

# *Hacia una teoría de la justicia poética en el teatro de Lope*

Frédéric Serralta

---

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL

El concepto de justicia poética, como bien saben los estudiosos del teatro aurisecular, lo plasmó el eminente calderonista Alexander Parker en varios trabajos cuyo primer esbozo tiene ya casi medio siglo. A efectos de claridad expositiva empezaré esta ponencia por una breve síntesis, forzosamente esquemática, de las diversas fases de su definición por el crítico inglés.

En su primer artículo, publicado en lengua inglesa en 1957, luego traducido al español en 1976 y editado bajo el título «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» en un libro colectivo, Alexander Parker define la justicia poética como un principio fundado en el hecho de que «en la literatura, durante el siglo xvii español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio»<sup>1</sup>, llegando a formulaciones tan rotundamente matemáticas como «el grado de frustración con el cual un personaje se encuentra al final de una obra es la medida en que el dramaturgo condena sus acciones»<sup>2</sup>. También recordarán los entendidos que esta teoría original exclusivamente fundada sobre bases morales, que convertía al dramaturgo en un escrupuloso censor de las acciones de los personajes y al crítico actual en un evaluador milimétrico —o en un inventor psicoanalítico— de su grado de frustración interna, dio lugar en su tiempo a reacciones críticas algo escépticas

---

<sup>1</sup> Parker [1976a: 335].

<sup>2</sup> Parker [1976a: 335-336].

o francamente negativas, tales como las de R. D. F. Pring-Mill o más tarde Isaac Rubio.

Consciente Alexander Parker de la necesidad de matizar sus afirmaciones iniciales, contestó a sus contradictores retocando primero su artículo de 1957 hasta su auto-afirmada «versión definitiva» de 1970, y volviendo al mismo tema con ocasión de un nuevo estudio titulado «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», que luego se publicó también en 1976 en el mismo libro colectivo. En este trabajo afirma que nunca había pretendido «emplear la expresión “justicia poética” en su sentido estricto de “castigo adecuado al crimen”»<sup>3</sup>, pero en cierto modo vuelve a reivindicar las bases morales del concepto cuando dice:

Entiendo por justicia poética ni más ni menos que el hecho de que no hay culpabilidad moral sin sufrimiento de alguna clase, y no hay sufrimiento sin algún grado de culpabilidad moral (excepto en el caso de la víctima inocente de la transgresión ajena)<sup>4</sup>.

Introduce sin embargo al mismo tiempo nuevas consideraciones de índole no moral sino artística, citando a un especialista inglés de Shakespeare que ya en 1885 escribía: «Entenderemos mejor la justicia poética si la vemos como modificación de la justicia debida a motivos artísticos [...]. Nuestra satisfacción dramática descansa no en el alto nivel de justicia alcanzado, sino en la forma artística en que funciona», y repitiendo luego Parker por cuenta propia que «lo único que importa es “el modo artístico en que opera la justicia”»<sup>5</sup>.

La aparente falta de conexión entre los dos criterios finalmente aducidos por Parker —los morales, adosados pues a un código exterior al texto, y los artísticos, únicamente fundados en la forma y el funcionamiento textual— contribuyó tal vez a la constatación por Isaac Rubio, en 1981, de la ambigüedad del concepto parkeriano de justicia poética, cuando afirmó que el crítico inglés «no ha logrado, a través de sucesivas explicaciones, precisar su sentido»<sup>6</sup> y concluyó al respecto su análisis con estas contundentes apreciaciones:

La llamada justicia poética es propiedad de Parker y tiene como referente sus creencias personales y su manera de leer los textos [...]. En un análisis integral del proceso creador en cuanto productor de sentido, ya no tiene que llamarse ni justicia poética ni nada. El concepto, tal y como lo utiliza Parker, es de escasa o nula validez crítica<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Parker [1976b: 366, n. 11].

<sup>4</sup> Parker [1976b: 367, n. 11].

<sup>5</sup> Parker [1976b: 367, n. 11].

<sup>6</sup> Rubio [1981: 165].

<sup>7</sup> Rubio [1981: 166].

Comparto desde luego la opinión de que, tal como lo define —o como no acaba de definirlo— el crítico inglés, el concepto no es verdaderamente operativo para ayudarnos a llevar a cabo el análisis de una comedia cualquiera. La idea de que el dramaturgo pueda fundar su tratamiento final de los personajes sobre criterios exclusivamente morales o incluso —ya que el mismo Parker llega a emplear la palabra— *teológicos*<sup>8</sup>, me parece incongruente y poco compatible con mi propia percepción, más lúdica y menos filosófica, del fenómeno teatral. No me acabo de resolver, sin embargo, a renunciar por completo al camino crítico abierto en su tiempo por el eminente calderonista, a esa intuición que tuvo de la existencia de una especie de código, en su caso, claro, muy restrictivamente moral, según el cual el dramaturgo premiaba o castigaba a los personajes en el desenlace de su comedia. Una especie de código cuya presencia, creo yo, se nos impone implícitamente a los aficionados algo asiduos al teatro aurisecular cuando, a poco de empezar la lectura, ya sabemos o intuimos casi sin peligro de equivocarnos lo que será de los protagonistas a la hora de concluir la tercera jornada. Algo tiene que haber, alguna correspondencia entre lo que éstos van haciendo y diciendo y el destino que finalmente les impone el dramaturgo. Si dicha correspondencia no se establece entre crimen y castigo, o, según la segunda y menos abrupta formulación del mismo Parker, entre «culpabilidad moral y sufrimiento de alguna clase», ¿sobre qué bases se puede fundar hoy una teoría de la justicia poética, o sea de lo que es *justo* que les ocurra a los personajes, en esa especie de juicio final dramático al cual suele conducir la, digamos, apocalíptica aceleración de las últimas escenas de una comedia?

