

## **La serrana de la Vera y la construcción de los monstruos sexuales femeninos**

Francisco García-Rubio

*University of Louisiana at Lafayette*

Con bastante frecuencia la indagación en el folclore medieval suele sorprender con algunos mitos ancestrales que llegaban a cuestionar el sistema de valores patriarcal judeo-cristiano<sup>1</sup>. Es el caso de varias narrativas de la tradición folclórica oral, cuyas protagonistas son mujeres salvajes que exhiben violencia o simplemente una sexualidad agresiva hacia el varón en el hábitat agreste de la sierra. Estos personajes legendarios bien podrían ser leídos hoy como una resistencia trasgresora femenina ante la sociedad patriarcal por ejercer el control propio de su cuerpo o como un claro exponente de mujeres con una verbalización libremente agenciada de sus pulsiones eróticas, como diría Judith Butler<sup>2</sup>. Sin embargo, puede advertirse, tal como señalaba muy acertadamente Julio Caro Baroja, que tan sólo se trata de "personajes femeninos que en un tiempo tienen figura de mujer y que luego se transforman en monstruos, los cuales viven en cuevas y devoran especialmente hombres" (294), o, como los de las serranas del *Libro de buen amor*, se deleitan sexualmente con ellos.

En el presente trabajo me propongo hacer un acercamiento etiológico a esta clase de mujeres selváticas, y en particular al caso de "la serrana de la Vera" como ejemplo paradigmático de un proceso teratológico, esto es, de cómo esta clase de personajes femeninos van a sufrir una serie de mecanismos socio-culturales con los que acaban convertidos en monstruos precisamente por no acomodarse con los valores socio-culturales vigentes.

Curiosamente, son muchos los personajes femeninos que irán adquiriendo estas características

---

1 Véase la historia del concepto de patriarcado en *El contrato sexual* de Carol Pateman (28-42).

2 Véase "Confesiones corporales" en *Deshacer el género* de Judith Butler (229-46).

teratológicas, sobre todo por su despliegue de pulsiones tánato-eróticas a través de la esfera simbólica del arte y la literatura escrita.

El caso de la serrana de la Vera será el personaje que ocupe la mayor parte de este trabajo como personaje femenino paradigmático. Su sexualidad desinhibida y su violencia contra el género masculino le convertirá progresivamente en un ser monstruoso a través de las manifestaciones culturales de tradición oral o la literatura escrita, que le irá atribuyendo con el tiempo un serie de características teratológicas, tales como una serie de rasgos animalizados y hábitos trasgresores. Sin embargo, este caso no es en modo alguno excepcional. Por el contrario, hay numerosos precedentes a los cuales me referiré primeramente, donde puede observarse cómo este tipo de personajes de carácter legendario o mitológico van a ir adquiriendo con el paso del tiempo y el peso de la tradición una series de rasgos teratológicos, o si se quiere, caracteres monstruosos de un modo progresivo a medida que la sociedad de su entorno va interiorizando en su inconsciente ideológico una consolidación del sistema de valores patriarcal.

Precisamente el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) definía la acepción *monstruo* como "qualquier parto contra la regla y el orden natural" (Covarrubias 554). Sin embargo, puede observarse, tanto en la tradición folclórica oral como en la literatura escrita, la existencia de numerosos casos de personajes legendarios o prodigiosos, que lejos de surgir de un parto, van a ir transformándose de manera gradual en seres teratológicos en el imaginario popular de una sociedad dada mediante un proceso cultural e ideológico que les atribuye todo aquello que no se acomoda a sus valores morales o estéticos en un momento concreto de la historia. En tal sentido, afirmaba Héctor Santiesteban, "parece ser una constante de la humanidad: el hombre crea monstruos" (113). Según este mismo autor, "los monstruos no sólo se diferencian del hombre por sus formas; también poseen una moral y unas costumbres monstruosas; acaso su dieta sirva

también para clasificarlos y en ocasiones también su sexualidad es diferenciadora. El sexo es una característica de disimilitud entre lo humano y lo animal (235).

En el caso particular de las mujeres selváticas convertidas en monstruos sexuales femeninos, se puede percibir que uno de los posibles rasgos teratológicos que podrían caracterizarlas o definir las son precisamente la posesión (ya sea por adquisición o apropiación) de cualidades y atributos ajenos a su sexo, siempre desde los parámetros que establece esa sociedad patriarcal como "orden natural". Todos estos personajes femeninos que exhiben una prodigiosa fuerza física, el ejercicio de la violencia contra el varón, la exhibición de una sexualidad desinhibida, o por el mero hecho de tener una apariencia masculina, pueden ser susceptibles de emplazarse en la categoría de monstruo, basando su teratología precisamente en ese carácter liminal, en muchos casos rayana al hermafroditismo.

No creo que sea necesario recordar los numerosos ejemplos de monstruos femeninos que han aportado las diferentes culturas de las sociedades del sistema patriarcal judeo-cristiano (Lilith, Lamia, Medusa o símbolos como la *vagina dentata*). En el caso del imaginario cultural peninsular medieval, se pueden encontrar personajes femeninos en forma de deidades, genios, seres prodigiosos o mujeres selváticas, que con el transcurso del tiempo, algunos de ellos han ido adquiriendo la categoría de monstruo sexual, e incluso homicida en sentido estricto.

