

Sangre y llanto: escenificación de la violencia en *El marqués de Mantua* de Lope de Vega

María del Pilar Chouza-Calo
Central Michigan University

En la tragicomedia *El marqués de Mantua* (1598-1603) (Morley y Bruerton 1968, 250),¹ Lope de Vega se apoya en los famosos romances del Marqués de Mantua, Valdovinos y Carloto, pertenecientes al ciclo carolingio. Lope pudo haber consultado alguna de las ediciones del *Cancionero de romances*, donde se recogieron “los romances “De Mantua salió el marqués...,” “De Mantua salen apriesa...,” y “En el nombre de Jesús...” (Pedraza Jiménez 2013, 4).”² Estos romances eran muy conocidos por gran parte del público debido al éxito y a la gran difusión que tuvieron durante esta época. Así lo confirma Cervantes en el *Quijote* con la siguiente referencia explícita:

[. . .] trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del Marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, 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. (I, cap. V, 48.)

Aquí se recuerda la parte más conmovedora y trágica del mito de Valdovinos, que es cuando su primo Carloto lo deja herido después de que uno de sus hombres (Galalón) le propinara veintitrés lanzadas y lo dejara agonizando en un bosque despoblado. Esta muerte a traición se debe a un impulso desmedido de Carloto para gozar a Sevilla, la esposa de Valdovinos. Consciente de la gran popularidad de estos romances, Lope se inspira en ellos como guía para esta tragicomedia, recreando ciertos fragmentos claves del romance para concederle un mayor dramatismo a la obra. De hecho, por ser una de las situaciones más dramáticas del romance y conocida por el público, Lope representa el momento en el que Valdovinos muere en brazos de su tío el Marqués de Mantua, pero lo hace escenificando una muerte agónica cargada de patetismo que se prolonga durante 386 versos (*El marqués de Mantua*, II, vv. 1458-1844), comparándola por momentos con la pasión de Cristo. Como venganza a esta traición, que también se equipara en la comedia con la de Caín a Abel, y que se agrava por el parentesco entre su sobrino y el asesino, el Marqués exige justicia al Emperador Carlomagno y padre del futuro ajusticiado. Como afirma Menéndez y Pelayo, “esta transfusión del alma nacional en el alma del poeta (1902, CXIX),” produce un “doble efecto por la reminiscencia épica que sugieren y por la nueva vida que adquieren transportados, sin esfuerzo alguno, de la poesía narrativa a la activa (Menéndez y Pelayo 1902, XCVIII).”

Es en esta “poesía activa” que Lope consigue avivar el interés del público con la historia de estos populares romances al centrarse principalmente en la recreación de las escenas más trágicas, como son las muertes de Carloto y Valdovinos, aunque también se apoya en otros momentos realmente conmovedores para realzar el dolor de sus víctimas a través del llanto, los

¹ Morley y Bruerton también incluyen otras fechas probables como 1600-1602 y el 10 de enero de 1596 (250). Esta fecha aparece en la Colección de Gálvez, y la comedia, que es una copia manuscrita apógrafa de 1762, se intitula: “*El marqués de Mantua y Justicia recta y ejemplar de Carlomagno, rey de Francia, contra su hijo Carloto* (Colección Gálvez, BNE Ms. 22.424, ff. 59r-112r).”

² Como señala Pedraza Jiménez, estos romances pudieron ser “la fuente inmediata y presumiblemente única” de Lope” (2013, 4). Sobre las fuentes romancísticas de la obra, se pueden consultar los estudios de Pedraza (2013), Espín Templado (1989) y Menéndez Pelayo (1890-1913).

cuales se enlazan directamente con la tragedia principal para construir un ambiente dramático y conmovedor. Según Menéndez-Pelayo, estas son “la aparición de la negra tienda de Reinaldos,” y “el llanto de la viuda Sevilla sobre el ataúd que encierra el insepulto cadáver de Valdovinos (Menéndez y Pelayo 1902, CXII).” No obstante, es mediante la dramatización de la muerte de los dos protagonistas que el espectador toma conciencia de los resultados nefastos de la violencia causada tanto por el amor ciego que sufre Carloto, como por su concepto erróneo de la justicia y del poder. En el presente trabajo, por lo tanto, nos proponemos analizar cómo en esta tragicomedia³ temprana de Lope de Vega, *El marqués de Mantua*, la escenificación de la violencia pone de manifiesto los temas centrales sobre el problema de los abusos desmedidos del poder regio y el amor ciego. Aunque la violencia se desarrolla en todos sus diferentes niveles dramáticos, es en el plano verbal y en la exhibición escénica donde el *pathos* trágico alcanza su máxima expresión a través de la representación de la sangre y el llanto, los cuales refuerzan el elemento trágico de principio a fin. Esto permite que las afrentas personales que afectan a las víctimas alcancen una efectiva fuerza dramática en el desenlace al suscitar la conmoción en el espectador.

