Desta suerte el rico se ríe con el bufón, y el bufón se ríe del rico, porque hace caso de lo que lisonjea*”. *Los sueños* (ed. Julio Cejador y Frauca). Espasa-Calpe, Madrid, 1966, vol. 2, p. 43 (2 vols.) [Clásicos Castellanos, 34] [las cursivas son mías]. La misma vivencia subyace al cáustico humor quevedesco en *Las zahurdas de Plutón*, ed. cit., vol. 1, pp. 113-116.

<sup>9</sup> Parece que los compiladores de dicho diccionario tenían presente a Cervantes, quien en términos notablemente similares expresó la misma variedad, las mismas causas eficientes y la misma dinámica sociológica: “... apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los pájaros y los diversos gestos y acciones de los animales y los hombres el hombre bajo que se hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad desta le puede dar crédito ni nombre honroso”. *El coloquio de los perros* (ed. Francisco Rodríguez Marín). Espasa-Calpe, Madrid, 1965, p. 237 [Clásicos Castellanos, 36].

<sup>10</sup> Cf. *La vida y hechos de Estebanillo González*, cap. VII, donde la carrera del bufón está narrada con extraordinaria concisión. En el transcurso de pocas páginas el pícaro titular abarca no menos de siete sectores nacionales: se presenta primero como soldado común en

académicos y recopiladores del diccionario que se llama *de Autoridades* se sintieran resentidos e hicieran hincapié en las “muchas indecencias y moléstias” de aquella “baxíssima suerte de gente”.

Este retrato académico del bufón está empastado sobre la capa de primera mano —de tintes cálidos— de la cultura cómica popular. Esa cultura, como ha señalado Bakhtin, es universal, y tiene su fondo en los festejos carnavalescos y en las obras cómicas representadas en las plazas públicas. Desde tiempos remotos sus actos eran típicamente parodias verbales de textos litúrgicos y literarios. Dichas parodias se enunciaban en diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero caracterizado por un énfasis en la carnalidad y el instinto, por el chiste obsceno y por irrefrenadas animaladas.<sup>11</sup> La licencia abierta de la cultura cómica popular, particularmente en sus manifestaciones carnavalescas, está realizada a gran escala, pues son actos públicos y colectivos que pasman a veces aun a la sensibilidad más postmoderna.

*La serrana de la Vera* claramente fue concebida y realizada por Vélez en estos términos. La obra y, más particularmente, su figura del donaire pueden verse como un retorno literario a aquellas raíces carnavalescas. Al principio del acto III, Mingo sale como un loco de atar, como bestia de carga; el bufón se presenta asnificado. Literalmente lleva a cuestras una albarda, lo que da lugar a una serie de giros sobre el término y literariamente resucita la voz “albardán” —bufón, bobo, hombre que dice tonterías.<sup>12</sup>

---

Flandes; luego se hace vivandero de una compañía de caballería española; es capturado por el duque de Bullón, pero pronto consigue liberarse gracias a sus hábiles bufonadas. En Namur entra al servicio del conde Otavio Piccolomini, acompañándolo a Bruselas, donde logra entrar al servicio del rey don Fernando I de Nápoles como su bufón oficial. Estebanillo se hace miembro prominente de la comitiva del rey, y lo acompaña de Flandes a Alemania, y termina en la sede imperial de Viena, donde recibe altas mercedes de la emperatriz. Retorna luego a Bruselas por vía de Praga, Wormes y Mons, siempre disfrutando del hospedaje que los altos señores solían ofrecer a los bufones itinerantes más renombrados.

En plano crítico, Monique Joly da numerosos testimonios documentales de la poca estima que, según los doctrinarios, los bufones gozaban en la corte durante el siglo XVI, y Francisco Márquez Villanueva problematiza el autoescarnio de los poetas conversos en los siglos XV y XVI. *Vid.* Joly, “Fragments d’un discours mythique sur le bouffon”, en Augustin Redondo y André Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1600)*. Publications de la Sorbonne, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris, 1981, pp. 81-91 [Série “Etudes”, 16]; y de Márquez Villanueva, “Jewish ‘Fools’ of the Spanish Fifteenth Century”. *Hispanic Review*, 50, 4 (1982), pp. 385-409; y “Un aspect de la littérature du fou en Espagne”, en Augustin Redondo (ed.), *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*. J. Vrin, Paris, 1979, pp. 233-250.

