
El sí de las niñas o la consumación de un sueño

Jesús Pérez-Magallón

Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 649-663 pp.

En este artículo se presenta El sí de las niñas –y los elementos más relevantes que la componen– como la culminación de todo un proyecto programático cuya formulación puede remontarse a Cervantes y prolongarse a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La aspiración a escribir un teatro que tuviese como modelo las realizaciones más brillantes de la antigüedad, presente en tantos autores desde el siglo XVI y trasladado a los escritores neoclásicos, presenta una fuerza generadora muy particular en el caso de Nicolás Fernández de Moratín y en su prolongación natural, su hijo Leandro. Será éste quien, después de escribir y estrenar varias piezas teatrales, logrará componer la comedia que demostrará hasta qué punto ese programa de renovación del teatro nacional según los parámetros clasicistas era viable y, sobre todo, podía influir en el gusto del público y alcanzar un éxito comercial.

Entre el 12 de julio de 1801 y el 24 de enero de 1806, fecha del estreno, Moratín lleva a cabo no menos de seis lecturas a sus amigos de la que será su última comedia original. En 1805, antes de su puesta en escena, se imprime una edición de la obra, con una dedicatoria al Príncipe de la Paz fechada el 28 de noviembre, y vuelve a publicarse en 1806 con algunos cambios. El estreno, al que asistió Godoy, fue novelado por Benito Pérez Galdós en el capítulo segundo de *La corte de Carlos IV*. Según todos los datos disponibles, *El sí de las niñas* constituyó el mayor éxito de la

temporada, y de muchas temporadas, superando a las obras más famosas del teatro del siglo de oro y manteniéndose en cartel veintiséis días seguidos, hasta ser interrumpida su representación por la llegada de la cuaresma. El triunfo –según Andioc– se cimentó en los sectores acomodados y en la población femenina, y desencadenó multitud de críticas, comentarios, censuras, juicios y contrajuicios. Lo cierto es que la obra de Moratín hacía historia, y escritores tan dispares como Alberto Lista, Pérez Galdós, Clarín o Luis Felipe Vivanco –por no hablar de los críticos– la han considerado una de las comedias inmortales y perfectas de la dramaturgia española.

El éxito en los teatros comerciales de *El sí de las niñas* venía a plasmar una convicción profunda entre los clasicistas (Cervantes, González de Salas, Bances Candamo) y neoclásicos (Luzán, Nasarre, Montiano, Nicolás Fernández de Moratín): que el gusto del público –es decir, lo que se llamaría el gusto «nacional», aunque ésta sea noción que no resiste un análisis hermenéutico serio– puede modificarse siempre que a los pronunciamientos teóricos les acompañe una práctica escénica convincente. En otras palabras, todo el discurso teórico articulado por los neoclásicos viene a encontrar su respaldo práctico –en el sentido de obra ejemplar y aceptación «popular»– con el triunfo indiscutible de la obra de Moratín. Comprender hasta qué punto dicho triunfo es la consumación de un sueño exige viajar brevemente por las ideas que acerca del teatro dejó dispersas Moratín en numerosos lugares de su multifacética obra para llegar a construir la imagen de ese sueño, la del acendrado gusto (neo)clásico. Moratín ofreció una clara definición de lo que entendía por *comedia* en el Prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas* (1825): «Imitación de un diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiendo la verdad y la virtud» (*Obras dramáticas*, vol. 1, p. xxi). Y si empezamos el viaje por esa definición es porque en la visión del mundo literario que tiene Moratín la separación nítida de los diferentes géneros (tragedia, comedia, épica) es principio incuestionado e incuestionable, pues cada género constituye una unidad de rasgos estéticos, ámbitos sociales y discursos ideológicos. Y es desde la convicción de que cada texto concreto debe pertenecer a un género y cada género debe tener unas características precisas desde donde Moratín dialoga y reflexiona sobre la labor dramática de Eurípides, Terencio, Lope de Vega, Shakespeare, Calderón, Molière, Racine, Corneille, Goldoni, su propio padre o autores

contemporáneos para concluir que ninguno de ellos ha alcanzado la perfección. Ese paradigma de altísima exigencia y casi permanente insatisfacción es el que le sirve para valorar tanto el teatro ajeno como el propio.

