

Protofeministas “salvajes”: la figura de la serrana en el *Libro de buen amor*

El presente estudio pretende considerar algunos elementos que se encuentran en el *Libro de buen amor* relacionados con la figura de la mujer serrana, la cual aparece genéricamente varias veces en la obra. El interés estará especialmente dirigido a la caracterización e intención de este personaje a partir del comentario de sus apariciones en el texto.

La serrana es aquella mujer dedicada a varias labores rurales que pueden hacer de ella una labradora, una pastora o una leñadora, según se nos muestra en el *Libro de buen amor*.¹ Es decir, hablando en términos de su ubicación social, se define como una campesina, concepto que incluye las diferentes actividades específicas que realiza. Esta mujer vive en lugares agrestes, de terreno irregular como las sierras, de ahí su nombre de *serrana*.

Aparecen varias serranas en el *Libro de buen amor*:

1ra. “De cómo el arcipreste fue a provar la sierra e de lo que le contesció con la serrana.” (950-958): Estrofas de cuaderna vía. “Cántica de serrana”. (959-971): Coplas de siete versos octosílabos cada una, rimando *ababccd*.

2da. “De lo que contesció al arcipreste con la serrana” (972-986): Estrofas de cuaderna vía. “Cántica de serrana” (987-992): Serranilla con estribillo de tres

Alejandro González Acosta. Doctor en Letras, investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

Debido a su extensión, las notas de este artículo se encuentran al final del texto.

Las serranillas que aparecen en el *Libro de buen amor* son consideradas como las primeras muestras del género *pastourelle* en la lengua castellana.

versos octosílabos rimando *aab*. Las coplas constan de nueve versos, también octosílabos, rimando según el esquema *ababababc*, donde la última rima de cada copla es igual a la *b* del estribillo.

3ra. “De lo que contesció al arcipreste con la serrana” (993-996): Estrofas de cuaderna vía. “Cántica de serrana” (997-1005): coplas de siete versos octosílabos cada una, con el esquema de rimas *abababb*.

4ta. “De lo que contesció al arcipreste con la serrana e de las figuras d’ella”. (1006-1021): Coplas de versos hexasílabos con un estribillo de cuatro versos de rima única y estrofas de cinco versos, rimando *aabbc*, correspondiendo *c* a la *a* del estribillo.²

Las serranillas y su ubicación dentro de la literatura española:

Los episodios consignados están referidos a distintas serranas. Cada encuentro con las serranas está formado por dos partes: una previa, descriptiva de la acción del encuentro, de carácter narrativo y en cuaderna vía; otra, en verso más corto, desprendida de la anterior, pero que puede adoptar una intención satírica.³

Las serranillas que aparecen en el *Libro de buen amor* son consideradas como las primeras muestras del género *pastourelle* en la lengua castellana, aunque aquí, como apreciaremos, se invierte el esquema tradicional, pues en la *pastourelle* clásica es el caballero que viaja quien corteja a la pastora. Aunque no existe acuerdo general sobre el origen franco-provenzal o peninsular de la serranilla, es dado suponer que antes de aparecer en el *LBA* existía el género en Castilla, como una forma de poesía popular sin la intención paródica según se aprecia aquí. Sobre este aspecto, Rudolf Baehr ha señalado:

El hexasílabo se da ya en la poesía asimétrica más antigua. Como forma métrica ya consciente lo empleó por primera

vez Juan Ruiz (primera mitad del siglo XIV) en la serrana “Cerca la Tablada” (1022 y ss.) y en los “Gozos” y los “Loores” (1642 y ss. y 1684 y ss.). El arcipreste de Hita usa ya el hexasílabo con una casi completa corrección silábica, en especial en la serrana mencionada. En las Cantigas, aproximadamente un tercio de los versos son heptasílabos, suponiendo anacrusis bisílaba, estos heptasílabos entran en el orden de los hexasílabos de ritmo dactílico.⁴

Sobre la relación entre la serranilla y la *pastourelle*, el mismo autor agrega:

La serrana o serranilla puede considerarse como la pareja castellana de la *pastourelle*. En una y otra se describe en estrofas dialogadas el encuentro de dos personas de desigual estado social (caballero-hija de campesinos o montañeses y casos semejantes). Como verso se usan el hexasílabo y el octosílabo; la forma métrica puede ser el romance o el villancico. Desde que la serranilla se convirtió en género cortesano por obra de Santillana, se escribió también en forma de canción. Como muestra del género puede considerarse la conocida “Serranilla de la Finojosa” de Santillana...⁵

Esta diversidad de orígenes, que desde el punto de vista de la forma poética se evidencia en el *LBA*, ha sido señalada por R. Baehr, al decir que en el libro “se mezclan el criterio juglaresco y el clerical”,⁶ y toma partido por el origen galaico-portugués de las serranas, aunque existen también poderosos argumentos para considerar su fuente franco-provenzal.⁷ Sí creo de interés agregar el parecer de este autor sobre la evolución posterior, de esencia culta, en las serranas, pues indica hasta qué punto atrajo la atención de los creadores durante cierto tiempo, por su peculiar carácter de enfrentamiento:

De gran importancia para la historia posterior del hexasílabo resultó el empleo que de él hizo el Marqués de Santillana en la “Serranilla de la Vaquera de la Finojosa”.

Esta diversidad de orígenes, que desde el punto de vista de la forma poética se evidencia en el *LBA*, ha sido señalada por R. Baehr, al decir que en el libro “se mezclan el criterio juglaresco y el clerical”.