Entre los personajes más antiguos encontramos a la diosa Mari en el folklore vasco. Según se desprende de los estudios de José Miguel de Barandiarán, esta deidad numérica venía a representar la fertilidad en las regiones vascongadas precristianas (254). Sin embargo, la posterior catequización cristiana fue satanizando los elementos de la primitiva religión vasca. La diosa Mari quedó relegada simplemente a mero genio sexual femenino y su figura fue incluso asimilada como una suerte de demonio, que debido a sus particulares peculiaridades, como poder

encarnarse o manifestarse en diversos animales o crear fenómenos atmosféricos, quedó convertida definitivamente en monstruo para el imaginario ideológico cristiano.

Según varios autores, este proceso de satanización cristiano no es más que la imposición de una serie de mecanismos tendentes a la erradicación de un presunto matriarcado precristiano que no encajaba con los moldes sociales del patriarcalismo cristiano<sup>3</sup>. Sin embargo, tal como sostiene Félix Placer Ugarte, "a pesar del control eclesiástico clerical, han persistido en áreas rurales vestigios de la religión primitiva en la conciencia de los creyentes [...] que hacia el final de la Edad Media y Moderna serían perseguidos"(34).

Otro ejemplo de proceso teratológico hacia un personaje mitológico femenino en el mundo folklórico es el caso de Basajauna, una mujer selvática que vivía en los bosques de Zeanuri y que se caracterizaba por su agresividad hacia el género masculino tanto por su desinhibición sexual como por sus rasgos animalizados. Tal como detalla el antropólogo vasco José Miguel Barandiarán, la Basajauna solía requerir a los jóvenes en su hábitat del bosque, pero al ver éstos que ella tenía garras en lugar de pies, era rechazada y ante el despecho, provocaba su muerte y asistía a sus entierros (I:64-6).

Merece también citarse el caso de Orcavella. Se trata de una mujer monstruo en tierras gallegas que recoge Julián Medrano en su miscelánea *Silva curiosa*, publicada en 1585. Orcavella era una mujer que se caracterizaba por su crueldad contra el género masculino, con el añadido de su horrenda vejez y sus rasgos bruñeriles. Se dedicaba a secuestrar niños y jóvenes con el fin de perpetuarse en el tiempo. El día que ella decide morir, le hace un hechizo a un

---

<sup>3</sup> El tema del matriarcado vasco precristiano es una polémica aún no cerrada. Ortíz Osés en su obra *El matriarcalismo vasco* (1980) defendía la existencia de una cultura de carácter matriarcal en el Paleolítico, con una posterior imposición de culturas patriarcales, sobre todo con la romanización y la cristianización. Sin embargo, Ortíz Osés plantea la existencia de una fuerte resistencia de esas primitivas culturas matriarcales primitivas con ese patriarcado impuesto. Juan Aranzadi, sin embargo, en su obra *El milenarismo vasco* (1981) negaba que hubiese evidencias de tales estructuras matriarcales. Hoy día el debate sigue vivo. Véase el estudio colectivo dirigido por Teresa del Valle y otros *Mujer vasca: Imagen y realidad* (1985).

pastor para que construya el sepulcro donde ella pensaba yacer, y una vez terminado, se lleva a éste último consigo a su túmulo con ánimos lúbricos a su vida de ultratumba o descanso eterno (291-92).

Más humorísticas se presentan las populares serranas del *Libro de buen amor* (1330-1343) de Juan Ruíz, donde el protagonista las describe como seres grotescos, masculinizados, y a veces con rasgos monstruosos. Estas habitantes silvestres y solitarias de la sierra que describe el Arcipreste de Hita eran presentadas como mujeres agresivas, que no dudaban en ejercer la violencia y pedir lo que se les antojaba: desde el requerimiento sexual, a veces forzoso o hasta el matrimonio (399). Sin embargo, eran simplemente personas o agentes económicos que cumplían una función social de gran valor para el fisco y luchaban contra la despoblación en la meseta castellana durante la Edad Media<sup>4</sup>. Esta circunstancia fue muy común en épocas de crisis, por ello, desde el poder real con frecuencia se primaba a la gente (especialmente mujeres) para que no despoblase los asentamientos rurales, tal como recoge Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia* a través de un documento promulgado por Alfonso X,

en veinte y seis del mismo mes, estando ya en Guadalajara, para animar que las ventas de estas sierras estuviesen habitadas, dio un privilegio que autorizado se guarda en el archivo de nuestra ciudad en pergamino y letra de aquel tiempo diciendo en él: *Por fazer bien merced a los que moran e moraren dende adelante en las alberguerías que son en los puertos Valathome, Fuenfría, e de Manzanares, e de Maragosto: que an nombre Alberguerías: Quitolos de todo pecho, e todo pedido e todo servicio, e fonsado e de fonsadera, et de toda fazendera, etcétera.* (Cap. XXII, XVI)<sup>5</sup>

4 Caro Baroja piensa que Juan Ruíz pudo satirizar de algún modo a esas mujeres míticas de la sierra (283).

5 Quizás, con este dato, pueda explicarse ese despoblamiento de la sierra y la necesidad de que hubiera alberguerías para el tránsito de ganado —La Mesta— y viajeros, así como portazgos para recaudar imposiciones indirectas que iban a parar a las arcas reales, sobre todo con la crisis económica que empieza a originarse bajo el reinado de Alfonso X. Esta tesis parece sostenerse en función de los datos económicos que disponemos durante el reinado de Alfonso XI.

