

LOPE DE VEGA, JERÓNIMO DE CÁNCER Y LAS DRAMATIZACIONES ÁUREAS DE LOS ROMANCES DEL MARQUÉS DE MANTUA

Por Norberto Pérez García

Relacionados con cantares de gesta franceses, incluidos en pliegos sueltos, cancioneros y romanceros, leídos en las escuelas, los romances del Marqués de Mantua fueron enormemente populares en la España del Siglo de Oro y llegaron a convertirse, como dice Cervantes, en una «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»¹.

No es de extrañar así que fueran utilizados muchas veces como intertexto o que dieran pie a diferentes obras de variada extensión, calidad o pretensiones literarias.

Cervantes, por ejemplo, se refiere en varias ocasiones en *El Quijote* a estos romances. Unas veces utiliza sólo el motivo del juramento del marqués de vengar a su sobrino Valdovinos como señal de refuerzo de los propios juramentos del hidalgo manchego. Así, en el capítulo X de la Primera Parte, don Quijote jura vengarse del vizcaíno que le había roto la celada y, entretanto, «hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas»². La fuerza del juramento queda enseguida corregida tras advertirle Sancho que ya se había vengado del vizcaíno, pese a lo cual don Quijote sigue prometiendo imitar la vida del marqués hasta conseguir otra celada. Esta actitud irrita sobremanera a Sancho, que le responde empleando, con alteraciones, algunos versos de los romances:

¿Hase de cumplir el juramento, a despecho de tantos inconvenientes e incomodidades, como será el dormir vestido y en no dormir en poblado, y otras mil penitencias que contenía el juramento de aquel loco viejo del marqués de Mantua, que vuestra merced quiere revalidar ahora?

En el capítulo XXIII de la Segunda Parte, dentro de un contexto carolingio mucho más amplio, vuelve don Quijote a referirse al juramento del marqués de Mantua para reforzar con su autoridad las promesas del hidalgo de desencantar a Dulcinea.

¹ Cfr. CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 71. Sobre los antecedentes, características épicas y edición de estos romances, cfr. WOODRUFF, A. Q., *The Ballads of the «Marqués de Mantua» and Medieval Epic Tradition*, UMI, An Arbor, Michigan, 1996.

² CERVANTES, *op. cit.*, pp. 115-116. En esta cita se utiliza, modificado, un verso de los romances: «de no comer [pan] a manteles».

Pero será en los compases iniciales de *El Quijote* de 1605 (capítulo V) cuando más se utilicen estos romances por parte de Cervantes para acentuar el tono paródico de la obra. El caballero apaleado consuela sus males proyectándose en la figura del Valdovinos herido de muerte, y recita versos contrahechos de su romance principal, aunque extraídos, posiblemente, de versiones tardías («¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal?») añadiéndoles dos versos más («O no los sabes, señora, / o eres falsa y desleal») que introducen ya un cierto tono irónico que se acrecienta con la manipulación posterior del romance («Oh noble marqués de Mantua/ mi tío y señor carnal»; «mi señor tío carnal», en el original).

El hidalgo es encontrado por un labrador vecino suyo que, como el marqués a su sobrino, limpia su rostro y lo reconoce. Don Quijote lo toma así por el marqués de Mantua. El labrador lo lleva a la aldea y al oír de boca de ama y sobrina y del cura amigo de don Quijote la clase de locuras que aquejan al hidalgo les dice, confundiendo los personajes de los romances: «Abran vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene malferido»³. Se ha producido de este modo una parodia de los romances, que han perdido con este uso intertextual su tono noble⁴.

Pero será en el teatro, dado el indudable valor dramático de estos textos⁵, donde mejor se aprecie el empleo intertextual de estos romances carolingios.

En el conocido *Entremés de los romances*, discutida fuente de *El Quijote*, y tal y como ocurre en el capítulo V de esta obra, el enloquecido y apaleado protagonista, Bartolo, recuerda y recita los mismos versos del romance que cantara don Quijote y muchos otros más, que también reconocen los restantes protagonistas⁶.

Y el marqués de Mantua se convierte en símbolo teatral de una actitud concreta que puede ser atribuida a los numerosos duques de Mantua que pulularon por las comedias áureas, tal y como muestran los versos iniciales de *La fortuna merecida* o *Merecer para alcanzar* de Agustín Moreto. El protagonista de esta obra, un tal duque de Mantua, nada emparentado con el famoso marqués de los romances, es puesto en relación, sin embargo, con éste por su criado, el gracioso Viznaga, debido a que, tras la muerte del rey de Nápoles, su hija y heredera anda buscando marido. Y así «Mi amo, el Duque de Mantua/ que piensa entre sus congojas,/ que anda a buscar Valdovinos,/ se lamenta y no los topa». Al final acabará casándose con la reina.

Pero donde mejor se manifiesta la influencia y utilización de estos romances en el teatro español de la época es en las recreaciones de la historia carolingia por parte de Lope de Vega y de Jerónimo de Cáncer, que escribieron sendas obras tituladas *El marqués de Mantua* y *La muerte de Baldovinos*.

A lo largo de toda su producción, Lope se sirvió muchas veces de historias

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ Cfr. SÁNCHEZ, A., «Don Quijote, rapsoda del Romancero viejo», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. J.A. Parr, Juan de la Cuesta, NEWARK, 1991, pp. 241-262. En otros capítulos pueden verse otras alusiones menos importantes a los romances del Marqués de Mantua e, incluso, la utilización de sus versos con matiz humorístico, como en el capítulo XXXII de la Segunda Parte, tal y como se advierte en la nota correspondiente de la mencionada edición de *El Quijote*, pp. 894-895.

⁵ Cfr. AUBRUN, C.V., «Los romances del Marqués de Mantua» *ars poética y poeticidad*, ed. *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, 1981, pp. 247-256.

⁶ Cfr. PÉREZ LASHERAS, A., «El *Entremés de los romances* y los romances del entremés», en *La recepción del texto literario*, eds. J. P. Etienvre y L. Romero, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988, pp. 61-76.

contenidas en crónicas, canciones populares, cuentos, mitos y, naturalmente, romances. Éstos, como han analizado Moore y Swislocki entre otros, se constituyen en la materia prima de buena cantidad de obras, que se sirven de sus argumentos, adaptándolos, ampliándolos, modificándolos en suma. Y que emplean con generosidad, en diversos sentidos, su propio material textual convertido así en ingrediente esencial en la génesis de la comedia lopesca⁷:

El romance sirve de punto de arranque de asuntos y temática, y proporciona personajes y acción, imágenes y versificación. Trozos enteros se incorporan al texto lo mismo que versos sueltos. Un verso de romance prefigura el desenlace de un episodio o de una obra entera⁸.