<sup>11</sup> Bakhtin, ed. cit., pp. 10-22.

<sup>12</sup> Interesa la prominencia teatral que Vélez asigna a la palabra *albardán*, porque, aunque esta voz hispanoarábica está documentada desde fines del siglo XIII, durante el XV cayó en desuso, excepto en Andalucía. Su reaparición literaria ocurre en *La lozana andaluza*. *Vid.*

En el acto II, los requiebros que Mingo dirige a Gila son el prelude burlesco de la seducción de ésta por el Capitán más tarde en el mismo acto. Para ensalzar la belleza de la serrana, Mingo ensarta los más trillados tópicos cortesanos y petrarquescos, acabando con las orejas de Gila, que asemeja al capitel de la columna corintia. Explica que su curiosa fascinación se debe a su "gusto alano". Ahora el personaje "se alaniza". Esto es, se presenta como aquellos perros corpulentos que servían en las fiestas de toros para sujetarlos, haciendo presa en sus orejas.

A lo largo de la obra hay mucho más material, en las palabras y actuación de Mingo, que se remonta a los bufones carnalescos. Efectivamente, *La serrana de la Vera* podría leerse como un repertorio de bufonería teatral. A continuación me limitaré a comentar la primera jornada de la obra. Más específicamente, trazaré primero el contexto vivencial del que emerge nuestro bufón. Luego me concentraré en su presencia material para proponer una hipótesis acerca de su función teatral.

El trasfondo ambiental es rural y carnalesco. Se le presenta como un tipo completamente integrado en su comunidad, al parecer sin nota que lo distinguiera de sus prójimos. Sale a las tablas por primera vez en la segunda escena de la obra, con toda la compañía. La secuencia es espectacular, explícitamente carnalesca:

*Suenen relinchos de LABRADORES, y vaya entrando por el patio cantando TODA LA COMPAÑÍA, menos LOS DOS que están en el tablado, con cofronas] de flores, y UNO con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y OTRO con otro de oso de la misma suerte, y OTRO con otro de jabalí. Y luego, detrás a caballo, GILA, la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de mujer, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido, y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado, y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo, y los que cantan esto hasta llegar al tablado, donde se apea:* C

*¡Quién como ella,  
la serrana de la Vera!* 205

*Copla.* D

---

Edwin J. Webber, "The Disappearance of 'Albardán'", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Castalia, Madrid, 1966, vol. 2, pp. 303-310 (2 vols.); también Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid, 1980, vol. 1, (6 vols.); Martín Alonso, *Diccionario medieval español*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1986, vol. 1 (2 vols.).

<i>A flores sale al prado la serrana de la Vera, bizarra puesta a caballo la serrana de la Vera.</i>	210
<i>En crenchas lleva el tocado, la serrana de la Vera, ojos hermosos rasgados, la serrana de la Vera; lisa frente, rojos labios, la serrana de la Vera;</i>	215
<i>pelo de ámbar, blancas manos, la serrana de la Vera; cuerpo genzor y adamado, la serrana de la Vera.</i>	220
<i>¡Quién como ella, la serrana de la Vera! A dar flores sale al valle la serrana de la Vera, genzor cuerpo, hermoso talle, la serrana de la Vera.</i>	225
<i>Su belleza y su donaire, la serrana de la Vera; viene enamorando el aire la serrana de la Vera.</i>	230
<i>Sus ojos negros y graves, la serrana de la Vera; no hay quien mire que no adame la serrana de la Vera.</i>	235
<i>Dios mil años mos la guarde, la serrana de la Vera, y la dé un galán amante, la serrana de la Vera; para que con ella case, la serrana de la Vera, y para a los Doce Pares, la serrana de la Vera.</i>	240
<i>¡Quién como ella, la serrana de la Vera!</i>	
<i>GILA apéase, y dice, tomando la escopeta de la silla del caballo:</i>	E
<i>GILA: Lleva, Mingo, ese caballo</i>	245

al pesebre, y del arzón  
 esa caza quite Antón (pp. 77-80).<sup>13</sup>

“*Los Dos*” que están en el tablado son Giraldo, padre de la protagonista titular, y el antagonista del drama, el Capitán don Lucas de Carvajal. Están ahí solos desde el principio, y plantean los conflictos esenciales del drama, que básicamente son los mismos de *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea* y de muchas otras comedias de villanos. Luego, los alegres relinchos, es decir, la gritería y bullicio de los labradores de Garganta la Olla se contraponen a los planteamientos ideológicos de la primera escena. La prolongada entrada de la compañía que sigue, involucra al público en el colorido festejo, pues la comparsa va y viene por el patio del corral mezclándose con los espectadores, siempre cantando en loor de la figurona titular. La regocijada procesión culmina con la salida de la serrana Gila, a caballo.

