

I. INFLUENCIA DE LA LITERATURA ITALIANA DEL QUATTROCENTO EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL. II. UN EJEMPLO DE ESTA INFLUENCIA EN LA OBRA DRAMÁTICA *LOS CELOS DE RODAMONTE Y EL PROBLEMA DE SU ATRIBUCIÓN*

Por Esperanza Seco

Dedicatoria:

A Doña Vicenta García de la Lama  
Catedrática de Lengua y Literatura de la  
E.U. "María Díaz Jiménez" (Form. del  
Prof.) en reconocimiento de su magnífica  
labor docente.

Introducción

*Influencia de la Literatura Italiana en la Española.*

Durante el siglo XV la Literatura Italiana presenta para España un caudal de indiscutible valor literario. Pensemos, qué líneas seguía en esta época la Literatura Española, cuando la L. Italiana hizo entrada en nuestras letras.

En el *Cancionero de Baena*, se registran autores cuya poesía marcaba para nuestra Literatura la tradición castellana, en unión con la portuguesa y la cortesana.

En el siglo XVI triunfa el Castellano totalmente con el auge que recibe de los humanistas (Nebrija, el Brocense). Nuestra Lengua experimenta un gran impulso, así como el gran humanista italiano Bembo, eleva el toscano a la lengua nacional.

Indudablemente el mayor y más interesante de todos aquellos poetas del *Cancionero de Baena* fue no un español sino un genovés, que vivió en Sevilla donde le trajo su padre, mercader de joyas. Este gran poeta fue miçer Francisco Imperial, que se educó leyendo a Homero, Virgilio, Ovidio, Lucano y Dante, además de otros autores. Según él mismo cuenta, vino a convertirse en introductor de la alegoría dantesca, en la poesía castellana. Su obra: *Desir de Miçer Francisco a las syete virtudes*, es la que principalmente ha llamado la atención de los críticos.

Dante, se aparece en sueños al poeta, mientras se hallaba "en un prado verde que un rosal enflora"... y Miçer Francisco Imperial, aprovecha la ocasión para imitar cuanto le es posible *La Divina Comedia* y, para introducir también con propósito deliberado, en la poesía castellana, el endecasílabo y que volveremos a encontrar en el Marqués de Santillana, quien mandaba en sus consignas métricas "façer los sonetos al itálico modo". El marqués se muestra dantesco como Imperial en varias de sus obras. Sin duda contribuyó esto a que le mirara con simpatía y escribiera acerca de él: "al cual yo non llamaría decidor o trovador, mas poeta".

Antes de Imperial, se sentía fundamentalmente la influencia gallego-portuguesa y francesa, pero con este poeta llegó a verse notablemente la influencia italiana que tan fecundos resultados había de dar.

*El Cancionero de Baena*, bellamente editado en 1851 por Dn. Eugenio de Ochoa y que lleva un interesante prólogo de J. Pidal, es un libro que presenta al autor, Baena, como secretario de Dn. Juan II, que era uno de los poetas que en él figura; pero en este Cancionero se omite el nombre del Marqués como poeta, omisión que más perjudicó al mismo Baena que al propio Marqués, revelando carencia de sentido crítico o algo peor. No obstante el egregio Marqués se vengó de esta ofensa porque nunca citó a Baena a lo largo de su obra. Amador de los Ríos publicó una espléndida edición en 1852 de las obras del Marqués de Santillana (1398-1458), llamado Dn. Íñigo López de Mendoza.

Fija su posición en la Literatura cuando numerosos extranjeros, tomando parte en la guerra civil, encendida en Castilla, traían las tradiciones de la caballería, el gusto de una Literatura maravillosa, que hería la imaginación castellana con las leyendas bretonas: los libros del Santo Grial y de los Reyes Artur y Guillermo de Inglaterra y la historia de *Los doce de la fama*.

El arte erudito se enriquecía con nuevos elementos de la Escuela Dantesca, que producía en Francia las visiones del *Román de la Rose*, y le dotaba de alegoría; la Literatura Caballeresca se acaudalaba con sus ficciones sobrenaturales... "Micer Francisco Imperial y Vasco de Lobeira formulaban, el primero en sus poesías y el segundo en su *Amadís de Gaula*, las principales transformaciones de la Literatura Española". Es decir se entraba en el siglo XV con idea de transformarlo todo y con ansias de cosmopolitismo, siguiendo el empuje de Italia, con Dante, Petrarca, Boccaccio.

La antigua escuela de los trovadores provenzales renacía en Tolosa y luego en Barcelona, de donde se extendía a Castilla que acogía con gusto las leyes del "Gay saber", que desde mediados del siglo XIV consignaron en doctos tratados catalanes y mallorquines. En Cataluña se destacaban las figuras de Andreu Faber, traductor de Dante al catalán; Jordi de Sant Jordi y el mayor de todos, Ausias March, que sigue la línea del anterior (1397-1459), de quien dice el Marqués de Santillana en su famosa *Carta al Condestable de Portugal*: "Mossen Ausias March, el qual aún vive, es grand trovador, e ome de assaz elevado espíritu".

Pocas cosas hay que nos ofrezcan tan delicioso sabor de época como esa carta al Condestable y el estudio de esas obras que formaban la biblioteca del Marqués de Santillana.

Por lo que respecta a Jordi de San Jordi, dijo el mismo Marqués que "en nuestros tiempos floreció Mosen Jorde de Sanct Jorde, caballero prudente; el qual ciertamente compuso assaz hermosas cosas, las cuales él mesmo asonava; ca fue músico exçellente, e fiço, entre otras, una cançon de oppósitos..."

Le dedicó además una composición titulada *Coronación de Mossen Jordi*, en la que éste recibe de manos de Homero, Virgilio y Lucano una corona de laurel, premio de sus "obras perfectas e muy sotiles tractados".

De Ausias March bastará decir que es la más alta figura de la antigua poesía catalana, la que une a la cultura la elevada inspiración

No queda juzgado como algunos han creído con llamarle *petrarquista*, pues tiene un fondo de alta originalidad que le hace ser superior a toda imitación, aunque en el puramente externo de ciertos pormenores, siga realmente la huella de Petrarca, del cual se aparta en el espíritu.

Dejando este breve paréntesis de la Literatura catalana, volvemos a citar las obras de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, en las que se aprecia muy claramente la influencia italiana de carácter tradicional, y muy del pueblo son sus famosas *serranillas*, que presentan una métrica muy castellana con versos de seis sílabas y una rima musical y remachada en deliciosas cadencias rítmicas, pero su ingenio estaba atraído y preparado para ensayar su musa en nuevas pautas métricas, incluso nuevos temas. Mas se observará cómo estas piezas poéticas son literariamente cultas, aunque inteligibles por el pueblo.

Los sonetos del Marqués de Santillana son muy curiosos porque muestran lo que podríamos llamar *La influencia*, es decir los primeros balbuceos del soneto en España, y de los comienzos discretos que el Petrarquismo traía consigo; llegan a recordar en efecto aquellos lamentos amorosos que más tarde ya en el Renacimiento constituido, utilizaban Herrera o Garcilaso:

Lexos de vos, e çerca de cuydado,  
pobre de goço e riço de tristeza,  
fallido de reposo e abastado  
de mortal pena, congoxa e brabeça.

Pero el notable influjo italiano se aprecia en sus obras: *Diálogo de Bias contra Fortuna*; *Coronación de Mossen Jordi*, obra anteriormente citada y que represente cada una, breve y curioso capítulo de historico literario; *Doctrina de privados*; *El infierno de los enamorados*, de reminiscencias dantescas; canciones e deçires, en que abundan los fragmentos de versificación fluida, elegante y variada, a la vez que las ingeniosidades propias de un verdadero poeta de aquellos tiempos. *Pregunta de nobles, que fiço el Marqués de Santillana a don Enrique, señor de Villena*, de notable parecido en cierto modo a las "Coplas" de Manrique.

*La Comedieta de Ponça*, siguiendo a Dante y donde canta el desastre sufrido por la Armada de Aragón en las cercanías de la isla de Ponza (Italia).

Del poeta Juan de Mena dice Miguel Sánchez de Lima en *Arte Poética* de 1580 haciendo alusión a su obra de doble título: *Las trescientas* o *Laberinto de la Fortuna*, que "están llenas de ambiciosas intenciones, más henchidas de recóndita erudición, entre mitológica e histórica, que de realidades bellas y de claridad". Ha quedado, pues Mena como un poeta histórico cuyo eslabón importante no puede ignorarse en la trayectoria de este peculiar momento. No obstante la crítica le ha considerado como un gran poeta. Su valor literario reside en la expresión lingüística. El dominio de la lengua, por el momento, era para los filólogos y dedicados a la Literatura el punto esencial para comprender las obras de Juan de Mena.

Obedeciendo a don Juan el Segundo, escribe *Las trescientas* y a él va dirigido el poema, cuya dedicatoria se cifra en los primeros versos:

"Al muy prepotente don Juan el Segundo  
aquel con quien Júpiter tuuo tal zelo..."

Don Enrique de Villena (1384-1434), no el Marqués de Villena, como vulgarmente se le ha llamado, es otro de los personajes de la época. Fue nieto, según dicen, de Enrique II de Castilla y biznieto del Infante Pedro de Aragón.

Su *Arte de trovar*, de cuya obra sólo se conservan fragmentos, se inspiraba en los conocimientos que tenía de libros de los trovadores provenzales y catalanes. Tiene

don Enrique otras muchas obras de carácter alquimista y misterioso, pues era muy aficionado a las lecturas extrañas de hechicerías y misterios que traducía en sus obras con una prosa oscura y llena de latinismos, en el mismo plano que Juan de Mena.

También se le atribuyen traducciones de *La Eneida*, de *La Divina Comedia*, y de otros autores clásicos, sin que se haya podido comprobar con rigor.

Por las dotes de estilo, se coloca en lugar distinguido dentro de la prosa castellana de esta época a Juan de Lucena, que en 1463 escribió el *Libro de la vida Beata, adaptación del Diálogus de Felicitate vitae*, de Bartolomé Fazio, que era uno de los eruditos italianos que en la Corte de Nápoles protegía Alfonso V de Aragón. Tiene la obra forma de diálogo, entre Santillana, Juan de Mena y Alfonso de Cartagena, Obispo de Burgos y el mismo Lucena, sacando conclusiones metafísicas.

