

UN BREVE CAPÍTULO DEL ARIOSTISMO TEATRAL:  
*LAS BODAS DE RUGERO Y BRADAMANTE*

ARNAU SALA SALLENT (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Arnau Sala Sallent, «Un breve capítulo del ariostismo teatral: *Las bodas de Rugero y Bradamante*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 171-198.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.353>>

Fecha de recepción: 29 de junio de 2019 / Fecha de aceptación: 9 de agosto de 2019

## RESUMEN

El trabajo se propone analizar la obra anónima de inspiración ariostesca *Las bodas de Rugero y Bradamante* (BNE, Ms. 16111), ateniendo a cuestiones formales y materiales, a la deuda que mantiene con su fuente y a su dimensión escénica y temática. La comedia se pone en relación con la fortuna del episodio de las bodas en las letras españolas —en particular, con la comedia perdida *Los amores de Rugero y Bradamante*, parcialmente reconstruida a partir de los «papeles de actor» hallados en la Biblioteca Nacional— y con la tragicomedia francesa *Bradamante* (1582), de Robert Garnier. Con ello, se pretende reflexionar sobre el peso que pudo tener el ariostismo teatral en el proceso de formación de la comedia nueva.

PALABRAS CLAVE: Ariosto; *Orlando furioso*; Rugero; Bradamante; comedia nueva.

## ABSTRACT

The scope of this study is to analyze the anonymous *comedia Las bodas de Rugero y Bradamante* (BNE, Ms. 16111), inspired in Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*. The paper addresses formal and material issues, the debt the play maintains with its source and its scenic and thematic dimensions. The comedy is put in relation to the fortune of the episode of the wedding of the ariostesque characters in Spanish literature —in particular, with a lost comedy, *Los amores de Rugero y Bradamante*, partially reconstructed from the *papeles de actor* found in the Biblioteca Nacional— and with the French tragicomedy *Bradamante* (1582), by Robert Garnier. The aim is to reflect on the weight that theatrical Ariostism may have had in the development of *comedia nueva*.

KEYWORDS: Ariosto; *Orlando furioso*; Rugero; Bradamante; *comedia nueva*.

Ariosto fue una moda. La vitalidad argumental del *Orlando furioso* proveyó a los autores de media Europa de un repertorio de temas y de personajes<sup>1</sup> que comprendían todo aquello —«Las damas, los caballeros, las armas, los amores»— capaz de suscitar el interés del público. Es hasta cierto punto enternecedor —y sintomático de la minuciosidad con que la «hora francesa» del comparatismo afrontaba sus estudios— que Maxime Chevalier, en su comprensiva *thèse d'État* sobre la presencia de Ariosto en las letras españolas (Chevalier 1968), recalara en el Ms. 16111 de la Biblioteca Nacional, que contenía una comedia anónima de más que evidente inspiración ariostesca: *Las bodas de Rugero y Bradamante*. El texto, junto a otros siete manuscritos teatrales, había pertenecido a la viuda de Manuel Tejada (Badía Herrera 2007:41), quien lo había vendido al librero madrileño Tiburcio González y este, a su vez, a Cayetano Alberto de la Barrera, que lo compró en mayo de 1852. Los ocho sueltos<sup>2</sup> se habían desgajado de la colección teatral de la Biblioteca de Palacio, con la que compartían «el tamaño de los folios, el diseño de la portada, la letra de los diferentes copistas, amén de la forma de disponer el texto» (Arata 1996). La Barrera, en el folio que precede al manuscrito,<sup>3</sup> había anotado lo siguiente:

*Las Bodas de Rugero y Bradamante*. Comedia anónima, de autor no conocido. MS: copia antigua (últimos años del siglo XVI, o principios del siguiente).

Inédita; descubierta por mí en 1852. Farsa caballeresca insulsa, de pobre inventiva y versificación, trabajosa y prosaica; en la cual figuran, amén de los contrayentes, *Carlo Magno, León Augusto, Roldán, Oliveiro, Reinaldos, Marfisa*.

Va escrita de tres diversas letras. Su mayor parte, incluso el principio y fin, lo están de una que parece de mujer. Tres retazos considerables, y otro de solos cuatro

1. Sobre la fortuna del *Furioso* en la *commedia dell'arte* y entre las compañías profesionales, véase Quadri [2011:109], Mariti [2004:51] y Mamczarz [1983:183].

2. Como *Las bodas de Rugero y Bradamante*, cuatro de las piezas tampoco tenían autor conocido: *Los pronósticos de Alexandre* (Ms. 16064); *La famosa Teodora alejandrina, y penitencia, vida y muerte suya* (Ms. 16112); *El milagroso español* (Ms. 16033), y *El esclavo fingido* (Ms. 16024). Una, sin embargo, era nada menos que *El cerco de Numancia* (Ms. 15000), la tragedia de Cervantes, y las otras dos, comedias de Lope que se creían perdidas: *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* (Ms. 16037) y *El maestro de danzar* (Ms. 16048).

3. Para una edición tentativa de la comedia, a la que refieren los versos que se citan en el resto del trabajo, véase Sala Sallent [2017].

versos, de un carácter muy cursivo y anticuado. Y en la tercera jornada, una escena y parte de la siguiente van de la mano que escribió con excelente forma siete escenas y algún trozo más de la titulada *El milagroso español*. Obsérvase en ambas piezas que un escribiente concluye el pensamiento y aun el verso que dejó pendiente el otro.

Los manuscritos de La Barrera comparten con el resto de la colección Gondomar unas características codicológicas comunes: carecen de licencias, censuras o de listas de actores, lo que indica que fueron copiados en limpio para la lectura, y no para uso de compañías teatrales (Maggi 2004:63). *Las bodas de Rugero y Bradamante*, como las otras comedias adquiridas por el bibliógrafo, se conserva en un cuadernillo suelto, sin encuadernación. En el folio inicial se encuentra el título de la obra y el elenco de personajes («Comedia de las Bodas de Ru- / gero y Bradamante figuras / siguientes»), distribuidos, como todo el texto de la comedia, en dos columnas.<sup>4</sup> El número de copistas es, en efecto, tres: aquel cuya letra La Barrera identifica como «de mujer» —sea lo que fuere lo que ello significa—, responsable de la mayor parte del texto; la de «excelente forma», y la de un «carácter muy cursivo y anticuado», en ocasiones difícil de desentrañar. Es significativo que no parece haber motivo alguno —métrico o de cambio de escena— para el cambio de mano, que en ocasiones afecta a unos pocos versos. Sin embargo, del mismo modo que ocurre en el resto de manuscritos de la colección Gondomar (Badía Herrera 2014:13), la intervención de distintos amanuenses en *Las bodas de Rugero y Bradamante* no impide que existan unas convenciones gráficas y unas características lingüísticas comunes.<sup>5</sup> Respecto del vocalismo, es general el empleo de <y> para el fonema /i/, así como para la semivocal [j] (<Ypalca>, <Reynaldos>) y son frecuentes las vacilaciones vocálicas en posición átona, rasgo característico de la lengua del Siglo de Oro: «sigura» (v. 2487), «devisa» (v. 842), «encorregible» (v. 1021), etc. En el ámbito del consonantismo, cabe destacar los no poco habituales casos de seseo: <riquezas>, <embosados>, <pretençion>, etc. (Badía Herrera 2007:53);<sup>6</sup> la distribución comple-

4. Para una descripción más detallada de las características codicológicas de la colección, véase Maggi [2004:63-64] y Badía Herrera [2007:37-47].

5. Para la rápida caracterización de las prácticas escriturales de la obra que sigue, remito a Badía Herrera [2007].

6. Respecto a las implicaciones del seseo en distintas obras de la colección, es interesante la observación de Badía Herrera [2007:54]: «Dado que hemos hallado varios ejemplos de seseo que afectan a la rima, parece más lógico pensar que la persona que seseaba fuese el compositor de la obra. Podemos afirmar que es el propio escritor, o alguien que ha refundido total o parcialmente la obra,

mentaria de <ç> y <z>, en la que <z> se utiliza únicamente en posición implosiva (Badía Herrera 2007:54) —<felice> frente a <voz>, por ejemplo—,<sup>7</sup> y el empleo de <rr> en posición inicial (<rresponde>) y de <R> con valor fonológico (<Rugero>). La simplificación de grupos cultos («indino», v. 2117; «efeto», v. 136), la asimilación de la /-r/ final de infinitivo («desobligalla», v. 141; «hablallas», v. 407) y los frecuentes casos de metátesis («naide», v. 651; «abrazalde», v. 2521), así como la dislocación del clítico antes del verbo («El caballo me coje», v. 824) o «fue» como primera persona del singular del pasado simple del verbo *ser* (v. 485) son habituales en la lengua de la época. Con todo, es posible percibir unas mínimas diferencias en las prácticas gráficas de los tres copistas: así, por ejemplo, para la representación de la fricativa velar sorda, el segundo amanuense opta por la <x> (<dixese>, <genealoxia>, <rruxero>), mientras que el primero y el tercero lo hacen por la <j> (<Rujer>).

