

Mujer (salvaje y loca) que corre con lobos. *La serrana de la Vera en su escenario natural y simbólico*

Marcela Beatriz Sosa
Universidad Nacional de Salta
CIUNSa -ICSOH
sosamar57@gmail.com

Recibido: 17-02-2022
Aceptado: 12-04-2022

Palabras clave: serrana, teatro barroco, naturaleza, locura

Resumen

Dentro de un proyecto de investigación sobre el teatro hispánico del siglo XVII¹, examinaremos específicamente la relación entre mujer, imaginario y naturaleza en *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara. La acción se ubica en una suerte de *locus horribilis*, la sierra inhóspita, para retratar la brutal subversión de la serrana legendaria Gila con respecto al mundo social, en forma simultánea a la corporización del imaginario misógino de la época barroca. En la tragedia de Vélez de Guevara el espacio es resemantizado para aludir, no sólo al desenfreno sexual de la mujer como origen del pecado, sino también su inadecuación al rol establecido históricamente y culturalmente para ella, al ser tildada con el doble marbete de loca ("airada") y demonio. La *naturaleza* de Gila solo se entiende en la comarca de la Vera, la sierra de Tormantos y Garganta la Olla, un escenario natural con gargantas y paredes verticales que adopta una significación simbólica en la actualización del mito de la serrana que realiza Vélez de Guevara. La honra femenina y la transgresión a códigos culturales se sitúan *extra muros*, en un ámbito salvaje.

Key words: serrana, baroque theater, nature, madness

Abstract

As part of a research project on Hispanic theater of the seventeenth century, we will specifically examine the relationship between woman, imaginary and nature in *La serrana de la Vera* by Vélez de Guevara. The action is located in a sort of *locus horribilis*, the inhospitable sierra, to portray the brutal subversion of the legendary serrana Gila with respect to the social world, simultaneously with the embodiment of the misogynist imaginary of the Baroque era. In Vélez de Guevara's tragedy, space is resemanticized to allude not only to the sexual debauchery of women as the origin of sin, but also to their inadequacy to the role historically and culturally established for them, being branded with the double label of madwoman ("angry") and demon. Gila's nature can only be understood in the region of La

1 Proyecto de Investigación CIUNSa N° 2373: "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación" (2017-2021), bajo mi dirección.

Vera, the mountains of Tormantos and Garganta la Olla, a natural setting with gorges and vertical walls that takes on a symbolic significance in Vélez de Guevara's modernization of the myth of the serrana. Feminine honor and the transgression of cultural codes are placed *outside the walls*, in a wild environment.

El origen del mito

En las alturas de la sierra de Tormantos reinan las rocas de granito, los robles, los castaños, los torrentes y la figura misteriosa y ancestral de la Serrana de la Vera o de la Cueva, un ser mítico y sobrenatural que solo se entiende en este entorno donde el agua ha modelado los bosques (...)

Beatriz Osés García

El epígrafe que encabeza este trabajo es el arranque del breve artículo "La serrana de la Vera. Geografía de una leyenda" (2008) de la escritora española Beatriz Osés García. Nada mejor para introducirnos en la relación mujer-naturaleza que preside el mito medieval hispánico de la serrana de la Vera.

La figura de la mujer transgresora, aquella que no se supedita a normas ni convenciones sociales, encarnó en diversas cristalizaciones literarias medievales. Una de ellas es la de la serrana quien, viviendo en forma solitaria y salvaje en medio del monte, saltea a viajeros extraviados y les da cobijo y paso al otro lado, a cambio de un peaje sexual o material. El mito exaltaba las cualidades varoniles de estas mujeres enfatizando su belleza o su aspecto grotesco y su apetito sexual, como se aprecia en una tradición que, con variantes, va desde las serranas del Arcipreste de Hita y las serranillas del Marqués de Santillana a su actualización dramática en *La serrana de la Vera* (1613)² de Luis Vélez de Guevara. En forma concomitante y posiblemente a causa del relato de una joven deshonrada en Garganta la Olla³, hay una leyenda de la serrana de la Vera ampliamente difundida en toda Extremadura.

