

## El Delincuente honrado, drama sentimental

Sarrailh dijo del *Delincuente honrado*: «Il apparaît que le *Delincuente*, comparé à toutes les tentatives espagnoles du moment, demeure, dans son genre, la pièce qui présente les plus de mérites littéraires et qui, par le problème social qu'elle débat et l'émotion qu'elle crée, est sans doute la plus caractéristique et la plus honorable de la seconde moitié du XVIIIe siècle espagnol<sup>1</sup>».

---

(1) JEAN SARRAILH, *A propos du «Delincuente honrado» de Jovellanos*, extrait des *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, [Chartres], 1949, pág. 337. No es necesario recoger aquí todos los juicios sobre *El Delincuente honrado*. He aquí los que creo más significativos: «*El Delincuente honrado* [es] composición que por más de un título es acreedora a que no se la deje confundida entre la muchedumbre... El mencionado autor escogió un argumento de mucho interés, reduciendo la acción a la competente unidad, limitando su duración a un breve espacio y no mudando el lugar particular de la escena sino en cada acto..., mas no por eso puede presentarse su obra como dechado de perfección respecto de artificio dramático; la exposición, que se anuncia en el primer monólogo, no me parece bastante oculta y sagaz; la acción sigue su curso, adelantándose siempre a su término; pero no sé si a veces no descubre afán y apuro en el autor; y aunque éste haya intentado y conseguido mantener a los espectadores en congojosa agitación al fin del drama, tal vez hubiera sido posible redoblar ese sentimiento, aumentando la incertidumbre y presentando como más dudoso el desenlace... El mérito principal de la composición de Jovellanos... consiste... en el excelente fondo y en las sólidas bellezas que encierra, dignas de granjearle los aplausos que recibe del público en la representación y que no le niegan los inteligentes aun después de escrupuloso examen» (MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Apéndice sobre la comedia española*, en B.A.E., 150, pgs. 256 a - 257 a). «Hay en el [*Delincuente*] controversias un tanto dilatadas, disertaciones algo difusas, y el empeño de que la moral que se propone el dramático resulte de lo que se dice, y no de lo que sucede, contra lo que, a nuestro juicio, conviene en el teatro; bien que todo nace de que el fin de la obra es político, puesto que su propósito evidente es censurar la pragmática sobre desafíos. Pero dígame lo que quiera, por aquellos tiempos no se escribió comedia mejor en España, y a no brillar después don Leandro Fernández de Moratín, nadie aventajaría a Jovellanos entre los escrito-

Aunque el inciso «dans son genre» limita prudentemente este juicio a un género de obras entre las que sólo el *Delincuente* merece algún recuerdo, Sarrailh piensa sin duda en todo el teatro español de aquellos años. Por otra parte centra su elogio en el problema de que la obra trata y en la emoción que produce, los dos puntos que preferentemente quiero analizar aquí, porque son los que dan valor a la comedia, no sólo intrínsecamente, sino también en relación con el teatro contemporáneo y con el que le va a seguir.

Con *El Delincuente honrado* se opera en la escena española una revolución, cuyas consecuencias están totalmente sin estudiar. Por este carácter innovador merece atención, a pesar de que hoy el drama de Jovellanos acaso no sea más que una pieza de museo, que difícilmente resistiría la reposición ante un público no especializado.

## Historia externa del «Delincuente honrado»

Sempere primero, Jovellanos en la edición de 1787 y Ceán en las *Memorias* han contado esquemáticamente la historia

---

res cómicos del pasado y primeros años del presente siglo» (NOCEDAL, *Discurso preliminar* a B. A. E., 46, pág. XI). El *Delincuente* es la «primera obra española digna de memoria en aquel género de tragedia ciudadana o de comedia lacrimosa que aclimataron y defendieron en Francia La Chaussée y Diderot, y que es, sin disputa alguna, el germen del drama moderno de costumbres. En este ensayo de la mocedad de Jovellanos hay calor de afectos verdaderos y simpáticos, efusión de alma y hasta interés escénico, a vueltas de mucha declamación filantrópica enteramente ajena al teatro. Sólo teniendo un concepto del arte tan radicalmente falso como el que parece haber tenido Jovellanos, se concibe que escribiera un drama para impugnar una pragmática de Carlos III sobre desafíos. Y no es la menor prueba de su grande entendimiento el haber salido lucidamente de tan mal paso» (MENÉNDEZ PELAYO, *Ideas estéticas*, III, ed. C. S. I. C., pág. 399). «Dígase sin rebozo que el *Delincuente honrado* es una comedia mala. Lo inverosímil de la posición en los personajes, lo inocente e ingenuo de los conflictos que se presentan, toda la trama, en fin, del manejo dramático, hacen sonreír un poco a cualquier lector. Yo no sé si, el mecanismo estético de la época en que la obra fue escrita permitiría una trabazón tan simple de los problemas. En el teatro del siglo de oro, por regla general, no eran así, sino que tenían un sentido más verosímil. Hoy todo el artificio nos parece absurdo. Pero repito que acaso en el momento de producirse el drama, los gustos públicos admitiesen como cosa corriente una estructura tan poco atinada» (ANGEL OSORIO Y GALLARDO, *Jovellanos jurista*, en *Homenaje a Jovellanos del Centro Asturiano de Buenos Aires en el bicentenario de su nacimiento*, Buenos Aires, 1945, pág. 152).

del *Delincuente*<sup>2</sup>. Se compuso la obra a principios de 1773, después de una disputa sobre la *comedia lacrimosa*, de moda en Francia, sostenida en la tertulia que el Asistente don Pablo de Olavide reunía en su casa de Sevilla. Como consecuencia de esta discusión se convocó entre los contertulios una especie de concurso, que ganó Jovellanos. En 1774 se estrenó su obra en el teatro de los Sitios, no sé si en Aranjuez o en San Ildefonso. Corrió desde entonces en triunfo por España, fue puesta en verso tres o cuatro veces<sup>3</sup>, y traducida al francés en 1777 por Angel de Eymar, cuya versión se estrenó el 23 de octubre del mismo año en Cádiz por la compañía francesa que allí representaba; en 1778 se traducía en Sevilla al alemán; al año siguiente se estrenaba en Inglaterra; volvía a traducirla al alemán en Viena el diplomático español José García León y Pizarro por los años de 1790, y la vertían al italiano poco después dos jesuitas españoles expulsos<sup>4</sup>.

(2) SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, t. III, Madrid, 1786, pág. 135; la *Advertencia* de la ed. de 1787 está reproducida en B. A. E., 46, pág. 77; CEÁN, *Memorias*, págs. 312-14. Debe verse también el importante trabajo de J. H. R. POLT, «Jovellanos' *El Delincuente honrado*», en *The Romantic Review*, L (1959), págs. 174-179, en las que Polt trata de las circunstancias que rodearon la composición de la obra.

(3) Jovellanos habla en la citada *Advertencia* de dos ingenios de Madrid y uno de Granada, pero en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17.381, hay otro *Delincuente* en verso, distinto con seguridad a los anteriores: *Tragi-Comedia. El Delincuente Honrado. Caso sucedido en [la] Ciudad de Segovia año de 1738, qe. corría en prosa, puesta ahora en verso por el Dr. Dn. Joseph Joaquín González de la Cruz, Abogado y Vezino de la Villa del Burgo de Osma. La dedica Al Excmo. Sr. Dn. Mariano Luis de Urquijo, Secretario interino de Estado*. La Dedicatoria está firmada en el Burgo de Osma, el 30 de enero de 1800. Es, por la fecha, distinta de las tres que cita Jovellanos. González de la Cruz era socio fundador de la Sociedad Económica de la citada villa, y su censor. Tuvo en cuenta la ed. de Barcelona, s. a., y no la de 1787.

El ms. 16.256 de la Biblioteca Nacional es también una versificación de la tragicomedia distinta a la anterior, obra acaso de cualquiera de los tres ingenios citados por Jovellanos. Uno de éstos parece fue Valladares y Sotomayor (RAMÓN DE TUERO Y DURÁN, *Jovellanos y la reforma del teatro español en el siglo XVIII*, Gijón, folletín de «El Comercio», 1891-1892).

(4) La bibliografía de estas traducciones está totalmente sin hacer. He aquí los datos más fidedignos:

De la traducción francesa de Ange d'Eymar existía copia, de letra del traductor, según Somoza, en el vol. XIII de los Manuscritos de la Biblioteca del Instituto, y otra idéntica, de letra distinta, en el vol. XIV (SOMOZA, *Catálogo de manuscritos*, págs. 38 y 42). Ambas han desaparecido en el incendio de agosto de 1936, poco después de iniciarse la guerra civil. SOMOZA (*Inventario*, pág. 61) da como impresa esta traducción en Marsella, 1777. No he logrado ver este impreso, ni sé de dónde procede el dato de Somoza. Según Ochoa (*Tesoro del teatro español*, V, París, 1838, pág. 430) Fenouillot de Falbaire, acusado en Francia de que su *Honnête criminel* era una imitación o plagio del *Delin-*

A la vista de estos datos es indudable que el *Delincuente* fue una obra de gran éxito, y acaso la de mayor éxito en la época, porque ninguna otra ha alcanzado el número de representaciones o de traducciones que la de don Gaspar. La obra llegó hasta los presidios de Africa y a Filipinas<sup>5</sup> y años más tarde todavía formaba parte del repertorio representable<sup>6</sup>. Sin tener en cuenta este éxito no es posible hacerse una idea exacta de su valor.