Esta pregunta me viene preocupando desde hace muchos años, y sobre todo los diez últimos, en los que me he dedicado preferentemente a la lectura de las comedias de Lope. Debido a lo cual, dicho sea de paso, he limitado en la presente ponencia al teatro del Fénix —autor de todas las obras que me propongo citar en adelante— el alcance de mis reflexiones sobre el tema, cuando en realidad, si se tiene a bien reconocerles alguna validez, me parece que no será irrealista considerarlas como extensibles, con las tal vez inevitables matizaciones impuestas por las particularidades de cada dramaturgo, a la totalidad de la Comedia del Siglo de Oro.

Volviendo a la pregunta que acabo de formular sobre los posibles fundamentos de un nuevo concepto de la justicia poética, me ayudaron a avanzar hacia una posible respuesta varias observaciones, aunque a veces muy limitadas y parciales, de la crítica anterior. Una de ellas, del propio Alexander Parker. Cuando evoca éste, en sus últimas consideraciones al respecto, la importancia de la forma artística en que funciona la justicia poética, ¿qué es la «forma artística», sino la manera específica

---

<sup>8</sup> «La idea que me guía es un concepto teológico, no legal» [Parker, 1976b: 367, n. 11].

de presentar a los espectadores un caso particular, o sea, dicho de otro modo, la totalidad de los recursos creadores utilizados por el dramaturgo, y, finalmente, la comedia misma? ¿No era ya esto una puerta abierta hacia la mayor valoración de los criterios internos, específicos, inherentes a cada obra, en contra de la omnipotencia otorgada anteriormente a un código moral exterior al texto?

Otras diversas observaciones, en mi opinión muy fecundas, me llevaron después a considerar la cuestión bajo la perspectiva, no de la muy limitada relación entre autor-censor y personaje censurado o premiado, sino de la recepción por el público y los lectores de la suerte final otorgada a los protagonistas. Citaré por ejemplo la frase de David Kossoff, cuando en la introducción a su edición de *El perro del hortelano* se extraña de que, a pesar de los indiscutibles defectos de Diana y Teodoro, consiga Lope «que el público y el lector [...] anhele un desenlace feliz, que estos encantadores malvados logren su deseo»<sup>9</sup>. En su adhesión total a los criterios éticos de Parker, que implican rigurosa correspondencia entre defecto y castigo, deduce de ello que la obra no funciona en realidad como una farsa, sino como un poema elegíaco<sup>10</sup>. Dejémosle la responsabilidad de una conclusión muy poco convincente —*El perro del hortelano* es, sin lugar a dudas, teatro, y funciona como teatro—, y fijémonos sólo en su acertada constatación de que la suerte final de los protagonistas coincide exactamente, no con su merecido moral, sino con los deseos del público. La felicidad de los dos enamorados, éticamente injustificable según la moral exterior, a todos nos parece artísticamente —teatralmente— justa. Lo cual, en mi opinión, da pie —ampliando la perspectiva a la totalidad de la Comedia, o por lo menos a la de Lope, tan explícitamente deseoso de satisfacer los gustos de su público— a la interrogación siguiente: ¿No será pertinente considerar los deseos del espectador como un factor básico —una especie de causa final mucho más importante que un código moral preexistente al texto— de ese equilibrio definitivo interpretable hoy según un nuevo concepto de justicia poética?

A partir de las dos pistas sugeridas por los apuntes críticos que acabo de citar, mis reflexiones sobre el tema me han llevado a elaborar el esbozo, o tal vez sólo el proyecto, de una nueva definición de la justicia poética, desde luego provisional y susceptible de reajustes y modificaciones, cuya formulación someto ahora como una hipótesis de trabajo a la sagacidad de los especialistas miembros de la AITENSO.

Según esta hipótesis, la justicia poética no sería sino la exacta adecuación o correspondencia entre, por una parte, el destino infausto o feliz de los personajes tal

---

<sup>9</sup> Kossoff [1987: 26].

<sup>10</sup> Kossoff [1987: 26]: «Esto va contra la práctica de la farsa, en la que normalmente la víctima merece castigo por su avaricia o torpeza mental o moral, etcétera, con lo que ni resulta afortunada ni se siente feliz [...]. Por lo tanto, creo que es razonable considerar *El perro* como poema elegíaco».

como en el desenlace de su comedia lo sella definitivamente el dramaturgo, y, por otra, simplemente, las expectativas del público.

Por supuesto, una definición tan concisa, y que incluso puede ofrecer vislumbres perogrullescas, exige por mi parte algunas aclaraciones. Por «expectativas del público» no entiendo únicamente los deseos de un desenlace feliz aplicado a los personajes que le son simpáticos, o de un castigo ejemplar del mal proceder de protagonistas antipáticos o moralmente condenables, sino también los temores de dicho público ante la perspectiva de la suerte trágica de personajes diversamente culpables o que incluso alguna vez han conseguido despertar su simpatía. En resumidas cuentas: las expectativas del público son lo que intuye éste que no puede dejar de ocurrir, independientemente de que le vaya a gustar o no.