El Marqués la tomó del “Cancionero de Baena”, y le dio su lugar definitivo y adecuado en la poesía culta. Debe notarse, en lo que respecta a la disposición rítmica, que tanto Santillana como, tras su ejemplo, Juan del Encina, aspiran al empleo equilibrado de las dos variantes rítmicas, por lo que queda contenido, en cierto modo, el predominio del tipo popular en favor de la variante culta.⁸

En cuanto a la evolución posterior de la serranilla, amén de la forma culta que representa “La Vaquera de la Finojosa”, se inserta también como tema de esencia lírica en un contexto narrativo como es el *Romancero* español: así llega hasta “La Serrana de la Vera”.⁹

Análisis de las serranas

Cuatro son las serranas de otros tantos episodios en el *LBA*. Todos los encuentros ocurren en una zona geográficamente determinada, en los puertos del Guadarrama, entre Segovia y Madrid. Ya mencionamos que la peculiaridad de la serranilla dentro de la lírica medieval es mostrar el encuentro de personajes pertenecientes a diferentes estratos sociales. Ramón Menéndez Pidal señala el carácter lírico de este encuentro.¹⁰ Sin embargo, en las serranillas del *Libro de buen amor* se invierten los valores de forma tal que su carácter es *paródico*. Si bien es en esta obra donde se recoge literariamente por primera vez la presumible existencia anterior de la serranilla en la tradición popular, el texto muestra un contraste significativo, que comenta María Rosa Lida de Malkiel:

... es bien sabido que el carácter paródico de las cánticas de serrana en el *LBA* no es innovación del Arcipreste: para fealdad caricaturesca y manjares rústicos, compárense dos composiciones provenzales anónimas, “Laltrier cuidai aber druda...” y “Mentre par una ribiera...”; para la agresividad erótica de la moza y el encogimiento del poeta,

la pastorela latina “Exiit diluco...”, en *Carmina Burana* y (...) la francesa “L’autre jour en un jardin...” (...) La nota original del Arcipreste estriba en haber escogido exclusivamente la forma paródica de la pastorela para desprestigiar por el ridículo sus amoríos serranos.¹¹

Veamos en cada episodio con las serranas lo que hay de común y de particular en la caracterización de dichos personajes femeninos:

1ra. La primera mujer que encuentra el arcipreste cuando decide probar fortuna amatoria en la sierra, es una vaquera llamada “La Chata”. El carácter presuntamente prototípico de la nominación indica una intención peyorativa. Resulta curioso que, como en otras oportunidades del libro cuando el protagonista busca cubrirse con el criterio de una autoridad respetable, aquí también la incursión aventurera y rural es respaldada por una “santa” recomendación, según señala agudamente Emilio Braidotti:

... del apóstol Santiago menciona irónicamente la frase “todo regalo viene de Dios” (1043ab) para justificar lo que acaba de pasar con las serranas, y cita también la autoridad de San Pablo (76c y 950a: “el señor nos manda probar todas las cosas”) para excusar su vida amorosa.¹²

Este interés por resguardarse resulta mucho más contrastante —como explica Braidotti— con “las abundantes alusiones paródicas del amor cortés y a las pastorelas. El salto de éstas a las serranas es inevitable. Los encuentros con las serranas brutas [...] además de ser un tópico literario, nos introducen en un aspecto de la vida social y cultural de entonces —otra fuente que hay que analizar para comprender el erotismo alusivo del autor”.¹³

También existe una voluntad de precisión topográfica y cronológica muy evidente en estos pasajes, los cuales se suceden ordenadamente; esto puede entenderse como una especial intención de verosimilitud del texto,

que se manifiesta igualmente en la caracterización de estas serranas. Hay elementos de tiempo y lugar diferenciados, como el puerto de Malangosto (quizá escogido por lo simbólico de su nombre), Loçoya, el día de San Emeterio (3 de marzo) y otros.¹⁴

La figura de esta vaqueriza cobra un tinte caricaturesco y paródico, pues se arroga el derecho feudal del portazgo (y que casi quiere llevar hasta el de pernada). La belicosidad de la mujer se encuentra contrastada por la del pacífico viajero, quien sólo quiere seguir su camino. Éste la describe como: “gaha” (esto es, leprosa, deforme); “roín” (ruin); “heda” (fea); “endiablada” (satánica); “arrojóme la cayada” (agresiva), “tomóm rezio por la mano” (tosca); y “en su pescueço me puso como a çurrón liviano” (anormalmente fuerte, hombruna).

Un detalle curioso y revelador, el cual se ofrece para varias posibles conjeturas, es el hecho de que esta vaqueriza alimenta al caminante, lo acoja y cargue, todo esto con el fin de gozarle. El texto no deja lugar a dudas sobre este forzamiento: “ove a fazer quanto quiso: creo que fiz buen barato”. Se produce aquí una clara inversión del esquema de violación pues, en este caso, la víctima es el hombre y el victimario, la mujer.¹⁵

2da. La segunda serrana topa con el viajero en Fuentfría, puerto del Guadarrama en Segovia. El nombre del lugar resulta todo un tópico en la tradición del encuentro amoroso cortés y popular, por la clara alusión que hace a Fontefrida. El caminante evita en su ruta de regreso el pueblo de Loçoya, donde le ocurrió la aventura antecedente, por precaución o porque “joyas non traía”. La nueva vaquera, Gadea de Riofrío (el nombre de la mujer se enlaza con el del lugar), participa de rasgos similares a la anterior, y se le añaden otros: es violenta (“dióme con la cayada tras la oreja, fita”), casada infiel con una moral harto liviana que no sólo le permite saltar la barrera del matrimonio sino además tomar la iniciativa ante el hombre, quien

así resulta ser un personaje pasivo y atemorizado, negando su esencia emprendedora convencionalmente admitida. El incidente adquiere un intenso tinte burlesco sobre todo por la no consumación del acto carnal, debido a la debilidad física del hombre. A esta altura, el texto nos reitera una invitación para su mejor entendimiento,¹⁶ que supone el interés por una suspensión del juicio definitivo sobre la obra hasta tanto no se posea su visión integral.

La cántica que acompaña este suceso destila ironía en la descripción de la mujer, pues al mismo tiempo que la llama “serrana valiente” y le elogia su “cuerpo tan guisado”, la denota como mujer de gesto airado y lengua fácil para el insulto, calificándola de “sañuda”, “endiablada” y señalando además que “porque non fiz quanto manda, /diz: ‘Roín, gaho, envernizo...’”, por lo cual manejó eficazmente sus “manos iradas”. No hay en ella nada grato, pues se le niega hasta la virtud de la clemencia hacia el caminante aterido y maltrecho, al cual se le cobra todo el servicio: “Hospedóme e diom’ vianda, / mas escotar me la fizo”.¹⁷

3ra. La tercera serrana se encuentra en Cornejo, Sierra de Guadarrama, puerto de La Tablada, al sur de Segovia, Riofrío y Ferreros, en la misma región de los encuentros anteriores, continuando así la congruencia espacial del relato y su intención de verosimilitud. La labor que realiza esta nueva mujer cuando la encuentra el viajero da idea no sólo de su condición social, sino también de su fortaleza; la ve “do tajaba un pino”. Esta leñadora es descrita intelectualmente como una “serrana lerda”. Es evidente que en el texto se relaciona la finura de la tarea con la bondad del intelecto para corresponder así a trabajos burdos, toscas inteligencias.

