

# UNA POSIBLE PUESTA EN ESCENA DE LA PRIMERA JORNADA DE LA *COMEDIA DE LAS AVENTURAS DE RUGERO CON EL CABALLO HIPPOGRIPHO Y DE LA SUBIDA DE ASTOLFO AL MONTE DE LA LUNA*

DEBORA VACCARI

*Università di Roma La Sapienza*

En este trabajo me propongo volver sobre la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripbo y de la subida de Astolfo al monte de la luna*,<sup>1</sup> basada en la obra maestra del italiano Ludovico Ariosto, el *Orlando furioso* (1532); de la comedia, anónima, sobreviven 3 bifolios escritos en el *recto* y en el *verso* en una carpeta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Mss. 14.612/9. Las hojas conservadas en la carpeta sólo contienen la primera jornada de la comedia (578 versos) y la parte inicial de la segunda (168 versos), con un total de 746 versos. La combinación exclusiva de redondillas (empleadas en el 80% de la primera jornada) y octavas reales (empleadas en el restante 20%) hace remontar la comedia a los años finales del siglo XVI o a los iniciales del siguiente, puesto que únicamente Juan de la Cueva propone tal combinación en su comedia en cuatro jornadas *El saco de Roma* (1579), y que en Lope de Vega la redondilla es el metro predominante en la primera fase de su teatro, hasta 1604.<sup>2</sup> El texto, que parece una copia en limpio (como demuestran la escritura cuidada y las pocas intervenciones sobre los versos) quizás sacada de otro manuscrito más completo,<sup>3</sup> escenifica los primeros episodios

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante *Comedia de las aventuras de Rugero*.

<sup>2</sup> Véase S. Griswold MORLEY, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. I, pp. 520-521 y 530, y S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 103.

<sup>3</sup> De hecho, en muchos puntos el texto resulta problemático; además, la primera jornada presenta un escaso número de versos, menos de seiscientos, hecho que haría pensar en el acto de una comedia repartida en cuatro y no en tres jornadas. Pero la medida reducida de la primera jornada podría depender también de cortes operados sobre un texto original más largo, a lo mejor por un autor de comedias. Además, el manuscrito está falto de muchas atribuciones de las réplicas (sobre todo en el final de la primera jornada y en el comienzo de la segunda) o, en otros casos, las tiene equivocadas, así como son erróneos algunos nombres de personajes (por ejemplo, el copista se equivoca casi siempre escribiendo «Marfisa», el nombre de la hermana de Rugero, en lugar de «Melisa»). Además, en las hojas aparecen dos anota-

de la historia de Bradamante y Rugero, una de las tramas principales del poema *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (cantos II, III, IV, VI y VII).

Vuelvo sobre el tema para analizar un aspecto que me parece muy interesante y al que sólo pude aludir en un trabajo anterior,<sup>4</sup> es decir la puesta en escena de esa primera jornada de la comedia ariostesca, muy rica en elementos espectaculares. Escribe José María Ruano de la Haza que

toda comedia impresa o manuscrita del siglo XVII refleja la manera en que alguien, poeta, autor, copista, memorián, o impresor, concibió, vio o representó una obra, teniendo en cuenta las condiciones existentes en algún corral, plaza, coliseo, patio de comedias, hospital o casa particular del siglo XVII.<sup>5</sup>

Leyendo el manuscrito de la *Comedia de las aventuras de Rugero* es muy fuerte la impresión de que el anónimo comediógrafo escribiera pensando en su escenificación, para aprovechar plenamente del espacio escénico de un corral. Para confirmar la intención del poeta de «dirigir» la puesta en escena en las acotaciones (es decir el espacio, dentro del texto, en el que el comediógrafo dialoga idealmente con el director) se puede evidenciar la presencia de expresiones como las siguientes: «*Llegan adonde ha de estar abierto un boyo*» o «*Ha de estar caída en tierra Bradamante*»;<sup>6</sup> del mismo modo, es posible notar el frecuente uso del futuro: «*De un monte qu'estará hecho donde estará la torre, dirán*», «*Maniátalo con la cadena que trayrá rebuelta al cuerpo*». Según Ruano, el uso de tales expresiones es un indicio de que las acotaciones son obra del poeta y no de un autor de comedias:

El poeta solamente incorporaba las indicaciones escénicas que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como «si fuere posible», «si lo hubiere» [...] Claramente los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, que en ocasiones los anotaba en los manuscritos copia que sacaba

---

ciones desgraciadamente poco legibles: en el f. 4v «[?] del dicho diego de avila vz [vezino] de avila», y en el f. 5r «Estando [?] luego estando estando en [?] del caucaso y el lugar [?]».

<sup>4</sup> Ya he hablado de la carpeta y del fragmento ariostesco en el estudio titulado «Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)», presentada en el 2º Congreso Internacional de ALEPH y ahora incluida en las actas del mismo, *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, vols. I, pp. 466-474. Vuelvo a proponer aquí algunas consideraciones allí formuladas.

<sup>5</sup> José María RUANO DE LA HAZA, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», en *Criticón*, 42, 1988, pp. 84-85.