Problema curioso es el de los textos. La primera edición, calificada de *tragicomedia*, se publicó en Barcelona, antes de 1786. Fue una edición hecha sin consentimiento del autor, acu-

*cuente*, tradujo ésta última obra literalmente al francés, para probar que la suya era original. No sé de dónde ha tomado esta noticia, ni he visto nunca tal traducción.

De la versión alemana que, según Jovellanos, se hacía en Sevilla en 1778 nadie sabe nada más. SOMOZA, en el *Inventario*, pág. 61, se limita a señalarla. En la Bibliothèque National de París, ms. Yg 2713 hay una traducción anónima al alemán. Distinta a ambas traducciones debe de ser la que dice haber hecho José García León y Pizarro (*Memorias de la vida del Excmo. Sr. D. J. G. L. y P.*, I, Madrid, 1894, «Colección de Escritores castellanos», pág. 57), que se representaba en Viena con gran éxito.

La única traducción del *Delincuente* que con certeza fue impresa es la que hizo al italiano el jesuita Antonio García, con el título *Il reo per onore* (Venezia, 1807) (EDUARDO TODA Y GÜELL, *Bibliografía espanyola d'Italia*, Castell de Sant Miquel d'Escornalbou, 1927-31). Otra traducción italiana, obra del también jesuita expulso Francisco Saverio Peirrolón, titulada *Il Torquato o sia l'onorato Delinquente*, se encuentra en la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia (JOSEPH G. FUCILLA, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, C. S. I. C., 1953, pág. 200).

De la traducción inglesa nada sé, salvo que se hizo y que se estrenó en Londres con éxito.

(5) En la Biblioteca Nacional de Madrid hay un curioso manuscrito, sig. 18.469, 6.º, cuyo largo título reza así: *Nabos versificos, coles prosódicas, verengenas discursivas y calabazas ideales: Gazpacho hecho por la mente y la pluma de Dn. Nicolás Antonio Pujol... de Ceuta. En elogio de los actores de la Tragi Prosa Comedia intitulada El Delincuente honrrado, ejecutada en fines de Mayo y principios de Junio de 1790 por algunos aficionados, y contra los scorpiones con calzones, saetas hablantes y censores de lo que no entienden.*

(6) En la Biblioteca Municipal de Madrid, caja 1-103-12, existe un ejemplar, que perteneció al teatro de la Cruz, con aprobaciones para representar de 17 de julio de 1809 y 26 de mayo de 1815, en el primer caso con supresión de algunos párrafos de la escena V del acto I. En la misma Biblioteca y en la misma caja hay otro ejemplar, con anotaciones y correcciones para la representación, que acaso perteneció al teatro del Príncipe, pero en el que no he visto fecha ninguna. Mesonero Romanos en su artículo de 1832 *La comedia casera*, copia una lista de 17 obras, de autores muy diversos, entre las que los jóvenes actores aficionados eligieron una para representar. Entre esas 17 se encuentra *El delincuente* (*Escenas matritenses*, tercera edición, I, Madrid, 1842, pág. 22). Nocedal, en el *Discurso preliminar* al t. 46 de la B.A.E., escribe: «El autor de estas líneas asistió, siendo niño [hacia 1830-35], a una de sus representaciones en el teatro de la Cruz, y confiesa que le hizo profunda y muy grata impresión, que nunca olvidará, y de que participó todo el auditorio; y eso que ya la moda había pasado, o por lo menos no era exclusiva» (pág. XI).

sada por él de reproducir un texto modificado e imperfecto. Acaso por ello la imprimió Jovellanos en 1787, bajo el seudónimo de Toribio Suárez de Langreo.

La existencia de dos textos no está atestiguada sólo por estas dos ediciones, ya que en la carta a Eymar de 1777, que precede a las ediciones auténticas, suplicaba Jovellanos al abate que se sirviera para su traducción de una copia más completa y correcta que la utilizada en el teatro, y que estaba en poder de Ramón Carlos de Miera. La incorrección de la primera edición puede ser debida en parte a los cómicos, ya que Sempere dice que la versión representada en los Sitios tenía «algunas variantes, contra la voluntad de su autor»<sup>7</sup>; pero creo, sin embargo, que la edición de Barcelona reproduce un texto anterior al editado en 1787, que aparte de las posibles incorrecciones de copia y de las erratas de impresión, debe de ser redacción de Jovellanos anterior a la copia que poseía Miera. El disgusto del autor por la edición de Barcelona probablemente se debió tanto a que reproducía un texto que no consideraba ya válido, como a las imperfecciones y a los errores con que salió.

### Las razones del éxito

El extraordinario éxito del *Delincuente* resulta difícil de comprender para quien ingenuamente lea hoy la obra sin relacionarla con el ambiente en que nació. Hemos visto que no fue un éxito pasajero, sino que duró unos cincuenta años. Antes de 1830 se hicieron trece ediciones en español, una infinidad de copias, y con seguridad una edición en italiano; corrió por los teatros profesionales y de aficionados de seis naciones y llegó a los más lejanos límites del Imperio español. ¿Por qué todo esto?

---

(7) SEMPERE Y GUARINOS, *Op. cit.*, III, pág. 135.

El elogio de Sarrailh se fundaba en el tema tratado y en la emoción que produce. Estas han sido las dos causas del éxito de la comedia, la cual, como si el público se empeñara en desmentir a Jovellanos, corrió más bajo la forma de *tragicomedia* (la de la edición pirata de Barcelona) que bajo la de comedia en prosa, como se subtitula la edición del autor. Este pequeño detalle, unido al de los malhadados intentos de metrificarla, significa que el público recibía la obra con alborozo por otra razón que la de una técnica innovadora. La reiteración en ponerla en verso es altamente significativa. En nuestros teatros no contaba para nada la prosa, porque en prosa no habían escrito ni Lope, ni Calderón, ni Moreto, ni Solís. No sé lo que de esto pensaba Jovellanos, pero no cabe duda que con el *Delincuente*, abrió nuevos cauces al teatro español, más por caminos populares que por revoluciones fundadas en teorías y ejemplos venidos de allende los Pirineos. Es decir, con la intuición que le caracterizaba de ordinario, supo trasladar a moldes españoles, o que podían parecer españoles, innovaciones extranjeras.

### La historicidad del tema

En el título de la edición de Barcelona figura esta frase: «caso sucedido en la ciudad de Segovia en el año 1738». Las pesquisas para descubrir alguna relación de la época que me aclarara los elementos reales a que ahí se alude han sido totalmente vanas. No creo, sin embargo, que se trate de una frase de pura invención. Jovellanos pudo tener conocimiento de un suceso real por haberlo leído en algún papel impreso, o simplemente por ser un «caso» comentado entre magistrados. Acaso si se rebuscara con un poco de paciencia en los archivos se diera con el expediente completo del hecho real que sirve de base a la obra. Podríamos así conocer bien qué elementos toma Jovellanos de la historia y qué elementos añade de su cosecha o de fuentes literarias. De todas maneras ya es importante constatar que, como era relativamente frecuente en

este tipo de dramas, el tema, español, procedía de lo que Unamuno llamaría la «intrahistoria» contemporánea.

Ahora bien, el suceso histórico no ocurrió en 1738, ni el ambiente reflejado en la obra es el de la primera mitad del siglo XVIII. En la escena 9.<sup>a</sup> del acto IV se dice que el desafío entre el marqués de Montilla y Torcuato Ramírez ocurrió el 4 de agosto del año anterior, y al hablar del escándalo producido en todo el reino se cita concretamente la «pragmática de 28 de abril del mismo año pasado». Esta pragmática es la que Fernando VI firmó ese día y publicó el 9 de mayo de 1757, actualizando otra de Felipe V de 16 y 27 de enero de 1716<sup>8</sup>. Por lo tanto, el suceso real que sirve de base a la comedia ocurrió en 1758. La edición de Barcelona cometió el pequeño error de poner un 3 en lugar de un 5, y este error pasó después a otras copias y ediciones. No estará de más observar que en ese año de 1758 Jovellanos acababa de llegar a Avila, donde iba a estudiar cánones. Allí pudo hasta incluso vivir de cerca o tener noticias de lo que estaba ocurriendo a no muchos kilómetros de distancia.

