



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Violencia de Gila, violencia de mujer: «La serrana de la Vera» (1613) de Vélez y su adaptación (2004) por Luis Landero

Lasserre-Dempure, Odile

Violencia de Gila, violencia de mujer: «La serrana de la Vera» (1613) de Vélez y su adaptación (2004) por Luis Landero

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693025>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.27>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Violencias de mujeres en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro

Violencia de Gila, violencia de mujer: «La serrana de la Vera» (1613) de Vélez y su adaptación (2004) por Luis Landero

Gila's Violence, Female Violence: Vélez's 1613 *La serrana de la Vera* and Luis Landero's 2004 Adaptation

Odile Lasserre-Dempure

Université de Toulon , Francia

odiledempure@free.fr

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.27>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693025>

Recepción: 30 Abril 2018

Aprobación: 05 Junio 2018

RESUMEN:

En el teatro de Luis Vélez de Guevara (1578-1644) se manifiesta una fascinación por la figura de la mujer violenta, salvaje, sanguinaria, monstruosa, fascinación que dio lugar a múltiples y muy distintas interpretaciones críticas. Entre tantas mujeres violentas, destaca la Gila de *La serrana de la Vera*, espacio de convergencia y fusión de materiales preexistentes tan heterogéneos como múltiples y objeto central de este trabajo, que va a proponer un estudio de tipo comparatista.

En julio de 1613 se estrena *La serrana de la Vera*, tragedia escrita por Luis Vélez de Guevara para la famosa y sulfurosa actriz Jusepa Vaca, y puesta en escena por el auctor de comedias Juan de Morales Medrano, marido de la actriz. En 2004, bajo la dirección de María Ruiz, la Compañía Nacional de Teatro Clásico lleva a escena, en el teatro Pavón de Madrid, una versión —firmada por el novelista Luis Landero— de la obra del dramaturgo del Siglo de Oro. Este trabajo se propone dar una medida del impacto dramático e ideológico producido por la adulteración de los esquemas inherentes a la creación veleiana.

PALABRAS CLAVE: Adaptación teatro del Siglo de Oro, teatro del Siglo de Oro, Luis Vélez de Guevara, Luis Landero, serrana-mujer, violencia femenina.

ABSTRACT:

Luis Vélez de Guevara's plays (1578-1644) stage fascinating images of the violent, wild, bloodthirsty and monstrous female, which gave rise to varied and sometimes diverging critical interpretations. One of such violent female characters is Gilda, from *La serrana de la Vera*. These remarks will mainly examine and compare aspects of this character, as the site of convergence and fusion of multiple, heterogeneous, pre-existing materials.

The first staging of Luis Vélez de Guevara's tragedy *La serrana de la Vera* took place in July 1613, casting the famous and sulphurous actress Jusepa Vaca, for whom the play had been written. The actress' husband and auctor de comedias Morales Medrano staged the play. Director María Ruiz staged a version of the Spanish Golden play -written by novelist Luis Landero- in a 2004 production of the «Compañía Nacional de Teatro Clásico» in the Pavón theatre in Madrid.

These remarks will measure the impact of the dramatic and ideological changes made on Vélez's creative schemes.

KEYWORDS: Spanish Golden theatre adaptations, Spanish Golden theatre, Luis Vélez de Guevara, Luis Landero, Serrana-women, Female violence.

El teatro de Luis Vélez de Guevara (1578-1644), celebrado tanto por el éxito popular como por las plumas más finas y más autorizadas del Siglo de Oro, es un teatro que con razón se podría calificar de teatro de la violencia femenina. En la producción dramática de Vélez en efecto se manifiesta una fascinación por la figura de la mujer violenta, salvaje, sanguinaria o monstruosa. Algunos ejemplos sacados de varias obras del dramaturgo se presentarán a continuación para ilustrar esa fascinación, que dio lugar a múltiples y muy distintas interpretaciones críticas¹.

Entre tantas mujeres violentas, destaca la Gila de *La serrana de la Vera*, objeto central de este trabajo, que va a proponer un estudio de tipo comparatista.

En julio de 1613 se estrena *La serrana de la Vera*, tragedia escrita por Luis Vélez de Guevara para la famosa y sulfurosa actriz Jusepa Vaca, y puesta en escena por el auctor de comedias Juan de Morales Medrano, marido



de la actriz. En 2004, bajo la dirección de María Ruiz, la Compañía Nacional de Teatro Clásico² lleva a escena, en el teatro Pavón de Madrid, una versión³ —firmada por el novelista Luis Landero— de la obra del dramaturgo del Siglo de Oro. Al personaje de Gila, cuyos contornos complejos expresamente fueron diseñados por Vélez a fines de exaltación de los atractivos y dotes histriónicos de Jusepa Vaca, lo interpreta Mia Esteve, procedente de la escena barcelonesa.

Es la Gila de Vélez espacio de convergencia y fusión de materiales preexistentes tan heterogéneos como múltiples⁴, que hacen confluir en ella una multitud de figuras heredadas de la mitología clásica, del folklore, de las mitologías matronales o de la pastorela, del romancero o de la Comedia Nueva. Diana, Circe, amazona, gallarda, doncella guerrera y, por supuesto, serrana —la cantada por el romancero, o las, muy diferentes entre sí, elaboradas por el Marqués de Santillana o el Arcipreste de Hita, José de Valdivieso o Lope de Vega—, Gila es también mujer varonil y coqueta villana, mujer esquiva y seductora bandolera, asesina y mártir. En la fuerza erótica y tanática de ese personaje altamente polisémico, pudieron encontrar María Ruiz y Luis Landero el potencial de variación que los llevó a proponer su lectura y adaptación de la pieza de Vélez.

Centrándose en la temática de la violencia de mujer y atendiendo a las modificaciones sufridas tanto por el texto como por la puesta en escena auriseculares, este trabajo se propone dar una medida del impacto dramático e ideológico producido por la adulteración de los esquemas inherentes a la creación veleiana. La perspectiva aquí adoptada se ve perfectamente resumida por Fausta Antonucci, que escribe en uno de sus estudios comparatistas: «Dicho de otra forma, el interrogante básico al que trataremos de contestar es el siguiente: en qué medida la desenvuelta intertextualidad practicada por Cicognini refleja la fórmula dramática de los hipo-textos utilizados, y en qué medida en cambio funciona solo como una taracea de “préstamos” meramente temáticos, frente a una sustancial independencia estructural y, más aún, ideológica⁵».

