

FORMA Y SENTIDO DE *EL SÍ DE LAS NIÑAS*

Vicios corrige la vivaz Talía
(L. F. de MORATÍN)

PERSONAJES, ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN

En *El sí de las niñas* (1806), Moratín utiliza siete personajes, que se agrupan en tres parejas, dejando a uno de ellos solo. Las personas de edad: don Diego, doña Irene; las jóvenes: doña Francisca, don Carlos. Dos criados jóvenes: Rita y Calamocha; un criado de edad: Simón. La posición social une, de un lado, a los cuatro señores y, de otro, a los tres criados. Las parejas, más que por la edad o la clase social, se forman por la armonía de sentimientos o el contraste de cualidades morales. La discreción de don Diego hace frente a la insensatez de doña Irene; el amor es atribuido a doña Francisca y a don Carlos. Rita y Calamocha poseen la gracia y el buen humor, y un espíritu más bien servicial que de servidumbre. Todavía hay otra manera de establecer la agrupación: madre e hija, tío y sobrino; señor y criado. Son tres las voces femeninas y cuatro las masculinas.

Moratín maneja sus personajes como si se tratara de una orquesta de cámara. La clase social y la edad dan el tono de los instrumentos; además tenemos el sexo. El timbre femenino y el masculino se emplean muy sutilmente en la armonización o contraste de sentimientos o de cualidades morales. El movimiento, la gracia, la alegría, la prudencia, lo natural, la necesidad, el dolor, el patetismo, la amistad y el amor, todo discurre por el diálogo, que depende constantemente de la edad, el estado social y el sexo. Esas tres circunstancias imponen el tono, el timbre y el color. La variedad está claramente delimitada y aún más claramente dominada. La variedad del mundo moral y social —sentimientos, pasiones, intereses, circunstancias— se sumerge en esta unidad de lo claro. El tono, el timbre, el sexo, las pasiones, los sentimientos, las circunstancias son diferentes, pero están tratados con la misma claridad.

El espacio donde se reúnen estos personajes es igualmente sencillo y claro: una sala de paso con cinco puertas, cuatro de habitaciones y la quinta que da a la escalera. Una ventana. Es la sala de una posada de Alcalá de Henares. Venta o mesón, posada, casa de

huéspedes, Gran Hotel —del siglo xvii al xx así se ha abarcado el Mundo. Compárense las ventas del *Quijote* con esta posada moratiniana. Cervantes necesita un espacio complicado en grado máximo; espacio reducido y estrecho para el número de personas que contiene y los acontecimientos que ahí se suceden uno tras otro. Espacio laberíntico, de una rica variedad de luces en tumultuoso contraste, y en ese límite estrecho para las pasiones infinitas en número y calidad, se abren rompientes que nos trasladan a Florencia o Argel, a los pensamientos extraordinarios, a las acciones únicas, a las decisiones heroicas. A esa maravilla de riqueza y de contraposiciones, a ese mundo complejo, de acciones admirables y espantosas, Moratín le enfrenta la delicia de la unidad, del límite, de lo sencillo. En ese espacio se reduce la vida a sociabilidad, a diálogo; en él se encauza la vida. Cuando hay un conato de acción, cuando sucede algo complicado y confuso es por falta de luz.

Aunque transcurre la acción en la época del autor, no se fija el año; en cambio se nos dice cuánto dura: desde las siete de la tarde hasta las cinco de la mañana. Como se ve, elige Moratín para tiempo dramático no el curso del hacer en la vida, sino la duración del hacer representado, casi equivalente al de la acción. Este tiempo dramático fuertemente concentrado tiene una gran variedad de movimiento. Se pasa del ritmo expositivo al estructural, al satírico, al *tempo* de la amistad, al ingenuo; la desesperanza se hace presente más que con inquietud con conformidad; viene el movimiento de la sorpresa, del amor, del recuerdo y luego la agitación; después, el lento del dolor, que se anima un momento para ir adquiriendo un tono de imposición y ampliarse humana y recogidamente. Más variedad aún dan a este ritmo el juego escénico, las distintas clases de equívocos, la acción *scherzando*. Así, el desenvolvimiento de la acción tiene la misma agilidad y expresión que el trazado de los personajes, cuyo gesto, cuya mirada, cuyos movimientos no deben buscar la ampulosidad imponente, dramática y retórica, sino la vivacidad, el sentido moral, la delicadeza; un hacerse la loca para ocultar la verdad, un hacerse la niña para ocultar el sufrir. Todo se confía a la medida: el fingimiento, la gracia, el amor, la amistad, el sentimiento. Una medida tan humana, tan breve, que el menor deslíz puede ser, es fatal. No se trata de años, ni de meses, ni aun de días: de las siete de la tarde a las cinco de la mañana. No se puede perder ni un minuto de esas diez horas. La acción se debe conducir con sumo cuidado, con gran pulcritud, sin precipitarla ni retardarla. La claridad espacial, la claridad de trazo de los personajes está en armonía con la claridad temporal. Las unidades temporales se presentan muy bien dibujadas. A la luz se confía el que vaya contorneándolas y marcando el paso del tiempo; una vez se dice que ha sonado el reló en la madrugada, dando las tres.

Del ritmo y de la proporción depende que este arte no parezca diminuto; tampoco busca la gracia menuda del Rococó, en la cual priva el ingenio y el refinamiento. El teatro de Lope y el de Calderón, como el de Shakespeare o el de los tres franceses, es de un lineamiento de tamaño mayor que el natural, tiene una acción de gran aparato. Al pasar a la comedia de Moratín nos sorprende en seguida el cambio de canon. Pero de esa comparación no queda aplastado, no resulta un teatro enano. La acción moratiniana es sencilla como su espacio, abarcable fácilmente como su tiempo. La mirada, la mente no encuentran nada en común entre Moratín y Molière. Tártufo y el Avaro están con Macbeth y Lear, con el Caballero de Olmedo y Segismundo, con las creaciones de Corneille y Racine. Figuras llenas de tenebrosidades y de proporciones gigantescas. Los personajes de Moratín son de medidas estrictamente humanas, de una humanidad que no se individualiza, sino que se generaliza. La generalización aúna y concentra fuertemente a esos hombres y mujeres. El año no se nos dice cuál es, la estación podemos sospecharla, y estas diez horas que van de las siete a las cinco, se convierten poco a poco en un atardecer, una madrugada y una aurora, a la vez cauce dramático —exposición, peripecia y desenlace— y encuadramiento simbólico, generalizador de la acción: perturbación de las pasiones, sueño de la razón y su despertar; la acción nos lleva de la inquietud del sentimiento a la serenidad, la cual tiene la forma de felicidad social. Por eso la luz, además de mostrarnos el paso de las horas, tiene una función dramática —la oscuridad da motivo a la peripecia— y tiene también un oficio simbólico: la razón se va imponiendo a los hombres y el sol sustituye a las tinieblas de la noche. La comedia tiene una profunda y ancha base moral que se apoya en el hombre, pero este tono masculino depende tanto de la mujer, que el acento femenino adquiere una inusitada importancia. La solidez de la obra va unida a la delicadeza y la gracia. El problema de la educación, el sentimiento religioso, la censura de las costumbres, todo puede quedar compendiado en el título, *El sí de las niñas*.