En *El marqués de Mantua* la sangre se escenifica tanto metafóricamente como físicamente. Las definiciones de estos estados los recoge el *Diccionario de autoridades*. El primero se refiere al “humor rojo contenido en las arterias y venas del cuerpo del animal, compuesto de una variedad de partículas sólidas, disueltas, y nadantes en un suero, o licor acuoso,” y el segundo, a la “alcaña, linaje, o parentesco” de las personas. La constante relación que se establece entre estos dos significados, la sangre con la muerte y con el parentesco de los personajes y su linaje, sirve de eje estructural de la trama, que guía al espectador hasta el final para entender mejor la ejemplaridad del castigo al que somete el Emperador a su hijo Carloto. Por otra parte, la presencia de la sangre, ya sea mediante la palabra o por su presencia física en escena, también sirve para conmocionar los ánimos de los espectadores hasta llegar a experimentar un posible tipo de catarsis final con la exhibición del cuerpo ensangrentado de Carloto. Siguiendo la recomendación de Aristóteles en su *Poética*, Lope se apoya más en la narración de los hechos trágicos, seguido de la exhibición del cadáver con el fin de provocar temor en el espectador, que de la propia representación en sí de la muerte sobre las tablas. Según explica Aristóteles,

hay casos en que temor y conmiseración surgen del espectáculo, y otros en que nacen del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasara a quien oyere el argumento del Edipo. (*Poética* 20)

³ Recordemos que Lope define la comedia nueva en su famoso *Arte nuevo* como la mezcla de lo trágico y lo cómico, siendo esta una posible referencia implícita al concepto de tragicomedia concebida por el poeta:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio y Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza
(*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, I, vv. 174-180).

querer a quien quiera, independientemente de que sean “ángeles ajenos” (I, v. 185). De esta manera, el sentimiento de impunidad plantea el tema central de la obra relacionado con los abusos de poder y sobre las relaciones de poder y subordinación:

Carloto: ¿Quién soy?
 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 esta sea mía.
 Rodulfo: Esa no es ley, aunque es gusto,
 sino injusta tiranía.
 Carloto: ¿Qué es ser rey?
 Rodulfo: Es 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 hacerlo justo,
 sino pecado y malicia. (*El marqués de Mantua*, I, vv. 185-200)

Estas últimas palabras, a modo de advertencia, marcan a partir de este momento el tono fatídico de la obra. Para Carloto, el codiciar lo injusto conlleva un camino de tiranía y pecado del que no se podrá apartar, incluso teniendo en cuenta su parentesco con Valdovinos, como le advierte Roldán:

 Has querido hacer
 a Valdovinos ultraje.
 Pues sangre es de tu linaje,
 aunque no lo es su mujer. (*El marqués de Mantua*, I, vv. 257-260)

Al mencionar la sangre aquí en su acepción de parentesco y linaje, también se plantea el otro conflicto moral al que se enfrenta Carloto, relacionado con los valores que debe mantener como noble, especialmente como futuro monarca. El conflicto se intensifica cuando se deja aconsejar por su tío Galalón, quien le confiere una idea errónea de la justicia, utilizando la sangre como argumento para convencerlo de que puede actuar sin temer la justicia porque es rey e hijo del Emperador:

Carloto: Sí que soy rey.
 Galalón: ¿Y quién te estorba este gusto?
 Carloto: Un hombre.
 Galalón: ¿Y a un rey es justo?
 Carloto: Paréceme 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;
 sois una sangre los dos. (*El marqués de Mantua*, I, vv. 669-778)

Como se verá, estos consejos lo conducirán a su propia destrucción, ya que no entrará en razón debido al estado de enajenación que sufre después de ver a Sevilla:

Carloto: ¡Oh vivo imaginar de un hombre muerto!
 ¡Oh muerto desear un hombre vivo!
 ¡Oh, amor, que así te pintan niño y ciego
 y excedes a los linceos en la vista!
 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.
 Con vanas esperanzas muero y vivo,
 mas ¿quién me culpará si de una vista
 Sevilla me dejó rendido y ciego? (*El marqués de Mantua*, I, vv. 377-388)