### *La Música.*

Para completar el cuadro histórico-cultural tenemos que ocuparnos ahora de las relaciones musicales, para averiguar hasta qué punto el lenguaje técnico de la Música refleja la influencia italiana. Enseguida resalta el sorprendente contraste que media entre el escaso número de los tratados relativos a las Artes Plásticas, aparecidos durante el siglo XVI y los primeros decenios del siglo siguiente, y la abundancia y las obras prácticas y especulativas sobre la Música publicadas en el mismo período. Menéndez pelayo, lo atribuye a la distinta consideración social y científica en que se tenían unas y otras manifestaciones artísticas, ya que se negaba a calificar las artes del diseño como artes liberales. Resumiendo, para nuestro objeto, basta investigar si la índole de las relaciones que han existido entre España e Italia en el terreno de la Música ha permitido o no la penetración de términos italianos corrientes en aquella época, en la cual al lado de la *frottola* y el *madrigal*, formas musicales que fueron cultivadas especialmente en las cortes de Verona y Mantua, encontramos formas populares, como la *Villancla*, la *canzzone* y el *balletto*.

En el orden de la Música Religiosa se destacan las escuelas de Venecia y Roma, pero la evolución musical, no se limitó al canto coral, sino que se extendió asimismo a la música instrumental de la época de las *ricercari* y *fantasie* de Willaert, Cipriano de Rore y sus sucesores.

Sobre todo Gabrieli amplió el repertorio de las formas instrumentales, añadiendo a las que acabamos de mencionar la *tocatta*, *intonation*, *canzón*, *passemazo* y *fugato*...

Los músicos españoles han tomado en todo tiempo una parte muy activa en la vida musical de Italia. Ya hacia 1482, encontramos como profesor en Bolonia a Bartolomé Ramos de Pareja, pero las obras en latín que éste nos ha legado, revisten menor importancia para el objeto que perseguimos.

En el género profano hay muchos españoles que desempeñaron un gran papel durante el siglo XV y otros muchos se dedicaron a la Música religiosa, otros, en suma, destacaron como *falsestistas*, quienes se cree que introdujeron la "coloratura" en España.

Así pues y saltando importantes consideraciones, la influencia de Italia en la nomenclatura musical es muy fecunda a partir del siglo XVI. Sin duda alguna la mayoría de los términos que actualmente empleamos en los estudios de Música, son de origen italiano, acuñados en nuestro léxico musical.

*Los celos de Rodamonte*

- A) Como ejemplo de la influencia italiana en la dramática española (de origen it.)  
 B) Estudio sobre el problema de su atribución.

*Investigación:* Quiero exponer brevemente, cuanto he podido aportar al esclarecimiento y comprensión de esta comedia con nuevos datos y dejando cauce abierto para nuevas investigaciones, por lo que no dejaré de introducir en el presente estudio cuantas referencias bibliográficas he conseguido, con la signatura y biblioteca en que se encuentre el trabajo citado.

*Texto:* Este drama se imprimió atribuido al Dr. Mira de Amescua en un tomo o parte de *Comedias de varios autores*, (Tortosa 1638) por Francisco Martorell. Este tomo impreso, en unión de otras comedias donde también entra Lope de Vega, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, sección de raros.

Ficha bibliográfica:

título: *Los celos de Rodamonte*.

autor: Dr. Mira de Amescua

Biblioteca: Nacional de Madrid

Signatura: R/21135. Colección *Comedias de Autores*.

tratado por Francisco Martorell.

Figura en la página 429 del Catálogo de *La Barrera*: "impresa como Mira de Amescua en *Doce Comedias de Varios Autores*, Tortosa 1638. ¿Será ésta la de Lope o la de Rojas?..." Tortosa es la imprenta de Francisco Martorell. Figura en la página 191 del Tomo de la Colección, encabezando la página el nombre del Dr. Mira de Amescua. Hay autores que han tratado este asunto y justifican que, en efecto, es de este autor.

*Nota.* Respetamos los nombres propios en su vacilante ortografía según la obra: Rugiero / Rugero. Madricardo / Mandricardio. Ferragut / Ferragutu. También se respeta la ortografía de la época en el texto transcrito fielmente.

La impresión está hecha en la ortografía y grafía propia de la época. En cuanto a manuscritos de esta atribución a Mira de Amescua no figura ninguno en la colección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, colección Paz y Meliá, sí en cambio existe uno de dicha comedia, no autógrafo, en que se atribuye a Lope de Vega. Por tanto nos encontramos con la misma comedia que se atribuye a tres posibles autores:

- Mira de Amescua
- Lope de Vega
- Rojas Zorrilla (este posible autor figura también en el catálogo de Paz y Meliá, pero no hay ni manuscrito ni obra impresa conocida donde se vea esta atribución).

Con el nombre de Lope de Vega se halla como dije más arriba en un manuscrito no autógrafo de la Biblioteca Nacional, Fondo de Osuna.

Ficha bibliográfica: *Los celos de Rodamonte*

Catálogo de Paz y Meliá. B.N. de Madrid.

Procede del fondo de la Biblioteca de Osuna y Durán.

número de orden del Manuscrito 568. Figura en la página 4.

Signatura: 16907.

No hay en esta colección ningún manuscrito que atribuya la comedia a Mira de Amescua ni a J. Rojas Zorrilla.

El manuscrito existente en que se atribuye a Lope de Vega está realizado de forma confusa, letra poco legible con caracteres propios del siglo XVII y abundancia de abreviaturas. Escrito en renglones muy apretados y torcidos, con ortografía de la época no correcta, que disiente en algunas palabras de la que expone Martorell en la obra impresa de Mira de Amescua. Hay una firma ilegible, sin fecha, según las investigaciones realizadas por Menéndez Pelayo, que incluye esta comedia en el tomo XIII de la Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.) R/23614 (sec. Raros), y se inclina a que sea de Lope de Vega la Comedia Dramática, o Drama. Trata este estudio en las páginas 373, haciendo el número VI, la comedia en el orden de las estudiadas en este tomo y preliminares cxviii. Ocupa la comedia unas veinte hojas en tamaño holandesa.

Es curioso que en el Catálogo "La Barrera", en otra página, 534, se silencia la atribución a Lope y en cambio se admite la de Mira de Amescua y Rojas Zorrilla.

Alega M. Pelayo que "no cabe duda pertenece a Lope de Vega, no sólo por la prueba de estilo, que pudiera ser falible, puesto que el de Mira de Amescua se confunde a veces con el suyo, sino por estar citada en la lista primera de *El Peregrino en su Patria*, y porque Lope de Vega tuvo cuidado de firmarla, según su costumbre, introduciéndose en el tercer acto con su nombre poético *Belardo*, y rubricándola con una de sus habituales imitaciones del *Beatus Ille*:

¡Oh soledad dichosa!  
 ¡Dichoso el que te tiene  
 apartado del tráfago y bullicio,  
 donde alegre reposa.  
 alegre se entretiene,  
 ocupado en su rústico ejercicio!  
 .....  
 No el ver a Mandricardo  
 con esta mora bella  
 celebrar su dichoso casamiento,  
 el alma de Belardo  
 puede mover y en ella  
 causar un envidioso pensamiento,  
 El goce su contento,  
 que mi labranza y bueyes  
 no envidian su fortuna,  
 pues no hay ventaja alguna  
 de mi cayado al cetro de los reyes;  
 que mi azadón y pala,  
 al alto monte con el valle iguala.

Tanto el manuscrito de Osuna, como el impreso de Tortosa, son muy incorrectos, pero sirven para corregirse mutuamente.

Menéndez y Pelayo da las variantes, tomando como base el manuscrito de Osuna, pero teniendo en cuenta el impreso de Tortosa sobre el cual da las variantes, no obstante, he visto a lo largo de la obra alguna palabra que no es del manuscrito sino del impreso justamente y que más adelante haré notar.

Por la cita de "El peregrino", sabemos que esta pieza es anterior a 1604, pero quizá pueda precisarse más la fecha. El elogio de Granada, que se pone en boca de

Rodamonte, parece escrito en aquella ciudad. Mira de Amescua nace en Guadix en 1574<sup>2</sup>. Lope en Madrid en 1562. Es Lope mayor que Mira de Amescua. Si Lope estuvo en Granada aproximadamente por el año 1602, Lope tenía 40 años; parece ser que después de esta comedia y mejorando la de *Los celos de Rodamonte*, de la que toma escenas íntegras, escribe Lope *Angélica en Catay*, se supone que en 1604, según la lista de *El Peregrino*. En cuanto a pensar que Mira de Amescua por ser más joven que Lope fuera él quien copió la Comedia a Lope, no es razón suficiente porque bien pudo escribirla antes de los años 1602 o 1604, en cuyas fechas contaba de 26 a 30 años aproximadamente. (según que se fije la comedia en el año 1602 o en 1604).

A continuación transcribo los versos que nos conducen a pensar que Lope estuvo en Granada por esas fechas, donde se cree escribe el elogio de Granada.

¡Qué bién que se mira el Sol  
 En esta torre más alta!  
 Digo, que sólo me falta  
 Ser granadino español.  
 No sé si le llame Cielo  
 Aquesta tierra que piso;  
 Si esto bajo es Paraiso,  
 ¿Qué será el Alhambra, cielo?  
 Los granos de tu Granada  
 Son perlas, rubíes, topacios,  
 Y digo que en tus palacios  
 El sol puede hacer morada.  
 Tienese el manso Genil,  
 Que tu vega baña y riega;  
 Si Genil está en la Vega,  
 ¿Qué importa que falte Abril?  
 ¡Qué riquezas de linajes  
 Gozas! Tienes los Zegries,  
 Los Tarfes y Almoravides,  
 los Muzas y Bencerrajes.  
 Qué bellas moras te dan  
 Ricas aljubas de sedal  
 Y aunque esto, envidiar no pueda,  
 Alguos reyes podrán...

Lope estuvo en Granada poco antes de 1602, como lo prueban los sonetos que allí compuso en loor de los insignes poetas, Juan de Arjona, Agustín de Tejada y Mira de Amescua y publicó en sus *Rimas*, aquel mismo año.

Visto todo esto, paso a investigar sobre las fuentes y posible influencia de los poemas épicos italianos, que a continuación aclaro, y en lo posible, compare los cantos más significativos.

#### *Fuentes de la comedia.*

La comedia de *Los Celos de Rodamonte*, está formada por la combinación o contaminación (como decía Terencio) de varios episodios de los dos *Orlandos*, *El enamorado* y *el furioso*, aunque predomina con gran exceso la imitación del segundo. Del de Boyardo sólo se derivan las primeras escenas, en que el tártaro *Mandricardio*, disponiéndose a pasar a Francia con intento de vengar a su padre Agricán, muerto a manos de Orlando, obtiene por artes de la Mágica *Febosila*, las

armas encantadas de Héctor y el Troyano. El Ariosto, que suponía presente el poema de Boyardo a todos sus lectores, no hace a esto más que una rápida alusión en el canto XIV, al enumerar a los guerreros que concurren al sitio de París:

Era venuto pochi giorni avante  
 Nel campo del re d'Africa un signore;  
 Né in Ponente era, né in tutto Levante  
 Di pié forza di lui né di piú core.  
 Gli faceva grande onore il re Agramante,  
 Per esser costui figlio e successore  
 in Tartaria del re Agricán gagliardo:  
 Suo nome era il feroce Mandricardo.  
     per molti chiari gesti era famoso  
 E di sua fama tutto il monde empia  
 ma lo faceva piú d'altro glorioso,  
 Ch'al astel della fata di Soria  
 L'usbergo aven acquistato luminoso  
 Ch'Ettor trojan portó mille anni pria,  
 por Strana e formidabile avventura,  
 Che'l ragionarne pur mette paura...

