

INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN Y FORTUNA

La primera noticia que se tiene sobre *La puente de Mantible* indica que fue representada en palacio el 7 de julio de 1630 por la compañía de Roque de Figueroa, por lo que posiblemente proceda de una fecha cercana y no más atrás de 1626-1627, inmediatamente antes de la «década prodigiosa» de la dramaturgia áurea¹. En efecto, aunque no conste que se tratara del estreno y acaso fuera varios años anterior, hay una serie de pistas que permiten mantener que la comedia estaba concebida para la corte, aunque la forma en la que ha pervivido manifiesta en las acotaciones su relación con la escena de los corrales²: a favor de lo primero, hay que recordar que en la *praxis* habitual del teatro cortesano calderoniano es más habitual que las comedias se representaran primeramente en la escena palatina antes de pasar a los corrales (si bien hay ejemplos en sentido inverso); este detalle se refuerza en gran medida porque la reescritura calderoniana del hipotexto novelesco del que toma la historia de Fierabrás y los doce pares de Francia sigue un patrón que marca una serie de transformaciones especialmente acordes con el gusto cortesano, según se comentará más adelante; sin embargo,

¹ La expresión es de Rodríguez Cuadros, 1997. Las dudas sobre la cronología proceden de Iglesias Feijoo, 2006, p. xxxix. Rodríguez López-Vázquez, 2002, pp. 9-11, apoya esta datación cercana a 1630, por sus relaciones con la primera versión de *La vida es sueño*. El adelanto en la fecha se relaciona con que una de las sueltas de la comedia procede de hacia 1632, lo que invita a retrasar la composición unos cuantos años. Ver el estudio textual.

² Ya Shergold y Varey, 1961, pp. 283-284, barajaban que la comedia se compusiera para corral o palacio.

en sentido contrario se puede argumentar la sencillez de la escenografía (con claras marcas de corral que luego se anotan) y el reducido uso de acompañamiento musical.

Conjuntamente, el contexto constituye una clave para afinar esta probabilidad: en la tensa paz que mantenían España y Francia en la década de 1630 y que acabará por romperse en mil pedazos con la declaración de guerra de 1635, cobra especial relevancia la dramatización de un episodio de la tradición carolingia en el que el centro de la acción gira en torno al estallido de un conflicto que principia en medio de treguas. Es cierto que el combate no se desarrolla entre galos y españoles sino entre francos y «alarbes enemigos» (v. 2056), pero tanto el tema como la acción parecen reflejar el difícil equilibrio en el que se movían las relaciones hispano-francesas coetáneas, lo que ofrece una pista de lectura sobre la que habrá ocasión de decir algo posteriormente. Por ahora, baste añadir que esta posible relación con la actualidad más rabiosa apunta igualmente a un interés primeramente cortesano.

Por todo ello, no merece ningún crédito una pista anterior en la que se menciona *El puente de Mantible* como uno de los autos que llevaba Cristóbal de León para las fiestas del Corpus de Segovia de 1616, que en realidad se refiere a *La puente del mundo* de Lope de Vega, en lo que no pasa de ser un equívoco³. Asimismo, se conocen otros detalles sobre la fortuna de la comedia en el siglo xvii: pese a que la fecha de representación no está clara, algunos testimonios (la suelta *S1*) hacen gala de haber pasado la comedia por la compañía del autor Antonio de Granados, activo entre 1602-1603 y 1641; además, en una obligación fechada en Madrid a 23 de noviembre de 1632, se dice que María de Córdoba, mujer de Andrés de la Vega, se compromete a representar el 2 de febrero (fiesta de la Candelaria) de 1633 dos comedias que tenían que escogerse entre un repertorio que abarcaba *La puente de Mantible*, sin que se sepa si finalmente fue de una de las elegidas, como le gustaría a Rennert⁴; años después, en otro documento legal datado a 12 de diciembre de 1659, un conjunto de autores de comedias (Juan de la Calle, Sebastián García de Prado, Gregorio de la Rosa, Antonio de Escamilla, Ambrosio Duarte, Jerónimo de Vargas y Sebastián de Prado, entre otros) acordaban

³ Flechniakoska, 1954. El otro caso mencionado es *La margarita*, que viene a ser *La margarita preciosa* de Lope. Este y los demás datos sobre la fortuna escénica de la comedia y los comediantes en cuestión proceden del *DICAT*.