Por otra parte, no dejará de parecer presuntuoso el fundar una teoría sobre lo que pudo esperar en su tiempo un público del cual sabemos relativamente poco, sobre todo considerando la conocida variedad de los estamentos sociales que asistían al teatro y de los lugares y circunstancias de recepción. Mi justificación es que no pretendo hablar de las expectativas histórica o individualmente demostrables, o sea de lo que podía desear o temer en persona, al ir a presenciar por ejemplo una representación de *El castigo sin venganza*, un mosquetero del madrileño Corral del Príncipe, sino de las intrínsecamente generadas por el texto, esto es, tal como las va determinando y orientando el dramaturgo conforme avanza la intriga de su comedia.

La última aclaración que me parece conveniente concierne al nombre mismo del concepto que estoy evocando. Tal vez se podrán extrañar mis oyentes o lectores al constatar que, a pesar de mis fuertes reparos ante las bases morales de la teoría de Parker, he seguido empleando el término de *justicia*, o sea de la aplicación final al personaje de un código que recompensa o sanciona rigurosamente la suma de lo que en su comportamiento ha podido estar *bien* o *mal* hecho. La diferencia, que tal vez se habrá podido ya empezar a captar, es que no fundo como Parker dicho código del bien y del mal sobre exigencias éticas, y menos aún teológicas, cuya rigidez preexistiría a la obra, sino sobre criterios sumamente fluctuantes y en gran parte determinados por las condiciones específicas de la comedia en que se aplican.

No creo posible negar, desde luego, la existencia y la vigencia teatral de criterios únicamente determinados por las tradicionales exigencias de una moral cristiana o social. Resultaría muy difícil que cualquier tratamiento particular de un personaje como el Hamete de Toledo, en la comedia del mismo nombre, llevara al público a desear un destino feliz, por lo menos en esta tierra, para ese criminal feroz que se comporta con una crueldad inaudita, matando en el mismo escenario a palos y

cuchilladas a cuantos se le presentan, tanto villanos como señores, galanes culpados como damas angélicas e inocentes, y no se puede dejar de esperar en el desenlace una muerte terrestre que era moral y socialmente insoslayable (aunque la conversión *in extremis* del musulmán Hamete, devoto de san Juan Bautista, le abra luego para el espectador las puertas de la vida eterna). Reconozcamos pues que existen en el público exigencias sociales y morales independientes del tratamiento específico de cada caso particular. Pero en el teatro de Lope me parece mucho más decisivo el papel de los criterios determinados por el esquema propio de cada comedia y las orientaciones que le va dando el autor. Criterios variables, dúctiles, movedizos, que en ciertos casos permiten a los personajes culpables de una transgresión ética alcanzar sin embargo el paraíso de un desenlace feliz, y en otros sancionan al contrario una transgresión equivalente con un implacable final de tragedia.

La determinación de las expectativas «objetivas» del público, o sea de las que le impone o tiende a imponerle la misma obra, depende naturalmente de factores textuales de índole muy diversa. Después de las consideraciones generales que preceden, creo que ha llegado el momento de evocar y ejemplificar algunos de dichos factores, como otros tantos elementos que nos puedan ayudar, desde luego sin ninguna pretensión de exhaustividad, a fundamentar una teoría que incluso al final de esta ponencia todavía quedará necesitada de estructuraciones posteriores. A dicho estudio voy a dedicar toda la segunda parte de la presente exposición, insistiendo en la escasa pertinencia de una noción de justicia fundada sobre un código moral preexistente, pero tratando sobre todo de mostrar cada vez en qué medida los factores aludidos determinan y confirman la variabilidad de los criterios sobre los cuales se funda en el teatro de Lope lo que sigo llamando la *justicia poética*<sup>11</sup>.

El primer factor que influye en las expectativas del público —y que por lo tanto, según mi hipótesis fundadora, prepara de antemano el tipo de destino final reservado a los personajes— es, incluso antes de haber empezado la representación o la lectura propiamente dicha, el título de la comedia. No es, desde luego, el único factor determinante, pero sí el primero, y su importancia es considerable.

Un ejemplo significativo se puede encontrar comparando *El perro del hortelano* con *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Sin evocar de momento sus grandes diferencias, a las que pienso volver en breve, en ambas obras el núcleo de la intriga se construye de manera idéntica sobre los amores compartidos entre una dama miembro de la alta nobleza italiana y un criado suyo, secretario en un caso, mayordomo en el otro. Naturalmente, en el contexto social de la época, ya tenemos

---

<sup>11</sup> Como lo hizo el mismo Parker, excluiré de mis reflexiones el teatro hagiográfico de Lope, que naturalmente se rige por otro tipo de justicia.

bien claro cuál será el conflicto estructurante de las dos comedias. Pero, al titular la una mediante la evidente alusión a un conocido dicho proverbial de la lengua corriente, Lope parece que remite ya al segundo plano los antagonismos sociales para privilegiar la ilustración de un simple y relativamente inocuo comportamiento personal. Al contrario, la formulación *El mayordomo de la duquesa* impone de antemano en la mente del público la preponderancia que otorga el dramaturgo al choque socio-semántico entre una función subalterna y un título de altos vuelos nobiliarios. Por supuesto, todo no queda dicho con la macro-didascalia inicial, pero las dos maneras diferentes de anunciar lo que será un conflicto fundado sobre las mismas bases sociales ya orientan al público, o por lo menos lo predisponen, hacia la probabilidad de un futuro desenlace feliz en el primer caso, trágico en el segundo.

