

Arte y realidad en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín

Philip DEACON

Universidad de Sheffield (Inglaterra)

RESUMEN

Una de las muchas razones por las que el teatro de Moratín impresionó a espectadores y lectores contemporáneos fue su exploración de los sentimientos y motivaciones humanos. El presente artículo relaciona *El sí de las niñas* con teorías dieciochescas de las emociones, contrastando la presión social implícita en el comportamiento, al parecer razonable, de doña Irene con la presentación más problemática de los sentimientos en conflicto con las costumbres sociales, tal como se aprecia en don Diego, don Carlos y doña Francisca. Los comentarios contemporáneos a la obra de Moratín revelan una apreciación de la sutileza de la representación psicológica de estos personajes, elogiando su desarrollo dramático y una caracterización minuciosa que los aproximaba a la realidad que el público identificaba con su entorno social.

Palabras clave: Realismo. Emociones. Sentimientos. Caracterización. Argumento. Clasicismo. Sociedad española del siglo XVIII.

ABSTRACT

One of the many reasons why Moratín's theatre impressed contemporary audiences and readers was because of the author's exploration of human feelings and motivation. The present article relates *El sí de las niñas* to eighteenth-century theories of the emotions, contrasting the social demands of apparently reasonable behaviour, as portrayed by doña Irene, with the more problematic presentation of natural feelings in conflict with the social norms of the period, as presented by don Diego, don Carlos and doña Francisca. Contemporary analyses of Moratín's play reveal an appreciation of the subtlety of Moratín's psychological presentation of these characters, praising his skill in detailed characterization, a feature which reflected the reality that audiences identified with the world around them.

Key words: Realism. Emotions. Sentiments. Characterization. Plot. Classicism. Eighteenth-century Spanish society.

Una de las experiencias que más ha afectado mi manera de entender el teatro de Moratín fue asistir a la representación de *El sí de las niñas* dirigida por Miguel Narros en 1997. Lo que pueden transmitir los actores, al encarnar papeles solo esbozados por el autor teatral, es la emoción que actúa como impulso vital de los seres humanos que representan. A medida que nos damos cuenta de las motivaciones de los personajes en el escenario vemos cómo las relaciones de uno con otro contribuyen a dar vida al argumento que actúa como armazón de las intenciones del autor. En el caso concreto de las comedias de Moratín una representación comprometida del texto, en la que los actores se dan plena cuenta de la realidad de las problemáti-

cas que están transmitiendo, es capaz de convencer al espectador de que el autor está reflejando la realidad profunda de la época en que vive a la vez que pretende cuestionar y reformar esa realidad. Al comparar el mundo que Moratín nos presenta en forma dramática con lo que sabemos de la realidad social de su época revelada por los estudios históricos llegamos a entender exactamente cómo Moratín conecta con la realidad de su tiempo y consigue iluminarla de manera eficaz y profunda dentro de sus fines reformistas. Ese afán progresista evidencia el compromiso del autor con el ideario ilustrado ya que el teatro de Moratín sitúa el papel del individuo y sus opciones éticas en primer plano, creando un marco en que se conjugan y se debaten valores sociales y preferencias individuales.

Lo que quiero aportar a esta reflexión sobre Moratín y su época son unas ideas interconectadas que me parecen fundamentales para entender la importancia de *El sí de las niñas* y los demás textos dramáticos del autor. De acuerdo con sus objetivos sociales reformistas y con su teoría literaria clasicista Moratín basa los argumentos de sus obras en dilemas destacados de su tiempo que producían serios estorbos para el pacífico desarrollo de las relaciones sociales y personales (Andioc 1987). Los manuales de historia literaria a veces reducen los objetivos sociales de las obras a formulaciones simples como lo peligroso de casar a una joven con un viejo por razones económicas (caso de *El sí de las niñas*) o lo erróneo de animar a un joven a perseguir una carrera de autor teatral, olvidándose de sus obligaciones familiares, cuando no tiene talento literario (caso de *La comedia nueva*). Planteados de esa manera los argumentos dramáticos moratinianos no parecen comportar lecciones morales muy trascendentes. Sin embargo, si examinamos cómo esos argumentos se plasman en el comportamiento de los distintos personajes vemos cómo Moratín trata la realidad profunda de las personas no solamente en las detalladas circunstancias de sus vivencias coincidentes con la realidad física e histórica de su tiempo sino también en su existencia emotiva y psicológica.

