

# LA COMEDIA LACRIMOSA EN ESPAÑA Y MÉXICO: JOVELLANOS Y LIZARDI

Felipe Reyes Palacios

**A**UNQUE LLEGÓ A CONSTITUIRSE COMO UN GÉNERO NETAMENTE POPULAR, EL ESQUEMA y los rasgos básicos de la *comedia lacrimosa o sentimental* fueron también usados, en lo que a primera vista se nos presenta como una paradoja, por los escritores ilustrados, como lo veremos con un ejemplo español del siglo XVIII y otro mexicano del XIX.

Los recursos de la coincidencia y la antítesis, y la apelación a las lágrimas y el patetismo, no eran nuevos en el teatro español; ya se manifestaban en continuadores del barroco como José de Cañizares durante la primera mitad del siglo XVIII; pero se considera que la influencia extranjera resultó determinante para la conformación plena de este género. Antes que en España, la comedia lacrimosa o sentimental fue identificada como un nuevo género en Inglaterra y Francia; en el mundo hispánico adquiere carta de ciudadanía con la publicación de *La razón contra la moda* (1751), traducción de *Le préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée, nada menos que por parte del preceptista neoclásico Ignacio de Luzán, y con *El delincuente honrado* (1773) de Melchor Gaspar de Jovellanos;<sup>1</sup> mientras que en el campo teórico las reflexiones de Denis Diderot acerca de una *comedia seria*, distinta de la tradicional de tipo jocoso, justificaban su existencia con la opinión autorizada de un francés ilustrado.

Para Diderot existían no dos, sino cuatro posibles tipos básicos de obra dramática [*voici donc le système dramatique dans toute son étendue*]:

“La comedia jocosa, que tiene por objeto el ridículo y el vicio; la comedia seria, cuyo objeto es la virtud y los deberes del hombre. La tragedia que tendrá por objeto nuestras desgracias domésticas; [y] la tragedia cuyo objeto son las catástrofes públicas y los infortunios de los grandes.”

[*La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.*]<sup>2</sup>

Esto afirmaba Diderot en 1758 al publicar su segunda obra dramática, *Le père du*

*famille* (*El padre de familia*), la cual iba acompañada de un ensayo teórico en el que decía haber intentado escribir, desde la primera, *Le fils naturel* (*El hijo natural*, 1757) una obra que estuviese entre la comedia y la tragedia, es decir, en el “género serio”. Para apoyar sus finalidades moralizantes de signo positivo —exaltar la virtud y los deberes del hombre—, este género aprovecharía la sensibilidad a la que son proclives quienes buscan el bien público (¿quiénes más sino los ilustrados?). Pero, desde el principio, Diderot tomaba en cuenta las resistencias con que topará su intento; y lo que dice acerca de las naciones que están acostumbradas sólo a la comedia alegre debió de parecer que acomodaba particularmente a España, que a diferencia de Inglaterra y Francia no tenía una tradición sólida de tragedia:

“Si una nación no ha tenido siempre más que un género de espectáculo, agradable y alegre, y se le propusiera otro, serio y conmovedor, ¿no os imagináis, amigo mío, lo que se pensaría de ello? O mucho me equivoco, o la gente inteligente, después de haber admitido la posibilidad, no dejaría de decir: “¿Pero qué de bueno nos deja este género? Acaso la vida no nos da suficientes pesadumbres reales, sin que inventemos otras imaginarias? ¿Por qué permitirle la entrada a la tristeza precisamente en medio de nuestras diversiones?” Dirían [pues] lo que cualquiera que no sabe del placer de dejarse conmovir y de llorar.”