No faltan desde luego en la obra de Lope títulos que se podrían considerar totalmente neutros, como por ejemplo *El caballero de Olmedo* (aunque su aparente neutralidad desaparece por completo para quien, como los espectadores del siglo XVII, esté enterado del cantarillo tradicional). Pero con mucha frecuencia ya está implícito en el título el grado de severidad o, al contrario, de indulgencia con el que finalmente se determinará el destino final de personajes cuya responsabilidad, desde el mero punto de vista de una ética exterior al texto, nos puede hoy parecer idéntica.

Un caso particular es el de las faltas, defectos, vicios o incluso crímenes anunciados ya en títulos como *Los melindres de Belisa* o *El rufián Castrucho*. Que los ridículos melindres de la joven Belisa no le valgan más «castigo» final que el tener que renunciar al galán de quien está enamorada para casarse con otro, todavía se puede considerar como un destino conforme a la moral social imperante en el Siglo de Oro. Lo mismo se podría decir del *rufián Castrucho*, que inventa mil enredos contrarios a la recuperación del honor de dos damas agraviadas y vende al mejor postor a su protegida, para finalmente no recibir más castigo que el tener que casarse con ella. Pero ya no parece moralmente tan aceptable la suerte del personaje central de *Los embustes de Celauro*. Recordaré rápidamente que en dicha comedia el galán Celauro, enamorado de una dama con quien está casado en secreto su amigo Lupercio, urde toda una malévola serie de trampas y embustes que causan los celos y la desavenencia de la pareja central, con peleas, separaciones y reconciliaciones, lucha por los dos hijos que tiene la pareja, y angustiosas aunque luego fallidas perspectivas de un desenlace trágico. Pues bien: la única sanción final de Celauro son unas heridas causadas a consecuencia de sus mentiras por varios villanos, heridas

que no son de peligro, como muy explícitamente lo dice al público otro personaje en la última escena<sup>12</sup>.

Todavía menos explicable desde un enfoque exclusivamente moral es la suerte que reserva Lope en el desenlace al personaje epónimo de *El tirano castigado*. Y eso que el título parece prometerle un castigo ejemplar. Recordemos rápidamente sus crímenes. Teodoro, hijo bastardo del Duque de Cerdeña, se enamora de su madrastra Laudomia y pretende forzarla y casarse con ella tras urdir una serie de mentiras y acusaciones falsas que le permiten apresar a su propio padre y proclamarse Duque; luego, ante la amenaza de los fieles vasallos de éste, le pide auxilio al rey moro de Biserta: tentativa de incesto, usurpación, violencia y tiranía contra su propio padre, alianza con los peores enemigos de la fe... Pues bien: todas estas fechorías reciben desde luego la sanción final de unas heridas graves, pero el público se queda sin saber si llegarán a ser mortales, e incluso sugiere el texto todo lo contrario (cuando en el desenlace dice de él otro personaje: «Si viviere Teodoro, / iré de aquí desterrado»<sup>13</sup>).

Poco o ningún castigo, pues, para protagonistas culpables que moralmente lo merecerían... Ahora bien: ¿qué tiene que ver su mención en el título de las comedias aludidas con la relativa magnanimidad de su «castigo» final? Sin que constituya, por supuesto, la única explicación posible —la especificidad de su tratamiento interno por el dramaturgo, del que hablaré más adelante, tiene tanta o más importancia—, me pregunto si el mero hecho de presentar de antemano en el título a los protagonistas como principales proveedores del placer teatral —placer cómico o trágico, de identificación o de distanciamiento, de adhesión o de repulsión— no puede en ciertos casos otorgarles posteriormente una por lo menos relativa impunidad final. Obsérvese al respecto que, al contrario de *El tirano castigado*, el título de *El castigo sin venganza* —aparte, claro, de muchas diferencias más entre ambas obras— el título ya no se centra en el personaje, sino en la propia acción del castigo, lo cual no deja ninguna puerta abierta hacia cualquier tipo de indulgencia del dramaturgo.

Un caso algo particular, en el que a la influencia del título se añaden otros factores ya directamente relacionados con el contenido y la intriga de la comedia, es el de otros dos personajes moralmente comparables pero insertos en obras de título y de perspectiva muy diferentes. En *Los hidalgos del aldea*, igual que en *El ausente en el lugar*, comedias a las que he dedicado un estudio reciente<sup>14</sup>, aparece un tipo de figurón, o por lo menos de pre-figurón, marcadamente ridículo, con todos o casi todos los defectos morales y sociales que caracterizarán más tarde al tipo central

<sup>12</sup> «No tengáis pena, que no son heridas / de peligro, cual digo» (III, vv. 3119-3120). Remitiré en adelante al texto de las comedias por las ediciones citadas en la bibliografía final.

<sup>13</sup> III, vv. 3079-3080.

<sup>14</sup> Serralta [2003].

del subgénero llamado «comedia de figurón». Pues bien: el título *Los hidalgos del aldea*, con su choque entre el mundo de la aristocracia, incluso de la de más bajo nivel, y las acostumbradas connotaciones cómicas del espacio rural, sugiere ya en mi opinión que se va a centrar el interés del espectador en unos personajes ridículos. Lo cual, si se admite la hipótesis que con mucha prudencia acabo de formular, podría ser una de las causas de la relativa benignidad del dramaturgo, que en el desenlace otorga al caricaturesco pero funcionalmente inofensivo don Blas la consagración socio-teatral del consabido casamiento final, aunque no con la dama pretendida sino con la hija del alcalde villano del pueblo. Al contrario, el Feliciano de *El ausente en el lugar* —no aludido en el título, ya que, como muy pronto lo comprueban los espectadores, el «ausente» no es él—, además de sus defectos figuronescos, es el personaje obstructor que a lo largo de la obra obstaculiza la apetecida unión de los dos simpáticos personajes principales. La justicia poética que le aplica Lope al dejarlo finalmente *suelto*, o sea sin pareja, no es sólo el castigo de unos defectos o vicios morales que comparte con el don Blas de *Los hidalgos del aldea*, sino la sanción impuesta a un personaje que ha puesto en peligro la feliz realización de las expectativas del público.