Las acotaciones presentes en los textos impresos de las obras nos pueden proporcionar detalles que ayudan a convencernos en cierta medida del 'realismo' que persigue el autor. Sin embargo, mayor efecto tendría en el espectador teatral la recreación psicológica de los personajes. Si el actor capta la totalidad del personaje y su evolución interna durante su actuación en el escenario, sacadas de una lectura cuidadosa del texto, la posibilidad de convencer al espectador de que Moratín está tratando temas reales profundos, anclados en la realidad social del siglo XVIII, será inmensamente mayor. Y si el juego entre los personajes principales de la obra permite que el actor desarrolle y dé complejidad a la caracterización plasmada en las

¹ En un artículo publicado por primera vez en 1981, Russell P. Sebold investigó el realismo de *El sí de las niñas* desde una perspectiva autobiográfica, señalando, por ejemplo, las semejanzas entre doña Irene y doña María Ortiz, madre de una joven a quien Moratín conocía bien (Sebold 1989). El autor incluso las llevó a una representación de la obra el 27 de enero de 1806 (Fernández de Moratín 2001, xxxiii). Lo que me interesa en el presente estudio, en cambio, es el impacto de los personajes en los espectadores y lectores contemporáneos, los cuales no podían saber si había personas reales en las que Moratín basaba sus creaciones teatrales.

palabras del texto, el espectador puede apreciar aún en mayor grado los dilemas sociales y personales allí expuestos. Lo que llama la atención de los personajes creados por Moratín es cómo reivindican comportamientos basados en la validez ética de los sentimientos individuales, elemento que algunos críticos han querido identificar como característicos de actitudes románticas pero que históricamente pertenecen plenamente a la teoría de las emociones propia de la filosofía y la incipiente psicología del siglo XVIII.

Una aproximación atenta a las cinco obras teatrales originales de Moratín nos permite apreciar cómo la mayoría se prestan al análisis más detallado de las motivaciones más profundas de los personajes. Afortunadamente tenemos acceso también a comentarios críticos sobre su teatro en la prensa periódica de la época y en documentos manuscritos contemporáneos. Resulta curioso que no suelen mostrar grandes discrepancias sobre el significado de las obras; lo que suele suscitar discusiones, en cambio, son los personajes y cómo reflejan la realidad humana de la época. Me centraré, por tanto, en los personajes (sin olvidar el tema literario de la relación entre caracterización y argumento), en cómo concuerdan con la realidad concreta de su tiempo y también en cómo evidencian un cambio histórico en el concepto de la psicología humana en su evolución hacia la modernidad.

1. LA CARACTERIZACIÓN

Los objetivos literarios y sociales que Moratín proponía en su teatro están formulados en el 'Prólogo' que escribió como introducción a la edición definitiva de sus Obras dramáticas y líricas de 1825 (Fernández de Moratín 1825, I, xi-xlii). La teoría dramática clasicista abrazada por Moratín reivindica la importancia del argumento de una obra teatral, en contraste con la caracterización, como vehículo para transmitir los fines morales y sociales del autor y así efectuar la ilustración del público. El carácter esencialmente social de las comedias moratinianas articula la acción teatral alrededor de un grupo central de caracteres cuya interacción funciona no solamente a nivel personal sino que implica también la relación entre su comportamiento y los valores de la sociedad española de su tiempo. Para lograr sus fines Moratín reduce la diversidad del argumento, alegando que si no hay 'una acción única [...] todo es fatigosa confusión' (Fernández de Moratín 1825, I, xxvi). Es posible deducir los objetivos estéticos y las técnicas estructurales en los que creía Moratín si leemos a contra-corriente la descripción del tipo de obra que rechaza:

“Si en la fábula cómica se amontonan muchos episodios, ó no se la reduce á una accion única, la atencion se distrae, el obgeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos se motivan”. (Fernández de Moratín 1825, I, xxvi).