<sup>6</sup> En la transcripción he modernizado la acentuación y las gráficas; además, transcribo en cursiva las acotaciones.

para la representación.<sup>7</sup>

Considerando también el escaso número de acotaciones explícitas,<sup>8</sup> es muy posible que el fragmento de la *Comedia de las aventuras de Rugero* que ha sobrevivido en la carpeta de la Nacional refleje un «proyecto de representación» del poeta que lo escribió, más bien que el guión de un autor de comedias,<sup>9</sup> esto no quita importancia al texto con respecto a su puesta en escena, sino que nos proyecta hacia aquella representación ideal que el poeta mismo había pensado para su comedia teniendo en cuenta las posibilidades y las limitaciones de un corral *standard*, ya que «pocos textos literarios están condicionados por factores externos —características físicas del lugar de representación, convenciones de escenificación, técnicas actorales— como los dramáticos».<sup>10</sup>

Como decía, la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero* presenta un número escaso de acotaciones explícitas: son 15, de las que 5 se limitan a una o dos palabras (por ejemplo, «*Sale Brunelmo*», «*Vase*»). La falta de acotaciones explícitas obliga al que quiera poner en escena la comedia a un estudio pormenorizado del texto a fin de individuar el mayor número de detalles relativos al espacio escénico, a los gestos y movimientos de los actores o a los efectos sonoros. Así que, como es frecuente en el teatro del Siglo de Oro, al lado de la escenografía material (decorados, apariencias, tramoyas, etc.) cobra un papel fundamental la escenografía creada por el diálogo, el llamado decorado verbal.<sup>11</sup> Mi objetivo será el de construir, a través del examen de acotaciones explícitas e implícitas, un guión, o, mejor dicho, uno de los posibles guiones con las indicaciones técnicas necesarias para realizar el primer acto de la comedia en un corral. Para conseguirlo, además del manuscrito, he

---

<sup>7</sup> José María RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 47.

<sup>8</sup> «En general, un texto, manuscrito o impreso, que contenga una cantidad considerable de acotaciones explícitas, sobre todo para pos actores, refleja probablemente la versión escenificada de esa comedia» (en RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 49).

<sup>9</sup> Esta idea no choca con la hipótesis que el manuscrito sea copia de un texto más completo, puesto que se puede haber copiado después de haber eliminado los versos ya en el original, pero antes que el autor de comedias añadiera sus propias indicaciones escénicas.

<sup>10</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 10.

<sup>11</sup> Con respecto al decorado verbal, Ruano afirma: «Para poder concluir con un alto grado de probabilidad que se utilizó un decorado o adorno particular para la representación de una comedia han de darse las siguientes condiciones: a) es mencionado o descrito en una acotación explícita; b) es utilizado (no simplemente mencionado en el diálogo) en el curso de la acción dramática; c) posee una importante función simbólica o temática en la comedia. La mera mención de un decorado en el diálogo nunca es garantía de su presencia en escena» (en RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 327).

hecho hincapié en los estudios del ya citado José María Ruano de la Haza. El modelo ofrecido por Ruano, perfeccionado en el tiempo, parece funcionar bastante bien cuando se aplica a muchas comedias auriseculares, y también a la que aquí estoy examinando; por eso he elegido seguir sus pautas interpretativas y sus sugerentes páginas sobre la escenificación en los teatros comerciales del siglo XVII. Sin embargo, no hay que olvidar que la mayoría de las obras comentadas por Ruano en sus trabajos —aunque no todas— se colocan en el pleno auge de los dos corrales madrileños, mientras que la *Comedia de las aventuras de Rugero*, como hemos visto, probablemente se remonta a una fase precedente, cuando todavía la escenografía no estaba tan desarrollada como en los años del extraordinario éxito de Lope de Vega, y tampoco sabemos dónde se representó. Escenografía no tan desarrollada, pero ya fundamental para el comercio del teatro, puesto que «desde los comienzos de la vida teatral profesional en España, los adornos y la indumentaria escénica formaban parte de los contratos que firmaban los autores de comedias»,<sup>12</sup> y que de un tal Navarro, sucesor de Lope de Rueda, Cervantes dice que «levantó algún tanto más el adorno de las comedias [...] [e] inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora».<sup>13</sup>

Siguiendo las sugerencias de Ruano,<sup>14</sup> he empezado mi estudio dividiendo en cuadros la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho*: el resultado es que la jornada se articula en 5 cuadros, que, como veremos, se desarrollan en la misma ambientación rústica.

En el primer cuadro (vv. 1-168) los únicos personajes en escena son Pinabelo y Bradamante: los dos acaban de encontrarse, y Pinabelo decide confiar sus penas de amor a su nuevo compañero de viaje. No hay ninguna acotación en abertura de jornada que indique dónde transcurre la acción, así que hay que trabajar sobre el texto dramático para deducir cuál sea la ambientación. Pinabelo dice a Bradamante: «Increíble placer siento / por veros en *tal lugar*» (vv. 1-2).<sup>15</sup> Del lugar donde se

---

<sup>12</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 20. Ruano cita un contrato de Diego de Santander (1593), uno de Gaspar de Porras (1605) y uno de Alonso de Riquelme (1606). En 1609 Nicolás de los Ríos se queja por «los gastos que se ofrecen en los adornos y apariencias de los tabladros, los cuales importan para que la gente acuda más días a oír las comedias» (p. 23).