Estas mujeres aisladas en la sierra serán las que salgan al encuentro del Arcipreste en su peregrinación del Segovia. Los cuatro encuentros del protagonista con estas serranas son un mero establecimiento de negociaciones que van contra la naturaleza moral del narrador, un hombre de ciudad, y a su vez representante de la Iglesia y por tanto, de la cultura patriarcal. El protagonista del *Libro de buen amor* se verá forzado a sufrir varias humillaciones por parte de estas mujeres, cuyo conocimiento del hábitat de la sierra y sus condiciones reales de existencia les otorga cierta superioridad. En cualquier caso, la experiencia del protagonista supone una suerte de castración mental, producida por estar sometido a la voluntad de mujeres poderosas en un espacio simbólico, como es el de la sierra, con reglas desconocidas y sin valores predefinidos, donde sólo impera el reino de los instintos y la supervivencia.

Muchos estudios de carácter étnico-antropológico siempre han centrado la monstruosidad de las serranas por esa inversión de roles masculino femenino<sup>6</sup>. El narrador del *Libro de buen amor* se topará primeramente con una serrana apodada "La Chata". Tal como apunta Louise Vasvári, no sólo se trata de una mujer que pueda ser roma de pecho y de ahí ese apodo, tal como ha afirmado la mayor parte de la crítica, sino porque

tanto *Chata* como *Gadea*, la segunda serrana, son variantes del nombre (Á)gata.

Ambas aventuras onomásticamente emparejadas aluden a Santa Ágata, patrona de la fecundación y de la lactación, cuyo nombre es, a su vez, la cristianización del *Lou Gat* (Santo Gato) popular. Todavía hoy día en la festividad de *Las Águedas* las mujeres tienen licencia para atacar a los hombres, y hasta desnudarlos y tocarles el sexo o verter miel. (1564)

---

<sup>6</sup> Véase los trabajos de Louise Vasvári, Wendy Casillas, Jenaro MacLennan entre otros.

"La Chata" es una serrana que custodia el puerto y le requiere al protagonista una prebenda sexual a cambio de su acceso al mismo y algo de comida. Con Gadea ocurre algo parecido, sólo que ella lo golpeará al pobre protagonista con una cayada, símbolo fálico donde los haya, y lo subirá como un alfeñique a sus hombros, llevándolo hacia sus dominios, para alimentarlo y someterlo a sus caprichos sexuales. Curiosamente, hoy día todavía perdura en la meseta castellana algunas festividades donde las mujeres se apropian de los roles masculinos por un día y escenifican de un modo carnavalesco ciertas conductas agresivas con los hombres, como pincharlos con alfileres o golpearlos simbólicamente con utensilios inocuos.

Sin embargo, el mito de la serrana agresiva o sexualmente compulsiva va a domesticarse en la esfera simbólica del arte y la literatura, primeramente con la tradición que inicia el Marqués de Santillana y sus serranillas, y posteriormente en la novela pastoril. Las serranas del Marqués de Santillana, lejos de ser monstruos o mujeres salvajes, con atrevimientos sexuales desinhibidos o ejercer la violencia con el varón, muestran por el contrario una imagen plenamente femenina y sobre todo una actitud sexual generalmente recatada. Esta domesticación de la serrana salvaje es el envés amable de lo que hará la producción ideológica en la esfera simbólica del arte y la literatura en los albores de la modernidad, desde una moral que empieza en la tradición provenzal y se desarrolla posteriormente con la temática del amor cortés. Quizás esta idealización de la mujer y la feudalización del hombre en la temática del amor cortés sea una instrumentalización ideológica encaminada a restringir o evitar el papel activo de la mujer frente al varón en el ámbito social.

Por otro lado, es interesante la propuesta que hace Jeanne Battesti a la hora de comparar estas serranas con las *Sheelaghs*, mujeres monstruos que se encuentran esculpidas en las fachadas de las iglesias románica medievales y que simbolizaban el ancestral miedo masculino a

ser devorado o castrado por una mujer. Lo interesante de estas mujeres monstruosas es que exhiben enormes vaginas abiertas para recordar a los fieles de las iglesias el poder maléfico de los órganos genitales femeninos (215-19). Tal como recoge Roger Bartra, este mito de las *Sheelaghs* podría remontarse a la leyenda o tradición de la iglesia primitiva cristiana del martirio de Santa Tecla, mujer cristiana que en el momento en que iba a ser devorada por un león en un circo romano, le mostró su vagina, repelió el ataque de la bestia (134)<sup>7</sup>.

Pero quizás sea el romancero popular el que proporcione más personajes pintorescos de esta guisa. Aparte de "Romance de la serrana de la Vera", personaje al que me referiré más adelante, existe otro menos conocido, "Romance de La Gallarda". María de Goyri ubicaba el origen de este romance en Asturias y Galicia, y aunque no existe documentación precisa, parece datarse entre los siglos XIV-XV (32). Se trataba de una mujer que desde "su ventana florida" seducía a los hombres y posteriormente los mataba sin una razón precisa.