[*Si un peuple n'avait jamais eu qu'un genre de spectacle, plaisant et gaie, et qu'on lui en proposât un autre, sérieux et touchant, sauriez-vous, mon ami, ce qu'il en penserait? Je me trompe fort, ou les hommes de sens, après en avoir conçu la possibilité, en manqueraient pas de dire: "A quoi bon ce genre? La vie ne nous apporte-t-elle pas assez de peines réelles, sans qu'on nous en fasse encore d'imaginaires? Pourquoi donner entrée à la tristesse jusque dans nos amusements?" Ils parleraient comme des gens étrangers au plaisir de s'attendrir et de répandre des larmes.*]<sup>3</sup>

Considerada como novedad venida del extranjero, la *comédie bourgeoise* o *larmoyante* provocó en España la discusión y la polémica, particularmente en los círculos ilustrados, afiliados al neoclasicismo, en cuanto que desconocía el principio de la separación estricta entre tragedia y comedia; no era ni una cosa ni otra, sino más bien algo monstruoso. A pesar de su hibridez, según relata José Miguel Caso González, la tertulia que se reunía en la casa de Pablo de Olavide en Sevilla, mostró interés en las posibilidades del nuevo género y los contertulios decidieron incluso ensayarla en España; para ello se convocaron a sí mismos a concurso. Varios magistrados de la Real Audiencia que asistían a la tertulia, entre ellos Jovellanos, presentaron una obra original. La única que se conoce de ellas es la que alcanzó el primer lugar, *El delincuente honrado*. Según este relato repetido por Caso González,<sup>4</sup> acerca de un episodio al que se refirió el mismo Jovellanos de manera sucinta,<sup>5</sup> su obra fue resultado de un desafío de tertulia, sin que le interesase en absoluto la posibili-

dad de su representación.

Por lo que se refiere al contenido del *Delincuente*, Jovellanos se mostraba muy atento también a los avances que se daban dentro del campo del derecho público en otros países de Europa, concretamente en lo que se refiere a los sistemas de aplicación de la justicia, crueles y arbitrarios en exceso durante el antiguo régimen.

En la historia de un delincuente involuntario, un duelista que mata al marido de la que después será su amante esposa, y que justo antes de ser ejecutado obtiene el perdón real, encontraremos pues ideas avanzadas y al mismo tiempo recursos dramáticos tan antiguos como el teatro mismo, y que conforman la estructura básica de esta obra. No sólo coincidencias como la mencionada del antiguo y el nuevo marido, que en otro momento y sin saberlo la mujer fueron víctima y matador, sino también los reconocimientos y peripecias que Aristóteles observó en la tragedia griega. “La agnición [o reconocimiento] es —definía el filósofo—, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo*.”<sup>6</sup> Pero, para empezar, el cambio de fortuna del *Delincuente* no es del tipo de lo que le ocurre a Edipo, sino de final feliz, del infortunio de haber delinquido involuntariamente, a la dicha de obtener el perdón real, un tipo de cambio de fortuna que los neoclasicistas estrictos consideraban exclusivo de la comedia. Con tal desenlace Jovellanos se apartaba deliberadamente de la tragedia, aunque se valiese de peripecias y reconocimientos, como el que resulta decisivo en esta obra: el juez de la causa resulta ser nada menos que el padre del delincuente, y descubre que se ha visto obligado a condenar a su propio hijo.<sup>7</sup> Pero claro que este desenlace resultaba posible desde el momento mismo en que el juez llega a hospedarse, por coincidencia, donde el delincuente vive con su mujer y su suegro, otro magistrado. Coincidencia tras coincidencia. El largo brazo de la coincidencia reiterada o “abusiva”, como diría en el siglo xx Eric Bentley al explicar los recursos del melodrama. Coincidencias meramente posibles y no necesarias, en términos del propio Aristóteles cuando censuraba un tipo de tragedias, menor desde su punto de vista, en el que los acontecimientos son *casuales* y no *causales*. Porque “Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas”.<sup>8</sup> Con tales recursos anecdóticos, condimentados con los frecuentes apartes y los patéticos monólogos con que concluye cada uno de los actos excepto el quinto y final, Jovellanos provocaba los efluvios sentimentales de sus personajes y el tono grandilocuente que era de esperarse en los diálogos, además del suspenso que lograba mantener aun ajustándose, más o menos, a las unidades de tiempo y lugar.

