

## DISPOSICIÓN TEMÁTICA EN «EL MARQUÉS DE MANTUA», TRAGICOMEDIA DE LOPE DE VEGA

M.ªPilar Espin Templado  
UNED

*El Marqués de Mantua* ya aparece mencionada en la primera lista de 1604 de *El peregrino en su patria*, pero no fue impresa hasta 1619 en Madrid, incluida en la Parte XII de las obras de Lope<sup>1</sup>. Existe una copia del manuscrito original en la Biblioteca Palatina de Parma, según A. Restori (*Una collezione di comedie di Lope de Vega*, Livorno, 1891), en cuyos versos finales se da un segundo título: *Baldovinos y Carloto*<sup>2</sup>.

Se trata de una de las obras de Lope de Vega, cuya paternidad está probada, y cuya fecha de composición se sitúa entre 1598 y 1603 «probablemente 1600-1602»<sup>3</sup>; en la colección manuscrita con letra del siglo XVIII (en los cuatro primeros tomos, dedicados a Lope de Vega, de los cinco de que consta la colección), fechados y firmados por un tal Ignacio de Gálvez en 1762 —cuando los transcribió de los originales de Lope— aparecen, gran aportación de la colección, las fechas de algunas comedias, corroborando así, diez años después, la labor de datación realizada por Morley-Bruerton; solamente tres, de las diecisiete comedias de Lope que aparecen fechadas en la colección Gálvez, no poseen la misma datación cronológica que la

---

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional, R-13863, Ti-93 y R-14105. *El Marqués de Mantua* aparece editada en las siguientes obras o colecciones del teatro lopesco: *Obras de Lope de Vega*. Madrid, Real Academia Española, 1890-1913. Edición de M. Pelayo, Tomo XIII, 1902. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, por M. Pelayo. Edición ordenada y anotada por A. Bonilla y San Martín. Vol. VI. *Obras dramáticas escogidas de Lope de Vega*. Edición de E. Juliá Martínez, primera edición, Madrid, Hernando, 1934-36. Vol. IV.

<sup>2</sup> A. Castro-H. A. Rennert: *Vida de Lope de Vega (1525-1635)*. *Notas adicionales de F. Lázaro Carreter*. Salamanca, Anaya, 1969, p. 474.

<sup>3</sup> Morley, S. C.-Bruerton, C: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1968, p. 250. Como es sabido, la obra de estos autores se basa en el estudio de la métrica de todas las comedias de Lope para su exacta datación cronológica.

investigada por Morley-Bruerton en su obra antes mencioanda; una de ella es la tragicomedia que nos ocupa, *El Marqués de Mantua*, cuya fecha recogida por Gálvez (tomo IV, n.º 2, fols., 58 a 111) es el 10 de enero de 1596, varios años antes de la asignada por Morley-Bruerton, que aventuraban la de 1598-1603.

Otra precisión añadida por Gálvez, que se desconocía hasta entonces, es la de las aprobaciones y licencias que transcribió en su copia del manuscrito autógrafo: «Orden de Tomás Gracián Dantisco mandado examinar esta comedia dada en Valladolid, a 12 de noviembre de 1601»: < atento ser antigua y honrosa historia y que en nuestro tiempo no puede ofender a ninguna nación > suscrita en Valladolid, a 3 de enero de 1602 y 4 de enero de 1602 ><sup>4</sup>.

Aunque no faltan estudios realizados en torno al teatro de Lope de Vega inspirado en el Romancero<sup>5</sup>, sin embargo, nos sorprende el olvido de esta comedia, cuyas fuentes de inspiración la constituyen los romances, sin duda más difundidos, populares, y más repetidamente impresos de entre los pertenecientes al ciclo carolingio: los romances sobre el Maqués de Mantua, Valdovinos y Carloto (Durán, n.ºs 355-361; Primavera, n.ºs 165-167)<sup>6</sup> El

---

<sup>4</sup> A. González de Amezúa: «Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega, Opúsculos Histórico-literarios*, Madrid, C.S.I.C., 1951, Tomo II.