Estándose la Gallarda en su ventana florida  
 Vio venir un caballero, caballo blanco traía  
 -«Sube arriba, caballero, sube arriba, por tu vida»  
 Al subir las escaleras alza los ojos arriba,  
 viera cien cabezas de hombre colgadas de una viga  
 Gallarda pone la mesa, caballero no comía;  
 Gallarda escanciaba vino, caballero no bebía;  
 Gallarda hacía la cama, caballero bien la mira  
 Entre sábana y colchón su puñal de oro escondía.  
 Allá para media noche Gallarda se revolvía

---

<sup>7</sup> En cualquier caso, tampoco debemos olvidar el mito de la *vagina dentata*, recogido en varias culturas y sobre todo sus relaciones psicoanalíticas con el mito de Medusa estudiado por Sigmund Freud.



-«¿Qué es lo que buscas Gallarda, que tanto te revolvías?

Si buscas tu puñal de oro yo en mis manos lo tenía»

Diérala tres puñaladas, de la menor se moría.

Sin embargo, a diferencia de " La Gallarda", el personaje del romance de "La Serrana de la Vera" no sólo va a tener una mayor difusión hasta nuestros días sino que va a ser objeto de manipulaciones ideológicas a lo largo de su historia. Esta mujer selvática, tal como apuntó Julio Caro Baroja, podría ser "el último avatar de una vieja divinidad de las montañas" (572). Sin embargo, otros autores como, Enrique Rodríguez Cepeda, señalan que el mito de la serrana de la Vera es un amalgama de la amazona mítica con la imagen de la serrana forzada, "donde el elemento base de muchas motivaciones es esa actitud erótica" (104). En cualquier caso, la serrana de la Vera es un mito que se asienta a través de los romances populares de tradición oral, en los que intervienen (con diversas variaciones) las típicas características de la mujer selvática, ávida de sexo e instintos homicidas como "La Gallarda".

Su hábitat se ubicaba en las sierras extremeñas aledañas a la Garganta de la Olla. El legendario personaje extremeño fue popularizado y difundido fuera de su ámbito geográfico (Extremadura) gracias a las comedias de Lope de Vega (1603) y Vélez de Guevara (1613), ambas bajo el mismo título, *La serrana de la Vera*. Sin embargo, sendas obras presentan a un personaje con notables diferencias entre sí y sobre todo, con poco o nada que ver con el personaje de las versiones autóctonas de la tradición oral (romances y cuentos) de la Vera de Plasencia, región donde se origina el mito.

Varios autores vienen a coincidir que la versión más antigua, tanto de la leyenda como del romance, es la que recoge el autor de *Jarandilla*, Gabriel Azedo de la Berrueza en sus

*Amenidades, florestas y recreos de la Vera Alta y Baja en la Extremadura* (1667)<sup>8</sup> La leyenda de esta serrana se presenta como una bella mujer, cuyo hábitat se ubicaba en las sierras extremeñas aledañas a la Garganta de la Olla, y que por no querer casarse con el pretendiente impuesto por sus padres decide irse a vivir a las serranías donde sobrevivirá cazando. "Dió esta hermosísima serrana, habitadora de los montes, en salirse a los caminos con una flecha al hombro y una honda en la mano que eran las armas de que ella usaba y con que mataba caza para comer y sustentarse" (128). Sin embargo, según Azedo, también narra que "salteaba en los caminos a todos los pasajeros y caminantes que encontraba, y si no querían ir de grado y de su voluntad, los llevaba a la fuerza a su cueva" (128) hasta que después de "muchos entretenimientos que con los pasajeros tenía, hacía que tuviesen sus gustos y deleites con ella; y por no ser conocida ni descubierta les quitaba las vidas; de que tenía entre aquellos cóncavos de aquellos encumbrados y eminentes montes y espesuras muchas hacinas de hombres muertos" (128).

Por otro lado, el romance que recoge Azedo, y que según Menéndez Pelayo, Rodríguez Cepeda y Julio Caro Baroja, podría ser la versión más primitiva es el siguiente:

Allá en Garganta la Olla,/En la Vera de Plasencia,/Salteóme una serrana/ Blanca,  
 rubia, ojimorena./Trae el cabello trenzado/Debajo de una montera/Y porque no la  
 estorbara,/Muy corta la faldamenta./Entre los montes andaba/ De una en otra  
 ribera,/Con una honda en sus manos/Y en sus hombros una flecha./Tomárame por  
 la mano/Y me llevara a su cueva;/Por el camino que iba/ Tantas de las cruces  
 viera./Atrevíme y preguntéle/Qué cruces eran aquéllas,/ Y me respondió  
 diciendo/Que de hombres que muerto hubiera./Esto me responde, y dice/Como

---

<sup>8</sup> Véase la introducción crítica de la obra de Lope *La serrana de la Vera* de Menéndez Pelayo, y la de Rodríguez Cepeda de la versión de Vélez de Guevara.