Nos interesa examinar la re-presentación de la serrana en el teatro barroco, es decir, la reescritura del mito en relación con variables sociohistóricas y poéticas como el contexto del último tramo de la Reconquista y la noción de *honra* recodificada en el canon de la *comedia nueva*. Lo primero que nos llama la atención es que Gila, el personaje seiscentista⁴ de Vélez de Guevara, termina atrozmente ejecutada, es

² La datación de la obra proviene de la introducción a la edición digital de la Fundación Menéndez Pidal.

³ Información obtenida de la página de turismo oficial de la Comarca de la Vera sobre Isabel de Carvajal, una joven que fue abandonada por su novio y, aparentemente, por esta deshonra abandonó la aldea y se fue a vivir a la sierra, saltando y asesinando a los hombres que hallaba a su paso. Como ocurre frecuentemente con la tradición oral, no se puede saber de qué manera se retroalimentaron la cultura popular y las manifestaciones literarias sobre este personaje.

⁴ No es objeto de nuestro trabajo confrontar las distintas versiones que han dado del mismo mito otros dra-

decir, que su versión se inscribe en el género de la tragedia. Ahora bien, ¿cuál es la terrible *subversión* que comete Gila como para merecer la muerte? ¿Por qué y cómo el poeta de comedias da nuevas modulaciones al mito conforme a los horizontes de expectativa del público del siglo XVII?

Lo segundo que nos llama la atención es la transcripción del ideograma de la locura referida a la conducta de Gila y su caracterización como una mujer salvaje, cuya transgresión debe ser castigada por la sociedad patriarcal, simbolizada tanto por el padre biológico, Giraldo, como por el social, el rey Fernando el Católico.

Por fin, el tercer aspecto que señalamos es que la acción se ubica en una suerte de *locus horribilis*, la sierra inhóspita, pero luego del episodio que desencadena el conflicto dramático. El hábitat de Gila es inicialmente una aldea, Garganta la Olla, *locus* "civilizado" donde la joven es objeto de admiración, primero por su padre y los aldeanos y posteriormente, por los mismos Reyes Católicos. La pérdida de la honra constituirá el pivote que trasladará la acción a la sierra de Tormantos en la comarca de la Vera (actual provincia de Cáceres).

Nuestra hipótesis es que el tratamiento del espacio en la tragedia de Vélez de Guevara forma parte fundamental de la caracterización de la serrana para agregar rasgos de inequívoca significación a su reescritura del mito. La "naturaleza" de Gila solo se podrá entender en el entorno de la comarca de la Vera y la sierra de Tormantos, un escenario natural con gargantas y paredes casi verticales que adopta un sentido simbólico.

La (re)ubicación de Gila en medio de la naturaleza a partir de su metamorfosis *montaraz* actualiza un imaginario sobre la mujer de larga data en la cultura occidental: desde Eva, será vista como origen del pecado original y aun será identificada con la serpiente diabólica, que hace "caer" al hombre en la experiencia de la sexualidad. Posiblemente, Vélez conociera, asimismo, el mito medieval de la mujer salvaje retratada iconográficamente con vello en todo el cuerpo, el cual representa claramente el aspecto "animal" y puramente sexualizado del sujeto femenino. Localizarla entre los riscos inaccesibles de la sierra acentúa la brutal subversión de Gila con respecto al mundo social al mismo tiempo que "territorializa" (Dubatti, 2020) el imaginario misógino de su época.

maturgos del Barroco como Lope de Vega (La serrana de la Vera), José de Valdivielso (el auto de La serrana de Plasencia), y hasta el propio Vélez tornando la historia "a lo divino" (La ninfa del cielo), pero consignamos su diverso tratamiento (cfr. Introducción, Majada y Merino, 2016).