Las teorías dramáticas de esa época —de Luzán a Moratín—, la ley de las tres unidades, el decoro, las consideraciones sobre los personajes no deben convertir la comedia en algo muerto. Tenemos que acercarnos a ella viéndola vivir en su medio: fines del siglo XVIII. En lugar de considerar las obras de arte como reflejo de las teorías estéticas o éstas como el producto de aquéllas, yo prefiero, y para mí es más fecundo, considerar unas y otras como la expresión de la misma vida espiritual que se proyecta en dos formas distintas.

Claridad, orden en la exposición y precisión en el trazado de las figuras, éstas son las características de *El sí*. Exposición del asunto y precisión física y moral de los personajes animadas por una descrip-

ción pintoresca, por la comicidad muy contenida y por la gracia. En este mundo ordenado, claro y preciso florece un sentimiento natural, el cual se hace lacrimoso en el segundo acto y patético en el tercero para conducirnos al desenlace feliz, que la razón humana crea.

LA COMPOSICIÓN

La acción alrededor de la "niña" se polariza entre el viejo enamorado y el joven. En el acto I (esc. 7), la división de la acción está muy marcada, coadyuvando la composición a la claridad de la obra. En los dos actos restantes las dos ramas de la acción se entrelazan.

Los dos primeros actos se presentan muy unidos. El entreacto marca un aumento de la impaciencia por parte de doña Francisca. Es una pausa breve que no permite que decaiga el interés. Las primeras palabras de la muchacha, al comenzar el acto II, tienden a prender rápidamente la atención del espectador. En cambio entre los actos II y III hay una separación muy marcada, y el comienzo de la última parte quiere distraer al espectador un momento, de manera que al entrar otra vez en la corriente dramática lo haga con atención renovada. Esta distracción se logra reiterando la nota pintoresca —calor, mala alcoba, ronquidos—, luego el lugar común literario sobre el dormir. Cuando la peripecia va adquiriendo impulso y está a punto de mostrar todo su dinamismo, se hace alguna observación que la detiene. Se trata de una referencia a lo popular, en la cual, estando tan próximo el Romanticismo, conviene fijarse. Al oír música, dice Simón que el barberillo toca muy bien, y don Diego responde: "No; no hay barbero que sepa hacer esto, por muy bien que afeite". Moratín piensa, como Cervantes, que no hay arte sin escuela, sin aprendizaje, sin un estudio continuo. Los barberos cuando son buenos lo que saben es afeitarse; los pastores, cuidar su ganado; entre ellos no se encuentran ni compositores, ni intérpretes, ni cantantes, ni poetas. La voz del pueblo tiene una espontánea emoción. El Romanticismo hizo bien en insistir; insistir, pues siempre había sido reconocido. Pero la creación es obra individual, del plebeyo o del noble, no de la masa indiferenciada. Desde Mena y Santillana, por lo menos, hasta el Romanticismo, ésta ha sido la manera de pensar en España.

El esquema rítmico de *El sí* no me parece diferente del que encontramos en el teatro barroco español. La subdivisión de los actos sí que es diferente, pues en el Barroco, el tercer acto suele también estar dividido en dos como el primero, y así la unidad del acto central adquiere aún mayor volumen, dejando la obra barroca distribuída en cinco partes. Moratín prefiere la división en cuatro. Además la acción única de este teatro hace que la separación de las dos partes del acto primero sea mucho menos pronunciada.

El sí de las niñas:

1 ^{er} hilo de la trama	2 ^o hilo	Trenzado de los dos hilos	Aparece el dibujo de la trama
Acto I	pausa muy breve	Acto II	Acto III
Exposición		Desarrollo	Desenlace

Teatro barroco:

1 ^{er} tema o 2 ^o tema	2 ^o tema o 1 ^{er} tema	Complicación	2 ^o tema o 1 ^{er} tema	1 ^{er} tema o 2 ^o tema
Jornada I	pausa muy breve	Jornada II	pausa	Jornada III
Exposición		Desarrollo	larga	Desenlace

Las escenas que estructuran el acto están construídas a base de los personajes; éstos con sus entradas y salidas van haciendo avanzar la acción. Los núcleos del acto barroco español obedecen al lugar o al tema. La escena moratiniana puede permanecer vacía: "El teatro queda solo y oscuro por un breve espacio" (II, 3). Quizás este vacío oscuro indica el cambio de dirección de la acción, la mudanza repentina que acaba de tener lugar. Por cierto que la peripecia, de una manera muy característica del siglo XVIII, es sentida como un baile, modo de concebir el enredo que se anuncia desde las postrimerías del Barroco. Dice Rita: "Voy a traer luces. Procuraré detenerme por allá abajo hasta que vuelvan. . . Veré lo que dice y qué piensa hacer, porque hallándonos todos aquí, pudiera haber una de Satanás entre la madre, la hija, el novio y el amante; y si no ensayamos bien esta contradanza, nos hemos de perder en ella" (I, 9). ¿Será demasiado sutil subrayar como muy moratiniano este ensayo que exige Rita?

Gracias a su sencillez y naturalidad, la prosa es completamente moderna; apenas si hay algún giro anticuado para hoy. A la exuberancia lírica del Barroco se opone el nivel humano de la expresión hablada. Moratín vuelve a encontrar un diálogo dramático eficaz. El tono sentencioso se evita muy conscientemente; lo usa, sin embargo, para cerrar la escena 11 del último acto. Elude la simetría en la composición, aunque utiliza el paralelismo para terminar una escena; es verdad que se trata del momento de mayor ternura. Doña Francisca y don Carlos se despiden (II, 8):

F.—Acuéstese usted, y descanse.

C.—¿Descansar con celos?

F.—¿De quién?

C.—Buenas noches. . . Duerma usted bien, Paquita.

F.—¿Dormir con amor?

C.—Adiós, vida mía.

F.—Adiós.

Moratín en el "incomparable" *Sí de las niñas* muestra un gran

virtuosismo en la técnica dramática. Todos lo han admitido. Ahora mismo voy a estudiar el equívoco, la descripción, lo pintoresco, el juego teatral, la luz, y veremos cómo estos recursos revelan —lo que sucede siempre en manos de un maestro— su índole espiritual; no son algo pasivo y muerto, meramente técnica; viven. La sorpresa del desenlace —una de las posibilidades de la Comedia es que su desenlace sea una sorpresa— es para doña Irene una verdadera sorpresa.

EXPOSICIÓN Y PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

El primero que habla al empezar la comedia es don Diego, quien por medio del diálogo con el confidente, Simón, expone el asunto de la obra —su boda con Paquita— e indica la acción, indicaciones al comienzo y al final de la escena que encuadran el diálogo: 1) “¿No han venido todavía?”; 2) “Busca al mayoral, y dile que venga, para quedar de acuerdo en la hora a que debemos salir mañana”. Don Diego a medida que habla va dando a conocer su carácter y también el de doña Irene y doña Francisca. A los rasgos morales de madre e hija, se unen los físicos de la muchacha y junto a ellos algunos datos respecto a la posición social y económica. En esta misma primera escena se habla también de don Carlos, el sobrino. De manera breve, sin lentitud ni premura, sin detalles pormenorizadores, sólo con rasgos significativos, Moratín nos pone en contacto al empezar la obra con las cuatro figuras principales. Luego, apenas si la peripecia nos reserva un leve elemento de suspensión. Los personajes volverán constantemente a la misma melodía, que se va enriqueciendo al irse desarrollando y al hacer que el interés dependa no de la acción sino del sentimiento y de la peculiaridad de cada figura. El teatro barroco se sustenta de la expectación, el romántico de la sorpresa; en *El sí* vemos que la reiteración melódica es la característica, una especie de epanáfora, como diría don Hermógenes.