Los personajes que intervienen en *El Bernardo*, la mayor parte de ellos son tomados de los *Orlandos*, o de algunos episodios, quizá, de la *Comedia* de Lope. Pongo algunos ejemplos sin agotar exhaustivamente ni los lugares donde aparecen ni tampoco los personajes, ya que ello me llevaría a un estudio comparativo, y sale del campo de mi objetivo. Por ejemplo; aparecen:

- Roldán ..... Canto I  
 - Ferraguto ..... Canto II  
 - Id., ..... Canto III  
 - Angélica ..... Canto IV  
 - Roldán ..... Canto IV  
 - Angélica la B ..... Canto XI  
 - Morgante  
   rey de Córcega ..... Canto XXIII  
   Francia ..... Canto XIV.

Presenta en sus personajes y situaciones escenas paralelas y de parecida ferocidad con los hechos o dichos de un Rodamonte o de un Mandricardo : ejemplo...

- No tengo mi furor tan olvidado,  
 - ni el odio interno a esta enemiga gente  
 - de las que en el bautismo se han lavado  
 - la más firma, católica y prudente  
 - que si pudiera habérmela tragado  
 - no hay en mi boca, hambre suficiente...

Finalmente quiero recordar que toda esta Literatura extraña basada en la inverosimilitud generalmente, ha sido satirizada profundamente en la obra del siglo XVII, *Las locuras y necedades de Orlando* de D. Francisco de Quevedo.

Esta conquista de las armas del Troyano es el asunto de los dos primeros cantos de la parte tercera y última del *Orlando Innamorato*, los cuales corresponden a los cantos LXI y LXII del "rinascimento" del Berni, que era la forma en que

probablemente leía Lope el célebre poema del Conde Scandiano. Es más seguro que Lope tomara los temas directamente de los Orlandos que de algún romance difundido en España, o difundidos, sobre temas de Ariosto, ya que como vemos hay repetidas escenas y los personajes en gran parte son los mismos que en los Poemas Epicos Italianos<sup>3</sup>.

Todavía es más fácil de determinar la parte tomada del Ariosto, si bien Lope cambia el orden de algunas peripecias o por puro capricho o buscando mayor efecto dramático. Sobre las fuentes de cada uno de los episodios del Ariosto ha investigado el docto *Rajna*, que las da a la luz en uno de los más bellos y magistrales libros de la erudición moderna, del cual acaba de hacerse nueva edición refundida (*Le fonti dell' "Orlando Furioso"*. Indagata da Pio Rajna. Florencia, Sansoni, 1901).

Los cantos del *Orlando Furioso* que tienen relación con esta comedia, son el XIV (raptor que ejecuta *Mandricardo* en *Doralice* princesa gaditana prometida a *Rodamonte*); el XVII (discordia del campo de *Agramante* por la rivalidad y celos de *Mandricardo* y *Rodamonte*) el XXII en que *Rujero* arroja el escudo encantado a un pozo); el XXIII (Principio de las aventuras de Isabela y Cervino) el XXIV, combate entre *Mandricardo* y *Rodamonte*, y tregua que las impone *Doralice*); el XXVII (*Doralice*, obligada por el *Rey Agramante* a escoger entre sus pretendientes, desdeña a *Rodamonte* y prefiere a *Mandricardo*; ira y furor de *Rodamonte* contra su amada y contra todas las mujeres); el XLVI (*Bodas de Rugero y Bradamonte*). En el Canto I del *Orlando Furioso*, ya aparece en potencia el contenido, en parte, de la Comedia y ciertos personajes. En los cantos V y VI, ya figura *Angélica*, el rey *Marsilio*, *Agramante*, *Africa*, reyno de *Francia*. *Orlando*... etc., figuras y lugares tomados por Lope para su comedia...

#### Canto I:

Le donne i cavallier, l'arme, gli amori  
le cortesie, l'audaci imprese io canto  
che furo, al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto  
segundo l'ire ei giovenil furori  
d'Agramante lorore, che si dié canto  
clí vendar la morte di Troiano  
Sopra retarlo imperator romano...

(y en el verso 8 de canto XIV...  
...E così Orlando arrivò quivi appunto  
ma tosto si pentì d'esservi giunto...

—Estos cantos están escritos en octava rima y cada verso consta de 11 sílabas—

El tema de *Rodamonte*, debía ser conocido también por Cervantes y con mucho fundamento. En uno de sus entremeses —*El viejo Celoso*— lo cita en boca de *Ortigosa*, personaje femenino del entremés, que bajo el pretexto de vender al Viejo un *quadamecá*, momento que aprovecha para introducir en la casa al "galán" que le ofreciera a *Lorenza* —mujer del viejo— este *Guadamecá* tiene unas bellísimas pinturas, dice Cervantes: "Y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados *Rodamonte*, *Mandricardo*, *Rugero* y *Gradaso*: Y *Rodamonte* venga pintado como arrebozado"

Los materiales para realizar la Comedia, no podían ser mejores, pero su

acumulación ahogó al dramaturgo. Esta comedia es una de las peores y monstruosas de su género. Unicamente merecen aprecio el estilo y la versificación de algunos fragmentos, siendo de notar la abundancia de tercetos, y la facilidad con que Lope los adapta al diálogo dramático del cual parecen tan impropios. Parece como si esta comedia fuese el embrión de la de *Angelica en el Catay*, drama mucho mejor escrito y perfección de "Los Celos de Rodamonte". Traduce e imita al Ariosto en versos que a veces le superan. Debió escribirse hacia el año 1604, luego la de Rodamonte no pudo ser posterior a esta fecha ya que fué previa e inferior a ésta. Traducción muy ajustada es, por ejemplo, la de las doce Octavas de la inscripción que Orlando encontró en la gruta que había servido de tálamo a *Angélica y Medoro*.

Ariosto

Liete piante, verdi ebra, límpide acque,  
Spelunca opacca e di freddi ombre grata,  
Dove la bella Angélica, che nacque...

Prosigo dando más datos sobre la *filiación de Rodamonte*. *Rodamonte*, personaje de la épica culta italiana. Rodamonte rey africano de Sarza, hijo de Ulieno, descendiente de Nembrod, según Boiardo, (Orlando Innamorato II, L 17) y personaje importante de Ariosto, quién narra, en el Orlando Furioso, sus incontables aventuras hasta su muerte que describe en la última estrofa del Poema *Mandricardo*, emperador de Tartaria (Innamorato II, III, 7) que por vengar la muerte de su padre se lanza en busca de Orlando y tras diversas proezas muere. En la estrofa 68 del canto XXX del Orlando Furioso, Rugiero: Hasta tres personajes de este nombre aparecen en las obras de Boiardo y Ariosto. El Rugiero de "Los celos de Rodamonte" se identifica, como escudero de Agramonte.

Pero sobresale en importancia el hijo de Ruggiero II di Reggio y uno de los personajes principales en el Poema de Ariosto. *Gradasso*, amigo de Rodamonte personaje igualmente de Boiardo y Ariosto. Rey de *Siricana*, invadió, Francia para apoderarse de la espada de *Orlando* y el caballo de Rinaldo. En España son figuras literarias de conocimiento popular<sup>4</sup>.

Como dijimos anteriormente, existe otra comedia del mismo argumento y con el mismo título de Dn. Francisco Rojas Zorrilla, que intentando encontrarla, entre sus obras, se encuentra en el tomo primero de su colección dramática (1643), se lee con gran dificultad, y no es fácil su localización<sup>5</sup>. Otras obras de Rojas Zorrilla tienen muy distinto estilo a esta obra, como son: "Entre bobos anda el juego" o "Del rey abajo ninguno".

Otro dato que tenemos a nuestro favor en suponer que la Comedia Dramática que estudio, sea de Lope de Vega, es que existe una obra *Angelica en el Catay* (ya aludida), es de los tiempos de Belardo y Lucinda y está citada en la *Lista del Peregrino* como de 1604. Se cree, según Menéndez Pelayo, que fué posterior a *Los Celos de Rodamonte*, lo que quiere decir que si en esta obra repite y mejora numerosas escenas de *Los Celos de Rodamonte* será ésta obra suya y no de otro autor<sup>6</sup>.

Ambas obras proceden de los *Orlandos* italianos, por lo que tienen muchos puntos comunes por derivarse de la misma fuente. Nos dice el gran Maestro Menéndez Pelayo: "Los Celos son un embrión informe; "Angélica en el Catay", aunque diste mucho de ser un drama regular, está mucho menos absurdamente construido, y sobre todo, mucho mejor escrito. El segundo acto es delicioso y muy digno de la pluma de Lope, que en algunos pasos rivaliza con el Ariosto traduciéndole

e imitándole...". Vistas estas razones sobre autor y fechas, paso a dar la fecha que figura como posible –no cierta– de la comedia de los *Celos de Rodamonte* y que se distancia unos años de la aludida por Menéndez Pelayo.

En el catálogo: *Cronología de Criswold Morley*, ph. D; y Courtney Bruerton. Ph D. figuran los datos sobre esta Comedia, atribuida a Lope de Vega, de la fecha posible 1593 en que pudiera haber sido escrita. Consta de 3171 versos y expone breves datos sobre la estructura métrica, (págs. 52 y 239) de la Edit. Gredos.

Interesa también conocer y dar ciertos datos que justifican el engarce que con esta comedia de Lope, tiene la obra de Balbuena (Dn. Bernardo).

#### *Datos sobre Bernardo de Balbuena y su poema El Bernardo.*

Nace en 1563 y muere en 1627. Se publica su obra en Madrid, en 1624, con el título de *El Bernardo o La Victoria de Roncesvalles*. Muere este autor en Puerto-Rico.

El poema es de tipo narrativo, novelesco, que consta de cinco-mil octavas, repartidas en veinticuatro cantos. Es una obra muy importante, también lo es "Grandeza Mejicana".