Nueva vida y muerte de un personaje transficcional

Gila, como personaje extrapolado de un mito y reinsertado en un nuevo tejido dramático/escénico, puede ser interpretada como un personaje autorreferencial (Sosa, 2004) o transficcional (Saint-Gelais, 2011). Esa “autonomía” del personaje le permite al dramaturgo conservar y al mismo tiempo modificar componentes de la historia o del mismo ente ficcional. Ya Daniele Crivellari (2005) ha señalado cómo Vélez de Guevara parte del acervo romanceril sobre la serrana de manera muy innovadora, construyendo un carácter complejo entre la convención y la desviación. Para poder enriquecer esta idea y corroborar nuestra hipótesis, revisemos rápidamente la intriga de la tragedia⁵.

Acto I. El capitán Lucas de Caravajal, de noble familia, llega a Garganta la Olla y quiere alojarse en casa de Giraldo, el labrador más rico del pueblo. Giraldo se niega a recibirlo, su hija Gila vuelve de cazar y lo echa del pueblo a punta de escopeta. El capitán promete vengarse (vv. 205-526).

En las fiestas de Plasencia en honor a los Reyes Católicos (vv. 527-582) la serrana demuestra su valor y fuerza (maestro de esgrima, bravos, toro) (vv. 825-947). Cuando el rey va a premiar el valor de Gila, el maestre de Calatrava relata el accidente que sufrió el príncipe don Juan (vv. 948-1054) y termina el festejo.

Acto II. Escena de labranza (vv. 1055-1089). Requeibros de Mingo, un aldeano que trabaja para Gila (vv. 1254-1262). Esta se entera de que el capitán ha vuelto a Garganta la Olla para quemarla y corre a su casa (vv. 1351-1450). Antes de que llegue la serrana, el capitán manifiesta a Giraldo que desea casarse con su hija. El crédulo labrador accede al matrimonio y Gila acepta, en parte para emular las acciones del matrimonio de los Reyes Católicos (vv. 1544-1624). Giraldo prepara alojamiento para el capitán y su compañía (escena anticipatoria, vv. 1785-1904).

Los reyes y el maestre de Calatrava tratan de la guerra de Granada (vv. 1905-1997).

El capitán, que ha pasado la noche con Gila, la abandona. Al despertar y verse deshonrada, jura vengarse de don Lucas, no vivir más en poblado y matar a los hombres que encuentre (vv. 1998-2157).

Acto III. Un caminante perdido canta el romance popular de la serrana (*mise en abyme*): tropieza con ésta y es despeñado (vv. 2158-2264). El intento posterior de Gila de matar a Mingo es frustrado por el rey Fernando —de cacería—, a quien ella perdona la vida al reconocerlo (vv. 2265-2607).

⁵ A partir de ahora citamos por la edición de Majada y Merino (2016) e identificamos la obra con la sigla LSV.

El capitán y don García, al ir a Plasencia, se pierden en el monte (vv. 2608-2655). Andrés, criado del capitán Lucas, muere despeñado por Gila (vv. 2767-2853). La luz de la cabaña de esta guía en la oscuridad a don Lucas. La serrana ejecuta su venganza⁶ despeñando al capitán (vv. 2854-3075).

Los cuadrilleros de la Santa Hermandad y Giraldo, nombrado alcalde de Garganta La Olla, llevan aherrojada a Gila a Plasencia (vv. 3076-3127).

El maestro informa a los reyes que Gila ha sido apresada (vv. 3128-3179).

Los cuadrilleros de la Santa Hermandad llevan a la serrana fuera de Plasencia. Antes de morir Gila se vengó de su padre. Llegan los reyes a sancionar la justicia y ante ellos se descubre la serrana, muerta, atada al palo y atravesada por saetas (vv. 3180-3305).

