

Antonio Balsón

Span. 701 Beginnings of Castilian Hegemony to 1369

Prof. Domínguez

2 de diciembre, 2013

“Take a walk on the wild side”

Lou Reed (1942-2013)

A mi padre.

Que no me introdujo a las serranas,

pero sí a la Sierra.

El tópico de la mujer en las serranas del *Libro de buen amor*

y el episodio de Marcela en *El Quijote*: un puente.

Una de las características que definen el medioevo es su cultura binaria, polarizada: el señor y el vasallo, la ciudad y el campo, el hombre y la mujer, cristiano o hereje, Dios y el demonio. Con el paso de los años y siglos, con la llegada del renacimiento, esta polaridad se transforma hasta difuminarse en el *chiaroscuro* barroco, donde los contornos medievales, tan aparentemente bien definidos se convierten en sombras, dudas, engaños, y las dualidades se convierten en duplicidades. Un posible ejemplo de esta trayectoria puede ser la forma de presentar a la mujer en las serranas del *Libro de Buen Amor* (1330) de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita (c. 1284 - c. 1351) y la estilizada Marcela de *El Quijote* (1605) de Cervantes. Tras observar la representación de estas mujeres, este trabajo propone buscar lazos, hilos, posibles conexiones que sirvan de pilones o anclajes para construir un puente en la evolución de la representación de la mujer desde las rudas, barbudas, y feas mujeres con las que el arcipreste se encuentra en la hoy madrileña Sierra de Guadarrama y casi tres siglos más tarde, la estilizada Marcela que nos presenta Miguel de Cervantes en 1605. El

proceso de cambio del mundo en blanco y negro medieval al Technicolor renacentista y barroco.

Aunque a día de hoy todavía se debate si la serrana es un subgénero de la literatura pastoril¹, no cabe duda del lazo que conecta la pastourelle francesa y la pastorela gallego-portuguesa al Arcipreste de Hita y a las serranas y serranillas subsiguientes. Como explica Regula Rohland de Langbehn en *Castilian Writers 1400-1500*: “The serranilla genre is connected to the Provençal pastorela, to the French pastourelle, and to the serranas (cowgirl songs) of Juan Ruiz’s *Libro de buen amor*.” (233). En lengua de Michel Garcia: “La serrana compuesta en lengua castellana ofrece una ilustración perfecta de las ambigüedades que supone una definición genérica, en la medida en que esa forma poética se caracteriza por un corpus muy limitado y por una gran variedad de realizaciones dentro de ese corpus” (334). Lo que sí se sabe es que las serranas no sobreviven el medioevo. El relativamente pequeño corpus, unas 25 poesías según Michel Garcia, ocupa un rinconcito dentro del marco de la abundante literatura pastoril propiamente dicha. Cervantes se sirve de las herramientas que le ofrece el barroco, como la retórica, y la popularidad de las narrativas bucólicas para deconstruir no solamente la pastoral Arcadía de los antiguos, sino quizás más crítico, la imagen de la mujer, en Marcela.

No propongo con esto decir que el *Libro de buen amor* (LBA en el futuro) esté carente de profundidad y no quepa la interpretación. Todo lo contrario, Juan Ruiz carga, introduce lecturas y niveles e interpretaciones para todo tipo de oyente o lector. La alegoría, la metáfora, la codificación y el reflejo se trenzan para crear una de las obras más trascendentes de la literatura española. Como explica Vicente Reynal: “De hecho, la significación intencional, y en ella, en especial la metafórica, es la que convierte al *Libro*

¹ Para leer más sobre este tema: Ozanam, Vincent. Pastorelas y serranas: *en torno a la definición de los géneros poéticos medievales*. Cahiers de linguistique hispanique médiévale 24.1 (2001): 431-448.

de buen amor en un pozo de verdades semiocultas (“sutiles”, dice su autor) que hay que saber desentrañar.” (19). Las capas con las que juega Juan Ruiz van desde los sencillos dobles juegos léxicos (es el mismo Reynal quien ofrece todo un vocabulario erótico para la mejor comprensión del LBA), hasta cultas referencias y alegorías al alcance únicamente de los más instruidos. “Desde el heroico cantar de gesta hasta la parodia de la pastorela, por el *Libro del Buen Amor* deja huella, en mayor o menor medida, la mayoría de los géneros medievales, vulgares y latinos, conocidos. Todos ellos estaban al alcance de cualquier escolar medio del siglo XIV” (XXII) explica Blecua, aunque quizás mejor zanjar esta presentación del LBA con palabras de Américo Castro:

En el Libro de Buen Amor hallamos estratos literarios de desigual extensión, densidad, época y sentido. La básica desarmonía de la obra impide resolverla en un género, o en fuentes agrupadas sin propósito; pero de ahí arranca también su poderosa originalidad, su ambigüedad cristiano-islámica. (199)

El elevado nivel de codificación y alegoría que incorpora el LBA supone un importante anclaje del puente que establece de cara a la literatura venidera. Como explica José Raed en su *Arcipreste de Hita: Precursor del Renacimiento*, Juan Ruiz saca sus comentarios del monasterio y los círculos cultos cerrados a la plaza del pueblo, al mercado y a la feria donde se popularizan. Este paso es importante para este breve estudio porque establece una base sobre la visión de la mujer – específicamente en este caso, las serranas, de cara a estudiar los cambios que conducen a Cervantes.