⁴ Rennert, 1907-1908, p. 50.

con Antonio de Rueda llevar a cabo la representación de varias comedias hasta el martes de Carnaval de 1660, entre las que se hallaba *La puente de Mantible*⁵; ya tras la muerte de Calderón, se sabe que la pieza se puso en escena en Valladolid los días 24 y 25 de mayo de 1687 por la compañía de Melchor de Torres, que tenía en su repertorio otras piezas calderonianas (*El príncipe constante* y los autos *El gran teatro del mundo* y *La universal redención*), además de una larga serie de representaciones en el siglo XVIII⁶.

En todo caso, *La puente de Mantible* es una comedia temprana, de la época en que Calderón forja su poética dramaturgica al tiempo que mantiene ya un íntimo contacto con la corte, como prueban los ejemplos de *Amor, honor y poder*, *La selva confusa* y *Judas Macabeo*, que la precedieron en los escenarios de palacio. Como varios de estos títulos, *La puente de Mantible* se vio pronto impresa en sueltas de diversa procedencia en las que aparecía mal —e interesadamente— adjudicada a Lope, para luego entrar a formar parte del selecto canon de la *Primera parte* (1636) de Calderón, con la que el poeta debutaba en la imprenta y daba un paso al frente en su estatuto social⁷. Las decisiones que fundamentaban la elección de esta docena de comedias no siempre están claras por la conjunción de diversos factores, pero el caso de *La puente de Mantible* se puede explicar tanto porque es la primera calderoniana en el género de las comedias caballerescas como por el especial significado que tenía en el contexto, de modo parejo —pero menos claro— que ocurría con *El sitio de Bredá*.

Sin duda, la pertenencia a estas doce primeras comedias de Calderón ha favorecido —y mucho— la difusión de *La puente de Mantible* en otras tradiciones culturales, esto es, la historia de su recepción internacional. Al parecer, el *grand théâtre* francés del siglo XVII pasó por alto esta comedia de tintes fantásticos, pues a los ingenios de la época les interesaban más las piezas cómicas, de capa y espada⁸. Muy al contrario, la suerte le sonríe a *La puente de Mantible* en la Alemania romántica tanto en el

⁵ Es probable que para esta representación se emplease el manuscrito 17201 de la BNE (*MI*), que cuenta con censuras de 1659 (ver el estudio textual).

⁶ Por los datos que registran Andioc y Coulon, 1996, la comedia estuvo viva en los corrales madrileños desde 1708 hasta 1797, con una cierta regularidad.

⁷ Ver Paterson, 2001, sobre este asunto. Todos los datos sobre la vida editorial de la comedia se encuentran en el estudio textual.

⁸ Meregalli, 1983.

campo de la traducción como —más levemente— en las tablas⁹: por lo que toca a lo primero, se trata de una de las comedias calderonianas traducidas por August W. Schlegel en las dos entregas (*La devoción de la cruz*, *El mayor encanto, amor* y *La banda y la flor* en el primer volumen, 1803; *El príncipe constante* y *La puente de Mantible* están en el segundo, 1809, luego unidos en un tomo, 1813) que construyen el primer canon calderoniano alemán¹⁰; también se cuenta una fugaz aparición sobre la escena porque la obra fue representada por E. T. A. Hoffmann dentro de su ciclo de montajes calderonianos en el teatro de Bamberg (29 de noviembre de 1811) y se llega a adaptar en forma de ópera tras un largo proceso desde un primer proyecto inicial acariciado por Hoffmann —inmediatamente después de la versión alemana— hasta su realización, con libreto de Joseph Kupelwieser y música de Franz Schubert, en *Fierrabras* (1823), que no llegó a representarse en Viena y solo más tarde se lograría tocar la obertura en Inglaterra (1844) y escenificarse ya completa pero con poca fortuna en Karlsruhe a finales de siglo (1897); a la par, se suma una mirada más popular mediante la serie de dibujos de Götzenberger y Stürner de *La puente de Mantible* en el almanaque *Frauentaschenbuch* (en 1824) junto a otras comedias calderonianas.