Un ejemplo destacado de todo ello es el empleo de los romances del Marqués de Mantua en la comedia homónima de Lope de Vega.

La obra, citada en el *Peregrino*, se publicó por primera vez en 1619, dentro de la *Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega*⁹, aunque su fecha de composición hay que retrasarla hasta 1596, según Gálvez y Oleza, o hasta 1598-1604, según los criterios métricos de Morley-Bruerton¹⁰.

Se trata de una tragedia pura, como señalan su ausencia casi absoluta de escenas cómicas, su infausto final, su clima de expectación y de misterio, sus personajes nobles y sus fuentes «históricas»¹¹. Una tragedia que engarza una serie de temas esenciales entre los que sobresalen, muy relacionados y condicionados, el amor, la religión y la discusión sobre los derechos y limitaciones del poder real¹².

El primero de ellos parece ser el central, pues el enamoramiento de Carloto es lo que impulsa el proyecto de traición y asesinato de Valdovinos, y lo que provoca al mismo tiempo la reflexión sobre los límites del poder de un rey y el conflicto entre los derechos de sus súbditos y la voluntad y el deseo de su señor. Pero este tema acaba predominando en nuestra tragedia y se hace independiente del tratamiento del amor en el acto III. La religión, por su parte, está muy ligada al amor: el matrimonio de Valdovinos con Sevilla, si es fruto del amor, también se realizaba sobre el cumplimiento de una condición, que la infanta mora se hiciera cristiana. En

⁷ Cfr. MOORE, J.A., *The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1940; SWISLOCKI, M., *Lope, the «Romancero» and the «Comedia»*, Harvard University, 1976; CARREÑO, A., «Del Romancero Nuevo a la Comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, L (1982), pp. 33-52; SWISLOCKI, M., «Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 977-985; etc.

⁸ Cfr. SWISLOCKI, M., «El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986), pp. 213-223. La cita en p. 220.

⁹ En 1619 se hicieron de esta obra dos tiradas ligeramente diferentes. Existen además dos versiones manuscritas de escasa relevancia. La obra no se ha editado modernamente en solitario aunque sí se encuentra incluida en las grandes colecciones de textos dramáticos de Lope, como las de Menéndez Pelayo o Juliá Martínez.

¹⁰ Cfr. MORLEY, S. G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 250 y ss.

¹¹ Cfr. MORBY, E. S., «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 185-209.

¹² Cfr. ESPÍN TEMPLADO, M.P., «Disposición temática en *El Marqués de Mantua*, tragicomedia de Lope de Vega», *Epos*, V (1989), pp. 165-182; OLEZA, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

realidad, la relación amorosa de la pareja tiene como uno de los componentes fundamentales la religiosidad, que, en este sentido, ha sido privilegiada por algún crítico, aunque quizás en exceso¹³.

En buena medida estos temas ya estaban presentes en los romances carolingios que sirvieron de base a Lope para escribir su obra y cuyos versos, literalmente o con adaptaciones variadas, son ampliamente utilizados en la comedia, como ya señalara Menéndez Pelayo:

Lope intercaló un número enorme de versos con poca o ninguna alteración; pero los acomodó con tal arte dentro de las situaciones dramáticas, que parecen nacidos allí, y producen 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 activa¹⁴.

En la obra de Lope, en efecto, se dramatizan los célebres romances de Valdovinos y el marqués de Mantua, en los que se cantaban, esencialmente, la agonía de Valdovinos en brazos del marqués y la acusación y castigo ulterior del príncipe Carloto. Lope toma como base el primer romance («De Mantua salió el marqués») para el acto II y el segundo y tercer romance («De Mantua salen aprisa» y «En el nombre de Jesús») para el acto III. Lope concentró todas las inclusiones del texto original en las dos últimas jornadas y amplió, considerablemente, el acto I, buscando la intensidad dramática y la motivación de los hechos trágicos relatados en los romances.

La jornada I, así, es una invención de Lope, que recoge las leves alusiones del pretexto y las amplía con libertad. La muerte a traición del caballero Valdovinos por parte del príncipe Carloto, hijo de Carlomagno, está motivada en los romances por el enamoramiento de Carloto de la mujer de Valdovinos, que le ha rechazado. En el romance I puede leerse:

Hame herido Carloto, su hijo del emperante,
por que él requirió de amores a mi esposa con maldad.
Por que no le dio su amor, él en mí se fue a vengar,
pensando que por mi muerte con ella había de casar.

(vv. 182-185)¹⁵

algo que se repite también en el v. 50 del segundo romance («Por casarse con su esposa, dicen que le fue a matar»). Pero estas leves alusiones le sirven a Lope para trazar un profundo análisis de los efectos de la hermosura y del amor ciego, muy en la línea de su época.

El amor, visto en esta obra desde distintas perspectivas (amor pasión, amor deseo, amor cortesano, amor conyugal, celos, etc.), es el motor y el centro de la trama. La obra consiste en mostrar cómo se trunca por una voluntad individual ajena la felicidad conyugal de una pareja de recién casados. En *El marqués de Mantua* se oponen, así, el amor conyugal y el deseo particular de un príncipe.

¹³ Vid., RUIZ DE VIZO, H., «*El marqués de Mantua*» (*simbolismo y evangelio en Lope de Vega*), Miami, ed. Universal, 1971.

¹⁴ Vid., MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, en *Obras completas*, XXXIV, Madrid, CSIC, 1949, pp. 335-356. La cita en p. 338.

¹⁵ Citaré siempre los versos, entre paréntesis, según la edición citada en nota 1.

Al situarse las relaciones amorosas dentro de una institución, éstas sólo pueden alterarse con la violencia. De ahí el germen trágico de una obra que se hace eco del sistema de relaciones del Siglo de Oro. El amor tiene como condición primera la belleza de la mujer, y el sentimiento amoroso surge de manera instantánea. El Carloto que se sorprende de que Valdovinos pueda casarse con una mora y de que ésta sea tan hermosa, como dicen todos, pronto cambia de opinión al contemplarla y queda prendado de Sevilla con sólo verla, ya que, como en tantos poemas de la época, es la vista la que comunica a las personas y la que engendra el amor. Así puede decir Carloto: «Mas ¿quién me culpará, si de una vista/ Sevilla me dejó rendido y ciego» (vv. 387-388)¹⁶; y cuando doña Alda le pregunta la causa de su turbación, el delfín de Francia responde: «Sola una vista,/ don Alda, me mató; ya no soy cuerdo» (vv. 409-410).

Si la vista es lo que provoca el amor, los ojos de la dama, de acuerdo con la imaginería de la época, se nos presentan como soles, como estrellas verdaderas de las que los astros celestes toman su luz.