Lo que equivale a decir que Moratín simplifica la acción y, en lugar de una multitud de incidentes, como era corriente en el teatro del Siglo de Oro y sus sucesores

en el siglo XVIII, se presenta al público una concentración en los personajes, en cómo se desarrollan y cómo sus emociones entran en juego y se enfrentan.

Como sugería al principio, el juicio del espectador es fundamental para entender la materialización de estos presupuestos teóricos en la puesta en escena. En este sentido, las reacciones de espectadores contemporáneos de Moratín nos iluminan de manera esclarecedora sobre cómo percibían las propuestas del autor respecto a un planteamiento dramático que recae más en el desarrollo de los caracteres que en la complejidad de la acción.

A este respecto, y a raíz de una representación en Cádiz de *El sí de las niñas*, un tal José Manuel de Vadillo hizo una valoración global de la obra, en la que apreció:

“La acción preparada, conducida y desenlazada con toda naturalidad y verosimilitud, la propiedad de los caracteres bien sostenidos en todo el drama, el interesante contraste de afectos de Don Diego, Don Carlos y Doña Francisca, que tienen agradablemente suspenso el ánimo del espectador hasta la conclusión del argumento”. (D. J. M. de V.1806, 289-290)

Los comentarios no fueron siempre tan favorables. A principios de la década anterior Moratín había rebatido personalmente los ataques de Cristóbal Cladera a su primera comedia, *El viejo y la niña*, con argumentos que recurrían a la verosimilitud de los personajes y sus motivos para justificar tanto la acción como la caracterización de los personajes (Fernández de Moratín 1973, 109-121). En adelante, Moratín renunció a entrar en debates con sus críticos, quedando la defensa pública de *La mojigata* a cargo de su amigo Juan Tineo (Tineo 1804), o, en el caso de *El sí de las niñas*, de otro amigo, José Antonio Conde, que repudió las opiniones negativas vertidas sobre la obra en un texto manuscrito, la Carta crítica de un vecino de Guadalajara sobre la comedia *El sí de las niñas*, redactada por un tal Bernardo García, cuya identidad sigue siendo un misterio (Asensio 1967).

Veamos algunos comentarios sacados del escrito de Bernardo García, y los argumentos de las respuestas de Conde. A la crítica por inverosímil de la actuación de don Diego por confiar en su criado en la primera escena de *El sí*, Conde contesta que:

“Esto es ignorar los límites de lo verosímil en la vida civil, y en los diferentes caracteres de los hombres; y por consiguiente no estar en estado de juzgar lo decente, lo común, lo vulgar, y corriente en las buenas imitaciones de la vida humana.” (García 1807, 9495)

Al comentario de que 'es ciega, é inverosímil la credulidad de don Diego en creer que la niña le quiere para marido', Conde responde que 'toda la comedia está llena de las prudentes desconfianzas de Don Diego, y si alguna vez le engaña su amor propio, en esto consiste la verdad, y excelencia comica de su caracter' (García 1807, 95)

Igualmente interesante es la percepción de Bernardo García de que 'todo el lenguaje de Doña Irene es de una muger mal criada, y de produccion ordinaria', a lo que contesta Conde que:

“Esto es absolutamente falso, y no aparece rastro de mala crianza en toda la comedia, que toda es mui urbana y decorosa, y mas en sus personajes principales; los defectos de Doña Irene son harto comunes, pero no se trata en esta comedia de truanerías desatentas, indecorosas, é inverosímiles “(García 1807, 96).