Este interés alemán hacia la versión calderoniana parece explicarse debido a la atracción por el mundo caballeresco de sabor medieval que se dramatiza con lances mágicos, el conflicto cristiano-musulmán y el potencial simbólico, muy acorde con la visión romántica que se recupera del teatro de Calderón que, sin embargo, no siempre era bien recibido por el público debido a la distancia que lo separaba de la poética calderoniana. Según Tietz, *La puente de Mantible* (*Die Brücke von Mantible*) despierta un «breve entusiasmo» en Alemania durante el siglo XIX, al punto que se considera «la obra mayor y más poética del teatro profano de Calderón»¹¹.

Esta valoración puede parecer un tanto sorprendente, si se compara con las impresiones que ha merecido *La puente de Mantible* entre la crítica contemporánea: para Márquez Villanueva se trata quizá de la peor comedia calderoniana, mientras Londero la tenía por una creación poco feliz, «mediocre pero sin duda agradable *divertissement*», aunque vigente por «un

⁹ Para estos y otros detalles, ver Sullivan, 1998; y Tietz, 2006.

¹⁰ Se conocen otras dos traducciones alemanas: una hecha al alimón entre G. B. Bärman y Carl Richard (1824) y otra de solo el comienzo de la primera jornada firmada por Fr. Günther (1837-1838), según recoge el listado final de Sullivan, 1998, p. 458.

¹¹ Tietz, 2006, p. 215.

encantador espíritu de revisión», opiniones que resumen el olvido y menosprecio generales en los que ha vivido la comedia¹². Solamente se salva de la quema, en opinión de Riquer, porque «se puede considerar como la más bella obra literaria sobre el tema de *Fierabrás*»¹³. Juicios de valor aparte, buena parte de las características de esta comedia tan zaherida se entienden mejor si se tienen en cuenta sus orígenes novelescos, asunto que se comentará una vez esbozadas las cuestiones principales de la comedia.

2. AMOR Y GUERRA: ACCIONES, PERSONAJES Y TEMAS

2.1. «*Omnia vincit amor*»: entre las armas y las pasiones

La comedia se abre con fuerza *in medias res* en una primera escena en la que se hilvanan las principales constantes de la acción. Los caballeros Guido de Borgoña y Oliveros de Castilla han atravesado las líneas enemigas durante una tregua y, ocultamente («*con bandas en los rostros*», acot. inicial), se han adentrado en el campamento enemigo para «ganar fama y honor» (v. 444) durante las fiestas que se celebran por el cumpleaños de Floripes, hermana del rey rival, Fierabrás. Una vez allí, Guido ha tomado una banda de la dama y defiende este símbolo de los moros que lo acosan, retando al campo de batalla a quien desee batirse por recuperarla. Cuando se va, su compañero Oliveros defiende su marcha, y el ejemplo de amistad causa en Fierabrás admiración, por lo que se da paso a un primer relato de presentación: Oliveros revela que el caballero es «el ilustre Guido de Borgoña» (v. 54), al tiempo que encubre su identidad haciéndose pasar por su escudero Guarín e inicia, así, la dinámica de simulaciones de la comedia. En un momento, salen a la palestra tres ingredientes capitales de *La puente de Mantible*: amor, guerra y fingimientos, que van a articular el resto de las acciones de los personajes.