<sup>5</sup> Citemos algunos ejemplos representativos como: M. Menéndez Pelayo: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1949. R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*, Tomo II, capítulo XV. Madrid, Espasa Calpe, 1968, 2.ª edición. J. A. Moore: *The «Romancero» in the Chronicle-legend Plays of Lope de Vega*. Filadelfia, Universidad Pennsylvania, 1940. G. Umpierre: *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of their Dramatic Function*. London, Tamesis, 1975.

<sup>6</sup> «De Mantua salió el Marqués» (Durán, n.º 35, Primavera 165). «De mantua salen apriessa» (Durán, n.º, 356). «En el nombre de Jesús» (Durán n.º 357). «Tan claro hacia la luna...» (Durán, n.º 358, Primavera 169). «Nuño Vero, Nuño Vero» (Durán, n.º 359, Primavera 168). «Sobre el cuerpo desangrado» (Durán, n.º 360). «Grande estruendo de campanas» (Durán, n.º 361).

El mayor éxito en la edición de los romances carolingios y novelescos, y retraso de los asuntos nacionales, heroicos o históricos españoles, se debió a la menor novelización de éstos que los carolingios y demás comunes a la balada europea general, por lo que atraían menos la atención de los editores. También porque los carolingios y novelescos, al ser de estilo juglaresco, no de tradición oral, estando ya escritos, era más fácil imprimirlos que no los romances breves, que debían ser previamente recogidos de la tradición oral. (M. Pidal: *Romancero Hispánico*, Vol. II, p. 152).

Prueba de la enorme difusión de los romances del Marqués de Mantua es la recreación de los mismos por Cervantes en el «Quijote», cap. V, 1.ª parte, de cuyo contenido afirma: «... historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aún creída de los viejos, y con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma».

Asimismo, los versos de Rodrigo Caro: «Oh noble Marqués de Mantua! / qué de veces repetido / fue tu caso lastimero / que en la escuela deprendimos», aluden al aprendizaje de lectura en las escuelas infantiles, a través de los pliegos sueltos, debido a su baratura. Esta costumbre de «leer las coplas del Marqués de Mantua en las escuelas», nos la recuerda también Mateo Alemán en 1609 (R. Marín, «Quijote», I, p. 184).

estudio detenido de estos romances, a la luz clarificadora de las investigaciones de Menéndez Pidal, nos muestra cómo la tradición legendaria y romancística española se entremezcla con la épica francesa, pero a la vez se enriquece con elementos autóctonos en lo que concierne al ciclo de los romances juglarescos de tema carolingio en los que Lope se inspiró para su tragicomedia *El Marqués de Mantua*<sup>7</sup>. Es un hecho palpable que el espíritu del romancero invadió nuestro teatro nacional, pero es asimismo evidente que no sólo ejerció influencia en la literatura castellana, como así lo prueba la existencia de la obra portuguesa *Tragedia do Marquez de Mantua*, escrita por el madeirense Baltasar Dias (h. 1535). El ignorar la fecha de la primera edición de la tragedia portuguesa, y al extenderse la actividad poética de B. Dias, según sus biógrafos, entre 1578 y 1612, llevan consecuentemente a Menéndez Pelayo a afirmar la imposibilidad de determinar «si esta farsa (la del portugués) fue un tosco bosquejo o una derivación vulgar de la de Lope, que ya estaba escrita en 1604»<sup>8</sup>; sin embargo, Menéndez Pidal afirma sin paliativos, que para la dramatización del *Marqués de Mantua*, Lope «tuvo como precedentes un asunto portugués, llamado pomposamente *Tragedia do Marquez de Mantua*, por B. Dias, hacia 1535, quizá fuente de un escenario inglés *History of the Duke of Millayn and the Marques of Mantua*, representada en Whitehall el 26 de diciembre de 1579»<sup>9</sup>. No aduce, sin embargo, Menéndez Pidal, ninguna prueba fehaciente que avale dicha afirmación, aunque tampoco se infiere necesariamente de ella que Lope se hubiera inspirado en la obra de un trovador ciego y bastante desconocido fuera de su país, ni siquiera una primera figura dentro del mismo; queda, pues, abierta la posibilidad de que, dada la enorme difusión de los romances del M. de M., y siendo tanto Lope como Baltasar Dias autores dramáticos, ambos tuvieran simultáneamente la inspiración de hacer una obra basándose en los mismos.