El esquema típico de la serrana es sencillo, aunque luego no haya dos iguales. Un hombre, normalmente forastero de esos parajes y/o de otra clase (noble o clérigo), se encuentra con una mujer local, rústica, normalmente pastora o vaquera, en la sierra (o campo más genéricamente hablando), e intenta seducirla *in situ*, a veces con éxito y otras

no. Según Ferreras, “es la primera vez que aparece este tipo de poema en la Literatura castellana, y que el Marqués de Santillana tardará un siglo en componer sus serranillas”.

(154) Este hecho le da a Juan Ruiz *carte blanche* a la hora de componer sus serranas, modificando a su gusto lo que haya llegado a él en formato de *pastourelles*, poemas gallegos o villancicos.

Juan Ruiz no solamente expone la mentalidad dual medieval, la amplía y reduce, juega con ella y la sirve en detalles y de forma global. Así presenta cada serrana en dos partes. Una introducción en cuaderna vía, rima heptasílabo y la cántiga, propiamente dicha, en octosílabo. Aunque hay diferencias en las narrativas de la “presentación” a la cántiga, Juan Ruiz consigue varias metas con esta técnica: primero reitera cada historia, y recalca y acentúa el contraste en el modo narrativo alternando casi prosa y verso. Desde un punto de vista técnico conviene comentar como Juan Ruiz se recrea distorsionando la cuaderna vía, acercando los temas al terreno más burlesco del mester de juglaría, apalancando su ingenio para elevar el nivel de entretenimiento al mismo tiempo que ejerce la docencia. De esta manera anima al lector/oyente a dedicarse a buscar el buen amor y no a meterse en líos, buscando problemas con agresivas y feas mujeres desconocidas que pueden hacer que termine maltrecho metafóricamente y literalmente con el “loco amor”.

Comienza la sección sobre las serranas Juan Ruiz siguiendo una orden del apóstol: “Provar todas las cosas el apóstolo manda” (950) (todas las citas de LBA son de la edición de Corominas). El lector que cuando llega a esta sección ya ha leído la mitad del libro puede distinguir el tono jocoso de la “orden”. “Fue yo probar la sierra...” (951) continúa el Arcipreste. Salir de la ciudad no implica nada bueno, la seguridad que ofrecen los muros y las calles contrastan con la inseguridad del campo abierto. En el campo, la sierra, el desierto, los montes están los animales salvajes y el diablo en sus muchos disfraces. Hart dice: “Mountains were often associated with life in the world, separated from the practice

of charity” (37). La situación del arcipreste, empeora rápidamente, pierde la mula, se queda sin comida y empieza a nevar y a granizar. Es entonces que aparece la primera serrana: “Yo só la Chata rezia que a los omnes ata” (955) para cobrar el peaje de pasar por la sierra.

El arcipreste tiene en cuenta las estrictas normas sociales del amor cortés que se adaptaran con el *Amadís de Gaula* (1304) y que se verán generalizadas con las serranillas del Marqués de Santillana (finales de la década de 1420, según Rohland de Langbehn) pero que se originan con el *Ars Amandi* de Ovidio y con el *Pamphilus* y el *De amore* de Andreas Capellanus en el siglo XII. Entre los muchos ejemplos y consejos de Capellanus se pueden destacar: “clergymen may engage in love, but it is forbidden to nuns”, o “Peasants rarely love, they copulate like beasts; moreover, they should not be instructed in love, since it would distract them from their labours. If one should by chance fall in love with a peasant woman, praise her elaborately and then if you come up to a convenient place, do not hesitate to take what you want by force.” (Capellanus, *De amore*, final libro III). La clase baja, el “rústico simple” que dice Baranda, carece de la instrucción en las reglas amatorias, lo cual conviene al arcipreste, que sabemos curtido en estas lindes. Una de las escasas “reglas” de artes de amor cortés en Capellanus en la seducción es la prenda o galardón con la que se seduce a la mujer. El varón ha de conceder a la serrana una prenda, aunque el lector no sepa de qué se trate. Frank Domínguez comenta cómicamente que este galardón puede ser tan sencillo como un pañuelo. El amor cortés es uno de los temas que según Iventosch prueban la continuidad del “espíritu” medieval, a través del Renacimiento. Por lo menos, eso es, hasta que llega *El Quijote* con su sátira y parodia y le da a todo el concepto un crítico análisis.

Con tan solo prometer el pago del peaje, la serrana le da crédito al arcipreste y literalmente se le echa al hombro para pasar arroyos y cuevas. Adicionalmente pide “Prancha con broncha e con çurrón de coneja. (957) (medalla con broche y piel de coneja).

Aunque se sabe por la descripción al principio de la obra que el arcipreste no es ni grande, ni alto, ni gordo, ¿Qué tipo de mujer puede cargar con un hombre a cuestas? Pronto se sabe: “gaha, roín e heda” (961) (leprosa, ruin y fea). Dos estrofas más y se aclara aún más el misterio: “La Chata ëndiablada”.