La copla cantada por la comparsa paródicamente evoca el canto litúrgico-popular. Al anotarla en su edición crítica, Ramón Menéndez Pidal y María Goyri señalaron el parecido entre el estribillo y los cantares tradicionales. También notaron su eclecticismo, pues hay en sus versos cierto sabor culto.<sup>14</sup> Su fórmula, como observó Noël Salomon años más tarde, es la de las letanías de la virgen con responso.<sup>15</sup> Otras escenas de romería en el teatro confirman que el procedimiento de la reiteración incantatoria está relacionado con el motivo mariano. En *El lego de Alcalá*, del mismo Vélez, por ejemplo, hay una procesión en la que cantan a la Señora de la Salceda,<sup>16</sup> y en *La tragedia del Rey*

<sup>13</sup> Cito el texto de *La serrana de la Vera* y otras comedias de Vélez por la edición crítica de William R. Manson y C. George Peale. Como nuestra edición está en vías de publicación, entre paréntesis remito también al texto de Enrique Rodríguez Cepeda. Cátedra, Madrid, 2ª ed., 1982.

<sup>14</sup> *La serrana de la Vera*. Sucesores de Hernando, Madrid, 1916, p. 151 [Teatro Antiguo Español, 1].

<sup>15</sup> *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (trad. Beatriz Chenot). Castalia, Madrid, 1985, pp. 572-574.

<sup>16</sup> *El lego de Alcalá*, vv. 741-754:

Músicos:	Cantan:	Allá van los de la vela, Señora de la Salceda.
Uno:	Canta:	Allá van a vuestra casa, Señora de la Salceda. Allá van los de la aldea, Señora de la Salceda, a daros la bien llegada, Señora de la Salceda.



*de Toro* (probablemente 1610-1613) de Lope y también había salido vestida de aldeana. No hay duda alguna sobre el efecto que se quería lograr con el atuendo de la serrana o de cazadora de algunas artistas. La falda corta, el capote “de dosaldas”, o el “sayo vaquero” [...] dejaba ver la pierna o ceñía el cuerpo.<sup>18</sup>

Esto representaba sin lugar a dudas una audacia y le daba sal al espectáculo, pues en aquella sociedad el mero descubrir la punta del pie en presencia del galán constituía una merced amorosa por parte de la dama. Es más, el *sex appeal* de dicha estrella era notorio, y ocasionó más de una letra burlesca, entre ellas el siguiente soneto atribuido a Góngora:

Si por virtud, Jusepa, no mancharas  
el tálamo consorte de el marido,  
otra Porcia de Bruto hubieras sido,  
que sin comer sus brasas retrataras.

Mas no es virtud el miedo en que reparas,  
por la falta que encubre tu vestido;  
pues yo sé que sin ella fueras Dido,  
que a tu Siqueo en vida disfamaras.

No llares castidad la que forzada  
hipócrita virtud se representa,  
saliendo con su capa disfrazada:

Jusepa, no eres casta: que si alienta  
contraria fuerza a tu virtud cansada,  
es vicio la virtud cuando es violenta.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Salomon, *op. cit.*, pp. 422-423. Conviene notar que la actriz debía de proyectar una sugestiva imagen hermafrodita, puesto que una especialidad suya eran los papeles masculinos, como hace constar Lope en su dedicatoria de *La mocedad de Roldán*, “comedia que en las mías escribí a devoción del gallardo talle en hábito de hombre de la única representante, Jusepa Vaca, digna de esta memoria por lo que ha honrado las comedias con la gracia de su acción y la singularidad de su ejemplo” (Ac.N., 13, p. 205). En dicha obra la comedianta creó el papel del niño Roldán. Con gran perspicacia Ruth Lundelius ha estudiado las consecuencias poéticas de la circunstancia particular de que la obra fue concebida por Vélez aprovechándose específicamente de las destrezas de la actriz, y también de su imagen pública. *Vid.* “Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*”, en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Bucknell University Press/Lewisburg-Associated University Presses, London/Toronto, 1991, pp. 220-244. Cf. Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Góngora, Madrid, 1935, caps. 2 y 4.