A diferencia de este folio inicial, en el que La Barrera fechaba la obra, tentativamente, en «los últimos años del siglo XVI, o principios del siguiente», en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, en cambio, se atrevió a precisar la fecha: «Su fecha debe de referirse a los años de 1594; data que lleva la primera, autógrafa, de Lope, en razón a que todos siete manuscritos, y el de la *Numancia* que los acompañaba, presentan signos materiales comunes entre sí» (Barrera y Leirado 1860). Chevalier, atento al creciente desinterés poético en el episodio de las bodas de Rugero y Bradamante a partir de los años 1580-1585, supuso que la comedia era anterior a 1590 (Chevalier 1966:427). La premisa temática del hispanista francés ha sido perfilada por Badía, quien, con un análisis de tipo formal —número de jornadas, longitud en número de versos, índice de versos partidos, etc.— propone situar la comedia en «la franja comprendida entre los años finales del ochenta o principios de los noventa» (Badía Herrera 2007:607). Los aspectos formales, que cabe tomar en consideración, respaldan la datación de Badía. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el número menor de redondillas, frente a otras obras del mismo periodo, se explica con facilidad ateniendo al aprovechamiento de octavas reales del original de Ariosto:

---

quien confunde fonética y gráficamente pues es él a quien, por ejemplo, debía sonarle igual la <s> de «fresco» que la <z> de «obedezco», pues las hace rimar».

7. Aunque esta es una tendencia que se cumple de forma general, hay excepciones en todos los copistas: así <grandeza> o <alteza>.

*Sinopsis de la versificación*<sup>8</sup>*Primera jornada*

1-112	octavas reales	112
113-504	redondillas	392
505-560	octavas reales	56
561-608	redondillas	48
609-616	octavas reales	8
617-732	redondillas	116

*Segunda jornada*

733-854	endecasílabos sueltos (con pareado en los vv. 864-865)	122
855-1282	redondillas	428
1283-1338	octavas reales	56
1339-1364	lira <sup>9</sup>	26
1365-1504	redondillas	140
1505-1526	endecasílabos sueltos	22
1527-1706	redondillas	180

*Tercera jornada*

1707-1746	octavas reales	40
1747-1854	redondillas	108
1855-1882	tercetos	28
1883-2130	redondillas	248
2131-2162	octavas reales	32
2163-2206	redondillas	44
2207-2390	octavas reales	184
2391-2466	redondillas	76
2467-2554	octavas reales	88

8. En su estudio de conjunto de la colección Gondomar, Josefa Badía Herrera [2007] da informaciones más detalladas acerca de las características métricas de la comedia, que merece la pena tomar en consideración. Longitud en versos 2554: 1ª jornada 732 (28,66%), 2ª jornada 974 (38,14%), 3ª jornada 848 (33,20%). Porcentaje de versos españoles: 69,38%. Porcentaje de versos italianos: 30,63%. Nº de estrofas distintas: 5. Cambio métrico: 21 (coeficiente: 0,0082). Coeficiente de versos partidos: 0,019.

9. Josefa Badía Herrera [2007] lo computa como una silva, pero se trata, en realidad, de una lira formada por dos estancias de trece versos según el esquema 7a 7b 11c 7a 7b 11c 7c 7d 7e 7e 11d 7e 11e.

*Resumen*<sup>10</sup>

<i>Estrofa</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1780	69,69
Octavas reales	576	22,55
Endecasílabos sueltos	44	5,64
Tercetos	28	1,10
Lira	26	1,02

La tajante valoración de La Barrera —«insulsa, de pobre inventiva y versificación, trabajosa y prosaica» (*Las bodas de Rugero y Bradamante*, f. 1r)— no se aleja de la que habría de emitir tiempo después Maxime Chevalier. El hispanista francés se refirió a la obra como «una traducción insulsa» de las octavas de Ariosto, compuesta con una forma tan «execrable» que las letras españolas no hubieran perdido mucho si la obra hubiera permanecido inédita: «Une *comedia* qui s'attache de façon si précise au modèle ariostéen qu'elle en est bien souvent une plate traduction. On ne saurait dire que la connaissance des lettres espagnoles perde beaucoup du fait que *Las bodas de Rugero y Bradamante* soit restée inédite. La forme en est simplement exécration» (Chevalier 1966:427).<sup>11</sup>

La comedia es, en efecto, una adaptación lineal y fiel de los acontecimientos relatados por Ariosto desde la mitad del canto XLIV hasta mediados del canto XLVI del *Orlando furioso*. Cabe recordar que el canto XLIV empieza con la celebración secreta de la boda entre los amantes, con Reinaldos como testigo (octavas 4-11), y con la paralela concertación de matrimonio de la dama con el heredero de

10. Cf. Badía Herrera [2009:58-59] da porcentajes prácticamente idénticos de la comedia: redondillas (69,38%), octavas (22,55%), tercetos (1,10%), sueltos (5,64%), silva (1,33%). La mínima diferencia se debe a haber computado como parte de la lira —para Badía Herrera una silva— los vv. 1365-1372, que forman parte del parlamento de Rugero, pero que constituyen dos redondillas.

11. De la mano de Chevalier, menciona también la obra M<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz en su edición del *Furioso* (Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2825, n.84). Debora Vaccari, por su parte, ha señalado la no coincidencia entre esta comedia y la de los «papeles de actor» (Vaccari 2002:43), una cuestión sobre la que cabe hacer algunas observaciones. Sin embargo, quien mayor atención ha concedido a la pieza ha sido sin duda Josefa Badía Herrera en su estudio de conjunto de la colección Gondomar: en los trabajos que ha desarrollado a partir de su tesis doctoral, Badía Herrera [2007, 2009 y 2014] ha proyectado sobre la comedia el modelo genérico propuesto por Oleza [1984] y ha analizado con detenimiento los aspectos formales de la obra.

Constantino, orquestada por Amón (octavas 12-13). Los dos últimos tercios del canto —reflejados ya estos en la comedia— narran la oposición de los padres de Reinaldos y Bradamante a las bodas, tras la llegada de los caballeros a la corte parisina; las dudas de los amantes respecto a sus deberes y a los sentimientos del otro; el requisito impuesto por la dama para desposarse y su consiguiente encierro en Rocaforte; la lucha de Rugero contra el ejército griego y su pernoctación en el castillo de Unjardo. El canto XLV relata la prisión del caballero a manos de Teodora; el retorno de Bradamante a París, donde pena de amor; la liberación de Rugero gracias a León, en lugar del cual acepta luchar; el duelo entre los amantes y la desaparición del héroe. El canto XLVI, por último, se inicia con la intervención de la maga Melisa, que conduce a León al monte en el que Rugero planea suicidarse; sigue con la revelación de su verdadera identidad y la renuncia del griego a la dama; continúa con el regreso de los tres a la corte, donde Rugero es proclamado rey de Bulgaria y legítimo esposo de Bradamante, y termina, finalmente, con la celebración del banquete de bodas, interrumpido por Rodomonte, el caballero sarraceno al que Rugero vence en combate.

Puede comprobarse la lealtad —o la sumisión, si adoptamos el criterio de Chevalier— con que el autor anónimo adapta estos hechos contrastándolos con el resumen de la obra que se ofrece a continuación.