No obstante la definición copiada más arriba, y que se caracteriza por su riguroso clasicismo, Larra captó la originalidad del teatro moratiniano en su reseña de 1834 y señaló especialmente que «Moratín es el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido presentar la ridiculez» (*Artículos*, p. 385). En efecto, años antes de llegar a escribir el Prólogo mencionado, en las Notas a *El viejo y la niña*, redactadas hacia 1807, sostiene Moratín: «Muchas veces las preocupaciones de la ignorancia o de la falsa sabiduría, los extravíos del amor propio, los resabios de la mala educación, que hacen ridículo a quien los tiene, causan funestos desórdenes en las familias, y el que no es más que un personaje grotesco a los ojos de quien le ve desde cierta distancia, para los que tienen relación directa con él es un ente odioso y aborrecible. De aquí resulta la mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia» (*Obras póstumas*, vol. 1, pp. 80-81). Ese juego de perspectivas –la del espectador que contempla al personaje ridículo desde su conciencia de superioridad, la de éste sumergida en su propio mundo autosuficiente, la del personaje que convive con él y a quien le unen vínculos afectivos– integrado en la acción dramática posibilita un tratamiento innovador de la coexistencia del personaje ridículo, y por tanto gracioso, junto al desvalido que sufre las consecuencias dolorosas de los actos de aquél. Al unir lo ridículo a lo sensible, lo divertido a lo lloroso, la comedia desborda las nociones incluidas en la definición moratiniana, va más allá de sus limitaciones y da entrada a una valoración del llanto que alcanzará su manipulación extremada en el drama romántico. De esa manera se integra en la visión (clásica) de la comedia los elementos que vienen caracterizando la llamada comedia lacrimosa, género teorizado por Diderot y que, en cierta medida, va a sustituir en las preferencias del público otras formas teatrales caracterizadas por la espectacularidad extrema y el (ab)uso de los recursos técnicos (o efectos especiales) de la época. Moratín se niega a aceptar la comedia lacrimosa en sentido estricto porque en la medida en que se hace desaparecer la risa –vehiculizada al menos por un personaje ridículo– y se mantiene el origen mesocrático de los caracteres se está ofreciendo otra versión del monstruo tragicómico. Pero es en esa visión innovadora que aglutina risa y llanto donde se expresa no sólo la concepción profunda del dramaturgo sino donde también se describe su obra cumbre.

Así, Moratín va a tratar de concebir una comedia –la comedia– perfecta. Para ello, la pieza debe presentar la imitación («imitación, no copia», como dice él mismo) de una acción humana y social, ser verosímil –por lo que la trama debe girar en torno a una problemática próxima al público–, acomodarse a las unidades de acción, tiempo y lugar para mantener la ilusión dramática –es decir, para convencer al espectador de que lo que sucede en el escenario *está sucediendo realmente*–, en un lenguaje que sin ser vulgar mejore lo que sería el habla coloquial de los personajes según su origen social, con unos recursos técnicos limitados a lo necesario para la representación de un ambiente reconocible por los espectadores y puesta en escena por un grupo de actores y actrices que, rompiendo con la tradición de las compañías madrileñas, acepta la labor de un director escénico que distribuye los papeles en función de su adecuación para llevarlos a cabo y no por jerarquías de posición o antigüedad. Después de varias obras que difícilmente pueden calificarse de ensayos dada su precisión y calidad –*El viejo y la niña*, *La comedia nueva*, *La mojigata* y *El barón*–, Moratín publica y representa por fin *El sí de las niñas*.

Puesto que no se escriben libros sin libros, y los neoclásicos erigieron el principio de la reescritura (bajo el nombre de imitación de los mejores modelos) en razón consciente de su discurso teórico, los curiosos y críticos buscaron muy pronto las posibles lecturas subyacentes al texto moratiniano. La obra de Molière se dibuja con claridad en todo el esfuerzo creativo de Moratín –y surge siempre en detalles de mayor o menor importancia–, pero en el caso de *El sí de las niñas* hubo que esperar hasta que Sánchez Estevan apuntó, en 1928, hacia una obrita en un acto de Marivaux, *La escuela de las madres*, sugerencia que sería explorada con mayor detalle más tarde por otros críticos (Gatti, Laborde, Schirosi, Strathman, Bittoun-Debruyne). Pero las referencias intertextuales no se limitan a Marivaux. En un lector y crítico tan preocupado por la tradición teatral española hubiera sido extraño que ésta no apareciera en su obra (y la crítica, obsesionada durante demasiado tiempo con el presunto afrancesamiento de todos los neoclásicos, tampoco ha querido insistir en ello). En efecto, está ahí. Porque los elementos de Marivaux se injertan en un marco que reelabora claramente el conflicto planteado en *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla –sugerencia apuntada por Ruiz Morcuende y desarrollada en mi edición de *El sí de las niñas* (p. 58)–. El diálogo creativo de Moratín, pues, engarza en el teatro barroco español –muy depurado– y el clásico francés sus preocupaciones personales, determinaciones sociológicas, experiencias vitales y literarias y convicciones ideológicas. Ahora bien, ¿en qué medida y cómo *El sí de las niñas* cul-

mina las aspiraciones ideales de Moratín sobre la comedia y explica que la crítica la haya considerado una obra perfecta?