Un denso conjunto de elementos se entremezclan y complican la trama del asunto. Además de la leyenda de Bernardo del Carpio, nervio central de la obra, nos encontramos elementos caballerescos del ciclo Carolingio, motivos clásicos, leyendas y romances españoles, encantamientos, hechicerías, hechos históricos y descripciones geográficas. Tiene una marcada relación e influencia de "El orlando Furioso" de Ariosto y del "Orlando Enamorado" de Boiardo, y al igual que estos poemas épicos italianos de gran belleza, posee diversos tipos de elementos; siendo sus fuentes, además (según Van Horne) Virgilio, Homero, Ovidio, Lucano, Dante, Pulci –en la figura de Morgante– y los romances y las obras: *Os Lusíadas*, *La Araucana* de Alonso de Ercilla y la "Angélica" de Barahona de Soto, principalmente

#### *Investigación sobre el manuscrito y la edición Tortosa.*

En el comienzo del manuscrito figura este encabezamiento: Comedia famosa *Los celos de Roamonte*, compuesta por Lope de Vega Carpio.

Haciendo un estudio comparativo entre el manuscrito, no autógrafo, que existe en la Biblioteca Nacional de Madrid, del que anteriormente hablo, la edición Tortosa he concluido que:

Este manuscrito es la fuente exacta de la edición de la Real Academia, de Dn. M. Menéndez Pelayo, con una ortografía actualizada y aclaradas todas las abreviaturas, que figuran en gran número en el manuscrito. Una de las abreviaturas que ofrece el manuscrito con mucha frecuencia es Vuestra, nuestra, con rasgos muy característicos del siglo XVII, quedan fijadas así Vtra. Ntra.

Menéndez y Pelayo ha tenido en cuenta en toda su totalidad, la edición impresa e incluida en la Colección de Comedias, es decir, la edición *Tortosa* 1638. Como he dicho anteriormente es atribuida a Mira de Amescua y la impresión es de tipo imprenta siglo XVII, con ortografía de la época y muy incorrecta. En el manuscrito aparecen versificadas las estrofas, a veces en quintillas, otras en estrofas irregulares, a veces versos endecasílabos, en los diálogos o monólogos.

*M. Pelayo ha realizado un minucioso estudio exponiendo todas las variantes, no sólo de palabras sino incluso de versos enteros y estrofas.*

Este magnífico trabajo me ha dado ya un incentivo para continuar el estudio de la comedia, que he centrado con predilección en el problema de Fuentes, autor y fijación del texto, teniendo por muy bueno también el estudio de Rajna realizado en lengua italiana.

A todo esto ya hecho, quiero sumar mi pequeña aportación, que podría completarse si con mucho tiempo se pudiera hacer un verdadero estudio comparativo con ambos trabajos y la verdadera fuente, es decir los dos Orlandos italianos, que por su mucha extensión no he podido más que señalar los cantos de donde puede haber tomada Lope su argumento, traduciendo aquello que me ha parecido conveniente para la aclaración del mismo y comprensión verdadera de la obra. Sucesivamente a este planeamiento preliminar, expondré brevemente la relación de algunos *romances derivados de la fuente italiana* y que han sido tomados por los romancistas castellanos *para introducirlos en nuestro romancero*, sin que hayan tenido demasiado éxito, expondré alguno de estos romances para observar con cuanta exactitud, a veces, han sido refundidos los principales asuntos que hemos visto tratados en la comedia, y que en nuestro siglo de Oro tuvieron cierta vigencia.

Deduzco, que realmente Lope de Vega no tomó el asunto de estos romances, para componer su comedia, ya que ellos ni forman una total unidad temática, tan amplia como ofrece la comedia, ni la exposición es identificable totalmente con las escenas de la misma, sino por el contrario, de los grandes *Poemas Cultos de la Epica Italiana*, como son *El Orlando Furioso* y *El Orlando Innamorato* se han "desgajado", numerosos episodios que han sido romanzados, como de la *Epica Catellana*, se derivan también innumerables romances que tienen su origen a El Poema de Mío Cid, poema excelente de nuestra Literatura incipiente, tratado magistralmente por nuestro insigne maestro Menéndez Pidal. Así pues, podemos establecer de una manera paralela la situación de génesis de toda esta maravillosa Literatura romancera que enriquece los horizontes poéticos de la musa española.

En mi observación paulatina del manuscrito y la edición Tortosa, he comprobado que efectivamente el estudio de M. Pelayo sigue fielmente al manuscrito y tan sólo en el verso 41 he encontrado una palabra tomada, o al menos que sea igual que en la edición Tortosa. En ésta figura "avisaros". En M. Pelayo "acusaros" Versos 45. Manuscrito "aguelos" (ortografía incorrecta) M. Pelayo "abuelos". Hay también algún *cambio de lugar de la palabra*. Ejemplo. Versos 63 y 64

- Mientras un Cristiano Orlando
- Está vuestro *padre noble* (M. Pelayo)
- Mientras un Cristiano Orlando
- Está vuestro *noble padre* (Tortosa)

Otras veces se ofrece un cambio de preposición "de" "en" "a", estas son las preposiciones que a lo largo de la obra se conmutan. Ej. ver. 73

- En* las manos de un cristiano (Manuscrito)
- a* las manos de un cristiano (Imp. Tortosa)
- a* las manos de un cristiano (M. P. en esta ocasión sigue a T. muy raro)

*Intepretación y resumen de la comedia.*

Elementos que intervienen en la comedia:

- *Religiosos* (problemas entre cristianos y moros)
- *Caballerescos* (se trata de un desarrollo sobre el plano caballeresco con toda la carga de escenas extrañas e inverosímiles.
- *Epicos* (Derivado el tema, de la Epica culta italiana).
- *Fabulosos* (con intervención de la mágica Febosila).
- *Mitológicos* (Escenas paralelas a las narradas en los poemas heroicos, troyanos, con semejanza de Héroes e intervención de los dioses, ej. Alá).
- *Patrióticos* (Exaltación de Granada, Argel o Arlés).
- *Arábigos* (Se relaciona el asunto con la mentalidad árabe y tártara) el problema religioso muy interesante.

*Italianos* (La mayoría de la obra es tomada de los dos Orlandos Italianos, luego estructuralmente se refleja la superioridad literaria, trasladada del dominio italiano)

*Pastoriles* (En menor intensidad, no obstante el mundo bucólico queda patente en los personajes de Belardo (nombre de pastor por excelencia) Lisdano... así como las escenas campestres)

*Fantásticos*, todo lo relacionado con la Mágica, el viaje prodigioso de los hermanos Mandricardo y Candrimandio, al país de Arlés... etc.

*Escena*

- Dinámica:*
- Valentías inverosímiles
  - Peleas desiguales
  - Cruel fiereza
  - Temeridad
  - Muerte
  - Destrucción.

Un final insatisfactorio.

*Parejas de personajes que intervienen*

- |            |   |                          |
|------------|---|--------------------------|
| Bradamente | - | Rugero o Ruggiero        |
| Celaura    | - | Ferragut o Ferraguto     |
| Doralice   | - | Rodamante y Mandricardo. |
| Isabela    | - | Cervin o Cervino.        |

*Otros Personajes importantes*

Laurimo, Candrimando, Agrican, Oliveros, Gradasso, Belardo, Lisdano, Febosila, Ardaín, Boacem, Mahomat, Alí, *Orlando*, Estordilano (rey).

Agramante, Durandarte...

Nombres de países que se reparten por los episodios: (La Ardenia) Francia, España, Arlés, Granada, Argel, Tartaria, Selva, Argel, Graada. Anglante (de donde es señor Orlando).

*Tema central:*

Rodamante y *Los celos* y la venganza de Agricán, por sus hijos.

### Argumento

*Laurimo*, tío de los tres hermanos *Mandricardo*, *Candrimando* y *Celaura* aparece, disfrazado de León, a estos tres hermanos para darles noticias de la muerte de su padre *Agricán* o Agricano. Este es rey de los Tártaros, o por mejor decir, era, puesto que ha muerto a manos de *Orlando* (cristiano), en Francia. Laurimo, que es hermano de *Agricán* emplea un tono de arenga para que los tres hermanos, tomen venganza contra Orlando. En religión son contrarios a Orlando, son orientales, valientes y erguidos, de temple muy guerrero.

La escena está llena de frases ampulosas que exteriorizan sorpresa dolorosa y su decisión. Hablan los tres hermanos en rebuscadas frases y los tres despiden a su patria, marchando a cumplir la prometida venganza. Laurimo ya desaparece, no volverá en toda la obra. *Mandricardo*, sostiene un diálogo-monólogo con su padre muerto y le promete la venganza bajo juramento. *Candrimando* de modo parecido, hace además un elogio de Tartaria (patriotismo) frente a Francia. *Celaura*, promete ir contra Francia, con sus hermanos. Dialoga con su padre y determina, con valor, ir a luchar y dar muerte, no sólo a Orlando sino a los *Doce Pares de Francia*, vuelve a razonar *Mandricardo* para asegurar que no busca a Francia entera sino a un sólo hombre, Orlando, quién mató a su padre, y se compara con Aquiles.

La mágica *Febosila*, anima a *Mandricardo* a la venganza, recordándole los episodios de Troya, y le compara con el tebano *Alcides*. Entra en una misteriosa Peña, donde se alberga la mágica, a posesionarse de las armas que ésta le brinda... Ambos hermanos con las armas mágicas que les aseguran valor y fuerza, añadidos a la que ya poseen, parten para *Francia* a vengar a Orlando que se encuentra en el Reino de *Arle*. *Celaura*, también aparece llena de furor por la venganza y quiere embarcar para Europa.

A la zona donde fué rey *Agricán*, zona tártara, llega una embarcación. Van en ella, pilotándola *Mahomat* y *Alí*. Al preguntarse donde se encuentran, porque desconoce el lugar, es respondido *Alí* por *Mahomat*, que le cuenta la historia del Rey *Agricán* y le habla de la fiereza de sus tres hijos.

En la embarcación, como dueño, viene *Ferraguto*, personaje que más tarde admirará la belleza de *Celaura*. Esta aparece en ese instante y convence a *Ferraguto* que la lleve en su embarcación a Europa. Le advierte que ella es de origen español. "Bética soy" -dice *Celaura*-, pero a su vez declara también la ferocidad de su linaje -"tártara soy"-. En este momento se intercala el episodio de *Angélica* y *Medoro*, contado a *Celaura*... *Reinaldos*, etc.

Persuade *Celaura* a *Ferraguto* a que pase a la Bética por temor a *Mandricardo*. El accede. *Celaura* es admirada por *Ferraguto* y ella le admira también. Finge no conocer a *Mandricardo*, oscurece su linaje, porque *Ferraguto* teme a *Mandricardo*. Embarca *Celaura* con ellos. En este momento ya sale de la Peña encantada con las armas de la fuerza. Monólogo de *Mandricardo* que dirige contra el señor de *Anglante*, que es *Orlando*.

*Mandricardo* ya con las armas que le proporciona la mágica *Febosila*, después de haber vencido una serie de obstáculos fabulosos en la peña, se encuentra con su hermano *Candrimando* y ambos tratan de emprender la empresa de ir a Francia a vencer a Orlando.

*Febosila*, les ofrece su ayuda para trasladarlos donde deseen. Quieren ir a la *Selva* de *Ardenia*, donde en ese momento se encuentra Orlando.