Carloto se declara víctima del amor, el cual lo llevará inexorablemente al camino del pecado, guiado por unos deseos que no obedecen a su libre albedrío. Carloto insiste en su locura, que sufre por no tener a Sevilla, lo cual acrecienta la gravedad de su estado emocional:

Carloto: ¡Oh, mi hermana don Alda!
 si en la vista / se puede conocer un hombre loco
 o en que ya no la tiene, que está muerto,
 mírame muerto, vivo, loco y ciego,
 atrevido, cobarde, necio y cuerdo,
 tales son los extremos en que vivo.” (*El marqués de Mantua*, I, vv. 401-406)

La locura será, entonces, la que gobierne sus acciones, mientras se sigue aferrando a su condición de futuro rey para justificar su deseo de poseer a Sevilla:

Yo intento gran maldad, mas estoy ciego,
con la razón y entendimiento cuerdo
quitando al alma la divina vista.
Rey soy, pues es mejor que el rey sea muerto;
si tanto importa al reino su rey vivo,
luego en buscar mi vida no estoy loco. (*El marqués de Mantua*, I, vv. 388-394)

El “buscar mi vida” implica primero conseguir a Sevilla por la fuerza (vv. 591-622), pero ante la resistencia de esta, decide matar a Valdovinos. Según su concepto del poder regio, cree

que por su condición de príncipe es eximido de la justicia real, como también le hace creer Galalón (vv. 745-796). La tiranía de Carloto hace que no tema la justicia y decida asesinar a Valdovinos en medio de un bosque desierto con la ayuda de Galalón y otros dos hombres. La recreación de la muerte de Valdovinos es la escena más famosa del romance, pero Lope la dramatiza prolongando su agonía, y exhibiendo la sangre tanto metafóricamente como físicamente. En estos dos estados Lope intenta dejar constancia de la gravedad de los hechos, cuyo responsable es el príncipe heredero, quien actúa como un tirano ante su vasallo y pariente. Por ejemplo, en el momento en el que Carloto ordena su ejecución, Valdovinos le recuerda que es su sangre o “deudo” para evitar que lo mate: “¡Oh, mozo mal aconsejado! / ¿A tu deudo, a tu sangre a Valdovinos?” (*El marqués de Mantua*, II, vv. 1449-1450). Esto lo repite otra vez, después de que su primo y sus hombres lo dejen moribundo: “¡Qué concierto / de un rey para matar a su sangre y primo! (*El marqués de Mantua*, II, vv. 1457-1459). Asimismo, el Marqués también le pide justicia al Emperador para vengar la muerte de su sobrino, aludiendo al parentesco que los une, así como al linaje de su familia. La presencia de la sangre en esta escena, y después como sinónimo de parentesco o linaje, subraya la gravedad de los hechos, por ser una ofensa al honor familiar. Asimismo, se eleva más la figura del Emperador al final, cuando se muestra recto al imponer la condena a muerte de su hijo Carloto. Esta decisión es la esperada por quienes lo juzgan como juez y defensor de la justicia:⁵

Duque de Alansón: Siempre, señor, se ha tenido
de tu valor confianza,
que por mantener justicia
tu sangre no perdonaras. (*El marqués de Mantua*, II, vv. 2173-
2176)

En cuanto a su estado físico, la sangre se presenta verbalmente y visualmente. Aunque la ejecución de Valdovinos es rápida (“Galalón: ¡Cayó, rindiose! / Carloto: ¡Basta, muerto es cierto!” (*El marqués de Mantua*, II, v. 1453)), haciendo alusión solo al acto en sí, el resultado de esa violencia está presente a través de la palabra, donde la sangre física evidencia la crueldad del crimen y el estado desfigurado en el que se encuentra el cuerpo.⁶ En la relación de los hechos, se insiste primero en el número de heridas que recibió Valdovinos, que confirma quien se las propinó por orden de Carloto: “Galalón: De veinte y dos heridas queda muerto” (*El marqués de Mantua*, II, 1455). El número se repite otra vez cuando Valdovinos relata cómo fue herido mientras yace moribundo:

Valdovinos: Veinte y dos heridas tengo,
cada cual mortal y fiera,
y el mayor dolor que paso
es morir en esta selva,
donde parece imposible
que mi desdicha se sepa,
porque me han muerto a traición

⁵ Este es otro ejemplo de su fama como monarca justo: “¡Oh, rey noble y justiciero, / sangre y valor de romanos!” (*El Marqués de Mantua*, III, vv. 2011-2112).