Sin embargo, si nos detenemos en un estudio comparativo entre la tragedia de B. Dias y la tragicomedia de Lope, a pesar de sus visibles diferencias, no estamos de acuerdo con Menéndez Pelayo en que «no hay paridad

---

<sup>7</sup> La importación de leyendas carolingias en España sufre siempre una doble diferenciación cronológica, lo que hace su proceso un tanto complicado. «Junto a los romances viejos tradicionales recogidos en los siglos xv y xvi, que remontan a relatos juglarescos muy antiguos (gestas o romances largos), se escriben en los mismos dichos siglos nuevos romances juglarescos, que remontan a textos franceses o italianos posteriores, o que fueron entonces inventados de nuevo por poetas españoles. Son composiciones largas que desarrollan un tema redondeándolo completamente, muy ajenas al fragmentismo de los romances tradicionales viejos. Estos romances tardíos se popularizan a veces hasta producir también romances orales, pero no viejos, sino de tradición moderna». (M. Pidal: *Romancero Hispánico*, Tomo I, pp. 262-263).

<sup>8</sup> M. Menéndez Pelayo: *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española 1902, Tomo XIII, p. XCVIII.

<sup>9</sup> R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, 2.ª edic., Tomo II, p. 174.

alguna entre ambas obras», más aún, nos atrevemos a afirmar que entre ellas hay coincidencias más allá de la común fuente romancística de la que ambas parten, pero ahondar en este problema nos llevaría a otra cuestión alejada de nuestro actual propósito, por lo que simplemente lo mencionamos por el momento<sup>10</sup>.

Dejando aparte, pues, los problemas de datación y fuentes, abordaremos el que nos ocupa, esto es, la disposición y ordenación temática de la tragicomedia *El Marqués de Mantua*.

Dos temas estructuran la tragicomedia de Lope: de un lado, la justicia del poder real, es decir la equidad de la institución monárquica; de otro, el amor loco, tirano y ciego que desemboca en funestas consecuencias.

Desde el primer momento de la comedia Lope se encarga de hacer explícita la relación directa de esta doble temática, ya que una es causa de la otra:

El loco amor que Carloto, hijo primogénito del emperador Carlomagno, siente por Sevilla, la esposa de su primo Valdovinos, le llevará hasta el asesinato de éste para disfrutar de aquélla. El móvil del asesinato es, pues, la pasión, pero el pretexto que sirve a Carloto para acallar su conciencia, será su sangre regia, esto es, el ser príncipe heredero; este poder real es lo que le confiere, según sus falaces razonamientos y los de su mal consejero Galalón, el derecho de hacer su voluntad, basándose en una errónea concepción del poder de la monarquía; esta transgresión de los límites del poder real será castigada por el emperador, que hará triunfar la justicia y la equidad de la institución monárquica a la que representa, más allá de sus sentimientos de padre, condenándolo a la pena de muerte.

En la escena III del acto primero aparecen explícitos ambos temas, cuando Carloto comunica a su hermano Rodolfo su insensata pasión, lo que desencadena entre ambos un diálogo acerca del poder real:

### *Primer tema: amor ciego y desordenado*

CARLOTO: con amor peleo,  
y un deseo que no creo...  
RODULFO: Y ¿he de aguardar a que luches  
con tu amor y tu deseo?

---

<sup>10</sup> Trataremos el problema de las fuentes de esta obra de Lope en un próximo artículo.

CARLOTO: Venceránme presto agora,  
que uno pena y otro adora

.....  
¡oh amor tirano!