La estructura de este episodio tiene un matiz especial. La narración en cuaderna vía introduce la acción, pero no la agota, pues el relato sucinto, lleno de gracia juguetona y ambigüedad, queda para la cántica. Esta serrana es algo diferente de las dos anteriores (vaque-

La labor que realiza esta nueva mujer cuando la encuentra el viajero da idea no sólo de su condición social, sino también de su fortaleza; la ve “do tajaba un pino”. Esta leñadora es descrita intelectualmente como una “serrana lerda”.

El episodio queda abierto, pues el texto no dice si hubo o no una consumación sexual entre la pareja, permaneciendo así en los términos de un peculiar “galanteo”.

ras rudas), pues va “vestida de buen bermejo” y “con buena correa de lana”,¹⁸ lo cual parece indicar que es una campesina acomodada. Quizá debamos recordar que en la legislación feudal castellana, como en la generalidad de Europa entonces, existían severas penas para aquellos que cazasen o talasen en el bosque del señor sin una autorización previa. Cabe suponer pues, dado el reposo y ningún escondimiento con que hace la tarea, que el terreno donde se encuentra es alguna posesión familiar. Por todo esto, resulta más curiosa la actitud del viajero hacia esta leñadora, dando la impresión de que la línea social que los separa se desdibuja un tanto, pues aquél la solicita de amores y se le “hermana” socialmente, al identificarse —falsamente, por cierto— como un campesino ducho en las labores del campo, especialmente un pastor. Él le miente para acercarse y fabrica una ilusoria igualdad. La conversación se establece en el plano de un regateo de mercado: él le ofrece regalos y ella pide más, minuciosamente detallados, de forma tal que se elabora todo un inventario de objetos como requisito para satisfacer su demanda, algo así como una “antidote”, cuando no un pago descarnado.¹⁹

El episodio queda abierto, pues el texto no dice si hubo o no una consumación sexual entre la pareja, permaneciendo así en los términos de un peculiar “galanteo”.²⁰

4ta. Existe un aumento gradual de la tensionalidad en la narración de uno a otro episodio. Después del “anticlima” del tercer encuentro, nos enfrentamos al último que resume con creces todo lo bestial de los anteriores y aún los supera. Su aventura no es con una mujer, propiamente dicha, sino con una virago llamada Alda. El juego irónico del autor es evidente, pues bautiza a la más feroz de todas las serranas con igual nombre que aquella Alda, mujer del paladín Roldán en un famoso romance (“En París está Doña Alda, esposa de Don Roldán...”), que era todo un paradigma de la mujer palaciega. En este caso se trata

de un primitivismo agresivo, más cercano a la bestia que al ser humano.

La descripción que de ella se hace en las estrofas de cuaderna vía es muy elocuente y directa, con abundancia de calificativos negativos: "vestiglo", "la más grande fantasma", "yegüariza trefuda", "mal ceñiglo".

El retrato, más que de mujer, parece de hombre fornido: "Sus miembros y su talla non son para callar / ça bien creed que era grand yegüa cavallar" (1010ab).

El rechazo contra esta mujer es tal, que se le llega a vincular con el mundo demoniaco: "En el Apocalipsi Sant Juan Evangelista / non vido tal figura nin de tan mala vista; / a grand hato daría grand lucha e conquista: / non sé de quáil diablo es tal fantasma quista" (1011).

Con un sentido que pudiéramos llamar dramático, el autor prepara al oyente o lector con la estrofa anterior y después de esta introducción atemorizadora, se detalla de inmediato al portento:

Avía la cabeça mucha grand/e/, sin guisa, cabellos chicos, negros, más que corneja lisa, ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa; mayor es que de osa la patada do pisa; las orejas mayores que de añal burrico, el su pescueço negro, ancho, velloso, chico, las narizes muy gordas, luengas, de çarapico; beberié en pocos días caudal de buhón rico; su boca de alana, grande rostro e gordos, dientes anchos e luengos, cavallunos, moxmordos, las sobrecejas anchas e más negras que tordos: los que quieren casarse, aquí non sean sordos. Mayores que las mías tiene sus prietas barvas; yo non vi en ella ál, mas si tú en ella escarvas, creo que fallarás de las chufetas darvas; valdríasete más trillar en las tus parvas. Mas, en verdat sí, bien vi fasta la rodilla: los huesos mucho grandes, la çanca non chiquilla, de las cabras de fuego una grand manadilla, sus tovillos mayores que de una añal novilla. Más ancha que mi mano tiene la su muñeca, velloso, pelos grandes, pero non mucho seca, boz gorda e gangosa, a todo omne enteca, tardía, como ronca, desdonada e hueca. El su dedo chiquillo mayor es



que mi pulgar: piensa de los mayores si t'podrías pagar; si ella algund día te quisiese espulgar, bien sentirié tu cabeça que son viga/s/ de lagar.