Así las cosas se traslada la acción a Granada, de donde es rey *Estordilano*, que es el padre de la bellísima *Doralice*.

Aparece *Rodamonte*, conversando con el Rey Estordilano, y hace un precioso elogio de la ciudad de Granada, —es el soneto que figura en mis páginas preliminares, por este dato se cree que Lope hizo en Granada esta comedia por los años 1602 o 1604, que estuvo en Granada.

El rey Estordilano ofrece a Rodamonte el Reino de Granada y la mano de su hija. Pero ella no le ama, Rodamonte la desea por esposa, pero le importa más la fama, sus batallas y su fiereza, cualidad que Doralice detesta. Parte Rodamonte para ayudar a *Corlo*, a Arle, que está cercado por *Agramante*. Más tarde éste Agramante pedirá auxilio también a los hermanos M. y C. para que le ayuden contra Carlo.

Rodamonte ofrece a Doralice todos sus desafíos guerreros, a la manera que lo hacen los héroes de los libros de Caballerías, y le promete volver victorioso. Ella no le ama, pero le anima y le dice que le importa mucho su vida, con cuyas frases Rodamonte toma fuerza, valor y entusiasmo por la lucha.

Estordilano, ordena a Doralice que calce la espuela a Rodamonte que es signo de "Buen Agüero" (el elemento de los agüeros). Ella obedece a pesar de que Rodamonte echa un discurso de elogio a Doralice y se cree indigno de que ella le calce la espuela.

Parte Rodamonte; aparece ahora por primera vez *Rugero*, que añora a su esposa *Bradamante*.

Nuevamente en escena los hermanos Mandricardo y Candrimando. Han sido trasladados por la fuerza mágica de Febosila, se dan cuenta de que están ya en la zona de la Selva Ardenia. Han visto a un hombre pensativo —es Rugero pensando en su Bradamante— de aspecto fiero y arrogante. Este ve a los dos hermanos y los observa.

Preguntan a Rugero qué país es aquel, ya se habían dado cuenta que estaban en la *Ardenia*. Empiezan a discutir Rugero y Mandricardo porque ambos preguntan a su contrario quién es, ninguno accede a dar su identificación, se echan brabatas mutuamente, se amenazan de muerte, y Mandricardo desea saber acerca de el rey Agramante (de Arles).

Responde Rugero, que es el escudero de Agramante, por fin entablan una lucha y Rugero herido se finge el muerto. Mandricardo ha usado las armas encantadas. Rugero no está muerto, aparece el otro hermano, *Candrimando*, es atacado súbitamente por Rugero y muere en sus manos. Se dá cuenta Mandricardo. Sube su furia a un extremo inconcebible contra Rugero. Su hermano muerto. Una escena de gran fuerza patética porque Mandricardo en medio de terribles alaridos promete matar a Rugero por vengar a su hermano, además de a su padre. Pero Rugero, protegido por un fuego misterioso que no deja acercarse a Mandricardo, no se deja matar, finalmente con las armas y escudo del muerto Candrimando, desaparece Rugero por el interior de un abismo (de nuevo los elementos de pura fantasía e inverosimilitud).

Sólo consigomismo dialoga Mandricardo, que al ver le salen tan mal las cosas, desconfía de su tío Laurino, que piensa los ha traicionado, le llama "falso viejo". Ya Mandricardo, pierde confianza y considera de mal agüero el entrar en Francia con tan mal acontecimiento.

*Acto II*

Salen Ardaín, Doralice, Boacén, y demás acompañamiento en un viaje.

Doralice, va camino de Francia, para encontrar a Rodamonte, enviada por su padre y contra su voluntad. Han pasado por Italia "bordearon las riberas del Po", vienen desde la Bética, Granada.

Uno de los servidores pregunta a Doralice qué le parece de esta tierra. Doralice echa de menos su tierra, su padre y todo lo suyo, se encuentra con miedo y triste. Le pesa su compromiso con Rodamonte (rey de Argel) a quien no ama.

Ahora en el manuscrito siguen estos versos que no aparecen en la edición Tortosa.

- El se fué y sólo me pesa  
- que se llevase el Escudo  
- pues mi ventura, no pudo  
- que saliese con su empresa.

Boacén prepara la tienda para que descanse Doralice la bella. Es muy importante psicológicamente considerado, el momento por el que atraviesa Doralice: El miedo a Rodamonte, la ausencia de la protección de su padre, se encuentra sola, pues sus más fieles servidores Boacén y Ardaín, en su pensamiento está la idea de gozar a Doralice en la primera e inmediata ocasión. Entra Doralice en la tienda mientras que Ardaín y Boacén están echando suertes a ver quién será al que le toque gozar a Doralice (traición y agravio).

Mandricardo, mata a la mayor parte de la gente que acompaña a Doralice. Hierde de muerte a Boacén y Ardaín. Doralice sale de la tienda al espanto del estruendo y ve la escena cruel. Tiene miedo, se esconde dentro de la tienda. Entra, después del atropello, en ella Mandricardo y no la vé. Se extraña. Por fin sale Doralice y se entrega a él para morir en sus manos, en vista de lo que vió, pero Mandricardo se identifica.

señora, aqueso os consuele,  
y sabed que lo soy tanto  
que os dará mi nombre espanto  
como en otras partes suele.  
Soy el hijo de Agricano,  
el rey de Tartaria.

Doralice:

Aguardo vuestro nombre

Mandricardo:

*Mandricardo*  
Hombre soberbio y humano,  
que en estos extremos ando  
por tan diferentes nombres  
que soy fiero con los hombres  
y con las mujeres blando... (p. 289/21)

Doralice se entrega por mujer a Mandricardo, quién muy galantemente le declara su amor.

Aparece en escena Rugiero que sale del interior de la "madre tierra" que es de donde procede y le protege en momentos de peligro, le habíamos dejado en el momento que luchaba con Mandricardo después de matar a Candrimando. Surge ahora *Celaura*, que la habíamos dejado embarcada con Ferraguto, Mahomat y Alí camino de Francia.

Celaura desesperada, enfurecida contra el mar, a sus orillas, quiere arrojarse a él y suicidarse.

Se lamenta Celaura de la conducta de Ferraguto: En presencia de Rugiero  
Celaura:

De la tormenta y zozobra  
algún tanto salgo afuera  
y mi alma, aliento cobra  
cien mil palabras le diera  
a quién hiciera una obra.  
Al quién con la fuerza suya  
la vida quite y destruya  
del que robó la honra mía  
palabra y mano daría  
si me vengase la suya.

Rugiero:

¿Son uno, o dos? dí los nombres

Celaura:

¿El nombre saberle quieres?  
Es *Ferraguto*, no te asombres,  
engaño de las mujeres  
y desengaño de hombres  
Este, cuya vida agrada  
aún en lo exterior mirada,  
que al más advertido engaña,  
queriendo pasar a España  
en su nave me dió entrada... (pág. 391/23)

Continúa el coloquio entre Rugiero y Celaura. Este, quiere matar a Ferraguto para vengar el agravio a Celaura, pero ella lo impide porque asegura que quiere hacerle su esposo y que le ama. Rugiero insiste en darle muerte.

Sabemos que Doralice se marcha con Mandricardo y Rodamonte lo ignora, pero se siente, por un mal agüero, receloso. Sale a escena *Rodamonte* y los suyos, receloso piensa mal de Doralice. Lo toma como un aviso de mal agüero... Aparece en escena Boacén herido y con miedo; cuenta a Rodamonte lo sucedido con Doralice y Mandricardo. En este momento *los celos*, ya iniciados por sospecha, anidan furiosamente en el pecho de Rodamonte. Empieza también a lanzar denuetos; rayos y truenos salen de su boca ardiendo en fuego de celos. "¿Mi esposa de un cruel tártaro presa?"... Desencadena furor contra *Mahoma*... "Cruel Mahoma! Oh- dice-Perro! -Apostaré que te dormías / Y nadie entonces gobernaba el Cielo / y al licor de Baco te ofrecías/"...

Después que Boacén explica a Rodamonte lo sucedido, éste promete dar a Boacén las "albricias" –La muerte fué su recompensa– Mata a Boacén de un mazazo. Pide la presencia de otro criado. Rodamonte ensarta una serie interminable de frases crueles contra Mandricardo a quien promete destrozar entre sus manos, llevado de la ira y de los celos. Intenta matar también al segundo criado Aridante, quien inventa un ardid para escapar de la ira de Rodamonte.

Decide vengarse de Mandricardo y consigo mismo lanza una serie de promesas sanguinarias que empieza a llevar a la práctica en el momento.

*Ferragut*, aparece en escena diciendo que va a auxiliar a *Agramante rey de Arle*.

*Rugiero* y *Celaura*, encuentran a Ferragut. (recuérdese que dejamos a Rugero prometiendo vengarse de Ferragut y ella no estaba de acuerdo, aún habiendo sido agraviada por él).

Rugero pregunta a Ferragut, cual es su nombre: "¿Cómo os llamas?". Rugiero intimida a Ferragut a que reconozca su infamia contra Celaura, que quiere casarse con él, pero éste se resiste, a pesar de que Celaura le obliga a reconocerla.

Ferraguto en un acto de suprema valentía arroja a un pozo el escudo que había pertenecido a Candrimando, y que él tenía, estaba encantado. Al mismo tiempo que desprecia el escudo, exalta el valor de su brazo. *Ferraguto* y *Rugiero*, se prometen pelear sin armas.

Entra Rodamonte en escena, él y Celaura, al mismo tiempo, se quejan por celos del amor truncado, Rodamonte ha perdido a Doralice y Celaura a Ferraguto. Sus quejas y lamentos son parejos, ambos *abrasados* en los celos, se cuentan mutuamente su desgracia. Recordemos que Celaura es hermana de Mandricardo y que éste es la causa de la desgracia de Rodamonte. Cuando Celaura cuenta a Rodamonte su desgracia y le dice que ella es hermana de Mandricardo, Rodamonte se enciende en ira y comienza a golpear fuertemente a Celaura que se resigna a morir bajo sus manos a cuenta de los "horribles mazazos" que recibe<sup>7</sup>. En este momento de terrible situación aparece Ferraguto que con Rugiero se peleaba; ambos al ver a Celaura en tal estado dejan de pelearse. Ferraguto se compadece de Celaura. La recogen y la llevan para curarla de las heridas que recibe de Rodamonte.

### Acto III

*Doralice* y *Mandricardo*, se encuentran de huéspedes en la humilde casa de unos pastores, celebrando sus bodas. Los pastores que aparecen en escena lo comentan. *Belardo*, es el pastor que recuerda sus amores perdidos y los ve reflejados en la pareja de M. y Doralice. Entra ahora en escena el pastor *Lisdano* terriblemente asustado y con gran alboroto cuenta lo que ha visto y las locuras de *Orlando Furioso*. Mandricardo piensa que ha llegado la hora de vengarse de Orlando. Deshace su proyecto, se coge a Doralice y se la lleva para vengar a Orlando (recordemos que Orlando mató a Agrican, rey tártaro y padre de nuestros tres "famosos" protagonistas).