Ésta era su respuesta al desafío planteado en la tertulia de Olavide, el cual parece remitirse en última instancia a Diderot cuando sugería:

“Que alguien se proponga poner en escena la condición [propia] de un juez; que

estructure su asunto de una manera tan interesante como éste lo permita y yo lo acepte; que el hombre se vea entonces forzado por las funciones de su estado, ya sea a faltar a la dignidad y a la santidad de su ministerio, deshonrándose a los ojos de los demás y a los suyos propios; o ya sea a inmolarsé a sí mismo en sus pasiones, sus gustos, su fortuna, su nacimiento, su mujer y sus hijos; y que se diga después, si se quiere, que al drama honesto y serio le falta calor, color y fuerza.”

[*Que quelqu'un se propose de mettre sur la scène la condition du juge; qu'il intrigue son sujet d'une manière aussi intéressante qu'il le comporte et que je le conçois; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère, et de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler lui-même dans ses passions, ses goûts, sa fortune, sa naissance, sa femme et ses enfants, et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force.*]<sup>9</sup>

Todos las características que hemos observado en *El delincuente honrado* son las que corresponden al melodrama como género dramático, según el crítico Eric Bentley, independientemente de su acompañamiento musical: un tejido anecdótico complejo que utiliza peripecias y reconocimientos casuales, y el cual parece poner en contra del protagonista a las circunstancias mismas; el agrupamiento de los personajes en oposición rotunda, de acuerdo a los valores que representan; un lenguaje grandilocuente y con frecuencia retórico, y como consecuencia de todo lo anterior un tono patético.<sup>10</sup> Y lo considera como género dramático de larga trayectoria, no limitado a su típica manifestación francesa, sólo que, dentro de su perspectiva anglosajona, en su revisión histórica parte del melodrama victoriano. Lo cual no quiere decir que no haya tenido antecedentes más lejanos, incluso remotos.<sup>11</sup>

Todo parecería cuadrar muy bien con Bentley, excepto lo relativo a la oposición rotunda de los personajes y la ausencia de un villano, elemento que enfatiza este crítico. Lo cual merece algunas aclaraciones. Primeramente, Jovellanos sí estableció una oposición rotunda entre dos personajes, tal como él mismo lo explicó al momento de ser traducida su obra al francés, siendo estos personajes antitéticos los dos magistrados. Son opuestos por su carácter, pero sobre todo por su actitud ante las leyes. El magistrado que se encarga de la causa de su propio hijo lleva en el nombre, don Justo, el atributo que lo distingue: “di el primer lugar a un magistrado filósofo, esto es, ilustrado, virtuoso y humano. Ilustrado, para que conociese los defectos de las leyes; virtuoso, para que supiera respetarlas, y humano, para que compadeciese en alto grado al inocente que veía oprimido bajo de su peso. Tal es don Justo.” El otro no será adjetivado como filósofo, sino como “esclavo de las preocupaciones comunes”, esto es, esclavo de todos los prejuicios corrientes, siendo entonces —cito abreviadamente— “duro y cruel por ignorancia, blando y flexible por genio”.<sup>12</sup> Lo cual no basta para hacer un villano, ni era el objetivo de Jovellanos. En

la base de su oposición se encuentra, pues, el problema de las leyes inadecuadas que en última instancia se remite a la cuestión del poder y la autoridad, como lo dice el juez que se inmola a sí mismo en el amor por el hijo al que ha condenado:

“¡Santo Dios, encamina sus pasos!.. Ve aquí el natural y dulce fruto de la virtud: todos se complacen en protegerla, y todos corren ansiosos a sostenerla en la adversidad. Pero ¡cuán débiles son sus apoyos contra la fuerza y el poder! [...]” (IV, 10, p. 97)