Para algunos la imagen de esta mujer horrible y endiablada no era más que eso. Pero para un público familiarizado con la alegoría personificada y la hipérbole, el arcipreste en su excursión se encuentra con el demonio en persona. La explicación del arcipreste va codificada en dos niveles: “Chata”, a primera vista algo inocente y gracioso para el lector del siglo XXI hace referencia a la nariz del demonio, chato según la leyenda. Para el lector que no capta esta referencia, Ruiz ofrece “ëndiablada” para asegurar el golpe. El efecto del arcipreste en estos breves versos introductorios a la primera serrana es también por lo menos doble: se burla de las estrictas reglas de amor cortés, al tiempo que avisa al lector sobre lo que puede ocurrir en la sierra. Luego existe un juego a nivel léxico y semántico al mismo tiempo que se desarrollan significados más metafóricos y alegóricos.

La segunda serrana continúa el mismo patrón. Tras un breve intercambio, esta le sacude tal golpe al arcipreste que le derriba cuesta abajo “derribóm cuesta ayuso e caí ëstordido” (978). En la siguiente estrofa el narrador la llama “descomulgada”. De nuevo una lectura superficial puede achacar la excomunión a su infidelidad con el marido “Herruzo non lo entienda” (980), pero el buen entendedor puede comprender que estamos ante un ser expulsado de la iglesia, un ángel caído, un demonio.

La tercera serrana a la par de ser la más breve, es también la más anodina y escasa de descripciones. Tan sólo se sabe que se trata de una “serrana lerda”, tonta, bruta, estúpida según Corominas. Esta era la expectativa típica para la gente de campo que carecía de la sabiduría y refinamientos más urbanos. La otra peculiaridad de esta serrana es la larga relación de juegos y labores campestres que dotan al poema de realismo. Pero sabiendo que

el autor no da puntada sin hilo, este realismo sólo sirve para subrayar que algo anda escondido detrás. La serrana le pide matrimonio al arcipreste, asumiendo que es un vecino. Como en los casos anteriores, bien se puede pensar que al tratarse de una “serrana lerda” no se percate bien del arcipreste. Visto desde otro prisma, el matrimonio que propone la serrana puede ser el contrato, la “carta firme”, que exige el diablo de sus vasallos. Un ejemplo de esto reside en el popular “Milagro de Nuestra Señora” de Berceo “De como Teófilo fizo carta con el diablo de su ánima et después fue convertido e salvo”. (195). La reacción del arcipreste a la solicitud de matrimonio con su correspondiente extensa dote, es la de seguir la corriente a la serrana “como a los locos” y salir corriendo después de comer.

La cuarta y última serrana comienza con el arcipreste en una vertiginosa bajada de la sierra. Aunque pida ayuda: “Só perdido, si Dios no më acorre.” (1007), cuando llega abajo, “al pie del puerto falléme con vestiglo” 1008b, “fantastic monster” especifica Hart, “la más grande fantasma que ví en este siglo” (1008). Hablando de la codificación del LBA, Reynal declara:

Juan Ruiz nos ha señalado que, en su escrito, además del sentido literal, está el alegórico y analógico, según los aprendiera de San Agustín, y lo enunciará un contemporáneo suyo, Dante Alighieri, a quien, a lo mejor conocía el Arcipreste. (30)

Esta bajada al infierno con su correspondiente encontronazo con un espíritu viviente, es ciertamente redolente de Dante, de hecho Steven Kirby también apunta al italiano como posible referencia de Ruiz.

El arcipreste se encuentra ante Alda de Tablada. Una “yegua cavallar” (1010) que ni siquiera fue vista en el Apocalipsis de San Juan Evangelista (1011), poca duda cabe que estamos ante un ente infernal. Y esto es antes de la más detallada y grotesca *descriptio* que

se haya visto hasta ahora en las serranas: cabezona sin proporción alguna, cabellos como corneja, ojos hundidos y rojos, pisada mayor que una osa, orejas de burro, dientes caballunos, barbuda, tetas hasta la cintura, etc. Según Reynal, “La figuración de la cuarta serrana es un caso singular dentro de la narrativa poética castellana” (*Las mujeres* 114). Esta mujer, este ser tan incalificable, puede, en primera instancia generar algunas risas en el receptor, pero bajo mayor escrutinio se puede tratar de un ser maligno, un “monstruo apocalíptico” como la llama Ferreras, o como explica Haywood: “even demonic”. Haywood va más allá al interpretar al arcipreste como pecador caído, y por tanto en un estado apto para estar entre demonios: “He is a fallen Everyman subject to humoral influence, and whose relationship with *natura* should be shaped by his acculturation in the institutions designed to govern and save” (95). El hecho de que el arcipreste “cae en la tentación” es otro guiño a la naturaleza endiablada de las serranas. Describiendo las piernas de Alda de Tablada, Ruiz escribe “de las cabras de fuego una gran manadilla” 1016c, Corominas explica que estas “cabras de fuego” son “vejiguillas en las piernas de mucho estar junto al hogar en invierno” (396), pero el mensaje subliminal, como en aquellos anuncios de Coca Cola, nos ha metido cabras en la cabeza, animal libidinoso y satánico por antonomasia. Hart desarrolla el tema de las serranas como mujeres endiabladas en su *Allegory and Other Matters in the Libro de Buen Amor*. White por otra parte, hace referencia al origen bíblico del hombre salvaje, del gigantismo, al que puede pertenecer Alda de Tablada, y de Ham el hijo menor de Noé, que por desobediente cae en salvajismo.

