

# *La Serrana de Plasencia* de Joseph de Valdivieso: entre lo sagrado y lo profano

Donaji Cuéllar  
El Colegio de México

**D**e las obras teatrales inspiradas en el romance de *La Serrana de la Vera* a las que he tenido acceso —*La Serrana de la Vera* de Lope de Vega y la obra homónima de Luis Vélez de Guevara—,<sup>1</sup> *La Serrana de Plasencia* de Valdivieso, representada hacia 1619 en Sevilla,<sup>2</sup> e impresa por primera vez por Juan Ruyz en Toledo hacia 1622 en *Doze Actos Sacramentales y dos comedias divinas*,<sup>3</sup> es la única que deja ver claramente la sexualidad del personaje tradicional.

---

<sup>1</sup> Tengo noticia de dos obras más: *El amante más cruel* o *Serrana bandolera*, auto de Navidad anónimo de fines del s. XVII, cuyo manuscrito fue descubierto por Vicente Paredes Guillén, quien lo publicó en *Orígenes históricos de la leyenda de la Serrana de la Vera* (Imprenta de Generoso Montero, Plasencia, 1915); y *La serrana de la Vera* o *La montañesa* de Bartolomé Enciso, representada por Jusepa Vaca y Juan de Morales en Sevilla en junio de 1618 (J. Sánchez Arjona, *Anales del Teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898, pp. 191 y 194-195; la cita proviene de “Observaciones y Notas” de R. Menéndez Pidal y María Goyri, en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, Teatro Antiguo Español, Textos y Estudios 1, Junta para la Ampliación de Estudio e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916, p. 143, n. 1). Desde los Menéndez Pidal hasta Aurelio Valladares Reguero (“Bandolerismo y santidad femeninos en el teatro del Siglo de Oro: *La bandolera de Italia*”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Universidad de Granada, Granada, 1998, p. 405, n. 13), la obra se consideró perdida, pero recientemente ha sido descubierta por C. George Peale, quien me comunicó su hallazgo durante este Congreso.

<sup>2</sup> *Apud*. R. Menéndez Pidal y María Goyri, p. 143, quienes remiten a J. Sánchez Arjona, *op. cit.*, p. 208.

<sup>3</sup> Según Jenaro Alenda, el manuscrito 11.677 de la Biblioteca Nacional de Madrid que tuvo a la vista no está firmado por el autor y el impreso ofrece variantes de importancia (véase “Catálogo de autos

Si las Serranas de Lope y Vélez matan hombres para vengar honra, Valdivieso, que ya era sacerdote desde 1597, caracteriza al personaje como la esposa infiel que abandona al Esposo para entregarse al placer sexual. Por qué se restituyó la sexualidad de la Serrana precisamente en un *auto sacramental* es la pregunta que orienta esta reflexión.

Según Bruce Wardropper, el mismo género permitió la tendencia a utilizar temas seculares como ilustraciones de los misterios cristianos, ya que su principal función consistió en establecer un fuerte contraste entre el mundo de lo desconocido y el mundo conocido; esta disposición a emplear el choque entre ambos mundos abrió el camino a las “audacias” de los *autos sacramentales* del siglo XVII, como *La Serrana* de Valdivieso.<sup>4</sup>

Para Wardropper, la obra de Valdivieso es “audaz” porque sus alegorías no funcionan como tales ni provienen del mundo espiritual, sino que son hombres y mujeres que piensan y actúan como humanos. Esta perspectiva clasicista que se rehúsa a aceptar la convergencia de lo sagrado y lo profano, en su momento también la compartió Menéndez Pelayo, a quien le escandalizó que el romance de *La Serrana de la Vera* se haya tratado *a lo divino*, juzgando “irreverente [la] mezcla de los misterios más augustos con las pecaminosas aventuras del marimacho de La Vera”.<sup>5</sup> Sin embargo, la natural confluencia de lo sagrado y lo profano que caracterizó a las fiestas del *Corpus Christi*, así como la gran popularidad del auto sacramental, uno de los espectáculos más característicos de la España de los siglos XVI y XVII, propició que los dramaturgos pudieran llevar al escenario tales “audacias”.