Pero Jovellanos era monarquista, no se proponía poner en tela de juicio la autoridad real, si acaso hacerla sensible a los reclamos de la humanidad y de la ilustración. Por eso la obra termina con un *deus ex machina* providencialista de último momento, el perdón del rey que ratifica su legítima autoridad. Un *rex ex machina*— parafrasea un crítico de Jovellanos— “dramáticamente tan poco justificado como los desenlaces de esas comedias del Siglo de Oro en las que el rey aparece para hacer justicia y disponer las bodas necesarias”.<sup>13</sup> Poco justificado para el criterio realista, diría de nuevo Bentley, pero al melodrama lo justifica sólo la intensidad del sentimiento.

Jovellanos no se convirtió en dramaturgo profesional. Aquí le interesó la posibilidad también planteada por Diderot de calar a fondo, mediante el nuevo género, en las más preocupantes cuestiones sociales como era la de la aplicación de las leyes relativas a los duelos, coincidiendo entonces en ese terreno con el pensamiento avanzado de la época, ya fuese el de los enciclopedistas franceses o el del reformador legal italiano Cesare Beccaria.<sup>14</sup>

Sin embargo hemos visto cómo, desde el punto de vista estructural, el afán de exaltar “la virtud y los deberes del hombre” acercaba o igualaba la comedia seria al melodrama, y aunque éste daba margen a largos discursos doctrinarios o moralizantes, el propósito deliberadamente positivo de Jovellanos como ilustrado determinaba los límites de su realismo y de su crítica social: al enfrentarse al poder real la única solución posible era la apelación a su magnanimidad, a su capacidad de conmovirse: “El cielo sin duda animaba mis palabras —narra el intercesor del delincuente—, y disponía el corazón del Monarca. ¡Ah, qué monarca tan piadoso! ¡Yo vi correr tiernas lágrimas de sus augustos ojos!” (V, 7, p. 100).

Pero por otra parte, además de proponerse implantar la comedia seria o lacrimosa en España, Jovellanos había hecho una innovación original muy importante sustituyendo el verso por la prosa; no obstante lo cual *El delincuente honrado* fue puesta en verso y representada sin su autorización en diversas ocasiones, “para acomodarla al gusto del pueblo”, según ironiza el mismo Jovellanos, que también en este aspecto seguía a Diderot, como lo precisa Caso González:

“Para Diderot el drama debía ser un género de gran naturalidad, donde las cosas que se dijeran 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*.<sup>15</sup>

Aunque al hacer él mismo la segunda edición de su obra haya querido seguir conservando el anonimato, Jovellanos da cuenta, sin embargo, del buen éxito que ésta había tenido en España.<sup>16</sup> Y aunque es difícil seguir su suerte en tierras americanas, Olavarría y Ferrari documenta su presencia aquí once años después de su estreno en España y, luego, en los primeros años de vida independiente.<sup>17</sup> Por lo demás, la comedia lacrimosa penetra en México no tanto por obra de los ilustrados, sino a través de otros autores menores que, aunque ahora sean prácticamente desconocidos y no se hayan reeditado, a principios del siglo XIX eran los mejor recibidos por el público, como es el caso de Luciano Francisco Comella.

De la autoría de Comella es precisamente un melodrama, intitolado *El negro sensible*, del que nuestro Pensador Mexicano se anima a escribir una segunda parte,<sup>18</sup> “imitándolo”, como había hecho en otras ocasiones con autores de distintos géneros, ya que el asunto le daba oportunidad de referirse a la cuestión de la esclavitud, tema de indudable importancia en estas tierras.