Hasta aquí, como puede apreciarse, se trata de la descripción de un ogro, más que de una persona; habría que decir mejor, de una "ogra". Se apela a elementos de diverso orden para producir el rechazo y el entendido de la terrible situación: su tamaño descomunal no deja margen para que se trate de una doncella necesitada de protección, pues su fuerza basta y sobra para dominar a varios. No es un ser "amable" en cualquier sentido que se asuma el adjetivo: sucia, repulsiva, hombruna, con evidentes trastornos glandulares y desproporcionada, este engendro no resulta "besable" en modo alguno. Las asociaciones auditivas, táctiles y olfatorias están todas en su contra. El autor prosigue, ahora rozando la alusión "erótica":

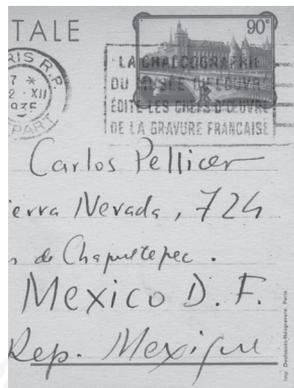
Tenié por el garnacho las sus tetas colgadas, dábanle a la cinta pues que estaban dobladas, ca estando senzillas dar'l'ién so las ijadas: a todo son de cítola andarién sin ser mostradas. Costillas mucho grandes en su negro costado, unas tres vezes contélas estando arredrado; digot' que non vi más ni t'será más contado, ca moco mesturero non es para mandado. De quanto que me dixo e de su mala talla, fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla: las dos son chançonetas, la otra de trotalla; de la que te non pagares, veyla e ríe e calla (1012-1020).

Y aquí calla el autor, quizá por una suerte de "decoro" lastimado, fácilmente presumible. Al recorrer este pasaje, percibimos una vez más el gusto del texto por los extremos, en una suerte de agudización del contraste. La *trotalla* es una muestra de esto: tiene una acusada intención paródica y burlesca, pues luego del retrato precedente que se nos brinda de la virago, aquí se nos dice que ella era "fermosa, loçana / e byen colorada",

y más adelante, “Dixe yo a ella: / ‘Omíllome, bella’”. Un poco después dirá que es “heda”, pero sólo cuando ella rehúsa complacer la solicitud del viajero que, abrumado por la desmedida serie de regalos demandados, pide “fiadura”. Sobre este aspecto, María Rosa Lida de Malkiel ha señalado agudamente:

Las alabanzas a la serrana (1024de: “fermosa, loçana / e byen colorada”; 1025b: “Omíllome, bella”; 1026c: “a vos, fermosura”) descrita en el relato previo como monstruo de fealdad, no responden a su intención embellecedora. Al acabar este relato, Juan Ruiz advierte (1021ab): “De quanto que me dixo e de su mala talla / fize bien tres cantigas (...)” La única conservada de estas tres cantigas (1022-1042) desarrolla el primero de los dos asuntos, o sea, la conversación con la serrana (...) pero no sólo no describe su fealdad, sino que pondera su hermosura, cosa que el autor no hace en ninguna de las restantes cantigas conservadas, salvo cuando halaga directamente a sus interlocutores (964e, 988f). ¿Será que en las dos cantigas perdidas Juan Ruiz pintaba “su mala talla”, de suerte que los citados cumplimientos de la cantiga conservada estaban destinados a provocar la risa de su público, que sabía a qué atenerse? Nótese el adjetivo poco amable que introduce la última réplica de la serrana (1040a: “Dixo me la heda”). Blasi equivoca la interpretación, por no tomar en cuenta la narración en cuaderna vía y por su excesivo apego a la pastorela francesa, cuyas fórmulas cortesas no son ecos de galantería francesa sino pulla irónica. Menéndez Pidal, “Sobre primitiva lírica española”, aduce con razón el paralelo de la pastorela provenzal “Mentre per una ribeira...” donde el poeta traza la caricatura de la fea porqueriza y acentúa la broma hablándole con gran cortesía.²¹

Todos estos incidentes con las serranas aparecen señalados como una aventura negativa, llena de cuidados y sobresaltos:



Creo resulta interesante comparar además, a partir del propio texto, la caracterización de las distintas mujeres que aparecen en el mismo y, por contraste, apreciar mejor el sentido de la visión de la serrana.

Santiago apóstol diz que todo bien cumplido
e todo don muy bueno de Dios vien escogido;
e yo, desde salí de todo este roído,
torné rogar a Dios no m'diese a olvido. (1043)

No demora el atribulado viajero en acudir a una inmediata purificación después de las aventuras “contaminantes” en la sierra, y ofrece su voto a Santa María del Vado. Es decir, en la misma región del pecado, encuentra su penitencia y absolución. Este arrepentimiento del personaje indica a las claras el carácter negativo que se le concede a todas las peripecias con las serranas. Cómo salta del desenfreno anterior — involuntario y hasta obligatorio— al estado de gracia espiritual, es otro más de los contrastes que brinda todo el *Libro de buen amor*.²²

Creo resulta interesante comparar además, a partir del propio texto, la caracterización de las distintas mujeres que aparecen en el mismo y, por contraste, apreciar mejor el sentido de la visión de la serrana. El *LBA* evidencia un recurso de oposición y contraste polar, de más a menos, que se traduce en varios planos.

En el plano del lenguaje, las serranas hablan una lengua burda, grosera, directa, con exclamaciones de dudoso gusto, mientras la “fabla doñeguil” es todo comedimiento, propiedad y finura.

La oposición de escenarios es también sugerente: mientras las dueñas viven en la ciudad (el burgo cuyo aire libera, según el decir de la Edad Media), las serranas pertenecen al campo, su ambiente es rural y, además, montañoso. Si apreciamos que en aquellas se deposita toda la donosura y en las otras toda la bastedad, podemos interpretar en ello un esquema clásico de oposiciones *ciudad vs. campo*, *cultura urbana vs. cultura rural*, *civilización vs. barbarie*. Si consideramos por otra parte que el arcipreste personaje es un clérigo que ostenta cierta jerarquía dentro del sistema eclesiástico, es decir, pertenece al vértice de la pirá-

mide social feudal aunque con costumbres bastante seculares, y tenemos en cuenta además que las serranas, independientemente de su actividad rural específica, son genéricamente campesinas, se nos presenta una oposición estamentaria evidente.²³

De la comparación que se establece entre la imagen de la serrana (campesina), y la dueña burguesa (entendido el término como señora de la ciudad), brindada por el texto, se desprenden elementos muy interesantes del lenguaje empleado para sus respectivas caracterizaciones: mientras las dueñas responden al ideal de la “fenbra plazentera” (71d) que tienen “alto cuello de garça” (653b, 1499c), las serranas tienen “pescueço” (958a, 967b); la antítesis es rigurosa y constante: la espiritualidad exquisita y la materialidad grosera contraponen en todos los planos de la descripción. Una dueña “non se podía vencer por pintada moneda” (79d), mientras la serrana comercia con su cuerpo desembozadamente y exige largas series de regalos propiciatorios de sus favores (1027, 1028de, 1035, 1036, 1037). Si las dueñas son refinadas en el comer y saben del placer de la buena mesa, las campesinas en cambio engullen todo tipo de alimento basto, atendiendo a sus necesidades primarias (965d, 967fg, 968, 969, 1030, 1031). Si las dueñas son “Fija de algo en todo e de mucha nobleza” (583a, 911c, 1341b) e “Dueñas de buen linaje e de mucha nobleza” (168a) y nunca se explica si realizan alguna labor concreta, en cambio las serranas son vaquerizas (971a, 952b), pastora (970e) o leñadora (993b), seres rurales, rudos y primitivos.