En respuesta a la expedición francesa, Fierabrás corre furioso tras ellos y deja a Floripes sola y apesadumbrada. Se trata de un lance muy grato a Calderón: la dama melancólica que, en sus soledades, da rienda suelta a sus sentimientos¹⁴. En este caso, la relación sirve también para

¹² Márquez Villanueva, 1977, p. 105; Londero, 1998, pp. 900 y 908.

¹³ Riquer, 1952, p. 343. En otro sentido, Cruickshank, 2011, p. 195, concede que «[e]l verso es excepcionalmente sonoro, y las imágenes especialmente llamativas».

¹⁴ Hernando Morata, 2012b.

dar a conocer detalles sobre el argumento que han quedado atrás por el inicio abrupto. Así, animada por su dama Irene, Floripes pone en antecedentes sobre la historia mediante una presentación autobiográfica y el relato de sus amores: primero, se define como la cara opuesta de su hermano Fierabrás, con el que comparte solo un común ardor guerrero (vv. 123-180); y, segundo, se confiesa derrotada por el amor porque, dentro de la expedición militar que su padre, el almirante Balán, lanzaba contra Carlomagno, conoció a Guido de Borgoña y se enamoró de él mientras actuaba como embajador de los francos (vv. 181-316). Así, el reencuentro con su galán le produce un torbellino de sentimientos (de la «pasión» a la «furia», v. 335) porque va a batirse con su hermano.

Esta situación reúne dos motivos típicos de Calderón: el carácter enfrentado de los hermanos y la rivalidad entre el hermano y el galán de la dama, que se repite desde las comedias de capa y espada (*La dama duende*) hasta el ámbito de la tragedia (*La devoción de la cruz*). A la vez, Floripes se sitúa en el intenso debate entre el amor y el deber para con su familia y su gente. Además, el principio de la comedia con una incursión entre bélica y amorosa ya se había ensayado en *Judas Macabeo*: en la segunda jornada, el general Lisías se interna en el campamento hebreo para contemplar la belleza de Zarés, y de ahí deriva tanto un conflicto con Simeón y Jonatás, hermanos de Judas, por una banda de la dama, como la expedición de Judas para secuestrar, como revancha, a Cloriqua (QC, vv. 909-1314 y 1505-1536).

Con la entrada en escena del gracioso Guarín se cambia de microsecuencia (ver *infra*). En una segunda etapa de la dinámica de simulaciones, este personaje quiere hacerse pasar por «un gran capitán» (v. 358) ya muerto aprovechando las relaciones de méritos que le ha birlado para buscar una recompensa de Carlomagno. Sin embargo, este intento se traduce en un reguero de bromas y chistes varios que desemboca en un despiste del gracioso, por el que revela la salida de Guido, que quebraba el precepto del emperador. En ese preciso instante, Oliveros y Guido entran por el otro lado del tablado comentando la jugada y tratan de engañar a Carlomagno, que, enojado, dispone que Guido sea encerrado mientras Oliveros recrimina a Guarín por el desliz cometido y otros personajes tratan de interceder¹⁵. La llegada de Fierabrás fuerza un cambio de tono con el público desafío que lanza a Guido de Borgoña por

¹⁵ Hernando Morata, 2012b, p. 243, señala otro paso calderoniano: la súplica a un poderoso para que libere a un prisionero.

la cortesana disputa de una banda y las entradas y salidas de personajes se suceden: el castigo del emperador veta que pueda salir el paladín, Fierabrás reclama a Guarín, Floripes alcanza a su hermano, Oliveros sale embozado para combatir pero en el último momento aparece Guido y Floripes hace que estalle la batalla entre los dos ejércitos para frenar el duelo. Este combate, favorable para el bando africano, tiene lugar entre bastidores y se conoce gracias a un relato ticscópico de Floripes y sus damas, hasta que vuelven a las tablas Guido «*sin armas*» (v. 969acot.) y Fierabrás, victorioso, que le perdona la vida y le cede la custodia del preso a su hermana para alegría de los amantes, que cierran la jornada con declaraciones de amor mutuo.