El cotejo con la obra de Jovellanos, que elegimos por carecer del texto de Comella, le resulta desfavorable a Fernández de Lizardi. Aunque también percibimos en éste la intención de complicar la trama y de explotar sus filones sentimentales, resulta una trama elementalmente lineal y apenas animada. Si en términos aristotélicos toda obra dramática tendría como partes principales el nudo y el desenlace, el nudo de la obra de Lizardi se forma simplemente a partir de un equívoco inocente, con lo cual se reduce el interés del desenlace. La cristiana decisión de doña Martina Ondonal, acaudalada marquesa española que anda de visita o de paseo en la isla de Cuba, de comprar una familia de esclavos, para después otorgarles la libertad, se ve entorpecida inicialmente por haber equivocado en la negociación el nombre de la mujer, Bunga, por el de Munga. Pero como en el dueño de la esclava prevalece la codicia —naturalmente—, la compraventa se efectúa de todas maneras aunque fuese a un precio exorbitante, y su decisión se cumple. Así de sencillo, aun cuando se trate de introducir un momento climático en la defensa que hace el esclavo Catul de su mujer, la cual iba a ser azotada, llegando al extremo de intentar matar con un cuchillo al dueño.

La intención de complicar la trama se hace manifiesta en los apartes, que aparecen hasta en medio de algún largo discurso, y con los cuales se pretende crear tensiones e ironías dramáticas. Así por ejemplo, mediante un aparte, el amo ofendido concibe la idea de hacer matar a traición al negro, mientras en el

diálogo doña Martina dice: “¿Ya ves, Catul, qué nobles son los blancos?” (321). Desde luego que el susodicho amo es un villano empedernido, cruel, cobarde y codicioso, pero muy poco impresionante como tal.

Y es que Lizardi, aunque escribió un puñado de obras dramáticas, nunca fue realmente un hombre de teatro y reconocía sus limitaciones en ese campo. A propósito de *El negro sensible* precisamente, que sí fue ensayada pero no se llegó a representar en el año de 1825 por la oposición de quienes entonces administraban el Coliseo de México, nuestro autor se refiere a los principios neoclasicistas a que se atiene y se justifica reconociendo que:

“No crea usted por esto [...] que yo me tengo por poeta cómico, ni mucho menos trágico: he leído algo de bellas letras, conozco a Marmontel, a Batteuc [Charles Le Batteux] y a otros; sé las reglas y hago versos; y sin embargo, estoy muy lejos de ser poeta cómico ni trágico. Pero viendo los indecentes mamarrachos que sufren las tablas de nuestro *pobre teatro* [...] quise hacer mis pininos, porque es una vergüenza que en una nación donde abundan los talentos de los Molières y Racines, de los Moratines y demás ilustradores de la escena, no se vea una pieza totalmente americana y original [...]”<sup>19</sup>

Pieza “totalmente americana” por quien la escribe, pero bajo la influencia teórica de los neoclasicistas franceses, *El negro sensible* de Lizardi se quiere sujetar a las reglas, comenzando con las llamadas unidades de tiempo y lugar. En cuanto al primer aspecto, efectivamente la acción sucede durante el mismo día; y en cuanto al segundo, el autor se toma cierta libertad, como lo hace Jovellanos también. Si la acción de *El delincuente honrado* ocurre en diferentes lugares de un mismo edificio (el alcázar de Segovia), el ámbito espacial de *El negro sensible* es más amplio y ocurre en diferentes lugares de un mismo paraje isleño, cuatro para ser precisos. Pero los propios teóricos neoclasicistas llegan a ser permisivos en este aspecto, como el mismo Ignacio de Luzán.<sup>20</sup> Y aunque Fernández de Lizardi critique los “mamarrachos” que se representaban en la ciudad de México durante las primeras décadas del siglo XIX, refiriéndose a las comedias de magia, las de enredo y las militares principalmente,<sup>21</sup> hay que tomar en cuenta su elección de Comella, a quien no se consideraba precisamente como un autor respetuoso de las reglas, y quien se desenvolvía exitosamente en los géneros mencionados.