entre medio risueña: «Y así haré de tí, cuitado. Cuando mi voluntad sea.»/Dióme yesca y pedernal/Para que la lumbre encendiera, Y mientras que la encendí/Aliña grande cena./De perdices y conejos/Su pretina saca llena,/Y después de haber cenado/Me dice : «Cierre la puerta.»/ Hago como que la cierro,/Y la dejé entreabierta;/Desnudóse y desnudéme,/Y me hace acostar con ella/Cansada de sus deleites/Muy bien dormida se queda,/Y en sintiéndola dormida/Sálgome la puerta fuera./ Los zapatos en la mano/Llevo porque no me sienta,/Y poco á poco me salgo/Y camino á la ligera./Más de una legua había andado/Sin revolver la cabeza,/Y cuando mal me pensé/Yo la cabeza volviera,/Y en esto la ví venir/Bramando como una fiera,/Saltando de canto en canto/Brincando de peña en Peña. -Aguarda, me dice, aguarda; Espera, mancebo, espera; Me llevarás una carta/Escrita para mi tierra; Toma, llévala á mi padre;/Dirásle que quedo buena./- Enviadla vos con otro,/ Ó sed vos la mensajera. (130)<sup>9</sup>

Como puede observarse, en este romance que recoge Azedo, se describe a un personaje con notables diferencias de la leyenda que él mismo narra. Llama particularmente la atención que el romance esté escrito en primera persona y que desde un voz poética inequívocamente masculina, muestre una visión heroica épico-sexual de su encuentro con la serrana. Este gallardo narrador, pese a saber que las cruces que hay por el camino son de aquellos hombres asesinados por ella, decide aún así penetrar en su cueva y salir lo suficientemente airoso para contarlo, presentándose como un heroico superviviente. Lo humorístico del caso de este narrador, que parece presentarse como una suerte de amante "épico", es que parece dar a entender que su vigor sexual era tal, que pudo cansarla "con sus deleites" hasta dejarla exhausta "Muy bien dormida se

---

<sup>9</sup> He reproducido el romance con la misma ortografía que está la edición de Gabriel de Azedo de 1891.

queda" (130) y, además, hasta aún tiene fuerzas para escaparse a toda prisa de su lecho y de su cueva.

Llama igualmente la atención que el narrador de este romance compara a la serrana con un ser salvaje, no ya sólo por su desinhibición sexual, sino por la descripción tan animalizada que hace de ella cuando la ve correr por el monte: "la ví venir/Bramando como una fiera,/Saltando de canto en canto/Brincando de peña en peña" (130). Sin embargo, la serrana de la Vera todavía presenta en las versiones más primitivas del romance ciertos rasgos de belleza femenina, blanca, rubia, ojimorena pese a ir vestida como de hombre, con el pelo recogido en una trenza, y sobre todo con atributos viriles, tales como la exhibición de fuerza física o sus habilidades como cazadora en la serranía. El mismo Azedo la describe en la leyenda como "grande tiradora de barra, y á los que veía que eran alentados hacía que tirasen con ella, y ninguno la ganó" (128). Sin embargo, se podrá advertir que a medida que pase el tiempo el personaje irá progresivamente perdiendo sus rasgos femeninos y se enfatizarán cada vez más los rasgos masculinos y animalizados.

No son sólo factores tales, como el paso del tiempo o los sucesivos cambios parámetros socio-culturales en cuanto a la moral establecida de cada momento histórico, los que pueden explicar la gran variabilidad de este romance, que aún hoy día sigue muy vivo en la tradición oral. Tal como indica Alejandro González Terriza, la progresiva modernización en su contexto histórico (algunos ancianos que aún recitan el romance ubican la existencia de la serrana a finales del siglo XIX), así como su carácter transgresor (su conversión teratológica) y su acomodo a los patrones morales que cada generación representa, refiere siempre una constante evolución del romance.

Precisamente González Terriza, en su pormenorizado estudio de campo, presenta a un personaje que progresivamente no sólo se va a ir virilizando, sino que se presentará en diversas versiones del romance como un ser híbrido entre mujer y animal, siendo su característica teratológica principal la de poseer unos cuartos traseros semejantes a los de una yegua (14). Igualmente, este autor argumenta que "dado que la Serrana actúa como una fiera sobre todo con la parte inferior de su cuerpo (digestiva-sexual) no puede sorprendernos que sea esta parte la que ocasionalmente se manifiesta como literalmente animal (14). Coincido igualmente cuando señala González Terrizas que

el personaje se nos presenta en un eje vertical dos órdenes considerados incompatibles: arriba lo humano, abajo lo animal; arriba el logos, abajo lo digestivo-sexual, el vientre. No se trata sólo de alertar sobre lo monstruoso de tal mezcla. La disposición tiene también un valor simbólico: confirma la jerarquía (lo humano es superior, lo animal inferior) y establece de forma llamativa el contraste entre las dos categorías, animando a la reflexión sobre ambas. (14)

No obstante, ese proceso metamórfico que va a sufrir el personaje de la serrana de la Vera en la tradición oral no sólo se va a derivar en ese ser monstruoso en lo referente a su sexualidad o instinto depredador, sino que, por el contrario, van a darse también versiones más recatadas y amables, e incluso, más moralizantes con propósitos educativos, desde muy antiguo<sup>10</sup>.

Pero fuera del ámbito estrictamente geográfico de la alta Extremadura y de la tradición oral, como ya advertí anteriormente, puede observarse que la popularización del personaje tendrá lugar con su entrada en la escena del teatro de corral en el Siglo de Oro, primero, de la mano de

---

<sup>10</sup> José de Valdivieso escribirá una versión "a lo divino" sobre la serrana de la Vera, donde ésta última personificará el alma humana, y que decide internarse en la sierra (el infierno) y abandonar la ciudad y la familia (el cielo).