### Jornada primera

En París, el emperador Carlomagno anuncia la inminente boda de Rugero y Bradamante. El primero, junto a Roldán, pide que la celebración se aplaze debido a la reciente muerte de Brandimarte, hermano de Marfisa. Amón, el padre de Bradamante, desconocedor de los planes de boda, se opone, en contra de todos los integrantes de la corte, a los desposorios, puesto que ya ha prometido a su hija con el príncipe León Augusto, hijo de Constantino y heredero del Imperio griego. Roldán trata de obtener de Bradamante, que ha aceptado, de cara a su padre, la negativa, la confirmación de que esta ama a Rugero.

Por la noche, Rugero, escondido frente a la casa de Roldán —en la que, junto a Marfisa y una criada, está también Bradamante—, escucha una conversación, primero, entre dos cortesanos y, después, entre Reinaldos y Roldán. Bradamante sale

al balcón y los dos enamorados intercambian palabras de amor y fidelidad (vv. 485-420). Bradamante determina ir a palacio para comunicar su decisión.

En palacio, el emperador espera, con Oliveros, la resolución de Bradamante. Cuando esta llega comunica su condición para aceptar marido: aquel que la pretenda ha de ser capaz de vencerla peleando. Carlomagno acepta su petición y se ofrece a ser su padrino en la batalla. Amón, colérico por la decisión de su hija, decide sacarla de la corte y encerrarla hasta que se resuelva el conflicto. Rugero se propone dar muerte a su rival y abandona el palacio.

### Jornada segunda

En el asedio de Belgrado, León comanda a los griegos mientras un caballero que lleva por divisa «un unicornio blanco» —y que no es otro que Rugero— ha acudido en ayuda de los búlgaros, causando incontables bajas entre el ejército enemigo, entre ellas la del primo de León. Los griegos tocan a retirada y Rugero encuentra a un soldado herido, que le comunica las señas de León: una divisa verde con flores de lis, en atención a Bradamante. Salen tres soldados búlgaros, quienes, ante la noticia de la muerte en batalla de su rey, quieren entregar el reino a Rugero, que este rechaza. León, que ronda por villas cercanas, encuentra a un soldado que le comunica que Rugero se ha alojado en el castillo de Teodora, su tía. Temiendo la venganza de su pariente y movido por el respeto que le causa el guerrero enemigo, León decide avisar a Rugero.

Mientras tanto, Bradamante, encerrada por su padre, adolece de la ausencia de su amado. A su cautiverio acuden Roldán y Marfisa, quienes, embozados, fingen una pelea a propósito de los dos pretendientes de Bradamante para causar alboroto, provocar la salida de la dama y poder, así, liberarla.

Al castillo de Teodora, donde Rugero está preso, llega León, que mata al alcaide y decide liberarlo con el fin de incorporar al guerrero a su Estado. Rugero, sin revelar su verdadera identidad, jura lealtad a su rival. Mientras escapan, León pide a su recién ganado compañero que le dé noticias de la corte francesa y de Bradamante. Rugero refiere que la dama, «aunque hay príncipe que la pida», se contenta «con un pobre caballero / que dicen llamar Rugero» (vv. 1596-1597). Llega, en este punto, una carta de Amón para el príncipe en la que se comunica el requisito im-



puesto por Bradamante para que se celebre la boda. Con miedo de no ser capaz de pelear estando enamorado, León pide a Rugero que libere la batalla por él, encomendada que este se ve obligado a aceptar.

### Jornada tercera

De nuevo en la corte parisina, todas las partes se preparan para la inminente pelea. Bradamante compara las espadas de Roldán, Reinaldos y Oliveros para escoger el arma que llevará en la contienda; se decide finalmente por Durindana, la espada de Roldán, solo comparable a Balisarda, la del propio Rugero. León, impaciente, demanda al emperador que se libere la batalla cuanto antes. Rugero, por su parte, se lamenta de su suerte y, temeroso de herir a su amada, compra a un soldado una espada roma con la que enfrentarse a Bradamante.

Bradamante llega al campo de batalla y escucha los consejos de Roldán. Rugero, con los atavíos de León, resuelve no atacar y defenderse tan solo para cansar a su rival. Ambos pelean, Bradamante pierde y Rugero se retira. La dama, rendida, asegura que todavía le falta por ceder su voluntad. Rugero informa a León del resultado de la pelea y los dos intercambian vestimentas (la sobreseñal y el escudo) para proseguir con el engaño. Rugero, ya solo, puesto en la tesitura de haberse agraviado a sí mismo, resuelve huir a «un desierto» (v. 2128) para aguardar la muerte. Bradamante, por su parte, lamenta la ausencia de su amado, se aflige de su soberbia y decide no acatar su compromiso. Llega entonces Marfisa, a quien Bradamante revela que Rugero y ella ya se habían casado y a quien pide que comunique su decisión al emperador. En su tienda, un criado explica a León, extrañado de no hallar a su compañero, que Rugero ha huido a caballo. Aparece en este punto, por vez primera, Melisa, una maga que refiere al príncipe la resolución de Rugero de acabar con su vida. Ambos parten en su busca.

En el monte, Rugero duda entre matarse por su propia mano o confiar en que «la hambre y dolor harán su parte». Al llegar junto a Melisa, León pregunta a su amigo por el motivo de su mal. Rugero revela finalmente su identidad y su amor por Bradamante. León, a su vez, renuncia a la dama en favor de su amigo. Melisa, por artes mágicas —«con su ciencia»— los devuelve volando a la corte.

Otra vez en palacio, Marfisa revela al emperador y al resto de la corte que Rugero y Bradamante —siendo el caballero ya cristiano, puesto que lo contrario invalidaría la boda— ya se habían casado en secreto. Llegan León y Rugero, el segundo con el rostro cubierto. El príncipe explica que el caballero que lo acompaña es en realidad quien ganó a Bradamante en batalla y que, por lo tanto, le corresponde como esposa. Rugero, ante el alborozo general, se descubre; Amón lo reconoce como «hijo amado» y se anuncian las bodas, al tiempo que el emperador da a conocer que los búlgaros han elegido a Rugero como su nuevo rey.

Chevalier [1966:427, n. 108-109] había advertido que en muchos lugares de la comedia el anónimo autor traducía o parafraseaba directamente el *Furioso*.<sup>12</sup> De hecho se trata, como lo atestiguan los versos 2311-2326, de una translación directa —con libertades— de la traducción de Jerónimo de Urrea:

*Anónimo*

Príncipe mío, si tú supieras  
quién soy, aunque decillo no quisiera,  
de cierto sé que, si tú lo supieras,  
te holgaras doblado de que muera.  
Sabrás que soy aquel que tan mal  
[quieres,  
y soy quien mal te quiso en gran  
[manera:  
soy, te digo, Ruger, que bravo y fuerte  
de esta corte salí por darte muerte  
porque no fuese tuya Bradamante,  
viendo que en tu favor Amón propone  
por vella emperatriz de tu Levante;  
mas, como ordena el hombre y Dios  
[dispone,  
ya hubo ocasión firme delante,  
tu cortesía delante se me pone,  
y esta me hizo no solo no odiarte,  
mas dejar de ser mío por amarte.

*Urrea*

Señor mío (dice), cuando tú supieras  
quién soy (aunque decir no lo quiera),  
por cierto tengo entonces, si me oyeres,  
que más te holgarás en que yo muera:  
sepas que soy aquel que tan mal  
[quieres,  
y soy quien mal te quiso en gran  
[manera;  
soy, te digo, Ruger que bravo y fuerte,  
d'esta corte salí por darte muerte,  
porque no fuese tuya Bradamante,  
viendo que en tu favor Amón propone  
por verla emperatriz de tu Levante.  
Mas porque ordena el hombre y Dios  
[dispone,  
y veo obligación fuerte delante,  
tu cortesía en su querer me pone:  
la que me hizo no sólo no odiarte,  
mas dejar de ser mío por amarte.

*Ariosto*

—Signor mio (disse al fin), quando  
[saprai  
colui ch'io son (che son per dirtel ora),  
mi rendo certo che di me sarai  
non men contento, e forse più, ch'io  
[muora.  
Sappi ch'io son colui che in odio hai:  
io son Ruggier ch'ebbi te in odio ancora;  
e che con intenzion di porti a morte,  
già sen più giorni, uscì' di questa corte;  
aciò per te non mi vedessi tolta  
Bradamante, sentendo esser d'Amone  
in voluntade a tuo favor rivolta.  
Ma perché ordina l'uomo, e Dio dispone,  
venne il bisogno ove mi fe' la molta  
tua cortesia mutar d'opinione;  
e non pur l'odio ch'io t'avea, deposi,  
ma fe' ch'esser tuo sempre io mi disposi.