Por influencia de Comella precisamente Lizardi se mueve aquí dentro de los cánones de la comedia lacrimosa, o del melodrama en sentido estricto como obra dramática que incluye música, porque son de notarse sus acotaciones solicitando música triste de piano como acompañamiento para algunos momentos en que se exalta la sensibilidad de los personajes. Ya Comella había considerado su obra como melodrama al publicarla, ajustándose a la definición estricta del mismo.<sup>22</sup> De ahí que la segunda parte de *El negro sensible* resulte el primer melodrama propiamente

mexicano, escrito y publicado en el régimen independiente.

En cuanto a la problemática social que aborda, la de la esclavitud, el melodrama de Lizardi no hace otra cosa que apoyar discursivamente la solución jurídica adoptada por el nuevo régimen al decretar su abolición. De ahí que la obra se desarrolle en Cuba, porque en cuanto al comercio de esclavos, “En México sé ya que lo han prohibido” (293), dice Martina. En efecto, el general Guadalupe Victoria, primer presidente de la república, dio forma efectiva a la abolición de la esclavitud que había sido decretada por el cura Miguel Hidalgo y Costilla mediante el decreto del 19 de octubre de 1810. Para 1825 era, pues, una cuestión superada. No así cuando el mismo Pensador Mexicano se atrevió a tratar el asunto en un capítulo de su novela *El Periquillo Sarmiento* (1816), razón por la cual la censura virreinal le prohibió seguir publicándola, quedando trunca en su primera edición.<sup>23</sup> Pero más allá del discurso igualitario, el final de la obra acusa las limitaciones de la solución propuesta por Lizardi, centrada en la compasión cristiana. Los negros liberados, de tan agradecidos que están con su benefactora, le ofrecen irse con ella para servirla “sin salario ni nada” (344), como de vuelta a la esclavitud voluntariamente; y de la otra negra, Munga, la de la equivocación, no vuelve a saberse nada, como si el olvido del autor la confinara en su condición.

Ocupando el espacio de la comedia lacrimosa como púlpito, Fernández de Lizardi quiso colaborar a echar los cimientos de un teatro nacional. Aunque falta de verdadero compromiso, la segunda parte de *El negro sensible* sí fue estrenada finalmente en el mismo año de la muerte de El Pensador, que ocurre en 1827.<sup>24</sup> El autor mexicano irá ocupando gradualmente el lugar que le corresponde en el teatro de su país conforme avance el siglo, y definiendo su identidad dentro de la cultura hispánica; pero hasta entonces parecía que a sus obras les faltaba, como decía Lizardi, “un bañito de agua salada”, por aquello del prestigio de la madre patria.

El espacio de la comedia lacrimosa fue usado, pues, lo mismo por los severos reformadores de la sociedad, que por los dramaturgos que sólo pretendían halagar el gusto del público. En cuanto a sus críticos neoclasicistas, quienes se encontraban ante un dilema, John A. Cook concluye que su criterio de juicio parecía basarse

“en la medida en que los elementos trágicos y cómicos estuvieran mezclados. Si la tragedia estaba meramente insinuada y el desenlace era feliz; si había una clara lección moral; si el lenguaje estaba libre de toda afectación y se respetaban las unidades, entonces se le consideraba como una *comedia normal*, y los críticos se sentían inclinados a ser liberales, e incluso encomiásticos en ocasiones, como en el caso de *El delincuente honrado* de Jovellanos.”

{ *The criterion of judgment seemed to be the extent to which tragic and comic elements were mixed. If a tragedy was merely threatened and the solution was happy; if there was a definite moral teaching; if the language was free from affectation and the unities*



were observed, it was considered a regular comedy and the critics were inclined to be liberal and even encomiastic at times, as in the case of Jovellanos' *El delincuente honrado*,<sup>25</sup>

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Cfr. R. Andioc, "El teatro en el siglo XVIII", en José María Diez Borque, ed., *Historia de la literatura española*. III. Siglos XVIII/XIX, Madrid, Taurus, 1980 (Persiles, 118), p. 207 y J. A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain, Theory and Practice*, Dallas, University Southern Methodist, 1959, p. 76.