La acción dramática acentúa el realismo de otras obras neoclásicas (desde *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín, a *El señorito mimado* o *La señorita malcriada*, de Tomás de Iriarte), lo mismo que la pintura del ambiente, de las costumbres y de la caracterización. Pese a lo apuntado por críticos como Casaldueiro (pp. 39-40) o Higashitani (p. 153), la acción es única, y no es otra que el próximo casamiento de Doña Francisca, joven que tiene un pretendiente oficial –conocido por la madre– y otro oculto –de cuya existencia sólo están al corriente los criados respectivos y algún otro personaje que no sale a escena–. La acción, por tanto, es una y única, de modo que hablar de diversos hilos dramáticos no deja de prestarse a confusión, en especial si con ello se quiere vincular la obra con la complejidad estructural de la dramaturgia barroca. Cierto es que la complicación del enredo es superior en *El sí de las niñas* que en *La comedia nueva* u otras comedias de Moratín. Pero los diversos episodios, de tan variados registros, tienen una doble función: el progreso de la acción única combinado con el estímulo e (in)satisfacción parcial del interés en los espectadores y la profundización en el análisis psicológico de los caracteres. El arranque presenta una situación que amenaza con el desorden (a diferencia de lo que sucede en *El viejo y la niña*, donde el desorden está ya consumado) y que podría acarrear nefastas consecuencias no tanto respecto al orden social, político o religioso establecido cuanto a un orden racional y natural, más ideológico (o utópico en cuanto proyección de un deseo de transformación no realizado) que real. El desenlace, que muestra la posibilidad de incidir en la realidad (dramática) mediante un pensamiento y una conducta guiados por la razón y una sensibilidad compasiva –que no llega a enmascarar del todo los impulsos egoístas de los personajes–, impide ese desorden y consigue instaurar un nuevo orden. *El sí de las niñas* es, por encima de todo, comedia de costumbres (buenas, según Cañas Murillo) y de carácter en la que se combinan en un equilibrio difícilísimo el elemento de ridículo-risa y la dosis de sentimentalismo-lágrimas, por lo que todos los movimientos de la acción conducen a la profundización en el carácter de los personajes, en sus sentimientos y, por tanto, en su evolución. No es casual que Casaldueiro subrayara que «todo discurre por el diálogo» (p. 36), pues sólo así puede ahondarse en la interioridad de unos personajes que deambulan por la escena, al tiempo que por ese medio se realza el nuevo valor que el siglo XVIII otorga a la capacidad dialogante y a la sociabilidad conversadora del ser humano, a su posible entendimiento gracias a la razón y la sensibilidad.

El ritmo de la acción, que progresa de forma sostenida pero no rígida, cambia conforme lo requieren las circunstancias que se van añadiendo al planteamiento inicial: una exposición breve en la que se averigua que Don Diego quiere casarse con la niña y en la que el equívoco de Simón anticipa algo de lo que va a suceder, lo mismo que la hipérbole antifrásica de Doña Irene, reducida a sus justos términos, dará en el blanco de lo que ocurre; la ilación de escenas, que va compensando lo cómico y lo sentimental, lo serio y lo jocoso, lo íntimo y lo público, lo profundo y lo banal, lo «oficial» y lo «oculto», así como el clímax con que se cierran los actos, establece un vaivén variado y mantiene el interés del público; el desenlace, minuciosamente trazado, con detalles esparcidos por aquí y por allá pero, sobre todo, con el ahondamiento y penetración en el carácter y los sentimientos de los protagonistas, es en cierto modo imprevisible y, a diferencia de *El viejo y la niña*, obra desolada en la que los momentos de risa no acaban compensando la profunda tristeza final, desborda optimismo y felicidad, no sólo individual sino social. La planeada boda de Don Diego con Doña Francisca y el conflicto triangular que se apunta por la existencia de Don Carlos (o Don Félix, con una confusión de identidades parcial pero bien sostenida) ofrece un desarrollo musical que Casaldueiro califica de «reiteración melódica» (p. 41), subrayando el papel que la contradanza desempeña en la obra. Su organización se orienta a mostrar cómo prepararse para bailar la contradanza, más que a bailarla.

El espacio, «geométrico, cúbico», según Busquets (p. 61), en que tiene lugar la acción no puede ser más sencillo, único y claro: una sala de paso en el primer piso de una posada (venta, mesón, casa de huéspedes) en Alcalá de Henares, a la que dan cuatro puertas de habitaciones y las escaleras. Espacio que, pese a sus límites físicos, se abre fácilmente a otros espacios (el interior de los cuartos, las salas inferiores e incluso el exterior, de donde provienen o hacia el que van quienes circulan por la sala). Es un territorio que se sitúa *entre* lo íntimamente privado de las alcobas, lo semipúblico de las salas y lo público de la calle o el camino; escenario que posibilita la intensidad estática del diálogo o el soliloquio tanto como el dinamismo de las relaciones sociales. Es un ámbito de sociabilidad donde la acción es sobre todo palabra, porque la vida parece encauzarse a través de su uso, es decir, de lo natural humano que conduce al otro. Circunstancias sociológicas y climatológicas actuarán como factores que justifiquen significativos movimientos dramáticos.