Lo que me parece más destacable de estos comentarios es que para fundamentar sus respuestas, los defensores de Moratín recurren a las características que asocian con personas reales, recalcando con ello el aspecto del teatro moratiniano que me interesa destacar: su realismo, o 'verdad', y su reflejo, como indicaba antes, de un cambio en la psicología humana y en las relaciones del individuo con su entorno.

A pesar de los aspectos a primera vista más artificiosos de la comedia clasicista, había una tendencia creciente a finales del siglo XVIII a subrayar los aspectos realistas de una comedia seria. La insistencia de la estética neo-aristotélica en el papel primordial del argumento como vehículo principal para transmitir el mensaje moral entraba en conflicto con la manera en que la filosofía dieciochesca ponía cada vez mayor énfasis en la importancia del individuo como creador de valores sociales; es decir, un individuo que imponía sus propios valores en su entorno en lugar de aceptar los impuestos por instituciones como el Gobierno o la Iglesia. El énfasis dado por la filosofía a la complejidad del individuo y su relación con su entorno fomentaba una literatura en que veía reflejados sus valores y su propio compromiso con ellos. Y las clases educadas, como ha insistido Joaquín Álvarez Barrientos, esperaban que la imagen presentada por la literatura y las artes se aproximara cada vez más a la realidad que conocían (Álvarez Barrientos 2005, 218).

2. LA PROFUNDIDAD EN LA CARACTERIZACIÓN

En este sentido, me parece que uno de los logros más importantes del teatro de Moratín, demostrado con mayor éxito en *El sí de las niñas*, es su manera de presentar la realidad profunda de sus personajes. Esta habilidad de Moratín fue ampliamente comentada por los espectadores contemporáneos. Así el *Diario de Barcelona*, al justificar por qué se había elegido *El sí de las niñas* como obra más adecuada para representar en beneficio del segundo gracioso, Mariano Segarra, señala la 'facilidad incomparable [de Moratín] en caracterizar á los Actores con la mas rigurosa propiedad, manejando las pasiones con toda la mas fina nobleza', (Sala Valldaura 2000, 94). Y Moratín lo consigue dentro de la economía de expresión permitida a un autor teatral. No solo hace un bosquejo de las características más destacadas de los personajes para que los situemos social e incluso personalmente, sino que sabe investir al personaje de una motivación indisolublemente ligada con los objetivos esenciales de la obra. Los aspectos superficiales de la caracterización ceden en importancia a esta serie de estímulos interiores que empujan al personaje a adoptar un comportamiento determinado. Muy esclarecedor en este sentido es el testimonio del defensor inquisitorial de *El sí de las niñas* en 1819, cuyo informe quizás sorprende por la sutileza de su lectura de los personajes creados por Moratín:

El autor saca todas sus instrucciones [en el sentido didáctico de la palabra] del profundo conocimiento que tiene del corazón del hombre; se introduce, digámoslo así, en su interior, descubre los resortes secretos de sus pasiones y a todas las personas que entran a componer el cuadro de su composición, los reviste de aquel carácter indispensable, para el desempeño teatral de la parte que les toca. (Fernández Nieto 1970, 41).

A veces no sabemos lo que mueve a un personaje en las primeras escenas de su actuación, como es el caso de doña Paquita antes del final del primer acto en *El sí de las niñas*, y si nos preguntamos por qué finge ser devota doña Clara en *La mojigata*, sus razones sólo se aclaran cuando nos damos cuenta de las imposiciones de su padre y la consecuente necesidad que tiene ella de proteger su libertad de actuación (Deacon 2004). Sujeto a una situación de dominio, un individuo busca maneras de protegerse y salidas para actuar de acuerdo con sus sentimientos. En esto doña Francisca tiene algo en común con Clara. Las semejanzas entre *La mojigata* y *El sí de las niñas* son múltiples e instructivas, pero conviene volver a la obra maestra de Inarco Celenio.