Pocas son, y muy discretas, en su mayoría, las alteraciones sufridas por la creación veleiana al verse reelaborada por Landero para imaginarios del siglo XXI. Algunas de esas alteraciones, sin embargo, y entre ellas precisamente las más infinitesimales de todas, me parecen ocultar, tras su mismo minimalismo, puntos de ruptura que, constelando la obra aurea de ínfimas distorsiones, de manera casi subterránea, pero sí decisiva, la subvierten profundamente y modifiquen sustancialmente su aprehensión de la violencia femenina.

LA GENEALOGÍA DE VIOLENCIA DE GILA: DOS VERSIONES, DOS ENFOQUES

Mi primera observación se centrará en las primerísimas escenas de la obra, que echan las bases de la genealogía de la violencia de Gila, de su violencia de mujer.

Inicialmente inscrita en la filiación de las comedias de villanos como *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea*, *La serrana de la Vera* se abre in medias res sobre un conflicto entre Giraldo, labrador viejo, y el capitán hidalgo don Lucas de Carbajal. Este último pretende alojarse en casa del anciano con sus tropas, pero a ello se opone categóricamente el labrador, que también es el padre de Gila, la serrana del tercer acto.

En un primer momento, la versión de Landero reproduce fielmente la progresiva degradación que en la versión de Vélez sufre el retrato del padre, inicialmente dotado de cierto grado de dignidad, valor y combatividad pero muy rápidamente ridiculizado por su impotencia y deficiencia. En ambos textos, la alteración progresiva de la imagen del padre empieza con la evocación hiperbólica⁶, por parte del labrador, de la virilidad y fuerza descomunal de su hija, a la que no vacila en delegar su poder de padre, su poder de hombre. Primera renuncia del padre a la cual hace eco la salida al escenario de Gila⁷: animada de un furor indignado, ella es quien asume la defensa de la casa paterna, amenazando al capitán con una escopeta y obligándole a retroceder hasta el vestuario.

La cómica retirada del capitán humillado por las amenazas e insultos de una mujer que le obliga, bajo las pullas de los campesinos presentes, a retroceder hasta desaparecer en el vestuario es la que ocasiona la

primera divergencia entre las dos versiones. En efecto, la escenografía imaginada por Vélez, que aquí en gran parte descansa en los movimientos y desplazamientos por el espacio escénico de los hombres presentes, se ve desfigurada por la propuesta de Luis Landero, con tan solo dos palabras añadidas, un verso eliminado y una acotación.

Cuando en el texto velecano, los alardes de valentía de los hombres no son sino cómicas bravuconadas reveladoras de su deficiencia (amenazan con actuar pero no actúan, y el temor de perder de vista a Gila indica que el padre y todos los hombres del pueblo están retrocediendo en vez de lanzarse a ayudar a la mujer), las modificaciones introducidas por Landero, que implican un actuar tímido, pero efectivo, de los hombres, rompen con la pasividad y poltronería cómicas prestadas por Vélez a los personajes masculinos. En cuanto a los versos del padre, que en la obra de Vélez permiten poner de realce la retirada de los hombres, y sobre todo la del mismo padre que retrocede hasta temer perder de vista a su hija, se ven totalmente eliminados por la reescritura de Landero.

Vélez de Guevara y Morales (1613)⁸

Mingo

*¡Pardiobrel!, que me dan venas
de atordille desde aquí, Giraldo,
con un guijarro.*

Bras

*Y si cojo de un chaparro una
estaca yo...*

Giraldo

*Vení, y no perdamos a Gila
de vista*

Landero y Ruiz (2004)⁹

Mingo

*Vive Dios que si me apura,
(haciendo el ademán de tirar una piedra)
que le aturda desde aquí,
Giraldo, con un guijarro.*

Bras

*Y si cojo de un chaparro
una estaca yo... ¡y así...!*

Sin duda con el objetivo de hacer menos patente lo que él mismo califica de «desmesura»¹⁰, Landero varias veces va a confirmar a lo largo de su reescritura la opción aquí adoptada: attenuación sistemática de la deficiencia masculina, attenuación sistemática del carácter hombruno y rústico de la protagonista femenina.

Se mutila un verso en el que la Gila de Vélez afemina al capitán, y se propone otro que renuncia a hacerlo. Mientras que la Gila de Vélez le dice al capitán demasiado hablador: «el hablar aniquila / a los que de hombres se precian»¹¹, la Gila de Landero se contenta con un «el hablar es cosa vana / entre hombres que se precian», borrando así Landero la degradación de la virilidad implicada por el los que de hombres se precian original. De igual modo el famoso verso en el cual la Gila áurea le avisa al capitán «Si imagináis / que lo soy [mujer], os engañáis, / que soy muy hombre»¹², se ve sustituido por otro, que aplana los ángulos de la virilidad de Gila: «Si imagináis / que lo soy [mujer], os engañáis / que ser hombre sé también»¹³. En cuanto al muy

comentado verso que en la versión de Vélez dice «por inclinación soy hombre»¹⁴ pues desaparece del todo en la de Landero. Por otra parte, se eliminan total o parcialmente dos escenas emblemáticas de la virilidad y fuerza descomunal de Gila: el momento en que la Gila áurea va a asir un toro de los cuernos durante las fiestas de Plasencia¹⁵ y la del juego de dados, que luce a una Gila compitiendo con los hombres, peleando con ellos y llamándolos gallinas¹⁶.

Ahora bien, en gran parte la obra de Vélez, y sobre todo su primer acto¹⁷, se elabora a partir del esquema carnavalesco de la inversión tan cultivado por la Comedia aurisecular, y celebra el advenimiento de un mundo al revés¹⁸ en el que la ostentación de la poltronería de una masculinidad afeminada tiene por contrapunto la fuerza hiperbólica de una virilizada feminidad, funcionando dialécticamente cada uno de los dos polos sexuales como revelador de una inversión sistematizada.