### La tesis de la obra

El tema de la obra es el siguiente: Torcuato, insultado por el marqués de Montilla, responde con dignidad, pero es retado; acepta el reto en última instancia, cuando su honor quedaría manchado caso de rehusar; muere el marqués; durante algún tiempo se desconoce quién es el matador; Torcuato se casa mientras tanto, solicitado, con la viuda del muerto; se aman tiernamente; la corte quiere castigar al matador y envía para ello un nuevo magistrado, tan activo que en poco tiempo da los pasos suficientes para que Torcuato se considere casi des-

---

(8) *Novísima Recopilación*, ley II, tít. XX, lib. XII.

cubierto; después de ser encarcelado su amigo Anselmo, el único que conoce el secreto, y cuando va a ser condenado por callarse, Torcuato se entrega al juez; convicto y confeso, es condenado a muerte, de acuerdo con la pragmática del año anterior; su inocencia, sin embargo, es reconocida por don Justo, que pide al rey el perdón; don Justo resulta ser además el padre del reo; en el último momento llega el perdón real, conseguido por Anselmo, y Torcuato se salva, volviendo la felicidad a una familia atormentada por tantos sinsabores.

Con este tema Jovellanos se propuso demostrar la injusticia de una ley que condenaba a los dos participantes en un duelo, sin distinguir entre retado y retador. Esta es su tesis, clara y explícita. Para ello necesitaba presentar al retado totalmente inocente. Por eso incluso se aclara que el marqués fue el verdadero causante de su muerte, al arrojarle contra la espada de Torcuato, que se limitaba a defenderse, dispuesto a no matar. Siendo Torcuato inocente, la ley que le condena a muerte es una ley injusta y cruel, que no distingue entre culpable y víctima. La razón condena los duelos, pero la sociedad, que los acepta, condena a infamia perdurable al que, retado, no acude al reto. Torcuato ha sido, pues, víctima de la opinión. En el duelo en sí la muerte es secundaria, porque importa más la actitud de los contendientes. Torcuato no quiso matar, y esto basta para salvarle. Como la ley le condena, es la ley la que es injusta.

Pero el *Delincuente* plantea problemas más hondos y generales. Lo que Jovellanos somete a crítica es sencillamente la manera de entender la justicia en general. Don Simón es el magistrado que se atiene a la ley escrita y para quien castigar al reo, incluso con la muerte, es cumplir la ley, tan sagrada que un magistrado no puede buscarle interpretaciones; para él además el castigo es un derecho de la sociedad, que puede y debe arrojar de sí a todo el que no se atenga a la ley que el legislador le dicta. Don Justo, por el contrario, es el magistrado que respeta la ley y la cumple, porque esa es su obligación; pero que sabe juzgar a la propia ley y determinar la justicia o injusticia de cada caso particular.

## La revolución penal del siglo XVIII

Hasta el siglo XVIII regía en todas las naciones de Europa un derecho penal cruel e inhumano. Bastaba un simple indicio para que cualquier ciudadano fuera encerrado en la cárcel, igual culpado que inocente; los interrogatorios eran siempre secretos y muy frecuente la aplicación de la tortura. Los códigos eran sanguinarios, determinaban penas y castigos excesivos y por añadidura hacían acepción de personas en la aplicación de los suplicios y de las penas.

Los enciclopedistas franceses fueron los primeros en criticar este estado de cosas y en exponer un concepto humanitario de las penas fundado en el respeto a la persona humana. Siguiendo sus doctrinas, Federico II de Prusia y la república suiza decretaron la abolición de la tortura. Pero fue sobre todo Beccaria el que con un librito de pocas páginas, en un estilo vehemente y dogmático, con ausencia de citas, planteó un concepto totalmente nuevo del derecho penal. Este librito, publicado en Liorna en 1764, corrió rápidamente por Europa, siendo ávidamente leído, muy alabado por unos y ásperamente combatido por otros. En España fue traducido por Juan Antonio de las Casas (Madrid, Ibarra, 1774), traducción que, como ha demostrado Sarrailh, no conoció Jovellanos antes de escribir su comedia<sup>9</sup>, por lo que tuvo que servirse del texto original o acaso de la traducción francesa de Morellet.

Jovellanos era partidario de Beccaria. En el monólogo final del acto II pone en boca de Torcuato estas exclamaciones:

«Si se obstina en callar sufrirá todo el rigor de la ley... Y tal vez la tortura... (*Horrorizado*) ¡La tortura!... ¡Oh nombre

---

(9) SARRAILH, *Op. cit.*, pág. 346. La traducción de Las Casas fue prohibida por la Inquisición, en edicto del 20 de junio de 1777, incluso para los que tenían licencia. Algunos datos sobre la polémica surgida en España en torno a Beccaria y al beccariano Alfonso de Acebedo pueden verse en mi ed. de las *Poesías de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Oviedo, 1961, pág. 493, n. 299. El libro de Acebedo que allí cito fue traducido más tarde: *Ensayo acerca de las torturas o cuestión de tormento...*, Madrid, 1817. Para Pedro de Castro vid. también A. H. N., *Consejos*, leg. 5534, n.º 65. Para un episodio semejante ocurrido a Meléndez Valdés en 1784 en la Universidad de Salamanca, vid. G. DEMERSON, *Meléndez Valdés et son temps*, París, 1962, págs. 124 y ss.

odioso! ¡Nombre funesto!... ¿Es posible que en un siglo en que se respeta la humanidad y en que la filosofía derrama su luz por todas partes, se escuchen aún entre nosotros los gritos de la inocencia oprimida?»

No puede asegurarse que estas palabras deriven directamente de Beccaria, porque es igualmente posible que procedan de cualquiera de los autores que trataron del tema, especialmente de los enciclopedistas franceses. En realidad reflejan no un texto, sino una lección bien aprendida, considerada como principio de justicia, en nombre del principio superior de respeto a la persona humana.

Sin embargo, de Beccaria procede la solución al problema de justicia concreta planteado en el *Delincuente*. He dicho que la tesis era que la ley no debe castigar por igual al provocado y al provocador de un duelo, porque el primero está sujeto a la opinión pública, que le fuerza a aceptar el reto, pues en caso contrario será tachado de infame. Beccaria escribe:

«Invano gli editti di morte contro chiunque accetta un duello hanno cercato d'estirpare questo costume, che ha il suo fondamento in ciò, che alcuni uomini temono più che la morte; poichè, privandolo degli altrui suffragi, l'uomo d'onore si prevede esposto o a divenire un essere meramente solitario, stato insoffribile ad un uomo socievole, ovvero a divenire il bersaglio degl'insulti e dell'infamia, che colla ripetuta loro azione prevalgono al pericolo de la pena».

Y a continuación añade:

«Non è inutile il ripetere ciò che altri hanno scritto, cioè, che il miglior metodo di prevenire questo delitto è di punire l'aggressore, cioè chi ha dato occasione al duello, dichiarando innocente chi, senza sua colpa, è stato costretto a difendere ciò che le leggi attuali non assicurano, cioè l'opinione<sup>10</sup>.»

Esta última frase podría ser perfectamente el resumen de la tesis que Jovellanos defiende. En el acto I, escena 5.<sup>a</sup>, dice Torcuato:

---

(10) CESARE BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, cap. XXIX.

«TORCUATO.—En los desafíos, señor, el que provoca es por lo común el más temerario y el que tiene menos disculpa. Si está injuriado, ¿por qué no se queja a la justicia? Los tribunales le oirán, y satisfarán su agravio según las leyes. Si no lo está, su provocación es un insulto insufrible; pero el desafiado...

SIMÓN.—Que se queje también a la justicia.

TORCUATO.—¿Y quedará su honor bien puesto? El honor, señor, es un bien que todos debemos conservar; pero es un bien que no está en nuestra mano, sino en la estimación de los demás. La opinión pública le da y le quita. ¿Sabéis que quien no admite un desafío es al instante tenido por cobarde? Si es un hombre ilustre, un caballero, un militar, ¿de qué le servirá acudir a la justicia? La nota que le impuso la opinión pública ¿podrá borrarla una sentencia? Yo bien sé que el honor es una quimera, pero sé también que sin él no puede subsistir una monarquía; que es el alma de la sociedad; que distingue las condiciones y las clases; que es principio de mil virtudes políticas; y en fin, que la legislación, lejos de combatirle, debe fomentarle y protegerle.

SIMÓN.—¡Bueno, muy bueno! Discursos a la moda y opinioncitas de ayer acá; déjalos correr, y que se maten los hombres como pulgas<sup>11</sup>.

TORCUATO.—La buena legislación debe atender a todo, sin perder de vista el bien universal. Si la idea que se tiene del honor no parece justa, al legislador toca rectificarla. Después de conseguido se podrá castigar al temerario que confunde el honor con la bravura. Pero mientras duren las falsas ideas, es cosa muy terrible castigar con la muerte una acción que se tiene por honrada.

SIMÓN.—Según eso, al reptado que mata a su enemigo se le darán las gracias, ¿no es verdad?