*Segundo tema: limites del poder real*

CARLOTO: ¿Quién sois?  
RODULFO: Príncipe de Francia  
CARLOTO: ¿Hasta el Rey?, ¿hay gran distancia?  
RODULFO: Poca, que todo es ser Rey  
CARLOTO: ¿No puede un Rey hacer ley?  
RODULFO: Puede, del reino a su instancia.  
CARLOTO: Hago ley que ésta sea mía.  
RODULFO: Ésa no es ley, aunque es gusto,  
sino injusta tiranía.  
CARLOTO: ¿Qué es ser rey?  
RODULFO: ¿El Rey? Ser justo.  
CARLOTO: Justo, Rodulfo, sería;  
que al Rey es mucha justicia  
darle aquello que codicia.  
RODULFO: Cuando codicia lo injusto,  
no es justicia hacer lo justo,  
sino pecado y malicia.  
.....  
CARLOTO: No haces oficio de amigo.  
¿Para quién es lo mejor  
de un reino?  
RODULFO: Para el Señor.  
CARLOTO: Luego no es gran maravilla  
que sea del Rey Sevilla.

Carloto se recuerda a sí mismo su condición real para justificar así, primero, sus adúlteras intenciones con Sevilla, y después el premeditado asesinato de su marido Valdovinos:

«¿No soy Rey? ¿Qué estoy pensando?» (Esc. VII.)

Cuando le pide a Sevilla un beso, pretextando la paz de Francia, ante la negativa de ésta, alega de nuevo su derecho real:

«Si que puedo y soy Rey»...

Y ante la negativa de Sevilla, quien justifica su actitud por su condición de casada, exclama Carloto extrañado, no resignándose a que a un Rey se le opusiera ningún obstáculo:

«Voyme. ¡Ah cielo santo,  
que es el matrimonio ley  
contra quien no puede un Rey!»

Pero es fundamentalmente, dentro de este primer acto, en la escena IX, cuando Galalón induciéndole al asesinato, trata de convencerlo alegando unos derechos fuera de los límites del poder real:

GALALÓN: ¿No eres Rey?  
CARLOTO: Sí que soy Rey.  
CARLOTO: Y ¿Quién te estorba ese gusto?  
CARLOTO: Un hombre.  
GALALÓN: Y ¿a un Rey es justo?  
CARLOTO: Parécese injusta ley.  
GALALÓN: Mátale.  
CARLOTO: Será mal hecho  
GALALÓN: ¿Un Rey no lo puede hacer,  
si no tiene a quién temer?  
CARLOTO: Que se enoje el Rey sospecho.  
GALALÓN: Eres su hijo, no hará;  
soís una sangre los dos.  
CARLOTO: Si a los Reyes juzga Dios,  
también Dios se enojará.

Como vemos Galalón intenta persuadir a Carloto de los derechos ilimitados que le confiere su sangre real, convenciéndolo además de que si en algo se extralimita, el Rey le perdonará por ser su padre; de hecho la tragedia de esta obra se basa en la penosa decisión que debe tomar Carlomagno, cuya personalidad se escinde en dos: la institución monárquica que representa y por la que está obligado a que en su reino se cumpla la ley de una manera justa, y su drama como hombre, ya que se trata de la sentencia de muerte de su propio hijo. Ahora bien, hay que destacar que, en toda la

comedia, el Rey no se plantea en ningún instante evitar o dulcificar lo más mínimo el proceso legal de su hijo heredero Carloto.

Es, pues, la figura real, en esta obra de Lope, una personalidad justiciera, en el sentido positivo de la palabra, dispuesta a demostrar ante todos la fama de rey justo y equitativo de la que goza:

M. MANTUA: «Príncipe tan noble, invicto y justo».  
(Esc. XI, Ac. 1.º)

CONDE: «¡Oh Rey noble y justiciero,  
sangre y valor de romanos,  
como un Clodoveo Santo,  
tu divino antecesor!

EMPERADOR: ¿Mi justicia y mi valor,  
Conde, agora ensalzáis tanto?

(Esc. XXI, Act. 3.º)

El mismo emperador afirma categóricamente ante el duque mensajero del Marqués, sus intenciones de cumplir con la justicia a pesar de ser el padre del reo:

«Decidle, Conde al Marqués  
y a cuantos con él están,  
que en mi justicia verán  
si es Carlos padre y Rey es;  
que yo dejaré un ejemplo  
de quien soy, que al mundo espante,  
y que a Trajano adelante  
y a cuantos con él contemplo.