En este momento entra Rodamonte en escena, que llega a casa del pastor y pide a Belardo posada entre rugidos pavorosos y atronadores, prometiendo venganza por lo que le ha sucedido... Belardo, le ofrece el mismo aposento donde han estado Doralice y Mandricardo, le habla de una pareja que allí han celebrado sus bodas y aún sin saber Rodamonte de quienes se trata rechaza ese lugar. Por fin Belardo le explica despacio y describe a Mandricardo y Doralice. Rodamonte escucha la historia lleno

de ira y amenaza de muerte a Belardo, que pide auxilio presentándose los demás pastores, a todos persigue Rodamonte con intención de matarlos.

Entran en escena *Rugero* y *Bradamante*, que por fin se encuentran. Hace Rugero alarde de la belleza de Bradamante, por la que tanto ha suspirado y penado. Muestra a Ferraguto su amada, olvidaron su rivalidad. Rugero en su encuentro con Bradamante va acompañado de los caballeros *Oliveros* y *Durandarte*, los cuales le insinúan se disfrace ante Bradamante para no ser conocido por ella, es decir, por probar sus intenciones, que descubre puras hacia Rugero, el cual se descubre ante ella, y tiene lugar la escena que acabo de indicar. Los esposos se cruzan tiernas palabras ante Durandarte y Oliveros. Ahora interviene Ferraguto que ya quiere a Celaura, y se lamenta de la conducta de Rodamonte.

Entra el pastor *Lisdano* asustado de ver cómo *Mandricardo* va talando los montes y arrasando todo. Rugero y Ferraguto se unen para matar a Mandricardo al grito de – ¡"Muera gente bárbara y pagana!... Mandricardo, si esperas a Rugero tu muerte es cierta y su victoria llana..." Ferraguto aunque de ley contraria seguir quiere a Rugero. "¡Oh valiente Rugero, mis pisadas a Rugero se unen!"...

Mandricardo ha dado muerte cruel al pastor *Cervino*. Se unen Durandarte, Ferraguto y los pastores a Rugero para perseguir a Mandricardo y vengar la muerte de Cervino.

Ahora entra el pastor Belardo huyendo de Rodamonte y cuenta sus atrocidades, y pregunta a Lisdano cuáles son las locuras y atrocidades del otro loco (de Mandricardo).

Ya tenemos frente a frente los dos monstruos de la locura. Los pastores atemorizados y temblando se refugian para contarse los acontecimientos y con frases sencillas hablan de estos dos personajes comparándolos con seres infernales, luchas y hazañas sólo atribuibles a los dioses o heroes mitológicos, personalizados en estos dos personajes temerarios.

Cuenta Lisdano la lucha desigual entre *Mandricardo* y *Cervino*. Es un auténtico desafío monstruoso, Mandricardo parte en pedazos a Cervino. *Isabela* llora la desdicha de su amante y reúne los miembros rotos de Cervino. El autor narra patéticamente la escena "el llorar de Isabela sobre los miembros de su amante".

*Mandricardo* y *Doralice* en escena. Hay un coloquio con los pastores. Lisdano y Belardo (temblando de miedo) se humillan ante Mandricardo. Doralice le ha reprochado su conducta con Cervino, porque siente profundamente el penar de Isabela. Los pastores temen un final como el de Cervino. Belardo quiere comunicar a Mandricardo que Rodamonte le busca y no sabe cómo empezar...

- Quisiera, señor contaros
- una cosa que os conviene
- pero temiendo enojaros
- la voz me turba y detiene...

Por fin Belardo cuenta a Mandricardo cómo pasó Rodamonte por su casa, y que, enterado de las bodas de Doralice, le busca furiosamente.

*Doralice* quiere evitar la contienda entre los dos monstruos, está atemorizada.

Lisdano, lleno de espanto dice: "Topado se han dos fieros *Doralice*... ¡Señor! ¡Qué bravos guerreros!"

Doralice quiere evitar el encuentro. *Rodamonte*, oye la voz de Doralice y sus celos se acrecientan. Teme por ella. Se excita su fiereza.

*Belardo*, aprisionado por el miedo y al mismo tiempo, por la curiosidad excitado, pierde la serenidad, espera el espectáculo.

*Encuentro de Rodamonte y Mandricardo:*

Entre fuertes amenazas ambos se juran dar muerte. Mandricardo muestra a Doralice como mujer suya. Rodamonte, como rey de Argel, invoca a Mahoma. "Oh Mahoma! Muera el perro!", dice. Se enfrentan los dos colosos en una desenfadada furia que sobrepasa toda descripción.

Doralice se muestra como esposa de Mandricardo. Llega *Gradasso* amigo de Rodamonte, pero éste no ve a nadie porque está rabioso de celos que le impiden ver a nadie. Gradasso le requiere para que deje la lucha y acuda a ayudar a Agramante que está cercado de enemigos. Mandricardo decide también ayudar a Agramante rey de Francia.

Los dos furiosos dejan de luchar y marchan a ayudar a Agramante rey de Francia, en común apoyo.

Intervienen ahora: *Rugero*, *Ferraguto*, *Bradamante* y *Oliveros*. Todos ellos comentan el desastre de Arles y la derrota de Agramante por *Carlos*. *Rugero* y *Ferragut* discuten acerca de este acontecimiento, entra en juego su lealtad a su religión. *Rugero*, es desleal a su religión, por amor a *Celaura*.

Rodamonte se disculpa ante Agramante por no haber llegado a tiempo a ayudarlo. Este demuestra su cólera hacia *Rugero* y Rodamonte. Rodamonte ante el rey pide a Doralice. Mandricardo la defiende. Agramante dice que Marsilio, en cuya autoridad se basa, deberá determinar sobre cómo hacer en este caso. Marsilio, determina que sea Doralice quien elija a uno de los dos porque "su voluntad no debe ser forzada". Marsilio pide juramento a los dos aspirantes de seguir las determinaciones de Doralice sin que ninguno violento al otro, una vez hecha la elección. Juran hacerlo así, ambos están animados porque los dos creen van a ser *el elegido*.

Toca elegir a Doralice. Ella responde: "Con la mucha vergüenza me acobardo". Escoge a Mandricardo, ¡es su esposo! "¡Ingrata, ofendido me has!"

Rodamonte desencadena su furia verbal contra Doralice. Empieza a calumniar y ofender a la mujer en general, lanza una serie de graves insultos contra las mujeres y promete matar a todas cuantas salgan a su paso, buenas y malas. A Doralice la libra de esto por haber jurado ante Marsilio, cumplir las promesas.

Contra poniéndolo a esta escena, el autor trae a Mandricardo, que por el contrario, elogia y enaltece a las mujeres, porque está contento de conseguir y conservar a Doralice. Rodamonte se marcha de la vista de Doralice y Mandricardo, quienes se alegran de su alejamiento "¡Vete, con tus locuras!", dice Mandricardo.

*Ferraguto* se presenta ante Agramante para presentarle excusas por no haber asistido a la contienda con *Carlos*.

*Rugero* reniega de su religión y se habla de su bautismo. Es acompañado del Emperador *Carlos* y los 12 Pares de Francia. Interviene Doralice a su favor. Resulta que *Bradamante* era sobrina del rey Agramante, princesa cristiana. *Rugero* hace confesión de Fé y asegura ser la causa *Bradamante*, su esposa, que ha influido en él.

La madrina le impone hablar en castellano, "deja tu algarabía". -Aquí termina esta complejísima comedia-.

El final no satisface del todo. Termina en un acontecimiento ajeno al plan inicial que persigue la venganza de la muerte de Agrican por sus hijos, cosa que no llega a realizarse, surgen en cambio otros problemas que van resolviéndose a fuerza de batallas terribles en las que siempre triunfa la fuerza y pierde la discrección.

Termina Doralice como mujer de Mandricardo, pero tampoco se aclara la situación de Celaura ni la de Rodamonte.

Es en fin una obra en la que se cruzan tanto tipo de elementos que anudan y hacen difícil su comprensión. Creo en esta breve reseña del tema interpretado muy fielmente, haber aportado una mayor aclaración de esta obra que, por fin, confirmo sea de Lope de Vega. A continuación Romances derivados del tema.

Romances; Temas de *Ariosto*, relacionados directamente con la comedia de *Lope de Vega*.

Manuscrito 3168. (Ortografía de la época)

Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 12 r<sup>o</sup>.

Con animoso deseo  
y el ánimo acelerado  
sale el fuerte Rodamonte  
de hacer a Paris asaltado.

Robar quiere a Doralice  
por muerte de Mandricardo  
i para cumplir su intento  
el muro y caba a saltado.

No le dan pena las armas  
ni de heridas hace caso,  
porque la llaga interior  
tiene el sentido turbado.

Procurábase engañar  
mas en balde a trabajado,  
que luego al siguiente día  
vido al ojo el desengaño,  
vió a Mandricardo tendido  
sobre el jubencil reguaço  
bebiéndose las raçones  
boca, con boca juntando,

las palabras que le dice:  
"Sois mi bién, mi amor, mi amado"  
Considere el que es amante  
la pena deste cuitado.

Este romance trata con gran libertad el tema que ofrecía el Orlando Furioso. El autor español sitúa la hazaña del rey de Argel que pasa de un salto el foso de París, en el momento en que Rodamonte abandona la ciudad. Lo que era hecho de armas viene a ser indicio de furor celoso. Este sentimiento es el único elemento del episodio que interesa al poeta, que no quiere relatar el combate de Mandricardo y Rodamonte ni tratar de la elección de Doralice.

*Rodamonte vitupera a las mujeres*

Ms. Esp. 373. Biblioteca Nacional de París, fol. 187 v<sup>o</sup> - 189 r<sup>o</sup>.

De sus Dioses blasfemando  
 el rey de Sarça se yba  
 malcontento y enojado  
 de aquella sentençia esquivada  
 que Doralize avía dado  
 en su presença aquel día  
 en que eligió a mandricardo  
 mandando que él se despida.

Va como toro furioso  
 cuando la vaca perdía,  
 que a todas partes bramando  
 lo lleva el mal que sentía.

Los lugares por do pasa  
 con suspiros engendría,  
 los ayres, la tierra y el çielo,  
 y el eco le respondía  
 provocado a compasión  
 de la que el moro traya.

De doralize se queja  
 y desta suerte decía:

"femenil yngenio flaco,  
 ¡Como vuelves cada día  
 tu fee con cualquiera cosa  
 que delante se offresçia!