TORCUATO.—Si fue injustamente provocado; si procuró evitar el desafío por medios honrados y prudentes; si sólo cedió a los ímpetus de un agresor temerario y a la necesidad de conservar su reputación, que se le absuelva. Con eso, nadie buscará la satisfacción de sus injurias en el campo, sino en

---

(11) En la ed. de Barcelona Simón dice: «¡Bueno, muy bueno! Opiniones de moda; discursos a la francesa; no falta sino dejar a los hombres con sus caprichos y que se maten como moscas». En la primera versión Jovellanos pensaba en las ideas de la Ilustración francesa.

los tribunales; habrá menos desafíos o ninguno; y cuando los haya no reñirán entre sí la razón y la ley, ni vacilará el juez sobre la suerte de un desdichado».

Es, pues, exactamente la opinión de Beccaria: distinción entre provocado y provocador; absolución del primero; el honor, necesario en la monarquía, causa que absuelve el concepto de delito. Por cierto que en la frase: «sin el honor no puede subsistir una monarquía», hay una fundamental variante con respecto a la edición de Barcelona. En ésta se decía: «Es una quimera sin la cual no puede subsistir ningún gobierno». Según Montesquieu el principio del gobierno republicano es la *virtud*, el del gobierno monárquico el *honor* y el del gobierno despótico el *temor*<sup>12</sup>. En la segunda versión Jovellanos corrige el texto de acuerdo con la opinión de Montesquieu, mientras que en la primera el *honor* se considera principio de todo gobierno, sin distinguir entre republicano, monárquico o despótico.

## El honor

Las ideas que Torcuato discutió con su suegro vuelven más adelante al primer plano, cuando en el acto IV, escena 3.<sup>a</sup>, convicto y confeso, don Justo le habla como amigo y le pide aclaraciones. El honor fue la única causa del delito de Torcuato y es también su único atenuante, pero atenuante que las leyes no aprecian. Poco después discuten don Justo y don Simón, y ambos exponen sus opiniones, que en la intención de Jovellanos son prototípicas:

SIMÓN.—¡Este mozo nos ha perdido! Mi casa está hecha una Babilonia; todos lloran, todos se afligen y todos sienten su desgracia. Ve aquí, señor don Justo, las consecuencias de los desafíos. Estos muchachos quieren disculparse con el honor, sin advertir que por conservarle atropellan todas sus obligaciones. No; la ley los castiga con sobrada razón.

(12) MONTESQUIEU, *De l'Esprit des Lois*, lib. III (en la ed. de «Les textes français», t. I, págs. 55-68).

JUSTO.—Otra vez hemos tocado este punto, y yo creía haberlos convencido. Bien sé que el verdadero honor es el que resulta del ejercicio de la virtud y del cumplimiento de los propios deberes. El hombre justo debe sacrificar a su conservación todas las preocupaciones vulgares; pero por desgracia la solidez de ésta máxima se esconde a la muchedumbre. Para un pueblo de filósofos sería buena la legislación que castigase con dureza al que admite un desafío, que entre ellos fuera un delito grande. Pero en un país donde la educación, el clima, las costumbres, el genio nacional y la misma constitución inspiran a la nobleza estos sentimientos fogosos y delicados a que se da el nombre de pundonor; en un país donde el más honrado es el menos sufrido, y el más valiente el que tiene más osadía; en un país, en fin, donde a la cordura se llama cobardía, y a la moderación falta de espíritu, ¿será justa la ley que priva de la vida a un desdichado sólo porque piensa como sus iguales; una ley que sólo podrán cumplir los muy virtuosos o los muy cobardes?

SIMÓN.—Pero, señor, yo creía que el mejor modo de hacer a los mozos más sufridos era agravar las penas contra los temerarios.

JUSTO.—Cuando haya mejores ideas acerca del honor, convendrá acaso asegurarlas por ese medio; pero entre tanto las penas fuertes serán injustas y no producirán efecto alguno. Nuestra antigua legislación era en este punto menos bárbara. El genio caballeresco de los antiguos españoles hacía plausibles los duelos, y entonces la legislación los autorizaba; pero hoy pensamos, poco más o menos, como los godos, y sin embargo, castigamos los duelos con penas capitales.»

El concepto del honor queda totalmente claro en los parlamentos de ambos magistrados. Para don Simón es el honor tradicional; para don Justo las cosas son totalmente opuestas: el verdadero concepto del honor se funda en el ejercicio de la virtud y en el cumplimiento de los propios deberes; pero ese no es el concepto vulgar, que considera pundonoroso al de sentimientos fogosos y valiente al que tiene más osadía.

Ahora bien, el problema que se plantea no es si la ley es justa de acuerdo con un concepto verdadero del honor, si no si lo es de acuerdo con el concepto corriente. Don Justo, es decir, Jovellanos, considera que la legislación debe aplicarse

a modificar las ideas vulgares y erróneas, pero que, sin embargo, a la hora de dictar leyes no pueden tenerse en cuenta más que las que circulen, sean buenas o malas. Por eso la legislación sobre duelos es injusta, porque «hoy pensamos, poco más o menos, como los godos, y sin embargo, castigamos los duelos con penas capitales».

La argumentación de Jovellanos va, pues, más allá que la de Beccaria, aunque sus ideas sean las mismas que las de la Europa ilustrada. Condenar a muerte al provocado a duelo es injusto, porque existe el honor; pero ese honor vigente en la vida social, sobre todo entre la nobleza, es uno de los muchos prejuicios que deben desaparecer. La pragmática de Fernando VI es, en consecuencia, injusta, porque no distingue entre ambos duelistas, lo que no significa que lo fuera en cualquier circunstancia, porque tendría aplicación a partir del momento en que el concepto del honor fuera otro, cuando nadie que fuera retado pudiera ser tildado de cobarde por rehusar el duelo.

### El concepto de la justicia

Ya he dicho que Jovellanos no sólo plantea en su comedia un problema de justicia concreta, sino lo que es mucho más importante, un nuevo concepto de la justicia, o mejor, de la manera de ejercer la justicia los magistrados. Eligió para ello dos que fueran opuestos entre sí por principios, don Simón y don Justo. El dramaturgo exagera los defectos que quiere criticar del primero. En el acto I, escena 5.<sup>a</sup>, al tiempo que se dibuja a grandes rasgos el carácter de don Justo, Jovellanos va poniendo en boca de don Simón las peculiaridades de la vieja justicia: la entereza del magistrado se cifraba en su dureza y en las docenas de hombres que ahorcaba; su sabiduría en un conocimiento rutinario y abstracto de las leyes y de sus comentarios. El hombre, el reo como ser humano, no contaba para nada; la justicia era buena cuando descubría al delincuente y le castigaba con la máxima dureza posible.

En el acto II, escena 2.<sup>a</sup>, don Gaspar añade dos brochazos al retrato anterior: un alguacil avisa que se han hecho algunas prisiones, por lo visto de gitanos. Don Simón comenta: «¡Gitanos!... ¡Fuego!». También ha venido don Vicente, que tiene pendiente un pleito. La cara de don Simón dibuja una mueca de repugnancia: «El sólo viene a quitarme el tiempo, como si yo no tuviese que hacer más que atender a su pleito». Y Torcuato, en un aparte, comenta: «Acaso penderá de este pleito la subsistencia de su familia».

El retrato de don Simón queda completo en el acto III, escena 3.<sup>a</sup>, cuando don Justo comenta: «Este hombre tiene muy buen corazón, pero muy malos principios». Claro está, Jovellanos no quería criticar una falta de humanidad que dimanase del propio carácter del juez, sino la que procedía del concepto de la justicia que le habían imbuído. Es, en suma, una justicia de ley escrita y de palo y tente tieso.

Don Justo es el polo opuesto. En la misma escena 5.<sup>a</sup> del acto I se le alaba por tres cosas: «¡Qué rectitud! ¡Qué talento! ¡Qué humanidad!». Don Justo es el hombre virtuoso, ilustrado y humano. Sabe respetar las leyes, pero conoce sus defectos y compadece en alto grado al inocente a quien oprimen. Sabe que las leyes de desafíos son injustas, pero las respeta; conoce la inocencia de Torcuato, pero le condena, al mismo tiempo que pide al Soberano el perdón para un duelista. No se limita, por tanto, a un mero conocimiento abstracto de la ley, ni mira al reo sólo como delincuente, como miembro enfermo de la sociedad, que debe ser estirpado en beneficio de la propia sociedad<sup>13</sup>.