⁶ En un romancero anónimo titulado “De Mantua salió el marqués...” (c. 1598), se describe que el cuerpo de Valdovinos “estaba desfigurado” (Durán 1854, 210).

unas manos y una lengua. (*El marqués de Mantua*, II, vv. 1637-1644)

El número de las heridas también nos remite a la cantidad de sangre que ha derramado la víctima, lo cual permite visualizar un cuerpo ensangrentado, cuyo estado apunta a una muerte violenta. De hecho, el ensañamiento del crimen se confirma una vez más, pero de forma indirecta, cuando otro caballero, Marcelo, describe cómo vio a Carloto y a sus hombres justo antes de encontrar el cuerpo de Valdovinos:

Marcelo: Estando rendido al sueño
 sentí pasar unos hombres,
 el uno sobre una yegua,
 y los dos en dos frisonas.
 El cuarto, que era Carloto,
 lleno de sangre y disforme,⁷
 conocile por las armas,
 harto más que el dueño, nobles.
 Busqué luego a Valdovinos
 y al eco de tristes voces
 le vi tendido en la yerba,
 entre estos pinos y robles. (*El marqués de Mantua*, II, vv. 1801-1812)

Se puede deducir que la sangre que cubre a Carloto es la que rebotó del cuerpo de la víctima. Esta escena se magnifica a través de la cantidad de sangre (“lleno de sangre y disforme”) que ve Marcelo, lo cual corrobora una vez más las veinte puñaladas propinadas, sumándose al efecto de horror que causaría en el espectador al visualizar dicha crueldad. Además, su testimonio no solo confirma esa violencia, sino que también señala al asesino, que está cubierto con la sangre de la víctima. Aquí Lope recurre al recurso dramático conocido como “la sangre acusadora,”⁸ que se refiere al tópico del “tema del juicio de la sangre (al. *Bahrprobe*), como juicio de Dios (Marcos-Marín 1970, 513).” Como explica Juan Bautista Avalle-Arce, “el tema de la sangre acusadora funciona en la Edad de Oro en dos niveles principales, que bien pueden estar relacionados [...]: como tema literario y como instrumento de prueba judicial (Avalle-Arce 1972, 511).” La sangre sirve como prueba judicial, porque las heridas del cadáver de la víctima vuelven a sangrar cuando lo mira el asesino (Avalle-Arce 1972, 517), o bien “lo toca el asesino o simplemente se aproxima (Marcos-Marín 2007, 145).” Así se representaba la “sangre acusadora,” pero Lope modifica este recurso, dejando la sangre sobre el cuerpo del asesino para concederle un mayor dramatismo a la escena insistiendo en la crueldad del crimen, tanto por la evidencia física, como por sus implicaciones morales. Además, la transferencia directa de la sangre de Valdovinos al cuerpo del asesino se puede entender como una profecía de la futura muerte de Carloto.

⁷ En el romancero anónimo, “De Mantua salió el marqués...” (c. 1598), el ermitaño dice que el cuerpo de Valdovinos estaba “todo cubierto de sangre”, y que había un rastro de sangre en la tierra antes de encontrar a la víctima: “vi mucha sangre por tierra” (Durán 1854, 211). Sin embargo, en otro romance titulado, “Romane del Marqués de Mantua”, el narrador dice que los asesinos “venían bañados en sangre,” no solo Carloto (Pérez 1851-1900, 11).

⁸ Según Marcos-Marín, este motivo se trata del también llamado *juicio* o *prueba de la sangre* (al. *Bahrprobe*, “prueba del ataúd”) y, por Rodríguez Marín, *la sangre acusadora*. La palabra *prueba* tiene aquí el valor de “prueba jurídica, testimonial en un proceso (Marcos-Marín 2007, 145).”