Moratín nos revela en la primera escena de la comedia cómo la técnica artística en los mejores momentos coincide exactamente con el espíritu. El argumento de la comedia —la boda planeada por el tío se deshace y Paquita se casa con el sobrino— sirve para exponer 1) lo absurdo del matrimonio entre viejo y niña, 2) lo absurdo de una educación que convierte a los jóvenes en unos hipócritas, 3) cómo estos dos absurdos, que llevan al dolor y la desgracia, pueden ser suprimidos si el hombre se deja guiar por la razón, la cual conduce a la felicidad, que no está en contradicción con la naturaleza humana.

Por medio de un equívoco hace Moratín que surja inmediatamente lo irrazonable, lo antinatural del propósito de don Diego. En vista de las cualidades físicas (“muy linda, muy graciosa”) y morales —humildad, candor, inocencia— de Paquita, dice: “lo que he pensado es...” No puede terminar, porque Simón le interrumpe: “No hay que decírmelo”. El diálogo continúa así:

D.—¿No? ¿Por qué?

S.—Porque ya lo adivino. Y me parece excelente idea.

D.—¿Que dices?

S.—Excelente.

D.—¿Conque al instante has conocido?...

S.—¿Pues no es claro?... ¡Vaya!... Dígole a usted que me parece muy buena boda; buena, buena.

Simón queda convencido de que su señor ha dispuesto la boda para su sobrino, joven militar. Naturalmente, razonablemente Simón piensa que los jóvenes deben casarse entre ellos. Don Diego al hablar de la diferencia de edad es el que deshace en seguida el equívoco. Más que las palabras, lo que nos emociona es la facilidad con que se ha podido caer en esa ambigüedad. El recurso dramático deja de ser un recurso, se transforma en la situación antinatural, irrazonable y, por eso, ridícula y cómica en que se encuentra el viejo que decide casarse con una jovencita.

Al hilo de la exposición, mientras se van dibujando las figuras, aparecen unos pequeños cuadros en los que la nota social y moral está trabajada sentimentalmente. Se habla del matrimonio y de la vida del soltero, de la educación del hombre y de la mujer. Lo que en 1806, de una manera un poco retrasada, tendría la brillantez del ideal de vida, hoy viene a nosotros cargado además con una emoción histórica. Como al ver un traje, un mueble, nos trasladamos a la época a que pertenece, así también ocurre con los ideales de vida, y en ese ideal, como acabo de indicar, es muy importante, desde un punto de vista artístico, ver el reborde de amable sentimiento que le encuadra. Es ese sentimiento de plácida dicha, de bienestar, en que el corazón y la razón han colaborado al unísono, lo que nos prepara fisiológicamente a las lágrimas de felicidad.

Don Diego no ha buscado para el matrimonio el dinero, ni satisfacer una tardía lascivia; lo que quiere es la modestia, el recogimiento, la virtud. Entonces nos pinta su ideal de esposa: “¿Y sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo?” ¡Cómo la virtud, el recogimiento, la modestia van a dar a la vida doméstica, al hogar! La vida del soltero da más relieve al hogar: “Siempre lidiando con amas, que si una es mala, otra es peor, regalonas, entremetidas, habladoras, llenas de histérico, viejas, feas como demonios”. Del desorden moral de las amas, muy voluntariamente se ha excluido todo elemento sexual, para que sean más sobrecogedoras las otras características: regalonas, entremetidas, habladoras, histéricas. Todo ese malestar insoportable cristaliza en lo de viejas, feas, y está haciendo resaltar la economía, el saber poner las cosas en orden de la mujer aprovechada y hacendosa. Esta perfecta casada llena la casa con su virtud, porque en el siglo XVIII el saber dirigir y aprovechar son cualidades

morales gracias a las cuales se transforma la leonera del soltero en el hogar del casado. Y así como de las amas se eliminaba lo sexual, de la perfecta casada se excluye lo religioso-eclesiástico. Observación muy importante, pues de ese poner las cosas en orden surge en el XVIII el sentimiento religioso-moral.

Con don Carlos brilla el nuevo deseo de la inteligencia: las matemáticas. El Caballero del Verde Gabán —otro don Diego— sabía latín, su hijo don Lorenzo sabía el latín y el griego; don Carlos en el siglo XVIII ya no siente la atracción de las humanidades, sino de las ciencias. En España, todavía en 1806, la familia de don Carlos, como la de don Diego de Miranda en el XVII, tiene dinero, dinero que es algo dado, de ahí se parte para construir esas vidas. Ni don Lorenzo ni don Carlos son unos holgazanes: aquél es el perfecto modelo de humanista —uno de los estudiantes perfectos que Cervantes se ha complacido en crear—, éste es un bravo militar, pero ambas familias no tienen que preocuparse en ganarse la vida, en trabajar con ese propósito. Sabemos lo que padecieron Cervantes y Moratín para allegar el poco dinero que necesitaban, es decir que no se trata de una nota realista, sino de una condición espiritual necesaria en España para imaginarse una vida valiosa. Condición que es precisamente una de las diferencias más profundas entre España y Euroamérica.

Cuando Simón, ya deshecho el equívoco, indica las exigencias mínimas para el matrimonio —que ella le quiera, que no le asuste la diferencia de edad, que su elección sea libre—, don Diego nos presenta la educación de la mujer tal cual es en la sociedad en que se mueve: estampa donde la inocencia tiene gran realce. Las muchachas se dedican a “bordar, coser, leer libros devotos, oír misa y correr por la huerta detrás de las mariposas, y echar agua en los agujeros de las hormigas”. En el encierro de las escuelas, no es fácil que brote en ellas ninguna inclinación hacia un hombre en particular. Esta imagen se traza casi al terminar la escena primera, cuando ya la actriz que hace de doña Paquita se está preparando para salir. Otra vez admiramos la gran virtuosidad de Moratín, quien no teme acumular las dificultades para sus actores. Doña Paquita tendrá que adaptarse a esa imagen bobalicona y tonta, no deberá sentir el menor deseo de rebeldía y sin embargo ha de conquistar inmediatamente al público. La virtud, la modestia, la amabilidad, la gracia que su linda juventud soporta deberán de repente hacer surgir la verdadera inocencia, la inocencia natural, adorno de todo joven corazón; inocencia que destruye esa imagen ñoña de los juegos con las maripositas y las hormigas. Si esa imagen nos predisponía contra ella, su presencia debe conquistarnos. La falsa inocencia debe derrumbarse por sí sola al enfrentarse con la verdadera, con la que tiene toda muchacha, la inocencia natural.