Prestemos atención brevemente a los tres personajes principales de *El sí*. En lo que se refiere a doña Irene, a pesar de sus circunstancias, que la convierten en una habladora imparable, el origen de la comedia de Moratín es el esfuerzo de esta mujer viuda por convencer a don Diego de la idoneidad de su hija como esposa, y la necesidad de frenar la posibilidad de que doña Francisca muestre su disconformidad con el plan (Deacon 1999). El hecho de que Moratín cargara su caracterización con elementos relativos a su salud y su devoción religiosa subraya el realismo de tal caracterización, a la vez que sirve al fin dramático de presentar la situación personal como contrapunto que bloquea la posibilidad de que el compromiso de matrimonio se deshaga. El defensor de Moratín contra la acusación de que doña Irene es 'pesada y machacona' ('Carta crítica'), razona que 'El poner defectos al carácter de esta muger, diciendo que es pesada y machacona, es lo mismo que decir al Autor "Vm ha querido pintar una pobre muger fatua y mazorràl, y lo ha hecho vm perfectamente."' ('Juicio imparcial'). Una buena actriz sabría calibrar el peso del personaje de doña Irene en sus momentos en el escenario, y está claro que parte de lo que hace se justifica por no querer permitir que su hija desbarate el plan de matrimonio. Y lo consigue, hasta el principio del tercer acto (Deacon 1999, 156-158).

Es curioso que el carácter de don Diego muchas veces es mal interpretado, llamándole la voz de la razón o incluso identificándole con Moratín. Sin embargo, como vio claramente José Antonio Conde, don Diego actúa al iniciarse la obra como preso de un posible amor por Francisca (García 1807, 95). Sus frases más citadas ('Ve aquí los frutos de la educación...'), por sintetizar la carga moral de la obra, tienen que relacionarse con el momento de la acción en que se pronuncian, y su supuesta sabiduría, a posteriori, no debe ser aplicada al comportamiento que exhibe en el resto de la obra. Se muestra sensible y nervioso desde el primer momento de la acción pero su intención es proseguir con la irracional idea de casarse con Francisca. El comportamiento de don Diego había sido criticado en otro texto

manuscrito de la época ('Crítica'), provocando una contestación titulada 'Juicio imparcial' en que el anónimo autor explica que 'el hombre mas de bien, es hombre, y que al cavo y al fin D. Diego si no havia tenido una conducta extragada y viciosa, a los 59 años aun podia hechàr su quarto à espadas[.]' ('Juicio imparcial'). La sutileza de la caracterización de don Diego no se le escapó al calificador inquisitorial de la obra, Fray Rafael Muñoz, llamado a defenderla contra las acusaciones de sus colegas: 'presenta el S[eñ]or Moratin un modelo muy bien acabado de una persona apasionada, pero que tiene la prudencia necesaria, para remediar sus defectos, luego que los conoce' (Fernández Nieto 1970, 43). La misma sensibilidad que le atrae a don Diego a la supuesta inocencia de doña Francisca es la que le permite dar marcha atrás cuando sabe lo que siente ella.

Doña Francisca, sin embargo, no revela su carácter real en la mayoría de las escenas con don Diego, y sólo logra sincerarse, con dificultad, por la obediencia debida a su madre en la escena de confrontación del último acto (Acto III, esc. viii). En las primeras escenas cuando finge una inocencia que raya la ingenuidad, y una devoción hasta el punto de que don Diego la cree más apta para ser esposa de Cristo que de él (Acto I, esc. ii-iii), está fingiendo y falseando sus sentimientos para evitar la necesidad de mentir directamente a don Diego. Sólo se expresa de acuerdo con sus sentimientos reales cuando habla con Rita (Acto I, esc. ix) (Sala Valldaura 2001), y más tarde con su amante (Acto II, esc. vii).