Entre los factores que influyeron en la restitución del marcado carácter sexual de la Serrana precisamente en un auto sacramental podemos mencionar los siguientes. El primero tiene que ver con la voluntad de la capa selecta del clero de depurar la cultura religiosa de fieles e infieles, a quienes pretendían instruir de tal

---

sacramentales, historiales y alegóricos”, *Boletín de la Real Academia Española*, 9 (1922), pp. 491-492). Hasta la fecha la edición de Eduardo González Pedroso (Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Rivadeneira, 1865, t. 58, pp. 244-256) es la única de la que se tiene noticia aunque, a juicio de Paz y Meliá, no parece ser muy confiable, pues respecto del manuscrito autógrafa 15.677 de la Biblioteca Nacional de Madrid, presenta variantes significativas y omite algunos versos (véase *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass, Madrid, 1934, 2a. ed., t. 1, p. 512).

<sup>4</sup> Bruce Wardropper, “The search for the Dramatic Formula for the *auto sacramental*”, *Publications of Modern Language Association of America*, 65 (1950), p. 1207.

<sup>5</sup> “Observaciones Preliminares”, en Lope de Vega, *La serrana de la Vera. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1901, t. 12, p. xxiii.

forma que pudieran si no comprender, sensibilizarse con los misterios fundamentales de su religión.<sup>6</sup>

Como tal propósito fue resultado de la conciliación entre la costumbre de celebrar el *Corpus* con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempos del Concilio de Trento (1545-1563), pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución,<sup>7</sup> también tenía como finalidad divertir al nutrido público que año con año asistía a las fiestas.

Efectivamente, nada tiene de espiritual que la esposa de Jesucristo sea una adúltera entregada al placer sexual, pero sí mucho de profanación, diversión e instrucción moral, ya que en la obra se advierte la intención de prevenir a las mujeres sobre los riesgos del ejercicio indiscriminado de la sexualidad, así como de aleccionarlas acerca del poder del arrepentimiento, a partir de la escenificación de las aventuras sexuales de la protagonista.

Otro factor de importancia es que el *auto sacramental*, al igual que la comedia, no sólo respondió a las expectativas del público, sino también a las exigencias de la censura. Para asegurar el éxito de los autos sacramentales, los Consejos Municipales se los encargaban a los poetas más famosos, quienes recibían pingües ganancias; un mes previo a su representación, los textos pasaban por la censura de la autoridad episcopal<sup>8</sup> y, posteriormente, solían hacerse tres representaciones: la primera en el Palacio ante el Rey, la segunda ante los Consejos Municipales y la tercera el jueves de *Corpus*, ante toda la comunidad,<sup>9</sup> en las torres montadas sobre los carros que hacían las veces de escenario. Como el repertorio estaba obligado a renovarse año tras año, éste se nutrió de temas y personajes tradicionales a los que se adaptaba, con mayor o menor habilidad, una conclusión eucarística, o se trasponía *a lo divino* el acontecimiento del año o la comedia de éxito,<sup>10</sup> como parece ser el caso de la obra que nos ocupa.

Es mi hipótesis que, dentro del ciclo teatral de *La Serrana*, la obra de Valdivieso fue una de las últimas en representarse.<sup>11</sup> Si ésta se estrenó en 1619,<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Marcel Bataillon, "Ensayo de explicación del «auto sacramental»", en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, p. 189.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 189 y 195.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 194 y 198.

<sup>9</sup> Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1993, p. 43.

<sup>10</sup> *Apud.* Bataillon, p. 201.

<sup>11</sup> La otra pudo haber sido *El amante más cruel o Serrana bandolera*, si admitimos con Menéndez Pelayo que data de fines del s. XVII. *Op. cit.*, p. xv.

<sup>12</sup> *Supra* n. 2.