12. El hispanista francés señalaba, concretamente, las octavas 61 y 63-64 del canto XLIV, las octavas 87, 91 y 97-101 del canto XLV y las las octavas 24, 30-37, 40-43 y 57 del canto XLVI.

Como cabría esperar, el adaptador es más fiel al original cuando vuelca en octavas el material ariostesco y se aleja de Ariosto cuando lo hace en otras formas métricas. Sirva de ejemplo la famosa promesa de fidelidad de Bradamante, en los versos 485-492:

*Anónimo*

Rugero, cual siempre fue,  
tal en buena o mala suerte,  
lo será hasta la muerte,  
con el mismo amor y fe;  
y antes en el bien y el mal  
y en la rueda de Fortuna  
se verá mudanza alguna  
que me conozcas mudar.

*Urrea*

—Ruger, cual siempre fui, tal ser yo quiero  
hasta la muerte, y más, si es más posible:  
o séame Amor benigno, o séame fiero,  
o Fortuna contraria, o apacible,  
peñasco firme soy de fe, y entero,  
que en torno viento y mar hiere terrible;  
ni jamás por bonanza o por invierno,  
lugar mudé, ni mudaré en eterno.

*Ariosto*

—Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio  
fin alla morte, e più, se più si puote.  
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,  
o me Fortuna in alto o in basso ruote,  
immobil son di vera fede scoglio  
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote:  
né già mai per bonaccia né per verno  
luogo mutai, ne muterò in eterno.

El trabajo más notable del autor anónimo es sin duda la estructuración de la trama ariostesca en tres unidades argumentales —fácilmente detectables en el original, por otro lado—, marcadas por las peripecias, los cambios súbitos de fortuna experimentados por Rugero. Así, la primera jornada se centra en la parte palatina del canto XLIV, desde el anuncio frustrado de las bodas hasta la decisión de Rugero de matar a León (octava 76); la segunda jornada, que empieza con los hechos bélicos del mismo canto (octavas 79-96), termina con la trágica obligación del héroe de luchar contra su amada, y la tercera jornada concluye con el enaltecimiento de Rugero, antes del duelo final, que abriría otra secuencia narrativa.

Apenas si hay desviaciones de la trama propuesta por Ariosto, que el autor anónimo sigue con minuciosidad, por lo que, debido a su carácter excepcional, merece la pena detenerse en los pocos momentos en los que el adaptador añade o suprime elementos de la fuente. Por lo que atañe a las supresiones, son siempre cambios que adelgazan sutilmente la trama con vistas a reducir las digresiones. Así, por ejemplo, se suprime el personaje de Beatriz, la madre de Bradamante, a la que tan solo se alude en los versos 228 y 391; el castillo en el que se hospeda Rugero tras la batalla es en realidad el de Unjardo, y no el de Teodora, quien en el *Furioso* suplica a Constantino que pueda vengarse por la muerte de su hijo, y a finales del canto XLV, Marfisa propone que León y Rugero se batan en duelo, algo que el griego aceptaba pensando que su «caballero del unicornio» luchará también esta vez por él, breve situación que también se elimina. Las añadiduras, por otro lado, se limitan a la

farsa de Marfisa y Roldán estando presa Bradamante, y a la comparación de las espadas antes del combate entre los amantes.

En su estudio sobre la influencia ariostesca en las letras españolas, Maxime Chevalier [1966] advirtió un desinterés creciente por la materia caballeresca en el último tercio del siglo XVI, en beneficio de los episodios amorosos del *Furioso*, que se convierten en «répertoire d'intrigues et de motifs». En el conjunto de la producción teatral de la época, la obra de Ariosto tiene, con todo, escasa trascendencia:

Les octaves ariostéennes inspirent un nombre restreint de pièces, quantité dérisoire si l'on considère l'ampleur de la production théâtrale au Siècle d'or. [...] Comme les auteurs de romances, les dramaturges se désintéressent des thèmes épiques et des aventures chevaleresques du *Roland furieux*, ils en retiennent essentiellement des motifs passionnés, en particulier celui de la jalousie frénétique. (Chevalier 1966:405)

Contrariamente a la escasez de teatro ariostesco a finales del Quinientos, en la producción inicial de Lope de Vega, responsable de la introducción del motivo de la furia amorosa en el teatro español (Chevalier 1966:418-419), la huella de Ariosto es profunda; en lo estrictamente escénico,<sup>13</sup> Ariosto es la fuente de dos comedias: *Los celos de Rodamonte* (anterior a 1596) y *Angélica en el Catay* (probablemente de 1599).<sup>14</sup> Al margen de la producción del Fénix, y limitándonos a las fechas que nos conciernen, el otro pionero<sup>15</sup> en la adaptación de material ariostesco es, con *La infelice Marcela*,<sup>16</sup> Cristóbal de Virués.

Chevalier [1968:163] advirtió que «la historia de Rugero y Bradamante inspiró sobre todo a los poetas que escribían antes de 1580», de entre los cuales destaca Pedro de Padilla, quien, en su *Romancero* de 1583, dedicó diez romances al asunto. La batalla entre los dos amantes es objeto de atención, amén de en la composición

13. Puede verse un resumen de la producción ariostesca de Lope en el artículo de Marcella Trambaioli [2004:298-299] a propósito de *Los celos de Rodamonte*.

14. Las fechas de las comedias han sido extraídas de la base de datos ARTELOPE (<<http://artelope.uv.es>>). Sobre la datación de *Angélica en el Catay*, Trambaioli [2009] indica que podría adelantarse, al menos en una primera redacción, a los años 1590-1595, y considera plausible que la obra fuera manipulada sucesivamente, atendiendo a indicios que la sitúan en el período 1599-1603. Se trata, en cualquier caso, de una obra de la época juvenil de Lope.

15. Cf. Chevalier [1966:410]: «Virués et Lope de Vega sont les premiers auteurs à élaborer des arrangements dramatiques des aventures romanesques du poème italien».

16. Cuya fecha exacta de composición se desconoce, pero que habría que situar en el período 1580-1586 (cf. Sirera 1984:72).

de Padilla, en otros tres romances: en dos que mantienen entre sí una relación de dependencia, narrativo el uno y descriptivo el otro —«Con armas limpias y dobles» y «Las armas ricas y dobles» (Chevalier 1968:216-217)—, y en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, que difiere de la acción relatada por Ariosto. Es interesante, para un somero ejercicio comparativo, fijarse en las distintas versiones a propósito de las octavas 61-62 del canto XLIV del *Furioso*, que gozaron de extraordinaria fortuna en el Renacimiento español. Se trata de la promesa de fidelidad de Bradamante a Rugero, de eficaz expresión lírica, que copio en la versión original y en la traducción de Urrea (Ariosto, *Orlando furioso*, pp. 2824-2825):

—Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio  
fin alla morte, e più, se più se puote.  
O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,  
o me Fortuna in alto o in basso ruote,  
immobil son di vera fede scoglio  
che d'ogn'intorno il vento e il mar percuote:  
né già mai per bonaccia né per verno  
luogo mutai, né muterò in eterno.

—Ruger, cual siempre fui, tal ser yo quiero  
hasta la muerte, y más, si es más posible:  
o séame Amor benigno, o séame fiero,  
o Fortuna contraria, o apacible,  
o peñasco firme soy de fe, y entero,  
que en torno viento y mar hiere terrible;  
ni jamás por bonanza o por invierno,  
lugar mudé, ni mudaré en eterno.

Los versos, que en última instancia se remontan a Petrarca y a Tebaldeo (Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2824, n. 84), fueron versionados por Alonso Núñez de Reinoso, quien también los glosó, —«Rugier, qual siempre fui, tal ser yo quiero, / hasta la muerte y más, si ser pudiere»—, por Pedro de Guzmán<sup>17</sup> —«Qual fui, señora, siempre ansí ser quiero / hasta que muera y más, si más ser puede»— y por el ya mencionado Pedro de Padilla —«Ruger, qual siempre fui, siempre ser quiero / hasta la muerte y más, si más pudiere»— (Chevalier 1968:194-203).<sup>18</sup>

En lo teatral, a comienzos del XVII, el episodio de las bodas de Rugero y Bradamante inspiraría un anónimo *Baile de Rugero* y, durante la primera mitad del siglo, aún habría de dar obras como *El vencedor de sí mismo*, de Cubillo de Aragón (quizá de la década de los 30)<sup>19</sup> —«la dernière des comedias ariostéennes du Siècle

17. Aunque la atribución no es segura.

18. Los versos tuvieron eco, también, en el *Carlo famoso* de Luis Zapata y en *El trato de Argel*, de Cervantes (Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2824, n. 84).