Bueno. Quedemos pues de momento en que el título de una comedia puede ser en muchos casos un factor determinante de la mayor o menor severidad del destino que finalmente reservará el dramaturgo a los personajes principales de su obra, o sea de la flexibilidad de los criterios que regirán la justicia poética. Pero, como ya he empezado a tratar de mostrarlo con este último caso comentado, no es ni el único, ni tal vez el más importante.

Posiblemente tendrá todavía más peso el tipo, el subgénero o la categoría en que se puede incluir la comedia. Sin entrar en demasiado sutiles taxonomías, me parece evidente que el dramaturgo tiene mucha libertad para aplicar una justicia poética desvinculada de cualquier código moral o social en las comedias de carácter intrascendente, como pueden ser las de capa y espada, o marcadas con el signo de lo que podríamos llamar una irresponsabilidad lúdica, como muchas veces lo son las comedias palatinas. Al contrario, en las obras que muy anacrónicamente se podrían considerar más *militantes*, por destinarse a evocar la sociedad como idealmente debería ser —y estoy pensando, por ejemplo, en *Peribáñez*—, los delincuentes no pueden alcanzar un perdón —aunque sea parcial— que disminuiría o suprimiría la apetecida ejemplaridad de la comedia. Considero pues esencial, como factor orientador de las expectativas del público, el carácter intrascendente o ejemplar y la perspectiva trágica o cómica, infausta o feliz, que se abre para el espectador a partir de las primeras escenas, o incluso de los primeros versos, de la obra. Lope, al

ponerse a escribir, sabe el tipo de desenlace que está planeando, y consecutivamente prepara desde el principio al público para que sepa él también, más allá o por encima de los intrincamientos circunstanciales del enredo, si lo que está empezando a ver es un drama o una comedia orientada hacia los consabidos casamientos finales. Para ejemplificar estas últimas afirmaciones voy a volver ahora, como hace poco lo anuncié, a unas breves reflexiones comparativas sobre *El perro del hortelano* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

Tanto el mayordomo de esta última comedia como el secretario de *El perro* formulan sus dudas en sendos monólogos fundados sobre el tópico mitológico de Ícaro, pero, si Teodoro concluye animándose a proseguir su atrevida empresa amorosa<sup>15</sup>, el mayordomo Antonio, en un fragmento que además inicia la obra, determinando así en cierto modo su ambientación futura, se expresa al contrario en un tono elegíaco marcado por la repetición de un estribillo plañidero<sup>16</sup>. Pronto surgen en el texto anuncios premonitorios que explícitamente hablan de muerte, incluso antes de que aparezca ninguna amenaza concreta<sup>17</sup>; y aunque la primera jornada se centra en la declaración del amor compartido de Antonio y la duquesa de Amalfi y la preparación del casamiento secreto, el público, sabedor de que está muy lejos el final de la obra, no puede sino descartar la idea del consabido y feliz desenlace matrimonial, y paralelamente temer un final trágico. Final trágico que al contrario no anuncia en absoluto la primera jornada de *El perro*, con su peripecia inicial propia de una comedia de capa y espada, su criado y su escudero torpes o francamente ridículos, su reunión casera de criadas compungidas y el ambiente de galanteo que se instala en las primeras escenas de la pieza. Como pronto queda claro, poco después del título, que la problemática de la obra está, al igual que en cualquier comedia urbana, entre si se casan o no se casan los personajes centrales, y como nada en el tono inicial de esa comedia palatina anuncia un final trágico, la satisfacción de las expectativas del público, o sea lo que he venido llamando la justicia poética, no puede prescindir del casamiento final. El que Lope supere el imperioso obstáculo de la desigualdad social de los enamorados mediante, no la socorrida anagnórisis de tantas comedias suyas y ajenas, sino la trampa urdida por un criado, es cuestión aparte. Lo importante es que, por muchos defectos intrínsecos que puedan tener

<sup>15</sup> Cuando dice por ejemplo, dirigiéndose a su pensamiento, «Id en buenhora, aunque os den / mil muertes por atrevido» (II, vv. 1318-1319).

<sup>16</sup> «¡Ay, prendas mías humildes, / fuego merece quien al viento sigue!» (I, pp. 283-284).

<sup>17</sup> A la duquesa que evoca su proyectado casamiento secreto con el mayordomo diciendo «cuando se venga a saber, / sabrán que soy su mujer» contesta su criada Libia: «Y tú su muerte, en efeto. / No sé: toda estoy temblando» (I, p. 287, col. b). Los enamorados, en pleno intercambio de ternezas, dicen: «—Por ti no hay muerte alguna. —Por ti es vida / la muerte» (I, p. 300, col. a).

un Teodoro o una Diana, en la medida en que son los personajes principales de una comedia que a todas luces prepara un desenlace feliz, no sería poéticamente justo infligirles una sanción incompatible con las expectativas del público y que anularía totalmente su placer teatral, cuando al contrario, en obras como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, la sutil instauración de una perspectiva trágica ya está anunciando de antemano el «castigo» del o de los protagonistas centrales, castigo impuesto por la justicia poética aunque sus culpas sean moralmente mucho más leves, o incluso, para el espectador de hoy, totalmente inexistentes. Los parámetros esenciales de la justicia poética son la ecuación particular y el enfoque inicial de la obra, y no, repitémoslo, cualquier código predeterminado de índole estrictamente moral.