Como vemos, intriga y subintriga están unidas; el contexto histórico, la lucha por la rendición del reino de Granada (el último territorio rebelde)⁷ que constituye la subintriga, focaliza el conflicto dramático de LSV en el afán de uniformización religiosa e ideológica de los Reyes Católicos. Todo elemento disidente debe ser extirpado, igual que Gila, a pesar de las simpatías expresadas, alternadamente, por Fernando e Isabel⁸ hacia la joven. Como comentan en nota 3171 de su edición Majada y Merino (2016), "(...) sus crímenes afectan a toda la sociedad". Agreguemos que los reyes hacen hincapié en que su castigo *ejemplar* debe estar a cargo de la Santa Hermandad creada por ellos recientemente (1476) para controlar la seguridad de los caminos en el reino de Castilla y, lo más importante aún, a los nobles díscolos. Volveremos sobre esta cuestión al final.

Sin embargo, la descripción de Gila cuando aparece en escena por primera vez está cargada de rasgos positivos. Observemos cómo la presenta la acotación:

Suenen relinchos de labradores, y vayan entrando por el patio cantando toda la compañía menos los dos que están en el tablado con coronas de flores, y uno con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y otro con otro de oso de la misma suerte, y otro con otro de jabalí⁹. Y luego, detrás, a caballo, GILA, la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de mujer, con sayuelo y muchas patenas,

6 Además de la deshonra, Gila culpa también al capitán de sus remordimientos de conciencia por los crímenes cometidos.

7 La referencia a la conquista de Alhama y los sucesivos desplazamientos de tropas y reyes sitúa en un concreto marco histórico el drama. Concretamente, ocurre antes de julio de 1482, pues entonces muere Rodrigo Téllez Girón, el maestro de Calatrava, personaje de la comedia de Vélez.

8 La reina, objeto de calurosa admiración por parte de Gila, siente simpatía y hasta celos de la bella serrana, pero no tiene relevancia en el desarrollo del conflicto dramático.

9 La serrana explica con simpleza sus hazañas: "(...) Maté este lobo después / y ese oso fiero, señor, / y de la caza menor / alguna que entre los pies / el caballo atropellaba, / y con los perros corrimos." (I, vv. 325-330).

el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo. Y lo que cantan es esto, hasta llegar al tablado, donde se apea. (Vélez de Guevara, 2016)

Esta entrada triunfal, en que la belleza y brío de la muchacha son reverenciados por todos, contrastará notoriamente con el desenlace cuando Gila, con grillos y esposas, sea llevada por los cuadrilleros de la Hermandad al palo donde van a asaetearla los ballesteros¹⁰. Pero reparemos en algunos de los atributos mencionados en la anterior acotación: la femineidad del lujoso atuendo serrano (los botines están recubiertos de plata) y las armas que porta (cuchillo de monte y escopeta), índices de masculinidad. Esto anuncia la radical ambigüedad que caracteriza a Gila:

A lo largo de la obra es evidente que Gila tiene un espíritu masculino que está atrapado en un cuerpo femenino. Esta dualidad, que en la obra se transforma en algo exagerado y aberrante, no sólo ofrece un ejemplo de lo andrógino, sino que abre paso a la posibilidad de examinar a Gila dentro de la simbología del monstruo que tanto fascinaba como atraía al público barroco de España. (Regan y Almoguera, 1999, p.127)¹¹

Algunos críticos, atendiendo a la conducta masculinizada de Gila, la han catalogado como homosexual o transexual (Otero-Torres, 1997), lo cual, en el XVII, equivalía a una aberración de la naturaleza/desviación pecaminosa, es decir, a una “monstruosidad” humana.

Si volvemos al lugar que elige la serrana para cumplir su venganza, veremos que el *locus* no es casual. Como sostiene Nasif (2013, pp. 144-149), el bosque es el equivalente del desierto porque ambos espacios contienen deseos de aislamiento. Como macroespacio salvaje o natural, el bosque es la sede privilegiada de la aventura, del enfrentamiento con lo inaudito, de la *ordalía*. Muchas veces alberga al caballero desquiciado en tanto ámbito de lo irracional. Esta característica del bosque forma parte de una poética particular, a la que Francis Dubost (1991) llama la “poética del miedo”:

(...) le fantastique médiéval surgit dans l'expression d'un questionnement inquiet, une “poétique de l'incertain”, poétique des peurs ancrées dans l'inconscient collectif, issues de “trois grandes sources dont les résurgences réapparaîtront (...) pour créer et alimenter l'effet fantastique dans son bref surgissement: les peurs venues de l'Autrefois historique ou mythique; la peur de l'Ailleurs, des espaces inconnus, réels ou fabuleux; la peur de l'Autre. (Dubost, 1991, cit. por Gonzalez, 2014, p. 2)

10 Igualmente, en el estado de degradación total del personaje, dirán de ella: “Merece / corónica este valor”. (vv. 782-783).