<sup>13</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 19.

<sup>14</sup> RUANO DE LA HAZA, «Hacia una metodología...», p. 101; *La puesta en escena...*, p. 68-71.

<sup>15</sup> Sabemos por el *Orlando furioso* que esta escena transcurre en un «bosque verde, umbroso», y que, además, «Discurría la fuente por un prado / d'árboles y sombra bien placiente, / [...] Un verde monte del siniestro lado / defiende el mediodía frescamente» (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002; canto II, 35 [v. 1] y 34 [vv. 1-2, 5-6]). En la comedia todo esto no aparece. La edición

hallan Pinabelo y Bradamante se habla en el v. 133 como de «esta tierra desierta» y en el v. 135 como de un lugar «bien áspero». Es muy probable, por lo tanto, que el tablado estuviera vacío y que el diálogo (nótese el uso del déictico)<sup>16</sup> sirviera para crear un decorado verbal, o que, a lo mejor, hubiera unas pocas ramas, plantas o rocas de adorno como en el espacio rústico descrito por Ruano.<sup>17</sup> Se puede suponer que los dos personajes entraran en escena vestidos «de camino», y que Bradamante vistiera de hombre, guerrero además, como requiere su personaje: esto permitiría al público saber que la acción se desarrollaba en una escena exterior. Puesto que «todos los decorados se colocaban generalmente en posición antes del comienzo de la representación y permanecían hasta el final»,<sup>18</sup> el espectador vería otros decorados en el escenario. En efecto, para el montaje de la primera jornada se necesita la presencia, en el tablado, de un escotillón abierto y, junto a él, de una rama, ambos necesarios para el final del primer cuadro, como veremos más adelante. El castillo de Atalante y otro decorado típico de la escena exterior, el monte, completan la escenografía de la primera jornada. En efecto, según las acotaciones explícitas, Atalante aparece encima de una *fortaleza* o *castillo*, del que baja en el desarrollo de la acción.<sup>19</sup> Por lo tanto, si había un decorado para representar la residencia del encantador (¿un lienzo pintado?),<sup>20</sup> éste se posicionaba en el primer corredor del vestuario, puesto que el castillo se erige sobre una *roca* o *monte*, como se define en las acotaciones: el decorado del monte era una rampa con escalones colocada junto a uno de los espacios laterales del primer corredor, que «permitía a los actores subir o descender del primer corredor (o alto o tránsito) al tablado»;<sup>21</sup> como los otros

---

de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz propone la traducción de Jerónimo de Urrea como fuente que el anónimo autor de la comedia utilizó para su pieza, copiando de ellas enteras octavas. Para las interesantes relaciones entre el poema italiano, su traducción en español por Jerónimo de Urrea y la comedia, remito a mi estudio anterior, ya citado

<sup>16</sup> De ahora en adelante señalaremos los déicticos y los adverbios de lugar en cursiva, para subrayar su importancia para la construcción del decorado verbal.

<sup>17</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 182-207.

<sup>18</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 327.

<sup>19</sup> En el texto la residencia de Atalante es llamada *fortaleza* en dos ocasiones (en la acotación vv. 294/295 y en el v. 379; se habla de *castillo* en los vv. 123, 320, 417, 449, 157 y en la acotación vv. 456/7).

<sup>20</sup> Supongo que si había un decorado se trataría de un lienzo, ya que en el quinto cuadro el castillo desaparece mágicamente y a la vista del público. Claro está que la desaparición podía «realizarse» también únicamente a través del diálogo. Para el uso de los lienzos pintados en los corrales de comedias, véase RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 211.

<sup>21</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 192. Sobre el uso del *monte*, véase también John VAREY, «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico», en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico*, ed. de Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-272; y John J. ALLEN, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de

decorados, se posicionaba en el tablado antes del principio de la obra.

El gran problema que presentan los montes al investigador moderno no es tanto averiguar cómo eran y dónde estaban situados en los escenarios de los teatros comerciales áureos, sino explicar cómo podían actores y público ignorar su presencia durante los cuadros que se suponía tenía lugar en un espacio interior.<sup>22</sup>

En el caso de la *Comedia de las aventuras de Rugero* el problema es relativo, puesto que todo el primer acto se desarrolla en un espacio exterior, en el que la presencia de un monte y, encima de él, de un castillo, claramente no interfiere con una ambientación rústica. Es más: analizando la comedia parece como si el anónimo ingenio que escribió la obra quisiera explotar esta circunstancia: a menudo los personajes en escena, cuyo objetivo común es llegar al castillo, se refieren a la residencia encantada de Atalante, que si en la ilusión dramática está todavía lejos de ellos, en la realidad escénica, sobre todo en el caso en que estuviera representado por un lienzo, es bien visible al público. Por ejemplo, cuando Pinabelo cuenta a Bradamante que el mago Atalante ha raptado a su amada y la ha llevado a su castillo hacia el cual se está encaminando, lo describe como «una Roca / por extremo recia y fuerte» (vv. 33-34), o cuando Brunelo dice:

Del camino voy cansado,  
si estoy cerca del lugar  
que vengo agora a buscar.  
De Atalante es encantado,  
apenas puedo dar paso (vv. 277-281).