Lo que había hecho antes Moratín con el equívoco, lo hace ahora con la educación. Recursos dramáticos, ideas. Yo quisiera que se viera bien la pulcritud, la limpieza con que el dramaturgo maneja la acción. Son esa pulcritud, esa limpieza, esa delicadeza las que se apoderan inmediatamente del lector, las que los actores deben transmitir al público.

La escena primera ofrece todavía otros elementos sin el estudio de los cuales el arte de Moratín y del siglo XVIII no quedaría completo. Al comienzo de la escena y luego ya terciada, cuando se dispone a terminar, nos encontramos con dos descripciones muy someras que están dando una nota local, pero general. Primero se trata de la posada, después de una batalla. Ambas en boca del criado. La descripción de la posada: "Y sobre todo cansa la mugre del cuarto, las sillas desvencijadas, las estampas del hijo pródigo, el ruido de campanillas y cascabeles, y la conversación ronca de carromateros y patanes que no permiten un instante de quietud". De manera muy general, el criado está caracterizando la posada, sobriedad que no impide captar hasta el tono de la voz, *conversación ronca*; al mismo tiempo, vemos al criado de edad, Sosia de su señor, acostumbrado a la vida ciudadana. Al hablar de don Carlos es cuando tiene ocasión de pintar una batalla. "¿Todavía pide usted más valor a un oficial que en la última guerra, con muy pocos que se atrevieron a seguirle, tomó dos baterías, clavó los cañones, hizo algunos prisioneros, y volvió al campo lleno de heridas y cubierto de sangre?" Estas descripciones ni tienen la abundancia de color y la fantasía de las románticas, ni la riqueza de detalles del Realismo-idealista, ni el poder de observación analítica del Naturalismo-positivista; su característica es la sobriedad, clara y precisa. Su función en el siglo XVIII consiste, siempre dentro de la unidad de tono, en introducir una nota pintoresca. Además, esas descripciones tienen un cometido dramático. La primera es el punto de arranque de un movimiento cómico, la segunda va a caracterizar al joven como la estampa de la educación caracteriza a la muchacha (una sigue inmediatamente a la otra), pero aquélla da una nota positiva y muy necesaria para la estructura dramática del personaje: su valor; mientras que ésta es una nota negativa muy importante para el juego dramático y necesaria, como acabo de indicar, no sólo para el personaje sino para la acción.

LO CÓMICO: CORRECCIÓN DE LOS VICIOS Y ERRORES COMUNES EN LA SOCIEDAD

La trama de la comedia tiene dos hilos, uno cómico y otro dramático-sentimental. Los personajes no cambian nunca su consistencia, pero la sociedad puede ser considerada desde uno u otro punto de vista. El estilo cómico no cae nunca en lo chabacano, se mantiene

siempre dentro de la sencillez y la gracia; el estilo serio no sólo evita lo campanudo, sino que adorna su nobleza con el afecto. El soliloquio casi no se usa; los dos ejemplos (II, 1; III, 4) son brevísimos. El propósito moral no se confunde con la predicación. Estas observaciones se basan en la propia obra de Moratín y coinciden con las reflexiones que el mismo autor nos dejó sobre el arte dramático. Moratín, al hablar en *La comedia nueva* de los defectos del teatro español, en realidad lo que hace es presentar su manera de ser, y cuando afirma que qué moral puede enseñar el poeta "que no haya observado de qué manera influyen en el carácter particular de cada individuo el temperamento, la edad, la educación, el interés, la legislación, las preocupaciones y costumbres públicas", nos da el modo como él ha estudiado el corazón del hombre.

Doña Irene es el carácter cómico de *El sí*. Los criados con su juego apoyan la comicidad de la madre, o bien hacen que la acción no se mantenga en un plano patético-sentimental. Paquita sólo al comienzo (I, 2 y 3) tiene que mostrar su gracia para ofrecer el contraste entre la vida ñoña del convento y la fuerza de las pasiones en la juventud. Propósito de Moratín expuesto con su claridad de siempre, y que sin embargo la crítica se ha empeñado en no querer comprender. Doña Irene al tratar de disculpar la conducta de su hija, diciendo que los jóvenes no saben lo que quieren ni lo que aborrecen, recibe esta réplica de don Diego: "No, poco a poco, eso no. Precisamente en esa edad son las pasiones algo más enérgicas y decisivas que en la nuestra, y por cuanto la razón se halla todavía imperfecta y débil, los ímpetus del corazón son mucho más violentos..." (II, 5). Este contraste es el punto de partida de toda la sátira social que se centra en la educación, sátira que tiene un tono serio en boca de don Diego y sumamente cómico cuando se refleja en el carácter de doña Irene. Las palabras de don Diego podían únicamente bosquejar la figura: "muy vanidosa y muy remilgada, y hablando siempre de su parentela y de sus difuntos, y sacando unos cuentos allá que... Pero esto no es del caso" (I, 1). Aún añade que interrumpe constantemente y que todo se lo habla. Doña Irene en las tablas no hace nada más que escenificar este boceto, dándole todo el desarrollo necesario. Moratín se sirve del juego gramatical, del juego escénico: "¿me voy mamá?" (I, 3) a cargo de Paquita o de Rita (II, 3), que hace que se va y vuelve; del equívoco, de la digresión y de la manera de contar, del uso de voces especializadas y esdrújulas: "píldoras de coluquintida y asafétida" (II, 2). Entre tanta palabrería va surgiendo su egoísmo y, como declara Rita (I, 6), su carácter gazmoño y zalamero. Doña Irene esta trazada según el punto de vista tradicional de los defectos de la mujer, a los cuales para mantenerlos en un nivel cómico no se les permite que adquieran ni la dimensión ni la fuerza de vicios nefandos.

Su comicidad no obedece sólo a su carácter sino a la acción, pues don Diego apremia para que Paquita hable del matrimonio y la muchacha rehuye hacerlo. La madre al tratar de sortear esa situación, que, como es relativamente breve, no exige el servirse de enredos complicados ni de estratagemas, es cuando interrumpe, cambia la conversación, cuenta historias con una lentitud y unas repeticiones desesperantes. Su carácter será así, pero el espectador pronto descubre que lo hace intencionadamente. A pesar de este inteligente propósito, el cual hace más compleja su estructura moral, cuando vemos cómo se engaña al tratar de explicarse la conducta de su hija, notamos que doña Irene nunca traspasa el bajo nivel de inteligencia que le suponíamos desde un principio. Su complejidad es instintiva. Instinto e inteligencia tienen a veces un extraño parecido. Así, la comicidad del personaje aumenta, acrecentándose todavía más al ver que esa intención tan aguda va a dar a la gran tontería final: lo que ella hace con don Diego, su hija quiere hacerlo con ella, pero la interrumpe en seguida diciéndole que sabía la locura que iba a cometer. Paquita cree descubierto su amor; su madre prosigue: hora es ya de dejarse de niñerías y no pensar en hacerse monja (II, 4).