Curiosamente la cantica que sigue no guarda semejanza con los versos que la preceden. Aquí la serrana es “fermosa, loçana e bien colorada” (403) lejos queda la *amplificatio* anterior. Al no tener prenda, galardón, dineros para pagar, el arcipreste no consigue su propósito. Este cambio de opinión del arcipreste, que también está presente en

las serranas previas, puede reflejar la aquiescencia, la conformidad del autor/narrador con el demonio. Igualmente puede reflejar un tipo de alucinación, de hechizo temporal.

Para contextualizar y dar profundidad a la alegoría, basta con contrastar las serranas de Juan Ruiz con el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo de aproximadamente 1260 unos setenta años anterior al LBA. Aquí el público se encuentra con el paraíso terrenal “Semeja este prado egual de Paraiso...” (72), propicio para encontrar a la “Virgin Gloriosa” (72). No obstante, para completar el *Ying* y el *Yang* en los *Milagros*, y confrontar la bondad de la virgen, también se presenta al diablo, esta vez en la imagen del judío que ayuda a Teófilo:

Era el trufán falso	pleno de malos vicios,
Savié encantamientos	e muchos maleficios;
Fazié el malo cercos	e otros artificios,
Belzebud lo guiava	en todos sus oficios. (198)

Otro ejemplo se materializa al contrastar las dificultades que tiene el arcipreste para encontrar a dueñas con quien holgar en la urbe, mientras que las serranas prácticamente le violan.

Al mismo tiempo que el receptor del LBA “vive” las experiencias del arcipreste en la sierra: la climatología, la violencia, las comidas, el sexo; los más cultos entre ellos conectan la condición de estas mujeres semi-salvajes con el concepto de herejía inherente. Como explica Hayden White: “The notion of “wildness” (or in its Latinate form, “savagery”) belongs to a set of culturally self-authenticating devices which includes, among many others, the ideas of “madness” and “heresy” as well” (4), es decir estas

mujeres no solamente viven fuera de la ciudad, sino también, fuera de la sociedad y de la religión, convirtiéndolas al igual que los judíos, como se ha visto antes, en demonios.

Camino del *Quijote*, los siguientes ejemplos de importancia que vemos de serranas son las *Serranillas* de Íñigo Lopez de Mendoza, Marqués de Santillana y señor de Hita, que lo relaciona por lo menos toponímicamente con el arcipreste. Escritas aproximadamente entre 1429 y 1440, estos breves poemas relatan encuentros entre el marqués (u otro noble) y diferentes serranas o pastoras. Pero al contrario de Juan Ruiz, estamos ante elegantes versos que tratan estrictamente de amor cortés, con cierta picaresca, sin duda, pero ciertamente sin la carga alegórico-moral de Ruiz. No en vano estamos ante un personaje de la alta nobleza cuyo fin no va mucho más allá de entretener a sus iguales en las largas noches de invierno con sus versos “picantes”. Independientemente de su rango social, el caballero no siempre tiene el éxito deseado con la rústica. Cabe destacar la finura, gracia y sencillo estilo de Santillana que parece adelantarse al Renacimiento y su influencia según Miguel Ángel Pérez Priego para autores de serranas o serranillas posteriores como Carvajal, Francisco Bocanegra, Fernando de la Torre, Pedro de Escavias.

A partir de las *Serranillas* del Marqués de Santillana se ve una caída en el género con sólo cinco apariciones más: *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Oñate*, *Cancionero de Fernando de la Torre*, *Cancionero de Stúñiga* y el *Cancionero musical de palacio* (García 26). De estas, y siempre según García solamente en la producción de Carvajal en el *Cancionero de Stúñiga* hay una serrana “monstruosa, “que diablo senblaua” (38). Esta excepción resalta el distanciamiento del pensamiento medieval de Juan Ruiz, especialmente cuando dicha serrana abre la boca y habla “making her speak in a polished idiom inflated with courtly advice.” (Gerli 164).

La siguiente vez que se ve un encuentro en la sierra – precisamente la misma sierra que acogerá a Don Quijote un siglo después - será en *Cárcel de Amor* de Diego San Pedro,

en 1492, es decir un siglo y medio después de LBA y en una España que ha cambiado radicalmente desde el arcipreste. Un indicio de los cambios es que el narrador no se encuentra con una serrana – con una mujer, sino con un hombre, un salvaje. “In the middle of the wilderness he encounters a fearsome knight, dressed in skins, who carries in his left hand a Steel shield and in his right a stone carving that depicts a beautiful woman and radiates fire. The flames drag a prisoner, who begs the narrator to help him. The narrator confronts the ferocious warrior and learns that his name is Desire, chief officer of Love.” (Domínguez y Greenia). En las puertas del Renacimiento, se ha trasladado la imagen del deseo de la mujer, a un hombre, por no decir un salvaje. La mujer se ve relegada a tan sólo una talla, hermosa, pero de piedra. También se ha perdido el humor con el que Juan Ruiz describe sus encuentros. Lógicamente el texto va cargado de alegoría, metáfora y al igual que en LBA lecciones de amor, específicamente las reglas del amor cortés. Por otra parte, San Pedro cambia muchas de las técnicas de Ruiz por un estilo epistolar, lo cual aparte de ser muy novedoso, le permite cierta flexibilidad narrativa. Es importante notar que aunque el LBA y *Cárcel de amor* tengan nombres bastante similares y lógicamente traten el mismo tema, la influencia para *Cárcel*, según Domínguez y Greenia, viene de los romances arturianos y la ficción italiana. Es también en *Cárcel* donde se expone una enérgica defensa de las mujeres, lo cual no es nuevo, pero sí marca otra diferencia con el LBA.