Entender la motivación de estos personajes implica conocer el nuevo papel en la cultura dieciochesca de los sentimientos, o como los llamamos hoy, las emociones.

3. EL VALOR DE LAS EMOCIONES

En el pensamiento psicológico anterior al siglo XVIII, respaldado por la teología cristiana, predominaba la teoría de las pasiones como explicación de la motivación humana. Las pasiones se concebían casi sin excepción como malas y necesitadas del control ejercido por la razón. En ciertos pensadores del siglo XVII esa teoría empieza a cuestionarse, y a medida que avanza el siglo XVIII varios filósofos, Shaftesbury, Rousseau, pero especialmente David Hume y Adam Smith, plantean un concepto distinto de la psique humana. Las pasiones, ya denominadas por algunos de ellos sentimientos, se convierten en la base de la motivación humana y por tanto no se conciben como esencialmente malas como en la teología cristiana ortodoxa (Evans 2003, 44). Smith incluso da el título de *La teoría de los sentimientos morales* a su libro sobre el tema (Smith [1759] 2002). Su amigo escocés, David Hume, había propuesto en su obra *Un tratado de la naturaleza humana* que 'la razón es y debe solo ser esclava de las pasiones' (Hume [1739-40] 1978, 415), invirtiendo la relación tradicional entre los dos términos, pero dando a entender que las pasiones pueden ser buenas por inducirnos a actuar de acuerdo con nuestra naturaleza humana. En los textos del siglo XVIII encontramos el uso tanto de la palabra 'pasión' como de 'sentimiento', y a veces los autores distinguen entre pasiones malas y bue-

nas. En la historiografía del teatro dieciochesco en Inglaterra la crítica emplea el término 'teatro sentimental' para describir un subgénero dramático en que el peso de los sentimientos en los personajes ocupa un primer plano en la motivación humana y determina el desarrollo de los argumentos. El mismo fenómeno ha sido identificado y estudiado en el teatro español dieciochesco (García Garrosa 1990).

4. LOS SENTIMIENTOS EN LAS OBRAS DE MORATÍN

Pues bien, el conflicto básico de las comedias moratinianas opone la realidad del funcionamiento de unas estructuras sociales tradicionales relacionadas con el matrimonio a la realidad de las emociones de los personajes centrales, especialmente en *El viejo y la niña*, *La moji-gata* y *El sí de las niñas*. Moratín demuestra cómo los sentimientos de los personajes tienen un componente virtuoso que obra en bien no solo de ellos mismos, sino también de la sociedad. Cuando los sentimientos naturales no pueden desarrollarse se producen trastornos para la sociedad; el caso más evidente es quizás *El viejo y la niña*, donde el remedio no puede aplicarse a tiempo, e Isabel, ya casada, rechaza su matrimonio para refugiarse en un convento. El camino de la razón, de acuerdo con la práctica de las clases medias acomodadas y nobles en la época, era el matrimonio por interés, por dinero; los sentimientos, en cambio, apoyados en la búsqueda de la felicidad, dictan otro camino. Don Claudio, en *La moji-gata*, un personaje que necesita recursos financieros para mantener su vicio por el juego, no cambia su preferencia entre las primas al saber que Inés va a heredar en lugar de Clara. Don Claudio había ido a Toledo en primer lugar para casarse con Inés, y lo que le indujo a poner los ojos en Clara no fue su dinero sino la simpatía e incluso amor que siente por ella, un comportamiento impulsado por sus sentimientos, fomentados sin duda por la reciprocidad de los de doña Clara. La contraposición de sentimientos-dinero es clave en *La moji-gata* como en *El sí de las niñas*. En el caso de *El sí* Moratín incluso parece querer manipular el argumento, inverosímilmente a ojos de alguno de sus críticos, para exagerar las opciones entre elegir esposo por amor o por dinero. Como es sabido, don Carlos esconde su posición acomodada para convertirse a ojos de Francisca en el desconocido don Félix de Toledo para que ella le juzgue de acuerdo con sus sentimientos, no según su riqueza (Acto III, esc. x). Y en la obra, el instinto natural de Francisca es preferir un don Félix, posiblemente pobre, al indudablemente rico don Diego (Acto II, esc. vii). La razón, de carácter social, de doña Irene, que la obediente hija no es capaz de contrariar, pese al poder de sus sentimientos, presiona a Francisca a aceptar la propuesta de matrimonio ventajoso con don Diego.