---

(13) ANGEL OSSORIO Y GALLARDO en su artículo *Jovellanos jurista* ya citado, pág. 152, escribe que en *El delincuente honrado* Jovellanos «plantea un problema de todos los tiempos, más especialmente atacado en los del día, a saber, el conflicto entre la ley escrita y la conciencia del juzgador, intérprete de unas realidades sociales que van más allá de aquella y alcanzan términos que la misma no pudo prever». Y en la pág. 154: «Toda la comedia va encaminada a demostrar lo peligroso de la inflexibilidad de las leyes frente a las exigencias de la vida, que ha de estar muy por encima de los textos escritos. Como se ve, Jovellanos es en esto un precursor, pues en la actualidad uno de los temas candentes en lo jurídico es el de defender la libertad de conciencia de los jueces frente al rigor insensible de los preceptos». Creo que esta interpretación no es exacta. Jovellanos sostiene el respeto absoluto del juez a la ley escrita, como dice también Sarrailh: «Tout au long de l'oeuvre de Jovellanos, et aussi dans les *Discursos*

Diferencia fundamental entre ambas actitudes. Dos mundos que se oponen. La ilustración debía comenzar por la cabeza, y Jovellanos lo dijo en repetidas ocasiones. Hay un falso concepto del honor como hay otras ideas erróneas que circulan en el ambiente; hay sobre todo unos jueces que al juzgar se preocupan de lo más importante: el hombre. Sólo cambiando la mentalidad de los jueces será posible llegar a un estado más perfecto, en que la justicia no se derive de una simple relación entre delito y ley, sino de la triple relación entre hombre, delito y ley<sup>14</sup>.

### La «comédie larmoyante»

La forma literaria en que Jovellanos desarrolló la tesis del *Delincuente honrado* ha recibido varios nombres: drama urbano, comédie larmoyante, comedia sentimental, etc.

El verdadero iniciador de este tipo de teatro fue La Chaussée, sobre todo con la *Fausse Antiphatie* (1773), aunque el germen de un nuevo teatro estaba ya en la comedia de caracteres de Destouches, que busca a veces los efectos sentimentales y patéticos, procurando huir de la risa. Pero era el ambiente,

---

forenses de... Meléndez Valdés, on retrouve à la fois le respect absolu de la loi et le voeu fervent de la voir modifier, selon les généreuses aspirations de son temps» (*Op. cit.*, pág. 341). Tampoco me parece exacta la interpretación que Ossorio da al primer parlamento de don Justo en la escena VI del acto IV. La conciencia del juez en Jovellanos es independiente de la ley escrita. Modificar ésta, si el caso de justicia concreta lo exige, no está permitido al juez. Sólo el legislador tiene facultad para invalidar una ley. Todo esto está clarísimo en *El delincuente honrado*.

(14) Mariano Gómez, en su deplorable estudio *Jovellanos magistrado (Homenaje del Centro Asturiano de Buenos Aires en el bicentenario de su nacimiento)*, Buenos Aires, 1945, pág. 386, n. 1) habla de la «eficacia» del *Delincuente* y afirma «que todas las reformas introducidas luego por las Cortes de Cádiz en la legislación penal se inspiran casi por completo en las sugerencias que impregnan *El delincuente honrado*». Aunque sin autoridad ninguna en la materia, y aceptando la influencia de la comedia sobre los legisladores de Cádiz, la afirmación de Mariano Gómez me parece muy aventurada y provocada por el afán de unir a Jovellanos con los doceañistas gaditanos y con la izquierda republicana de 1931. Mucho antes que las Cortes se reunieran en Cádiz habían escrito Acebedo y Lardizábal magníficos tratados sobre la materia y había hecho Carlos III laudables esfuerzos en pro de un código penal. Esto sin contar los escritos y los códigos extranjeros anteriores a 1812.

el público, el que fundamentalmente había cambiado, y que sustituía la risa por las lágrimas. Nacía «l'esprit sensible», es decir, el espíritu que aplicaba su reflexión a las emociones de la sensibilidad, la cual es, en el siglo XVIII, conciencia del sentimiento. El alma sensible comprende en qué ocasiones debe sentir, aunque se trate de hechos hipotéticos o de ideas abstractas. No es, por tanto, el sentimiento dieciochesco otra cosa que el encauzamiento de la inteligencia hacia lo que produce o puede producir naturalmente un sentimiento en el alma humana. Era la reacción de una sociedad dada con exceso al ejercicio intelectual. Es así como se busca con afán ese sentimiento en el amor, en la amistad y en la filosofía. En vez del amor a Dios se pone el amor a la humanidad, y en vez de la naturaleza corrompida, la naturaleza buena por excelencia<sup>15</sup>.

De esta manera se llega en el teatro a la *comédie larmoyante* y al drama, que Lanson define, sin distinguirlos, porque cree que no hay diferencia esencial entre ambos géneros:

«Un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout pres de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe<sup>16</sup>.»

A estos caracteres señalados por Lanson es necesario añadir otro fundamental: la tragedia y la comedia clásicas querían ofrecer al público una representación de la vida, con los problemas y costumbres de aquel mundo, pero desde un punto de vista universal. No se intentaba pintar un carácter concreto, sino un carácter tipo. De aquí que fuera la pasión, en sus múltiples manifestaciones, el objeto preferente de aquel teatro. Ahora, por el contrario, se abandona el camino de lo universal

(15) Sobre este importante tema, que aquí no puedo tratar satisfactoriamente, véanse: PAUL HAZARD, *La pensée européenne au XVIIIème siècle*, II, París, 1946, parte III, libro II; en el t. III, págs. 129-135, selecta e interesante bibliografía; PAUL VAN TIEGHEM, *Le romantisme dans la littérature européenne*, París, 1948, págs. 45-75. Para los orígenes españoles de la sensibilidad dieciochesca vid. P. FELIJO, *Descubrimiento de una nueva facultad, o potencia sensitiva del hombre*, en *Cartas eruditas*, IV.

(16) GUSTAVE LANSON, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, París, Hachette, 1887, pág. 81.

para centrarse en lo individual, y por tanto prevalecerán los sentimientos del individuo sobre las grandes pasiones que mueven al hombre. No importa que inmediatamente después se trate de elevar a categoría de ideal el carácter individual presentado en la obra. Este ideal no será otra cosa que un sentimiento virtuoso hasta un grado heroico.

De esta manera se llegaba de nuevo al concepto fundamental del teatro clásico, al fin moral de la obra dramática, que los sucesores de Molière habían perdido de vista al abandonar el mundo real para sumergirse en lo fantástico y al sustituir la comedia de caracteres por la comedia de intriga amorosa, o, como en el caso de Marivaux, por el interés progresivo del análisis moral de las «buenas gentes» que desfilan por sus comedias. Destouches, precedente inmediato de La Chaussée había caído en los tratados de moral o sermones laicos, de una frialdad que hiela; al querer él mismo buscar remedio a este defecto se fue hacia lo emotivo y lo patético.

Si La Chaussée es el inventor de la «comédie larmoyante», Diderot es el gran teórico del *género serio*, como él lo llamó. Diderot afirma, en el tercero de los *Entretiens sur «Le fils naturel»*, que debe haber un género medio y dos extremos; éstos son la comedia y la tragedia, pero el hombre no está siempre en el dolor o en la alegría. Y el ejemplo de ese género medio, que no es comedia ni tragedia, lo encuentra en la *Hecyra* de Terencio, obra que, a pesar de no ser ni una cosa ni otra, tiene interés. Igualmente lo tendrá toda composición dramática de tema importante, sin ridículo que haga reír ni peligro que haga temblar; en ella el poeta «prenda le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras»<sup>17</sup>. La intriga en esta comedia debe ser simple, doméstica y cercana a la vida real, no habrá criados confidentes, sino monólogos, ni saldrán a escena personajes episódicos. En vez de caracteres, el poeta

---

(17) *Entretiens sur le Fils naturel. Troisième entretien* (DIDEROT, *Oeuvres Esthétiques*, París, Garnier, 1959, pág. 136). Para el extracto de las teorías de Diderot me sirvo además del *Discours sur la poésie dramatique* (en la misma ed. cit., págs. 183-287), cuyo segundo capítulo trata de la comedia seria y el tercero del drama moral.

pintará *condiciones*, con sus deberes, sus ventajas y sus dificultades. Este punto de su teoría, como el de la sustitución de los efectos teatrales por los «tableaux»<sup>18</sup>, fue uno de los que más se le discutieron. ¿Qué es un juez en sí, o un padre de familia en sí, o un negociante en sí? La profesión no es nada sin el soporte de un temperamento, de un carácter. Pero Diderot no lo negaba; lo que él quería era sustituir los caracteres abstractos y generales, el hombre universal del teatro clásico, por caracteres particularizados, modificados por las circunstancias de la vida real, entre las que es una de las más importantes la profesión o condición<sup>19</sup>.

Pero acaso tiene más importancia para nuestro objeto su teoría del drama moral. Diderot quería que se discutieran en el teatro los graves puntos de moral, sin que se estorbara la acción dramática. Se trataría de disponer el poema dramático de manera que las cosas llevaran directamente a ello. Así se podría discutir la cuestión del suicidio, la del honor, la del duelo, la de la fortuna, la de las dignidades y otras muchas.

«Si une telle scène, escribe Diderot, est nécessaire, si elle tient au fonds, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention, et il en sera bien autrement affecté que de ces petites sentences alambiquées, dont nos ouvrages modernes sont cousus<sup>20</sup>.»