Se ve pues cómo la reescritura de Landero, al borrar el sistema de inversión sobre el cual en gran parte construye Vélez su obra, también elimina su dimensión carnavalesca, así como la mixtura de los géneros trágicos y cómicos, tan propia del teatro barroco, respetando así su deseo de «conciliar el tono» de la obra veleiana, que en palabras de Landero «a veces duda entre lo trágico y lo chusco»¹⁹.

No solo esto. Sino que al atenuar la exhibición veleiana de la deficiencia masculina, Landero también trastoca la lógica subyacente al tratamiento de la violencia femenina en la obra de Vélez. En *La serrana de la Vera* de Vélez, la violencia final de Gila, que matará a dos mil hombres, en efecto se puede leer, y así la leo yo, como consecuencia, como producto, de la deficiencia masculina.

En este sentido, es la escena que evoca los preparativos destinados a celebrar la promesa de casamiento, una de las más significativas.

Durante los dos primeros actos, Gila, personaje femenino parcialmente construido sobre el esquema de la *mujer esquiva* de Comedia, se pretende incapaz de experimentar el sentimiento amoroso, y con vigor particular repetidas veces se declara celosa de su libertad y perfectamente hostil a la idea de someterse a los lazos del matrimonio. Sin embargo, su trayectoria dramática sobrepasa los límites que suelen enmarcar esa «trayectoria de humillación» tradicionalmente reservada por la Comedia a la *mujer esquiva* y que tan precisamente describió Marc Vitse²⁰.

Ante la insistencia de su padre y la tentación de poder competir, al lado de su futuro marido capitán, con la heroica pareja formada por los monarcas Isabel y Fernando, Gila termina aceptando su condición de mujer y el casamiento con el hidalgo tan deseado por el padre. Como ya sabe el público, no es sin embargo ese proyecto de casamiento sino una trampa urdida por el capitán para vengarse de las humillaciones públicamente sufridas: recurriendo al procedimiento que con el *Burlador de Sevilla* se hará mítico, el hidalgo Don Lucas proyecta abandonar a Gila después de haber obtenido su cuerpo, su virginidad y su honor. El momento sobre el cual quisiera detenerme es el en que, en ambas versiones, el padre acaba de aceptar la promesa de casamiento urdida por el capitán.

Rebosando de alegría ante la promoción que representaría la alianza con un hidalgo, Giraldo, padre de Gila, manda abrir «de par en par»²¹, como precisa el texto, la puerta de su casa a las tropas de soldados. Para un público familiarizado con las fuentes orales y la cultura popular, tan atendidas por la Comedia, esa evocación de la puerta abierta *de par en par* ante todo funcionaría como indicio de la orientación trágica que de manera subterránea, tras el ambiente jocoso y festivo, está asomando.

En efecto la expresión primero juega con el carácter funesto que, en el romancero en particular, se ve asociado con el ademán de abrirle a un desconocido la puerta *de par en par*. De ello puede ofrecer buena muestra el romance de *una morilla de bel catar*, que se cierra con un «y abríla de par en par» que le confiere singular fuerza dramática y poética al acto funesto que consiste en abrir su puerta de par en par:

*Yo me era mora Moraima
morilla de un bel catar.*

*Cristiano vino a mi puerta,
cuitada, por me engañar:
hablóme en algarabía
como quien la sabe hablar:
«Ábrasme las puertas, mora,
sí, Alá te guarde de mal».
[...]
Cuando esto oí, cuitada,
comencéme a levantar,
fuérame para la puerta
y abrila de par en par²².*

A la luz de esa reminiscencia, la decisión paterna de mandar abrir la puerta de su casa *de par en par* a los soldados, en primera instancia se puede leer como metáfora del *fatum* que de manera implícita, gracias al juego intertextual, hace irrumpir Vélez en pleno momento de regocijo, en medio de la escena de celebración del futuro casamiento de la hija. De esta manera, Vélez le echa la culpa, o por lo menos gran parte de ella, al mismo padre, que por estupidez y ansias de medro, es agente del acto fatal a raíz del cual se va a elaborar el proceso trágico que terminará con la muerte de su hija.

Pero la expresión *abrir la puerta de par en par* superpone y combina materiales heterogéneos, jugando con los textos y los imaginarios. Pues de manera antitética, también juega la expresión con las connotaciones sexuales que en la Comedia, o más generalmente en la tradición popular, suelen tener la puerta, los umbrales o la llave. Recuérdese el simbolismo que en las poesías o canciones anónimas y populares del Siglo de Oro suelen cobrar la llave, la puerta o el umbral²³.

En la comedia de Vélez *La montañesa de Asturias*, el juego burlesco sobre la dimensión sexual de la puerta hasta constituye el núcleo central de una escena que, valiéndose del potencial ofrecido por las tres puertas o los tres huecos de la cortina que separaban el vestuario de las tablas, se complace en la exhibición de la inexperiencia sexual del pretendiente campesino Mengo. Así lo animan todos, entre risas y burlas mal disfrazadas de altruismo:

—Farele entrar, que finca como novio,
de zaga de la puerta con vergüenza.
Entrad, Mengo.
—Ya voy [...].
—¿Qué hacéis, Mengo? ¡Llegá!...!
—¿Por qué parte?
¡Por esta... o por aquella!²⁴

Connotaciones sexuales que en el texto de *La serrana*, también asoman en la evocación de las sábanas o de la comida que el padre le manda preparar a la hija para los soldados. Sábanas y comida que a su vez introducen los motivos de la venta y de la moza de mesón, con tanta frecuencia vinculados por la comedia y la literatura áurea con la mujer ligera o la prostituta²⁵.

En este sentido, es interesante recordar que al principio de la tragedia, en su primera confrontación con el futuro burlador, precisamente subrayaba Gila que su casa, la de su padre, no era posada. Le ordenaba al capitán: «Pique, / que más abajo hay posada, / que en esta casa yo fio / que os la den de mala gana»²⁶.

La escena de Vélez superpone pues las imágenes y así invita a una lectura plural del momento dramático, un momento dramático tejido de múltiples hilos y por ende portador de una red de significaciones. Entre ellas destaca una deficiencia paterna presentada como agente del desonor que causará el desencadenamiento de la violencia de Gila, de su violencia de mujer, y más allá, de su castigo y muerte trágica por mujer violenta.