El autor de la "Carta crítica de un vecino de Guadalajara" sobre *El sí de las niñas*, criticaba la verosimilitud de las intenciones de don Diego por querer casarse con doña Francisca, pero el defensor de Moratín en el 'Juicio imparcial' objetó que 'la única pasión capaz de hacer perder los estribos al hombre mas sensato es el amor'. El mismo defensor de *El sí* sintetiza bien lo que le parecen ser los papeles respecti-

vos de los sentimientos y la razón: 'si las pasiones son bastante poderosas para hacernos incurrir en una devilidad, el freno de la Razon suele à veces contenerlas quando el corazon no està corrompido' ('Juicio imparcial').

Como nos ha enseñado René Andioc, Moratín rechaza el concepto anterior de los sentimientos, el que los equiparaba con las pasiones, es decir, algo malo, que hay que combatir (Andioc 1987, 444-459). En *El sí de las niñas* don Carlos quizás habría aceptado definitivamente la orden de don Diego de volver a Zaragoza y renunciar a la posibilidad del matrimonio con Francisca (Acto II, esc. xi). Sin embargo, como sabemos, vuelve por la noche para dar cuenta de su comportamiento y tira por la ventana una carta explicativa que desafortunadamente cae en manos de don Diego en lugar de doña Francisca, con la consecuencia de que se le revelen los amores de su sobrino con la joven (Acto III, esc. iiiiv).

Aunque en menor grado que en *La mojigata* presenciamos en *El sí de las niñas* las estrategias inventadas por una joven al querer dar libre curso a sus sentimientos para casarse con la persona elegida. Un lector cuidadoso de *El sí*, el censor inquisitorial Fray Rafael Muñoz, se daba plena cuenta de la astucia de doña Francisca en querer evitar el matrimonio con un hombre por quien no sentía amor, calificándola de 'hija artificiosa, que abusa de la demasiada credulidad y ridiculez de su Madre' (Fernández Nieto 1970, 41). El parlamento más famoso de *El sí*, pronunciado por don Diego en la escena viii del tercer acto III de la obra, y llamado 'sermón' por un crítico de la época ('Carta crítica'), es la afirmación más contundente de la necesidad de dejar que los sentimientos se hagan patentes y no que 'desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación' (Acto III, esc. viii). Notamos que don Diego emplea aquí la terminología antigua, pero distingue entre pasiones inocentes y las que no lo eran. La pasión del amor que manifiesta en ciertos momentos don Diego se convierte en 'ilusión' (Acto III, esc. iii) al darse cuenta de que no es correspondida. De esta manera Moratín facilita un desenlace de la obra según lo que parece más razonable. La fuerza de los sentimientos de Carlos y Francisca vence y esto basta para persuadir a don Diego de lo equivocado de su deseo anterior de casarse (Acto III, esc. viii) sin tener en cuenta los sentimientos de su posible compañera.