No quiere él que el espectador se lleve como recuerdo de lo que ha visto y oído sentencias aisladas, sino impresiones: «Le poète excellent est celui dont l'effet demeure longtemps en moi». Y dirigiéndose a los autores dramáticos les dice que los aplausos que deben buscar no son los que se escuchan después de un verso maravilloso, sino el suspiro profundo que sale del alma después del peso de un largo silencio; es una impresión más violenta aún, que sabrán concebir si han nacido para su arte y si aciertan a presentarlo con toda su magia: es como poner a un pueblo en el tormento. Entonces los espí-

---

(18) «Une scène muette est un tableau; c'est une décoration animée» (*Entretiens*, 2.º, ed. cit., pág. 115).

(19) LANSON, *Histoire de la littérature française*, París, 1955, pág. 662.

(20) *De la poésie dramatique*, ed. cit., pág. 197.

ritus estarán turbados y los espectadores sentirán la tierra abrirse a su pies.

### El «delincuente» comédie larmoyante

Un día surge en aquella inquieta tertulia que Olavide reunía en su casa de Sevilla, abierta a todos los vientos de Europa, la discusión sobre la «comédie bourgeoise» o drama sentimental, que estaba haciendo furor en Francia y en otras naciones. Concebido como género intermedio entre la comedia y la tragedia, y ésta era teoría de Diderot, pareció a aquellos graves contertulios que el drama era un género monstruoso, es decir, ni comedia ni tragedia, sino ambas cosas a la vez, y que por tanto se apartaba de la doctrina clásica pura. Ellos lo veían, por tanto, como tragicomedia, y así se titularía durante mucho tiempo *El Delincuente honrado*. Pero en esto se alejaban bastante al mismo tiempo de la opinión de Diderot, para quien la tragicomedia no puede ser más que un mal género, porque en él se confunden dos géneros alejados y separados por una barrera natural; no se pasa, dice él, por matices imperceptibles, se cae a cada paso en los contrastes, y la unidad desaparece<sup>21</sup>.

A pesar de su hibridez los contertulios de Olavide no sólo aceptaron tal novedad, sino que se propusieron ensayarla en España, y para ello se convocaron a sí mismos a concurso. Según Ceán, presentaron obras Jovellanos, Olavide, Ignacio Luis de Aguirre y Francisco de Bruna, todos magistrados de la Real Audiencia. No se conoce más que la de don Gaspar, que fue la que alcanzó el primer lugar, por lo que no es posible juzgar del mérito de las otras ni de lo que representaron como innovación dramática.

El *Delincuente* es, como *comédie larmoyante*, ejemplo

---

(21) *Entretiens sur le Fils naturel*, ed. cit., pág. 138.

prácticamente único en nuestro teatro, y, como drama sentimental, obra que ejercería bastante influencia en la literatura dramática posterior. Detrás de Jovellanos, por ejemplo, vendría Moratín, creador en España de un tipo de comedia, a la vez de tesis y costumbrista, cuyas consecuencias llegan hasta el siglo XX. Moratín no es hijo legítimo de Jovellanos, pero hay un cierto aire de familia entre ambos: aquél acaso no hubiera sido quien fue si éste no hubiera escrito antes el *Delincuente*.

Lo innovador de la técnica dramática hay que relacionarlo en su casi totalidad con Diderot, y poco o nada con La Chaussée, salvo en aquello en que La Chaussée y Diderot coinciden. En el *Delincuente* encontramos la pintura de *condiciones*, los monólogos, la ausencia de criados confidentes, las escenas en que se discuten temas de moral, como las que tratan del honor, del duelo o del concepto de la justicia. Y todo ello apoyado en el sentimiento.

## El sentimiento

Lo sentimental de la *comédie larmoyante*, como he dicho, radica en algo más que en la escena capaz de poner un nudo en la garganta del espectador. No debe olvidarse que el adjetivo «larmoyante» surgió en Francia en son burlesco, y aunque caracteriza a una parte de este tipo de teatro, resulta demasiado superficial. En las comedias sentimentales hay, en general, escenas lacrimosas; pero sin ellas puede existir también este género.

Es, efectivamente, mucho más importante que el dramaturgo nos descubra el alma sensible de los personajes, en vez de en toda la comedia, caracteriza al género.

En *El Delincuente honrado* hay ambas cosas: pintura de sentimientos y escenas lacrimosas. El amor ante todo no está visto como pasión, sino como sentimiento. Es el amor de dos esposos que sufren el uno por el otro. Ni en Torcuato ni en

Laura se nos presenta la fuerza inconstable del amor; incluso las mayores ternuras a que ambos se entregan son de origen sentimental. El mismo juego de la comedia se fundamenta en sentimientos, como el silencio de Torcuato después del duelo, la decisión de abandonar Segovia, el entregarse a la justicia y la voluntaria confesión de su delito.

Como era frecuente en otras obras del mismo carácter, ocupa en la nuestra un lugar preeminente la amistad, que llega incluso al grado de virtud heroica, como ocurría también en *Le fils naturel* de Diderot o en *L'honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire. Anselmo guardará el secreto de Torcuato hasta la muerte, siendo capaz de callarse ante la justicia y de ser condenado por ello. Torcuato, en el mismo momento en que más urge que huya, no sólo intercederá por el amigo que sabe totalmente inocente, sino que se entregará al juez y confesará su crimen, con el fin de salvar al amigo generoso. El punto culminante de esta amistad heroica es el encuentro de los dos amigos en la cárcel, que Felipe nos describe en la escena 6.<sup>a</sup> del acto III.

De este modo la obra reposa totalmente sobre sentimientos. Pero además de esto reposa sobre la sensibilidad. Toda la obra está llena de frases que hacen referencia directa o indirecta a las lágrimas. En los momentos oportunos, los que convienen al fin de la comedia, Jovellanos recurre también a la escena lacrimosa. Así cuando Torcuato está ya condenado, pero se sabe que es inocente, al enfrentarse, como amigos, juez y reo, Jovellanos echará mano del recurso de reconocer don Justo en Torcuato a su hijo, un hijo ilegítimo, fruto de unos amores que no pudieron llegar a término feliz. El momento es terrible. Don Justo ha condenado a su propio hijo. La ley no le deja escape. La corte ha insistido en la rápida conclusión del proceso y en el cumplimiento de la sentencia. Sólo queda un camino al padre que ha condenado a muerte a un hijo que nunca había conocido: pedir al rey el perdón del reo. También este recurso le falla. La corte se niega a perdonar. La desesperación está a punto de adueñarse del pobre padre. Un último intento será el de enviar un emisario personal que contará, si es necesario, las tristes circuns-

tancias de este suceso. Siguen pasando los minutos y se acerca el momento fatal. El nudo se aprieta en la garganta del espectador. Corre un cierto espeluzno de tragedia. Torcuato va a morir, sin que su padre (inverosíblemente, digámoslo también) acuda al último recurso, el de esperar la llegada de Anselmo con el perdón o con la muerte. Pero Jovellanos no dudó en caer en esta inverosimilitud, porque así la «impresión» es más fuerte, más ahogante. Y el argumento sentimental, el fundamental de su tesis, surtirá más efecto.

Alguien ha acusado a Jovellanos de sobreponer la justicia a la paternidad, cosa que ninguna ley exige ni puede exigir. Y al acusar tiró su dardo contra «el absurdo régimen que pone al juez en tan dura y monstruosa situación», para concluir de un lado «la ilegitimidad ética de un régimen político que de tal manera concebía la justicia penal», y de otro que «el insigne magistrado gijonés era un monárquico idealista de conducta republicana», fundándose para ello, por lo visto, en la «conciencia individual, sublevada contra las leyes y usos judiciales del régimen a que sirve»<sup>22</sup>. Prescindamos de las implicaciones políticas que este crítico saca a colación de unas escenas del *Delincuente*. Lo que me interesa es aclarar que la acusación de que Jovellanos sobrepone la justicia a la paternidad es absurda, porque don Justo no sabe que Torcuato es su hijo hasta después de haberle condenado y de haber enviado los autos al Sitio, con una petición de clemencia que se apoyaba en la inocencia clarísima del reo. La única inverosimilitud ya la he señalado, pero su razón está también clara. Además de ello, en estas escenas hay una fuente literaria que me parece inmediata: el padre obligado por un edicto a condenar a su hijo a muerte es el mismo de Tito Livio en el episodio de Torquatus Manlius. El mismo nombre Torcuato que lleva nuestro protagonista denuncia claramente la fuente<sup>23</sup>. Al lado de este recuerdo clásico proceden de *Le fils naturel*

---

(22) MARIANO GÓMEZ, *Op. cit.*, pág. 408.

(23) Debo la indicación de esta fuente al Prof. Paul Geneste, de la Universidad de Lille. Vid. mis *Notas críticas de bibliografía jovellanista*, en *BBMP*, XXXVI, 1960, pág. 212.

de Diderot la escena del reconocimiento y la circunstancia del nacimiento ilegítimo<sup>24</sup>.