A continuación, Lope se apoya en dos escenas cruciales para dirigir la atención del espectador al dolor de los familiares (al *pathos* griego): la escena de la tienda negra en la que se exhibe el cuerpo de Carloto, y el momento en el que la viuda llora sobre el ataúd de su marido. Como indica la acotación, estamos ante una escena funesta: “Toquen cajas y salgan con luto y un hombre con una bandera negra arrastrando, y en el medio ataúd, Valdovinos armado y el Marqués detrás” (*El marqués de Mantua*, III, acot 2382). El sufrimiento de los presentes se exterioriza visualmente, primero con el luto, como se aprecia en la acotación, y después con el llanto de Sevilla. De esta manera, el luto, como sinónimo de dolor,⁹ se une al elemento del llanto para escenificar visualmente el sufrimiento de los personajes. Es así cómo Lope muestra su maestría como poeta al alcanzar la atención del espectador. Ejemplo de ello es cuando la viuda se dirige al cuerpo inerte de su esposo para pedir un último abrazo y la sangre reaparece en escena y se fusiona con sus lágrimas:

Sevilla: Dejadme si es posible que le vea;
 caigan sobre su sangre
 estas piadosas lágrimas,
 vuelva yo a ver su rostro,
 llegue a su boca el mío,
 no se me niegue su postrero abrazo,
 que es bien que me despida
 en muerte de quien fui la media vida. (*El marqués de Mantua*, III, vv.
 2423-2430)

Este gesto recuerda cuando el Marqués sujeta a su sobrino antes de morir, mientras solloza desesperadamente sobre el cuerpo:

Marqués de Mantua: Ojos ya por edad larga,
 como antigua fuente enjutos;
 mar de pena tan amarga
 merece grandes tributos;
 llorad, que el dolor se alarga,
 que este afecto natural
 pronostica un grande mal
 y una desdichada suerte. (*El marqués de Mantua*, II, vv. 1593-
 1600)

La muerte del inocente Valdovinos también la lloran otros nobles, ya sea por amistad o parentesco, como relata el Conde de Irlas al Emperador cuando le pide que haga justicia, a pesar de que sea su hijo:

Conde de Irlas: De este delito se quejan
 con lágrimas y con ruegos
 muchos hombres de linaje
 que son sus padres y deudos.

⁹ No debemos olvidar que luto no solo se refiere a la ropa negra que visten los parientes de lo difuntos, sino que según el *Diccionario de autoridades*, luto “sale del Latino *Luctus*, que vale lloro o llanto.”

[. . .]

Sin estos, invicto Carlos,
 otros muchos caballeros,
 los unos por amistad,
 los otros por parentesco.

[. . .]

Él es caso abominable,
 pero mira al Padre inmenso,
 que no perdonó a su hijo
 siendo inocente cordero;
 y el tuyo es hombre culpado” (*El marqués de Mantua*, III, vv.
 2077-2117)

La respuesta del Emperador es firme:
 Emperador:

Decilde, 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. (*El marqués de Mantua*, III, vv.
 2077-2156)

El emperador cumple su palabra en el desenlace, donde la sangre física vuelve a estar presente en el escenario cuando ordena que se exponga el cuerpo ensangrentado de su hijo ante todos los presentes. Aquí Lope recurre a la exhibición escénica del cadáver como recurso dramático, después de que el personaje del nuncio narrase en detalle su muerte:¹⁰

Nuncio: Llegan al fin a la puerta,
 donde un rato se detuvo
 hasta subir en la piedra
 de la muerte, carro y triunfo,
 donde hincando las rodillas
 con alegre rostro y gusto
 se despidió de los grandes
 y a la muerte se dispuso.
 [...]

¹⁰ Aunque en esta comedia Lope usa el nuncio como mensajero de la tragedia, cabe recordar, como apunta Mercedes Blanco, que en el prólogo de la edición suelta de *El castigo sin venganza* (1632), Lope se opone al “patrón trágico como algo ajeno al ‘estilo español’ (2012, 41). Adolfo Van Dam señala que está “advirtiendo que está escrita [esta tragedia] al estilo español, no por la antigüedad Griega y severidad Latina, huyendo de las sombras, Nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres (Citado en Blanco 2012, 41).”

[...] y atada la venda
 sobre los ojos enjutos
 halló el cuchillo la mano
 del siempre odioso verdugo;
 y como la espiga cae
 madura en el mes de julio,
 que la hoz del segador
 lleva en sus dientes menudos,
 diciendo Jesús tres veces
 como otro Pablo segundo,
 de quien él era devoto,
 pagó a la muerte el tributo.
 Luego, entonces, hasta el cielo
 el alborotado vulgo
 levantó con un ¡ay!, triste
 un alarido confuso.
 Y viose en el mismo instante
 que todos quedaron mudos,
 que la misma admiración
 los dejó como difuntos. (*El marqués de Mantua*, III, 2809-2852)