Y como es lógico, en la obra de Lope aparece el amor como servicio, la «cortesía» y la idolatría de la dama. Pero el amor de Carloto no es neoplatónico ni siquiera cortesano; es un amor ferino que busca sólo la satisfacción sexual. Desde su primera y última conversación con la infanta, Carloto desmiente su engolada forma de hablar y su pretendido respeto cortés con su comportamiento. Y si en el verso 490 presume de ser su esclavo, las palabras de Sevilla nos dan la auténtica medida de su amor: «Habla y no llegues la mano» (v. 520). Carloto intentar forzarla, intento fracasado por la llegada del esposo. Pero su deseo ya no puede aplacarse y Carloto buscará otros caminos para satisfacer su pasión. El traidor Galalón, personaje importante como veremos y que no está en los romances, es quien le sugiere la traición.

Todo este tratamiento del amor es una creación de Lope que se apoyó, no obstante, no sólo en los versos anteriormente citados sino en otros motivos de los romances. Las sospechas y celos del Valdovinos de Lope, de tanto calor dramático, pueden entrecruzarse en los famosos versos 89-91 del romance I, y el origen musulmán de la princesa Sevilla y su conversión al cristianismo por amor, explicados en las escenas iniciales de la primera jornada, estaban presentes en los vv. 64 y ss. del segundo romance.

También aprovecha Lope en este primer acto las sugerencias de los romances sobre el nombramiento de Valdovinos como heredero del marqués de Mantua (vv. 139 y 218 y ss. del I romance). Por supuesto, los prolegómenos de la traición, con la petición a Valdovinos por parte de Carloto de que le acompañe en una aventura incierta, estaban recogidos con mucha vaguedad en los vv. 116 y ss. del primer romance:

pues me mató a traición,	viniéndole acompañar,
¡Oh príncipe don Carloto!	¿Qué ira tan desigual
te movió sobre tal caso,	a quererme así matar,
rogándome que viniese	contigo por te guardar?
¡Oh desventurado yo!	¿Cómo venía sin cuidar,
que tan alto caballero,	pudiese her tal maldad?
Pensando venir a caça,	mi muerte vine a caçar.

¹⁶ Citaré siempre por la edición de JULIÁ MARTÍNEZ, E., ed. LOPE DE VEGA, *Obras dramáticas escogidas*, IV, Madrid, Hernando, 1935, señalando los versos correspondientes.

Todo lo demás es cosecha de Lope: la discusión de los caballeros de la corte sobre la boda de Valdovinos y Sevilla; la propuesta de organizar una *encamisada* para celebrar el acontecimiento, la presentación de Sevilla en la corte, los monólogos de Carloto, que reflejan su angustia y su deseo; sus conversaciones con otros personajes (su hermano Rodulfo, la dama doña Alda, el traidor Galalón) para pedirles consejo; el encuentro entre Carloto y Sevilla y su intento de violación, interrumpido por Valdovinos. Es decir, Lope acude a cualquier ingrediente dramático que motive psicológicamente la conocida historia y que explique a su público una leyenda tan sabida, incorporando una serie de elementos que adornan la tragedia y la vivifican.

En la segunda jornada, en cambio, Lope sigue muy de cerca los romances carolingios e incluye numerosos versos suyos. Sin embargo, y apoyándose precisamente en el conocimiento del público, aumenta el tono trágico añadiendo un clima de presagios y agüeros en la partida de Valdovinos que no estaban en los textos originales, y amplía la resistencia de Sevilla a dejar partir a Valdovinos, sólo sugerida en los romances.

Presenta también en escena (y no sólo en el recuerdo de Valdovinos o de su escudero, como en los romances), la traición y muerte del protagonista, además de incluir lo que Menéndez Pelayo llamaba un «intermedio pastoril y venatorio», que, aunque presente en la cacería del I romance, es importante en la comedia porque relaja la tensión dramática y aumenta la verosimilitud, ya que hubiera sido muy brusco desarrollar la traición inmediatamente después de la despedida de los esposos además de permitir el encuentro del marqués con su sobrino.

Por lo demás, todo el desarrollo central del acto es muy fiel a los romances: la cacería inicial, el lamento de Valdovinos, que se encomienda a la Virgen y a Cristo y recuerda a su mujer, a su madre y a sus amigos y al marqués de Mantua, así como recrea la traición de Carloto y dos caballeros más que le causan 22 heridas tras haber despedido a sus escuderos¹⁷; la presencia de Marcelo como testigo parcial de los hechos y su búsqueda de un confesor para Valdovinos; el extravío del marqués de Mantua durante una cacería y una tormenta, lo que le permite escuchar a su sobrino; las preguntas del marqués a Marcelo; la presencia del ermitaño, que facilita la muerte cristiana del agonizante y consuela al marqués; y por supuesto el famoso juramento de venganza de este, todo estaba contenido en el primer romance, que es, no obstante, como veremos, hábilmente manipulado por Lope.

En el acto III también sigue Lope, aunque con menor fidelidad, los romances II y III del Marqués de Mantua. Los mensajeros que de parte del marqués acuden a Carlomagno en demanda de justicia son los mismos que en los romances y obtienen las mismas garantías de justicia mediante el nombramiento de un tribunal imparcial. Y también están presentes en la comedia, pero con mayor desarrollo, la reacción de Roldán en defensa de Carloto y su posterior destierro (el año del romance se convierte en seis en la comedia, v. 2769); la confesión de Carloto de la autoría del crimen (romance III) y la sentencia de muerte y ejecución.

¹⁷ En los versos 326 y ss. del I romance, el escudero Marcelo señala que, antes de descubrir a su señor malherido, vio a Carloto y a otros dos caballeros desconocidos. En la obra de Lope, aparte de Carloto, los traidores son Galalón y dos caballeros más. La presencia de Galalón en la traición tiene su importancia ya que es él quien ha sugerido a Carloto la muerte de Valdovinos y quien se venga personalmente de una afrenta anterior. Con ello se descarga en parte la responsabilidad de Carloto y se abre el camino al tratamiento del otro gran tema de la obra.

Pero también introduce Lope algunos cambios respecto a los textos originales. Algunas escenas, sólo aludidas, si acaso, en los romances, subrayan el dolor de los deudos de Valdovinos, como se muestra en los versos en que Sevilla reclama justicia al Emperador o se entrevista con el marqués, o en aquellos otros que presentan dramáticamente el cuerpo insepulto del asesinado.

Introduce también Lope un clima de murmuraciones en la corte que anticipan el resultado trágico, y presenta más plásticamente la división en bandos de la corte ante la suerte adversa del príncipe.