Venga a hacer esto verdad,  
forme querella a su instancia,  
como es costumbre de Francia,  
usada de antigüedad;

que haré justicia sin daño,  
así al pobre como al rico,  
así al grande como al chico,  
al propio como al extraño.

Yo dejaré tal memoria,  
puesto que mi hijo sea,  
que escrita en sangre se lea  
en largos siglos mi historia.»

(Esc. XXI, Act. 3.º)

Y más adelante, cuando Roldán le dice al Emperador, que, en caso de ser ciertas las acusaciones, bastaría con castigar a Carloto con prisión, la respuesta de Carlomagno es rotunda:

EMPERADOR: «nadie, si es cierto en mi clemencia crea  
que me he de contentar con verle preso».

(Esc. XXII, Act. 3.º)

Tres actitudes habrá respecto a la integridad del monarca en llevar a cabo la justicia en la persona de su propio hijo: la de quienes están de parte de Carloto y le han inducido al asesinato, o bien lo justifican a posteriori; todos ellos piensan que la fuerza de la sangre en el emperador será más poderosa que sus ansias de justicia y, por tanto, que Carloto alcanzará el perdón real:

GALALÓN: Eres su hijo, no hará;  
sois una sangre los dos.

Y más adelante:

... tu padre está obligado  
sólo a tu bien y provecho (Esc. IX, Act. 1.º)

Como máximo castigo al que su padre le someterá, le vaticinan el destierro o la prisión:

ROLDÁN: Segura tienes la vida;  
¿qué has de perder que te importe?  
destierro o prisión no es nada.

La segunda postura es la de aquellos personajes que esperan la justicia rigurosa del emperador, aun siendo su propio hijo:

DUQUE: Siempre, señor, se ha tenido  
de tu valor confianza  
que por mantener justicia  
tu sangre no perdonaras.

(Esc. XXI, Act. 3.º)

MARQUÉS: sabed que hemos tenido buenas nuevas  
de la justicia que promete Carlos.

REINALDOS: ¿qué menos se esperó de tan gran Príncipe?

(Esc. XXV, Act. III.)

MARQUÉS: Decid, Conde, ¿qué dice  
de mi desdicha Carlos?

CONDE: Ha hecho como Príncipe  
magnánimo y cristiano,  
y con notable ejemplo te promete  
de su hijo venganza.

MARQUÉS: Cumplió, como quien era, mi esperanza

(Esc. XXVI, Act. 3.º)

Estos personajes le recuerdan al Emperador, para que no decaiga en su cumplimiento de la justicia, el duro ejemplo de otros casos religiosos o históricos:

CONDE: El caso es abominable;  
pero mira al Padre inmenso  
que no perdonó a su Hijo,  
siendo inocente Cordero,

.....  
Acuérdate de Trajano  
y del castigo estupendo  
que hizo en el hijo propio,  
para dejarnos ejemplo.

(Esc. XXI, Act. 3.º)

Finalmente, una tercera postura será la de los que dudan cuál de los sentimientos del Emperador triunfará: su deseo de justicia, como su categoría de monarca le exige, o su amor paternal, que le llevaría al perdón y, consecuentemente, al incumplimiento de la justicia. Así se refleja en el diálogo de los dos guardas Leonardo y Plácido, y del noble Oliveros:

PLÁCIDO: Es heredero; ¿qué importa?  
 OLIVEROS: La justicia, en todo corta,  
 que por eso así se llama.  
 LEONARDO: Que le destierran es fama,  
 y que el Marqués se reporta.  
 OLIVEROS: Plega a Dios que sea así!  
 Mas Carlos es justiciero.  
 PLÁCIDO: Nunca su muerte temí.  
 OLIVEROS: Yo sí, que su limpio acero  
 desnudo en sus ojos vi.