De esta manera el castillo se convierte en el centro ideal y simbólico de la primera jornada, porque hacia él tienden todos los protagonistas de la acción dramática.<sup>23</sup> Aparte del *castillo* y del *monte*, en la primera jornada se habla también de una *torre* (v. 309, y acotación vv. 464/465: «*De un monte qu'estará hecho donde estará la torre dirán*»), de la que descienden Rugero y Gradaso en el quinto cuadro. Si el castillo desaparece, la torre se queda en el escenario. ¿Se utilizaría otro lienzo pintado, posicionado a lo mejor en otro nicho del primer corredor, ya que los personajes bajan

---

comedias», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. de Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 13-23. Muy interesante es el artículo de Patricia KENWORTHY, «Lope de Vega's drawing of the *monte* stage set», en *Bulletin of the Comediantes*, 52, n. 2, 2002, pp. 271-285, en la que se comenta un dibujo del monte presente en el manuscrito de *El cardenal de Belén*, fechado en Madrid el 27 agosto 1610.

<sup>22</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 196.

<sup>23</sup> Se cumpliría así también el tercer requisito indicado por Ruano para considerar altamente probable el uso efectivo de un decorado. Con respecto a esto, véase la nota 11.

utilizando la rampa de monte, que llegaba hasta el primer corredor?<sup>24</sup>

Como ya decía antes, no hay acotaciones al comienzo de la primera jornada. Sabemos del poema italiano que el personaje de Bradamante, en desesperada búsqueda de su amado Rugero, se caracteriza por ser una mujer guerrera, y, por lo tanto, la actriz que hace de Bradamante entraría en escena vestida de caballero, como confirma el hecho de que Pinabelo le llame «Señor» (v. 17). De hecho, en el poema Pinabelo descubre la verdadera identidad de Bradamante sólo después de la llegada de un mensajero que pide ayuda a la doncella.<sup>25</sup>

Llegamos así a la primera acotación explícita del manuscrito, en la que se lee: «*Llegan adonde ha de estar abierto un hoyo y junto a él un ramo de donde Bradamante se ha de asir, y, cayendo en él, dirán*» (vv. 148/149). Esta acotación múltiple contiene muchas informaciones, algunas relativas al montaje, cuyo «destinatario» es el autor de comedias (la presencia en el tablado de un *hoyo* y de un *ramo*), otras relativas al movimiento y a los gestos que los actores deben hacer en el espacio escénico. Los dos actores, entonces, después de haberse movido por el tablado durante 148 versos que funcionan como prólogo a toda la historia (en ellos Pinabelo refiere a Bradamante que Rugero está encerrado en el castillo del mago Atalante, hacia el que Bradamante decide seguir a Pinabelo para liberar a su amado), se acercan a un *hoyo*: probablemente se trate de un escotillón abierto en el tablado, que se utilizaba a menudo para colocar las tramoyas.<sup>26</sup> Sin embargo, en este caso no son necesarios «efectos especiales», puesto que la actriz que hacía de Bradamante se limitaría a bajar en el hueco utilizando las escaleras del escotillón y gritando: «¡Socórrome, caballero! / ¡Ay, ay! ¡Dame tu ayuda!» (vv. 149-150). Antes de empezar a bajar, la actriz tenía que coger el *ramo* colocado cerca del escotillón —probablemente una de las ramas que se

---

<sup>24</sup> De hecho, era costumbre utilizar un lienzo para representar la torre, generalmente posicionado en el segundo corredor: RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, pp. 215-217.

<sup>25</sup> En mi anterior trabajo hablaba de éste como de un punto poco claro, ya que no se entiende bien cómo, en la comedia, Pinabelo pueda reconocer a Bradamante sin la escena del mensajero. Ahora bien, creo que Pinabelo reconoce a Bradamante al escucharla mientras ella, en un aparte (no señalado, como no lo es ninguno en el manuscrito), habla de Rugero (vv. 99-116) y se nombra a sí misma (v. 113). Por consiguiente, pienso que Pinabelo pronuncia los sucesivos vv. 131-132 («Pues de mí seréis guiada / adonde ganéis gran fama») no en voz alta, hablando a la doncella, sino en otro aparte, en el que no hace sino ironizar consigo mismo sobre la suerte nada afortunada que espera de allí a poco a Bradamante, es decir caer en la cueva, víctima de su venganza por pertenecer ella a la dinastía de Chiamonte, enemiga de la suya, la de Maganza (vv. 136, 151-156). La ausencia total de la indicación de los apartes y de muchas atribuciones de los parlamentos complica a menudo la interpretación del desarrollo de la acción, como en este caso. Probablemente esto no pasaría a los autores de comedias y actores destinatarios del manuscrito, perfectamente dueños de las convenciones teatrales vigentes en el teatro del Siglo de Oro.

<sup>26</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, pp. 237-244.

utilizaban para el decorado rústico—: el poeta, a través de la indicación explícita de este gesto, da más verosimilitud a la acción, puesto que el gesto del actor servía para crear en el espectador la impresión de que Bradamante estuviera cayendo de repente y de que intentara frenar la caída agarrándose a lo que tenía más cerca.