No se habrá dejado de advertir que las reflexiones que acabo de formular conciernen en mi opinión a los que he llamado personajes principales o centrales. Y es que la aplicación indiferente del concepto de justicia poética —tanto con el enfoque exclusivamente moral de Parker como desde la perspectiva que estoy propugnando— a todos los protagonistas de una comedia me parece totalmente injustificable. Así como existe —y esto me parece una evidencia— una jerarquización en las expectativas del público, orientadas sobre todo, y tal vez exclusivamente, hacia el devenir dramático de los protagonistas más señalados, así las exigencias de justicia poética por parte del espectador tienen que ser más o menos rigurosas en función de la importancia del personaje como causante del placer teatral.

Siempre me he preguntado, por ejemplo, en relación con lo que acabo de decir, qué faltas, defectos o errores de la pobre Marcela de *El perro del hortelano* —la novia despreciada del secretario Teodoro— podrían justificar según la perspectiva moralizante del crítico inglés su obligación de casarse finalmente con el criado Fabio, a quien, según sus propias palabras, aborrece<sup>18</sup>. Claro que, si se cree a pies juntillas en la teoría de Parker, no será difícil encontrar —o imaginar— en las reacciones de despecho o coqueteo de Marcela ante la versatilidad de su casi prometido las culpas que le merecen tan ingrato desenlace. Pero esta justificación peca de demasiado dependiente de la subjetividad del crítico, y su pertinencia científica me parece indemostrable a partir de criterios mínimamente objetivos. ¿No será más acertado pensar que Marcela, personaje humana y moralmente conmovedor y digno de simpatía, pero teatralmente secundario, tiene que ser a la fuerza una especie de víctima colateral de la justicia poética que, respondiendo a las expectativas del público, provocará el casamiento del secretario Teodoro y de la condesa Diana? Con esto quiero decir que el destino de los personajes secundarios, al menos de aquéllos cuya suerte está íntimamente relacionada con la de los principales, no se

<sup>18</sup> «A Fabio aborrezco. Adoro / a Teodoro» (III, vv. 2710-2711).

rige *directamente* por ningún tipo de justicia, sino que es el resultado *indirecto* de la que aplica el dramaturgo a los protagonistas centrales de la comedia.

Al respecto me propongo aducir ahora un ejemplo todavía más ilustrativo que el que acabo de comentar. En la comedia *Los torneos de Aragón*, el duque Arnaldo roba y fuerza primero a una dama, Estela, amante correspondida de otro galán, Carlos, y sólo después le propone casarse con ella. Pero al recibir una carta del rey de Francia que le ofrece un honroso casamiento con su propia hija, la infanta, el duque decide matar a Estela<sup>19</sup>, que ya es un obstáculo para su ambición real. La dama consigue huir, y tras varias y movidas peripecias llega una escena en la que Carlos, el amante ofendido, recuerda públicamente las fechorías del duque Arnaldo y le reta ante el rey de Francia. La respuesta del duque no deja de parecer sorprendente en boca de un personaje noble de la Comedia aurisecular:

Respondo, villano vil,  
que aceto cuanto prometas  
con ánimo varonil,  
y cuanto dices y retas  
mientes una vez y mil.  
Ni he visto a Estela, ni he dado  
causa al agravio del Rey<sup>20</sup>.

Aquí tenemos un personaje noble pero violador, criminal —al menos con la intención—, ambicioso, fementido, y sobre todo —máximo pecado según los códigos aristocráticos de la Comedia— desvergonzadamente embustero. Lo cual no le impide, al reconocer en la escena final a su víctima Estela, manifestarle amor y abrazarla, cerrándose en el acto su casamiento con ella<sup>21</sup>. Tal vez algún partidario acérrimo de la justicia poética según Parker podría afirmar que el pobrecito duque Arnaldo ha quedado muy defraudado al no conseguir casarse con la infanta y llegar a ser rey, y que su frustración final es la exacta medida de la reprobación moral del dramaturgo. Yo prefiero considerar que Lope necesitaba primero, por motivos funcionales de construcción de la intriga, atribuirle a su personaje la totalidad de sus malvadas acciones, pero que al final era imprescindible que se casara con Estela, para restaurar el honor perdido de una dama inocente que a lo largo de toda la obra había presentado el dramaturgo con los colores más atractivos. Cualquier castigo

---

<sup>19</sup> Dice exactamente el duque a su criado: «¡Muera Estela!, pero advierte / qué traza doy de su muerte / —de que yo me quiero holgar—: / en una barca en el mar, / [...] embácala desta suerte...» (I, vv. 241-245).

<sup>20</sup> I, vv. 1001-1007.

<sup>21</sup> III, vv. 3107-3114.

proporcional a las culpas del duque, personaje secundario, hubiera impedido el esperado desenlace feliz de la situación de Estela, personaje principal. Como además *Los torneos de Aragón* es una comedia totalmente lúdica, irrealista, intrascendente, alejada de lo que más arriba he llamado la función de ejemplaridad, por lo visto no tendría Lope ningún inconveniente en que el destino final de su personaje del duque, no sólo ignore, sino dé francamente la espalda a las leyes más usuales de la justicia moral en beneficio de la justicia poética tal como estoy tratando de definirla, o sea de la satisfacción final de las expectativas, artísticas y no éticas, del público contemporáneo.