El siglo XVI será testigo de la casi desaparición del género de las Serranas² y verá re-aparecer el género pastoril en prosa en el *Amadís de Grecia* (Cuenca 1530) de Feliciano de Silva. (Baranda, 359). En este género, el pastor (y la pastora) así como su entorno se ven idealizados al estilo de la Arcadia de los griegos y de las Eglogas de Virgilio. En este

² De hecho las Serranas no desaparecen del todo, sobreviviendo el Siglo de Oro y apareciendo nuevamente en la *Serrana de la Vera* del siglo XVIII. Incluso a mediados del XX, pero seguramente sin ningún tipo de conexión, Hemingway en su *For Whom the Bell Tolls* presenta a Pilar, una ruda serrana gitana en la misma Sierra de Guadarrama que transitó el arcipreste.

cambio de paradigma, el amor inocente y verdadero reside necesariamente fuera de la ciudad, impoluto. El resurgimiento de este género resulta muy popular y “borra” de la memoria a las salvajes serranas de Ruiz. La primera obra de Cervantes es la pastoral *La Galatea* (1585), en la que se retrata el mundo teóricamente ideal de los pastores. Claro que tratándose de Cervantes, nunca se sabe. Es dentro de este corpus que se encuentra la primera historia intercalada de *El Quijote*: el episodio de Marcela y Grisóstomo. Alban Forcione conecta las dos historias y propone la historia intercalada del *Quijote* como el final real de *La Galatea*.

Dentro de un marco canónicamente pastoral: don Quijote y Sancho están en la sierra compartiendo mesa y mantel con un grupo de pastores cuando se relata la historia de la bella y rica Marcela que rechaza su privilegiada vida urbana para disfrazarse de pastora. La escena abre así:

“Pues sabed,” prosiguió el mozo, “que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que anda en hábito de pastora por esos andurriales.” (Cervantes 84)

En apenas cuatro líneas aprende el lector que se trata de un “pastor estudiante” es decir, no de un auténtico pastor, que se “murmura” la causa de la muerte, es decir que no se sabe concretamente la causa (este punto se debaten Américo Castro, Iventosch y Avall-Arce) y que la culpable es la “endiablada moza de Marcela”. Aquí Tom Lathrop puntualiza que puede tratarse de Marcela propiamente dicho o de su “moza” criada o sirvienta. Aunque por la ausencia de una moza o criada active, se entiende pues que se trata de la misma Marcela. La única otra referencia a un ser no de este mundo es cuando Ambrosio le dice:

“¿Vienes a ver por ventura, ¡oh fiero *basilisco* destas montañas! si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida?” (101) (énfasis mio).

El basilisco es el ser mitológico que puede matar con la mirada, calidad ciertamente diabólica.

Juan Ruiz hace repetidas referencias a las características endiabladas de sus serranas, mientras que Cervantes tan sólo hace esta alusión y en boca de una tercera parte. Si Marcela aparte de rica creció “con tanta belleza, que nos hacía acordar la de su madre, que la tuvo muy grande, y con todo esto se juzgaba que le había de pasar la de la hija.” (86) ¿Cómo podemos estar ante una mujer como las serranas? He aquí el quid de la cuestión, y la maestría de Cervantes de sintetizar y reflejar su mundo, su época. El de Alcalá apalanca la dualidad del ser en muchos, por no decir en casi todos de sus personajes. Irene Gómez Castellano en su análisis de la novela ejemplar *La gitana*, donde Preciosa es una falsa gitana como Marcela es una falsa pastora, dice:

Este baile en círculos alrededor de lo abundante y lo escaso, la copia y la cornucopia, lo clásico y la parodia, el humanismo y el barroco, la utopía y la realidad, lo culto y lo popular, el ideal y su inadecuación, la esencia y la apariencia, es uno de los mayores atractivos de esta novela... (25)

Esta incertidumbre que permea y empapa la obra de Cervantes, no solamente *La gitana*, o el episodio de Marcela y Grisóstomo plasma el *zeitgeist* del momento.