Pero el cambio más importante afecta al tratamiento psicológico del príncipe acusado y condenado. Todo el acto, en el fondo, no es sino una composición dramática para mostrar la interiorización de la culpa y los contrastes en su comportamiento. Los monólogos de Carloto —algunos tan hermosos como el soneto de los versos 2289-2302—, su cambio anímico desde los recelos iniciales hasta la aceptación final de la suerte personal, su propio encarcelamiento y las reflexiones y diálogos a los que da lugar, poco de esto estaba en los romances originales.

De ahí que se cambie la propia interpretación de la muerte de Carloto. Si en los romances se subraya el carácter de afrenta de la ejecución (decapitación y desmembración de su cuerpo), hecha en gloria de Valdovinos (vv. 97-98 del III romance), en la comedia de Lope de Vega, en cambio, el arrepentimiento del príncipe, y su aceptación cristiana de la muerte dignifican el momento final de Carloto, tal y como se muestra en las palabras del Nuncio que da cuenta, en romances, de los últimos momentos de su vida —y de paso de la muerte del traidor Galalón, por justicia poética, vv. 2781-2860— y de la reacción dolorosa del pueblo ante la ejecución¹⁸.

Con este cambio en uno de los protagonistas, Lope de Vega estaba dando su interpretación personal de los hechos y perfilaba su personal tratamiento del segundo tema importante de la comedia, la problemática de los límites del poder real, ejemplificada en las personas de un rey justo (Carlomagno) y de un príncipe injusto (Carloto), cuyas reacciones y dolores amplían los presentados en los romances.

En la obra de Lope la autoridad del rey está por encima de cualquier tipo de duda. Su sola presencia exige respeto y los personajes, hasta los más nobles, se humillan ante su monarca. Por eso Valdovinos no puede negarse a acompañar a Carloto en la aventura que éste le ha propuesto en los versos finales del acto I. Al sobrino del marqués de Mantua no se le pasa por la mente que Carloto esté planeando una traición y de ningún modo osa en dudar de su autoridad sobre él.

El problema que se desarrolla en la obra no es cuestionar la autoridad real sino discutir los derechos y limitaciones de poder de un rey injusto (aunque hay que tener en cuenta que Carloto no es todavía rey sino príncipe heredero).

En consonancia con la establecida y acatada soberanía real, Carloto tiene amplia conciencia de sus derechos. Enamorado de Sevilla, cree que su condición le permite, le da derecho a apoderarse de ella. ¿Es que no puede un rey hacer leyes a su antojo?, pregunta Carloto a su hermano Rodolfo. La respuesta de este no puede ser más contundente: «Puede del reino a su instancia» (v. 190). El problema se presenta cuando se confunden las leyes con el poder arbitrario, con la tiranía. Si Carloto cree actuar con derecho al apoderarse de Sevilla, Rodolfo se encarga de poner las cosas en su sitio: «Esto no es ley, aunque es gusto/ sino injusta tiranía» (vv. 192-193).

¹⁸ El desenlace final (matrimonio de Sevilla con Rodolfo, hermano de Carloto) no está planteado en ningún romance.

En este enfrentamiento dialéctico entre los dos hermanos es inevitable que el príncipe heredero trate de convencer a su hermano por medio de preguntas rápidas pero no lo consigue porque Rodolfo argumenta impecablemente: «Cuando codicia lo injusto/ no es codicia hacer lo justo/ sino pecado y malicia» (vv. 198-200).

El rey es, por definición, el hombre justo. Si el monarca por cualquier motivo se vuelve injusto, ¿merece ser considerado rey? El dilema continuaba siendo demasiado audaz y Lope va a enmascararlo de dos maneras: introduciendo en el carácter del príncipe el sentido de la duda y la consciencia del mal obrar y, sobre todo, oponiendo a su manera de proceder, la actitud justa y justiciera de su padre, el verdadero rey en todos los sentidos.

En efecto, Carloto sabe desde el principio que su acción es injusta y pide perdón a Dios (v. 945). Pero en lugar de quitar de sí la tentación, primero intenta forzar la voluntad de Sevilla. Pero como sabe que el matrimonio está por encima, como sacramento, de su autoridad, opta por eliminar el obstáculo que impide su satisfacción personal eliminando a Valdovinos, no sin alguna que otra vacilación que se irá acrecentando más adelante tanto en un sentido externo (por las demandas de justicia del marqués y de Sevilla) como interno (por la propia toma de conciencia de que ha procedido mal y debe sufrir castigo). Su figura queda así disminuida a la vez que se exalta la dignidad del auténtico rey, que es capaz de sacrificarse en aras de la justicia, con lo que la obra es, como siempre en Lope, profundamente conservadora al manipular ideológicamente un texto previo.

Pero más interesante que estos cambios temáticos entre romance y comedia es el mismo uso intertextual de Lope de Vega en esta obra. Lope introduce una gran cantidad de versos originales, incluidos dentro de otras estrofas (quintillas, redondillas u octavas reales), mientras conserva sólo 464 versos de romance (nueve romances en total), agrupados sobre todo en las dos últimas jornadas: en el acto II, salvo el romance inicial en el que Carloto descubre su traición a Valdovinos, los tres restantes incluyen versos del pretexto (lamento de Valdovinos, declaración de Marcelo y juramento de marqués); y en el acto III también se conservan en romance los mensajes del conde y del duque a Carlomagno, la sentencia del traidor y, ya sin utilizar el pretexto, la ejecución de Carloto (el romance incluido en el acto I, inventado por Lope, narra la boda entre Valdovinos y Sevilla).

Lope utiliza los romances con dos funciones esenciales: conseguir crear un ambiente de expectación entre el público que conocía la historia y que estaría atento a sus variantes, buscando su complicidad; y culminar la acción esbozada en el acto I. Lope consigue mantener el interés de un espectador que acudía al teatro conociendo de antemano el asunto y su desenlace trágico. Lope le anticipa el desenlace introduciendo, como en *El caballero de Olmedo*, una serie de malos agüeros que aconsejarían la no partida de Valdovinos a la aventura con Carloto (vv. 1184-1199).

Lope guiñaba un ojo a su público al comunicarle previamente que no le defraudaría y que la historia iba a cumplirse inexorablemente. Con ello los agüeros ocupan un lugar importante en la eficacia dramática de esta obra, unidos y reforzados por los presentimientos de Sevilla que conectaban con los sentimientos del público para captar la injusticia del asesinato de Valdovinos.

Con este juego eminentemente dramático, el público estaba preparado y encantado de recibir los romances, cosa que empieza a cumplirse a partir del acto II.

Tras la leve alusión del verso 1337 («Mucho el espeso monte le socorre», que recuerda al verso 28 del romance I, «El monte era muy espeso»), comienza una

leve adaptación de los versos 66 y siguientes del romance con la invocación de Valdovinos a la Virgen (vv. 1464-1467), si bien los versos siguientes de la comedia (intervención de Marcelo, que descubre a su señor y diálogo con él) se inspiran en otros versos muy posteriores del primer romance (vv. 330 y ss. y 344 y ss.).