<sup>2</sup> Denis Diderot, "De la poésie dramatique. A monsieur Grimm", en *Oeuvres complètes, revues sur les éditions originales* [...] Étude sur Diderot [...] par J. Assézat, t. VII, Paris, Garnier Frères, 1875, pp. 308-309.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>4</sup> Cfr. José Miguel Caso González, "*El delincuente honrado*, drama sentimental", en J. M. Caso González, ed., *Ilustración y neoclasicismo*, trad. de Carlos Pujol, t. IV de Francisco Rico, coord., *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 403.

<sup>5</sup> Dice Jovellanos: "Una disputa literaria, suscitada en cierta tertulia de Sevilla a principios del año de 1773, produjo la comedia que ahora damos a luz", en la "Advertencia puesta por el autor al frente de una edición que hizo de esta comedia en Madrid el año de 1787 con el carácter de anónimo, que puede servir de historia de la misma", en *Obras I*, ed. y discurso preliminar de Cándido Nocedal, Madrid, Atlas, 1963 (Biblioteca de Autores Españoles, 46), p. 77. Citamos la obra por esta edición.

<sup>6</sup> Según la versión de Valentin García Yebra, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por...[Introd., trad., notas y bibliografía] Madrid, Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8), cap. 11, p. 164.

<sup>7</sup> Idéntica escena patética recuerda R. Andioc en una obra anterior: "Los preparativos de la ejecución capital de Marta la Romarantina en la comedia de magia de Cañizares daban origen a un largo diálogo conmovedor en endecasílabos entre la heroína y su padre", quien acababa de pedir la pena de muerte contra Marta. "El teatro en el siglo XVIII", en *op. cit.*, p. 207.

<sup>8</sup> Cap. 10 en V. García Yebra, *op. cit.*, p. 163.

<sup>9</sup> D. Diderot, *op. cit.*, pp. 311-312.

<sup>10</sup> Cfr. Eric Bentley, *La vida del drama*, trad. de Alberto Vanasco, Buenos Aires, Paidós, 1971 (Letras Mayúsculas, 21); cap. 6: "El melodrama", pp. 185-204.

<sup>11</sup> De hecho un reputado helenista, H. D. F. Kitto, le adscribe orígenes clásicos al dedicar un capítulo de su libro *Greek Tragedy* (London, Methuen, 3d. ed. 1961; rpr. 1971) a la "New Tragedy: Euripides' Melodramas" (pp. 330-369).

<sup>12</sup> M. G. de Jovellanos, *op. cit.*, p. 79.

<sup>13</sup> John H. R. Polt, "Las bases teóricas de *El delincuente honrado*", en J. M. Caso González, *op. cit.* p. 410.

<sup>14</sup> J. M. Caso González asegura que Jovellanos dispuso del texto original de la obra *Dei delicti e delle pene* (1764), "puesto que figura en el *Yndice* de su biblioteca sevillana de 1778" (*Ilustración y neoclasicismo*, p. 402).

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 405.

<sup>16</sup> La primera había sido una edición pirata "horriblemente desfigurada", impresa en Barcelona. Pero añade con orgullo: "En 1774 se representó por la primera vez en el teatro de Aranjuez o de San Ildefonso, y de allí fue trasplantada a los demás de España, donde siempre se recibió con general aplauso." Luego fue puesta en verso al menos en tres ocasiones. Y finalmente da noticia de la traducción al francés que ya se había ejecutado, así como de las versiones alemana e inglesa de

que había sabido. *Op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>17</sup> Dice Enrique Olavarría y Ferrari: “el viernes 4 [de noviembre de 1785] se celebraron los días del Rey con el estreno de *El delincuente honrado* y una bien dispuesta *Loa*, alusiva al nombre de Carlos”. *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961, t. I, p. 63. Y luego recoge fragmentos de un “Romance heroico”, publicado en *El Sol* el 8 de noviembre de 1823, en el que su autor, Erasmo Luján, prodiga elogios a los actores que desempeñaron los papeles principales en una representación reciente de *El delincuente honrado* (pp. 188-190).