La acción de la comedia se desarrolla a lo largo de diez horas, desde el atardecer hasta el alba de un día cualquiera de verano en un año más o menos próximo al del estreno, es decir, en la época del autor. El tiem-

po dramático va más allá del tiempo representado –con lo que Moratín se acoge a una lectura algo flexible de la unidad de tiempo– y, en conjunto, es transcurrir temporal de alta densidad emocional más que de acciones acumuladas. Todo en el espacio y el tiempo parece trazado con una precisión milimétrica, aunando brevedad y claridad, concentración y variedad. El tiempo físico –la luz– adquiere en *El sí de las niñas*, como muy bien destacó Casaldueiro (pp. 37, 49) y ha sido repetido con vehemencia por quienes le han seguido (Aubrun, Higashitani, Moreno Báez, Villegas, Busquets, González Herrán), un valor simbólico indiscutible: de la penumbra de la conciencia atribulada y la pasión perturbada, de la profunda oscuridad de la duda y la desesperación, se progresa hacia la luminosidad de la generosidad y la razón que dan paso a la serenidad y la felicidad que alumbran un futuro lleno de optimismo y confianza en el ser humano, en la juventud y en el porvenir. A la luz se le confía, de modo más palpable e inmediato, la misión de reflejar el transcurso de las horas, puntuado por un reloj que da las tres de la madrugada. El nivel simbólico no impide la claridad temporal, cuyo ritmo alcanza gran variedad de registros relacionados con las fluctuaciones psicológicas y afectivas de los personajes.

El realismo con que se trazan los caracteres amplía su dimensión humana y favorece la empatía y proximidad del público. Son siete los personajes que se mueven en escena y todos ellos, excepto los criados, pertenecen a las clases medias, pudiendo agruparse por parejas: Don Diego y Doña Irene, Don Carlos y Doña Francisca, Calamocha y Rita, quedando suelto Simón. Estas tres parejas encarnan claramente dos tipos de oposición: por edad y por posición social. Lo cierto es que el conflicto clave de la obra, de carácter psicológico, afectivo y social, se centra en tres personajes: Don Diego, Don Carlos y Doña Francisca; en uno cobra cuerpo lo ridículo y criticable (Doña Irene), y en los criados domina un sentido del humor que oscila entre lo tradicional y lo refinado. Todos ellos aparecen dibujados muy cuidadosamente mediante el empleo –de origen celestinesco aunque usado frecuente en la literatura del siglo de oro– de lo que pudiera llamarse un enfoque múltiple que afecta a las figuras centrales. De esa manera subraya Moratín los motivos de mayor *pathos* de los personajes y excita la curiosidad de los espectadores hacia los conflictos psicológicos. La obra corre por momentos el riesgo de convertirse en una comedia lacrimosa ilustrada, pero ese sentido de la justa medida entre lo cómico y lo sentimental, para el que Moratín parece tener una hipersensibilidad genial, impide tal deslizamiento. Si la comedia lacrimosa pone sobre todo el acento en el llanto como mecanismo para mover al pú-

blico, *El sí de las niñas* alcanza el difícil equilibrio entre la lágrima a punto de brotar y la risa que no llega a carcajada.

Don Diego, a sus cincuenta y nueve años, no es *todavía* un anciano, sino un hombre maduro, un otoñal interesante, lo que no hace ni ridículo ni utópico su deseo de casarse e incluso tal vez de tener sucesión. Es un hidalgo burgués con raíces agrarias, sector que Moratín incluye entre las clases medias. Encarnación de la autoridad familiar –imagen privada del poder, lo mismo que el monarca lo es en el ámbito público–, manifiesta una clara conciencia crítica respecto a algunos aspectos del sistema educativo vigente, pero sin poner en tela de juicio su carácter elitista, sexista y clasista. Su actitud aparece marcada por la conciencia del posible error que va a cometer, por lo que se mueve entre el afán de huir de la soledad, la búsqueda tardía del amor, la sensibilidad que se preocupa paternalmente por el prójimo y la razón, con su alto componente de generosidad interesada. Nadie ha analizado mejor que Vitse la dualidad padre-amante que alberga Don Diego y los conflictos afectivos que lo caracterizan, así como las oscilaciones entre su esperanza y su resignación, quedando el anhelo de paternidad (o de «abuelidad» en el cierre) como mal menor al que se agarra la lucidez de quien no quiere (porque en el contexto de la obra sí podría) romper la dinámica de la naturaleza y como sustituto a la frustración del amor o al fracaso sentimental. Protagonista del conflicto y analista del mismo, vive desgarradamente una dinámica subjetivismo-objetivismo que lo convierte en un personaje de gran complejidad. Su sacrificio, su renuncia-límite, evita la quiebra o la destrucción incluso de la familia, bastión esencial de una sociedad que se quiere estable, amenazada por el conato de rebeldía que traslucen las palabras de Don Carlos. Así, Don Diego alcanza una felicidad vicaria no sólo porque hace felices a los jóvenes, sino también porque le salva la vida a su sobrino.