Según la descripción de Nuncio, la ejecución del príncipe heredero, por orden del Consejo y su padre, suscita en los presentes fuertes emociones y reacciones que los deja “tristes” y “confusos,” tanto por la crueldad de la escena, como por su linaje y parentesco con el Emperador. En esta relación de los hechos se encuentra una dimensión más del horror de la escena, al describir la conmoción que sintió el público presente. El relato de Nuncio se complementa con la posterior exhibición del cuerpo decapitado del ajusticiado. Ambos recursos dramáticos se complementan, pues en la narración del nuncio “se concentran las reacciones de horror de los receptores del discurso y [...] se mejora la articulación del relato con la acción representada en la escena (D’Artois 2012, 16).” Es decir, el “relato” escenifica con la palabra la muerte violenta que sufrió Carloto fuera del escenario, mientras prepara al espectador para la escena truculenta que va a presenciar. Ya sea por razones técnicas o no, el hecho de que la decapitación de Carloto se dramatice fuera del escenario y no ante los ojos de su padre, puede apuntar a que Lope estaría siguiendo intencionadamente el precepto aristotélico del *decorum*, que reitera Horacio en su tratado:

La acción puede representarse en la escena o narrarse lo sucedido.
 Los hechos oídos impresionan con menos fuerza
 que los ofrecidos a la vista que no engaña
 pues el espectador así los conoce por sí mismo.
 Pero no pongas en escena lo que conviene que pase en bambalinas
 y quita de la vista todo lo que la elocuencia de un actor está a punto de contar.
 Que Medea no degüelle a sus hijos ante el público,
 ni el criminal Atreo cocine a la vista entrañas humanas,
 ni Procne se convierta en ave, ni Cadmos en serpiente.
 Si me presentas todo esto, me repugnaré y no lo creeré. (*Arte poética*, vv. 179-188)

Con la exposición del cadáver de Carloto, surge, como subraya Christophe Couderec, “la articulación [...] entre comunicación visual y comunicación verbal, entre *pathos* y *logos*, permite eventualmente insistir en la significación simbólica o moral de la muerte y de los actos que llevaron a ella (2009, 58).” La práctica escénica de mostrar el cadáver en escena, también se convierte en un elemento escénico no verbal. Este recurso causa un impacto visual en el público que complementa la palabra escrita (la relación de Nuncio) e intensifica el significado de los temas presentes en la obra (García Lorenzo 2013, 73-74). En palabras de Luciano García Lorenzo,

[es esta] complementariedad de la palabra con los elementos materiales físicos, que constituyen el espectáculo [...] que se convierten en protagonistas al lado de la palabra, subrayando la palabra y, en no pocas ocasiones, tomando el lugar de la palabra y llegando al espectador de una manera más directa y significativamente más contundente y con mayor eficacia (2013, 74).

Aunque con el elemento visual Lope consigue causar temor en el público, es con la palabra que consigue un efecto más efectivo, pues como apunta Fausta Antonucci, “Lope se atiene a un planteamiento más discreto, más patético y moralizante (el llanto y la contrición religiosa, el castigo del culpable sólo contado y no mostrado)” (2006, 67). En este caso, la presentación del cadáver no toma el lugar de la palabra, pues se complementa directamente con la relación que hace Nuncio de su muerte y arrepentimiento. Previa a esta relación, con la sentencia del Consejo, que lee el Condestable, también se especifica en detalle cómo será ejecutado Carloto:

Condestable: que le saquen, ordenamos,
de la torre hasta la puerta
del palacio, en cuya plaza
está labrada una piedra
para tales caballeros
y tales delitos hecha,
donde le sea quitada
de los hombros la cabeza,
para que a él sea castigo
y al mundo escarmiento sea. (*El marqués de Mantua*, II, vv. 2603-2612)

En estas relaciones de los hechos, que se complementan con la escena violenta del final con la aparición del cadáver de Carloto, hay un intento por parte de Lope de producir una posible catarsis final en el espectador, pues retoma “el modelo senequista de la tragedia del horror, donde la conmoción de los ánimos de los espectadores y la consiguiente catarsis se realiza escénicamente a través de acciones muy violentas y chocantes (Vaccari 2010, 396).” Lope consigue así involucrar emocionalmente al público con una escena patética y terrorífica, cuyo valor didáctico es denunciar la tiranía y los abusos del poder, mientras se advierte de las consecuencias nefastas que supone para el ser humano la lujuria y el amor desmedido, pues este “se erige en el culpable de la tragedia, justificando así el malvado proceder de Carloto (Espín 1989, 181).” Aunque esta pasión lo empuja al homicidio e intento de adulterio, la soberbia y la

tiranía motivan principalmente sus acciones al pensar que su condición de príncipe heredero le absuelve tanto de la justicia real como de la divina. Pero, ¿cuál es la intención final de mostrar explícitamente el cuerpo del ajusticiado donde la sangre recobra su doble significado (físico y metafórico de parentesco)? La respuesta se encuentra en la instrucción final que emite el Emperador cuando ordena que vean el cuerpo ensangrentado de su hijo, como indica la acotación:¹¹