*La Serrana* de Vélez ya había estado en los tablados de Alba de Tormes hacia 1614;<sup>13</sup> la comedia homónima de Lope de Vega, compuesta ca. 1595-1598,<sup>14</sup> e impresa en Madrid hacia 1617, seguramente se representó antes o al mismo tiempo que la tragedia de Vélez; y, como hemos señalado, la escenificación de la obra de Enciso data de 1618.<sup>15</sup> Esta cronología indica que Valdivieso no sólo aprovechó las expectativas del público, sino también el éxito previo del personaje en los corrales como para atreverse a llevar al escenario las aventuras sexuales de la Serrana. Asimismo, es muy probable que con el auto de Valdivieso la tradición teatral de la Serrana haya llegado a su cúspide.

Veamos ahora cómo adaptó Valdivieso el romance de *La Serrana* al contexto cristiano. Su procedimiento consiste, como en Lope de Vega y Vélez de Guevara, en modificar el inicio y el final de la fábula romancística. En Valdivieso, la Serrana es una mujer que tendrá que ver con varios galanes, que en la obra son alegorías como el Placer, la Juventud, la Hermosura, etcétera, y se enfrentará con caballeros como el Honor, el Engaño y el Desengaño.

Inducida por el Engaño, la Serrana deja a Jesucristo, el Esposo, para entregarse al Placer quien, a su vez, la abandona. En complicidad con el Engaño, la mujer se entrega a los placeres sexuales mediante el asalto y el acoso de caminantes, a quienes mantiene prisioneros en su cueva. Finalmente, el Esposo, que pugna hasta el final por salvar el alma perdida de su amada, va a la sierra a buscarla, ésta se arrepiente de sus pecados y él la perdona y le salva la vida cuando van a castigarla. Así, la restitución de la sexualidad de la Serrana, aunque sólo ocupa uno de los tres momentos en que se articula la fábula, constituye el “plato fuerte” de la obra, ya que sus aventuras se escenifican desde el principio, asegurando así el impacto visual en los espectadores.

Para escenificar las aventuras sexuales de la Serrana, Valdivieso utiliza los motivos encuentro, asalto, cortejo, descubrimiento y traslado,<sup>16</sup> presentes en la tradición medieval —el viaje a la sierra del *Libro de buen amor* y el romance de *La*

<sup>13</sup> Enrique Rodríguez Cepeda, «Para la fecha de *La serrana de la Vera*», *Bulletin of the Comediantes*, 27 (1975), p. 22.

<sup>14</sup> Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968, pp. 222-223.

<sup>15</sup> *Supra* n. 1.

<sup>16</sup> Unidades narrativas mínimas que expresan el significado de las secuencias fabulísticas o partes invariantes de la historia, las cuales se denominan con formas sustantivas de derivación verbal como rapto, engaño o asesinato. Cf. Aurelio González, *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 1990, pp. 89-90.

*Serrana de la Vera*— y aurisecular. Mientras que la Serrana protagoniza el asalto, el cortejo y el descubrimiento, el Engaño se ocupa del encuentro y el traslado.

La Serrana tiene tres aventuras antes de su reencuentro con el Placer; en ellas acomete a los galanes Juventud, Hermosura y Honor, a quienes el Engaño conduce a la cueva de la Serrana, donde ésta los mantiene prisioneros y a merced de sus deseos.

Durante su aventura con la Juventud, la Serrana descubre sus intenciones ante el público. Éstas no consisten en matar, como las protagonistas de Lope de Vega y Vélez de Guevara,<sup>17</sup> sino en satisfacer su deseo sexual, como las Serranas de la tradición medieval.