19. Cf. Torres Ruiz [2016:82].

d'or» (Chevalier 1966:432)—, *El jardín de Falerina*,<sup>20</sup> de Calderón (quizá de 1648), o el baile *Reverencia os hace el alma*, impreso en la *Octava parte* de Lope, de 1617 (Ariosto, *Orlando furioso*, p. 2934, n. 53 y Chevalier 1968:229). Ya en el XVIII, el episodio daría sus últimos coletazos con *El vencedor de sí mismo*, de Francisco Jacinto de Funes y Villalpando y *Rugero y Bradamante*, de Luis Calisto de Acosta y Faria.

Entre los «papeles de actor» de la Biblioteca Nacional, estudiados por Debora Vaccari [2006], figuran las partes de cuatro personajes relativos al universo del *Furioso*: Amón, Bradamante, Marfisa y Rugero.<sup>21</sup> Evidentemente, los papeles refieren a una comedia—cuyo título original se desconoce, pero que Stefano Arata y Vaccari bautizaron como *Los amores de Rugero y Bradamante*— en la que interviene los mismos personajes que en la nuestra. El argumento de la obra es idéntico<sup>22</sup> y se hallan reflejos de un habla seseante, como en *Las bodas de Rugero y Bradamante*. Sin embargo, aunque pensar en una refundición pueda ser tentador, todo indica que no existe entre ambas comedias más relación que el mutuo interés por el episodio ariostesco.

Desde el punto de vista de la organicidad de la pieza, interesa esta comedia perdida por cuanto supone una formulación en cuatro jornadas del mismo argumento que tratamos, dividida en tres. La división en cuatro jornadas implica, como apuntó Stefano Arata, «una concepción teatral muy definida», propia de los años 1575-1585 (cito por Vaccari 2009:30). Las refundiciones a tres jornadas de obras que originalmente tenían cuatro fueron frecuentes en los últimos años del siglo XVI: ocurrió, por ejemplo, con *La conquista de Jerusalén*, que se conserva dividida en tres jornadas en la Biblioteca de Palacio y en cuatro en los «papeles de actor» de la Bi-

20. Calderón compuso varias obras con este nombre, que no deben confundirse. La primera es una comedia colaborada en la que también participaron Rojas Zorrilla y Coello, estrenada en 1636. La tercera es un auto sacramental de 1675. La que aquí se menciona, y que adapta con gran libertad el episodio ariostesco, es una zarzuela de fecha no segura (Galván y Mata Induráin 2007:8-9).

21. Constan también los nombres de los actores que los interpretaron: Jerónima Carrillo para el papel de Bradamante; «larroca» (Paula Roca) para el papel de Marfisa, y «solano» (Agustín Solano) para el de Rugero. Jerónima Carrillo era la esposa de Alonso de Ribera, también actor. Se sabe que en 1581 el matrimonio trabajaba en la compañía de Mateo de Salcedo, de Toledo y Melchor de León, de Valladolid (Vaccari 2006:54). Paula Roca y Agustín Solano (Toledo, h. 1566 - † antes de 1615) eran matrimonio. Solano fue elogiado por Lope y por Suárez de Figueroa, que lo cita como uno de los más extraordinarios «hombres de representación» de toda España. En 1584 estaban ambos en Madrid. (Vaccari 2006:123).

22. Véase el resumen argumental en Vaccari [2002:42].

biblioteca Nacional, y con *La Isabela* y *La Alejandra*, ambas de Lupercio Leonardo de Argensola (Vaccari 2009:30, n. 31). No obstante, ese no es el caso de la relación entre *Los amores de Rugero y Bradamante* y *Las bodas de Rugero y Bradamante*, puesto que no hay traza alguna de aprovechamiento de versos.

Aunque las limitaciones de espacio impiden discutir la obra con la profundidad que merece, cabe espigar algunas diferencias respecto a la comedia que aquí se estudia. Así, ya una lectura superficial de *Los amores de Rugero y Bradamante* hace patente una menor dependencia de la fuente ariostesca. A modo de ejemplo, puesto que venimos de señalar la importancia del fragmento, cabe atender a la versión que hace el autor de las octavas 61-62 del canto XLIV del *Furioso*:

Rugero, bien de mi vida,  
fiad de tu Bradamante,  
que estará siempre constante,  
más que roca en mar metida.  
Y no creas que me mueva  
la riqueza y ambición;  
fíate de mi afición,  
pues has hecho de ella prueba. (n. 9)<sup>23</sup>

Queda, de la imagen ariostesca original, el símil del peñasco batido por el mar, pero más como evocación que debía activar la memoria del público que como cita textual. Es perceptible, asimismo, un peso mayor de las referencias mitológicas —tan popularizadas como queramos: Cupido, Marte, etc.—, una mayor incidencia en el elemento mágico —se hace mención de un «arnés encantado» (n. 9)— y un uso más limitado del aparte, en consonancia con lo que parece ser una concepción menos dinámica de la escena. Así, a propósito de este último punto, el juramento de fidelidad de Bradamante se produce mediante una carta que lee Rugero, lo que resta intensidad al momento, y, en la batalla entre los dos amantes, Rugero resta en silencio. Desde el punto de vista temático, se explicita algo que en la fuente ariostesca es más bien tácito: la colisión entre la ley de amor, la ley de amistad y la ley del padre —«porque el amor y obidencia / com-

---

23. Cito, aquí y en las siguientes, por la numeración de los papeles de actor ofrecida por Debora Vaccari [2009:22-25].

bate en mi corazón, / que de mi padre el precepto / cumpla, obediencia dice, / mas amor lo contradisce. / No sé a quién pierda el respeto» (n. 33); «En mí la ley de amistad / y de amor en competencia / y no sé por quién sentencia / ha de dar la voluntad» (n. 33)—. Se insiste, asimismo, en el carácter amoral de los afanes crematísticos de Amón, que se adivinan en su empeño por querer casar a su hija con un pretendiente económicamente solvente: «[...] así me es foroso / el darla a León Augusto por esposa / y no a Rugero, que aunque sea honroso, / que es un pobretón es cierta cosa / y bien ves tú que ya no vale gran nobleza / ni virtud ni valor sino riqueza» (n. 3).

Ambos elementos, el papel de la obediencia y la crítica hacia los *tempora* y *mores* del momento, cobran relevancia en una tragicomedia francesa coetánea de *Las bodas de Rugero y Bradamante*: la *Bradamante* de Robert Garnier [1942]. La obra, que apareció en 1582 en la edición de las obras completas del autor,<sup>24</sup> publicada en París (Hervier 1949:xiii), sigue de cerca, también, el argumento ariostesco.<sup>25</sup> Garnier, como el autor de *Las bodas de Rugero y Bradamante*, percibió la naturaleza unitaria del episodio de las bodas y excluyó la provocación de Rodomonte y la victoria final de Rugero. Ambos autores asumen también la familiaridad absoluta del público con la obra de Ariosto: en ningún momento —o solo de manera muy sutil— se dice que Reinaldo es el hermano de Bradamante, que Ipalca es su hermana, o que son hermanos Rugero y Marfisa. Solo alguien conocedor de la trama ariostesca podía comprender las referencias a la boda previa entre los dos protagonistas, o no quedar atónito por la súbita aparición de Melisa, y entender que se trataba de una maga. Puesto que una comparación entre las obras sería inasumible, baste señalar, para lo que aquí interesa, la coincidencia entre Garnier y el anónimo autor de *Los amores de Rugero y Bradamante* a la hora de ofrecer un tratamiento satírico de algo que solo se intuye en el original de Ariosto. Así, todo el acto segundo, en la tragicomedia de Garnier, dominada por la discusión entre Amón y Beatriz, su esposa,

24. No se conoce representación alguna de las obras de Garnier, «el mejor heredero dramático de la cultura humanística y de la tragedia senequista» (Oleza 2017:12).