En la segunda, ha cambiado tanto el espacio como la situación: tras la derrota de Francia, Fierabrás ha cruzado el río Mantible —que marca la frontera entre el mundo cristiano y el musulmán cual fantástico paso de entrada a África (vv. 3076–3077)— y ha encerrado en una torre a Guido y otros prisioneros. En medio de la noche, Floripes va en su socorro y comienza a actuar claramente en contra de su bando: logra entrar en la torre, mata al gigante Brutamonte y abre la puerta de la prisión —representada mediante un escotillón del tablado— por el que los personajes pueden ir ascendiendo de las profundidades de la «*cueva*» (v. 1121acot.)¹⁶. En esta ocasión tampoco se habla a las claras y Floripes no desea descubrirse: para ello, llama a los presos por señas y evita declarar los nombres (vv. 1130–1132), pero únicamente salen otros paladines (Ricarte, Guarinos, Oliveros) porque Guido está «agonizando en su sangre» (v. 1190) en el fondo del calabozo. Heroicamente acaba por salir y el feliz encuentro hace que Floripes abandone todo disimulo y revele abiertamente tanto su identidad como sus intentos: por el amor a Guido, quiere curar las heridas de los caballeros y darles armas para que puedan huir.

No obstante, nuevamente Fierabrás corta la escena: en este caso, luego de gritar desde «*dentro*» descubre el cadáver de Brutamonte «a las puertas / de la torre» (vv. 1304–1305) y con esta pista decisiva descubre la traición de su hermana¹⁷. Las provocaciones de los paladines desde lo

¹⁶ Ver Ruano de la Haza, 2000, pp. 237–244, para este elemento espectacular.

¹⁷ A la par, permite entender que la declaración previa de Floripes, que quería arrojar el cuerpo del guardián al mar (v. 1112), debe entenderse *lato senso* como un anuncio similar al conocido episodio del soldado que Segismundo lanza por la ventana en *La vida es sueño* (vv. 1415–1431), una suerte de expresión fija propia de la pasión que posee en el momento al personaje.

alto de la torre no hacen sino encender de cólera a Fierabrás, que pasa de las amenazas al sufrimiento de los celos por ver juntos a Guido y a Floripes (v. 1377).

De la tensión de los prolegómenos de un nuevo combate se salta a un pasaje más ligero en el que Roldán y Guarín avanzan hacia el campo de Fierabrás como embajadores de Carlomagno. Entonces entra en acción «la gran puente de Mantible» (v. 1413), que constituye un escenario tenebroso que aterroriza al gracioso sin que Roldán tome en serio estas muestras de temor que no casan bien con la heroica identidad fingida que anteriormente ha tratado de adoptar. Por si fuera poco, el puente se halla custodiado por el gigante Galafre, un personaje de gran efecto que se explica por tres razones: desde luego, es una figura esencial de los libros de caballerías que ya constaba en el hipotexto (motivo intertextual); segundo, satisface la atracción general por los monstruos (contextual); y tercero, cumple una función como ingrediente espectacular (dramática)¹⁸.

La apariencia del personaje debía de ser impresionante para causar *admiratio* en el auditorio, pero en un segundo momento las burlas de Roldán y Guarín convertían al jayán en objeto de risas. Ahora, el miedo del gracioso prueba que la comicidad es fruto de la situación porque se escondía tras un aspecto extraordinario¹⁹: así, el gigante queda engañado por los dos personajes porque Roldán se hace pasar por mercader para pasar el puente, pero no le importa dejar a Guarín como rehén hasta que logra escaparse con otra treta jocosa.