Literalmente «loco de gusto»²⁷ como dice él mismo, el tragicómico padre de la escena veleiana está generando, por imprudencia y pretensión, el final trágico de la propia hija, en una escena cuya función

prolética se ve confirmada por la misma estructura de la obra. En efecto, entre casa cerrada al enemigo en el primer acto gracias a la fuerza de resistencia de la hija, casa abierta por el padre al mismo enemigo en el segundo acto, y choza de la serrana/hija del tercer acto, establece la obra veleiana paralelismos basados en el motivo de la hospitalidad funesta, construcción simétrica que al padre, más que a la hija, le echa la culpa del deshonor. Esa culpa del padre deficiente participa de la factura trágica de la muerte de Gila, cuya violencia paroxística del tercer acto, también se puede leer como producto de la deficiencia de los personajes masculinos, y en particular del padre.

Ahora bien, la variación introducida por Luis Landero precisamente rompe con la lógica de la violencia femenina instituida por Vélez: en la rescritura de Luis Landero, como atestigua la acotación introducida por el novelista²⁸, a los criados, y ya no a la hija, les pide el padre abrir la puerta de par en par y preparar sábanas y comida.

La poética tragicómica en la cual se inscribía la estrategia dramática de Vélez desaparece pues, y con ella la lógica subyacente al estallido, a partir del final del Acto segundo, de la violencia de Gila, violencia generada por un mundo al revés en el que los hombres son gallinas y en el cual los padres abren su puerta de par en par al enemigo y burlador de la hija.

Dentro de esta perspectiva, resulta interesante notar otra modificación de detalle que confirma lo anteriormente comentado.

Gila, en el momento de su captura por la Santa Hermandad, le muerde una oreja al padre hasta hacerle sangrar²⁹. Ese motivo legendario, muy ricamente contextualizado y analizado por el folclorista François Delpech³⁰, a veces también pudo verse interpretado como un símbolo de castración³¹ destinado a castigar de modo metafórico la deficiencia del padre y la de los hombres en general. Parece probable que Landero haya tenido acceso a esos trabajos críticos, pues el motivo del mordisco, como se podía esperar de la lógica adoptada por Luis Landero, desaparece de su versión.

En la reescritura de Landero solo Mingo, el gracioso, se ve tachado de gallina por Gila³², y solo él se ve enfocado a través del prisma de la deficiencia masculina. El papel de la colectividad masculina, y en particular el del mismo padre, se ven pues parcialmente desvinculados de la violencia de mujer encarnada por la Gila de Vélez.

VIOLENCIA DE GILA, VIOLENCIA DE MUJER: UNA DESMESURA INACEPTABLE

Me gustaría evocar unas microscópicas alteraciones más que me parecen muy representativas de la subversión del tratamiento dramático reservado por el texto de Vélez a la violencia de Gila.

La primera de esas alteraciones se sitúa al final del Acto segundo, cuando la burlada toma conciencia de la huida del capitán y de la falsedad de su promesa de casamiento. Los últimos versos de la segunda jornada de Vélez marcan el clímax de la tensión dramática y abren el ciclo de la violencia que conducirá al desenlace trágico de la obra, ofreciendo el espectáculo apocalíptico, con poetización de los motivos de la destrucción y del fuego, de una Gila ebria de dolor, de rabia, y de sed de venganza.

Aunque conservados en su mayoría, esos versos de la Gila de Vélez van a coexistir, en la adaptación de Luis Landero, con una tendencia a recurrir a tradiciones literarias que de cierto modo desfiguran la naturaleza de la violencia de Gila. En particular se puede notar en su versión la presencia de dos tradiciones literarias totalmente ausentes de la escena veleiana original, con introducción de la filiación cortés y de la mitología griega. Así Teseo y su laberinto se ven integrados al fragmento, mientras Gila se ve metamorfosada por el texto de Landero en otra Ariadna, cuando no en dama de la novela o de la lírica cortés, como en el añadido que pone en boca de la hombruna y rústica Gila un «amor que te hace siervo» poco acorde con los contornos del personaje veleiano.

Se presentan los fragmentos modificados:

Vélez de Guevara y Morales (1613)

*¡Ay, furia! ¡Ay, rabia! Ay, cielos,
que se me abrasa el alma! ¡Huego! ¡Huego!
[...]
Mi desdicha y vuestra culpa,
mi engaño y vuestros consejos.
Nunca yo diera la mano
por vos a aquel mostro fiero,
que en mi afrenta se ha cebado
en mis agravios sangriento,
que no sé, por ella, al alma,
padre, qué invisible huego
me penetró los sentidos
desde la suya de hielo,
qué hechizo me adormeció
que comencé desde luego
a dársela por los ojos
en amorosos deseos!
¡Reniegue el que es menos sabio
de la de más huerte pecho,
que no hay mujer que resista
en mirando y en oyendo.!³³*

Landero y Ruiz (2004)

*¡Ay, furia! ¡Ay, rabia! ¡Ay, cielos,
que se me abrasa el alma! ¡Fuego! ¡Fuego!
[...]
Mi desdicha y vuestra culpa,
mi engaño y vuestros consejos.
Nunca yo diera la mano
por vos a ese vil Teseo,
que, entrando en el laberinto
en que convirtió mi cuerpo,
yo misma le tendí el hilo
para guiarlo hasta el centro
donde habita, hecho ya monstruo,
el más rendido deseo,
y allí consumó mi afrenta
de un modo bruto y sangriento;
que al dar la mano hasta el alma,
no sé qué invisible fuego
me penetró los sentidos
desde sus dedos de hielo;
qué hechizo me adormeció
qué instinto inspiró mi ensueño,
que tan cierto parecía,
que el alma comencé luego
a dársela por los ojos
en amorosos deseos.
Reniegue el que es menos sabio
al amor que te hace siervo,
mas no hay mujer que resista
en mirando y en oyendo³⁴.*

La mixtura de la tonalidad original con la tonalidad refinada de la retórica cortés o de las reminiscencias mitológicas me parece atestiguar una dificultad del siglo XXI para aceptar la índole de la violencia que el dramaturgo áureo, muy atento a subrayar su relieve y a agudizar la punta de sus ángulos, imaginó para su Gila.