Quien mejor encarna los sentimientos contradictorios es, sin embargo, el propio Carloto, quien por una parte estima que la justicia en su padre es crueldad (¿qué es esto, padre cruel? Esc. XXVIII, Act. 3.º), y, por otra, que su condena es merecido castigo a su delito; la actitud de Carloto se desdobra en dos juicios críticos respecto al comportamiento de Carlomagno, del que opina que es rey justo, pero mal padre:

«Mal padre»: Es mi enemigo.  
 no es mi padre; es tigre airado;  
 «Rey justo»: mata un hijo alevoso  
 y venga un vasallo honrado.  
 «Mal padre»: Mi padre, ¿es monte invencible?  
 ¿No le podré hablar?  
 «Rey justo»: ¡Bien hace; deme la muerte!  
 Es un gran Príncipe, es Rey,  
 y ejecutar esta ley  
 en su sangre, es hecho fuerte.  
 «Mal padre»: Pero ¡que me ha de matar!  
 ¡Que, en fin, tengo de morir?  
 ¡Que ya me mandan salir,  
 y que me he de confesar!  
 ¡Oh padre injusto, oh tirano!  
 .....  
 «Rey justo»: Mas no injusto,  
 sino padre noble y justo,  
 sólo en esto Carlomagno.  
 ¿Qué grandeza fue mayor  
 que matarme? Mas no creo  
 que me engendró.

Como vemos los sentimientos de Carloto hacia su padre son una pura

contradicción, yendo del amor y admiración, hasta el odio y el desprecio para acabar antes de morir ensalzando su valor y su justicia:

¡Oh padre animoso y sabio,  
de mi muerte te disculpo!  
Da al cuerpo perdón, que al alma  
en otra parte le busco.  
Con mi deuda y su justicia,  
en darte mi sangre cumplo.

(Esc. XXXI y última, Act. 3.º)

El tema de la justicia en la institución monárquica, conlleva a su vez una serie de subtemas que Lope destaca mediante una serie de imágenes. Entre dichos subtemas se encuentran:

- Reciprocidad del vasallo hacia el Rey: cuando Sevilla siente temor respecto a la partida de Valdovinos con Carloto, su esposo le ataja diciendo:

¿Qué me puede a mí dañar  
servir al Rey si es forzoso?

(Esc. XII, Act. 2.º)

dando a entender que no abriga ninguna desconfianza respecto a la persona del Príncipe, precisamente por su realeza.

- Amistad con el Rey, además de ser su vasallo: Valdovinos, por su categoría de noble, es amigo y pariente del mismo:

VALDOVINOS: Yo soy en esta partida  
de un amigo y Rey forzado.

(Esc. XII, Act. 2.)

por lo que se siente doblemente obligado para con él.

- El Rey, por ser el representante de la monarquía, está más obligado que cualquier otra persona a un noble proceder:

VALDOVINOS: Eres Rey, y en un Rey caso tan feo  
mayor infamia de maldad dejara  
que de un Cómodo, un Nero, un Ecelino.  
(Esc. XV, Act. 2.º)

¡Qué concierto de un Rey para matar su  
sangre y primo!  
(Esc. XVII, Act. 2.º)

— Exaltación de la realeza y de la institución monárquica:

CONDE: Como en sus ejes y polos  
se afirma y sustenta el cielo,  
ansi, en justicia y verdad  
el reino y valor de un rey.  
(Esc. XXI, Act. 3.º)

— Vasallaje de la nobleza hacia su Rey:

CONDE: vasallo, señor, soy vuestro  
.....  
no os enojéis si hablo mal,  
que sois Rey y amparo nuestro.  
(Esc. XXI, Act. 3º)

pero también, en caso de incumplimiento de sus deberes como tal  
Rey, represalias de los nobles contra el mismo.