Todo este análisis de contraposiciones se puede abreviar si comparamos los “Consejos de Don Amor” (431-435) cuando describe a la mujer ideal, con la imagen de la cuarta serrana (1008bcd, 1009c, 1010-1018) y veremos que *se oponen punto por punto*, como si para brindar la segunda, el autor hubiera realizado el retrato negativo de la primera. El texto es claro en su preferencia, visión y orientación, como también

De la comparación que se establece entre la imagen de la serrana (campesina), y la dueña burguesa (entendido el término como señora de la ciudad), brindada por el texto, se desprenden elementos muy interesantes del lenguaje empleado para sus respectivas caracterizaciones.

José Manuel Gómez-Tabanera propone un enfoque muy interesante de la mujer salvaje como derivación del tema del hombre salvaje, identificándola con las *silvaticae*.

lo demuestra el retrato de Doña Endrina (581-582, 583ab, 596bc, 653, 669bc, 679a). Lo más extremo es cuando se describe a la Virgen María con las más exaltadas imágenes de excelencia y perfección (10ad, 20a, 30, 33ab, 42e, 1661, 1662abfi, 1663, 1664abhi, 1665abcg, 1667abchi, 1668b, 1670a, 1671g, 1672fg, 1673, 1674abcd, 1675dh, 1676abcde, 1677gh, 1678bg, 1680a y 1681abg), en consonancia con el culto mariano medieval.

Mientras la campesina es “endiablada” (963a) y “descomulgada” (979b), la dueña lleva una vida de espiritualidad y virtud (1504, 79bc, 96ab, 168, 169). Si las dueñas son comparadas con elementos exquisitos como jacintos, azúcar, pimienta, rosa, oro, bálsamo, rubí, calandria y ruiseñor (véase: “De las propiedades que las dueñas chicas han”) y se exceden en cualidades diversas (1611cd, 1612d, 1613cd, 1614cd, 1615cd, 1616 y 1617a), la serrana es llamada “la gaha, roín /e/ heda” (961ab, 977c) y todas son descritas como agresivas (978a, 984d y 977d), negadas a la piedad (978cd), lascivas (984ab, 983a), prontas a tomar la iniciativa en lances de amor con desdoro de su mujeril condición (980b, 981a, 983a, 969g y 971) y de inclinaciones sumamente violentas (952d, 953bc, 956bd, 960efg, 961fg, 963a-f, 964cd, 976 abcd).

José Manuel Gómez-Tabanera²⁴ propone un enfoque muy interesante de la mujer salvaje como derivación del tema del hombre salvaje, identificándola con las *silvaticae*. Sobre esto dice:

Este tema irrumpe en la literatura popular desde el siglo VIII hasta el XV. A pesar de su fealdad, las *silvaticae* se nos presentan como personajes femeninos con ciertas connotaciones, sobre todo eróticas. Un trasunto de la conseja que les da vida es el personaje literario que pronto en Castilla se asimilará a la llamada serrana, cuya imagen irá cambiando con el tiempo, pero que en un primer momento es representada como una gigante monstruosa,

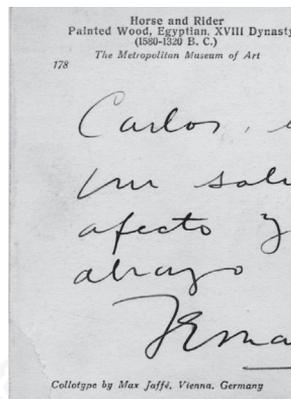
lúbrica y armada de un garrote, que al igual que cualquier hombre salvaje irrumpe aprovechando las circunstancias de un tiempo inclemente.²⁵

De acuerdo con lo que señala Gómez-Tabanera, la tradición cultural popular brindaba a Juan Ruiz desde muy antigua fecha la imagen de esta mujer salvaje; además, dentro de la creencia pagana relacionada con ciertos festejos de celebración del renacimiento vegetal, en precisos rituales estacionales europeos. Viene a la mente que las andanzas del arcipreste por la sierra comienzan el 3 de marzo. Desconozco si para esa fecha que relata el *LBA* dicha temporada se correspondería de algún modo con una etapa primaveral europea (de hecho, el solsticio de primavera es el 21 de ese mes). Vendría así a corroborar la deducción de Gómez-Tabanera y la sospecha que Jacques Joset apunta²⁶ sobre la relación de la fecha con las tradiciones locales, al tiempo que se solidariza con E. Pérez de King, quien enfatiza estos elementos de efecto realista en la obra.

En otra parte, agrega Gómez-Tabanera que “si apartamos la derivación popular de la serrana de una creencia arcaica, démones agrestes y trogloditas, es posible verla como una personificación femenina del salvaje, con ciertos aspectos de mitos clásicos (Circe y Medea)”²⁷.

En efecto, como reconoce este autor, si tomamos el ejemplo de la serrana en la primera cantiga (“La Vaqueriza” de Lozoya), Juan Ruiz la caracteriza con cinco rasgos fundamentales:

1. Vive en las montañas, donde guía al caminante, como conocedora de su entorno habitual.
2. Es una gigante de fuerza prodigiosa.
3. Va armada de bastón y garrote.
4. Es interesada y lúbrica.
5. Es un verdadero monstruo de fealdad, antítesis de la zagala bella y delicada.