11 Al respecto, señalamos la curiosa coincidencia con los autores —cuyo artículo desconocíamos hasta hace poco— con nuestro abordaje de una mujer “varonil”, también considerada monstruosa y asociada con el monstruo de Rávena: la protagonista de *La gran Semíramis* de Virués (Sosa, 2019).

El bosque, la selva, la montaña, frecuentemente de difícil acceso, con animales feroces y vegetación intrincada, permiten alojar allí temores anclados en el inconsciente colectivo, relacionados con la oscuridad, la soledad, la presencia de lo monstruoso e, inclusive, de lo diabólico. Efectivamente, a nuestra Gila no le faltará ninguno de estos caracteres pues ella misma –presa de la *locura por la honra*– promete al saber su agravio:

(...) Y guárdense de mí todos
cuantos hombres tiene el suelo
si a mi enemigo no alcanzo,
que hasta matarlo no pienso
dexar hombre con la vida;
y hago al zielo juramento
de no volver a poblado,
de no peinarme el cabello,
de no dormir desarmada,
de comer siempre en el suelo
sin manteles, y de andar
siempre al agua, al sol y al viento,
sin que me acobarde el día
y sin que me venza el sueño,
y de no alzar, finalmente,
los ojos a ver el cielo
hasta morir o vengarme. (II, vv.1080-1096, énfasis nuestro)

El proceso de animalización que convierte a la serrana en una mujer salvaje ha dado comienzo. Literalmente, su promesa de no alzar los ojos al cielo hasta vengarse implica andar en cuatro patas, es retroceder en la cadena evolutiva. En el tercer acto —cuando, pasado un tiempo, Gila ha cobrado ya numerosas víctimas—, se encuentra con una niña, Pascuala, y le pregunta qué opinan los campesinos de ella, la inocente responde:

Que eres *Locifer*,
saltabardales, *machorra*,
el coco de las consejas,
el lobo de sus ovexas,
de sus gallinas la zorra;
los niños callan contigo,
los hombres huyen de ti,
los viejos dicen que así
fue *la Caba* de Rodrigo;
las mozas que otra parexa
no tuvo el mundo, y el cura
como ñublo te conjura
a la puerta de la Igrexa;
cada vez que nuevas dan
de tu condición ingrata,
descomulgándote, mata
candelas el sacristán;
y dicen que en haz y en paz
de toda esta serranía
te han de colgar algún día
como razimo de agraz. (III, vv. 540-560, énfasis nuestro)

Es interesante recuperar todos los matices de un imaginario popular que evoca las representaciones de la “poética del miedo”: lo demoníaco (Lucifer; nube amenazante a la que se conjura y se excomulga), lo ilimitado (*saltabardales*), lo animalesco (lobo, zorra), lo monstruoso (el “coco” de los cuentos), lo lujurioso (Cava), lo híbrido (“machorra”).

En síntesis, aúna los semas estigmatizantes de la animalidad, la demonización y la locura¹², formas extremas de condena social ante la completa transgresión que significa Gila. Por ello, es tan importante para ella aclarar reiteradamente los móviles de su conducta en el momento de ser aprehendida y entregar las armas a su padre: “Vengué, en efeto, mi honor” (III, v. 3117 y v. 3127).

Recordemos que cuando la serrana despierta por el sonido de los atambores que se marchan y descubre la vil acción de Lucas, sus gritos demandan la reparación de su afrenta pública (no privada) a todos los hombres de la casa —empezando por Giraldo y siguiendo por Mingo, Pascual, Antón— hasta terminar por el pueblo, sujeto colectivo masculinizado. Como otra Laurencia¹³, reclama inútilmente una respuesta de quienes debían desagrararla; es entonces cuando resuelve vengar su honor ella misma.