De vuelta a la «torre / encantada» (vv. 1622-1623), Fierabrás decide cambiar de estrategia porque no puede rendir la fortaleza: se decanta así por la táctica de sitio, «la más fácil conquista / que tal vez previno

¹⁸ Sobre gigantes y monstruos dentro de la estética de la *deformitas*, ver Del Río Parra, 2003, pp. 75-86; para el mundo caballeresco, ver Lucía Megias, 2003. De este cruce, el gigante participaba también en las fiestas públicas y los festejos cortesanos junto a otros miembros de la truhanería (bufones, enanos, locos, etc.): «solían figurar en estas lides porque eran elementos habituales en la literatura caballeresca, de la que los torneos reales sacaron buena parte de sus motivos, sin olvidar la huella inspiradora que estos, a su vez, dejaron en los libros de caballerías», en palabras de Bouza, 1986, p. 170.

¹⁹ Por tanto, no es cierto que ya no asuste ni al gracioso (Londero, 1998, p. 907). Para Real, 2003, es más divertido que monstruoso. Sobre otros gigantes calderonianos (como Irífile en *El conde Lucanor*), ver Antonucci, 1995, pp. 174-175. En *La gran Cenobia*, Persio relata un cuentecillo de gigantes (p. 333).

el arte» (vv. 1634-1635), que conecta a *La puente de Mantible* con otras comedias calderonianas (*Amar después de la muerte*, *El sitio de Bredá*) y de otros ingenios (con la *Numancia* cervantina a la cabeza) a la par que recrea un método bélico bien conocido en el momento²⁰. No contento con esto, Fierabrás dispone un banquete pantagruélico («siendo mesa todo el valle, / aparador todo el monte», vv. 1648-1649, etc.) a la vista de la torre, para «que me envidien / estos sitiados amantes» (vv. 1662-1663) y sufran cual «Tántalos de sus desdichas» (v. 1670). Y es que, si es cierto que la comida aparece de muchos modos y con diversas funciones en el drama áureo, este despliegue de aparatos (mesas, como poco) y especialmente de viandas («manjares / más costosos», vv. 1679-1680) se entiende bien en el marco palaciego, amén de pintar al moro como un estratega cruel y perverso que solamente pretende «hacer sus penas más graves» (v. 1673)²¹.

La respuesta de Guido y el resto de paladines es inmediata, y su salida coincide con la llegada de Roldán al campo de Fierabrás, que vuelve a interrumpir el ritmo de la acción acompañado de Guarín. En otro lance caro a Calderón, se presenta una tensa recepción de embajada que comienza con una primera ruptura del ceremonial diplomático²²: Fierabrás apenas hace caso de Roldán y no le ofrece asiento, por lo que el embajador se queja y decide sentarse él mismo (vv. 1752-1760), reacción que se encuentra en otros encuentros similares presentes en *Judas Macabeo*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, etc. El tono de este primer contacto no augura nada bueno y, efectivamente, Fierabrás solo quiere hacer ver a Roldán el sufrimiento de sus compañeros, así que este se encoleriza y comienzan a luchar justo en el momento en que los paladines salen de la torre en busca de comida.

Esta batalla se inicia en el tablado y prosigue fuera, un desplazamiento que indica un avance del tiempo, pues la noche «puso a la contienda fin» (v. 1871), según dice Floripes. En compensación, sigue el regreso a la torre de los caballeros después del combate, guiados por una consigna de las damas («¡A la torre, paladines! / ¡Caballeros, a la torre!», vv. 1892-1893) en una escena simétrica a la anterior salida de la cárcel: igual que antes, los paladines regresan uno a uno (Ricarte, Guarinos, Roldán, Oliveros y

²⁰ Ver Coenen, 2008a; y Torrico, 2008.

²¹ Ver Arellano, 2011, pp. 19-23.

²² En un encuentro oficial de esta categoría el embajador debía ser tratado como si fuera el rey al que representaba. Un resumen de este protocolo en Weller, 2009.