La mujer serrana es pues una mujer en estado de salvajismo, especie rediviva del *demon* de la vegetación o de la fertilidad.

Son numerosos los elementos que permiten apuntar una raíz connotativa del matriarcado neolítico superviviente en la tradición popular de la cual quizá bebió el autor del *LBA*.²⁸

Si aceptamos el sentido paródico del goliardo arcipreste que ha señalado Pierre Le Gentil,²⁹ no por eso debemos dejar de considerar la vinculación de las serranas de Juan Ruiz con la silvática de la literatura popular del Medioevo europeo.³⁰ Al respecto existen diversas opiniones, pues mientras Ramón Menéndez Pidal se inclina por aceptar el carácter realista del personaje de la serranilla en una situación concreta de su experiencia, otros autores, como Leo Spitzer, Wilhelm Giese y el ya citado Gómez-Tabanera, defienden su posición de tratarse de un personaje más de fábula que real.

La mujer serrana es pues una mujer en estado de salvajismo, especie rediviva del *demon* de la vegetación o de la fertilidad, a la manera del rústico o *vilain*. Gómez-Tabanera cita a W. Giese, quien postula el “carácter demoníaco de la aparición” y sitúa a las serranas en una naturaleza agreste y peligrosa, de lo cual infiere que “el arcipreste refleja aquí las fuerzas vitales ctónicas, sin condenarlas teológicamente...”³¹

Las vinculaciones de estas serranas con antiguos mitos clásicos son posibilidades sugestivas. María Goyri de Menéndez Pidal señala el nexo entre éstas y las sirenas, engañosas y destructoras de hombres, a partir del romance de “La Gallarda”.³²

A la relación que esta autora establece entre la serrana y las sirenas, añadiría yo otro personaje de la tradición clásica: la amazona, pues si bien la sirena destruye a los hombres, lo hace sobre la base del engaño de su hermoso canto, irresistible para oídos humanos; sin embargo, la amazona es la representación de la virilidad convertida en mujer, robusta y agresiva, que acude al hombre sólo cuando lo necesita para la conservación de la especie, quizá como un rezago a

nivel subconsciente del matriarcado. Por otra parte, las *silvaticae* gustan, en tanto antítesis de la civilización, de todo lo convulso y primigenio: su espacio natural es la montaña, y su ambiente, la tormenta.

Es significativo, a modo de reflexión incidental, observar cómo siglos después del *LBA* aún continúa el tratamiento de este al parecer antiguo elemento de la cultura popular europea; Shakespeare dedica una de sus piezas fundamentales, *La tempestad*, a enfrentar al ser civilizado encarnado en Próspero, con el ente salvaje, “tormentoso” y rebelde que es Calibán, a quien contrapone la figura del etéreo Ariel, en una dicotomía jugosa y siempre sugerente que llega en cierto modo hasta la novela gótica, impregnada en algunos casos de fuerte satanismo en el personaje del clásico Heathcliff, el gitano salvaje de *Cumbres borrascosas*.

Conclusión

Hay elementos en el *Libro de buen amor*, especialmente en los episodios de las serranas, que muestran el contraste intencional entre la mujer rural y la urbana. El escenario en el cual se desenvuelve cada una de ellas, y la relación específica y causal que guardan con éste determinan que, mientras la dueña es toda feminidad, la serrana semeja un hombre disfrazado con vestidos femeniles. Si la primera cumple en todo con el papel que se supone debe guardar ante el hombre, bajo nociones de honra, recato, mesura y discreción, la segunda coloca al varón en posición desairada (66aef y 976abc), dicta órdenes al copular (971a-g), lo trata como un animal (991e-i) e invierte de tal manera los términos del “juego” (o combate) amoroso, que termina violando al hombre (992a-i), trastornando así lo comúnmente aceptado en las relaciones entre los dos sexos.



La serrana no necesita, como la dueña, de mediadoras para sus lances amorosos. Tiene una moral facticia donde ella sola se sobra y se basta, eliminando los rodeos y, si existe la “cacería galante”, es ella quien asume el papel perseguidor de lebre y nunca el de liebre perseguida.

Hay en la serrana, por otra parte, una instintiva actitud defensiva-ofensiva permeada por la desconfianza, en contraste con la plácida y pacífica existencia de las dueñas ciudadinas. Además, no existe en el *Libro de buen amor* un modelo de serrana que englobe totalmente a las cuatro protagonistas de los incidentes experimentados por el viajero, pues al menos se aprecian dos modelos de serrana: uno, más agresivo y bestial, representado por las serranas I, II y, sobre todo, por la IV, y otro, más atenuado, rústico pero no animal, interesado pero no agresivo, en la tercera serrana, la cual significativamente es la que parece contar con una situación económica más cómoda en su entorno social. Para decirlo con pocas palabras: las serranas, o son viragos repulsivas, demoníacas y primitivas, o son lerdas. La imagen que de ellas proyecta el *Libro de buen amor* es contraria a la idealizada “vida natural” y coincide así con el estado general de conciencia de la época.

Guerreras como Semíramis, castradoras como Cibele, cazadoras como Diana, terribles como las “willies” u hombrunas como las “walkirias” germánicas, las mujeres matadoras, antiguo tópico en la literatura popular y culta, aparecen en un nutrido conjunto de romances truculentos, de auténtica “nota roja”, una suerte de “protoprensa” amarillista destinada a alimentar los terrores subyacentes, en contraste con las “mujeres fuertes” de la historia, como Cornelia, madre de los heroicos Gracos y heroica ella misma, o la abnegada Andrómaca, privilegiando a las terribles Agripina y Mesalina, la cruel Circe, las sanguinarias Herodías y Salomé o a la engañosa reina de Saba,

encarnaciones todas de un pecado original implacable en la primera de las mujeres por quienes padecen los hombres: todas encarnaciones del rostro de Eva, la tentadora de quien descendemos.