Emperador: Ya conforme a las leyes y el proceso
hice justicia, y vós tenéis venganza.
Rodolfo me heredó, y este, en concierto,
daré a Sevilla por su esposo muerto,
esto será cumplido el año, agora
volved los ojos a Carloto muerto,
(*Enséñenle el cuerpo.*)
que quiero presentárosle, señora,
de aquella sangre que le di cubierto.
(*El marqués de Mantua*, III, vv. 2865-2872)

La acotación (“Enséñenle el cuerpo”) refuerza la idea de que son testigos de un acto de justicia, sin olvidar al mismo tiempo que ha sacrificado a un hijo. El significado visual del cadáver ensangrentado confirma la severidad del castigo mismo, ya que está “cubierto” de sangre, lo cual alude a la cantidad de sangre derramada. En su estado físico, la “sangre acusadora” del segundo acto ha servido en el proceso como prueba judicial donde en la escena final se “consagra la venganza de la sangre agredida (Oleza 1994, 244).” Además, con esta sentencia, el Emperador reafirma que la venganza solicitada por el Marqués se ha llevado a cabo siguiendo “las leyes y el proceso,” pero por el crimen cometido, y no necesariamente para vengar solo el honor familiar del Marqués. Como defensor de la justicia, él ha acatado la condena de su propio hijo como había prometido:

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. (*El marqués de Mantua*, III, vv. 2161-2168)

En este acto de justicia yace lo que Ignacio Arellano califica de “ejemplo heroico de Carlomagno, capaz de hacer justicia aun en contra de su propio hijo, como le recuerda el Duque

¹¹ Según interpreta Débora Vaccari, con esta didascalía “hay que imaginar a los actores que abren la cortina del vestuario para descubrir una escena interior en la que sobre un ataúd descansa el cadáver cubierto de sangre de Carloto (2010, 402).”

de Alansón.¹² Carloto no es un pretendiente rechazado ni deshonrado: lo deshonra su propio crimen (Arellano 1998, 19).” Con la muerte de Carloto no solo se repara la agresión sufrida contra la honra de Sevilla cansándola con Rodolfo, sino que se castiga al tirano asesino, lo cual refuerza la imagen del monarca como alguien que actúa dentro de los límites de la justicia, y somete el acto del castigo a una decisión procesal. Por lo tanto, la presencia pública del cadáver sirve como advertencia a aquellos que abusan del poder y la justicia, mientras confirma la rectitud y fama de justiciero del monarca:

Conde de Irlós: Como en sus ejes y polos
 se afirma, y sustenta el cielo,
 así, en justicia y verdad
 el reino y valor de un rey... (*El marqués de Mantua*, III, vv. 2046-2050)

Al final, la justicia del poder real prevalece sobre la sangre metafórica, la cual realza la gravedad de los hechos. El Emperador asume una rectitud e imparcialidad encomiable, al no anteponer su deber paterno al de justiciero. En esta disyuntiva yace la ejemplaridad heroica de la escena, ya que el Emperador observa una moralidad digna de una autoridad del estado, el cual se rige exclusivamente por unas leyes que juzgan y castigan a los que las infrinjan, independientemente de su estamento social. Por otro lado, este acto violento connota la dimensión más humana de la tragedia, que se profundiza mediante las muertes de Carloto y Valdovinos, pérdidas que sufren un padre, una esposa, un tío, y demás parientes. La exteriorización del sufrimiento individual de estos personajes se manifiesta a través del llanto y sucesivas escenas luctuosas, cargadas de dramatismo emocional. De ahí que Lope se sirva del llanto y otras expresiones de dolor para apelar al elemento patético. Con la exhibición del cadáver ensangrentado y decapitado causa conmiseración en el espectador e impone el horror, así como hace con la condena del futuro heredero, que ofrece un planteamiento más moralizante sobre las injusticias del poder. Consecuentemente, la preceptiva de lo trágico se cumple con la sangre en su doble significado, donde las muertes de los dos protagonistas (asesino y víctima) adquieren un mayor dramatismo mediante su descripción y escenificación. De esta manera, la acción se construye como un conjunto de violencias causadas por el amor ciego y el abuso del poder, reforzadas por los elementos de la sangre y el llanto, con los que Lope tiñe de violencia escénica y verbal *El marqués de Mantua*.