### Condiciones, no caracteres

Hemos visto que uno de los puntos fundamentales de la doctrina de Diderot era la de sustituir los caracteres por *condiciones*. Dicho de otra manera, la de pintar los caracteres dentro de las circunstancias de su respectiva condición o profesión. Esto es lo que hace Jovellanos en su comedia. Los cinco personajes principales de ella son ante todo un juez a la antigua, un juez ilustrado, un reo víctima de la opinión y de las leyes, un amigo y una esposa que a la vez ama y humanamente debiera odiar.

Los tres primeros constituyen todo el meollo de la comedia y de la tesis sostenida en ella. Al analizar esta última he dicho ya bastante sobre lo que representan, es decir, sobre su condición. Baste ahora añadir algunos datos para presentarlos como caracteres.

Don Justo representa al mismo Jovellanos. Sus ideas son las del autor, y si a éste no le ocurrió lo que a su criatura artística, ésta es en cierto modo un símbolo del Jovellanos magistrado. Don Justo es el hombre que además de respetar

---

(24) Me he propuesto no tratar aquí de las fuentes que sean ya conocidas. Me remito al citado trabajo de Sarrailh, y al magnífico artículo de John H. R. Polt, «Jovellanos, *El delincuente honrado*» (RR, L (1959),, 170-190, especialmente las págs. 179 y ss.). Ya he añadido algunas otras. Completaré esta lista con Fenouillot de Falbaire, a quien Jovellanos «ne paraît rien devoir de précis», según Sarrailh. Sin embargo, el verso «Pauvre, errant, fugitif, mon père malheureux» (acto I, escena I) recuerda la frase: «Errante y fugitivo, tus lágrimas ¡oh Laura!» (acto I, escena VI); la exclamación «Eh quoi! vous soupirez! Toujours triste, reveuse» (acto I, escena V) es semejante a estas otras del *Delincuente*: «Pero, ¿qué es esto, Torcuato? ¿Tú suspiras?» (acto II, escena V), y el verso: «Je fus à l'infortune en naissant condamné» (acto I, escena V) tiene cierto parecido con la afirmación de Torcuato: «El cielo me ha condenado a vivir en la adversidad» (acto I, escena III). A estas semejanzas hay que añadir la del título de ambas comedias, que fue lo que engañó a varios críticos. Todo ello podrían, sin embargo, ser sólo casualidades, o acaso simplemente tópicos de este género dramático.

la ley escrita, trabaja incansablemente para salvar la justicia del caso concreto, amenazada por una ley justa *per se*, pero injusta en las condiciones reales en que debe aplicarse. Por esta razón no se nos presenta como el magistrado imponente, ante quien todos deben temblar. Don Justo sabrá muy bien quién es culpable y quién ha sido víctima inocente de una opinión pública. Pero el lado más importante de este carácter es precisamente el del padre que ha condenado a su hijo. Jovellanos ha tenido buen cuidado de no adelantar el reconocimiento. Este ocurre cuando Torcuato está ya juzgado y condenado, y lo que es peor, cuando el proceso se encuentra en la corte y no cabe, por tanto, ninguna trampa. La lucha de don Justo no es en consecuencia la lucha entre la paternidad y la obligación de juez, sino la lucha entre la paternidad y una ley que es injusta en aquel caso concreto. Por eso al recibir la respuesta a una súplica hecha al rey antes de reconocer en Torcuato a su hijo, respuesta en la que le ordenan que «ponga en ejecución la sentencia de muerte y confiscación» que ha dado de acuerdo con la ley, don Justo exclama:

«Yo esperaba que mis clamores en favor de un inocente[...] ¡No sólo aprueban su muerte, sino que quieren también atropellarla! No, al Soberano le han engañado. ¡Ah! Si hubiera oído mis razones, ¿cómo pudiera negarse su piadoso ánimo a la defensa de un inocente?»

(Acto IV, escena 7.<sup>a</sup>)

Sólo así podrá intervenir a continuación la paternidad:

«¡Hijo mío! ¡Hijo desdichado! ¿Cómo he de consentir?... Iré a bañar los pies del mejor de los reyes con mis humildes lágrimas.»

En suma, como le define Torcuato, don Justo es un hombre recto, ilustrado y humano.

Don Simón es bastante distinto, como correspondía a la «condición» que Jovellanos pretendía retratar en él. Su dureza ante el criminal es fruto de la educación, porque en el fondo él es hombre de buen corazón. Estos dos rasgos condicionan constantemente su conducta. Hasta el punto de que al autor se le puso el reparo de ser don Simón un carácter mal soste-

nido. Pero un carácter duro por naturaleza nada hubiera probado en la tesis de Jovellanos, por cuanto su conducta como magistrado procedería de su condición natural y no de su educación. Por esto don Justo le define como hombre que tiene muy buen corazón, pero muy malos principios. De aquí también su reacción al conocer el delito de Torcuato, que es su yerno: la ley apenas le interesa ya; su enojo se deriva directamente de que Torcuato se ha callado hasta entonces y ha aceptado la mano de su hija. Pero inmediatamente cambia de actitud, ante las súplicas de Laura, y al contrario de don Justo, sería capaz de violar la ley por devolver la tranquilidad a su casa.

Torcuato es ante todo el hombre honrado, recto, sincero, virtuoso. Es además el hombre a quien la desgracia ha colocado ante una muerte, que en estricta justicia no puede imputársele. Es, a pesar de todo, el carácter más convencional o artificial de la comedia. Y ello porque Jovellanos necesitaba presentarle en todo momento como modelo de virtudes humanas, para que su inocencia resaltara más. En ningún momento le arrastra la pasión, ni siquiera cuando, ofendido y provocado, está con la espada en la mano y tiene que matar o morir, porque fue el marqués quien en realidad se dio muerte a sí mismo al arrojarse en un lance del duelo sobre Torcuato.

Anselmo representa la amistad. Es un tipo idéntico al Dorval de *Le fils naturel*. La amistad llega al grado heroico, como he dicho antes. Anselmo sustituye al confidente. Cierta tono de ligereza en algunas escenas del principio de la comedia humanizan su carácter, y a pesar de lo heroico de su amistad, no llega a ser personaje falso y apergaminado. Es la representación del concepto que Jovellanos tenía de la amistad: baste recordar algunos episodios de su vida, en los que por un amigo se lo jugó todo, como le ocurrió en 1790 por Cabarrús.

El personaje menos *condición* de todos es el de Laura. Jovellanos no acertó a entrar en el alma femenina que pasea por escena. Y sin embargo, tal como planteó el problema sentimental de esta mujer, tenía en ella un extraordinario personaje trágico en potencia. Jovellanos quiso poner en ella la

*condición* de esposa, manejando conceptos poco corrientes en la época. Laura, como esposa, es la mujer que al amar es amada, y encuentra en este amor mutuo la felicidad conyugal. Por esta razón creo que el autor planteó en *El Delincuente honrado* un problema a simple vista innecesario: el de que Laura hubiera sido antes la mujer del marqués, y sea por tanto ahora la esposa del matador de su primer marido. Sin embargo, la intención de Jovellanos fue exponer la idea del matrimonio por amor, tan poco frecuente entonces. Efectivamente, el marqués, buen partido, mucho mejor en todos los sentidos que el ilegítimo Torcuato, era un vicioso, un disipado. Así le retrata don Simón:

«El Marqués era un calavera de cuatro suelas. ¡Qué malos ratos dio a la muchacha, y qué pesadumbres a mí! A los ocho días de casado ya no hacía caso de ella, y a los dos meses no tenía de la dote ni dos cuartos. Ahí nos engañaron con que sus parientes eran grandes señores en la corte, y nos hicieron creer... ¡Eh! palabrones de cortesanos, que se llevó el viento.»

(Acto III, escena 2.<sup>a</sup>)

Este buen partido no pudo dar al corazón de Laura la felicidad. Torcuato es, sin embargo, otra cosa. No posee los parientes de campanillas que el marqués, no puede enorgullecerse de un nacimiento ilustre, ni siquiera de un nacimiento legítimo; la herencia que le dejó su tía (una tía que era en realidad su madre y llevaba un apellido propio de Jovellanos, Ramírez) fue una herencia corta. Pero Torcuato poseía virtudes y cualidades para hacerse amable, hasta incluso para que un don Simón pudiera ofrecerle la mano de su hija viuda. Este Torcuato es el que lleva al corazón de Laura la felicidad, el que hace del matrimonio una unión de dos almas. Por esta razón Laura, ante el conflicto de perder al que ama o tener que odiar al que le ha ofendido gravemente, no duda ni un instante. Y al final sus desmayos, sus gritos, sus peticiones serán los de un corazón que lucha por defender el amor. Jovellanos no debió atreverse a entrar a fondo en un alma que aparece bastante lineal en sus sentimientos, pero que pudiera haber sido un carácter femenino universal, también en cierta forma subversivo, opuesto a las opiniones reinantes en la so-

ciudad de 1775. O acaso no lo intentó siquiera, porque su teoría dramática le hacía preferir más las ideas abstractas que las luchas espirituales de un personaje.