El parlamento con que la Serrana de Valvivieso descubre sus intenciones, aunque se formula como una declaración de principios en la que enfatiza tanto su deseo sexual como su necesidad de desembarazarse de sus galanes enviándolos para ello al inframundo, en la acción veremos que es más poderoso su deseo sexual que su necesidad de desecharlos. La Serrana dice así:

Ni tengo bien que esperar:  
 Quiero de todo gozar,  
 Lo gozado aborrecer,  
 Lo aborrecido matar.  
 [...]  
 Mi libre gusto disfrute  
 Gozos que siempre ejecute,  
 Entre caricias y amores,  
 Y la abeja de las flores  
 Sus dulzuras me tribute.  
 [...]  
 Hálleme el alba celosa,  
 Con su dudoso esplendor,  
 Entre el acanto y la rosa,  
 Hurtos haciendo de amor,  
 Que es la fruta más sabrosa. (p. 245)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Apud.* Lope de Vega, acto III, pp. 36-37 y Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, Fullerton Cal State Press, Fullerton, 1977, acto III, vv. 2255-2261 y 2835-2840.

<sup>18</sup> Cito por la edición de González Pedroso, indicando el número de página.

Intenciones similares expresa la protagonista ante el auditorio en su aventura con la Hermosura; en esta ocasión se propone disfrutar al nuevo galán hasta el mutuo agotamiento:

Ahora, que moza soy,  
 Quiero gozar mis madejas,  
 Hermosura, tras ti voy,  
 Que cuanto de mí te alejas,  
 Menos lejos de ti estoy.  
 Mientras este furor dura,  
 Serás de mí regalada  
 Con caricia y con blandura;  
 Porque, después de gozada,  
 ¿Qué hermosura fue hermosura? (p. 246)

En cambio, durante su encuentro con el Honor, la mujer sólo dice quererlo para galán y quizá ahorcarlo después, acto que no lleva a cabo.

Como se puede advertir, la escenificación de las aventuras sexuales de la Serrana se sostiene con el asalto de los caminantes y los parlamentos de la protagonista. El ingrediente erótico se agrega más tarde, cuando la Razón sugiere que la Serrana se dedica a satisfacer sus deseos con los prisioneros de la cueva (pp. 248-247).

La Serrana también tiene una aventura con el Placer, que no por frustrada es menos significativa, tanto por su impacto visual como por su mensaje moral. A pesar de que la mujer se solaza con distintos galanes, extraña al Placer, pues éste la ha abandonado. Cuando el Engaño le informa que su antiguo amante ronda sus dominios, ambos salen en su busca, pero la Serrana no logra recuperarlo pues, dada la fugacidad que lo caracteriza, se encuentra en vías de extinción.

La escena se desarrolla de la siguiente manera. La Serrana sale al escenario persiguiendo al Placer, quien en lo alto aparece como galán y en lo bajo como la muerte —en escena, un esqueleto. La mujer le reprocha su abandono mientras él va huyendo. Luego, como la Chata de Malangosto,<sup>19</sup> la Serrana lo acomete disponiéndose a desembozarlo y tomarlo por la fuerza, en vista de que el hombre no quiere acceder a sus deseos:

<sup>19</sup> “La vaquera traviessa / diz: ‘Luchemos un rrato: / lieva te dende apriessa, / desbuelve te de aqués hato.’ / Por la muñeca me priso, / ove de fazer quanto quiso; / creo que fiz buen barato”. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, edición de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988, c. 971. En adelante cito *LBA* seguido del número de copla.

Pues me ves loca por ti,  
 ¿Por qué el corazón no ablandas?  
 ¿Cómo, si tras mí te andas,  
 Andas huyendo de mí?  
 Por fuerza te abrazaré,  
 Deleite, pues te he alcanzado.  
 ¡Desemboza, porfiado!  
 ¡Desemboza, abrazamé! (p. 250)

Cuando la Serrana tira de su capa, aparece un esqueleto y desaparece el Placer, como se indica en la acotación escénica (*ibid.*). Sorprendida por la aparición de la muerte, la Serrana se lamenta en términos muy similares a los de Gadea de Río Frío. Si ésta dice:

[...] ¡Roín, gaho, envernizo!  
 ¡Commo fiz loca demanda  
 en dexar por ti el vaquerizo!  
 (LBA, 992 d-f)

En el parlamento de la Serrana de Valdivieso se advierte que el proceso de arrepentimiento se debe más a la pérdida definitiva del Placer que al amor por el Esposo:

¡Qué vestiglo tan extraño!  
 ¡Qué amarillez! ¡Qué fealdad!  
 ¡Qué mentira! ¡Qué verdad!  
 ¡Qué engaño! ¡Qué desengaño!  
 ¿Esto es lo que deseé  
 Y lo que ciega seguí,  
 ¿Por quien mi Esposo perdí,  
 Por quien el cielo dejé?  
 ¿Estos los cabellos de oro?  
 ¿Esta la frente de plata,  
 Las mejillas de escarlata,  
 Y de perlas el tesoro?  
 ¡Eres la estatua soñada  
 En que vi al Placer bizarro,  
 No sólo con pies de barro,  
 Mas resuelto en piés de nada! (p. 250)

En la extinción del Placer Valdivieso aprovecha al máximo los recursos escénicos de los carros, en cuya parte alta se alojaban las *apariencias*, que se mostraban mediante la apertura de puertas, trampillas, cortinas y similares; lo alto estaba reservado para representar lo espiritual, el tablado para lo terrenal y, debajo de éste solía situarse lo infernal: de ahí salían y descendían los demonios y los condenados.<sup>20</sup>

Vistas en su conjunto, las tres aventuras de la Serrana sirven de divertimento, contrapunto y preámbulo del mensaje moral dirigido al público femenino, en especial a las adúlteras, que se deduce de la aventura con el Placer. El mensaje recomienda no entregarse al goce, ya que éste es fugaz, huidizo y pronto muere. En términos escénicos, la eficacia del mensaje reside en que Valdivieso elige precisamente el momento que la Serrana desemboza al Placer para mostrar la imagen de la muerte.

Esto no significa que Valdivieso no incluyera un mensaje para el público masculino. Mediante el Engaño, que hace el papel de engatuzador y guía, se deja ver que el sacerdote recomendaba a los hombres no dejarse llevar por las artimañas de las terribles Serranas. Sin embargo, la eficacia real de este tipo de mensajes es bastante incierta, ya que es imposible saber si lograron mermar el impulso sexual de los fieles e infieles que disfrutaban viendo en escena las fechorías de un personaje tan arraigado en la tradición hispánica y tan popular como la Serrana.

Veamos ahora cómo se introduce y se trata el misterio de la Eucaristía. Básicamente, el final del auto se articula a partir de la escenificación de la búsqueda de la Serrana por parte del Esposo y el impedimento de su ejecución —episodios ya presentes en *La Serrana* de Lope de Vega—,<sup>21</sup> de los motivos romancísticos denuncia, aprehensión y castigo, así como de los motivos arrepentimiento y perdón, que ya circulaban en las comedias de bandoleras *a lo divino*, como *La Ninfa del Cielo* y *La Dama del Olivar* de Tirso de Molina.

Tocada por el amor de Jesucristo, quien aparece en escena en traje de pastor, la Serrana se arrepiente de sus pecados y le pide que, sea quien sea, la ayude a retomar el buen camino. El pastor le revela su verdadera identidad y pide a los cuadrilleros de la Santa Hermandad que la aprehendan. La Serrana le confiesa al Esposo haber pecado y comienza a llorar, pero el ofendido hace que la retiren de su vista, pues no soporta su llanto.

<sup>20</sup> *Apud.* Oehrlein, pp. 47 y 169.

<sup>21</sup> Véanse los actos II, 22-23, 27-28, y III, 41-42.

Mediante la voz fuera de escena de los cuadrilleros que claman “¡Muera la Serrana! ¡Muera!” (p. 255), se crea la expectativa de su castigo. Pero la mujer, ya en el patíbulo, se arrepiente de sus pecados y le pide perdón a Jesucristo, también fuera de escena:

Atada al palo, ¡ay de mí!  
 Tiempo es de decir verdad.  
 Pequé, Señor, y mis culpas  
 Vuelvo humilde á confesar.  
 La justicia que en mí hacéis,  
 Respeto de mi maldad.  
 Viene á ser misericordia,  
 Que aún castigando la usáis.  
 El corazón en dos fuentes  
 Consagro á vuestra piedad:  
 Miralde con buenos ojos,  
 Y sí haréis, si le miráis.  
 ¡Pequé! ¡Perdón, dulce Esposo! (p. 255)