<sup>19</sup> LXXIX, en *Obras completas* (ed. Juan e Isabel Millé y Giménez). Aguilar, Madrid, 6ª ed., 1967, p. 551.

En resumen, la evocación del canto litúrgico-popular, junto con el sugestivo atuendo de la serrana, acentúa la audacia dramática de la primera aparición de la estrella Jusepa Vaca. En *La serrana de la Vera* los actores de la compañía, y con ellos el público, van a moverse en un cosquilloso ambiente carnavalesco; durante el estreno hacen novillos a la moralidad.<sup>20</sup>

Ahora bien, los orígenes del bufón son, en el sentido etimológico, vulgares. Ora en el Antiguo Egipto, en la Roma Imperial, o en las sociedades modernas del Renacimiento, los bufones emergen como institución social, casi al azar, de entre el vulgo. Son esclavos, labradores, soldados, obreros, frailes, mercaderes, médicos, letrados, ¡hasta profesores!, pero prácticamente todos ellos, sean históricos o legendarios, comparten el mismo fondo popular.<sup>21</sup> El bobo Marcolfo, el persa-arábigo Si-Djoha, o Nasr-ed Din Hodja, su descendiente siciliano Giuffa, el italiano Bertoldo, el inglés Scogin, el alemán Till Eulenspiegel, todos nacieron de padres humildes, y mientras que en algunos casos llegaron a ser, por así decir, bufones plenipotenciarios en las cortes de poderosos soberanos —Marcolfo, por ejemplo, sirvió al rey Salomón, Nasr-ed Din Hodja a Tamerlán—, la gran mayoría de sus chocarrerías la realizaban en su *persona* vulgar de rufián, o clérigo, o escolástico, o vagabundo, o mendigo. Till Eulenspiegel, Charlie Chaplin y Cantinflas tenían poco contacto con la aristocracia; eran bufones por excelencia de las masas.<sup>22</sup>

En el teatro preclásico español la procedencia vulgar del bufón era fundamental en su concepción como personaje dramático. No solamente se trataba de criados, sino de rústicos, soldados y matrimonios, es decir, tipos cotidianos, completamente integrados en su mundo dramático, que con el tiempo cobraban mayor relieve y complejidad. Compárense los pastores de Encina, por ejemplo, con los diferentes tipos de Torres Naharro, cuya rudeza verbal y física disfrazaba un sentido práctico, si bien ridículo, y cuya ingenuidad enmascaraba una asombrosa sagacidad picaresca. No se portaban como locos de atar ni se ponían

<sup>20</sup> Aunque se refiera a la comedia urbana, tomando como ejemplo *Las bazarrias de Belisa*, cf. el comentario de Bruce W. Wardropper, "Lope de Vega's Urban Comedy". *Hispanófila, Número especial dedicado a la comedia*, 1 (1974), pp. 56-59.

<sup>21</sup> *Vid.* Welsford, *op. cit.* cap. 1, donde se aducen numerosas relaciones de bufones históricos desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, y Willeford, *op. cit.* cap. 5, en donde se estudian diferentes manifestaciones del bufón relacionadas con los ritos practicados en sociedades primitivas y urbanas. *Vid.* también Walter Kaiser, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*. Harvard University Press, Cambridge, 1963; Bakhtin, *op. cit.*, *passim*; Joel Lefebvre, *Les fols et la folie: Études sur les genres comiques et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*. C. Klincksieck, Paris, 1968.

<sup>22</sup> Cf. Welsford, *op. cit.*, cap. 2; Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte: Histoire des fous de cour*. Arthème Fayard, Paris, 1983, *passim*.

orejas de asno o traje de bufón. Al contrario, su vestimenta y su presencia física en la escena eran prácticamente indistintas del resto de la compañía.<sup>23</sup> Cuando salían “a lo gracioso” más bien era cuestión de exagerar o combinar las modas aceptadas y no de desfamiliarizarse visualmente con un abigarrado vestido arlequinesco que hubiera borrado su identidad personal y social.<sup>24</sup> En el contexto de los festejos carnavalescos, donde sin excepción toda la comunidad actuaba, importaba que se suspendiese el sentido de identidad personal. Pero en el teatro, con su distancia real y figurada entre actor y público, importaba que se percibiera al bufón como un personaje integrado al tiempo, espacio y comunidad de su mundo dramático y simultáneamente librado de aquel mundo; también importaba que se percibiera como integrado y liberado del mundo empírico del espectador, para poder actuar fuera de los códigos legales y morales pertenecientes a ambos mundos.