25. Con la introducción de algunos personajes episódicos de propia invención —Nymes (confidente de Carlomagno), Basile (confidente de León), La Montagne (el mensajero que explica el combate entre Rugero y Bradamante), La Roque (page de Amón)— y la concertación final del matrimonio de León con la hija de Carlomagno. Al margen de este final feliz, que impide el calificativo de «tragédie», los rasgos aportados por Garnier que contribuyen a determinar el carácter tragicómico de la obra son «le mélange de personnes de conditions différentes, le caractère romanesque du sujet, la place donnée à l'amour, des péripéties attachante, sans aller jusqu'à l'horrible» (Hervier 1949:v).



acerca del matrimonio de su hija, adopta un tono de drama familiar que se aleja del carácter noble de los acontecimientos que le siguen (Hervier 1949:vi-vii). En este entreacto burgués, Amón —que en la segunda escena, colérico, pide armas para luchar contra su propio hijo y tropieza (Garnier, *Bradamante*, vv. 450-460)— es presentado de forma ridícula bajo las características del avaro, al tiempo que profiere una serie de tópicos senequistas:

AYMON           Ce que je prise plus en si belle alliance,  
C'est qu'il ne faudra point desbourser de finance.  
Il ne demande rien.

BEATRIX   Il est trop grand seigneur.  
Qu'a besoing de nos biens les fils d'un Empereur?

AYMON           Ce nous est toutefois un notable avantage  
De ne bailler un sou pour elle en mariage,  
Mesmement aujourdhuy qu'il n'y a point d'amour,  
Et qu'on ne fait sinon aux richesses la cour.  
La grâce, la beauté, la vertu, le linage  
Ne sont non plus prisez qu'une pomme sauvage.  
On ne veut que l'argent: un mariage est saint,  
Est sortable & bien fait quand l'argent on estreint.  
O malheureux poison! (Garnier, *Bradamante*, vv. 177-189)

Lo contradictorio, claro está, es que él mismo participa de esta lógica y atribuye a una supuesta edad dorada —aquella de su juventud— los mismos principios que es incapaz de reconocer en Rugero: «Alor, vrayment alors, on ne prisout sinon / Ceux qui s'estoyent acquis un vertueux renom, / Qui estoyent genereux, qui monstroyent leur vaillance / À combatre a l'espée, à combatre à la lance» (Garnier, *Bradamante*, vv.199-202).

Baste lo señalado hasta aquí para mostrar la fertilidad del episodio de las bodas, capaz de arraigar en contextos teatrales alejados entre sí.<sup>26</sup> El caso de *Los amores de Rugero y Bradamante* parece ser el de una adaptación que, si bien sigue de cerca el argumento de Ariosto,<sup>27</sup> se permite cierta libertad en su formulación

26. Queda pendiente una comparación entre las adaptaciones del episodio ariostesco en España y Francia, en la línea de estudios que ponen de manifiesto el desarrollo paralelo del teatro en ambos países, como el reciente artículo de Joan Oleza [2017].

27. Y en la que no faltan citas casi textuales del *Furioso*, como en la ya mencionada promesa de

definitiva, deudora de una concepción teatral todavía rígida, que se apoya en una tópica de signo popular para dar vida a unos personajes y a una historia que, a mediados de los años ochenta, gozaban de vitalidad entre el público.<sup>28</sup>

Por cuanto atañe a la obra que nos ocupa, tratar de elucidar cuál pudiera ser la puesta en escena de *Las bodas de Rugero y Bradamante* es sumamente complejo, en la medida en que carecemos de una idea exacta acerca de la naturaleza del acto teatral en este momento de su desarrollo. Lo más probable, con todo, es que se contara con una escenografía precaria (Huerta Calvo 2011:15), cuyos elementos estarían dotados de un cierto significado simbólico, convencional, respaldado por la imaginación de los espectadores. Así, por ejemplo, se indica que Rugero sale «arrebozado de noche» (v. 312*Acot*), lo que debía traducirse en una vestimenta —y probablemente también en una gestualidad— más o menos codificada e inteligible para el público.<sup>29</sup> Por lo que refiere a otros elementos de la utilería, habían de responder a las posibilidades materiales de cada compañía. En los versos 756-758 se describe la vestimenta de Rugero —«Armado viene de unas piezas dobles / y para devisa un unicornio blanco / en campo colorado»—, lo que puede interpretarse como una acotación implícita en vistas a una eventual representación o, lo que parece más probable, como una manera de explicar al público aquello que debían imaginar.

El número de escenas<sup>30</sup> de *Las bodas de Rugero y Bradamante* es relativamente elevado, lo que, según Badía Herrera [2007:544] es indicativo de una fecha de composición más tardía. No alcanza, aquí, para un análisis detallado de la construcción de cada una de las tres jornadas, pero cabe hacer unas consideraciones generales a propósito de los espacios y de algunas escenas en concreto. La primera jornada, que cumple las funciones de introducción, es la más estática desde el pun-

---

Bradamante por vía epistolar: «Antes se verá buril o lima de tierno plomo esculpir figuras en duro diamante y faltará el sol de hacer su acostumbrado efeto que yo falte tan solo un punto de lo que tengo prometido [...]» (*Papeles sueltos de varias obras dramáticas*, f.55v).

28. Amos Parducci (Arce 1961:419) mencionó una anónima *Comedia de Bradamante y Ruger*, que había custodiado la Biblioteca Nazionale di Torino hasta 1904, cuando fue destruida por un incendio. La pérdida definitiva del texto hace imposible especular a propósito de una eventual identificación con los fragmentos conservados en los «papeles de actor», o de estudiar su relación con las otras adaptaciones del episodio ariostesco que se han mencionado más arriba.

29. No hay que descartar, dado que para que la obra sea inteligible es necesario conocer la fuente, que los espectadores pertenecieran al ámbito académico o cortesano y que sea ocioso, por lo tanto, pensar en una eventual representación en un corral.

30. Para una tabla en la que se muestra la división de la obra en cuadros y escenas, véase Badía Herrera [2007:681-686].

to de vista del espacio: transcurre en palacio y frente a la casa de Roldán. Este segundo lugar propicia una escena de balcón, tan amortizada por el teatro español y europeo. La segunda jornada empieza con una batalla, representada por medios tanto sonoros cuanto visuales, como la vestimenta de los actores —«*Tocan cajas y sale el príncipe León y algunos de batalla*» (733*Acot*), «*Tocan dentro a recoger*» (763*Acot*), etc.—, alterna con escenas en palacio y termina con Rugero en prisión, de donde será liberado por León —matando en escena al alcaide (v. 1394*Acot*), algo poco afín a la preceptiva clásica—. Es probable que el encierro del protagonista se representara metonímicamente con grilletes y con el recurso del espacio extraescénico (vv. 1401-1414):

*Habla de dentro*

RUGERO           ¿Quién habla o hace ruido?

[...]

LEÓN             ¡Ah, caballero! ¡Ah, señor!

¿No me oís?

RUGERO                     Saldré. Esperad,

si tanta es la voluntad

que tenéis de mi dolor.

[...]

Ya vengo,

a tardancia perdonad,

que el hierro me hace pesado.

El acontecimiento climático de la tercera jornada, y de toda la comedia, es sin duda la pelea entre los dos amantes, que se resuelve, acertadamente, en escena.<sup>31</sup> El autor, que no puede hacer hablar en voz alta a Rugero, puesto que delataría su identidad, echa mano del aparte para dar a conocer sus pensamientos y dotar al momento de un dialogismo que, de estar ausente, haría que la escena cayera en una artificiosidad excesiva:

---

31. Algo que parece obvio desde una concepción moderna del teatro, pero que en otros contextos culturales no lo era en absoluto. La tragicomedia de Garnier sobre el mismo asunto, mencionada al paso más arriba, resuelve la situación mediante el relato de un personaje.