La dama de la comedia, Doña Francisca, es uno de esos ejemplos casi arquetípicos de niña-mujer, con las limitaciones y desafíos que la escena impone a la representación convincente de tal dualidad. Con dieciséis años cumplidos –mayor, pues, que tantas protagonistas cervantinas–, Paquita es un personaje ambiguo y contradictorio que se muestra con una desenvoltura entre ingenua y pícara, como una jovencita linda, graciosa, bien educada e inocente. Al igual que otros personajes femeninos de su edad y condición, Paquita es presentada como una menor de edad, carece de autonomía y da la impresión de vivir en un aislamiento completo —frente a los varios amigos que tiene Don Carlos—, siendo la criada Rita su única confidente. Pero a partir del momento en que el público

se entera de su amor por Don Félix (Don Carlos), esos rasgos se relocalizan, cobrando una nueva dimensión: la capacidad de simulación y fingimiento enmascara una interioridad afectiva en ebullición. Simulación, y no hipocresía, porque parece carecer de cualquier forma de malicia y no es sino una estrategia determinada absolutamente por la actitud materna (de ahí esa alusión a las novelas leídas a hurtadillas en el convento). Su objetivo es no herir y no enfrentarse abiertamente a su madre. Pero, sobre todo, permite percibir a la mujer sensible que conoce el dolor de amar y lo que significa el amor. El conflicto que atormenta a Doña Francisca se sitúa entre los deseos de la madre –tan bien formulados en la escena 4 del acto I–, a los que no puede oponerse frontalmente, y su amor hacia Don Félix, amor que no puede confesar por la misma razón. Su edad –como en el caso de Don Diego– es un factor decisivo para explicar por qué no puede asumir autónomamente su propia libertad –mujer siempre en minoría de edad legal y «mental»–, depositando su esperanza bien en su joven enamorado, bien en la buena voluntad de Don Diego. Si éste es un modelo ejemplar de hombre maduro con una posición de poder, en Paquita se vislumbra el modelo ejemplar –desde la óptica varonil de Moratín– de la mujer joven y casadera: hija obediente que será una mujer de bien y sabrá dedicarse a las labores domésticas, a la utilidad hogareña, al cuidado y crianza de los hijos y a la gestión subordinada de la economía familiar. Es una mujer respetuosa, humilde, amante, honesta y, por tanto, digna de la única recompensa final que la sociedad patriarcal puede ofrecerle: el matrimonio.

Aunque Don Carlos no entra en acción hasta la escena 7 del acto II, su existencia planea sobre los demás desde el comienzo mismo de la obra. Ese juego de ausencia y presencia marca la figura y función del personaje, a lo que se añade el enmascaramiento de su identidad en sus relaciones con Paquita. El joven, oficial y miembro de una orden de caballería, es presentado por su criado Calamocha como el prototipo de galán barroco (o de sus versiones coetáneas de Moratín), pero esa imagen sólo sirve como punto de referencia y contraste para desvelar la identidad construida por el dramaturgo. En efecto, Don Carlos, cuyas preocupaciones económicas se limitan a obtener fondos de su tío y tutor, compagina su interés por las ciencias y la inteligencia con una tierna sensibilidad y una afectividad honesta y mesurada. Es, pues, un «típico racionalista caballero de la Ilustración» (p. 224), como dice Sebold. Su valentía militar, que se subraya en la narración de Simón, no lo define más que parcialmente. Porque su verdadero valor se sitúa en el campo de la razón, la medida, el autocontrol, la finura en el trato social, la capacidad de diálogo y