La acción pone de manifiesto toda la tontería de que es capaz doña Irene. Al mismo tiempo el progreso de la comicidad se ha desenvuelto de manera muy clara, reservando para el final la verdadera sorpresa, la cual, aunque ha sido preparada por los acontecimientos y no por los otros personajes, no deja de tener un cierto tono mecánico, que permite que la hilaridad sea mucho mayor. Todos han pasado la noche en vela, don Diego, Paquita, don Carlos, menos doña Irene, que es la que se queja siempre de no poder dormir. Aún no es hacedero prever la conducta de don Diego, a pesar de darnos cuenta de su decisión. Quien lo ignora todo es doña Irene, la cual se levanta descansada, tranquila, con ganas de desayunarse y, creyendo que todo continúa como siempre, oye novedades que no podía imaginar. Primero, su ignorancia, luego, sus espavientos, su desconcierto van conduciendo la risa hasta el punto más elevado.

Doña Irene es el único personaje ridículo de la obra y, para su comicidad urbana, Moratín no quiere usar los defectos físicos ni las excentricidades, todavía menos piensa en echar mano de los procedimientos escatológicos o de los golpes y apaleamientos. Lo que en Cervantes y en Molière estaba bien, armonizando con la alta y complicada cortesía aristocrática de su época, el arte burgués moratiniano lo rechaza naturalmente. Esto aún se nota mejor en los criados.

El trazado de los criados resalta más contrastado con el de los señores. La parsimonia y circunspección de éstos se debe a ese principio del decoro que permite una mayor movilidad a la gente baja. Sin embargo la vivacidad de Rita y de Calamocha, creo que más que depender de la teoría clásica, refleja el espíritu de la época tal como

supo captarlo Beaumarchais. Sin la audacia del autor de *El barbero de Sevilla*, Moratín parece haber aprendido en él ese dibujo rápido y decidido, esa ligereza casi de baile con la cual los criados muestran su independencia de la figura cómica del xvii y desde luego en nada recuerdan al gracioso, cuya índole por otra parte no es necesariamente la agilidad. Hasta en los criados hay una gradación cómica. Pendiente siempre del conjunto y de la tonalidad, Moratín no permite que un actor doble el papel de otro; tampoco, para su claridad temática y tonal, necesita los refuerzos orquestales. De los tres criados, el de edad, Simón, traslada la discreción de don Diego al nivel inferior; sólo una vez tiene un cometido cómico (II, 10), y entonces su cazurrería voluntaria no le rebaja. Rita y Calamocha dan la nota de malicia, de desenfado y arrojo, de una manera pulcra y encantadoramente limitada.

No comprendo que esto haya podido achacarse a falta de vitalidad. La admiración por Cervantes y Molière no debe impedirnos gozar del arte genial de Moratín. El error de la crítica ha consistido en comparar un arte con otro. La obra de arte es algo estrictamente singular que no puede comprenderse y sobre todo gozarse nada más que inscrita en su época. Ni falta de vitalidad ni algo fortuito. Moratín trabaja muy conscientemente, gozándose en ese primor de joyero.

Nadie

camina por donde él va;
nadie acierta con aquella
difícil facilidad,

dice Moratín de sí mismo, en el romance *A Geroncio*. El principio clásico se ha hecho vida.

Ni se cae en la fanfarronería ni en el descaro, ni la doble intención se hace vulgar. La "vivaz Talía" de nuestro autor, semejante a la de Beaumarchais, no se traduce tanto en una agilidad física cuanto mental. Por eso son los criados los que, llevados de su *natural*, pueden reaccionar más decididamente contra la sociedad y sus prejuicios. En la atmósfera enrarecida de la ignorancia, bajo el peso eclesiástico, en medio de tanta mojigatería y melindre, son los criados una ráfaga de aire fresco, puro y vivificador. Por desgracia, Moratín no quiso que todo lo arrasara un huracán revolucionario.

La situación en que los Habsburgos dejaron España no era nada difícil de comprender: empobrecimiento total, ignorancia completa. Sólo había una institución, la Iglesia. La Monarquía primero y el Ejército después han tratado alguna vez, muy raramente, de hacer un tímido gesto de independencia respecto a ella. La Universidad estaba completamente sometida a la Iglesia. Una pequeñísima minoría eclesiástico-universitaria intentó, tímidamente también, en-

frentarse con ese estado de cosas. Junto a su timidez, lo peor era su incapacidad para captar lo fundamental de esa situación, y acaso haya que añadir el miedo al cambio. El español parece tener un valor excepcional para echarse al campo y morir, una pusilanimidad inconcebible cuando se trata de pensar claro. Se había llevado a cabo la Reforma en tierras germánicas, Inglaterra había hecho su Revolución, la hora le llegaba a Francia. Moratín se arredró. Con valor extraordinario, derribó todo lo que había que derribar en el teatro; al tratarse del mundo político-social nos resulta incomprensible tanto apocamiento, su retraso. No superaba —¡en 1806!— el Despotismo ilustrado. Parece vivir en 1750. ¡Qué lejos está de *Los caprichos* y *Los desastres de la guerra*! Moratín en Francia y en Inglaterra vivió sin querer enterarse del Romanticismo ni de la Revolución, sintiendo repugnancia y desprecio por ambos. Es difícil decidir si esta manera de ser se debía a su índole personal o a su calidad de español, en la cual la rémora no consistía en su formación humanística, sino en la falta de educación política y de libertad personal de pensamiento; la ausencia de una tradición de libertad de conciencia. El resultado es que, desde un punto de vista estrictamente estético, la sátira social a través de doña Irene tiene una suavidad y una dulzura que está a punto de no hacernos gracia. Con don Diego es diferente; primero, porque la sátira cobra una profundidad humana, segundo, por hacerla desde la zona del sentimiento. Cuando habla don Diego censurando directamente la sociedad, pensamos en el mundo político-social, pero estamos inmersos en el amor y el matrimonio, vivimos un conflicto personal; estamos pendientes de Paquita, digna de una suerte mejor. La misma muchacha lo dirá.

A Schack *El sí* le producía la impresión de un paisaje invernal; a Menéndez Pelayo, el de un atardecer. Estación final, acabarse del día. Gran momento de recogimiento, con su unidad tonal y sentimental. El primero parece reaccionar más vivamente ante la igualdad de tono, el segundo capta sobre todo la variedad sentimental, la armonía de tintas. Menéndez Pelayo formula su opinión, al disentir de Schack. A nosotros ambas impresiones nos ayudan; siempre estamos pendientes de la unidad tonal, tan característica del siglo XVIII, y de la variedad y armonización del color, del sentimiento y de la pasión.

El movimiento cómico *se refleja en la acción*. Las escenas sentimentales (I, 9) o dramáticas (II, 4; II, 10) debido a la madre o a Rita o a Calamocha se degradan sabiamente, con gusto muy refinado y gran sensibilidad. Lo cómico o la gracia y el desenfado reflejan su color en lo dramático o sentimental y no permiten que estas notas dominen solas. Del movimiento cómico depende *el ritmo de la acción*. Después de la exposición, la comicidad y la ligereza se

imponen para conducirnos directamente al final sentimental del primer acto. En el segundo y tercero, cae sobre lo patético-sentimental y lo dramático el acento de intensidad, gracias a la andadura cómica de la acción, que o bien sirve de puente o bien aísla los corazones.