Esta forma de invertir los términos del encuentro sosegado, lírico, bucólico y en general idealizado entre la campesina —ya sea aldeana, zagala, pastora, o cualquier otro matiz— con el caballero andante y esforzado, puede coincidir con el gustoso tema medieval de “el mundo al revés”: don Juan a la inversa, el infortunado arcipreste-personaje atraviesa, con más caídas que deleites, su camino serrano, verdadero *via crucis* de sucesos infaustos, aprendiendo en manos de las feroces y burdas campesinas que tantos “roídos e coidados” le han dado, la dura lección que el jugoso refranero español resume en el consejo: “Cada oveja con su pareja”. 

Notas

¹ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Edición Jacques Joret. Madrid: Espasa Calpe, 1981 (Colección Clásicos Castellanos). T. I, núm. 14 y t. II, núm. 17. En lo adelante, sólo LBA.

² Al terminar este episodio con la cuarta serrana, se anuncian tres composiciones, de las cuales sólo se conserva la última. Las dos primeras son *chaconetas* (cantarillo de tono probablemente ligero o burlesco, derivado de la *chansonnette*) y la última es una *trotalla* (quizá un canto propio para acompañar por los caminos la marcha al trote, o que imitaba este paso).

³ Sobre este particular, María Rosa Lida de Malkiel ha señalado: “En cuanto a las serranillas, no veo mayor contraste entre el tono caricaturesco de la versión en cuaderna vía y el supuesto tono idealista de la versión zejelesca. Recuérdense para esta última, en la primera cántica de serrana (959 ss.), expresiones como ‘la gaha rroyn, heda’, ‘la chata endiablada’ y la situación de 971; en la segunda (987 ss.), los groseros dicitos de la vaquera, que derriba al viajero arrojándole su cayada; en la tercera (993 ss.), la retahíla de prendas y quehaceres rústicos (entre ellos el de remendar las abarcas, destacado por Cervantes como opuesto a la idealización pastoril) cuya sola enumeración haría reír al público de ciudad, y en la última (1022 ss.), los manjares serranos y la exigencia del dinero, para caer en la cuenta de que no hay embellecimiento bucólico y de que en este sentido el contraste entre las cánticas de serrana del arcipreste y las serranillas de Santillana, lugar común de la historia del género en España, está perfectamente justificado...” María Rosa Lida de Malkiel, “Nuevas notas sobre *El libro de buen amor*”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xiii, p. 45-46.

⁴ Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos, 1981, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 327-328.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁸ *Ibid.*, p. 94-95.

⁹ Ramón Menéndez Pidal incluye el romance de “La Serrana de la Vera” en su obra *Flor nueva de romances viejos* (15a. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1965, Colección Austral). Lo reproduzco:

Allá en Garganta la Olla, / en la Vera de Plascencia,
 salteóme una serrana / blanca, rubia, ojimorena;
 trae recogidos los rizos / debajo de la montera;
 al uso de cazadora / gasta falda a media pierna,
 botín alto y argentado / y en el hombro una ballesta;
 de perdices y conejos / lleva la pretina llena.
 Detúvome en el camino / y ofrecióme rica cena.
 Tomárame por la mano / para guiarme a su cueva;
 no me lleva por caminos, / ni tampoco por veredas,
 sino un robleal arriba / espeso como la hierba.
 Al entrar en la cabaña / me mandó cerrar la puerta,
 pero yo de prevenido / la dejé un poco entreabierta.
 Dióme yesca y pedernal / para que lumbré encendiera,
 y al resplandor de la llama / vi un montón de calaveras:
 —¿Cuyos son aquestos huesos? / ¿Cúyas estas calaveras?
 —Hombres fueron que he matado / porque no me descubrieran.
 Tú alégrate, caminante, / buena noche nos espera.
 De perdices y conejos / sirvióme muy rica cena,
 de pan blanco y buen vino / y de su cara risueña.
 Si buena cena me dio, / muy mejor cama me diera;
 sobre pieles de venado / su mantellina tendiera.
 Viendo que no me rendía / porque el sueño me rindiera,
 a mí me dio un rabelillo, / ella toca una vihuela;
 por un cantar que ella canta / yo cantaba una docena;
 pensó adormecerme a mí; / mas yo la adormecí a ella.
 En cuanto la vi dormida / fui muy pasito a la puerta,
 los zapatos en la mano / para que no me sintiera.
 Salí y comencé a correr / sin atrás volver cabeza.
 Dos leguas llevaba andadas, / la siento de peña en peña,
 saltando como una corza, / bramando como una fiera;
 —¡caminante, caminante, / que la cayada te dejas!
 —mucho palo hay en el monte / para hacer otra más buena.
 Una honda que traía / la cargó de una gran piedra;
 con el aire que la arroja / derribóme la montera,
 y la encina en que pegó / partida cayó por tierra.
 —aguárdate, lindo mozo, / vuélvete por tu montera.
 —la montera es de buen paño, / pero, ¡aunque fuera de seda!
 —¡ay de mí, triste cuitada, / por ti seré descubierta!
 —descubierta no serás... / hasta la venta primera.

Sobre este romance de “La Serrana de la Vera”, Ramón Menéndez Pidal ha dicho en la obra ya citada: “He aquí una última evolución de las serranillas medievales. Las serranillas antiguas refieren el encuentro de un caminante con la serrana guadora en los senderos de los montes y a la vez salteadora. En nuestro romance, la serranilla decae en el tono de las modernas historias de bandoleros. Sin duda es tardío, por eso no se halla entre los judíos españoles; las primeras versiones que han llegado a nosotros son del siglo XVII. A varios literatos de esa centuria impresionó la sensualidad sanguinaria de la Serrana de la Vera, y dieron de ella varias interpretaciones dramáticas, en el teatro profano y en el religioso; Lope de Vega, Vélez de Guevara, Enciso y Valdivieso escribieron sobre este romance sendas comedias o autos”. La música es elemento definidor y caracterizador importante tanto en el *LBA* como en los romances con serranas.

Vid. Lanoue, David G., "Divine and carnal music in the *Libro de Buen Amor*". *Journal of Hispanic Philology*, 1981. Winter's. 5 (2): p. 85-100.