¹² “Duque de Alansón: Siempre, señor, se ha tenido / de tu valor confianza, / que por mantener justicia / tu sangre no perdonas (*El marqués de Mantua*, III, vv. 2077-2168).”

Obras citadas

- Antonucci, Fausta. "La materia caballeresca en el primer Lope de Vega." En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Elena Marcello eds. *La comedia de caballerías*. Almagro: Universidad de Castilla-La-Mancha, 2006. 59-77.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "La sangre acusadora." *Boletín de la Real Academia Española* LII (1972): 511-518.
- Arellano, Ignacio. "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope." *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 8-31.
- Aristóteles. *Poética*. En J. D. García Bacca ed. México: UNAM, 1946.
- Blanco, Mercedes. "Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)." *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42-1 (2012). <http://journals.openedition.org/mcv/4329>. Consultado 29 de septiembre de 2018.
- Bradbury, Gail. "Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega." *Bulletin of Hispanic Studies*, 58.2 (1981): 103-111.
- Couderc, Christophe. "El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega." En Alberto Blecua, Ignacio Arellano & Guillermo Serés eds. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. 2009. 51-77.
- d'Artois, Florence. "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?" *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea]. 42-1 (2012). Consultado el 02 septiembre 2018. <http://journals.openedition.org/mcv/4316>.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española, 1734.
- Espín Templado, María del Pilar. "Disposición temática en *El marqués de Mantua*, tragicomedia de Lope de Vega." *Epos: Revista de filología* 5 (1989):165-182.
- García Lorenzo, Luciano. "Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*." En Ignacio Arellano Ayuso & Juan Antonio Martínez Berbel coords. *Violencia en escena y escenas de la violencia en el Siglo de Oro*. New York: IDEA, 2013. 73-83.
- Horacio. *Arte poética (Epístola a los Pisones)*. Presentación, anotación y traducción de Julio Picasso Muñoz. <https://www.ucss.edu.pe/images/fondo-editorial/revista-studium-veritatis-08-09/horacio-arte-poetica-epistola-pisones-traduccion-julio-picasso-munoz.pdf>
- Marcos-Marín, Francisco. "Algunas notas sobre la prueba de la sangre." *Boletín de la Real Academia Española* LI (1971): 513-522.
- Menéndez Pelayo, M., "Observaciones preliminares." En M. Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: RAE, 1890-1913. XIII (BAE, CCXXXIV): XCVI-CXII. 15 vols.
- Morley, Griswold S. & Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Oleza, Joan. "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: El rumor de las diferencias." En Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz & Marc Vitse eds. *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*. Kassel: Edition Reichenberger, 1994. 235-250.
- Pérez, Marco. *Romance del Marqués de Mantua, el cual trata como andando a caza halló a su sobrino Valdovinos con heridas de muerte, al cual hirió el príncipe don Carloto por casar con su esposa, es muy doloroso y bien compuesto con la sentencia de don Carloto al fin*. [s.l.]: Placencia por Manuel Pérez, 1851-1900. BNE VE/1358/13.

- Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán.* En Agustín Durán ed. Madrid: M. Rivadeneyra, 1854. Vol. 1.
- Vaccari, Débora. “La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena.” En Juan Manuel Escudero & Victoriano Roncero López eds. *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro.* Madrid: Visor. 2010. 395-415.
- Vega, Lope de. *Obras de Lope de Vega.* En M. Menéndez y Pelayo ed. Madrid: Real Academia Española, 1890-1913. Tomo XIII.
- . *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* En Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *El castigo sin venganza. Tragedia de Frey Lope Félix de Vega Carpio.* En Adolfo Van Dame ed. Groñinga: Madrid y París, 1928.
- . *El Marqués de Mantua.* En *Obras completas de Lope. Comedias, V.* En Jesús Gómez & Paloma Cuenca eds. Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1993. 269-360.
- . *El marqués de Mantua.* En Felipe B. Pedraza Jiménez ed. & José Enrique Laplana Gil coord. *Comedias de Lope de Vega. Parte XII.* Madrid: Gredos, 2013. 2 vols. 1-153.