BRADAMANTE      Agora vino a faltarme  
    esfuerzo y valor a mí.  
 RUGERO            (Mi alma fue para mí,  
    que hoy no has podido sobrarme.) (vv. 2035-2038)

Josefa Badía Herrea [2007] adscribe *Las bodas de Rugero y Bradamante* a lo que Joan Oleza llamó dramas «de hechos famosos». El calificativo de “drama” implica, para Oleza, una diferencia tajante respecto del universo de la comedia. Si la segunda es el modelo adecuado para «las insospechadas potencialidades del enredo» (Oleza 1984: 254), el drama es «un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes [...] pero inequívocamente populista» (Oleza 1984: 252). El «gran aparato» sería necesario para la «decidida voluntad de impacto ideológico» que lo caracteriza, y el carácter populista se reflejaría en la «hispanización» de espacios y personajes y en las concesiones a lo cómico, entre otros, mediante la incrustación del gracioso. El esquema prototípico del drama de hechos famosos, siempre según Oleza, sería el siguiente: «Marco: situación bélica - Hecho de fama a realizar por el héroe - Pruebas y colaboraciones sobrenaturales - Triunfo - Recompensa» (cito por Badía Herrera 2007:224). Dentro de este marco genérico, Badía Herrera detecta toda una serie de típicas situaciones dramáticas: la «amistad entre dos caballeros», el «grave peligro» —en la pelea entre los futuros esposos—; la «rivalidad por la mujer» (Badía Herrera 2007: 152-153); la «intervención de los familiares en el concierto de matrimonio por cuestiones económicas» (Badía Herrera 2007:162); la «imposición de cláusulas por parte de la mujer para admitir el matrimonio» (Badía Herrera 2007:198, n. 231); el exilio del héroe (Badía Herrera 2007: 226), etc.

Sin menoscabar la utilidad de la propuesta de Oleza, cuya relevancia ha quedado más que demostrada en los estudios sobre el teatro áureo, y sin poner en duda la pertinencia de los motivos detectados por Badía, cabe hacer una puntualización respecto al primero y añadir algunos elementos de interés respecto a la segunda. Así, no es claro que la obra que tratamos deba analizarse desde unos determinados presupuestos genéricos, en tanto en cuanto que los «hechos famosos» a los que se refiere Oleza son de naturaleza histórica, mientras que nuestra comedia es una adaptación escénica de un argumento, literario, preexistente. Por cuanto refiere al supuesto aparato de los dramas, ya se ha visto que la escenografía requerida por nuestra comedia es, a lo más, humilde. No hay hispanización alguna porque impor-

ta que los personajes sean reconocibles, y su hábitat natural es la Francia carolingia. Y en cuanto al impacto ideológico, y ello nos lleva a la lista de motivos que aduce Badía Herrera, la cuestión esencial que se dirime en la obra es la de la nobleza natural —representada en Rugero— frente a la nobleza por nacimiento —representada en León—. Desde el comienzo, el conflicto es más bien escaso, puesto que las cualidades del primero jamás son puestas en duda: «que es caballero y de mí hallado dino / y no se funda menos que en lo justo», dice Amón en los versos 75-76. Lo que se opone a la boda entre Rugero y Bradamante es la baja extracción social del primero, al margen de lo que esté dispuesto a reconocer Amón:

ROLDÁN            No sé, por Dios, señor tío,  
                          qué falta halléis en Rugero,  
                          que en velle tal caballero  
                          hago su negocio mío.  
                          ¿En las riquezas paráis,  
                          que son bienes de fortuna?

AMÓN                Sobrino, cuenta ninguna  
                          hago de lo que pensáis,  
                          que bien podía Rugero,  
                          con su buena diligencia,  
                          ganar más que por herencia  
                          tiene el de Grecia heredero. (vv. 113-124)

Poco después serán unos cortesanos los encargados de revelar los motivos reales del padre de la dama:

PRIMERO            Juega a lo seguro Amón:  
                          no hay culparle cierto en nada,  
                          que la quiere ver casada  
                          con príncipe de valor,  
                          que es rico, y pobre Rugero;  
                          y el día de hoy la probeza  
                          es tenuta por vileza,  
                          y aun en el más caballero.

RUGERO            (Aqueste tiene razón.)

SEGUNDO           Ya no vale calidad. (vv. 353-362)

La cuestión crematística del debate pobreza-nobleza es central en la historia de los dos amantes,<sup>32</sup> por lo que el “hecho de fama”, si aceptamos el marbete, a realizar por Rugero —luchar contra su amada y renunciar a ella en aras de la lealtad hacia un amigo— es de tipo moral.<sup>33</sup> Su pretensión a lo largo de toda la comedia no es otra que demostrar «que es galán / y caballero, aunque pobre», y su victoria sobre sí mismo (v. 1897) se ve recompensada, como no podía ser de otro modo, con un ascenso social.

Parte fundamental de los dramas «de hechos famosos» es el elemento sobrenatural, que imprime «un sello de restauración del equilibrio que matiza el primer desenlace trágico que parecía llamado a cerrar el drama» (Badía Herrera 2007:231). Si bien es evidente que la intervención de la maga Melisa permite el final feliz, llevando a León a la montaña donde pena Rugero y, después, devolviéndolos a ambos volando a la corte, no es menos cierto que no hay otro atisbo en toda la comedia del universo fantástico del *Furioso* que este *deus ex machina* final. En otras coordenadas literarias, su función la habría cumplido un rey justo y resolutivo, aparecido de improviso, como en tantos finales de la comedia nueva. Por ello podría, quizá, matizarse la importancia de la magia en la comedia, donde cumple una función, más que nada, catalizadora.

En la segunda jornada, dominada casi por entero por los avatares de Rugero y su encuentro con León, todos de carácter grave, el autor tiene el acierto de intercalar la falsa pelea entre Marfisa y Roldán, cuyas verdaderas identidades e intenciones conoce el público —aquello de la ironía dramática—, hecho que provoca cierta distensión que, a su vez, hace más intensa la inmediata aparición de Rugero apriisionado (v. 1282*Acot*). Las concesiones a lo cómico son escasas en una comedia, por lo general, de tono grave, y, como en esta, cuando se dan suelen venir de la mano de Roldán, que actúa, así, como un mínimo agente de comicidad:

ROLDÁN	¿Vos queréis bien a Rugero?
BRADAMANTE	Yo, señor, ni mal ni bien.
ROLDÁN	(¡Ya me quisiera tan bien alguna por quien yo muero!) (vv. 241-244)

32. Lo demuestra, como se ha visto, la importancia que cobra la sátira contra el dinero en otras dos adaptaciones del episodio, tan alejadas entre sí: *Los amores de Rugero y Bradamante* y la *Bradamante* de Garnier.

33. También el de León, en quien es posible ver un modelo perfecto de cortesano, al modo de Castiglione (véase Badía Herrera 2014:147-148).

Si lo cómico aparece solo pálidamente, algo parecido ocurre con lo lírico. Previamente se ha mencionado la repercusión de las octavas 61 y 62 del canto XLIV del *Furioso* en la literatura española. Las octavas gozaron de tal popularidad que se habían musicado en Italia y es posible que llegaran a cantarse en España (Chevalier 1968: 198). El anónimo autor de *Las bodas de Rugero y Bradamante*, atento sin duda a la predilección del público por el fragmento, hace coincidir la declaración de lealtad con la única escena de balcón de la comedia. El momento es propicio para un cambio métrico: Marfisa e Ipalca se van y dejan solos a los amantes. Sin embargo, el autor alarga la tirada de redondillas que viene del verso 113 hasta incluir las palabras de Bradamante —inmediatamente después, al hablar Rugero (v. 505), vuelve a las octavas— y no aprovecha la oportunidad para transcribir literalmente, como hace en otros momentos, los versos de Ariosto:

Rugero, cual siempre fue,<sup>34</sup>  
 tal en buena o mala suerte,  
 lo seré hasta la muerte,  
 con el mismo amor y fe;  
 y antes en el bien y mal  
 y en la rueda de fortuna  
 se verá mudanza alguna  
 que me conozcas mudar.<sup>35</sup>  
 Un peñasco firme soy  
 que, del viento y mar batido,

nunca pueda ser movido:  
 tal en vuestro amor estoy.  
 Y hago testigo a Dios  
 de que la hacienda me enfada  
 y otro imperio no me agrada,  
 sino el que tenéis vos;  
 y así confiad, Rugero,  
 que, en esta vuestra ciudad,  
 un muro hay de voluntad  
 que no le rompe dinero. (vv. 485-504)

Los personajes del *Furioso* «formaban parte del sustrato cultural conocido por los espectadores coetáneos» (Badía Herrera 2014:139) y pasajes como el anterior habían de activar los resortes afectivos del público, al convocar una retahíla de composiciones como las que se han apuntado más arriba. En este sentido, el autor se complace en dar gusto al vulgo al conjugar uno de los escasos momentos líricos con una escena, la del balcón, de probada eficacia dramática.