Guarín) y cada vez las esperanzas de Floripes vuelven a quedar frustradas porque Guido ha quedado prisionero en medio de la batalla. Desesperada, la dama se lamenta ante los caballeros e imagina la suerte de su amado en una especie de visión interior:

Ya desmayado se ve,
despedazado el escudo,
mal guarnecido el arnés;
entre alarbes enemigos
baja sin tino y sin ley;
ya bañado en polvo y sangre
cayó dando el rosciler
en cada gota un rubí
y en cada perla un clavel. (vv. 2053-2061)

Con el amanecer del nuevo día la tragedia sigue su curso y los acontecimientos se aceleran. El dolor de Floripes va *in crescendo* al escuchar música de muerte («fúnebre armonía», v. 2097) y ver los preparativos para el castigo de Guido (un «cadahalso», banderas arrastradas, etc.), que entra al tablado «*atadas atrás las manos, cubiertos los ojos con una banda negra*» (v. 2115acot.). Fierabrás ha preparado el escenario para su venganza y quiere que Floripes lo vea en primera fila para «padecer dos una muerte: / tú con verle morir y él con no verte» (vv. 2154-2155). La metáfora dramática no es gratuita porque ciertamente tiene un fuerte componente metadramático: la representación de la muerte de Guido cuenta con elementos decorativos (atuendo para la ocasión y accesorios escénicos), música y hasta un público, a lo que se añade la adulación simulada con la que Floripes trata —sin éxito— de ablandar a su hermano para salvar la vida de su amante. Entonces, la dama amenaza con suicidarse (vv. 2180-2183), y la farsa se rompe con la aparición de los paladines franceses que acuden en rescate de su compañero. Mientras se desarrolla el combate «dentro» y Guido trata de librarse de sus ataduras, Floripes y sus turcas aprovechan para llevárselo de vuelta a la torre. Queda en escena solo Guarín, que llega tarde y da cuenta de la batalla en una cómica ticoscopia hasta que entra al refugio con el resto de caballeros.

Ya dentro, en otro reencuentro Floripes se descubre como la salvadora de Guido entre declaraciones amorosas (con juego entre la «vida» que le salva y la «muerte» que le da su belleza, vv. 2328-2351). No

obstante, de nuevo cercados, resuelven enviar un mensaje de auxilio a Carlomagno y, para ello, echan a suertes la decisión, que toca a Guido. Mientras tanto, y aunque le han abandonado sus hombres, Fierabrás mantiene viva la llama de su furia y pretende luchar en solitario contra los caballeros franceses. Por sus palabras se da a conocer la veloz salida del mensajero para Carlomagno («*Dentro ruido*», v. 2679acot.) y la caída del caballo de Guarín, quien sale «*rodando*» por un lateral (v. 2703acot.), le permite descubrir el propósito del correo. Entonces, Fierabrás marcha a guardar personalmente el puente y el gracioso, que ha dado nueva muestra de su cobardía, vuelve a salvar la vida.

En un pasaje aparte Carlomagno regresa al tablado durante su expedición de venganza cuando contempla —y describe— la heroica manera en la que Guido logra atravesar a nado el río para informar de los hechos y animar a tomar las armas. En lo alto del puente, Fierabrás presencia, en uno de los corredores superiores, el avance de los dos frentes franceses que llegan desde ambos lados de la escena: desde esta encrucijada —que invierte el doble sitio precedente— Fierabrás lanza una bravuconada y comienza la lucha final. Los francos ascienden al nivel superior mientras Floripes y sus damas se retiran y la caída de Fierabrás, «*muy sangriento y sin espada*» (v. 3033acot.) certifica la victoria de los francos. Ya derrotado, Fierabrás persevera en su pertinacia: baraja suicidarse («¡Pero yo me mataré / con mis manos y mi boca!», vv. 3037-3038) y lanza sangre a su hermana para echarle en cara su traición. Además, pide la muerte a Carlomagno, pero el emperador marca distancias y, en una nueva muestra de la superioridad de los cristianos, actúa clementemente y le perdona, pues «diferencia ha de haber / de la prisión rigurosa / de un rey bárbaro a la mía» (vv. 3061-3063). La salida de las tablas de Fierabrás deja vía franca para el *happy ending* con reencuentros y promesas de boda.