Violencia de Gila que precisamente es violencia de mujer, violencia reclamada, asumida y perpetrada por una mujer y en nombre de las mujeres. Grita la protagonista en la escena que se acaba de evocar:

*Y ruego a los cielos
que, ofendidos, no castiguen
a mi enemigo primero,
ni que primero que yo
ninguno le mate [...]
que por estos brazos mesmos
mi agravio quiero vengar [...].
Y guárdense de mí todos
cuantos hombres tiene el suelo
si a mi enemigo no alcanzo,
que hasta matarlo no pienso
dejar hombre con la vida³⁵.*

Así la sed de venganza del personaje femenino no solo está dirigida contra el culpable, sino que se extiende al grupo masculino. Además de recordar el esquema de la tradicional guerra de los sexos, así como el antagonismo entre feminidad y masculinidad inherente al sistema mítico³⁶ en el cual descansa la leyenda de la serrana de la Vera, la ampliación del drama singular, su extensión a la colectividad de las mujeres/ de los hombres, le confieren a la violencia de Gila una espesura teatral particular.

Al rechazar la posibilidad de que su venganza le incumba a una figura masculina (padre, Rey, etc.) como suele acontecer en la Comedia Nueva, el personaje femenino asume plenamente la propia violencia. Una violencia de mujer que el verso «que por estos brazos mesmos / mi agravio quiero vengar»³⁷ se empeña en subrayar, focalizando la atención la pieza de Vélez en el relieve de la pulsión de violencia y de muerte que anima a Gila.

El verso en cuestión parcialmente fue conservado por Luis Landero, a pesar de una atenuación de la insistencia de la Gila barroca sobre su deseo de asumir la responsabilidad del acto, pues cambió Landero el «estos brazos mesmos» de Vélez por un «estos brazos prestos»³⁸ menos reivindicador de venganza personal y responsabilidad propia.

En cambio, el acto de violencia anunciado por el verso antes citado conoció una profunda refundición.

Ya deshonrada por el capitán, engañada por su falsa promesa de casamiento y los malos consejos del padre, Gila emprende en el tercer acto un proceso de venganza cuya amplitud se sale del marco de las venganzas que suelen urdir las burladas de Comedia.

Haciendo juramento de vivir al margen de toda colectividad humana hasta verse restaurada en su honor por la venganza, y de matar con sus propias manos a su burlador y a todos los hombres, Gila integra los rasgos consustanciales de la legendaria figura de la serrana. Retirada en la soledad de la sierra, convidando a los viajeros extraviados en su choza y ofreciéndoles cena y cama, los despeña desde lo alto de la montaña y así mata a dos mil hombres.

En la obra de Vélez, la acotación que describe a Gila despeñando a los hombres suele ser «*Arrójale*»³⁹. En la versión de Landero, se ve transformada la acotación de Vélez en otra que reza «*Le empuja tocándole apenas con un dedo en el pecho*»⁴⁰.

Al transformar la violencia brutal y cruda de la Gila veleiana en ademán mágico, generador de violencia pero de una violencia estilizada, relacionada con el estetismo de los cuentos de hadas, parece negarse Luis Landero a la ostentación de una violencia femenina que probablemente no encaja con la estética que él quería desarrollar en su reescritura.

Luis Landero, o la *sensibilidad* de los siglos XX y XXI, pudieron juzgar desmesurada la violencia que Vélez le presta a Gila, y quizá a ella precisamente se refería Luis Landero al hablar en un comentario suyo a la obra de «una cierta desmesura en la composición».

Son muchos, en realidad, los personajes femeninos que en la producción teatral de Vélez se ven afectados por el dramaturgo de un grado de violencia capaz de transformar a esos personajes femeninos en encarnación dramática de una figura de la ferocidad, o de la monstruosidad.

Algunos ejemplos entre otros muchos posibles, que focalizan la atención sobre las manos que pueden despedazar o sobre los dientes que pueden devorar.

En *El amor en vizcaíno*, Dominga, en su jerga vizcaína, y hablando de sí misma en segunda persona del singular, promete: «[...] hasta que misma yo vengue / mi honor, y sangre le bebas, / corazón y entrañas comas, / como más rabiosas perras, / [...] con aceros yo, manos y dientes / le sacarás entrañas por gargantas»⁴¹. En *A lo que obliga el ser rey*, y por el mismo motivo, Hipólita amenaza: «Si no, yo tengo valor / para pedazos hacelle, / cuando me faltasen armas, / con las manos, con los dientes»⁴². En *La romera de Santiago*, Sol declara a propósito del que la violó: «Y cuando por desdichada / en ninguno halle favor, / para vengarme yo misma, / morderé la tierra que esto sufrió, / como una perra con rabia, / como una bestiaferoza»⁴³. La misma Inés de *Castro de Reinar después de morir*, a pesar de la dulzura que la caracteriza, no encuentra otro refugio, en el momento en que todos la abandonan, que el de la ferocidad: «Con tus hijos viviré / en lo áspero de los montes /compañera de la fieras; / y con gemidos feroces / pediré justicia al cielo»⁴⁴.

Ahora bien, la confrontación de los esquemas que, dentro de la economía global de la obra veleciiana, funcionan como soporte de la construcción dramática de la violencia femenina, permite evidenciar unos ejes invariables que autorizan a leer la ferocidad y monstruosidad de los personajes femeninos velecianos como una figura del advenimiento de la transgresión, del desorden, de la vuelta al caos anterior a la harmonía puesta por Dios en el universo. De esa misma desmesura eliminada por Landero se vale precisamente Vélez para denunciar la transgresión y señalar metafóricamente que ha llegado a su colmo.

Dentro del marco de una dialéctica entre orden y desorden que se articula en torno a un antagonismo entre feminidad y masculinidad ya aludido, la mujer violenta encarna de manera transitoria el caos a partir del cual, en el ejercicio paradójico de una violencia purificadora, podrá restaurar el mundo en su harmonía inicial, anterior a la transgresión masculina. La violencia de mujer, en la obra veleciiana, muy a menudo restablece un orden trastocado por el grupo masculino.

En este sentido, la tendencia de Luis Landero a allanar los ángulos de la violencia de Gila me parece mutilar la obra veleciiana de una de sus dimensiones esenciales.