Lope de Vega y posteriormente con Vélez de Guevara. Tal como afirmaba Menéndez Pelayo en su edición crítica de la comedia de Lope de Vega, *La serrana de la Vera*, esta obra podría datarse en 1603 o antes<sup>11</sup>. En cualquier caso, la serrana que presenta Lope de Vega, poco o nada tiene que ver con el personaje que corría de boca en boca en la tradición folclórica oral. La versión de Lope, como ocurría en la mayor parte de sus comedias, respondía a los gustos del público de la época, que buscaba acción, celos, enredos y el consiguiente final feliz que acabase en boda.

De este modo, Lope va a "descafeinar" al personaje, transformando a su serrana en un ser amable y ameno para la moral establecida en la escena del teatro de corral. No será éste el único caso por parte de Lope a la hora de desnaturalizar a personajes o acomodarlos a su dramaturgia. Tal como apunta Roger Bartra, "las mujeres salvajes de Lope, aunque proceden del folklore español, han sido despojadas de la desenfadada sexualidad y del odio mortal contra los hombres que caracteriza a las serranas tradicionales y a otras hembras salvajes semejantes, como la Basajauna vasca o la llamada Osa de Andara Cantábrica" (116).

Sin embargo, pese a que Lope describe a su serrana como una joven bella y noble de Plasencia, se empieza a advertir como ya le dota de ciertos rasgos viriles o animalizados, empezando por su nombre, Leonarda. una mujer "fiera" y "salvaje". Aún así, las características del personaje femenino no deja de ser el propio del de una comedia amable y comedida, pero Lope no deja de enfatizar a su serrana de la Vera como una mujer masculinamente "fiera", que gusta de las aficiones propias del hombres, tales como los deportes rurales o el ejercicio de la caza. Fulgencio, su enamorado, la describe como "un poco robusta de persona pero hermosa y gentil, que mas bizarra"(196), y la compara con "una nueva Hipólita amazona" (196), sin que le

---

11 Según Menéndez Pelayo esta comedia fue "citada en la primera lista de *El peregrino* y, por consiguiente anterior a 1603" (3).

pase desapercibido sus extraordinarias habilidades tales como su uso con las armas, "bien tira la barra y con el arcabuz, sin verse cómo, pasa desde la villa al blanco plomo" (196).

Probablemente, la base humorística de esta comedia para el público de la ciudad de aquella época esté en el hecho de presentar a una serrana como Leonarda mucho más masculina que su amado Fulgencio en algunos pasajes, así como la admiración de este último de cómo cabalgaba, con todas las implicaciones sexuales que esto lleva aparejado; "sube al caballo, y con las fuertes piernas de tal modo los talones bate" (196). Pero, pese a ello, el personaje de la serrana que va a construir Lope no deja de ser más que el de una simple mujer rural de carácter temperamental, cuyos celos y enredos situacionales a lo largo de la obra le hacen irse al hábitat agreste de la sierra, donde parece sentirse a sus anchas. Pese a la confusión de Leonarda, que se siente despechada y sus celos la vuelven temporalmente salvaje, nunca llegará a perder su virginidad y finalmente acabará casándose con su amado<sup>12</sup>. En definitiva, puede decirse que Lope, de algún modo, va a tratar de dulcificar o domesticar, si se quiere, la mito de la serrana de la Vera, acomodando las inusitadas características rurales del personaje como un reclamo exótico rural para su público urbano, pero a su vez, ajustándolo al decoro y a la moral establecida en la escena teatral de principios del siglo XVII.

Por el contrario, muy diferente será la versión que saque a la luz años después Vélez de Guevara de *La serrana de la Vera* (1613). La obra de Vélez de Guevara se atiene más a la tradición que Lope, ya que la protagonista, Gila, acabará siendo ajusticiada en el patíbulo. Sin embargo, la imagen de la serrana de Vélez se satanizará más por sus desmedidos instintos

---

<sup>12</sup> Esta trama podría recordar de algún modo a la de Cardenio, el personaje cervantino de la primera parte del *Quijote*, que se convierte en salvaje tras el desengaño amoroso de Luscinda, pero hay que tener en cuenta que esta comedia (1603) parece ser anterior a la publicación cervantina (1605).

homicidas a la hora de consumir su venganza (se trata de una mujer que era casta y es burlada) que por la exhibición de su instintos sexuales.

Además, Gila, al contrario que la Leonarda de Lope, no es noble, se trata de una villana, hija de tabernero, una mujer en definitiva mucho más rural y hecha para las labores del campo. Pese a ello, Vélez presentará a su protagonista como una mujer bella, pero su bravura temperamental eclipsará su feminidad, así como su descomunal fuerza física, a la que ningún hombre se atreve a desafiar en actividad deportiva alguna como, la lucha, la monta a caballo o la caza. Lo significativo en la obra de Vélez será los reiterados rasgos animales que le atribuye a su personaje; "que eres fiera y no mujer, que eres tenaza en morder" (126). Pero sobre todo, será su agresividad con el género masculino y su desmedida afición por humillarlo lo que desencadene su final trágico. El drama empezará con la aparición de un capitán del ejército, con tintes de *Miles gloriosus*, esto es, un militar fanfarrón, que la desafiará a luchar y Gila le humillará de manera vergonzante delante de todo el pueblo. Éste, ávido de venganza, la seducirá con el deseo premeditado de burlarla. De este modo, Gila, se echará al monte prometiendo venganza contra el militar, y por extensión a cualquier hombre que se cruce en su camino.