La causa del sentençiar / contra mí como enemiga  
 no fué porque Mandricardio  
 entiendas que más valía,  
 más por sólo ser muger,  
 que esto sólo bastaría.

Por tener por hijo al hombre  
 ni bibays con fantasía,  
 pués que la fragante rosa  
 vemos nacer de la espina,  
 y en tierra de mal olor  
 el lirio vello se cría.

Soys importunas, crueles,  
 faltas de sabiduría,  
 yniquas, falsas, yngratas,  
 por quién el bién se desví,  
 soys un género en el mundo  
 de pestilencia ascondida".

Estas palabras hablando  
 el moro sigue su vía  
 y una vox de lexos oye  
 que desta suerte decía:  
 "Valeroso cavallero,  
 flor da la cavallería  
 no digas mal de mugeres  
 porque no te convenía,  
 que por una que haya mala  
 trescientas buenas avía".

Rodamonte que esto oyera

del hecho se ar(r)epentía  
 y en disculpa de lo d(ic)ho  
 desta suerte respondía:  
 "Si de cuantas yo he amado  
 ninguna hallado avía  
 que para mí fuese buena,  
 no es mucho questo les diga.  
 Mas antes que ponga fin  
 la muerte a mi triste vida,  
 una pretendo buscar  
 por quién por razón se diga  
 que el daño que otras me han hecho,  
 esta lo repararía  
 que yo bién entiendo dellas  
 el gran valor que tenían,  
 y que hay muchas en el mundo  
 de alabanza y gloria dignas".

Estas palabras hablando  
 a un mesón llegado avía  
 do le hizo el mesonero  
 el regalo que podía  
 que para lo que ha pasado  
 muy bién menester lo avía. (75 Ms. 373 "lo que ha pagado").

Esta larga composición titulada Romance de Rodamonte despues de perdida Doralice, se inspira en una serie de octavas del Orlando Furioso (XVII, 110-131) traducción española que sigue de cerca en más de una ocasión. Las dos primeras octavas desarrollan una estrofa del *Orlando Furioso* (XXVII, 117) las octavas que siguen proceden de las estrofas 118, 121, 119, 122-24, del poema.

El autor español alteró al orden que el *Ariosto* había puesto en las invectivas de Rodamonte. No tuvo en cuenta la octava 120, suavizó la octava 119. Bien merece el texto español el título de traducción y de traducción ajustada, particularmente en la octava tercera, que en la rima de los versos 2 y 4 reproduce las mismas palabras de Ariosto.

La correspondencia de un buen número de versos de esta composición con el Orlando Furioso, está en los siguientes cantos: XXVII, 111; XXVII, 117; LXVII, 117 5-8; XXVII, 121.

La voz misteriosa que reprende al rey de Argel, no tiene ningún equivalente concreto en el *Orlando Furioso*, pero es evidente que los versos en que se expresa el súbito arrepentimiento de Rodamonte fueron sugeridos al poeta por las octavas reales maliciosas, en que el Ariosto le lleva la contraria al rey de Argel, afirmando que serán muchas las mujeres virtuosas y fieles, aunque él no ha tenido la suerte de encontrar a ninguna (O.F. XXVII, 122-24).

La diferencia de tono que se percibe entre este romance y el fragmento de *Orlando Furioso*, que le sirvió de modelo es buen ejemplo de la seriedad con que trataron los temas ariostescos los poetas españoles del siglo XVI.

\* \* \*

Dado el gran número de romances sacados de los Orlandos he reproducido dos de los más significativos, para demostrar la gran importancia que en nuestro Siglo de Oro se dió a los temas de Ariosto y Boyardo (Italianos) y en general la gran influencia

de la Literatura Italiana en España. Nuestro Fénix, Lope de Vega bien pudo inspirarse en estos romances, que son anteriores a su comedia, para reconstruirla, pero más me parece sacado de la obra de Ariosto y Boyardo directamente, puesto que nos consta que sabía traducir italiano.

La comedia tiene comienzo en la inspiración de un fragmento del *Orlando enamorado* (I, XIX, 12-17). De él se deriva también el romance que lleva por nombre *Bautismo y muerte de Agracán* donde se cuenta el vencimiento de éste por Orlando y su deseo de profesar la religión cristiana. Hay dos versiones de este romance: que se encuentra en la Bibliothéque Ambrosienne, en R.H, XLV, 1 1919, p. 510-624, N. 50 - Pliego Valencia 1589, y el titulado: *Muerte de Agrican*. Séptima parte de Flor de varios romances nuevos. Francisco Enriquez. Madrid. 1595. fol. 112.

Romancero General 1600, 1604, 1614. Séptima parte. Esta composición que incluyó el Romancero General, tuvo mayor éxito que la citada anteriormente, el autor no destaca la muerte cristiana de Agracán, en cambio se interesa más por el carácter caballeresco del combate.

Para concluir este capítulo sobre los romances diré que el hispanista *Maxime Chevalier* ha reunido un centenar de composiciones inspiradas de un modo más o menos directo en el *Orlando Furioso* y cuatro derivadas del *Orlando Innamorato*. Entre ellas figuran 88 romances. La colección de Durán integra 34 y habrá que descontar de esta cifra una composición en quintillas (n. 403-435 y 1829).

Los manuscritos ofrecen versiones distintas a veces, de varios romances y a veces parodias, de tipo burlesco. Observando la masa considerable que forma el romancero inspirado en el *Orlando Furioso*, se demuestra elocuentemente la seducción que ejercieron los relatos ariostescos sobre la imaginación y sensibilidad de los poetas del Siglo de Oro. Los especialistas que destacaron en esta materia fueron entre otros: Lucas Rodríguez, Pedro de Guzmán, C.D. de Olivares Timoneda, Padilla (Pedro de). Traduce el *Orlando Jerónimo e Urrea* 1549 (*Orlando Furioso*) y Luis Zapata 1566 (Carlo Famoso). El hecho de que copian casi siempre de modo servil el poema italiano lleva siempre a pensar que escribieron bastante temprano. Se fecharían en los años 1540-1560. El único interés que tienen radica en la elección de los temas: Los vituperios de Rodamante, contra las mujeres, la muerte de Zerbino y la casta Isabella, la fidelidad de Bradamante y la locura de Roldán, reúnen los episodios mas apasionantes para la generación de Pedro de Padilla y Lucas Rodríguez.

#### NOTAS A LA INVESTIGACION:

(1) *Mira de Amescua* nace hacia 1574, en *Guadix* (Granada) y muere en 1644. A juicio de la Crítica, su obra maestra es *El esclavo del demonio*, en la que se inspiraron, Calderón, Moreto... Mira de Amescua, con Lope y Guillén de Castro inician una técnica teatral muy parecida, esto conduce a atribuir a Mira de Amescua alguna obra de Lope, como la que nos ocupa.

(2) *Mira de Amescua*, sigue la técnica de Lope de colocar escenas muchas de ellas sin trabazón íntimo, sucedidas con algo que pudiéramos llamar técnica cinematográfica. No sigue tampoco una unidad de acción, sino paralelamente diversos argumentos, pero se diferencia mucho en cuanto al lenguaje. Mira de Amescua utiliza ya el gongorismo en el teatro, y esto, junto con sus autos, hace que se aproxime algo a la técnica de Calderón, aunque en lo esencial sigue siendo profundamente lopesco.

Consultada la obra de José Manuel Blecua "*Historia de la Literatura Española*" y la *Historia de la Literatura Hispano-Americana y Española* de Ramón D. Perés, no citan en la relación de las obras de Mira de Amescua *Los Celos de Rodamonte*. Dn. Angel Valbuena Prat lo situa con Luis Vélez de Guevara en el ciclo dramático de Lope, y además como un precedente de Calderón, en *El mágico prodigioso* (El Teatro Español en su Siglo de Oro), no se le cita tampoco como autor de nuestra comedia ni en *Clásicos Castellanos I y II* tomos 70 y 82, respectivamente.

*Criswold Morley*, en su *Cronología*, cita como autor de la *Comedia Los Celos de Rodamonte*, a Lope de Vega (págs. 239 y 52). La cuestión de fechas queda aclarado en su lugar.

(3) *Los temas Ariostescos en el Romancero y la Poesía Española del siglo de Oro* de Maxime Chevalier. Ed. Castalia. Biblioteca de Erudición y Crítica X.

(4) Datos tomados de una nota de la Dra. Palomo de su libro *Entremeses*. Miguel de Cervantes. Corresponde al entremés *El viejo Celoso*. Página 213. Nota 393. Editorial "La Muralla".

(5) Francisco Rojas Zorrilla, nace en 1607, año en que ya se había publicado la obra de Lope.

(6) No tenemos en España manuscrito sobre la *Comedia Angélica en el Catay*, el que existe se encuentra en la colección de manuscritos españoles en la Universidad de Parma.

(7) Pasajes como este me producen, y creo que a cualquier lector, un gran desequilibrio emotivo (comedia brutal!...

(8) Compara el pastor a Orlando con Polifemo personaje clásico y célebre por su aspecto externo monstruoso, tomado por Góngora y contrapuesto a Galatea "blanca como la leche", sino por su fuerza física y su conducta violenta y bestial.

(9) Alega Moreley, que la afirmación de que la comedia de Lope fuese escrita por éste en 1602, no puede ser cierta en modo alguno. El 64,9% de los versos aparecen tempranos. La Comedia tiene mayor porcentaje de tercetos y versos que cualquiera de las comedias que nos han llegado de Lope. Hay dos pasajes de monólogos y diálogos. La copia real añade más pruebas. La comedia termina en única octava como *San Segundo de Avila*, *Jorge Toledano* y "*La contienda de García*", que tienen fecha 1596. Esta es la fecha más próxima a la cronología que da Morley, sobre esta comedia, 1593, según queda indicado en su lugar.

#### NOTAS AL TEXTO:

- (1) ¡Tente!, detente, expresión cargada de énfasis.
- (2) "de muchos buenos", quiere decir de muchos famosos, antepasados.
- (3) Con las uñas desahogada. Expresión fiera, costumbre entre tártaros.
- (4) Cuidado. En este texto preocupación.
- (5) Aquesta. Es muy frecuente en el siglo XVII, contracción o cruce de aquella y esta.
- (6) Ficción, engaño. Hacerse pasar por otra cosa.
- (7) Tomando la expresión *León Albano*, creo haga referencia a su vejez, es decir, teñida su cabeza de blanco.
- (8) Que no ha de tocar a otros. Es decir, no corresponde a otros, sino a sus hijos, el llevar a cabo la venganza de su padre.
- (9) Arle. El reino de Agramante (Francia).
- (11) ¡Alá Soberano! invocación, al Ser Supremo de los Musulmanes.
- (12) Agora. Evolución de la locución latina hac-hora.
- (13) Armas y lises de oro. Todo lo relativo a las armas y escudo.
- (14) Calzar azicate. Calzar las espuelas para montar a caballo.
- (15) Se refiere a los Doce Pares de Francia (que acompañan a Carlo Magno).
- (16) *Marte*. Hijo de Júpiter y Juno. Fué el Dios de la guerra. Su carro lo conducían, su hermana Belona y los dos hijos de ésta: el terror y el espanto. Entre los griegos llamado Ares. La representación objetiva de Marte fué como un hombre apuesto y vigoroso, vestido de guerrero, con casco, escudo y lanza.
- (17) *Aquiles*. Hijo de Tetis y Peleo, fué sumergido en las aguas del lago Estigia, que le hacían invulnerable; pero como el agua no le tocó el talón por donde Tetis lo sujetaba, resultó que fué aquel su único punto vulnerable. Aquiles tomó parte en la guerra de Troya, cuyas armas fueron regaladas or su madre, forjadas por Vulcano. Aquiles, derroto a Héctor para vengar la muerte de su amigo Patroclo.