¹⁰ "Pero donde mejor podemos descubrir otra singularidad del Romancero es en la adopción de algunos temas literarios que pertenecen en propiedad a la poesía lírica. La 'serranilla' era en España como la 'pastourelle' en Francia, un tema lírico medieval; el encuentro, ya del caballero, ya del letrado o clérigo, con la serrana, pastora o vaquera, se desarrollaba líricamente, es decir, en una versificación dividida en estrofas; las serranillas conocidas son estróficas y con estróbilo: 'Cerca de la Tablada...' Pero el Romancero se apropió este tema, dándole versificación monorríma del romance, más propia del estilo épico-dramático. Daré una muestra: la serranilla de la zarzuela, ignorada en todos los Romanceros. La acción de este romance-serranilla no pasa en los puertos del Guadarrama, entre Segovia y Madrid, donde se desarrollan todas las serranillas líricas del arcipreste de Hita" (*op. cit.*, p. 93).

¹¹ LIDA, p. 36, nota 31.

¹² Emilio Braidotti, "El erotismo en el *Libro de buen amor*". En *Kentucky Romance Quarterly*, v. 30, núm. 2 (1983), p. 134.

¹³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴ Vid. Gary, Bigelow, "Time and space in the *Libro del Buen Amor*". En *Fifteenth Century Studies*, 1981 : (4) : p. 35-45.

¹⁵ Estuve tentado, en un principio, de hablar de *prostitución* aplicada al hombre, pero una reflexión posterior me hizo reconsiderar el término. Etimológicamente, la palabra nos viene de la combinación de las raíces latinas *pro=* en frente y *stare=* ubicado, pues las meretrices tenían la costumbre de colocarse frente a los edificios públicos para hacer sus ofertas. También aludía a su posición: *sto=* estar de pie. Por otra parte, *prostare* significa estar expuesto a las miradas del público, encontrarse en venta, estar prostituido o *profanado*. Además, *prostituire* significa exponer a la mirada, ofender la castidad o el pudor y también deshonorar, ensuciar y profanar. Personalmente, quizá asumiría este término de la "prostitución", pero sólo en el sentido de "profanado", como subrayé más arriba, pero por el momento prefiero el término más claro y preciso de "violado". Vid. M. K. Read, "Man against language: a linguistic perspective of the theme of alianation in the *Libro de Buen Amor*". En *Modern Languages Notes*, 1981. Mar; 96 (2), p. 237-260.

¹⁶ Vid. 986cd.

¹⁷ Vid. 992ab.

¹⁸ Entiendo esto en el sentido de interpretar literalmente el texto, en el supuesto de que aquí no exista nuevamente el recurso peyorativo antes observado.

¹⁹ Vid. Edna P. Sims, "Juan Ruiz y el arquetipo negativo de la mujer". En *Círculo, Revista de Cultura*: 1981: (10) : p. 85-92.

²⁰ Sobre la culminación de estos incidentes amorosos con las serranas y como resumen de lo acontecido, María Rosa Lida de Malkiel ha apuntado: "He escrito en mis Notas..., que como la autobiografía de Lucio o la del pícaro, la del Arcipreste revela su ejemplaridad en la exhibición desairada del protagonista en todos los lances. En efecto: de las catorce aventuras del Buen Amor (...) dos por pretensión exorbitante de la serrana (93ss., 1006ss.), mientras en las otras dos cánticas análogas, el poeta, como queda dicho, se pinta a merced de las temibles serranas (...) de suerte que la consumación del amor le deja en postura más ridícula que nunca..." (p. 53). Y también: "Por lo demás, el poeta no tuvo empacho de pintar el pecado en acto (...) sino al componer de su cosecha las dos primeras cánticas de serrana (970-971; 981ss.), donde el ridículo de que se cubre mostrándose forzado por las serranas lascivas prueba que no le preocupaba el sutil distingo entre pecado y tendencia al pecado, sino el afán de desvalorizar todo loco amor..." (p. 54).

²¹ LIDA, p. 45-46.

²² Vid. Judith Irene Knorst, "The elements of temptation in the *Libro de Buen Amor*". En *Hispania*, 1981. Mar : 64 (1) : p. 53-59.

²³ Philips O. Gericke, "On the structure of the *Libro de Buen Amor*. A question of method". En *Kentucky Romance Quarterly*, 1981 : 28 (1) : p. 13-21.

²⁴ José Manuel Gómez-Tabanera, "La conseja del hombre salvaje". En *Homenaje*

a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid: 1978, p. 471-510. No debe confundirse esta edición con otra de igual título preparada por Antonio Carreira y otros, publicada por el Club Cultura y Sociedad (Madrid: 1982).

²⁵ *Ibid.*, p. 485.

²⁶ LBA, ed. cit., nota 951 a.

²⁷ Gómez, p. 486.

²⁸ Mary-Anne Vetterling. "The rediscovery of the *Libro de Buen Amor*". En *Dieciocho*, 1981, Spring; 4 (1) : p. 23-33.

²⁹ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Vid. Libro x, 1ra. Parte, en especial sobre "La serranilla" (p. 521-589), donde el autor la compara con las *soltes chansons*.

³⁰ Vid. Julio Caro Baroja, "La serrana de la Vera o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales", cap. 3. En *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: 1974, p. 259-338. *Apud.* Gómez, p. 481.

³¹ *Apud.* Gómez, p. 487.

³² María Goyri de Menéndez Pidal, "Romances que deben buscarse en la tradición oral". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 3ra. ép. año x, julio-diciembre, 1900, p. 274-385. Esta autora incluye en su estudio un fragmento del romance "La Gallarda", que cita Gómez y reproduzco:

Estaba la serranita / paseando en la ribera,
 vido venir un soldado / desertado de la guerra,
 le ha cogido de la mano / y a su cueva se lo lleva.
 Le ha mandado jacer lumbre, / con huesos y calaveras;
 después que habían cenado / le mandó cerrar la puerta.
 Él, como algo picarillo, / la ha dejado un poco abierta.
 Le trajo un arrebellido, / para que se entretuviera,
 y al son del arrebellido / jizo que durmiera ella
 [...] [...]
 Vuelve, vuelve, soldadillo; / vuelve por la tu montera-
 Yo no vuelvo serranilla, / aunque de oro y plata fuera.

Nótese la similitud entre algunos elementos de este romance con el de "La Serrana de la Vera" (*vid.* nota 9).