de reflexión, la honestidad franca, el respeto a la legalidad y un sentido elevadísimo –hoy del todo desconocido e inimaginable– de la obediencia. Pese a que por su edad –veinticinco años– podría enfrentarse con su tío e imponer su decisión escapando con la mujer que ama, se realza su capacidad de autocontrol y su sentido del respeto filial. Moratín, pues, ha creado un modelo de galán ilustrado que sitúa la razón como guía de conducta pero que a la vez –y contra lo que han opinado algunos críticos– entronca con los jóvenes y ardorosos galanes del teatro barroco, los cuales se prendan de su dama a primera vista y actúan como rendidos amantes. Amor ardiente y defensa del honor, pero respeto a la familia, al decoro de la dama y a las leyes, valentía pero inteligencia. La dialéctica entre ese amor apasionado y los principios de respeto y obediencia ha hecho de Don Carlos un personaje mal comprendido. Carece de la verborrea, la altanería y la acción caótica y desafortunada del galán del siglo de oro, pero presenta todos los rasgos de un joven de clase media, enamorado y honesto, apasionado y obediente. Como sucede en la tragedia neoclásica en relación con la aristocracia (ver mi *Teatro neoclásico*, pp. 73-148), el nuevo modelo de varón que se construye durante el neoclasicismo subraya la obediencia –hacia el rey o hacia cualquier otra instancia de autoridad–, junto con el desarrollo de la conciencia individual autónoma, como elementos fundamentales para un orden social que se quiere racional, civilizado, progresista y perfectible. De ahí que la obediencia tienda a no ser un principio vacío propio de un régimen tiránico, sino que se fomenta hacia una autoridad preocupada por el bien colectivo, guiada por la razón, la comprensión y la compasión. Así, tras una rebelión contenida en límites verbales muy comedidos y en gestos escénicos muy expresivos, la única salida que vislumbra Don Carlos cuando intuye que todas las otras se le cierran es partir a la guerra en busca de una muerte previsible. Pero la obediencia se justifica en último término porque Don Diego sabrá ajustar su conducta y decisiones a los valores que la ilustración promueve. Don Carlos aparece construido, por tanto, con algunas de las galas del héroe urbano del teatro barroco, pero con los principios y características del hombre de bien ilustrado.

En Doña Irene se encarna lo ridículo de la comedia (recuérdese que Moratín creía que no todos los personajes debían ser ridículos), y es a través de ella –o de lo que dicen quienes a ella se dirigen, o de quienes hablan sobre ella, en ese juego de perspectivas ya señalado– por donde se vehiculiza gran parte de la carga crítica y satírica de la obra mediante una ironía bien estudiada por Deacon, especialmente dirigida hacia el sistema educativo puesto en manos de una religiosidad formalista y ritual, así como hacia la beatería de algunos sectores del clero seglar o re-

gular y hacia ciertas religiosas enclaustradas, poniéndose así de relieve una religiosidad laica que rompe con las formas tradicionales. Emparentada con la tía Mónica de *El barón*, de quien también la separan rasgos esenciales, es la madre que ejerce su autoridad de modo despótico y arbitrario, ocultando bajo las buenas intenciones hacia la hija lo que no es más que el deseo de satisfacer un ascenso social jamás logrado. Si la tía Mónica está dispuesta a ceder a Isabel a cambio de un tratamiento de «doña», Doña Irene, acuciada por la necesidad, lo está también para salir de trampas y resolver establemente su situación económica. Ambas empujan a sus hijas a un matrimonio forzoso que no tiene en consideración los sentimientos de las jóvenes, construidas imaginariamente, en este caso, como proyección de los deseos maternos. Hidalga originaria de las zonas y ambientes más retardatarios de la Castilla profunda, sus timbres de gloria antigua no consiguen ocultar su pobreza real, sus deudas y su condición social inferior a la de Don Diego. Sus principios educativos se reducen al ejercicio arbitrario del poder, supuesta la incapacidad de los jóvenes para tomar las decisiones apropiadas, no dudando en llegar al chantaje afectivo e incluso a la agresión física para imponer su voluntad. Suplanta sistemáticamente la voz de la hija –del mismo modo que interrumpe groseramente a sus interlocutores–, pero sus cortos alcances y su miopía para percibir la realidad que tiene delante le impiden acomodarse a unas circunstancias que no puede controlar. Su cambio final –ante la sustitución de un prometido por otro– no es prueba tanto de un desengaño intelectual aposentado en la comprensión como de una fácil y cómoda adaptación a una situación nueva que no se opone a sus intereses de fondo.

El sí de las niñas prosigue –en cuanto a su dimensión escenográfica– la propuesta innovadora que ya se veía en las obras de Tomás de Iriarte y que Moratín explora en *La comedia nueva*, y su teatralidad ha sido estudiada en detalle por González Herrán. Los decorados se limitan a crear el ambiente propio de una posada, aunque algunas alusiones insisten en lo incómodo del lugar, la mugre, el deterioro y los parásitos. Las pocas referencias al vestuario se basan en el principio de que los actores lleven ropas habituales en la vida cotidiana. Así, las mujeres visten mantillas y basquiñas; Don Diego, sombrero y bastón al salir, y bata cuando se levanta de la cama para dejar su habitación; Don Carlos, aunque nada se diga, debe llevar el uniforme de oficial de caballería. La utillería recurre a los objetos habituales en ese tipo de espacio, así como los propios de los personajes y sus acciones; en conjunto, elementos de una precisa funcionalidad dramática. Algunos de estos objetos cobran un valor simbólico indudable: la jaula del tordo, por ejemplo, el sonido del reloj o las luces,

como ya se ha comentado. Un último elemento escenográfico lo constituye la música de raíz popular –que en la primera edición (1805) era también canto de Don Carlos– y que tiene una función precisa en el desarrollo de la trama. En conjunto, pues, todos los elementos señalados, y todos los que se deducen de las referencias que hacen los personajes, constituyen el entramado de detalles materiales que confieren a las comedias moratinianas esa dimensión realista y moderna sobre la que ha insistido la crítica, en especial desde los comentarios azorinianos.