El misterio eucarístico se revela tras bambalinas cuando los cuadrilleros están a punto de ajusticiar a la Serrana. Jesucristo la perdona, pero como los cuadrilleros insisten en matarla, se interpone entre la mujer y sus verdugos, dispuesto a morir por ella y éstos lo hieren con las saetas destinadas a la Serrana. Luego aparece en el escenario la imagen de la Serrana atada a un palo con Jesucristo delante, en actitud defensiva y con flechas en las manos, en los pies y en el pecho (p. 256). Al triunfo de la justicia divina sobre la humana, le sigue la reconciliación de la pareja.

La revelación del misterio eucarístico, como se puede observar, se desarrolla de una manera bastante heterodoxa pues, para expiar los pecados de la Serrana, Jesucristo derrama su sangre. De acuerdo con el Concilio de Trento, la eucaristía es un sacrificio propiciatorio —idéntico al de la cruz, salvo que es incruento— en que Jesucristo ofrece su cuerpo y su sangre, su alma y su divinidad para expiación de los pecados de los vivos y los muertos por quienes se ofrece la misa.

El castigo del Engaño se recrea tanto en el nivel diegético como en el mimético. El Desengaño le cuenta a Jesucristo que el Engaño ha caído en la cueva y los ballesteros han emprendido su ejecución. Acto seguido, el Engaño aparece en escena en medio de “una boca de infierno con saetas por todo el cuerpo” (p.

256), ante lo que Jesucristo expresa una satisfacción más propia de un vengador que de un espíritu piadoso:

En el corazón me alegro  
De mirar ajusticiado  
Á ese salteador soberbio (p. 256)

Si en el romance el castigo es una acción dirigida contra la Serrana, el que aquí recaiga en el Engaño tiene interesantes implicaciones. En tanto autor intelectual de los pecados de la Serrana, el Engaño viene a ser el chivo expiatorio; pero el sacrificio que se le impone no es sólo sangriento sino también profano, pues se trata de dar muerte al culpable. Después de su castigo, Jesucristo anuncia que ofrecerá su sangre y su cuerpo para celebrar la misa.

El que Valdivieso optara por la vía heterodoxa presentando en el escenario el misterio de la eucaristía como un sacrificio propiciatorio cruento seguido de un sacrificio sangriento y profano que complace a Jesucristo no puede atribuirse a su “audacia” ni a su ignorancia religiosa. Su elección más bien responde al deseo de crear escenas de impacto visual que complacieran a un público habituado a las peripecias de la Serrana y a la necesidad de recrear el romance de acuerdo con las convenciones de la comedia lopesca, como se advierte en el triunfo del amor de la pareja y en el poder del arrepentimiento para obtener el perdón divino, tanto como al deseo de aprovechar al máximo los recursos escénicos del género, como se ve en la escena en que se extingue el Placer.

Si la instrucción sobre el misterio eucarístico y la imagen piadosa de Cristo son heterodoxas es porque, muy probablemente, el rentabilísimo negocio que significaron las fiestas del *Corpus* ganaba la batalla a la reforma católica promovida por el Concilio de Trento en el momento en que se estrenó el auto. Por ello, los dramaturgos no tuvieron ni la preocupación ni la necesidad de presentar una conclusión eucarística ortodoxa.

Viéndola en su contexto festivo, el mayor acierto de *La Serrana de Plasencia* es, precisamente, la convergencia de una historia popular y profana con el misterio eucarístico. Sin embargo, no es extraño que la obra produzca entre los críticos los mismos efectos que suscitó la mezcla de lo trágico y lo cómico en la comedia entre los preceptistas del siglo XVII. Conviene tener presente que los parámetros clásicos no suelen ser funcionales para analizar obras que, por insertarse en un contexto de fiesta, por su carácter normativo y por satisfacer los gustos del público, responden a una estética popular muy próxima a la Comedia Nueva.