Su razón, sin embargo, no puede ser tomada en cuenta sencillamente porque es mujer. Esa sociedad regida por estatutos de honra tan rígidos que exigen la *limpieza* del cuerpo femenino —a modo de ejecutoria íntima¹⁴— no admite que sea la víctima quien ejerza la justicia por mano propia porque eso implica la usurpación de un rol ancestralmente masculino. El Cabo de la compañía alojada en casa de la serrana dice cuando esta le da una bofetada durante el juego de naipes: “Nunca una mujer agravia” (II, v. 1894); lo que, en apariencia, es un elogio constituye en realidad la mayor ofensa pues presupone que no posee una entidad equiparable a la del hombre.

Cobra ahora nuevo sentido la escena inicial¹⁵ en que el capitán y Giraldo discuten largamente sobre la honra y el labrador exhibe con orgullo su limpieza de sangre, pues se precia de ser “cristiano viejo y honrado”.

La *locura* que Gila experimenta al saberse deshonrada y que la lleva a traspasar los límites de lo humano no es más que el resultado de la obsesión colectiva de una sociedad patriarcal de la cual Giraldo es el epítome. El rol masculino que la joven adoptó a falta del hijo varón también le hizo sentir que podía lavar con sangre su honor: pensó que podía ser agente de su peripecia personal y comprobó que, como mujer, se esperaba de ella la ancestral pasividad femenina. Por eso, no sorprende que la serrana —como la salvaje o el animal herido que es— arranque un pedazo

12 Mingo denominará “airada” a su antigua pretendida (III, v. 6) y le pondrá él mismo las esposas. Gila es llamada “fiera” (II, v. 428) y “extraña mujer” (III, v. 441), entre otras (des)calificaciones.

13 En realidad, la propia Gila se identifica con Olimpia, el personaje del *Orlando furioso* que enloquece al ser traicionado.

14 El tema aparece, en su cruda misoginia, en el diálogo entre el capitán y don García (III). Inclusive, este se mofa del hecho de que mujeres como Gila remiendan su virgo para dar “gato por liebre” y parecer “limpias de los pies y de las manos”, o sea, vírgenes.

15 La ubicación estratégica de esta secuencia remite al principio constructivo de la comedia, ya que suele “anudarse” con la escena final y revelar, retrospectivamente, su importancia como anticipación.

de la oreja de su padre, origen de su forma de pensar y de su desgracia, como ella misma reconoce (III, vv. 3250-3256).

La sanción final del rey¹⁶ muestra ejemplarmente el escarmiento que se dará a quienes intenten transgredir la ideología hegemónica, ya sea con respecto al rol establecido histórica y culturalmente para la mujer, ya sea a las disposiciones homogeneizadoras de orden etno-religioso emanadas del poder católico en el último período de la Reconquista. La admonición atraviesa oblicuamente los siglos para sugerir una idéntica sumisión o la inexorable supresión de los elementos disidentes.

Coda para pensar

Sin embargo, el desenlace de Gila ofrece aristas que problematizan el carácter monolítico del discurso veleciano. Unida a la exclamación que lanza Gila desde el palo: “¡Padre, padre!”, que evoca la escena del Calvario en que Cristo suplica al Padre, la representación de la muerte de la serrana como San Sebastián, atravesada por flechas, en la última didascalía¹⁷, simboliza el martirologio de víctimas puras e inocentes propio de comedias hagiográficas, muy lejos de las imágenes que los marbetes de *asesina, loca, salvaje, demonio...* han ido convocando durante la acción dramática. Esta ambigüedad semiótica marca una fisura que deconstruye, sin palabras, el merecimiento del castigo y el lugar de la razón. Una posibilidad muy fuerte en un dramaturgo como Vélez de Guevara quien, según investigaciones fidedignas¹⁸, tenía sombras de converso.