Esto es exactamente lo que pasa cuando nos fijamos por primera vez en Mingo. Sale al tablado con la compañía, pero su figura no llama la atención en particular hasta que Gila le dice que lleve el caballo al pesebre. Sin embargo, por las palabras de Gila no se debe pensar que el papel de Mingo sea el de criado; el tipo se presenta inicialmente como otro vecino cualquiera de Garganta la Olla. Su presencia se advierte de paso, y luego entra con el caballo de la heroína.

Al volver Mingo a la escena, todavía es presentado como un villano típico. Esto cambia cuando se arrecian las tensiones entre los aldeanos y el vanidoso Capitán don Lucas. Las confrontaciones llegan a un punto crítico, potencialmente mortal, pero las bravuconadas de Mingo y sus amigos Pascual, Vicente y Llorente mantienen la acción en clave cómica:

GILA:	¡Procura entrar, fanfarrón!	
CAPITÁN:	¡Escucha, advierte...	
GILA:	¡Vive Dios, que de esta suerte os he de echar del lugar!	395

<sup>23</sup> Vid. de J. P. W. Crawford, “The Braggart Soldier and the *Rufián* in the Spanish Drama of the Sixteenth Century”. *Romantic Review*, 2 (1911), pp. 186-208; y “The *Pastor* and *Bobo* in the Spanish Religious Drama of the Sixteenth Century”. *Ibid.*, pp. 374-401; W. S. Hendrix, *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*. Ohio State University, Columbus, 1925 [Ohio State University Contributions in Language and Literature, 1]; John Brotherton, *The “Pastor-Bobo” in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*. Tamesis, London, 1975.

<sup>24</sup> Welsford, *op. cit.*, p. 277.

*Éntrase el CAPITÁN, retirando, y GILA, poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la SEÑORA JUSEPA* F

GIRALDO:            ¡Eso sí, y no quiera  
sopetearnos ninguno!

PASCUAL:            ¡Si fueran diez, como es uno,  
lo propio, Giraldo, huera! 400

MINGO:                ¡Ojo, cuál va por la calle  
el fanfarrón capitán!

VICENTE:             ¡Mala Pascua y mal San Juan  
le dé Dios, y nunca halle  
en toda la Vera apenas  
un soldado que le siga! 405

LLORENTE:            ¡Todo el cielo le maldiga!

MINGO:                ¡Pardiobre, que me dan venas  
de atordille desde aquí,  
Giraldo, con un guijarro! 410

BRAS:                 ¡Y si cojo de un chaparro  
una estaca yo!

GIRALDO:             ¡Vení,  
y no perdamos a Gila  
de vista!

MINGO:                Giraldo, vamos,  
aunque si mal no miramos  
los mocos le despabila,  
y no hay de ella temer  
con un hombre tan roín. 415

GIRALDO:             ¡Hija de Giraldo, al fin!  
¡Volvé a cantar y tañer! 420

*Éntranse cantando.* G

*¡Quién como ella,  
la serrana de la Vera!*

*Entre agora el CAPITÁN retirándose, y GILA,  
con la escopeta en los ojos [...] (pp. 85-86).* H

La serrana Gila reprueba el descaro del Capitán y lo expulsa a punto de escopeta. Por su parte, Mingo y sus compañeros paródicamente redoblan las amenazas de la heroína —ella de frente y con arma, ellos a distancia y con guijarros, estacas y mocazos, claró está, verbales nada más. Ahora Mingo comienza a emerger con el papel de bufón.