Grisóstomo, igualmente apuesto, rico y estudiante en Salamanca, también asume una nueva vida de pastor precisamente para seguir a Marcela. Este se enamora locamente de Marcela sin recibir una sola mirada a cambio, un amor no correspondido que lo lleva al suicidio. Las coincidencias entre este episodio y el LBA son numerosas: amor en la sierra, parodias del amor cortés, retórica y alegoría, y todo en manos de dos de las mejores plumas

de la lengua española. Incluso se ha expuesto la trayectoria, a grandes rasgos, de Ruiz a Cervantes. Pero hasta ahí llegan las similitudes. Incluso antes de entrar en harina, se ve que el arcipreste no estaba buscando precisamente amor auténtico en la sierra – de hecho, la conversación sobre matrimonio la aguanta hasta que llena la barriga, y sale corriendo. Más bien el eje central de las serranas es la demonización del sexo, mientras que en el caso de Grisóstomo se trata de amor puro, platónico – o la falta del mismo.

Aunque ambas obras tengan el mismo propósito de cuestionar el amor cortés y de hacerlo entreteniendo y educando a la vez, y, aunque como ya se ha dicho ambas obras compartan el marco pastoril y serrano, el ángulo de ataque ha cambiado radicalmente en menos de trescientos años. La evolución de la literatura y la cultura en general del medioevo al barroco, sumado al ingenio de Cervantes, le permite despojarse del simbolismo grotesco que utiliza Ruiz para llegar a su meta. Cervantes destila la esencia de las serranas y la incorpora en una mujer de aspecto divino que consigue el suicidio de Grisóstomo sin siquiera mirarle, sin cruzar palabra. Cervantes no necesita servirse de frías chozas montañosas con mujeres horribles para llegar a similares conclusiones que Juan Ruiz. Como dice Javier Herrero en su *Arcadia's Inferno: Cervantes' attack on pastoral*: “Under the smiling appearance of a pastoral Paradise hide the burning flames of Hell.” (289). Aun hablando de niveles polarmente opuestos de amor, carnal en el caso del arcipreste e ideal en el de Cervantes la conclusión es curiosamente similar: el infierno. De hecho, el suicidio de Grisóstomo es en ojos de la ética, hasta hoy en día, mucho peor que tener un desliz – o cuatro, con sendas campesinas. Luego a pesar de la brutalidad de las serranas, el pecado es mucho menor que el de Grisóstomo, o el de Marcela que queda acusada de homicidio, ya que se entiende que el arcipreste tras su visita a la ermita de Santa María del Vado queda libre de todo pecado.

Incluso cuando comparten referencias, por ejemplo los pastores en Cervantes cuidan cabras, que ya repetidamente mencionó Ruiz en el queso (de cabras) o en las piernas de Alda de Tablada. En el contexto del siglo XVI estas ni siquiera se ven, no necesitan estar en el texto salvo en el trabajo de los pastores, cabreros, para que el lector y ahora sí que es lector – cosa que también es importante, pueda conectar la libido del animal con los posibles deseos de Grisóstomo. Pero tal es la desconexión en Cervantes que en su maestría barroca nada es lo que parece. Ni Marcela, ni Grisóstomo, ni sus amigos son pastores, ni Marcela ama, y en la obsesión de Grisóstomo se puede cuestionar su amor, ni Don Quijote es caballero andante ni por ende puede ser escudero Sancho. Esto contrasta con el realismo que Juan Ruiz instila en su obra.

Otro factor decisivo en la evolución de la presentación de la mujer en los dos textos radica en el acercamiento filosófico de cada uno. En Ruiz se puede ver el marcado contraste esta vez entre la filosofía moral religiosa establecida por San Agustín y Santo Tomás Aquinas y sus antípodas en el hedonismo. Ruiz evidencia la dualidad necesaria y constante en el mundo medieval que es necesaria para encontrar un equilibrio. Aunque en las serranas (y en el resto del LBA) Ruiz utiliza el hedonismo para mofarse y guiar al receptor al “buen amor”, al de Cristo y la Virgen, nos queda la duda, o mejor dicho el poso, del placer que se puede encontrar. Mucho ha evolucionado el pensamiento cuando se llega al *Quijote*. Cervantes dota a sus personajes de una profundidad y personalidad que va mucho más allá de la dualidad medieval. En la falsa utopía de Marcela y Grisóstomo se vislumbran rasgos estoicos, en la búsqueda de perfección moral y a la omnipresente virtud a la que les expone Cervantes y que comenta Avallé-Arce. Alban Forcione desarrolla una tesis muy completa conectando las *Novelas ejemplares*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* con la tradición y filosofía estoica. En la transición entre el Renacimiento y el Barroco, Cervantes se encuentra, posiblemente sin saberlo ya que ocurre

lejos de la península ibérica, en medio de un debate liderado por Sto. Thomas More que busca integrar el estoicismo con el epicureísmo e incluso de sintetizar el cristianismo con el estoicismo. Por otra parte, Marcela figura prominentemente, junto con el Caballero de la Triste Figura como ejemplo de seres existencialistas.³ “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos.” (Cervantes 102) dice Marcela. Declaraciones como esta contrastan con las parcas palabras de las serranas y establecen a Marcela como poseedora de su propia voluntad, características que compartirá con personajes de María de Zayas y Sotomayor adelantándose casi trescientos años al movimiento feminista. Por esta misma razón, Marcela no se comporta como pastora, no obedece las leyes establecidas en las que no tendría ninguna razón para rechazar a un mozo, rico, inteligente y apuesto como lo es Grisóstomo. Lo cual, de nuevo nos devuelve a las serranas que no rechazan a nadie, aunque no tengan ni dinero para pagar el peaje. En esta coyuntura es importante apuntar que el hecho de que Marcela no se enamore de Grisóstomo es visto por la óptica de su época como maldad por parte de la mujer, la “mujer esquiva”. Se puede inferir por esto el carácter negativo, o endiablado de Marcela. La mujer esquiva es una mujer mala. Este silogismo ¿explicaría la evasión de Marcela al monte para “acompañar” – metafóricamente - a sus “hermanas” las serranas de Juan Ruiz?, ¿Se está alejando Cervantes de los preceptos establecidos para la mujer, dotando a Marcela de la libertad de elegir su destino?