Esta alteración del orden de los versos del romance continúa en los vv. 1495-1507 de la comedia, en los que el marqués de Mantua expresa, en octavas reales, su desconcierto al haberse perdido en un espeso monte durante una noche de tormenta, y que recuerdan los vv. 28 y ss. del romance primero, si bien éstos corren a cargo del narrador¹⁹.

No obstante, la intertextualidad manifiesta comienza con el lamento de Valdovinos, en los versos 1508-1527, directamente extraídos de los versos 89 y ss. del romance. Este lamento se reproduce en quintillas pero entre sus octosílabos se intercalan, con ligeros cambios, los versos 89-92 del romance, no a través de su versión original sino de otras versiones posteriores, de la época del dramaturgo posiblemente, y glosándolos con versos del propio Lope de Vega (subrayo los versos tomados del romance):

¡Que ya de mi voz mortal
no se ablanda cual solía
tu pecho hermoso y leal.
*¿Donde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?*
Cuando fueron nuestras vidas
una sola y un lugar
el alma pudo ocupar,
*de mis pequeñas heridas
gran pasión solías tomar.*
y de solas las señales
te vi mil veces llorar
lágrimas a sangre iguales;
*agora, de las mortales
no tienes ningún pesar.*
Pero, si de tanta herida
no le vienes a mostrar,
por no poderme escuchar,
*no te doy culpa, mi vida
que descanso con hablar.*

El monólogo de Valdovinos es interrumpido en la comedia por la intervención del marqués de Mantua, una paráfrasis además de versos anteriores del romance.²⁰

Cuando se recupera, en la comedia, la voz de Valdovinos, vuelven a utilizarse los versos del romance, suprimiendo bien es verdad alguno de ellos. Así en los versos 1546-1549, que proceden de los versos 95-96 del romance:

*yo te pedí la licencia
para mi muerte buscar.
Pues yo, señora, la hallé
¿a quién la culpa daré?*

¹⁹ Cfr. AA. VV., *Intertextuality/ Intertextualidad*, ed. de M. Bengoechea y R. Sala, Alcalá, Universidad, 1997; PLETT, H., ed. *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1991.

o en los vv. 1558-1565, extraídos de los versos 102-105 del original:

*Si viviendo me quisiste,
muriendo lo has de mostrar
no en extremos, ni en llorar
el cuerpo difunto y triste
mas por el alma rogar.
¡Oh mi primo Montesinos;
deshecha es la compañía
de los dos en este día*²¹.

Lope parafrasea lo no incluido literalmente o amplía el contenido libremente. Lo mismo sucede en los versos siguientes, en las sucesivas evocaciones por parte de Valdovinos de amigos, parientes y deudos, en los que la paráfrasis continuada del romance se reafirma, además, con la inclusión literal o con ligeras modificaciones de muchos versos: el v. 1568 procede del 108; los vv. 1581-1592 de los vv. 129-134; los vv. 1601-1605 derivan de los vv. 123-125; y los vv. 1606-1615 remiten a los vv. 135-139. Con ello Lope se atiene fielmente a la letra de los romances aunque altere su orden de aparición.

Como es lógico, en la comedia se suprimen los parlamentos del narrador, sustituidos por el diálogo y la dramatización de sus contenidos. Lope vivifica así los textos originales, como sucede en los vv. 1616-1632, recreación abreviada del primer diálogo entre tío y sobrino, guiado por el narrador en los vv. 145-167 del primer romance.

Mantiene Lope en estos versos el equívoco inicial de Valdovinos al confundir al marqués con su criado, la respuesta del tío, que deshace esta equivocación y, sobre todo, la petición al caballero herido de que confiese su mal, todo ello convenientemente aderezado con algunos versos del pretexto (los versos 1617-1618 y 1621-1622, por ejemplo, remiten, respectivamente, a los vv. 149-150 y 152 y 158).

La confesión de Valdovinos comienza precisamente, con un cambio de estrofa en la comedia. Se introducen ahora 34 versos en romance (1633-1666) que siguen de cerca, sobre todo al principio, los vv. 168-192 del pretexto. Lope sigue utilizando citas literales y sigue parafraseando el romance, pero abrevia el original al despachar con dos versos (1661-1662) la causa de la traición, muy bien expresada en el romance I, debido a que la había desarrollado ampliamente en el acto I de su obra. Introduce, además, el motivo del consejo de Galalón, que no estaba en el pretexto y que es fundamental, como se ha visto, para interpretar correctamente la obra (vv. 1643-1646):

*porque me han muerto a traición
unas manos y una lengua:*

²⁰ Los vv. 1528-1537 remiten a los vv. 81 y ss. del romance, con utilización expresa, además, del pretexto en el verso «al pie de aquestos robles», reminiscencia de «Al pie dunos altos robles». El marqués interrumpirá varias veces más, en la comedia, el parlamento de Valdovinos para manifestar sus dudas y su dolor. Es lo que sucede en los vv. 1541-42; 1555-1557; 1566-1567; 1577-1580; y 1593-1600.

²¹ Las alteraciones de los versos subrayados son mínimas respecto al pretexto original o quizás inexistentes según las versión que manejara Lope o la distorsión oral de los romances: el v. 1548 cambia el orden sintáctico del romance, «pues yo la halle, señora»; el «muriendo» del v. 1559 procede de un «al morir»; y el «no en extremos» es el resultado de la supresión de dos palabras, «fazer grandes», del romance.

la lengua con el consejo,
las manos con la soberbia.

La respuesta del marqués, su reacción desesperada al reconocer a su sobrino y heredero, relatada por el narrador y por el propio marqués en el romance, es sustituida, sin alusiones intertextuales²², por un expresivo monólogo de imprecaciones del marqués (en el que se cuela, como otro guiño, un conocido verso de Garcilaso) y por un diálogo con Valdovinos en octavas reales. Es en la última parte de este diálogo donde recupera, levemente, Lope las menciones literales del romance, como el v. 1707, reproducción del v. 244 del pretexto. Y mayor relación con este se aprecia en la introducción de otros dos personajes, el escudero Marcelo y un ermitaño.

Pero Lope, con el fin de conseguir un clima más dramático, altera el orden de los acontecimientos relatados. En el romance, a la llegada del ermitaño le sigue la confesión y muerte de Valdovinos. En la comedia, Lope mantiene con vida más tiempo a Valdovinos e incluye antes de que muera las declaraciones de su criado Marcelo, que son posteriores en el romance.