Moratín rechaza la farsa, su comedia tiene *un aire social*; así se aleja del xvii, y por su tono natural se separa del Rococó. El estudio de los caracteres insiste en esa nota social, lo cual le permite dar unos toques cómicos a la discreción y al amor y al espíritu servicial; pero insiste especialmente en lo sociable al estudiar el carácter ridículo. Por último, notemos que *la levedad de la vena cómica* coadyuva al aligeramiento de la lección moral. Es muy instructivo comparar la manera como se da esta enseñanza en la picaresca y como lo hace Moratín, comparar la densidad de lo cómico en el xvii con la ligereza del xviii, el tono religioso de la una con el social de la otra.

LO DRAMÁTICO-SENTIMENTAL: LA VERDAD Y LA VIRTUD

Aún no hemos dejado la zona de la sonrisa, cuando don Diego, al dar la réplica a doña Irene, nos hace ver el matrimonio con la responsabilidad que adquieren los padres respecto a los hijos. Se trata de la falta de talento, de experiencia y de virtud de muchos padres para educar la prole. A ese grave problema se une la terrible mortandad infantil (I, 4). Pero es sólo en la escena 9 cuando se introduce el elemento sentimental. Anochece para marcar el paso del tiempo: "se va oscureciendo lentamente el teatro", dice la acotación; pero la oscuridad en que va quedando el escenario armoniza con la turbación del personaje. Lo que en el Romanticismo será una creación de atmósfera, es, como siempre en el siglo xviii, una armonía de tintas. Creo que esta luz que se va rebajando permite a doña Francisca expresar más libremente, más socialmente, la seriedad fundamental de su carácter y de su sentimiento. La escena 9 es la última del primer acto. La disminución paulatina de la luz es una melodía que va acompañando ese final y acentuando su tono sentimental (a partir del Realismo-idealista el mismo efecto se logra con el telón lento), así como para el desenlace, el movimiento contrario (se llena la escena de luz) subraya la felicidad.

Doña Francisca está sumida en el dolor; no ve cómo podrá evitar el matrimonio con don Diego. De ahí su pesimismo y su poca confianza en el hombre. El único que puede ayudarla es su amante y éste no llega; Rita, que ya sabe la presencia de don Carlos en Alcalá, es la encargada de hacer el acto de fe. Ella expresa el optimismo del siglo xviii, un optimismo activo que nada tiene de bobo. No es absoluto, y su relativismo contradice más fuertemente

la idea de la maldad humana. Entre los hombres y las mujeres "hay de todo; la dificultad está en saberlos escoger".

Este optimismo instila la esperanza en la muchacha enamorada y es entonces cuando Rita le da la buena nueva: su amante ha llegado para defenderla. En seguida Paquita, de manera muy humana, personifica el ideal femenino de parte del siglo XVIII, hecho de sentimiento, ingenuidad e inocencia, cualidades que no se adquieren en un medio mojigato, sino que manifiestan la pureza de corazón. El hombre gana no sólo el amor de la mujer, sino también su gratitud. Paquita dice: "¡Oh! Yo le prometo que no se quejará de mí. Para siempre agradecimiento y amor". Y es ella quien, para terminar el primer acto, devuelve al mundo la confianza en la humanidad: "¡Ah! . . . Pues mira cómo me dijo la verdad".

El enredo —partida, oscuridad, música, carta, nombre supuesto, el ser sorprendidos—, de mucha animación y movimiento, es muy breve y se deshace en seguida, convirtiéndose toda la acción física no en una acción interior, sino en una acción moral. El equívoco con que comenzaba la obra tenía como objeto mostrar lo antinatural e irrazonable del propósito de don Diego. La primera consecuencia del enredo es que don Diego se da cuenta de la situación ridícula en que se encuentra: un anciano que descubre a las tres de la madrugada, en una posada, que la muchacha inocente con quien va a casarse tiene un amante, el cual no es otro que su propio sobrino. Es claro que todos estos detalles se eliminan; la situación queda reducida a dos frases: "¡En qué edad tengo celos! . . . Vergüenza es . . ." (III, 4). El monólogo de don Diego es brevísimo. La ausencia de detalles, la fuerte concentración de significado ("en qué edad") prestan gran intensidad a la escena. La nota ridícula tiene un tono patético y lo mismo ocurre con las escenas 5 y 6, cómica aquélla, sentimental ésta, pero ambas patéticas. Es el patetismo el que da la unidad tonal.

El acto III es el más denso. El arte de Moratín, en general el de finales del siglo XVIII, no es un arte metafísico como el del Barroco ni sensual como el del Rococó; es un arte moral. Para comprendernos con él, para gozarlo en toda la magnitud de sus cualidades, conviene captar bien sus ideas, muy pocas y muy claras, y su finalidad; pero ideas y propósitos deben conducirnos a la región del sentimiento, desde la cual por vía artística entramos en contacto con el hombre y el mundo.

Frente a la gran conmoción barroca —de Lope y Shakespeare a Molière—, Moratín hace reinar la claridad, separando muy pulcramente cada elemento de la obra, para que después sin confusión ninguna la melodía de cada personaje entre en la armonía final.

Las escenas 8, 10 y 11 son cada una un diálogo entre dos personajes, don Diego y Paquita, don Diego y don Carlos, don Diego y

doña Irene. En el primer diálogo, mientras "vase iluminando lentamente el teatro, suponiéndose que viene la luz del día", se nos hace ver "los frutos de la educación". Todo conspira a hacer de la mujer una hipócrita, preocupada sólo con ocultar sus pasiones, deformando su temperamento, no permitiendo que la edad ni el genio ejerzan ninguna influencia en sus inclinaciones. "Todo se las permite, menos la sinceridad", y termina: "se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo". Vemos, a la vez, la censura de un sistema educativo y el ideal de una manera nueva de educar¹. Pero eso no es todo lo que nos transmiten las palabras de don Diego. En ellas tenemos la tortura de un corazón, la destrucción de una humanidad nacida para el bien y para la felicidad, que unos hombres, bien o mal intencionados, pero con seguridad trágicamente equivocados, hacen desgraciada. "Es verdad . . . Todo eso es cierto", replica doña Francisca, "Pero el motivo de mi aflicción es mucho más grande". Hipocresía, sinceridad, inocencia, educación, eso nos lo explica todo; Paquita está de acuerdo. Sin embargo, lo que tenemos ante nosotros es una muchacha que sufre, una muchacha que se ha asomado al mundo y que puede ser feliz, y a quien la fuerza social lleva al dolor. Paquita necesita quien le ayude, y es el anciano don Diego el que se presta a hacerlo. Cuando doña Francisca quiere arrodillarse, don Diego lo impide y la escena se llena de ese sentimiento de caridad y agradecimiento. Sentimientos de una religiosidad que nada tiene de institucional; en la mente y el corazón del hombre es donde hallan su sede.

El motivo del segundo diálogo —tío y sobrino— es cerciorarse de los sentimientos de don Carlos, convencerse de que lo que Paquita cree un gran amor no ha sido un capricho.