34. Nótese el uso de «fue» como primera persona del pasado simple, habitual en la época.

35. Agudamente señala Chevalier [1968:198] la utilización por Ariosto del *argumentum ab impossibili*: «De plomo se verá buril, o lima, / formar varias figuras en diamante, / antes que golpe de Fortuna oprima / o rompa el corazón, d'amor constante; / y se verá tornar, hacia la cima / del monte, el río turbio y resonante, / que por nuevo accidente, o malo o bueno, / de vos mi pensamiento vaya ajeno» (Ariosto, *Orlando furioso*, pp. 2825-2827). La tradición clásica del *adynaton* había sido formulado en la Edad Media como acumulación de *impossibilia* (Curtius 1955:143-149). Hay un eco de eso mismo en la glosa de Reinoso del episodio ariostesco.

Chevalier acusó a la comedia de ser «une plate traduction» (Chevalier 1966:427) de las octavas del *Furioso*. Sin embargo, resulta más productivo fijarse no tanto en qué aprovechó el autor anónimo del original ariostesco —que es, sin duda, mucho— sino en qué elementos se han suprimido para esencializar la trama. En este sentido, el conflicto de la comedia se hace patente desde el principio y colaboran a alimentarlo o resolverlo cada uno de los acontecimientos que tienen lugar en las tablas. Ciertamente, el comienzo de la obra, con el parlamento en octavas de Carlomagno, es de un acusado estatismo —lejos aún de los sorprendentes inicios *in medias res* del teatro posterior— y la versificación «trabajosa y prosaica», como atestiguó La Barrera, no es obra del mejor ingenio del siglo, pero es notable el intento por dotar de coherencia dramática —sin acrobacias argumentales y con hechos que no se relatan, sino que ocurren en escena— el complejo universo del *Orlando furioso*. Puesta frente a otras obras, coetáneas o ligeramente anteriores, como *Las locuras de Orlando*<sup>36</sup> —que «adolece de la misma poca unidad que su modelo» (Pontón 2013:631)—, *Las bodas de Rugero y Bradamante* supone un paso más hacia la cohesión dramática, la viveza escénica y la cercanía a las exigencias del público.

Habría que discutir si la relativa frecuencia de teatro ariostesco en la producción juvenil de Lope, tomando en cuenta el escaso número de obras conservadas del período de gestación de la comedia nueva, no indicaría que el peso del *Furioso*, como productor de argumentos teatrales, es mayor de lo que se había creído. La presencia de tres obras ariostescas —*Las bodas de Rugero y Bradamante*, *Las locuras de Orlando* y *Belardo el furioso*— en la colección Gondomar así parece indicarlo. Nos hallaríamos, pues, ante una moda teatral, cuyos límites temporales son difíciles de acotar con precisión, pero que ya se habría ido agotando a mediados de los años noventa. Las adaptaciones posteriores del episodio de las bodas de Rugero y Bradamante —en el XVII y poco después— se alejan cada vez más (hecho lógico, por otro lado) del argumento original.

La fortuna del *Orlando furioso* a lo largo del siglo XVI revela un cambio progresivo en la sensibilidad de los poetas y del público. El interés por la dimensión épica de la obra fue decayendo en beneficio de ciertos aspectos del universo erótico de Ariosto, con la furia de amor como motivo privilegiado. *Las bodas de Rugero y Bra-*

---

36. Estudiada en su momento por Eugenio Maggi [2004], de cuyo modelo este trabajo se reconoce, en parte, deudor.



*damante*, donde lo bélico y lo amoroso cobran importancia a partes iguales, parece un ejemplo paradigmático del momento de transición entre las propuestas de los trágicos, atentos al revés adusto del honor, y el nuevo modelo teatral, en el que tanta importancia habrían de tener los vaivenes del deseo. Quizá pueda conjeturarse que el autor anónimo, en los pasos incipientes que habrían de dar lugar a la comedia nueva, opta por un tema sobradamente conocido por el público, en un momento de pasajero interés por las tramas ariostescas, para unas formas escénicas relativamente novedosas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 7-24.
- ARCE, Joaquín, «Un capítulo concluso del hispanismo italiano. Las aportaciones de Amos Parducci», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, XI (1961), pp. 407-429.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, eds. C. Segre y M. de las N. Muñiz, trad. de J. de Urrea, Cátedra, Madrid, 2002.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2007.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «La versificación dramática en la génesis de la “comedia nueva”: estudio de una muestra de la colección teatral del Conde de Gondomar», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, coord. X. Tubau, Grupo de investigación PROLOPE (CER-UAB), Bellaterra, 2009, pp. 51-111.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2014.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneira, Madrid, 1860, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccf9m4>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1968.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, FCE, Madrid, 1955, 5ª reimpr.
- GALVÁN, Luis, y Carlos MATA INDURÁIN, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2007, pp. 7-67.

- GARNIER, Robert, *Bradamante: tragécomédie. Les Juifves: tragédie*, ed. M. Hervier, Garnier Frères, París, 1949.
- HERVIER, Marcel, ed., Robert Garnier, *Bradamante: tragécomédie. Les Juifves: tragédie*, Garnier Frères, París, 1949.
- HUERTA CALVO, Javier, «Espacios poéticos en el primer teatro clásico», en «*Monstruos de apariencias llenos*». *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Grupo de investigación PROLOPE (CER-UAB), Bellaterra, 2011, pp. 15-40.
- Las bodas de Rugero y Bradamante*, Ms. 16111 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- MAGGI, Eugenio, «Una comedia inedita di ispirazione ariostesca: *Las locuras de Orlando*», *Confronto letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, XLI (2004), pp. 63-92.
- MAMCZARZ, Irène, «Les imitations théâtrales du *Roland Furieux* de l'Arioste en Italie et en France», en *Le théâtre italien et l'Europe. xve-xviiè siècles*, eds. C. Bec e I. Mamczarz, Presses Universitaires de France, París, 1983, pp. 183-204.
- MARITI, Luciano, «Teatri di follia amorosa. *L'Orlando furioso* negli scenari della commedia dell'Arte», en *XXVII Convegno Internazionale. Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento*, eds. M. Chiabò y F. Doglio, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Roma, 2004, pp. 49-90.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas*, dir. J. Oleza Simó, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, en línea, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_100.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html)>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- OLEZA, Joan, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 6-33.
- Papeles sueltos de varias obras dramáticas*, Mss/14612/8 de la Biblioteca Nacional de España, en línea, <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4613015>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en J. García López, E. Fosalba, G. Pontón, *La conquista del clasicismo (1500-1598)*, *Historia de la literatura española*, dir. J.C. Mainer, Crítica, Barcelona, 2013, vol. 2, pp. 509-654.

- QUADRI, Demis, *Gli Scenari più scelti d'istrioni: un'analisi di lingua e contenuti*, tesis doctoral, Universitäten Berm, Friburgo, 2011.
- SALA SALLENT, Arnau, *Edición y estudio preliminar de Las bodas de Rugero y Bradamante*, Trabajo Final de Grado, dir. G. Pontón, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, pp. 31-84, en línea, <<https://ddd.uab.cat/record/179928>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los clasicistas», en *Teatro y prácticas escénicas*, dir. J. Oleza Simó, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, en línea, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_100.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html)>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- TORRES RUIZ, María del Mar, *Estudio y edición de «El vencedor de sí mismo», de Álvaro Cubillo de Aragón*, tesis doctoral, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, Logroño, 2016.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VII (2004), pp. 11-38.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Prólogo», en Lope de Vega, *Angélica en el Catay*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, III, pp. 1387-1400.
- VACCARI, Debora, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V (2002), pp. 25-68.
- VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia, 2006.
- VACCARI, Debora, «Notas sueltas sobre la relación entre los papeles de actor y el primer Lope de Vega», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, coord. X. Tubau, Grupo de investigación PROLOPE (CER-UAB), Bellaterra, 2009, pp. 11-49.