### La técnica dramática

Al editar Jovellanos su obra en 1787 la subtituló «comedia en prosa». El género lacrimoso no utilizaba habitualmente la prosa. Incluso *L'honnête criminel* de Falbaire, de cuyas relaciones con el *Delincuente* ya he hablado, estaba escrito en verso. ¿Por qué entonces Jovellanos hace la aclaración de que su comedia está en prosa? ¿Qué importancia podía tener el subrayar esta característica?

Probablemente el hecho de que por entonces tres ingenios se hubieran preocupado de poner el *Delincuente* en verso fuera la causa principal de que Jovellanos anunciara que se trataba de una comedia en prosa. El teatro español continuaba la costumbre del siglo XVII; pero una de las innovaciones de Jovellanos era precisamente la de apartarse de esa corriente, para seguir, también en esto, las teorías de Diderot, fundadas a su vez en ensayos anteriores, franceses e ingleses. Para Diderot el drama debía ser un género de gran naturalidad, donde las cosas que se dijieran fueran también naturales. El verso trágico comportaba cierta afectación o engolamiento que no iba bien a un género de tema contemporáneo y de carácter urbano. Por esta razón defiende en teoría y práctica en sus obras un teatro escrito en prosa, y por lo mismo Jovellanos escribe su comedia en prosa y no en verso. Quienes tan reiteradamente la pusieron en verso sólo entendieron una parte, aunque quizá la más importante, de lo que Jovellanos había querido hacer. Es casi seguro que sobre ellos resbalaban totalmente las innovaciones técnicas del *Delincuente*.

La prosa de Jovellanos no es, a pesar de todo, vulgar. Peca sin duda de lo contrario. Como afirma Arce, «el lenguaje es

entonado, artificioso, insincero a pesar de la continua exteriorización de gestos y actitudes sensibleras y de la rebusca de situaciones conmovedoras»<sup>25</sup>. Acaso el adjetivo 'insincero' sea poco exacto, porque Jovellanos no pretendió hacer una comedia costumbrista, sino una comedia de tesis, y éste es el punto de vista estético que debe tenerse presente al juzgar la obra. Lo que Jovellanos maneja son ideas, no caracteres particulares o universales. De aquí que la falsedad del lenguaje obedezca de manera fundamental al hecho de no pretender retratar tipos concretos, con lenguaje propio, como hubiera sido necesario en una comedia costumbrista. Por eso la «insinceridad» no me parece defecto que pueda achacársele; pero sí el engolamiento y la artificiosidad<sup>26</sup>.

El propio Arce señala que el estilo «es conscientemente rítmico, mórbido, lánguido». Apunta dos ejemplos solamente, cosa que bastaba a sus fines; pero lo rítmico predomina a lo

(25) JOAQUÍN ARCE, *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, en *BBMP*, XXXVI (1960), pág. 160.

(26) Para juzgar el lenguaje dramático de Jovellanos desde el punto de vista costumbrista habría que atender a otro tipo de obras, que Jovellanos no llegó a escribir. Pero, acaso antes que Leandro Moratín, sí lo intentó. Tal es el caso de una comedia indudablemente de ambiente asturiano (obsérvense los dialectalismos), de la que sólo se conserva el argumento y el plan de algunas escenas, y cuya relación con *El sí de las niñas* es indudable. El ms. autógrafo lo posee D. Alejandro Alvargonzález; son dos cuartillas muy estropeadas por la humedad; la primera está escrita por ambas caras, la segunda sólo por el recto. Dicen así:

*Argumento.*

El tío Juan Noceda, viudo de 60 años y con solo un hijo de 20, deseaba casarse con Maruxina, niña de 17 e hija de Manolina, viuda de 32 años y rica. A este fin le hace proposición a la madre pidiéndole la muchacha, a lo cual condesciende de buena gana, porque ella desea por su parte casarse con el hijo del Tío Juan. Dispónese todo para las bodas, suponiendo el consentimiento de los mozos, que en el concepto de sus padres eran unos inocentes; pero se conoció luego haberse echado la cuenta sin la huésped, porque los tales inocentes habían tratado por sí su casamiento, en términos que los viudos tomaron a buen partido convenir en él y casarse entre sí, haciendo dos parejas más bien uncidas.

Scena 1.<sup>a</sup>

El tío Juan y Mar[uxina]

El viejo descubre sus amores... quiere entender y antes que se... tra la viuda e interrumpe la con... el tío Juan.

Scena 2.<sup>a</sup>

Maruxina y su madre

La madre reprende a la hija por holgazana, porque entra y sale con frecuencia en el corral y sale a la ventana a ver y hablar a cuantos pasan por la calle. La muchacha se disculpa, haciendo la inocente. Asoma entre tanto el hijo del tío (*sic*) Juan, que

largo de toda la comedia. Son especialmente tres personajes los que se distinguen por su lenguaje rítmico: Laura, Torcuato y don Justo. Sin embargo, don Simón y la gente menuda no utilizan en absoluto los períodos conscientemente rítmicos reiterados o los utilizan muy poco. La diferencia entre ambas maneras de hablar está, pues, en relación con la representación de los personajes.

Todos los actos, menos el quinto, terminan con un monólogo. Cada acto camina hacia una cima de tensión emocional, para llegar en esos monólogos finales al punto máximo. El primer acto es el planteamiento del problema: por él sabemos todo lo que ha ocurrido, sin que Jovellanos manifieste interés en ocultarnos nada, porque no es la intriga el resorte dramático que le preocupa; sabemos además que Torcuato es inocente, conocemos el dolor que lo que se avecina va a causar a todos, especialmente a Laura, y sabemos que Torcuato va a buscar en la huida la salvación. El monólogo final resume todos estos presupuestos y nos hace penetrar en los sentimientos del protagonista. El acto segundo es el de la confesión de Torcuato a Laura y el de la prisión de Anselmo. Todo cambia ahora: Torcuato decide quedarse y entregarse a la justicia; el

---

viene citado por la niña, y viendo a la viuda finge un recado de su padre. La viuda le recibe con gracia, envía la muchacha a la cocina y se queda con él.

Scena 3.<sup>a</sup>

La viuda y el tío del tío Juan

La viuda empieza ponderando el mérito y juicio del mozo [y acaba descubriéndole su inclinación. El picaruelo... gracias y contesta con muchos... y agradecimiento; pero como quien no en... ni en qué puede parar aquello... un enredo para hacerla salir de casa y hablar con su novia. Para esto finge que [sale y] se esconde en la cuadra; vase la viuda; sale la moza, que estaba atisbando, y el novio escondido se presenta.

Scena 4.<sup>a</sup>

Los novios mozos

Apenas empiezan a tratar de sus amores, oyen ruido; vuelve a esconderse Juanito; retírase la muchacha; entra primero el tío (*sic*) Juan en busca de la viuda; llama a la novia; empieza a requebrarla; pero los interrumpe la madre, a cuya vista se va la muchacha, y quedan los viudos y el mozo escondido, que así en la escena pasada como en ésta habla al paño de cuando en cuando.

Scena 5.<sup>a</sup>

Proposición de boda del viejo; respuesta favorable de la viuda; explicaciones de ésta con vergüenza; anímalala el tío Juan, que se figura estar... por fin propone la viuda su boda... ta al instante. Sale la niña... se.

Scena 6.<sup>a</sup>

Los novios.

monólogo nos advierte de la decisión final. El acto tercero es el de la confesión de Torcuato a la justicia y el de la sentencia; pero como don Justo conoce la inocencia del reo, el monólogo nos advierte de la súplica del juez al rey. El acto cuarto es el del reconocimiento entre padre e hijo, juez y reo, y el de la denegación del perdón pedido por el juez antes de saber que es padre del reo al que ha condenado: el monólogo nos coloca en el trance patético en que el padre, no ya el juez, va a clamar por el perdón de un hijo inocente. De esta manera los monólogos con que se rematan los cuatro primeros actos son como el punto más alto de la curva emocional, a la vez que preparan la acción del acto siguiente.

Por lo demás el desarrollo de la acción es simplicísimo, como quería Diderot. El camino es lineal, sin que intervenga más imprevisto que la prisión de Anselmo, que tuerce el desarrollo preparado en el acto primero. Tan simple, que casi no hay acción dramática. Acaso por esto abundan las escenas que son una pura discusión de ideas, escenas que en general Jovellanos sabe motivar.

Finalmente, de acuerdo con las teorías de Diderot, el autor recurre al «cuadro», a la escena estática o plástica, que podría representarse en un lienzo. Tales son, por ejemplo, la escena 5.<sup>a</sup> del acto II, entre Torcuato y Laura, o la escena 3.<sup>a</sup> del acto IV, entre don Justo y Torcuato. Los efectos teatrales apenas existen, salvo al final, cosa que también era propia de la técnica de Diderot.