A esa variedad de detalles que ayudan a configurar una imagen realista con la que se refuerza la ilusión escénica –concepto clave en la teoría neoclásica– se añade la aparente naturalidad del lenguaje, incluidos el leísmo y laísmo constantes en la escritura moratiniana. El lenguaje de la comedia es sencillo y natural, con una prosa sin fisuras y un diálogo dramático vivo y eficaz. Lejos de la confusión entre lírica y narración característica del teatro aurisecular, aquí la prosa de Moratín alcanza un nivel expresivo y constructivo absolutamente moderno (aunque algunos modos y giros hayan desaparecido ya de nuestro lenguaje coloquial). El dramaturgo pretendió y consiguió un lenguaje que, siendo literario, resultara lo menos «literatura» posible y que le permitiera, siguiendo la estrategia celestinesca y cervantina, identificar a cada personaje por su modo de hablar. Los personajes, pues, no se expresan tan sólo según su clase social o su instrucción; cada uno de ellos *es* su modo de hablar. Y ese modo se ajusta a los diferentes estados anímicos, afectivos o de la acción. Se trata, más que de un simple lenguaje funcional, de un lenguaje identificador.

El sí de las niñas (de)muestra que, cuando se ocupa una posición de poder, sólo mediante el ejercicio de la razón y de la compasión se puede evitar el desorden y, como corolario, alcanzar la felicidad. El desenlace confirma que ésta no es tan sólo una posibilidad remota, sino que debe entenderse como algo al alcance del ser humano, que en el marco de la obra ha podido lograrse gracias al control de las pasiones, la comprensión racional de la situación, la compasión afectiva hacia el prójimo y la adopción de medidas racionales para su superación. Razón y compasión aparecen identificadas con la autoridad: en la familia, en la monarquía y en el mundo divino. La jerarquía familiar (del tío-tutor, figura paterna), la jerarquía política (del rey) y la jerarquía divina (del ser supremo) son la imagen misma de la razón y de la compasión sensible. La aceptación y sometimiento a esa jerarquía –que no es la ciega obediencia al poder tiránico absoluto– va a producir el desenlace feliz: la bondad de Dios –concebido como Razón y Compasión– se derrama sobre su rebaño como reflejo de la bondad del hombre racional y sensible/sentimental que asciende

hacia el ser supremo, pero pasando por la bondad mostrada en el respeto y la obediencia al poder legítimo encarnado en la figura paterna, el mando militar y el rey. *El sí de las niñas* sería una obra «religiosa» si se aceptara que es una religión la creencia en la perfectibilidad del ser humano y en el papel de la razón y el sentimiento en la conquista de la felicidad terrenal, así como la victoria de la esperanza en la posibilidad de un paraíso humano reencontrado gracias a la renuncia última de la figura paterna y a la disposición al sacrificio de los jóvenes. El asunto central se desarrolla con una constelación de otras preocupaciones típicamente moratinianas y perfectamente engastadas entre sí: la educación de la mujer, la matizada defensa de su libertad de elección, el dilema entre el amor y la aceptación de la vejez, la sátira de la ignorancia, la vulgaridad, la hipocresía y la beatería.

La última obra original de Moratín se sitúa en el límite de los planteamientos neoclásicos e ilustrados, sin llegar a abrirse al romanticismo. Porque en ella se reafirma la convicción firme en dos valores típicos de la ilustración europea: la razón y el sentimiento como componentes inseparables de la realidad del sujeto y la felicidad en su doble dimensión individual y colectiva. Ambos valores –desde la perspectiva de una clase social en ascenso y con pretensión de fundamentar su aspiración legítima al ejercicio del poder– pueden ser la base para un mundo armónico y ordenado que se extiende, quizá sólo provisional y ficticiamente, al espacio social de los criados, metonímicamente representado por la criada Rita, como bien ha mostrado Sala Valldaura (pp. 120-126). El romántico, por el contrario, no creerá en la posibilidad terrenal de la felicidad –excepto en forma de fogonazos siempre dolorosamente fugaces–, la razón será una herida que sólo el sentimiento apasionado podrá curar y el orden armónico –social e individual– desaparecerá de su horizonte de expectativas. Los aspectos de *El sí de las niñas* que se han querido calificar como «prerrománticos» no son sino elementos que la filosofía, la literatura y la cultura de la época ya habían integrado y desarrollado en numerosos lugares sin producir, salvo en casos como las *Noches lúgubres* de Cadalso o *Las cuitas del joven Werther* de Goethe, una cosmovisión cualitativamente nueva o diferente. Moratín inscribe algunos de esos aspectos, pero los somete a una visión del mundo inequívocamente ilustrada y neoclásica.