Así el conde avisa a Carlomagno de parte del Marqués de Mantua y en  
su nombre y en el de «otros muchos caballeros» viene a «demandar justicia  
de Carloto... que al infante Valdovinos, con engañoso concierto, mató en  
las sierras de Ardenia...» advirtiéndole que todos

se partirán de Francia  
y pasarán a otros reinos,  
si no les guardas justicia  
conforme a la ley y derecho,  
amparándolos en ella  
como cabeza y gobierno

.....  
Guarda no te culpe el mundo,  
de quien eres claro espejo;  
que por eso al Rey le dan  
una espada con el cetro.  
(Esc. XXI, Act. 3º)

También en el famoso juramento de venganza que profiere el Marqués de Mantua, por la muerte de su sobrino Valdovinos, queda manifiestamente explícita la amenaza de tomarse la justicia por su mano, en caso de su incumplimiento por parte del Rey:

MARQUÉS: Mas yo hago juramento  
.....  
hasta vengar Valdovinos,  
la muerte que lloro tanto,  
o por justicia o por armas  
si falta justicia en Carlos.  
(Esc. última, Act. 2º)

El tema de la exaltación de la justicia y de la equidad en la institución monárquica, encarnado en la figura histórica de Carlomagno, viene acompañado de otro tema fundamental que estructura esta obra de Lope, tal y como adelantamos al principio: el amor ciego, tirano y loco que «nunca repara en desatinos», como el mismo Carloto afirma (Esc. XVI, Act. 2º)

Este tema, como sucedía en el anterior, conlleva a su vez otra serie de subtemas: la locura o estado de enajenación mental propio del amor, el amor nacido en el mismo instante de la contemplación, por primera vez, de la hermosura de la dama... etc.

La comedia, se inicia con uno de estos subtemas: el de la hermosura de Sevilla:

VALDOVINOS: Ya, señor, dicen que llega.  
REINALDOS: Qué, ¿es tan bella?  
RODULFO: Siempre oí  
que no fue Elena la griega  
más bella.  
CARLOTO: Deseo ver su hermosura.  
(Esc. I, Act. 1º)

La hermosura de Sevilla será la causa de la perdición de Carloto: por su belleza, quedará tan prendado de ella que no parará hasta conseguirla; por ella sentirá al instante (amor a la primera vista), una pasión incontralada, que le llevará al asesinato irracional (pérdida de la cordura, estado de locura) que le acarreará la sentencia de muerte y su ejecución (amor igual a muerte). Lope sabrá unir de una manera magistral estos «topica» literarios en una serie de imágenes bellísimas que enmarcan este tema. Así Carloto, ante la contemplación de la hermosa de Sevilla, es decir, por el sentido de la vista, muere de amor por ella:

CARLOTO: Desde que a Sevilla vi  
y me mató su hermosura.

(Esc. V, Act. 1.º)

El amor que conlleva la muerte, actúa como imagen que enmarca el argumento. Incluso el mismo Carloto, cuando desea conseguir que su prima Don Alda le facilite un encuentro a solas con Sevilla, le promete ser correcto con ésta, y profiere, para asegurar su promesa, un juramento, que actúa de agüero, elemento lírico que Lope utiliza muy frecuentemente en esta comedia:

CARLOTO: ¿Pensas que juro en falso?  
Yo muera en un cadahalso,  
por justicia, si te miento:  
¡Mi propio padre me mate!

(Esc. V, Act. 1.º)

El amor como fuerza ciega, e ineluctable, contra la cual no se puede triunfar, a pesar de luchar contra ella, es otra de las figuras líricas que se repite como un «leit-motif» dentro de este tema. Así, Carloto afirma:

Con amor peleo,  
y un deso que no creo...  
.....

y más adelante exclama:

¡Oh amor tirano!

La ceguera que produce el amor va unida al dios mitológico Cupido, niño y ciego:

CARLOTO: ¡Oh amor, que así te pintan niño y ciego!  
(Esc. V, Act. 1.º)

El amor, pues, entra por la vista, y deja ciego y loco hasta conducir a la muerte; es, además algo instantáneo, y rápido. Rodulfo le pregunta extrañado a su hermano Carloto:

Di, loco, ¿En tiempo tan poco  
amas tanto?