Las técnicas narrativas utilizadas por Ruiz y Cervantes también ofrecen una oportunidad para mejor comprender los cambios en el pensamiento de las distintas épocas.

³ Para más información ver Balsón, Antonio. “La influencia del *Quijote* en el existencialismo.” Simmons College, 2008.

En el LBA se aprecia un innovador uso del “yo” narrativo para conducir y unificar un popurrí de historias. En las serranas específicamente, el narrador usa la primera persona para mejor conseguir su propósito de entretenimiento educacional, poniéndose el mismo como ejemplo. Las brevísimas y obviamente toscas intervenciones de las serranas sirven para ilustrar sus carencias intelectuales y para resaltar sus deseos básicos por dinero y/o regalos y sexo. Ahora bien, si Juan Ruiz fue un innovador en las técnicas narrativas del medioevo, Cervantes toma el testigo y lo eleva a alturas que siguen dando de que hablar. Tan sólo apreciar la extensión de la bibliografía sobre Grisóstomo y Marcela apunta a la variedad de opiniones e interpretaciones sobre el tema. El episodio se narra desde la perspectiva de Pedro el cabrero, de Vivaldo y Ambrosio, amigos Grisóstomo, del mismo difunto vía su “Canción desesperada”, y finalmente, también por la misma Marcela que se presenta para defender su libertad de amar o no amar, con su famoso discurso. Esta pluralidad de voces le presta un dinamismo y una profundidad a lo que podría haber sido un sencillo capítulo. Martha García interpreta esa variedad de voces en este episodio como un juicio popular contra Marcela por la muerte de Grisóstomo. De cara a este estudio, lo más notable es el discurso de Marcela por el cual, de su propia voz explica sus razonamientos. Opción que Cervantes no brinda a Grisóstomo.

En conclusión, se puede resumir que así como Juan Ruiz transgrede con la poesía de las serranas o serranillas, lo mismo hace Cervantes con la pastoral. Ambos satirizan sus respectivos géneros con el noble fin de educar y entretener. En el caso de Juan Ruiz esto queda patente con el lema de “Intellectum tibi dabo” pero aún más para despertar conciencias. Por su parte y en su época Cervantes hace lo mismo usando las herramientas retóricas que el brinda el barroco. Ambos cuestionan el rol de la mujer en su época y como los hombres reaccionan a esos roles. Ambos utilizan y apalancan los recursos a su alcance para llevar al lector/receptor a despertar conciencias. Los fundamentos morales son los

mismos para las dos obras: el infierno, la salvación, el amor (platónico, real, carnal, etc.). Cuando se entra en la presencia del demonio la obra barroca es mucho más sutil, escurridiza. Ambas obras usan similares mecanismos constructivos: exempla, parodia/sátira, avanzadas técnicas narrativas para sus correspondientes épocas y retórica entre otras. Estos fundamentos y mecanismos técnicos son los que tejen el entramado que consigue unir a estas dos obras a través del tiempo, creando un puente entre las Serranas del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el episodio de Grisóstomo y Marcela en el *Quijote* de Miguel de Cervantes.

Obras citadas

Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. México: Porrúa, 1967.

---. *Libro de Buen Amor*. Ed. Alberto Blecuá. Barcelona: Planeta, 1990.

Avalle-Arce, Juan Bautista. "Cervantes, Grisóstomo, Marcela, and Suicide." *PMLA* 89,5 (1974):1115-1116.

Baranda, Consolación. "Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española." *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987): 359-371.

Berceo, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 2012.

Caba, Rubén. *Por la ruta serrana del Arcipreste*. Madrid: Cenit, 1977.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Tom Lathrop. Newark, Del.: Cervantes, 2005.

Casillas, Wendi. "El significado arquetípico de las serranas en el *Libro de buen amor*." *La*

corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures 27.1

(1998): 81-98.

Castro, Américo. "El Libro de Buen Amor Del Arcipreste de Hita". *Comparative*

Literature 4.3 (1952): 193-213.

Criado del Val, M. ed. *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas*

del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita. Barcelona: S.E.R.E.S.A.,

1973.

Domínguez, Frank A. and George D. Greenia, eds. *Castilian Writers, 1400-1500*. Detroit:

Gale, 2004. *Dictionary of Literary Biography* Vol. 286.

Fernández, Jaime. "Grisóstomo y Marcela: tragedia y esterilidad del individualismo."

Anales Cervantinos 25,26 (1987) 147-155.

Ferreras, Juan Ignacio. *Las estructuras narrativas del Libro de buen amor*. Madrid:

Endymión, 1999.