Moratín no es un neoclásico más, sino un verdadero *clásico* de nuestro teatro y por tanto parte de un canon asediado y asediado pero que permanece indestructible. Referencia necesaria para el conocimiento de la evolución de los modos dramáticos, clave para la comprensión de un género que llega hasta el presente, *El sí de las niñas* revive continua-

mente por su capacidad para atraer al público, mover sus sentimientos y solicitar su ejercicio crítico –no en vano fue prohibida por la inquisición, en 1815 y 1823, bajo el absolutismo cruel y burdo de Fernando VII–. El neoclasicismo constituye el cambio del paradigma referencial para la escritura. Las medidas y proporciones varían radicalmente –y a conciencia– respecto a la grandiosidad barroca. El nuevo paradigma responde a un mundo que ha puesto al hombre observable y observado, con sus dimensiones reales, en el centro de la interpretación y el conocimiento de todo lo que le rodea. Y en ese nuevo modelo la obra de Moratín se recorta con dimensiones titánicas: las de la difícil facilidad que, como señalaba Larra, «desanima al escritor que empieza» (*Artículos*, p. 385) porque da carne de teatro a un ideal del gusto, colectivo e individual, a la vez que culmina el sueño de perfección de su autor.

Bibliografía

- ANDIOC, RENÉ (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia.
- AUBRUN, CHARLES (1965): «*El sí de las niñas* o más allá de la mecánica de una comedia», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, pp. 29-35.
- AZORÍN (1893) *Moratín. Esbozo*, Madrid, Fernando Fe.
- BITTOUN-DEBRUYNE, NATHALIE (1998): «Moratín y Marivaux: ¿Influencia o convergencia?», *Revista de Literatura*, LX, pp. 431-462.
- BUSQUETS, LORETO (1983) «Iluminismo e ideal burgués en *El sí de las niñas*», *Segismundo*, 37-38, pp. 61-88.
- CANAS MURILLO, JESÚS (2000): «*El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres», *Káñina*, XXIV, pp. 35-45.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1957): «Forma y sentido de *El sí de las niñas*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, pp. 46-56.
- DEACON, PHILIP (1996): «La ironía en *El sí de las niñas*», *El teatro español del siglo XVIII*, edición de Josep Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, vol. I, pp. 289-307.
- DOMÉNECH, FERNANDO (2003): *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO (1825): *Obras dramáticas y líricas*, París, Augusto Bobée, 3 vols.
- (1867-1868): *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 3 vols.
- GATTI, JUAN FRANCISCO (1941): «Moratín y Marivaux», *Revista de Filología Hispánica*, III, pp. 140-149.
- GONZÁLEZ HERRÁN, JOSÉ MANUEL (1984): «La teatralidad de *El sí de las niñas*», *Segismundo*, 39-40, pp. 145-171.
- HIGASHITANI, HIDEHITO (1967): «Estructura de las cinco comedias originales de Leandro Fernández de Moratín: exposición, enredo y desenlace», *Segismundo*, 3, pp. 135-160.
- LABORDE, PAUL (1945): «Un problème d'influence: Marivaux et *El sí de las niñas*», *Revue des Langues Romanes*, LXIX, pp. 127-145.

- LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1944): *Artículos completos*, edición de M. Almagro Sanmartín, Madrid, Aguilar.
- MORENO BÁEZ, ENRIQUE (1975): «Lo prerromántico y lo neoclásico en *El sí de las niñas*», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, pp. 465-484.
- PÉREZ-MAGALLÓN, JESÚS (1994): edición de *La comedia nueva. El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, Barcelona, Crítica.
- (2001): *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- RUIZ MORCUENDE, FEDERICO (1924): edición de *Teatro*, de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, La Lectura.
- SALA VALLDAURA, JOSEP (2001): «Los afectos sociales y domésticos en el teatro de Leandro Fernández de Moratín: el beso de doña Francisca y Rita», *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, Roberto Fernández y Jacques Soubeyrou editores, Lleida, Milenio, vol. 1, pp. 113-129.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, ISMAEL (1928): «En el centenario de Moratín. *El sí de las niñas*», *La Esfera*, 30 de junio, pp. 6-7.
- SCHIROSI, FERNANDO (1976): «Moratín-Marivaux: *L'école des mères* e *El sí de las niñas*», *Culture Française*, XXIII, pp. 32-44.
- SEBOLD, RUSSELL P. (1980): «Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas*», *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan, pp. 213-227.
- STRATHMAN, MARGARET (1981): «Wahleverwandschaft und Kontrast in Moratins *El sí de las niñas* und Marivauxs *L'école des mères*», *Arcadia*, XVI, pp. 13-28.
- VITSE, MARC (1976): «Le point de vue de don Diego et la thèse de *El sí de las niñas*», *Les Langues Néo-Latines*, LXX, pp. 32-55.