Ahora bien: me parecería muy excesivo afirmar a raíz de este último ejemplo que la libertad creadora de Lope le lleva en todas sus obras a despreciar olímpicamente el código de la moral cotidiana del espectador. Acaso para que sus demasiado violentas distorsiones no empañen a su vez, por su inverosimilitud, el placer teatral de un desenlace feliz, Lope suele esforzarse al contrario por reducir con mucha habilidad el mal efecto que podría producir la impunidad reservada a sus personajes infractores del código moral, que sin embargo le son indispensables para la construcción de su intriga. Si en una comedia de trama atropellada como es la de *Los torneos de Aragón* no se preocupa por justificar el magnánimo destino final atribuido a un personaje de moralidad muy dudosa, en otras, acaso más sesudamente elaboradas, sabe perfectamente... «nadar y guardar la ropa». *Nadar*, o sea construir libremente su obra sin obligarse a respetar la estricta coherencia de una justicia «a lo Parker», y *guardar la ropa*, en el sentido de no exponerse al siempre posible desagrado de espectadores propensos a confundir la ficción con la realidad, o a la censura de escrupulosos observadores de la moralidad en la Comedia. Este último objetivo lo alcanza de distintas maneras, a veces algo mecánicas pero siempre significativas de su genialidad creadora.

En *Porfiando vence amor*, por ejemplo, el personaje de Alejandro, envidioso de la privanza y los amores de Carlos, le levanta un falso testimonio que provoca su destierro, y luego da la orden de matarlo a traición; pero finalmente, recuperando Carlos su estatuto inicial, el traidor Alejandro se salva *in extremis* gracias al doble perdón del privado y del rey, otorgándole incluso éste la mano de la hermosa pero inconstante Leonarda, con el irónico comentario de que «hay castigos que premian»<sup>22</sup>. Menos mecánica parece tal vez la justificación de una sanción relativamente benigna para el malévolo protagonista de *Los embustes de Celauro*, en la medida en que dicho personaje, antes de la conclusión, lamenta sus fechorías anteriores en una larga y

---

<sup>22</sup> III, fol. 130 v°.

vehemente escena de arrepentimiento a todas luces muy cuidada por Lope<sup>23</sup>. Esta transposición dramática de los poéticos *Afectos de un pecador arrepentido* es para el dramaturgo una manera muy cómoda de hacer llevaderas ante la fracción más escrupulosa del público todas las maldades que necesite atribuir a su personaje en su construcción del enredo. En cuanto al déspota cruel, hijo bastardo e incestuoso y casi parricida de la ya comentada comedia *El tirano castigado*, amén de la larga y expresiva escena del arrepentimiento final<sup>24</sup>, el autor nos lo presenta desde el principio dotándolo de rasgos que más tarde se podrán apreciar como circunstancias atenuantes. Se declara primero convencido de que el duque no es su verdadero padre<sup>25</sup>, se queja del duro trato de su dudoso medio hermano Floriseo<sup>26</sup>, insiste en la agobiante melancolía amorosa que le consume<sup>27</sup> y le mueve a aspirar al estado paterno, no por ambición, sino por amor<sup>28</sup>, e incluso en medio de sus mismas maldades da algún indicio de piedad filial (cuando sus soldados llevan a encerrar a su padre, les dice: «Al subir / a esa torre, consolalde»<sup>29</sup>). De esta manera consigue hábilmente el dramaturgo cubrir con una capa de *aceptabilidad* moral el relativamente benigno destino que en el desenlace atribuye a un personaje malvado, aunque por supuesto sigo convencido de que su magnanimidad final se debe ante todo a las exigencias del tipo de justicia poética que vengo ilustrando en este trabajo.

Bueno. Podría seguir comentando otros ejemplos, pero creo que ha llegado el momento de cerrar estas diversas consideraciones en torno al tema anunciado. Consideraciones que, si bien —por lo menos así lo espero— pueden hacernos avanzar *hacia* una teoría, por supuesto todavía no la construyen de forma rigurosamente organizada. Si algo me parece que puede quedar definitivamente demostrado, será por una parte la poca o nula operatividad de las teorías de Parker y por otra la flexibilidad de los criterios según los cuales determina el dramaturgo el destino final de sus personajes. Flexibilidad, dicho sea de paso, que en mi opinión también caracteriza a otro concepto muy cercano al de la justicia poética, que es el concepto del decoro. No creo imposible demostrar en algún estudio futuro que también varía éste en función de las circunstancias y el contenido de cada obra, por lo cual no considero realmente adecuado hablar de las *rupturas del decoro*, expresión que creo

<sup>23</sup> III, vv. 2963-3043.

<sup>24</sup> III, vv. 2858-2962.

<sup>25</sup> I, vv. 702-706.

<sup>26</sup> I, v. 790.

<sup>27</sup> I, vv. 597-601.

<sup>28</sup> I, vv. 813-816.

<sup>29</sup> I, vv. 985-986.

incompatible con su constante aunque variable elasticidad. Pero volvamos al tema central de esta ponencia.