Flightner, James A. "The popularity of *Cárcel de Amor*." *Hispania* 47.3 (1964): 475-478.

Forcione, Alban. *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento*

engañoso y El coloquio de los perros. Princeton, NJ: Princeton UP, 1984.

--- "Marcela and Grisóstomo and the Consummation of *La Galatea*." *On Cervantes: Essays*

for L. A. Murillo. Ed. James A. Parr. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1991.

García, Martha. *La función de los personajes femeninos en Don Quijote de la Mancha y su*

relevancia en la narrativa. Vigo, Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2008.

García, Michel. "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana." *I*

canzonieri di Lucrezia - Los cancioneros de Lucrecia (2005): 25-41.

Gerli, E. Michael. "Carvajal's Serranas: Reading, Glossing and Rewriting the *Libro de*

buen amor in the *Cancionero de Estúñiga*." *Studies on Medieval Spanish Literature*

in Honor of Charles F. Fraker. Eds. Pedro M., Mercedes Vaquero, and Alan

Deyermond. Madrid: Cátedra, 1995.

Gómez Castellano, Irene. "Copia y cornucopia: La abundancia en *La gitanilla* de

Cervantes." *Hispanofilia* 155 (2009) 21-39.

Greiff, Ursula. "Traces of Stoicism and Neo-Stoicism in Neo-Latin Utopias." *Acta*

Conventus Neo-Latini Hafniensis: Proceedings of the Eighth International Congress

of Neo-Latin Studies. Ed. Rhonda Schnur. Binghamton, NY: Medieval &

Renaissance Texts and Studies, 1994.

Hart, Thomas R. *Allegory and Other Matters in the Libro de Buen Amor*. London: U of

London, 2007.

--- and Steven Randall. "Rhetoric and Persuasion in Marcela's Address to the Shepherds."

Hispanic Review 46,3 (1978) 287-298.

Haywood, Louise M. *Sex, Scandal, and Sermon in Fourteenth-Century Spain: Juan Ruiz's*

Libro de Buen Amor. New York: Palgrave, 2008.

Herrero, Javier. "Arcadia's Inferno: Cervantes' attack on pastoral." *Bulletin of Hispanic*

Studies 55,4 (1978): 289-299.

Hita, L'Archiprêtre de. *Serranas de L'Archiprêtre de Hita*. Trans. Mercedes Guillén and

Yvon Taillandier. Paris: Librairie Espagnole, 1960.

Iventosch, Herman. "Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of

Don Quixote". *PMLA* 89,1 (1974): 64-76.

Kirby, Steven D. "Juan Ruiz's *Serranas*: The Archpriest-Pilgrim and Medieval Wild

Women." *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond, A North American*

Tribute. Ed. John S. Miletich. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval

Studies, 1986.

le Chapelain, André. *Andreas Capellanus on Love*. London: Duckworth, 1982.

Morreale, Margherita. *Más apuntes para un comentario literal del Libro de Buen Amor*

con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini. Madrid:

Separata del Boletín de la Real Academia Española, 1968.

Ozanam, Vincent. "Pastorelas y serranas: en torno a la definición de los géneros poéticos

medievales." *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* 24.1 (2001): 431-448.

Pérez de King. Ester. "El realismo en las Cantigas de Serrana de Juan Ruiz, Arcipreste de

Hita." *Hispania* 21,2 (1938): 85-104.

Pérez López, José Luis. "Huellas del *Libro de buen amor* en algunos escritores burlescos

de la generación de 1580, creadora del *Romancero* nuevo.” *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 38,1 (2009): 350-367.

Pérez Priego, Miguel Ángel. "Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las serranillas y los sonetos." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 6 (1987): 189.

Raed, José. *Arcipreste de Hita precursor del Renacimiento*. Buenos Aires: Devenir, 1975.

Reynal, Vicente. *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos medievales femeninos*. Barcelona: Puvil, 1991.

---. *El language erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*. Madrid: Playor, 1988.

Roncal, Rafael. "Las serranas en el LBA." *El pregonero* 6 May 1999: 10.

Ross, Jill. *Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature*. Toronto: U of Toronto P. 2008.

Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1967.

San Pedro, Diego. *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra. 2008.

Scordilis Brownlee, Marina. *The Status of the Reading Subject in the Libro de Buen Amor*. Chapel Hill: U North Carolina Studies in The Romance Languages and Literatures, 224, 1985.

Stamm, James R. "The Loca demanda of Juan Ruiz: The Serrana Sequence in the *Libro de*

Buen Amor.” *Journal of Hispanic Philology* 5,3 (1981): 185-197.

Steele, Charles W. “Functions of the Grisóstomo-Marcela Episode in *Don Quijote*:

Symbolism, Drama, Parody.” *Revista de Estudios Hispánicos* 14,1 (1980): 3-17.

Tate, R.B. “Adventures in the sierra”. *Libro de Buen Amor Studies*. Ed. G.B Gybbon-

Money Penny. London: Támesis, 1970.

White, Hayden. “The Forms of Wildness: Archaeology of an idea.” *The Wild Man Within:*

An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism. Edward

Dudley and Maximilian E. Novak, Eds. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1972.