Salida de escena Bradamante, Pinabelo, solo, pronuncia un monólogo de 18 versos (sólo en el vv. 168/169 leemos la acotación kinésica «*Vase*» seguida por una raya que indica el final del cuadro), que tiene dos funciones: la primera, técnica, es dar a la actriz que interpreta Bradamante el tiempo necesario para subir del foso del teatro, donde acaba de bajar a través del escotillón en la caída simulada, y llegar hasta una de las puertas del vestuario de la que sale en el cuadro siguiente. La segunda función del monólogo es la de definir el lugar donde ha caído Bradamante: «Quédate *abí* sepultada, [...] / que en *ese* lugar do estás, / si no has muerto, morirás» (vv. 153, 158-159). Estas indicaciones, ricas en deícticos, resultan útiles para el cuadro siguiente, el segundo de la jornada (vv. 169-276), que se abre con una acotación: «*Salen Bradamante y Melisa como encantadora: cabello suelto y corto el vestido*» (vv. 168/169). Apareciendo así vestida, probablemente el espectador identificaría en seguida en el personaje de Melisa «una encantadora», como dice la didascalía, y además muy sensual. Pero ¿dónde transcurre este segundo cuadro? En el poema italiano, Bradamante cae en una cueva, en la que se halla el sepulcro de Merlín, cuyo espíritu aparece evocado por la maga Melisa. En la comedia las únicas indicaciones escénicas relativas a la ambientación del segundo cuadro son aquellas presentes en las palabras de Pinabelo antes citadas (vv. 153, 158-159), en las que se hace referencia al hecho de que Bradamante está «sepultada» y, por lo tanto, está debajo del suelo. Creo que el encuentro entre Melisa y Bradamante tiene lugar en la misma ambientación rústica del primer cuadro, pero el espectador, gracias al decorado verbal (nótese el uso del adverbio *abí* y del deíctico *ese*), imaginaría que inicialmente Bradamante y Melisa están en una cueva subterránea (donde ocurre la aparición de Merlín) de la que salen al final de la escena, puesto que Melisa, poco antes de irse, dice: «Me cumple seguir *este* camino» (v. 255).

Muy interesante, desde el punto de vista espectacular, es la aparición del «espíritu de Merlín» (como se le llama en el *dramatis personae*), evocado por Melisa:

*Este* sepulcro preciado,  
que *aquesta* piedra lo cierra,  
dentro encubre y encierra  
el espíritu nombrado. (vv. 181-188)

Aunque no haya indicaciones específicas en el manuscrito, podemos razonablemente imaginar que Merlín aparezca en el espacio de las apariencias, como a menudo solía hacerse con los acontecimientos sobrenaturales: el actor que interpre-



taba «el espíritu de Merlín» se colocaría en uno de los nichos de la planta baja del vestuario, probablemente el central, cerrado por una cortina (que representaría la piedra que cierra el sepulcro), que Melisa correría al pronunciar sus versos. De esta manera el espíritu de Merlín literalmente *aparece* al público, con un efecto muy sorprendente, después que las palabras de Melisa han convertido el objeto (el paño de la cortina) en símbolo (la piedra que cierra el sepulcro). La distancia entre las dos dimensiones, la natural y la sobrenatural, es acrecida por el paso del tono coloquial de las redondillas de Bradamante y Melisa a la solemnidad de las octavas del vaticinio de Merlín; a nivel textual no hay acotaciones que indiquen la entrada y la salida del actor. Después de haber pronunciado el vaticinio sobre el futuro de Bradamante, Melisa cerraría la cortina y el espíritu de Merlín desaparecería de la vista de los espectadores, dejando nuevamente solas a las dos mujeres. También Melisa (en seis octavas) predice a Bradamante sus bodas con Rugero y le sugiere cómo liberar a su amado quitando a Brunelo el anillo mágico que anula los encantos del mago Atalante. Salen de escena Melisa (acotación vv. 270/271, «*Vase Marfisa*», error por Melisa), y luego Bradamante (acotación vv. 276/277, «*Vase*»), y se cierra así el segundo cuadro. El actor que interpreta el espíritu de Merlín queda en su sitio, porque, como veremos, volverá a aparecerse a Brunelo en el cuadro siguiente, el tercero de la jornada (vv. 272-292, muy breve, probablemente a causa de un corte en el texto), que se abre con la entrada de Brunelo en el escenario y que se desarrolla en la misma ambientación del primer cuadro, puesto que él también está de camino, en busca del castillo de Atalante («Del camino voy cansado...», vv. 277-281, ya citados). En estas circunstancias, también a Brunelo se le aparece el espíritu de Merlín, que le anuncia que contribuirá a liberar a Rugero. Muy probablemente también esta aparición se haría como la del cuadro anterior, con el actor que, corriendo una cortina, aparece de repente en uno de los nichos del vestuario. Brunelo decide proseguir su camino hacia el castillo y sale de escena.