En efecto, si al contrario de otras mujeres violentas del teatro de Vélez, Gila no tiene la oportunidad de emprender ese proceso de reconstrucción del mundo a partir del caos, en cambio se ve integrada a un proceso de victimización que hace de ella el chivo expiatorio de un mundo invertido o trastornado por la deficiencia y la transgresión masculinas.

Proceso de victimización que en la *Serrana* de Vélez explica y legitima la factura trágica del desenlace, la cual precisamente hace oscilar entre adhesión al castigo y cuestionamiento de la culpabilidad de Gila. «Ha sido justo castigo»⁴⁵, afirma el rey católico. Pero al discurso del monarca se opone el contra-discurso asumido por otros personajes presentes y sobre todo por la misma Isabel de Castilla: «A mí me enterece el alma»⁴⁶.

Como el final del romance de la *Cava Florinda*, el desenlace de *La serrana* de la Vera de Vélez se cierra sobre otro «Si dicen quién de los dos la mayor culpa ha tenido, digan los hombres: la Cava, y las mujeres, Rodrigo»⁴⁷. Ese parentesco con el romance de la Cava Florinda precisamente hace eco a una referencia de la obra de Vélez a la Cava. Durante su período de marginación en las alturas de la sierra, encuentra Gila a Pascuala, una niña del pueblo. Esta le cuenta que sus antiguos vecinos a Gila ya la llaman «Cava»⁴⁸.

Esa referencia explícita del texto velecano al hipotexto del romance de la *Cava Florinda*, que de cierto modo anuncia la oscilación del desenlace entre pareceres opuestos, precisamente se ve eliminada de la adaptación de Luis Landero, que cambia el término «Cava» por la expresión «ogros famosos»⁴⁹.

Tendrá su encanto y su interés esa tendencia de Luis Landero a introducir, en su adaptación del texto de Vélez, el universo estético de los cuentos, pero de nuevo se debe notar la subversión de la lógica subyacente al texto velecano implicada por tal opción poética.

Como subraya José Luis Alonso de Santos⁵⁰ al calificar la versión original de Vélez de «texto abierto»⁵¹, un personaje tan polisémico y ambiguo como el de Gila era personaje predestinado a conocer refundiciones posteriores. Su carácter proteico y polisémico es el que asegura la vigencia del personaje, maleable soporte de un discurso social e ideológico adaptado al contexto cultural de un marco temporal bien preciso, el del siglo XXI en el caso que nos ocupa. La re-lectura de la obra clásica propuesta por Landero y Ruiz intenta responder al presente de los años 2000, y sin duda por eso es que muchas de las distorsiones del texto original conciernen detalles relativos a la muy debatida cuestión de la supuesta homo o transexualidad del personaje de Gila⁵². Aspecto que este trabajo dejó desatendido por no tener relación directa con la temática que nos ocupa, pero que se merecería otro estudio, por ser muy numerosas e interesantes las modificaciones textuales que tienden a presentar a una Gila homosexual⁵³, a pesar de la ya aludida tendencia de la adaptación a borrar la masculinidad que le prestó Vélez a su personaje. A Gila, el siglo XXI de Luis Landero y María Ruiz sí la quiere androgina y con tendencias homosexuales, pero no hombruna; sí rebelde, pero no violenta.

Aludiendo a los prejuicios del público de los siglos XX y XXI sobre el teatro clásico, prejuicios comentados de manera interesante por Mascarell⁵⁴, pudo afirmar Landero en una entrevista de 2004 a *El Mundo*: «una obra que va a sorprender e incluso a dejar estupefacto al público, que se extrañará de que se escribiera en el Siglo de Oro»⁵⁵. Una lectura de las dos versiones, sin embargo, permite afirmar que la versión del siglo XXI, aunque con microscópicas alteraciones, atenúa sustancialmente los efectos de la obra del Siglo de Oro, y propone de ella una versión sí bella y respetuosa, pero profundamente edulcorada. Al irrumpir en el segundo milenio, el Siglo de Oro no solo parece dejar estupefacto. La violencia de mujer que se atreve a poner en escena hasta parece exigir profunda reorganización de su audacia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse Le-Mirail, 1975.
- Antonucci, Fausta, «Las operaciones de adaptación y reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: el caso de Giacinto Andrea Cicognini», en Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, ed. Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012a, pp. 13-18.
- Antonucci, Fausta, «Un ejemplo más de reescritura del teatro áureo en la Italia del siglo XVII: Giacinto Andrea Cicognini y el texto del *Giasone*», en «... Por tal variedad tiene belleza». Omaggio a Maria Grazia Profeti, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea Editrice, 2012b, pp. 259-270.
- Antonucci, Fausta, «Reescritura e intertextualidad en El médico de su honra de Calderón», en La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI-XVII siècles), ed. Christophe Couderc y Hélène Tropé, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 229-238.
- Antonucci, Fausta, «Lope de Vega y los scenari de la Comedia dell'arte», Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, 23, 2017, pp. 34-53.
- Boyle, Margaret, «Women's Exemplary Violence in Luis Vélez de Guevara's *La serrana de la Vera*», Bulletin of the Comediantes, 66, 1, pp. 159-175.
- Crivellari, Daniele, «La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación», Acotaciones. Revista de investigación teatral, 2, 14, 2005, pp. 37-62.