Cuando Mingo aparece de nuevo es en otra escena festiva, la feria de Plasencia. Trátase de una prolongada secuencia, muy colorida y animada, de láminas costumbristas de la vida extremeña, como anteriormente se ha visto a partir de la acotación C. Semejante costumbrismo se nota a lo largo de la obra, sobre todo en el atuendo tradicional. En la selección de las didascalias citadas a continuación se destaca la gran atención que el poeta prestó a la vestimenta de sus personajes:

*DOS BRAVOS, el UNO con espada, y el OTRO, que es ANDRÉS, vestido como carretero, sin ella, y con montera y polainas, y un capote de dos haldas, y debajo de él un colete, y caída por detrás la capa.* P (p. 93)

*GIRALDO agora, y MINGO, con capa, puesto a lo gracioso de bravo, y MADALENA y GILA, con rebozos en la cara, de volante, y sombreros de palma y ferreruelos.* T (p. 95)

*(Toma GERÓNIMO su capa y su espada, y echa un cuarto en el casco, que se quita el MUCHACHO de la cabeza. Toma el montante el MAESTRO, y hace plaza agora).* Y (p. 98)

*Entre el MAESTRE DE CALATRAVA, DON RODRIGO, en cuerpo, con plumas negras en el sombrero, bastón, y una ropilla como vaquero cerrada por delante, y en medio del pecho una cruz, mayor que las ordinarias de Calatrava [...]* q (p. 111)

[...] comience UNO a cantar este romance desde adentro: UU

CAMINANTE: *Allá en Garganta la Olla,  
en la Vera de Plasencia,  
salteóme una serrana,  
blanca, rubia, ojimorena,* 2205  
*botín argentado, calza  
media pajiza de seda,  
alta basquiña de grana  
que descubre media pierna,  
sobre cuerpos de palmilla* 2210  
*suelto, airosamente lleva  
un capote de dos faldas  
hecho de la misma mezcla.*

*Agora vaya bajando por la sierra abajo, abriendo una cabaña que estará hecha arriba, GILA, la serrana, como la pinta el romance, sin hablar.* VV

*El cabello sobre el hombro  
lleva partido en dos crenchas,  
y una montera redonda  
de plumas blancas y negras.  
De una pretina dorada,  
dorados frascos le cuelgan  
al lado izquierdo un cuchillo,  
y en el hombro una escopeta.  
Si saltea con las armas,  
también con ojos saltea (pp. 161-162).*

*Salgan de camino, con botas y espuelas, DON  
LUCAS y DON GARCÍA, y ferreruelos puestos.* oo (p. 178)

*Éntrese DON GARCÍA, y suenan agora campanillas, y salgan  
CUADRILLEROS, con ballestas, y flechas en ellas, capotes  
verdes de dos faldas. Luego GILA, con esposas en las  
manos, como la prendieron, y DON JUAN, con vara,  
detrás, de negro vestido, con ferreruelo,  
y GIRALDO, con una vara también.* Oo (p. 201)

La acotación T es la que apunta la llegada de Mingo a la feria en compañía del alcalde Giraldo, la heroína Gila y su prima Madalena. Queda establecido desde el principio de la obra que Giraldo es “labrador viejo y rico” (acotación A); su atuendo está predeterminado por la imagen convencional del tipo. Gila y Madalena llevan el vestido típico de aquella región extremeña. Pero, ¿qué significa el hecho de que Mingo sale “*con capa, puesto a lo gracioso de bravo*”? ¿En qué consistía su gracia? ¿Y cómo funcionaba dramáticamente? Me gustaría proponer aquí que la vestimenta de Mingo es una versión contemporánea del traje de bufón clásico.

Una de las interpretaciones más profundas de la imagen visual del bufón es la de William Willeford, para quien el atuendo del bufón normalmente tiene elementos desproporcionados y caóticos. Sin embargo, a veces dichos elementos se colocan en un patrón que sugiere la posibilidad de una resolución armoniosa y equilibrada. El disfraz usual del bufón se puede clasificar desde tosco, deforme y falto de armonía hasta equilibrado. Su aspecto deforme, que nos es familiar debido a muchos payasos del circo, sugiere un caos registrado por la conciencia como un hecho crudo: la audiencia se confronta con algo relativamente sin forma, aunque materialmente reconocible, esto es, con la pre-

sencia humana.<sup>25</sup> Otra expresión de caos puede verse en el traje de los bufones medievales y de las figuras en las procesiones de *Fastnacht*. Consiste en abigarrados pedazos y piezas multicolores. Entre estos términos en los que el caos puede nacer como disfraz, o como masa deforme o como montón de piezas dispersas, se apoyan varios trajes en los que se enfatiza la desproporción o incongruencia —piénsese, por ejemplo, en los zapatos y los pantalones demasiado grandes y la chaqueta demasiado pequeña de Charles Chaplin.