La acotación sucesiva, «*Encima de la fortaleza aparece Atalante*» (vv. 292/293), señala que la acción del cuarto cuadro (vv. 293-313) se desplaza al primer corredor, donde, como hemos visto, estaría colocada la «fortaleza» (o castillo) de Atalante, encima de un monte representado por la rampa escalonada colocada lateralmente en el tablado. Atalante habla desde lo alto, y empieza diciendo: «Siento que a batalla tocan» (v. 293). A través de la acotación implícita, la primera de muchas en este parlamento, sabemos que dentro del vestuario alguien, quizás los mozos de escena, tenía que hacer ruido de batalla. Atalante luego se refiere a su caballo —quizás ya en escena— y a su escudo y dice: «Quiero aprestar mi caballo / y mi refulgente escudo [...] / Yo me apresto a descender / y en mi caballo ligero / en bajando subir quiero, / que gente siento venir» (vv. 297-298, 301-304). Esta acotación implícita, además de indicar al director la necesidad de efectos sonoros, describe el movimiento del

actor, que empieza a bajar del corredor al tablado, «este fértil llano» (v. 305), como confirma también la acotación siguiente: «Bajará con la industria que se dará» (vv. 304/305). ¿A qué se refiere la palabra *industria*? En el *Diccionario de Autoridades* leemos que significaba también «maña ù artificio». Podemos presumir que lo ideal para el autor de esta acotación sería que Atalante bajara «volando» y no por la rampa, siendo un mago, y que por esto sería necesaria la presencia de una tramoya. Por otro lado, no aparecen en las palabras del personaje elementos que se refieran a un posible vuelo para llegar al tablado, así que, faltando otros medios, el actor podía limitarse también a utilizar la rampa del monte.

En su primer parlamento, Atalante habla también de su «caballo ligero» (v. 303), el Hipogrifo del título de la comedia. En este punto del texto no hay ninguna acotación explícita relativa a la entrada en escena de un caballo; sin embargo, considerando las referencias verbales, es probable que un actor (que haría de escudero) trajera en escena el caballo coincidiendo con la bajada de Atalante. De hecho, poco después, Atalante se dirige a este personaje diciendo: «Súbete a la torre y guarda / la puerta de *aquesta* roca» (vv. 309-310). Es más: la presencia de otro personaje en escena es confirmada por la acotación que cierra el cuarto cuadro: «*Vase por una parte el que tendrá el caballo, y por otra se va Atalante en el caballo, y sale Bradamante*» (vv. 332/333), es decir, que Atalante sale de escena con el caballo por una de las puertas del vestuario o por la puerta de la calle<sup>27</sup> mientras que por la otra puerta del vestuario sale el que le había traído el animal. El uso de las dos puertas sirve para indicar que los dos personajes se dirigen hacia lugares distintos: Atalante hacia el lugar de donde viene el ruido de batalla y el escudero hacia la torre.<sup>28</sup>

¿Aparecía realmente en escena un caballo? Creo que el poeta, en su puesta en escena ideal, había pensado en un caballo de carne y hueso, puesto que por lo menos inicialmente parece tener en cuenta los tiempos necesarios para su entrada y salida de escena. Surge aquí la cuestión de la presencia de animales vivos en el escenario, a la que Ruano dedica un capítulo entero. Entre las citas reproducidas por el estudioso, señalo dos que se refieren a los años iniciales de los teatros comerciales: Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido* de 1603, afirma que «sacábanse ya caballos /

---

<sup>27</sup> La salida por la puerta del vestuario es posible sólo si el caballo no es real, sino de madera. Véase más adelante.

<sup>28</sup> En el manuscrito aparece la acotación: «*Saldrá Roldán*» a la derecha de los versos pronunciados por Atalante: «Qu'el que a guerra me provoca / no me parece que tarda» (vv. 311-312). No hay ningún Roldán en la primera jornada, y tampoco aparece en el *dramatis personae*. Supongo que aquí hay un corte en el texto, como confirmaría la brevedad del cuadro; los ruidos de batalla a los que se refiere Atalante serían efectivamente provocados por Roldán, a lo mejor protagonista de una escena aquí no presente, aunque en el *Orlando furioso* Atalante se enfrenta con Gradaso y no con Roldán antes de luchar con Bradamante.

a los teatros, grandeza / nunca vista hasta este tiempo», mientras que Shergold, en su *History of Spanish Stage*, habla de la aparición de un caballo por el patio en la *Comedia del rey don Sancho*, representada en uno de los primeros corrales sevillanos en el siglo XVI. Concluye Ruano que «no hay duda, pues, de que en ocasiones se utilizaban caballos vivos, los cuales eran introducidos desde la calle al patio». Precisa luego que los caballos «entraban al patio, caracoleaban, torneaban o daban vuelta por él y volvían a salir por donde habían entrado». <sup>29</sup> De hecho, es lo que podría pasar aquí: un actor entra trayendo el caballo, pasa las riendas al actor que hace de Atalante y los dos personajes salen de escena: Atalante con el caballo saldría por la puerta de la calle, como se hacía en estos casos, y no por una de las puertas del vestuario como he dicho antes, ya que no era imaginable que un animal tan grande pasara por el tablado (aunque hay casos en los que el caballo anda por el tablado). Por otro lado, Ruano habla también del uso de caballitos de madera, una válida y sencilla alternativa al uso de animales vivos en escena. <sup>30</sup> De todos modos, a la salida de Atalante sigue un monólogo de Bradamante, que se queda sola en el escenario durante el tiempo necesario para pronunciar veinte versos (es el comienzo del quinto y último cuadro, el más largo de la jornada, ya que ocupa los vv. 313-578) en los que, habiendo llegado «cerca de la roca» (v. 313), cuenta cómo ha quitado el anillo a Brunelo. En el caso en que se utilizara un caballo vivo, el tiempo del monólogo serviría para que el actor que interpretaba a Atalante pudiese volver de la puerta de la calle, de donde había salido con el caballo, al tablado. A mitad de su relato, Bradamante se interrumpe y dice: «Al cosario venir siento / volando con ligereza» (vv. 325-326). Bradamante se refiere al vuelo del caballo Hipogrifo, que, según leemos en la acotación, vuelve a aparecer traído por Atalante: «Sale Atalante en el caballo con un escudo cubierto con un tafetán y en él un espejo» (vv. 333/334). Atalante sale armado de su escudo mágico (cubierto con un paño porque su luz deslumbra a quien lo mira), de una espada (lo sabemos de sus palabras: «no temas *esta* espada», dice a Bradamante, v. 338) y de una cadena (véase la acotación al v. 440); sin embargo, la presencia en escena de un caballo verdadero resultaría esta vez bastante problemática. De hecho, después de esta acotación se vuelve a nombrar su presencia sólo en el v. 427, es decir, casi cien versos después, y luego en el v. 461, en el que Brada-