- Delpech, François, «La leyenda de la serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (GESTE)*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1978, pp. 23-38.
- Delpech, François, «Variations autour de la serrana», en *Travaux de l'Institut d'Études hispaniques et portugaise de l'Université de Tours*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1979, pp. 59-77.
- Esteban, Rafael, entrevista a Luis Landero, *El Mundo*, 1 de abril de 2004.
- Joly, Monique, «Le valet d'auberge et son enracinement dans le folklore», en *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1983, vol. I, pp. 69-96.
- Landero, Luis y María Ruiz, *Adaptación de La serrana de la Vera de Luis Vélez de Guevara*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 2004 (Colección Textos de Teatro Clásico, 37).
- Lafond, Jean, y Augustin Redondo (eds.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe. Actes du Colloque International de Tours*, Paris, Vrin, 1979.
- Lundelius, Ruth, «Paradox and Role Reversal in *La serrana de la Vera*», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, ed. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, Lewisburg (Pennsylvania), Bucknell University Press, 1991, pp. 220-244.
- Mascarell, Purificación, *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Vall, Valencia, Universitat de València, 2014.
- McKendrick, Melveena, «The Bandolera of Golden-Age Drama: A Symbol of Feminist Revolt», en *Critical Studies of Calderon's Comedias*, ed. John E. Varey, Tamesis Books Limited, 1973, pp. 169-190.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Meunier, Philippe, «La serrana de la Vera: de la femme sauvage à un impossible personnage théâtral», *Crisoladas. Revue du C.R.I.S.O.L.*, 16-17, 2, 2007, pp. 311-324.
- Morreale, Margherita, «Apuntaciones para el estudio del tema de la serrana en dos comedias de Vélez de Guevara», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, Ámsterdam/Philadelphia, The John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 104-110.
- Otero-Torres, Dámaris M., «Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La serrana de la Vera*», en *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 131-140.
- Parker, Alexander A., «Bandicts and Saints in the Spanish Drama of the Golden Age», en *Critical Studies of Calderon's Comedia*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 151-168.
- Peale, George C., «El acto I de *La serrana de la Vera de Vélez de Guevara*: hacia una poética del bufón», en *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 141-158.
- Profeti, Maria Grazia, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscelanea di studi ispanici*, 10, 1965, pp. 47-174.
- Stroud, Matthew D., «The Resocialization of the mujer varonil in Three Plays by Vélez», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, Ámsterdam/Philadelphia, The John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 111-126.
- Vélez de Guevara, Luis, *A lo que obliga el ser rey*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores*, décima parte, Madrid, Imprenta Real, 1658, pp. 125-143.
- Vélez de Guevara, Luis, *El amor en vizcaíno*, introducción texto crítico y notas de Maria Grazia Profeti, Verona Università degli Studi di Padova, 1977.
- Vélez de Guevara, Luis, *La montañesa de Asturias*, introducción, texto crítico y notas por Maria Grazia Profeti, Verona, Università di Verona, 1975.

Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, edición crítica y anotada de William Manson y George Peale, estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech, Fullerton, California State Fullerton Press, 1997.

Vélez de Guevara, Luis, *Reinar después de morir*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France Ibérie Recherche/Université de Toulouse-Le-Mirail, 1988.

Ziomek, Henryk, estudio y notas a Luis Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno* y *El príncipe viñador*, Madrid, Ebro, 1975.

NOTAS

1. Para diferentes interpretaciones de la recurrente violencia femenina en la obra de Vélez, ver por ejemplo Spencer y Schevill citados en Profeti, 1965, p. 79; Parker, 1973; Ziomek, 1975, p. 24; Stroud, 1983, p. 119; Meunier, 2007; Boyle, 2014, pp. 167-170.
2. La Compañía Nacional de Teatro Clásico es objeto central de la tesis doctoral de Purificación Mascarell, que permite apreciar su papel de difusión y valoración del teatro aurisecular, así como su trayectoria y las tendencias de sus opciones artísticas; ver Mascarell, 2014.
3. Landero y Ruiz, 2004. Nótese que la única edición existente de la versión de Luis Landero y María Ruiz no lleva numeración de los versos. En consecuencia de ello se remitirá a las páginas y no a los versos de la edición.
4. Para un rastreo de las fuentes que concurren a la construcción del personaje, ver por ejemplo Delpech, 1978; Delpech, 1979; Morreale, 1983; *La serrana de la Vera*, ediciones de Rodríguez Cepeda, 1982, pp. 16-20 y Manson y Peale con estudio introductorio de Parr y Albuixech, 1997, pp. 18-23.
5. Antonucci, 2012a, p. 13. Ver también Antonucci, 2012b, 2013 y 2017.
6. Landero conserva íntegramente los versos de Vélez, que entrelazan reminiscencias del motivo de la doncella guerrera, de factura épica, con rasgos grotescos. *La serrana de la Vera*, vv. 121-156, Landero, p. 52: «... una hija me dio el cielo / que podré decir que vale / por dos hijos [...] / que fuera de la presencia / hermosa, tan gran valor/tiene, que no hay labrador / [...] que a correr no desafie, / a saltar, luchar, tirar / la barra [...] / De bueyes, detiene un carro, / de un molino, la violencia. / Corre un caballo mejor/ que si en él cosida fuera, / y en medio de la carrera / y de la furia mayor, / [...] suelta el freno y le detiene / con las piernas y los pies».
7. La obra de Vélez tiende a aureolar la primera salida de Gila de una dimensión heroica: triunfal, bajo las aclamaciones y alabanzas del romance de la serrana de la Vera que le están cantando, atravesando el patio entre los espectadores, Gila, hermosa y atractiva mujer varonil, sale al escenario a caballo.
8. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 397-413.
9. Landero y Ruiz, 2004, p. 56.
10. Landero y Ruiz, 2004, p. 15: «La Serrana de la Vera [...] es una obra extraña e inquietante, y desde luego anómala, en el panorama teatral del XVII. [...] El fondo turbio y trágico de la obra, y una cierta desmesura en la composición, muy propia de Vélez, quizá explique su exclusión del canon durante tanto tiempo. No lo sé, pero pocas funciones habrá tan originales, y de tanto riesgo escénico, como ésta».
11. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, v. 357.
12. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 350-352.
13. Landero y Ruiz, 2004, p. 71.
14. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, v. 1383.
15. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 929-930 y acot.
16. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 1875-1899.
17. Peale, 1997.