El papel de don Carlos es todavía más difícil que el de doña Francisca. El de la muchacha, por otra parte como el de su madre, aunque de calidad distinta, es un ejemplo de lo femenino. El problema para la actriz consiste en no caer en la exageración al tratar de modular claramente los diversos sentimientos, no caer en la ñoñería o lo sensiblero, pasar sin brusquedad pero con energía de la gracia casi infantil a la fuerza y seriedad de sentimiento, hacernos ver cómo el corazón femenino y joven está formado por esos elementos aparentemente contradictorios: "que sólo pienso en jugar

¹ Compárese: "Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el hombre-voluntad, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de comprensión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo" (AZORÍN, *La voluntad*, Madrid, 1939, p. 217). He aquí un texto que nos muestra la continuidad de un hecho y de una situación, y que sin embargo ha perdido su significado siglo XVIII para adquirir un sentido impresionista.

y reír, y que no sé lo que es amor. . . Sí, diez y siete años y no cumplidos; pero ya sé lo que es querer bien, y la inquietud y las lágrimas que cuesta" (II, 1).

Don Carlos es un teniente coronel que lleva en su pecho una cruz laureada. Un joven inteligente, de carácter, decidido y resuelto, que lo que siente por Paquita no es un devaneo, sino una pasión que le hace preferible la muerte a vivir sin ella. Don Diego, en el acto II, le dice a su sobrino que se vaya sin chistar y le regala unas onzas para el camino de vuelta; ahora, en el diálogo a que me refiero, cuando don Carlos termina de contar cómo se conocieron y sus días de amor —Moratín ha repartido con suma habilidad la exposición de la historia amorosa—, el tío le dice: "Pues ya ves, Carlos, que es tiempo de pensar muy de otra manera". Larra, que nos ha dejado unas páginas, como suyas, muy penetrantes sobre *El sí de las niñas*, ya llamó la atención acerca del carácter inconvincente del sobrino. Todo lector, además, se fija inmediatamente. Larra en sus trabajos de crítica literaria sabía juzgar las obras y situarlas históricamente; así, por ejemplo, insiste sobre la diferencia esencial entre el teatro de Moratín y el de Molière. No obstante, por lo que se refiere a la figura de don Carlos, creo que Larra no pudo colocarse a finales del siglo XVIII, ni verla como su creador la veía, sino desde su pesimismo, sensualidad y rebeldía —la rebeldía del autor de *Macías*, que es una de las más complejas; rebeldía de la inteligencia doblada con la del corazón.

Que el papel del enamorado sea difícilísimo es innegable; pero esto es un problema para el actor, no para el dramaturgo. En el acto II, don Diego se siente moleestamente sorprendido ante la aparición del sobrino y no adivina el motivo de su viaje. Es don Carlos el que inmediatamente se da cuenta del abismo donde ha caído su felicidad, esa felicidad que él hacía depender tan sólo de su voluntad. Acude rápidamente al llamamiento de su amada, su contrincente es un pequeño obstáculo, bueno quizás para que el asistente haga bromas. Además, piensa incluso en la ayuda que puede proporcionarles don Diego; entonces, al hablar con Paquita, movido por su ternura le llama anciano. Al ver que éste es su competidor, cuando él —el tío— todavía no sospecha (ni podía sospechar) nada, el enredo amoroso se convierte en una situación moral pavorosa, de la que él se da cuenta rápida y totalmente. Lo de las onzas y el humilde marcharse nos indica con qué prontitud ha tomado posesión de la realidad: la única solución que cabía era la retirada sin vacilar un momento y sin decir una palabra. La comedia no se funda en la rebeldía —romanticismo de Larra—, sino en el mutuo sacrificio y el dominio de sí mismo. Ni Paquita se rebela ni don Carlos tampoco; de la Autoridad depende precisamente el que la rebelión aparezca como algo repugnante. La función de la Autoridad no

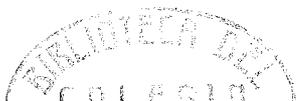
consiste en someterse, lo que debe hacer es encauzar a la humanidad, dejándose guiar por un alto ideal. El sacrificio de que son capaces Paquita y don Carlos da a la bondad de don Diego toda su sobria nobleza. Si los dos enamorados no merecieran la felicidad, la acción de don Diego no sería una hazaña.

Que esta es la manera recta de interpretar la conducta de don Carlos nos lo muestra, creo, el diálogo que estamos estudiando. Una vez más Moratín descubre su virtuosismo escénico, sus grandes dotes artísticas. Don Diego está ya enterado de todo. Don Carlos, que se marchaba a su regimiento, no puede adivinar por qué su tío le manda volver. Don Diego le ha llamado para obligarle a hablar, y la respuesta es ésta: "¿Por qué no me permite seguir mi camino, y se evitaría una contestación de la cual ni usted ni yo quedaremos contentos?" Ahora va a empezar el relato de cómo se conocieron; en I, 2 ya se nos había dicho algo. Entonces, Moratín confió el tema a las figuras femeninas, Rita y doña Francisca. La criada sirve de apoyatura ("se acuerda", "se acuerda", repite) y la voz femenina enamorada deja oír con un suspiro la presencia del ausente. Son dos notas de un lirismo muy breve y cristalino, que realzan la exposición muy viva de Rita, quien quiere que recuerde el pasado para conducirla gradualmente al presente: su amante ya ha llegado.

El recitativo de don Carlos es bastante largo, pero Moratín tiene buen cuidado de interrumpirlo tres veces y así la narración queda repartida en varios grupos, alrededor del "¿dónde?", "¿cómo?", "¿cuándo?", "¿qué proyectos?" La voz varonil va contando, y lo urbano y social de ese amor, que más que obstáculos lo que tiene son límites, se llena de éxtasis, de esperanza, de pasión, de sobresalto, de decisión, que el siglo XVIII, que Moratín no pueden consentir que se desarrollen en el tiempo (Romanticismo), buscan nitidez de contorno, precisión espacial.

Las voces femeninas y la masculina, con las cuales el Romanticismo hubiera creado una antítesis, Moratín las emplea para que se integren armoniosamente.

En este diálogo se completa y aclara la conducta de don Carlos, de modo que sólo el gran alejamiento histórico (en tan pocos años) puede hacer que Larra la interpretara mal. Cuando por segunda vez se encuentran tío y sobrino, repitámoslo, aquél ya al tanto de la situación, éste no sabiendo por qué quieren verle, la preocupación constante del último es no ofender al anciano. Mientras habla, sincera y francamente, teme siempre proseguir. ¿Cómo evitar que su pasión espontánea, natural, llena del fuego de la juventud no haga sufrir a quien no tiene otro título que su autoridad? Es claro que no hay desbordamiento; la hora romántica todavía no ha sonado en España; pero por fin estalla el conflicto. Pues también para la figura dramática de don Diego, aunque ya es evidente que ha



renunciado a la boda, era necesario dar esa muestra de pasión, precisamente para subrayar el valor de la renuncia.

Don Diego ordena ahora a su sobrino, no ya que se marche, sino que lo olvide todo. Don Carlos todavía obedece. Parece que don Diego quiere cerciorarse a la vez de la calidad de la pasión del joven y de su sumisión a la autoridad familiar. En esta prueba, el anciano bordea arriesgadamente el peligro, pues sin saberlo añade a ese examen un elemento más (otro gran acierto de Moratín): ¿hasta qué punto ha dominado él mismo su pasión? ¿hasta qué punto puede hacer libremente, limpiamente su renuncia? El tío le dice al sobrino que los dos se encuentran en la misma situación; si el uno la quiere, el otro también. Con la ventaja de parte de él, ya que Paquita está dispuesta a obedecer.