---

<sup>29</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, pp. 271 y 273.

<sup>30</sup> Ruano (*La puesta en escena...*, pp. 275-276) se muestra escéptico ante el posible uso de un *palenque* para la subida de los animales al tablado, del que habla Shergold, en su *History of Spanish Stage*, donde cita, entre otras comedias, *La hermosa Ester* de Lope de Vega. También John J. Allen piensa que «hay muchas muestras del uso del patio en los corrales de Madrid para entradas y salidas del escenario utilizando el *palenque*, una especie de rampa, sobre todo a caballo, que remontan hasta 1583», y habla de *Los hechos de Garvilaso* de Lope de Vega («Estado presente...», p. 15).

mante dice: «Mas *acá* quedó el caballo». Me parece difícil imaginar que un caballo vivo pudiera quedarse quieto a los pies del tablado durante tanto tiempo: puesto que la mención del caballo no implica necesariamente su presencia material sobre el tablado, se puede suponer que el actor se refiere a él sólo a través del diálogo. De hecho, el Hipogrifo vuelve a jugar un papel en la acción sólo al final de la jornada, cuando, como veremos, rapta a Rugero, llevándolo nuevamente lejos de Bradamante.

Atalante se enfrenta con el «caballero malandante» (v. 333), es decir Bradamante vestida de hombre. Después de la primera escaramuza, el mago decide descubrir el escudo encantado que trae consigo, como indica la acotación implícita: «De rendir *este* cobarde / no quiero aguardar más tarde, / mas descubrir el escudo» (vv. 353-356). Bradamante, aun estando protegida por el anillo de Brunelo, finge quedarse deslumbrada por la luz emanada por el escudo y cae en el suelo, como prescribe la acotación: «*Ha de estar caída en tierra*» (vv. 360/361). De las palabras de Atalante («Levántate del suelo», v. 365), sabemos que entonces éste se acerca a Bradamante, que aprovecha la ocasión favorable para capturarlo: «¡Ah traidor! ¡No te me irás, / ni por pies te escaparás! / Que está[s] preso en el anzuelo, / y con *esta* fuerte espada / tomaré de ti venganza» (vv. 366-370). Como se puede ver, no hay acotaciones explícitas que describan los movimientos y las acciones de los actores en el tablado; sin embargo, las muchas acotaciones implícitas permiten reconstruir lo que está pasando en escena.

Después de un largo parlamento en octavas en el que Atalante explica a Bradamante las razones por las que «en *aquesta* aspereza / pusiste *esta* fortaleza» (vv. 378-378), o sea para evitar que Rugero se fuera a Francia, Bradamante decide atar al encantador para que no huya, utilizando una cadena que éste lleva encima: «Mas antes irás ligado / con *aquesta* tu cadena», como confirma la acotación: «*Mamiátalo con la cadena que traerá revuelta al cuerpo*» (vv. 440/441). Bradamante está finalmente cerca de su objetivo, su amado Rugero, y pide al mago que le enseñe «la subida / *deste* soberbio edifi[ci]o» (vv. 445-446); éste le contesta: «Señor, por *aquí* al castillo / está la subida cierta» (vv. 449-450), por lo que podemos imaginar que le está enseñando la rampa escalonada del monte (la *subida*) y que los dos empiezan a subir. Sin embargo, de repente Atalante, acercándose a la puerta del castillo, coge un ladrillo (lo deducimos de las palabras de Bradamante: «¿Pues para qué de la puerta / tomaste *aqueste* ladrillo?», vv. 451-452, se trataría de un ladrillo colocado cerca del lienzo del castillo) y huye (acotación vv. 453/454) mientras «*desaparece el castillo*» (acotación vv. 456/457). ¿Cómo podía realizarse todo esto en el escenario? Como ya hemos dicho, se puede pensar que el castillo estaría representado por un lienzo pintado y colgado que cerraba una de las puertas del primer corredor, como se hacía muy a menudo en los corrales. Para conseguir el efecto de la desaparición bastaría que alguien reco-

giera el paño, haciendo desaparecer de esta manera también la imagen del castillo. Nótese también el uso abundante de deícticos y adverbios de lugar, como si el poeta quisiera reiterar el valor simbólico de los objetos en escena creando un decorado verbal.