18. La Comedia Nueva muchas veces adopta el sistema de la inversión inherente a los rituales carnavalescos, con inversión de los papeles tradicionales (mujeres vestidas de hombre, hombres vestidos de mujer, etc.); ver Lafond y Redondo, 1979; Peale, 1997.
19. Landero y Ruiz, 2004, p. 15: «Por mi parte, como adaptador del texto, he intentado hacer una sola serrana de las dos que hay en la obra, la refinada del Marqués y la forzuda del Arcipreste, que Vélez de Guevara entrevera un tanto al azar; potenciar [...] el magnífico ritmo dramático de la obra; hacer transparente el verso allí donde la opacidad no parece muy inspirada; conciliar el tono, que a veces duda entre lo trágico y lo chusco; y en fin, intermediar lo mejor que uno sabe entre Vélez y el espectador de hoy. Por lo demás, la obra conserva un ímpetu vital que todo lo allana y lo sugiere».
20. Vitse, 1988, pp. 542-547.
21. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, v. 1451.
22. Menéndez Pidal, 1982, p. 232.
23. Alzieu, Lissorgues, Jammes, 1975, p. 145: «Je vos pondré una clave / dentro de vuestra serralla / [...] / y pondrás en la clavera / un gros y gentil ponsón» o «A las doncellas / no les quiero decir nada, / que es dificultosa la entrada / [...] / tras de las solteras bellas, / me voy como moro a pasas. / Acaben, abran sus casas, / [...] / Mas por las casadas tiernas / peno y muero de contino, / que tienen hecho el camino / a las oscuras cavernas».
24. Vélez de Guevara, *La montañesa de Asturias*, vv. 1525-1533.
25. Joly, 1983.
26. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 371-374.
27. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, v. 1533
28. Landero y Ruiz, 2004, p. 73: «(Giraldo, dirigiéndose a los criados y a Magdalena.)».
29. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, acot. vv. 3248-3249, 3262-3264: «(Gila le muerde en la oreja.) ¡La oreja, ingrata, me arrancas / con los dientes! [...] El viejo / sangre y lágrimas derrama».
30. Delpech, 1978.
31. Lundelius, 1991; Kendrick, 1973.
32. Landero y Ruiz, 2004, p. 68.
33. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 2074-2157.
34. Landero y Ruiz, 2004, p. 75.
35. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 2123-2138.
36. Delpech, 1978.
37. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 2129-2130.
38. Landero y Ruiz, 2004, p. 76.
39. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, p. 170, acot.
40. Landero y Ruiz, 2004, p. 78.
41. Vélez de Guevara, *El amor en vizcaíno*, vv. 1857-1861, 1921-1922.
42. Vélez de Guevara, *A lo que obliga el ser rey*, fol. 129b
43. Vélez de Guevara, *La romera de Santiago*, fol. 10b.
44. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, Acto II, vv. 703-707.
45. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, vv. 3283-3284.

46. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, v. 3287.

47. Menéndez Pidal, 1982, p. 43.

48. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, v. 2705.

49. Landero y Ruiz, 2004, p. 85.

50. Alonso de Santos era Director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en el momento del montaje de la adaptación de *La serrana de Vélez* por Landero y Ruiz.

51. Landero y Ruiz, 2004, p. 13: «Luis Landero ha hecho una adaptación limpia y brillante del abierto texto del autor, posibilitando su puesta en escena, Y resolviendo, con su pluma de creador, las dificultades de un texto complejo para la comunicación actual».

52. En una reseña a la adaptación de Landero escribe a propósito de la Gila de Vélez Andrés Amorós, Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música: «No hace falta ser Sigmund Freud para advertir su curioso complejo: «Si imagináis / que lo soy [mujer] os engañáis, / que soy muy hombre» (Landero y Ruiz, 2004, p. 11). La lectura por Amorós del personaje como mujer homosexual coincide con la de varios críticos, que en la perspectiva de los genders studies ven homo o transexualidad en la construcción del personaje; ver Lundelius, 1991; Otero Torres, 1997; Parr y Albuixech en su estudio introductorio a la edición de Manson y Peale, 1997, pp. 27-30; Crivellari, 2005.

53. El ejemplo más evidente de una distorsión del texto original en el sentido de una Gila homosexual o transexual se sitúa en los primeros versos del segundo Acto. Mientras que Vélez ofrece una escena rústica en la cual Gila se presenta a sí misma como ser híbrido con cuerpo de mujer y «corazón varonil» (en el sentido de valor, en referencia a la virtù clásica), por su parte Landero borra la imagen rústica y hombruna de Gila para sustituirle la de una Gila reflexionando sobre la propia androganía y condición homo o transexual, hasta introducir un verso que alude a una “condición” genérica supuestamente desconocida por la sociedad en la que viven tanto la Gila de Vélez como la de Landero. Se citan aquí las dos versiones: Vélez, *La serrana de la Vera*, vv. 1055-1089: «(Gila, junto al vestuario asida de la mancera de un arado, como que está arando, y una agujada en esotra mano, y dice): ¡Aquí, Naranjo! ¡Ah, Bragado, / malas adivas te den! / ¡Cejar y dalle también, / o pues si dejo el arado, / la agujada os he de her / entre los cuernos pedazos!, / que ya conocéis los brazos / que Gila puede tener. / ¿Otra vez? ¡Vuelve aquí, loco! / ¡Ojo las coces que da! / ¿Qué mosca te picó ya? / ¡Ah, Bragado! poco a poco / o que te dé rabia mala! / ¡Respingar y a ello, eso sí, / pues si apaño desde aquí / un guijarro, no habrá bala / que salga de la escopeta / tan recia como saldrá / desde mi brazo. ¡Merá! / ¿Qué diablos te inquieta? / ¡Eso sí!: pues ha de ser / arar y no respingar; / que respingar y no arar / con otra lo podréis her / que sufra menos que yo / condición y pareceres / de alimañas y mujeres / al fin, que aunque me formó / el Cielo con ese ser, / ya no podré a mi pesar / dejarlo de confesar / por no parecer mujer, / que es lo que yo más deseo / que el varonil corazón / me dio con esta pensión». Landero y Ruiz, 2004, p. 66: «(Gila en el campo, ociosa y reflexiva). (Redondillas) ¿Fue sueño o fue realidad? / Pues no es fácil discurrir / ocasión para vivir / con dueño y con libertad, / tal como vive Isabel / con Fernando, siendo ella, / fiel siempre a su propia estrella / y a Fernando siempre fiel. / Y tal quisiera ser yo, / o quizá no..., y así estoy, / sin saber bien lo que soy, / que, al fin, aunque me formó / el cielo con este ser, / ya no podré a mi pesar/dejarlo de confesar:/hay algo en el ser mujer/que rechazo y que deseo, / y un cierto afán varonil / late en mí, incierto y sutil... / Mas esta condición creo / de no conocerse...».

54. Mascarell, 2014, pp. 142-147.

55. Esteban, 2004.

CC BY-NC-ND