5. FINAL

Seguimos leyendo y estudiando *El sí de las niñas* porque, además de su calidad estética, la obra se relaciona de múltiples maneras con la historia social y la historia sentimental de su época. El texto tiene un argumento cuyo objetivo se cumple plenamente al llevar al espectador por una gama de sentimientos y dilemas morales que afortunadamente, puesto que se trata de una comedia, conduce a un final feliz. En paralelo, la intensidad de las emociones expresadas por los personajes nos aproxima a lo que significaban los sentimientos en ese momento. La concentración de la acción en pocos personajes agudiza la experiencia catártica del espectador al com-

partir los extremos representados en el escenario. Al final de *El sí de las niñas* todos los personajes, incluyendo a doña Irene, están en paz con las emociones que internamente sienten, y Moratín ha reivindicado la autenticidad de los sentimientos como guía del comportamiento razonable.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 2005. *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- ANDIOC, René. 1987. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, [1976].
- 2005. 'Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas*', en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 203-219.
- ASENSIO, Jaime. 1967. 'Estimación de Moratín. Un manuscrito de la B. N. de París sobre "*El sí de las niñas*"', *Estudios* 17 (1961), pp. 83-144, texto incluido después como 'Un manuscrito de la B. N. de París sobre "*El sí de las niñas*"' en *Miscelánea Hispánica I. Tirso de Molina, Moratín, Feijoo y otros temas*, London [Ontario], University of Western Ontario, pp. 129-206. Cito por este último. 'Carta crítica sobre *El sí de las niñas*', Biblioteca Nacional, Mss. 12963, núm. 3. 'Crítica de *El sí de las niñas*', Biblioteca Nacional, Mss. 18.666, núm. 2. D. J. M. DE V. 1806. 'Carta de D. J. M. de V. dirigida a los editores desde Cádiz, acerca de la comedia intitulada *El sí de las niñas*', *Memorial Literario* 6 (junio de 1806), pp. 253-262, 289299.
- DEACON, Philip. 1999. 'La comicidad de Doña Irene en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín', *Scriptura (Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX)*, 15, pp. 145-158.
- 2004. '"Efectos de la crianza": *La Mojigata* de Leandro Fernández de Moratín', *Dieciocho* 27, pp. 87-100.
- EVANS, Dylan. 2003. *Emotion. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1825. *Obras dramáticas y líricas*, París, Imprenta de Augusto Bobée.
- 1973. *Epistolario*. Edición de René Andioc, Madrid, Castalia.
- 2001. *El sí de las niñas*. Edición de Philip Deacon, Londres, Duckworth.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel. 1970. '"El sí de las niñas" de Moratín y la Inquisición', *Revista de Literatura* 37, pp. 1554.
- [GARCÍA, Bernardo]. 1807. *Carta crítica de un vecino de Guadalaxara sobre la comedia *El sí de las niñas* por Ynarco Celenio, (Moratín) y las dos odas de Quintana y Arriaza. Sobre el combate naval de Cabo Trafalgar en 21 de Octubre de 1805: con la censura, y la respuesta á ella*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mss. C/18893.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja Salamanca.
- HUME, David. 1978. *A Treatise of Human Nature*. Edición de L.A. Selby-Bigge, rev. P. H. Nidditch, Oxford, Oxford University Press.

- 'Juicio imparcial del Juicio antecedente', Biblioteca Nacional, Mss. 18.666, núm. 2.
- QUINTANA, Manuel José. 1804. '*La mogigata*. Comedia en tres actos y en verso', *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, Madrid, Benito García, II, pp. 355-372.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria. 2000. *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo o las musas de guardilla*, Lleida, Milenio.
- '. 'Los afectos sociales y domésticos en el teatro de Leandro Fernández de Moratín: El beso de doña Francisca y Rita', en Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux (eds.), *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*, Lleida, Milenio, pp. 113-129.
- SEBOLD, Russell P. 1989. 'Autobiografía y realismo en "El sí de las niñas"', en *El rapto de la mente. Poética y poesías dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, pp. 319-337.
- SMITH, Adam. 2002. *The Theory of Moral Sentiments*. Edición de Knud Haakonssen, Cambridge, Cambridge University Press.
- [TINEO, Juan]. 1804. 'Literatura: Crítica. Señores Editores de las Variedades', *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, Madrid, Benito García, III, pp. 228-247, 295-305.