Estas declaraciones son relatadas, de nuevo en verso de romance, en los vv. 1573-1820 de la comedia. Se intercalan, en ocasiones, citas literales del pretexto, aunque, fundamentalmente, Lope parafrasea el resto y añade todo el clima de agüeros que había introducido en el acto I de la obra así como inserta un tono descriptivo mucho mayor de la aventura que terminaría en tragedia, además de cambiar de tres a cuatro el número de traidores que asesinan a Valdovinos.

Cuando termina su declaración Marcelo, tiene lugar en la comedia la muerte de Valdovinos²³. Lope amplía este motivo buscando la resonancia religiosa de la obra, lo que se acentúa con los consejos y muestras de consuelo del ermitaño al marqués (vv. 1856-1884), sólo sugeridas en el romance (v. 271). También utiliza el pretexto para situar el lugar en el que sucede la acción, lugar denominado por el ermitaño «la Floresta sin ventura», tal y como aparecía en el romance.

Y el marqués es el que cierra el acto II con su juramento de venganza (vv. 1905-1936), que, realizado en verso de romance de nuevo, es una paráfrasis y adaptación de los vv. 362-374 del romance I. Selecciona de las promesas del marqués el no comer en mesa bien servida, el no dormir en cama, el no entrar en villa ni cortar cabellos, el no desprenderse de las armas y el no enterrar el cuerpo de Valdovinos. Lope suprime las alusiones al cuidado del cabello y las barbas y el vestido así como elimina, con acierto, los versos finales del romance ya que contar el traslado del cuerpo de Valdovinos hasta una abadía cercana y la búsqueda del marqués por parte de sus allegados carecía de todo interés dramático.

Este empleo intertextual de los romances carolingios, con sus supresiones y ampliaciones, sus cambios de orden, sus citas literales y sus paráfrasis, sus dramatizaciones de reflexiones y de la figura del narrador, se mantiene en el acto III de la obra de Lope, adaptación de los romances II y III del marqués de Mantua.

Alguno de los versos iniciales de esta jornada son copia casi literal del romance II: el verso 2009 < 14; el 2018 < 18; el 2021 < 18; el 2046 < 26; y, sobre todo,

²² El verso 1669, «limpiarle quiero el rostro a Valdovinos», está inspirado, no obstante, en el v. 205 del romance, «con un paño que traía, la cara le fue a limpiar».

²³ Algún verso, como el 1825, «A mi madre os encomiendo», estaba situado mucho antes en el romance. En concreto en el v. 242. Y el verso 1829, «adiós, adiós, mi buen tío», es una cita textual del v. 260 del romance.

los vv. 2029-2034 y 2057-2064, reproducen, en redondillas, los versos 20-23 y 33-36 respectivamente:

*En Italia hemos estado,
y en Mantua, con el Marqués,
y del la embajada es,
que para ti nos la ha dado.
Manda que se salgan fuera,
sólo aquí quede Roldán. [...]*

*Decid, Conde, qué queréis;
que al amigo y enemigo
a escuchar igual me obligo:
hablad y no receléis,
que por amistad guardar,
al amigo siempre escucho,
y al enemigo, por mucho
que dél me puedo avisar²⁴*

Pero el empleo intertextual comienza verdaderamente con el mensaje que el conde de Irlas transmite a Carlomagno, 68 versos en romance (vv. 2065-2132) que parafrasean los versos 40-81 del romance II e introducen, de cuando en cuando, el texto literal del pretexto con su demanda de justicia al Emperador por parte del marqués de Mantua, el maestre de Rodas, el duque de Baviera, el rey de Sansueña, la reina Ermelina y otros muchos caballeros. Lope añade al ejemplo de Trajano contenido en el pretexto las referencias cristinas para convencer a Carlomagno de que castigue a su hijo y venza así su propio dolor.

La respuesta del Emperador (vv. 2137-2168), en redondillas, que se encuentra tras un comentario del narrador en el pretexto, se hace en la comedia a través de un aparte de Roldán (lo que anticipa teatralmente su actitud personal ante la condena del príncipe) y sigue fielmente el texto original, incluso en sus aspectos morales y, por supuesto, en su exaltación monárquica, y sin prescindir del empleo literal de sus versos y sin cambiar su orden ni apenas sus palabras.

Lo mismo sucede con la respuesta, de nuevo en romance, del duque de Alansón (vv. 2173-2208) si bien resume Lope aquí el parlamento original, sobre todo en lo que se refiere a la petición de garantías para la seguridad del marqués y su gente, garantías que en la comedia, como en el romance, se simbolizan con la entrega de un anillo.

Las escenas siguientes de la comedia de Lope, aunque inspiradas en lo que relata el narrador del romance en los vv. 156-216, no utilizan el material textual previo y, además, como es normal, vienen desarrolladas en diálogo: encuentro entre el Emperador y Sevilla, intento de Carloto de aplacar la justicia de su padre; acto de prisión de Carloto; diálogos entre el marqués, Reinaldos y Sevilla, etc. El largo parlamento del nombramiento de jueces por Carlomagno (vv. 223-258) es resumido con brevedad por Lope en los vv. 2475-2487.

El pretexto (el romance III en este caso) se recupera, no obstante, en las esce-

²⁴ Los versos originales son «Dezid, conde, qué queréis, no os cabe recelar./ Bien sabéis que el mensajero licencia tiene de hablar/ Al amigo y enemigo, siempre se debe escuchar./ por amistad al amigo y al otro por se avisar».

nas finales, sobre todo cuando en boca del Condestable, y nuevamente en romance, se le comunica a Carloto su sentencia de muerte en los vv. 2571-2612. Lope parafrasea los 50 versos iniciales del III romance, abreviando la composición del tribunal y eliminando algún que otro detalle (como el tormento dado a Carloto) pero manteniendo la condena y alguno de los versos originales.

El resto de la comedia es una ampliación de los versos finales del III romance pero ya sin empleo intertextual, lo que permite al autor una mayor libertad en el tratamiento de la ejecución de Carloto y en el mismo desenlace de la obra.

Esta libertad final de Lope de Vega en la interpretación de un texto previo se torna mucho mayor en una comedia burlesca o de disparates escrita por Jerónimo de Cáncer y publicada en Madrid en 1651, *La muerte de Baldovinos*, que va desmontando y parodiando, con indiscutible gracia en ocasiones, los motivos característicos de la conocida historia²⁵, aunque su texto de referencia es la comedia de Lope de Vega y no los romances carolingios.

El texto de Cáncer, como todas las comedias burlescas, es más breve que el texto parodiado (poco más de 1500 versos) y su número de escenas es también menor aunque se mantengan las tres jornadas de rigor, con una distribución argumental continuadora de la comedia de Lope.