Referencias

- Dubatti, J. (2018-2019). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 10 (14), 8-29.
- Crivellari, D. (2005). *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (14), 37-62.
- Gonzalez, L. (2014). La forêt du garulf dans la tradition narrative au Moyen Âge: théâtre et matrice de l'hybridation fantastique. *Belphégor* [En ligne], 12-1. Recuperado el 6/09/21 de <http://journals.openedition.org/belphegor/443>
- Majada, J. y Merino, A. (eds.) (2016). *Las Serranas de la Vera* / Lope de Vega, Vélez de Guevara y Valdivielso. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-serranas-de-la-vera/>

16 Al llegar al pie del palo, apenas acaba de morir la serrana, Fernando sentencia: “Ha sido/ justo castigo” (III, v. 3284), para dejar bien en claro cómo terminarán quienes osen desafiar el statu quo del orden monárquico.

17 Entre Don Fernando y Doña Isabel, y el maestro y los que pudieren de acompañamiento, y corren el tafetán, y parezca Gila en el palo, arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro, y salgan abajo Giraldo y Don Juan.”

18 Al respecto, cfr. Vega García-Luengos y Valdés Gázquez (2010); Martín Ojeda y Peale (2017). Se cree que era un cristiano nuevo pues cambió su verdadero nombre, Luis Vélez de Santander, con el que había firmado algunas de sus primeras obras, por el de Guevara. El motivo probable del cambio de apellido fue que, a mediados del siglo XVI, un tal Luis de Santander, también ecijano y ascendiente del poeta, fue castigado como judaizante por la Inquisición.

- Martín Ojeda, M. y Peale, C. G. (2017). Historiografía, genealogía y onomástica: la cuestión del judaísmo de Luis Vélez de Guevara. *Criticón* [En línea], 129. Recuperado el 9/09/21 de <http://journals.openedition.org/criticon/3276>
- Nasif, M. (2013). *Locus amoenus et locus horribilis*: topografía mágica en la literatura caballeresca española. *Letras*, (67-68), 143-153. Recuperado el 28/08/21 de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4590>
- Osés García, B. (2008). La serrana de la Vera. Geografía de una leyenda. En A. Martos García y E. Martos Núñez (coords.). *Puertas a la lectura 20-21. El patrimonio cultural: tradiciones, educación y turismo*, Universidad de Extremadura, 373-377. Recuperado el 20/08/21 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5997868>
- Otero-Torres, D. M. (1997). 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 del Siglo de Oro* (pp. 131-139). Universidad de Ciudad Juárez. Recuperado el 28/08/21 de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc514k5>
- Regan, K. y Almoguera, R. (2001). Romancero y comedia en *La Serrana de la Vera*. En C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (123-129). Iberoamericana.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges*. Seuil.
- Sosa, M. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- (2019). Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis de Virués y La hija del aire de Calderón*. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (15), 96-106. Recuperado el 20/08/21 de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/view/144>
- Vega García-Luengos, G. y Valdés Gázquez, R. (2010). Vélez de Guevara, Luis. En Gavela García, D. y Rojo Alique, P. C. (coords.), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*. Vol. 2, 580-616. Castalia.
- Vélez de Guevara, L. (1916). *La serrana de la Vera*. Edición digital de la Fundación Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, R. y María Goyri, *Teatro antiguo español. Textos y Estudios, I: Luis Vélez de Guevara, La serrana de la Vera*, Centro de Estudios Históricos, 1916). Recuperado el 01/08/21 de <https://fundacionramonmenendezpidal.org/micodigo/serrana/observaciones.html>
- Vélez de Guevara, L. (2009). *La serrana de la Vera: comedia. Inc.: Si sois capitán del rey... Exp.: que fue prodigio de España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Madrid: Biblioteca Nacional, autógrafa). Recuperado el 01/08/21 de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-serrana-de-la-vera-manuscrito-comedia-inc-si-sois-capitan-del-rey-exp-que-fue-prodigio-de-espana--0/html/>