Repetiré pues para concluir que en el teatro de Lope la justicia poética no me parece ser una justicia de base moral, ni menos aún un ajuste de cuentas de índole ética o teológica entre el dramaturgo y su personaje, sino una justicia lúdica, artística, estética si se prefiere. Desde luego, en los casos de culpabilidad extrema, Lope se esfuerza por atribuir a sus personajes circunstancias atenuantes que permitan compatibilizar la relativa magnanimidad de su tratamiento final con los criterios de la moral cotidiana del espectador. Desde luego también, siempre será posible para un crítico actual —consagrando sesudamente a la *lectura* de una comedia mucho más tiempo y sagacidad de los que pudo y podrá jamás dedicar a su fugaz percepción *en las tablas* un espectador cualquiera—, siempre le será posible, digo, opinar que esta preocupación del dramaturgo por no exceder los límites extremos de la ética corriente le llevó incluso a construir metódicamente un nuevo equilibrio propio de cada comedia pero asimismo fundado, como el concepto creado en su tiempo por Alexander Parker, sobre ciertas bases morales, aunque no sean ya externas sino determinadas por las particularidades de la intriga. Se puede pensar por ejemplo que el Teodoro de *El perro del hortelano*, a pesar de sus muchos defectos, merece su feliz desenlace por haberlos superado merced a su nobleza de espíritu y a la sinceridad que manifiesta ante el subterfugio urdido por su criado, y Diana también lo merece cuando acepta la separación preparada por Teodoro y en cierto modo se purifica por el dolor. Asimismo habrá quien defienda que el hijo incestuoso y despiadado de la comedia *El tirano castigado* se hace *justamente* merecedor del relativo perdón del dramaturgo gracias a su arrepentimiento y a sus diversas circunstancias atenuantes. O también que la horrible muerte de los esposos secretos de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* así como la exterminación de su inocente progenitura es el *justo* castigo por el peligro que han hecho correr a los valores aristocráticos y a la transmisión patrimonial de una familia noble. Este tipo de argumentación socio-religioso-psicológico-moralizante suele dar mucho juego a sectores sumamente respetables de la crítica actual, y no tengo por qué negar su legitimidad científica o su pertinencia. Pero en última instancia creo poder afirmar —y lo confirma la existencia de casos límite como el del duque Arnaldo de *Los torneos de Aragón*, para cuya impunidad final no busca el dramaturgo disculpas de ninguna clase— que el particular equilibrio ético atribuible *hoy* a cada comedia de Lope no es ni la base ni el objetivo sino la aleatoria *consecuencia* indirecta —segunda e incluso secundaria— de un proceso global de justicia poética inicial y prioritariamente abocado a la satisfacción artística de las expectativas que crea en

el público una determinada ecuación teatral. Porque el teatro del Fénix estará lleno de conflictos vitales, sociales o históricos, estará diversamente impregnado de los criterios morales imperantes en la vida real, pero su objetivo, si no único, por lo menos primero y principal, su objetivo fundador, por decirlo así, no es la ilustración de un código moral cualquiera, ni extrínseco ni siquiera intrínseco, sino el simple e inmediato placer teatral. Y es que si para algo sirve el teatro —¡y cuántas veces habré repetido esta luminosa sentencia del francés Antoine Vitez!—, si para algo sirve el teatro, y el de Lope tal vez más que el de no pocos dramaturgos contemporáneos, es, precisamente, para *no ser* la vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- KOSSOFF, A. David [1987]: «Introducción» a su edición de Lope de Vega, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*, Castalia, Madrid, pp. 9-50.
- PARKER, A. A. [1976a]: «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Gredos, Madrid, pp. 330-357.
- [1976b]: «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Gredos, Madrid, pp. 359-387.
- PRING-MILL, R. D. F. [1961]: «Introducción» a *Lope de Vega, Five Plays*, trad. por Jill Booty, New York.
- [1968]: «Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: métodos del análisis temático-estructural», *Litteræ Hispanæ et Lusitanæ*, Munchen.
- RUBIO, Isaac [1981]: «El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa», *Segismundo*, XV, 1-2, pp. 151-172.
- SERRALTA, Frédéric [2003]: «Sobre el pre-figurón en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)» en «*Estaba el jardín el flor...*» (Homenaje a Stefano Arata), número especial de *Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, núms. 87-88-89, pp. 827-836.
- VEGA, Lope de [1916-1930]: *El ausente en el lugar*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (edición a cargo de E. Cotarelo y Mori), Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, t. XI, pp. 398-438.

- [1991]: *El caballero de Olmedo*, ed. Celsa C. García Valdés, EUNSA, (Nuevos anejos de *RILCE*, n° 6), Pamplona.
- [1999]: *El castigo sin venganza*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ediciones Octaedro, Barcelona-Buenos Aires.
- [2002]: *Los embustes de Celauro*, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, edición colectiva por el grupo PROLOPE, del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona (Directores: Alberto Blecua y Guillermo Serés), Editorial Milenio, Lleida, t. 10, pp. 1221-1350.
- *El Hamete de Toledo*, en *Obras...*, t. VI, pp. 171-208.
- *Los hidalgos del aldea*, en *Obras...*, t. VI, pp. 288-323.
- [1972]: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, en Biblioteca de Autores Españoles, 249, Atlas, Madrid, pp. 281-340.
- *Los melindres de Belisa*, en *Obras*, t. XII, pp. 649-687.
- [1987]: *El perro del hortelano*, ed. A. David Kossoff, Castalia, (Clásicos Castalia, 25), Madrid.
- [1993]: *Porfiando vence amor*, en *La vega del Parnaso* (facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1637), Editorial Ara Iovis, Madrid, fols. 107 v°-130 v°.
- *El rufián (o galán) Castrucho*, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, edición PROLOPE, t. 10, pp. 1085-1220.
- *El tirano castigado*, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, edición PROLOPE, t. 10, pp. 1493-1638.
- *Los torneos de Aragón*, en *Comedias de Lope de Vega*, Parte IV, edición PROLOPE, t. 9, pp. 683-790.