a lo que contesta Carloto, que el amor, igual que el basilisco, con una vista hace efecto, e igual que el mal del corazón, da en un punto, también el amor «da en un punto que priva de la razón» (Esc. IV, Act. 1.º)<sup>11</sup>, es decir, de la cordura; la locura es, pues, el estado propio del que ama:

solía yo ser cuerdo; ya soy loco  
mas ¿qué mayor locura que ser cuerdo?  
Antes que yo te viese estaba cuerdo,  
y agora que te vi, si no estoy muerto,  
que fuera menos lástima, estoy loco;

---

<sup>11</sup> El amor al instante, a primera vista, como muestra R. del Arco Garay en *La sociedad española en las obras de Lope de Vega* (Madrid, Escélicer, 1942, p. 336), se produce con frecuencia en las comedias de Lope, quien en boca de un personaje femenino justifica el «flechazo» con las siguientes palabras: No digan que es menester / mucho tiempo para amar / que el amor ha de matar / del primer golpe ha de ser. / Amor que comienza ingrato / y el trato le da valor / no se ha de llamar amor, / sino costumbre de trato. / El que vio, quiso, y mató, / ése es amor verdadero / y más cuando fue el primero, / como el que te tengo yo. *El Marqués de las Navas* (Teatro Antiguo Español, VI, pp. 50-51).



institución real, enfrentándola a los sentimientos de paternidad de quien tiene que llevarla a cabo, esto es del Rey. Y no es sólo Lope de Vega, dentro del teatro del Siglo de Oro, quien plantea esta disyuntiva en la doble personalidad del Rey, como institución y como hombre, para hacer resaltar la justicia de la monarquía. Recordemos la obra de Vélez Guevara, *Reina/ después de morir* donde el Rey profiere las siguientes palabras:

Pero los que hemos nacido  
padres y reyes, también  
hemos de mirar al bien  
común más que al nuestro. (J. I., v. v. 371-374)

En *El Marqués de Mantua*, Lope de Vega nos presenta una sociedad sometida a un orden jerárquico <sup>12</sup>, cuya cabeza es el Rey, pero cuyas leyes internas de justicia ni el propio Rey puede eludirlas, siendo él el responsable de restablecer la armonía social cuando alguien, sean quien fuere, trasgrede las normas. El rigor de la sentencia de muerte del Rey contra su propio hijo, queda paliado por las figuras que embellecen y resaltan la equidad de la institución monárquica (armonía celeste, justicia rigurosa en otros ejemplos de la historia, deberes para con la nobleza..., etc.).

De la misma manera, la crueldad del asesinato de Valdivinos, a manos de su primo Carloto, queda dulcificada a través de la retórica que rodea el enamoramiento del príncipe heredero: para Carloto amor equivale a una enfermedad del corazón, a un basilisco que mata con su mirada, y, finalmente, a una muerte cuya causa fue la primera contemplación de la hermosura de su amada.

En definitiva, el amor se erige en el culpable de la tragedia, justificando así el malvado proceder de Carloto, como tan sentidamente dejan ver las palabras del bellissimo soneto que Lope pone en su boca:

¡Amor fiero, inventor de desventuras,  
buen fin has dado a tantos desatinos!  
¿Quién entre dioses altos y divinos

---

<sup>12</sup> «Se trata de una monarquía hereditaria dentro de la tradición hispánica de las *Siete Partidas*, de Alfonso X el Sabio, la cual se apoya a su vez en citas bíblicas. La doctrina política sobre la que se asienta, se continúa por tratadistas de la época como Francisco de Monzón, Felipe de la Torre, Fernández Navarrete, Fray Francisco Enriquez, etc...», M. Sito Alba: *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*, Roma, 1981, Actas del Coloquio, Anexos de Pliegos de Cordel II, p. 149.

puso tu nombre, hazañas y locuras?

¡Oh frágiles y humanas hermosuras!

Por unos ojos bárbaros e indios

maté como traidor a Valdovinos,

bañando en sangre mis entrañas duras.

¡Oh amor, cubierto con fingida capa,

qué amargo acibar, qué lloroso infierno

tu primero deleite cubre y tapa!

¡Oh gustos de la tierra, sin gobierno,

que dais al alma, cuando el cuerpo escapa,

la gloria breve y el tormento eterno!