- (18) Toponímicos de Italia, sacados del Orlando.
- (19) Blasfemo. Del Lat. *blasphemus* "difamador", aquí tiene el sentido, de blasfemar *contra* él a los Dioses (Laurimo).
- (20) *Eneas*. Fué hijo de Venus y de Anquises. La madre lo confió al cuidado de las Ninfas Dríades, del Monte Ida, cercano a Troya. Luego tuvo como maestro al Centauro Quirón. Se casó con Creusa, hija de Príamo. Fué entonces cuando los griegos atacaron Troya.
- (21) *Aquerón*, *Aqueronte* o *Acheron*, fué hijo del Sol y de la Tierra; habitaba el Cielo como Río y cuando los Titanes escalaron el Olimpo, Aquerón les dió permiso de beber sus aguas transparentes. Pero los titanes fueron vencidos por Júpiter y el Tonante castigó a Aquerón mandándolo al Averno y cambiando sus aguas diáfanas y dulces en turbias y amargas. De los Amores de Aquerón con la Noche, nacieron las Tres Furias. De su unión con la Tierra nació Estigia y de su unión con Estigia nació la Victoria.
- (22) *Austro*, viento Sur. Su derivado Austral.
- (23) *Febo*, es el nombre que los griegos daban al Sol. Para los latinos, Apolo.
- (24) *Aqueste*. Una contracción entre aquel y éste. (S.XVII).
- (25) *Agora* (palabra ya vista) la palabra de hoy ahora, procede de *ad-hora*, mientras que *agora* viene de *hac-hora* (con sonorización de la K latina (fonema)).
- (26) *Agricán*, rey de los tártaros. Nombre que también figura en El Orlando Furioso.
- (27) *Vella*. Verla. Pudo tener la evolución: *Veida-vella-vedla* (como imperativo), pero en este caso es compuesto de *ver* (infinitivo), mas el pronombre de tercera persona, fem. "la", pero por asimilación a l "l" la r, se hace lateral dando *vella*.
- (28) *Della*, Contrac. de la preposición *de* y el pronombre *ella*.
- (29) *Flebiles*. *Feble*, débil, falta de peso.
- (30) *Ferragut*, personaje que figura como rey de Andalucía.
- (31) *Pítima*. Derivado de *pito-silvo-silvido*.
- (32) *Ulises*. Hijo de Laertes y Anticlea, fué rey de la isla de Itaca. Pretendió a Helena, pero cuando la bella mujer fatal fué otorgada a Menelao, él se casó con Penélope, hija de Icaro. Se amaron tiernamente y tuvieron un hijo al que llamaron Telémaco.
- (33) *Ancora*, o *ancla*, del Latín *ancora* (Término marino).
- (34) *Diómedes*. Hijo de Tydeo y Deipila, combatió en Tebas y en Troya. En Tebas fué uno de los Epigones o descendientes de los primeros Siete y en Troya peleó contra Eneas, Héctor y Reso, rey de Tracia, al que mató. Con auxilio de Minerva hirió a la misma Venus.
- (35) *Héctor*. Fué hijo primogénito de Hécuba y de Príamo, reyes de Troya. Se casó con Andrómaca y fué el más denodado y vigoroso defensor de la ciudad cuando esta fué sitiada por el ejército griego, que iba a reclamar el rapto de la Bella Helena.
- (36) *Durindaina*. España de *Orlando*.
- (37) *Ardenia*. Zona selvática de Francia.
- (38) *Ardenio*, relativo a "ardiente".
- (39) *Linajes árabes de España...* *Abencerrajes*.
- (40) *Reclar*. Derivado de *celar*. Ocultarse de alguien. Desconfiar. *Velar* con desconfianza.
- (41) *Deidad*. *Divinidad*.
- (42) *Azicate*. Espuela con una punta de hierro para picar el caballo. del árabe *sikkât*. Plural de *sikka* 'punzon' piqueta de hierro.
- (43) "voy a dar socorro a Marte", va a luchar, en auxilio del Territorio de Arle.
- (44) *Engreerse*. *Envanecerse*. En la E. Media *Encreerse* (S. XIII) derivado *creerse*.
- (45) *Efeto*, por efecto (en este texto ¿Por qué causa o razón?)

(46) Alabardes. Del alemán helembarde. Hacha de mango largo, compuesto de helm = empuñadura y barte = hache. El Castellano lo tomó probablemente del francés hallebarde. Pero es una voz de origen germánico.

(47) Basilisco. Animal fabuloso al que se creía capaz de matar con la vista o el aliento (principios del siglo XII). Tomado del Latín Basiliscus, griego basiliskós.

(48) Aspero. Del Latín asperus-a-um. Aquí en sentido figurado. Cruel.

(49) Holgar. Sentido directo descansar. Sentido figurado estar ocioso, disfrutar sexualmente (Celestina), alegrarse. Del Latín follicare = resollar, jadear = folgar. "Santeime na podra pra "folgos" tomar (de Curros Enríquez) "me senté en una piedra para descansar, tomar ánimos y recobrar fuerzas.

(50) Lastar. Pagar o sufrir por otro; ejecutar o practicar.

(51) Ñudosa. Nudosa, de nudo.

(52) Albricias. Del árabe bisara. Buena noticia, recompensa a quien la traía. La voz castellana debe proceder de la variante árabe bisara, basr, albricra, con influencia del infijo "icia".

(53) Rota. Ruta. Era muy frecuente el cambio de vocales semejantes medias o extremas. Así recevir/recivir. Moneca/muñeca.

(54) Ballesta. Del Latín Ballista. Máquina de guerra que disparaba piedras. Derivado del griego Balló = yo lanzo.

(55) Colegir. Deducir, recoger, coger, relacionar. Tomado del Latín Coliigere.

(56) Parco. Moderado en el uso de las cosas. Parco en palabras que habla poco. Parco en sus gastos, ahorrador.

(57) Despojo. Del Latín Despoliare. Saquear, despojar de algo, quitar algo. "Jesús, fué despojado de sus vestiduras". Le quitaron sus vestiduras. En sentido peyorativo, despojo = desprecio, que no sirve.

(58) Deseo. Derivado del Latín desidium "deseo erótico". Otro derivado desidia, indolencia, pereza.

(59) Polifemo. Hijo de Neptuno y de la Ninfa Toasa. Fué el rey de los Cíclopes. Habitaba una caverna dentro de la cual encontró un día a Ulises y doce compañeros suyos, a quienes una tempestad había obligado a buscar refugio allí. Se cuentan terribles atrocidades de Polifemo en su conducta con estos visitantes a quienes fué devorando hasta que Ulises con un palo puntiagudo sacó a Polifemo el único ojo que tenía. Antes de quedar ciego, Polifemo se había enamorado de la bella Nereida, Galatea, blanca como la leche, pero ella prefirió el bello Acis. Los encontró juntos y con una roca ardiente del Cráter de Etna, Polifemo aplastó al apuesto galán. La Nereida lloró desolada, tanto, que sus lágrimas formaron el Río Acis. Otros dicen que fué la sangre de Acis, la que se hizo Río.

(60) Decella. Forma especial de mimbres para hacer quesos y requesones. Probablemente del Latín deicella.

(61) El alegría. En la época de Valdés, S. XV, se anteponía el artículo "el" delante de toda palabra que comienza por vocal sin que tuviese que ser justamente palabra que comenzase por 'a' sino por cualquier vocal. Era al menos frecuentísimo. Así leemos "el espada" (no en el sentido masculino que tiene hoy como matador de toros), refiriéndose a la espada-arma.

(62) Cerviz. Del Latín cervix-icis., se dice del tronco y cabeza, o parte superior del cuerpo. "De cerviz erguida", persona muy alta, o mejor dicho derecha, apuesta. Hércúlea cerviz = fortaleza o gran corpulencia.

(63) Dino = digno, por reducción del grupo consonántico latino gn a n. Nos quedan dos palabras de Signos, latino. La culta "signo" y la popular "sino".

(64) El espada. Confirmación de la nota 61.

(65) Entomido. Entumecido. Caso de apócope de dos sílabas interiores, una asimilándose la c. Es hoy vulgarismo decir por ejemplo en lugares urbanos "antojiza", por "antojadiza".

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana.* Joan Corominas, Editorial Gredos.
- Diccionario Mitológico.* Carlos Gaytan. Edit. Diana.
- Diccionarios semánticos (varios).*
- Diccionario latino.*
- Diccionario (glosario) árabe.*
- Obras de Lope de Vega.* R.A.E. Tomo XIII. (Menéndez Pelayo).
- El Teatro Español en su Siglo de Oro.* A. Valbuena Prat.
- Historia de la Literatura Española e Hispano-Americana.* Ramón D. Biblioteca Hispánica.
- Historia de la Literatura Española,* José Manuel Blecua. Perés. Librería General. Zaragoza.
- Catálogos:* La Barrera, Morley, El Peregrino, Paz y Meliá (Manuscrito). Biblioteca Nacional de Madrid y Seminario de Filología Italiana (F.L.)
- Cronología.* Criswold Morley ph. D; y Courtney Bruerton P. h. D.
- Orlando Furioso.* Riccardo Ricciardi (Ed.) Nápoli-Milano. Ludovico.
- Orlando Innamorato.* Matteo M. Boiardo. *Ariosto.* rifattoda F. Berni. Parnaso italiano (ficha, Tomi XI, XII, XIII, XIV, XV, Venezia, zatta, 1784-R.153116) Seminario F. Italiana. Facultad. Edición Tortosa. *Doce Comedias de varios autores* (Colección) 1638. biblioteca Nacional de Madrid. R/23135. (signatura), Cotarello. Academia Nueva, Rener y Castro.
- Los Temas Ariostescos en el Romancero y en la Poesía Española del Siglo de Oro.* Máxime Chevalier. Castalia. Biblioteca de Erudición y Crítica X.