Finalmente, Gila se vengará, arrojando al capitán por un precipicio y será juzgada y ejecutada. Con esta tragedia, Vélez de Guevara no sólo matará el mito de la serrana de la Vera, haciéndola comparecer ante la justicia, sino que el trasfondo ideológico de la obra parece dejar claro cuál es el orden establecido para cada sexo, así como su posición en la sociedad. La monstruosidad que presenta Vélez de Guevara con su Gila no se basa tanto en su fuerza hercúlea o en su masculinización sino el de una mujer con un desmedido orgullo y una sed de venganza insaciable que se asemeja más a una arpía que a una mujer ofendida.



En definitiva, podría decirse que todos estos personajes femeninos míticos que surgen del folklore medieval peninsular parecen encarnar un modelo de una mujer ligada estrechamente a la naturaleza, desprovista de cualquier clase de control masculino y con características tradicionalmente atribuidas al varón, tales como su impulsividad sexual, su fuerza física o el control total del hábitat de la sierra o del medio en el que sobrevive. Algunas de estas mujeres son bellas y otras monstruosamente feas pero todas estas narrativas folclórica parecen articularse en la mayor parte de los casos en estos cuatro puntos; 1) Encuentro de hombre con mujer en su hábitat natural, la sierra. 2) Requerimiento del hombre (saber la ruta que ha de seguir, obtener alimento o sitio para descansar etc.), 3) Exigencia por parte de la mujer de una contraprestación sexual, 4) Retribución sexual por parte del hombre, seguida de una resolución variable; dejarlo ir o matarlo.

Sin embargo, puede percibirse dos aspectos conflictivos o, si se quiere, desfamiliarizantes en esta articulación de narrativas folklóricas. Por un lado, la naturaleza como entorno que niega o ignora cualquier estructura social predeterminada de relaciones de dominación sexual y por otra, la existencia de una administración económico-erótica por parte de la mujer a través de la violencia física o simbólica. Ambos aspectos conflictivos obligan de algún modo a pensar cuál es el origen o el fin último de la existencia de estas narrativas.

Durante la Edad Media el *Canon episcopi* se anticipó a constatar la pervivencia de creencias sobre arquetipos femeninos y/o monstruos como resto de un sincretismo de diversas creencias paganas (ritos de fecundidad principalmente) en zonas aisladas donde el proceso de cristianización llegó a ser menos intenso o a no cuajar, de ahí el nacimiento de la brujería. Pero este razonamiento incluso podría reforzarse aún más fácilmente si se siguen ciertas teorías que se basaban en los testimonios del griego Estrabón, donde se apuntaba un presunto pasado

peninsular de rasgos matriarcales o “ginecocracia” dentro de las civilizaciones prerromanas de la cornisa cantábrica, en la alta meseta ibérica, o el polémico matriarcado vasco, citado anteriormente. Sin embargo, estas teorías no cuentan con el apoyo de los estudiosos de la antropología prerromana en la península, bien por no haberse encontrado con demasiadas evidencias o las pocas que se han encontrado, no están lo suficientemente documentadas<sup>13</sup>.

Sin embargo, una línea interpretativa interesante es la que traza en líneas muy generales Mircea Eliade sobre el elemento mítico femenino y el origen de las diversas religiones. Eliade parece inclinarse más por una constante histórica que sugiere que toda sociedad suele construir su presente sobre la base de unas narrativas míticas, cuyos mitos fundacionales y su estructuración interna parecen conducirse siempre a través del Eros y por el contrario, la creación de sus monstruos tiende a regirse por el Tánatos<sup>14</sup>. Tal vez por ello la semántica de los monstruos sexuales femeninos viene a marcar los límites de existencia o la percepción de una amenaza constante del fin de una sociedad. De ahí que Mircea Eliade hallara de forma constante en las manifestaciones religiosas antiguas una ambivalencia tanto en las diosas como en los monstruos femeninos con esa doble faceta de fecundidad o de destrucción (332).

La sociedad patriarcal judeo-cristiana no fue una excepción y también creó multitud de monstruos sexuales femeninos desde el principio de su historia. Muchos de ellos fueron evolucionando tanto en sus formas como en sus atributos. Sus semánticas han sido tan variables como diversas, pero siempre condicionadas por el lugar que ocupaba la mujer y su percepción desde la visión masculina dentro de la organización social patriarcal. De este modo, puede decirse que el monstruo sexual femenino como tal, siempre parece estar construido en lo liminal del entendimiento de la *psique* del varón, desde el momento en que da expresión o materializa

---

13 Véase Adolfo Schulten *Los cántabros y su guerra contra Roma*.

14 Véase *Tratado de historia de las religiones* de Eliade.

los límites de su identidad sexual. No es extraño que todos estos personajes femeninos, expuestos en el presente trabajo, con rasgos masculinos, como la fuerza física, el dominio social o iniciativa sexual se convierta en un seres teratológicos o monstruos, puesto que de algún modo niega la identidad masculina al hombre y su razón de ser de su propia existencia, tanto a nivel individual como colectivo dentro del sistema de valores patriarcal.