Los personajes son sustancialmente los mismos aunque se añaden otros (Malgesi, Gaiferos, Flor de Lis y Melisendra) de escasa importancia en la trama. Pero cambia profundamente la psicología y comportamiento y actitudes de los principales protagonistas, despojados ahora de toda nobleza y dignidad, como exigía la comedia de disparates, en su afán de conseguir la negación de una serie de valores primordiales en la comedia seria y de desmitificar con la caricatura personajes tradicionalmente exaltados para arrancar la risa del público.

La infanta Sevilla, por ejemplo, es inmoral y libidinosa, tal y como la describe Galalón en los compases iniciales de la obra (vv. 57-66):

porque en efecto es mujer
de proceder tan brioso,
de tan altivo desgarro,
y de tanto tomo y lomo,
que en su esparcida conciencia
y en su nativo alborozo
los Mandamientos de Dios
se ven quebrados o rotos,
y los pecados mortales
están en tris de ser ocho²⁶.

y tal como se comporta ella a lo largo de la comedia. Descrita burlescamente por Carloto (vv. 368 y ss.) su mayor preocupación no es el honor sino divertirse y sobrevivir al dolor:

²⁵ Sobre la comedia burlesca, cfr. GARCÍA LORENZO, L., «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las Mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 131-146; del mismo autor «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, 87 (1982), pp. 1-23; SERRALTA, F., «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en AA.VV.: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, 1980, pp. 99-125.

²⁶ Citaré siempre por la única edición moderna de la obra, señalando los versos correspondientes. Cfr. SAINZ DE ROBLES, F.C., ed, *El teatro español. Historia y antología*, IV, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 825-870.

Yo no me pienso morir
 porque he menester vivir
 poco menos que el comer. (vv. 1295-1297)

y su acto de venganza no va más allá de la burla.

Valdovinos es también una caricatura del personaje de Lope. Igual de inmoral o más que Sevilla, su matrimonio es casi un contrato de proxenetismo (vv. 95-100). Marido consentido y cobarde, la defensa de su honor sólo tiene un destinatario, su propia mujer, a la que trata de matar y a la que odia. A ella, sin embargo, trata de convertirla en objeto de trueque cuando va a ser asesinado por Carloto: «Pues yo os la quiero entregar,/ por excusar estos daños» (vv. 882-883). Y en el momento de su muerte su mayor preocupación es su aspecto físico.

El príncipe Carloto, igual de altanero y orgulloso que en la comedia de Lope, es mucho más pusilánime, por lo que le cansan enseguida las escenas violentas (vv. 417-421), aunque asume en ocasiones el papel de celoso que le correspondería a Valdovinos. Asesina casi por deber a Valdovinos e impone su criterio por la fuerza que le da el saberse hijo del Emperador.

Este último experimenta no menor transformación. Cáncer nos lo presenta como autoritario, perezoso, socarrón, arbitrario en la administración de justicia, incrédulo de las declaraciones de los demás y defensor del proceder de su hijo, sin retroceder ante el ultraje del muerto.

El marqués de Mantua dista también mucho de ser la figura heroica y sabia de los romances y de la comedia, quedando muy ambiguo su retrato y su proceder: distante con Valdovinos, exagerado en sus declaraciones de venganza, insolente con el Emperador.

Toda esta degradación de los personajes principales de la leyenda lleva aparejada una paralela negación de valores. Cáncer se burla, implícitamente, del matrimonio (vv. 19-20) y de la religiosidad (vv. 272-273), aunque reserva sus dardos para el sentimiento del honor o su código. Dos personajes indignos, como Sevilla y Valdovinos, «defienden» un honor que saben mancillado personalmente, ya que Sevilla antes del matrimonio se ha entregado repetidamente a muchos hombres, y Valdovinos es capaz en la noche de bodas de dejar sola a su esposa con Carloto para «no estorbar» (vv. 333-360).

Esta burla del honor no hace sino incrementarse con la prueba con la que Valdovinos quiere comprobar si Sevilla le ha deshonrado (vv. 480-491):

BALDOVINOS.	¿Ves este candil?	
SEVILLA.		Sí veo.
BALDOVINOS.	¿Repárasle?	
SEVILLA.		Sí reparo.
BALDOVINOS.	Pues, si de un soplo le matas y le enciendes de otro es llano que eres doncella, Sevilla, y que está tu honor intacto; pero si no, voto a Dios y para tantos y cuantos que te he de sacar el alma con tu mismo garabato.	

Pero el intento de matar a la mujer ofensora se interrumpe por el aviso de un criado de que hay fiestas en París: la muerte puede esperar. Las escenas finales de

la obra, con el encuentro de Sevilla y Carloto, no hacen sino incidir, humorísticamente, en la parodia de la venganza por el honor mancillado.

Toda esta inversión casi carnavalesca del mundo tiene su explicación en la convencionalidad de la comedia burlesca. Hay numerosas alusiones en la obra que señalan que los protagonistas se saben personajes de comedia de chanza. Cuando en los versos 445 y ss. Sevilla propone a Carloto que se esconda para no ser descubierto por Valdovinos éste le responde:

CARLOTO. ¿Pues un Príncipe jurado
se ha de esconder?
SEVILLA. Sí, señor,
que me importa muchos cuartos.
CARLOTO. ¿Es decoro?
SEVILLA. No, pero es
disparate.
CARLOTO. A eso jugamos.

escena que tiene su réplica en la tercera jornada, cuando Sevilla no quiere esconderse y Carloto le recuerda: «¿No me escondí yo por vos/ en la primera jornada?» (vv. 1466-67). Y el primer acto concluye, precisamente, con un comentario sobre los disparates representados (vv. 543-544), además de prodigarse por toda la obra las alusiones al propio escenario (así, por ejemplo, en la muerte de Valdovinos en una selva se habla de cerrar puertas —v. 849— y de entradas y salidas —vv. 886 y ss.) y a las situaciones características de la comedia (vv. 499-503).

No obstante, la desmitificación y su intención cómica se explica perfectamente desde la estructura paródica de la obra. Porque disfrutar y entender *La muerte de Baldovinos* implica un conocimiento de *El marqués de Mantua* de Lope de Vega.

La comedia de Cáncer se inicia, igual que la de Lope, con una escena en la que los caballeros de Carlomagno comentan el extraño caso del bautismo y boda de la infanta mora Sevilla con el caballero Valdovinos, pero para incidir en el carácter disparatado y vicioso de los contrayentes y para presentar, cómicamente, los deseos del príncipe Carloto.

Este, en lugar de pedir consejos a nadie sobre su situación, como ocurre en la obra de Lope, pretende aplacar rápidamente sus celos y conseguir sus objetivos. Para ello despide sin contemplaciones al marido recién casado y se queda solo con Sevilla, a la que declara su amor, sin pretender, por pura desgana, violentarla, como en la obra de Lope.