<sup>18</sup> La obra mexicana está recogida en el tomo II, correspondiente a *Teatro*, de la serie de *Obras* de José Joaquín Fernández de Lizardi que ha publicado el Centro de Estudios Literarios de la UNAM (Ed. y notas de Jacobo Chencinsky, pról. de Ubaldo Vargas Martínez; México, 1965; Nueva Biblioteca Mexicana, 8; pp. 285-344); de aquí provienen nuestras citas. La edición original, que no hemos podido consultar, incluye ambos textos: *El negro sensible*, Primera y segunda parte. Hecha la última por El Pensador Mexicano. México, Oficina del finado Ontiveros, 1825, 64 pp. en 8o.

<sup>19</sup> En un comunicado que apareció en el periódico *Águila Mexicana* del 15 de marzo de 1825 (año II, núm. 335, p. 2); cito por J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-XIV. Miscelánea, bibliohemerografía, listados e índices*, ed., Irma Isabel Fernández, Columba Camelia Galván y María Rosa Palazón, pról. M. R. Palazón, México, UNAM, 1997 (Nueva Biblioteca Mexicana, 132), pp. 239-240.

<sup>20</sup> Como cuando dice: “Supongamos ahora que lo que al principio fue (por ejemplo) el Coso, se finge después ser el mercado o la plaza del Pilar; éste será un yerro contra la unidad de lugar, aunque muy ligero y perdonable.” Y otras consideraciones en el capítulo V, libro tercero, de *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed., pról. y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977 (Textos Hispánicos Modernos, 34), pp. 457-467.

<sup>21</sup> Véanse sus opiniones acerca del asunto en su novela *La Quijotita y su prima*, cap. “En el que continúa la historia de Irene”.

<sup>22</sup> En la única edición moderna que, al parecer, se ha hecho de alguna obra de Comella, viene una tabla cronológica de sus comedias donde aparece, en el año 1798, “*El negro sensible*. Melodrama en un acto.” Cfr. L. F. Comella, *El abuelo, y la nieta*, ed., introd. y notas de Alva V. Ebersole, Madrid, Albatros-Hispaófila, 1992 (Clásicos Albatros, 13), p. 28. La editora ha escrito además: *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1985 (Monografías, 6).

<sup>23</sup> El censor argumentó en esa ocasión que “todo lo rayado al margen [...] en que habla sobre los negros, me parece sobre muy repetido, inoportuno, perjudicial en las circunstancias e impolítico por dirigirse contra un comercio permitido por el rey”. J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-IX. Novelas: El Periquillo Sarniento (tomos III-V). Noches tristes y día alegre*, presentación, ed. y notas de Felipe Reyes Palacios, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982 (Nueva Biblioteca Mexicana, 87), p. 208. Véase también Salvador Bueno, “El negro en *El Periquillo Sarniento*. Antirracismo de Lizardi”, *Cuadernos Americanos* vol. CLXXXIII, núm. 4 (jul.-ago., 1972), pp. 124-139.

<sup>24</sup> De hecho es su única obra dramática de la que tenemos noticia cierta de su estreno en vida del autor. El 8 de febrero de 1827 apareció el siguiente aviso en el periódico *El Baratillo*. “La noche del domingo 11 del corriente se representará la famosa comedia en un acto titulada: *La novia impaciente*, y a continuación, por primera vez, la segunda parte de *El negro sensible*, en un acto, composición de El Pensador Mexicano, finalizando la función con una pieza de baile.” En J. J. Fernández de Lizardi, *Obras-XIV*, p. 307.

<sup>25</sup> J. A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, p. 76.