Es posible que a partir de esta premisa, pueda entenderse o explicarse que las mayores partes de los tabúes, misterios, prohibiciones y todo lo relacionado con el mundo de lo abyecto en la sociedad patriarcal surjan alrededor del cuerpo femenino. La construcción del monstruo femenino adquiere razón de ser dentro de la *psique* masculina por la coexistencia conflictiva de la fascinación (Eros) y la repulsión (Tánatos), siendo ésta última lo que da forma a toda manifestación monstruosa. De ahí que el sistema patriarcal judeo-cristiano haya creado multitud de monstruos sexuales femeninos (Lilith, Lamia, Medusa, las *vaginas dentatas* o los súcubos etc.).

Como conclusión, podría decirse que en los casos referidos en este trabajo sobre este tipo de mujeres que anidan a sus anchas en zonas agrestes e inexploradas, vienen a ser la narrativa metaforizada de los miedos que proyecta el hombre en torno al cuerpo femenino y sobre cualquier agencia femenino que escape de su control. Tal vez por ello, el espacio simbólico que ocupa el miedo a "lo femenino" en la mente masculina del sistema patriarcal viene marcado por la ambigüedad o por la ambivalencia de su emplazamiento. La mujer que se aleja del hábitat de la ciudad y está fuera del control patriarcal, dejará de ser pensada como productora de placeres, de erotismo o musa inspiradora y será sometida a un proceso teratológico como instrumento de deslegitimación, pasando de este modo a ser representada como un peligro, una amenaza o una abyección social, esto es, un monstruo.

Obras citadas

- Aranzadi, Juan. *El milenarismo vasco*. Madrid: Taurus, 1981.
- Azedo de la Berruela, Gabriel. *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera alta y baja en la Extremadura*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1891.
- Barandiarán, José Miguel de. *El mundo de la mente popular vasca*. San Sebastian: Auñarmendi, 1974.
- Bartra, Roger. *El salvaje artificial*. México DF: Ediciones Era, 1997.
- Battesti, Jeanne. "Du mythe de la femme sauvage à la bergère courtoise: La femme dans la poésie médiévale espagnole". *Etudes Corses* 4 (1976): 209-40.
- Butler, Judith. "Confesiones corporales". *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona : Paidós, 2006.
- Caro Baroja, Julio. "La serrana de la Vera o un pueblo analizado en conceptos o símbolos inactuales". *Ritos, mitos y equívocos*. Madrid: Ediciones Istmo, 1995. 259-338.
- Casillas, Wendy. "El significado arquetípico de las serranas en el Libro de buen amor". *La Corónica: A journal of Medieval Spanish Language and Literature* 27 (Fall 1998): 81-98.
- Colmenares, Diego. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia: Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1969.
- Covarrubias Orozco, Sebastian. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez Impresor, 1611.
- Del Valle, Teresa. *Mujer vasca: Imagen y realidad*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000.

González Terrizas, Alejandro Arturo. "La serrana de la Vera: Constantes y variaciones de un personaje legendario". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007): 22.  
<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/gonzalez.pdf>

Goyri de Menéndez Pidal, María. "Romances que deben buscarse en la tradición oral". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Tercera Época, X* (1906): Julio-Diciembre. 374-85.

Lope de Vega, Félix. *La serrana de la Vera. Obras de Lope de Vega XXV. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Biblioteca de autores españoles. Edición y estudio preliminar Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas, 1969.185-248.

MacLennan, Jenaro. "Sobre los orígenes folklóricos de la serrana Gadea de Rio frío. *Libro de buen amor*" *Vox Románica* 47 (1988): 180-84.

Medrano, Julián. *Silva curiosa de Julián Medrano*. Edición crítica de Mercedes Alcalá Galán. New York: Peter Lang, 1998.

Ortiz Osés, Andrés. *Antropología simbólica vasca*. Barcelona: Anthropos, 1985.

Pateman, Carol. *El contrato sexual*. Trad. María Luisa Femenías. Barcelona: Anthropos, 1995.

Placer Ugarte, Félix. *La religión en Euskal Herria: Mitos, creencias e identidad en el tiempo y en la tierra de los vascos*. Navarra: Editorial Txalaparta, 2010.

Rodríguez Cepeda, Enrique. "Temática y pueblo en *La serrana de la Vera*". *Explicación de Textos Literarios* 4.2 (1975): 169-75.

Ruiz, Juan. Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Edición crítica de Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1967.

Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. Barcelona: Plaza y Valdés, 2009.

Schulten, Adolf. *Los cántabros y su guerra con Roma*. Madrid: Espasa Calpe, 1943.

Valdivieso, J. de. *Doce actos sacramentales y dos comedias divinas. Por el Maestro*

*Joseph de Valdivieso*: Toledo, Juan Ruiz, 1962.

Vasvári, Louise O. "Peregrinaciones por topografías pornográficas en el *Libro de buen amor*".

*Actas del IV congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.*

II, Servicio de Publicaciones, Alcalá de Henares, 1995. 1563-72.

Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de la Vera*. Edición de Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid:

Cátedra, 1982.