El encuentro Sevilla/ Carloto es interrumpido, como en la comedia de Lope, por el regreso de Valdovinos. En Cáncer, sin embargo, Carloto se esconde, y la escena de celos, resuelta felizmente por Lope con una declaración exaltada de amor entre los esposos, se desarrolla aquí en un clima de insultos y de amenazas de muerte que no se llevan a cabo por la exigencia disparatada de celebrar una fiesta. Suprime Cáncer, por lo demás, la importante entrevista entre Galalón y Carloto, el nombramiento de Valdovinos como heredero del marqués y la petición de Carloto a Valdovinos para que le acompañe en una aventura.

El acto segundo de *La muerte de Baldovinos* comienza, también como *El marqués de Mantua*, con la despedida de los esposos. Pero la ternura con la que Lope desarrolla la acción es sustituida por la grotesca desconfianza de un marido que parece haberse olvidado de que había prometido matar a su mujer en el acto pri-

mero. Se conservan las corazonadas de desastre de Sevilla y los malos agüeros inventados por Lope (vv. 588-609) mientras que la aventura de Carloto y Valdovinos se convierte en una disparatada «caza de grillos».

Tras presentar la cacería del marqués de Mantua (personaje que a diferencia de la obra de Lope aparece ahora por primera vez), el núcleo del acto consiste en la muerte de Valdovinos a manos de Carloto, Galalón y Malgesi. El diálogo entre Carloto y Valdovinos es una hábil parodia del desarrollado en la obra de Lope. Cáncer degrada el lance y convierte en muñecos a sus protagonistas. Carloto, tras asegurarse con peregrinas preguntas de que se encuentran solos, convence «racionalmente» a Valdovinos de la necesidad de su muerte y le exige lealtad en su asesinato. Valdovinos, por su parte, encara con humor la declaración, al principio, e intenta salvarse entregando al príncipe a su mujer y, finalmente, acepta su muerte y colabora en ella, no sin preocuparse antes por su aspecto físico más que en la confesión. La traición se convierte más ofensiva, o más disparatada, al proceder a registrar a Valdovinos para robarle.

Cáncer ha eliminado de la acción la importante figura del criado Marcelo, pero conserva el lamento de Valdovinos y el encuentro con el marqués en las escenas finales del acto II, aunque ambos elementos, fundamentales en la comedia de Lope y en los romances originales, son tratados con mucha ligereza y brevedad.

Cáncer incluye ahora algunos versos de los romances («¿Dónde estás, señora mía,/ que no te duele mi mal? [...] de mis pequeñas heridas/ compasión solías tomar» —vv. 936-937 y 944-945) pero desfigura su elevado tono y cambia alguno de sus elementos. El marqués y su sobrino se reconocen aquí rápidamente y el marqués se muestra al principio incrédulo y atribuye a una mala digestión las declaraciones de Valdovinos (vv. 981 y 984-985). Y es el marqués, no Marcelo, el que, tras darse cuenta de que su sobrino está muriéndose, va a buscar un confesor, que llega tarde, lo que en rápida transición permite la inclusión del conocido juramento de venganza, degradado estilística y temáticamente (vv. 1026-1041):

Yo vengaré esta traición,
y de matar hago voto
por esto solo, a Carloto,
en dándome otra ocasión
en la cama y en la mesa
mi rabia jura y perjura
de no facer travesura
con mi prima la marquesa;
y al cielo jura mi enojo
la barba no me pelar
hasta que yo vea echar
la del vecino en remojo.
Y juro a Dios de cascallo
un tanto así, así bonito
pero yo callo mi pico,
que es mucho peor urgallo.

La jornada tercera toma también como referencia el acto III de *El marqués de Mantua* de Lope y comienza también con la presentación de la corte de Carlomagno, una corte muy diferente a la de los pretextos. Carlomagno se queja del ruido, aunque sea en su honor, le desagrada tener que dar audiencia cuando tiene muchos

servidores que podrían hacerlo, cuestiona la importancia de ser emperador y muestra incredulidad ante los casos judiciales que se le presentan. La misma actitud mantiene en su conversación con el marqués de Mantua, que, a diferencia de en la obra de Lope, reclama directamente justicia sin contar con intermediarios. Carlomagno rechaza las muestras de vasallaje del marqués y se molesta porque sin su permiso venga muerto Valdovinos, respondiendo socarronamente al marqués cuando le exige justicia sobre su hijo Carloto (vv. 1170-1181):

Como me huelgo de oír
que el rapacillo es resuelto,
así era yo cuando mozo;
al fin es hijo de buenos.
Marqués, no soy de los padres
que gustan de andar sabiendo
travesuras de los hijos,
huélguese, que éste es su tiempo;
también todos fuimos mozos,
y a fe que no fuimos lerdos,
¿qué importa que mate alguno?
Peor fuera ser soberbio.

A diferencia de la obra de Lope, es el Emperador, y no un jurado independiente, el que imparte justicia sobre un caso en el que prima el tratamiento irónico o disparatado: Carloto se excusa porque sólo le corresponde la tercera parte del crimen y Carlomagno señala que el delito ha prescrito aunque piensa investigar el caso con detenimiento.

El encuentro entre Sevilla y el marqués es también una parodia del desarrollado en la obra de Lope: el tono dramático y la insistencia en el dolor por parte de Lope deja lugar a una escena costumbrista en la que curiosamente Sevilla, tras alegrarse de la muerte de Valdovinos porque se han cumplido sus corazonadas, se hace cargo de la venganza, invención ingeniosa de Cáncer, como también lo es su desarrollo, el encuentro humorístico entre Carloto y Sevilla y el propio desenlace de la obra: Valdovinos no es vengado, Carloto no muere y salen escarnecidos Sevilla y el marqués de Mantua, aunque mantengan sus propósitos de venganza²⁷.

Todas estas novedades tenían un claro fin cómico, rasgo que se incrementa con el estilo en el que está escrita *La muerte de Baldovinos* y que, como es propio de las comedias burlescas, acumula frases hechas («que llore y no haga pucheros», v. 327; «Habla por boca de ganso», v. 948; «Ahora es justo que te emperres», v. 1541; etc.), refranes («En manos está el panderero», v. 1243); cuentecillos tradicionales (vv. 423 y ss.), expresiones degradantes y vulgarismos (mondonguera, v.51; «sopla, perra», v. 498; «diz que le cascó en el soto», v. 1280, etc.), palabras inventadas («deseído», v. 2; «rollono», v. 124; «andacar», v. 698, etc.) y toda clase de zeúgmas y juegos de palabras que desmitifican el tono elevado con el que estaba contada esta historia en los romances originales y en la obra de Lope de Vega, culminando así un proceso que experimentarían en el Siglo de Oro numerosos argumentos y leyendas tradicionales.

²⁷ Ha suprimido Cáncer, además del desenlace funesto, las escenas de rebeldía de Roldán.