Según la acotación implícita «Mas *acá* se quedó el caballo, / y *allí* se quedó el escudo» (vv. 461-462), quedarían en el tablado el caballo —aunque, como he dicho, quizás no estuviera materialmente allí— y el escudo, los trofeos ganados por Bradamante en el combate contra Atalante. Mientras tanto, «*De un monte qu'estará hecho donde estará la torre*» (vv. 464/465) por fin aparece Rugero junto a Gradaso. Ésta es la última acotación explícita de la primera jornada (a excepción de «*Abráçanse*», vv. 473/474, y las dos «*Vase*» y «*Vanse*», vv. 509/510 y 513/514): de aquí en adelante todas las informaciones relativas a la puesta en escena (ambientación, entradas y salidas de personajes, gestos de los actores) hay que sacarlas de los versos, que por esto abundan en acotaciones implícitas.

Como ya he dicho, creo que la *torre* que se menciona en la acotación podría ser un lienzo colocado en un nicho del primer corredor. Todavía Rugero no ha reconocido a Bradamante, por estar ella vestida de hombre, pero quiere agradecer al misterioso caballero su ayuda: «Espera que ya bajamos» (v. 469). Rugero y Gradaso utilizan la rampa escalonada del monte, simulando la bajada de la torre. Llegado Rugero al tablado, los dos amantes se reconocen al verse cara a cara, lo que explica la inmediata reacción de Bradamante: «¡Ay mi bien, ay alma mía! / ¡O mi amor firme y constante!» (vv. 472-473), mientras la acotación subraya el contenido de los versos: «*Abráçanse*» (vv. 473/474). También Gradaso demuestra su gratitud a Bradamante, arrodillándose a sus pies, según se desprende de sus palabras: «Quiero / besalle humilde los pies» (vv. 490-491), y Bradamante le invita a levantarse «Levantad, señor Gradaso» (v. 492).

El hecho de que de repente aparezcan en escena damas (vv. 496-498) y cautivos (vv. 499-502) sin que ninguna acotación indique su presencia o su entrada en el tablado confirma una vez más el descuido con el que ha sido copiado el texto. De hecho, sólo la presencia en el *dramatis personae* de «dos damas» y «cuatro aprisionados» ayuda en esta circunstancia. Podemos pensar que estos actores aparecerían en el escenario junto a Rugero y Gradaso, después de la desaparición del castillo encantado. Lo único que podemos afirmar con seguridad es que se van inmediatamente después de haber pronunciado pocos versos de agradecimiento (acotaciones vv. 509/510). Bradamante se despide de ellos y de Gradaso, al que abraza según se entiende de la acotación implícita (vv. 503-509): «Recebid señor Gradaso / *aqueste* amigable abrazo» (vv. 508-509).

Los dos amantes se quedan finalmente solos, como confirman las palabras de Bradamante: «A solas agora quiero / qu'el gozo de mi Rugero / en mi cuerpo y mi

alma crezca» (vv. 516-518). Sigue un largo parlamento de Rugero que cuenta a su amada su cautiverio en el castillo de Atalante. Bradamante le contesta: «*Aqueste escudo tomad / y subid en el caballo*» (vv. 553-554). Recordamos que el escudo, y quizás el caballo, se habían quedado en el tablado después de la huida de Atalante («*Mas acá se quedó el caballo / y allí se quedó el escudo*», vv. 461-462). Sin embargo, como he dicho, si el caballo era de carne y hueso podemos pensar que en este punto alguien volvería a acercarlo al tablado. Ahora Bradamante coge el escudo del suelo y ofrece la cabalgadura a Rugero, que de hecho contesta: «*Yo subo con confianza*» (v. 560). Pero el caballo se mueve y aparece inquieto, tanto que Bradamante dice: «*Detenle, señor, la rienda*» (v. 563), y Rugero: «*Detenelle*» (v. 567). De hecho, el Hipogrifo se lleva a Rugero volando, y la pobre Bradamante vuelve a quedarse sola: «*Rugero, ¿dónde te vas? / ¡Rugero, mi bien y gloria! / ¡Espérame, mi Rugero!*» (vv. 570-572). Entre las protestas de su amada Bradamante, sale de escena Rugero con el caballo, vivo (saliendo de la puerta de la calle) o de madera (saliendo por una de las puertas del vestuario): esta escena tan espectacular cierra la primera jornada, en la que el poeta no deja de subrayar el valor visual de su comedia a través de las últimas palabras de Bradamante: «*[...] aunque más te ahuyentas, / te sigo con los [ojos] del alma*» (vv. 577-578). Y con ella también todo el público seguiría a Rugero con sus ojos.

Quiero terminar mi análisis de los elementos textuales y extratextuales relacionados con la puesta en escena en la *Comedia de las aventuras de Rugero* citando, una vez más, las palabras de Ruano:

Nunca podemos estar totalmente seguros de cómo se representaron las comedias en los teatros comerciales del siglo XVII. Pero si no fueron escenificadas de la manera en que son descritas aquí, al menos creo que será razonable concluir que podían haberse representado así.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 30.