El elemento de la desproporción se relaciona con el aspecto deforme general presentado por Mingo —en sí desproporcionado con relación a lo que debería ser— y con el traje mismo, en el que los elementos claramente discernibles del vestido son desproporcionados respecto al todo organizado que podría ser, esto es, en cuanto a su función práctica. Está claro que el traje del bufón, tal y como emerge de su aspecto deforme, contiene la posibilidad de resolverse en un patrón formal armonioso, y por lo tanto práctico.

El vestido de Mingo en esta escena de *La serrana de la Vera* expresa el mismo sentido de caos descrito por Willeford. Ya se ha visto cómo la identidad de Mingo queda establecida desde su primera aparición, donde es visto como un aldeano típico, indistinto de su prójimo. Siendo así, se vestiría igual que todos sus vecinos —llevaría camisa y bragas, y posiblemente un capote de dos faldas. Aquí, en cambio, la imagen proyectada por su vestimenta es ambigua, o como diría Willeford, caótica. De cintura arriba, es cortesano, y como sale “de bravo”, es de suponer que llevara un sombrero emplumado. Por antonomasia dichas prendas expresaban la urbe, si no la corte. De cintura abajo, en cambio, Mingo es villano. De la misma manera que la capa y el sombrero de plumas señalaban al cortesano, las bragas identificaban al villano. O sea, el vestido de Mingo reúne dos sensibilidades, corte y aldea. Representa dos actitudes vitales, dos éticas que en el contexto de la comedia son conflictivas.

La presencia de Mingo “*puesto a lo gracioso*” cómicamente reconcentra los polos de dicho conflicto; temporalmente relaja, mejor dicho, sintetiza la tensión dramática de la obra hasta ahí en una sola figura. Es más, podría decirse que su vestido disfraza al personaje y acentúa un sentido de caos por presentar un aspecto deforme. El ostentoso sombrero puesto a lo gracioso ocultaría su cara; la capa arrebataría su cuerpo; y las abombachadas bragas borrarían sus

<sup>25</sup> Javier Huerta Calvo subraya el proteísmo del actor Cosme Pérez, el notorio Juan Rana, quien con singular eficacia se aprovechaba de su talle grotesco y orondo para crear memorables papeles bufonescos: doctor, soldado, poeta, toreador, alcalde, letrado, etcétera. Vid. “*Stultifera et festiva navis* (De bufones, locos y bobos en el extremo del Siglo de Oro)”. *NRFH*, 34 (1986), pp. 699-701; también Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Castalia, Madrid, 1965, pp. 519-523.



desvirtuados, separados por la presencia desnuda y escatológica del bufón, y caóticamente confundidos por una coreografía carnavalesca que hace tambalear sus virtudes y sus cualidades más características. Esto es, en fin, una de las funciones esenciales del bufón, y Vélez de Guevara ha logrado teatralizarla con particular eficacia. Y no solamente esta esencia, sino también sus raíces en la cultura cómica popular. En una palabra, ha esbozado en el acto inicial de *La serrana de la Vera* los principios fundamentales de una poética bufonesca.

---

GAVILÁN:

¡En mí  
 ha dos horas que no estoy,  
 buscándote por palacio  
 y por Burgos muy de espacio  
 te estoy, cuando yo te voy  
 contraminando el lugar,  
 hecho *redina* y peonza  
 de una Aldonza en otra Aldonza!

*Vid.* Monique Joly, "El truhán y sus apodos". *NRFH*, 34 (1986), pp. 723-740, donde con notable perspicacia se estudia este tipo de juego metafórico.

Interesa notar, además, la cercanía cronológica entre *La serrana* y *El lucero de Castilla*, compuesto en el primer semestre de 1613, o posiblemente en 1612. *Vid.* al respecto, Francisco Domínguez Matito, "Las compañías de comedias en los pueblos de La Rioja en el Siglo de Oro", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena*. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 217-218. Recuérdese también que *Redina* es el nombre de uno de los corchetes demoníacos que en *El diablo cojuelo* persiguen al Cojuelo y su compañero, el estudiante don Cleofás.