La tortura ha sido demasiado grande para don Carlos, no puede por menos de responder que la muchacha le pertenecerá físicamente, pero que moral, espiritual y sentimentalmente será de él. Don Carlos ha perdido la calma, se ha revuelto airado. Don Diego “se levanta con mucho enojo encaminándose hacia don Carlos”, dice la acotación. El sobrino se va retirando y califica ese diálogo: “Acabemos esta odiosa conversación”. Ahora es cuando recobra la serenidad: “La prueba mayor que yo puedo darle de mi obediencia y mi respeto, es la de salir de aquí inmediatamente”. Esto por lo que se refiere a los lazos familiares; por lo que respecta al amor queda la muerte. Don Diego también puede serenarse y le manda que se quede y se retire a un cuarto, del cual saldrá no porque su tío se lo mande, sino para interponerse entre la hija y la madre, ya que ésta se disponía a maltratarla.

Se explica que en el Romanticismo la figura de don Carlos resultara incomprensible y hasta si se quiere insoportable, y que para un muchacho durante el siglo XIX y el siglo XX esa conducta dramática le sea ajena. Todo ello comprueba una vez más cómo las circunstancias sociales influyen poderosamente en una obra de arte; cómo una obra de arte pertenece a su época. Si logramos ver *El sí de las niñas* en el momento en que fue creado, me parece que captaremos la intensidad dramática del conflicto moral y el arte consumado con que Moratín ha sabido concebirla y conducirla.

El diálogo entre el viejo y la niña ha sido sentimental, el que ha tenido lugar entre tío y sobrino ha sido dramático. En el primero, observábamos cómo la sociedad en lugar de encauzar a la naturaleza humana hacia el desarrollo pleno de sus facultades, la tortura y deforma; en el segundo, nos encontramos a dos hombres frente a frente que son capaces de dominarse, pues la naturaleza humana no es sólo instinto, parte esencial de ella es la razón. Es la razón la que hace que la obediencia y el respeto sean auténticos, es la razón la que hace que la autoridad no se convierta en odiosa tiranía.

De la intensidad dramática de esos dos momentos se sale en el tercer diálogo, el cual, tanto desde el punto de vista de la acción como desde el punto de vista moral, sirve de transición para el final feliz de la comedia.

La escena 11 es, quizás, la más graciosa de toda la obra. El carácter de doña Irene, cuando llegamos al desenlace, es ya de sobra conocido. No nos sorprende, pues, lo que dice ni lo que hace. La gracia brota naturalmente de la relación entre el carácter de doña Irene y los acontecimientos que acaban de tener lugar. Su charlatanería, su volubilidad son la corteza que cubre un cierto sentido de la vida hecho de egoísmo, de una especie de instinto que la lleva a poner todo y a todos a su provecho. Más que el dinero de don Diego, lo que ella busca es la tranquilidad, la seguridad. La conducta hacia Paquita sería odiosa, si no fuera porque tras su bienestar cree sinceramente que también está el de su hija. Es una seguridad de esclavos. Al derrumbarse el sistema social —obediencia ciega de los hijos; medios de educación—, lo único que ve es que se ha venido abajo esa construcción en la cual ella pensaba guarecerse contra sus mil pequeñas necesidades. Moratín no la castiga. Le basta con hacer ver su tontería. Ella ha tratado de ocultar lo más o menos accidental, y mientras dormía se descubre una vida de la cual no tenía la menor noticia. En esto consiste la comicidad de la escena. Pero como no es una persona mala, en cuanto ve que al cambiar viejo por joven no se ha perdido nada, sin desprecio hacia el anciano, se alegra con el nuevo esposo. En el desenlace feliz, ella se une a Rita para que se oigan, junto a la nota de sentimiento, las de comicidad y gracia.

Moratín, al haber tratado cada uno de los hilos de la trama por separado, habiendo hecho resaltar su tono, su consistencia y color, llega tranquilo al desenlace. Dispone una breve acción dramática, la escena 12, en que tiene lugar el encuentro de la madre y la hija después de las noticias, ocasionando que Carlos salga de su cuarto antes de ser llamado, escena 13 y final. La acción dramática, limitada y contenida, lo cual no quiere decir que sea un esbozo, está sirviendo con su textura de fondo que realza a la felicidad. Don Diego puede resumir toda la comedia: los jóvenes estaban locos de amor, mientras la madre y las tías fundaban castillos en el aire y él se hacía ilusiones. La acción tiene una moraleja: "Esto resulta del abuso de la autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan los padres y tutores, y esto es lo que se debe fiar en el sí de las niñas. . . Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba. ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!" El final de fábula no es el final de la comedia. El sostén ideológico de la comedia puede aparecer tan ordenadamente expuesto. Uno quisiera saber si este parlamento de don Diego lo escribió Moratín al termi-

nar o si, por el contrario, lo tenía escrito al ir a empezar. Da lo mismo. Lo escribiera al principio o al final, Moratín había tomado posesión de esta sencilla idea con toda claridad; sintió necesidad de darle vida dramática, de infundirle una emoción moral, y a esa emoción le pide la última nota para su final.

En la conducta de don Diego ha habido dos elementos, uno dramático, otro exclusivamente moral. El primero es el que ha producido la peripecia en la noche oscura y que ahora se presenta con todo su misterio disminuído y racionalizado: una casualidad. El destino queda a merced de un azar cualquiera. La facilidad con que se puede ir a la catástrofe da toda su grandeza al elemento moral: el hombre debe dejarse guiar por la razón. Compárese este vencerse a sí mismo con el de Segismundo, y en seguida se verá cómo surgen dos estéticas distintas. Calderón requiere una conmoción profunda que conduzca al hombre por el sendero incierto de la realidad. Apoyado fuertemente en la realidad como si fuera sueño, Segismundo marcha por ese mundo del "como si", pensando siempre en el despertar postrero, el que entrega la verdad. Don Diego al vencerse a sí mismo logra no aumentar el misterio que rodea al hombre, no aumentar su dolor; al imponer a la vida la pauta de la razón, consigue la felicidad para los jóvenes enamorados y para la madre imprudente, la consigue también para sí. De manera muy siglo xviii, se siente salvado de la soledad; sale de ese horror para compartir su vida con los otros hombres —el último sentido profundo de la sociabilidad de la época de Moratín. De la conducta de don Diego brotan, con la felicidad, la gratitud y la ternura. El Mundo todo queda inundado de la suma bondad divina, la cual en su infinita sabiduría ha elegido como instrumento la razón del hombre. En un espacio claro y pulcramente delimitado, en un tiempo que se acompasa fácilmente, Dios es sentido como Razón, y la razón del hombre puede elevar hacia Él la acción de gracias de toda la Humanidad:

"Hijos, bendita sea la [bondad] de Dios".

Palabras finales que iluminan el corazón, dejando colocado al hombre en el sendero de la felicidad: la forma que tiene la serenidad en el siglo xviii. Las lágrimas ya no son sólo signo de desesperación, de dolor o de arrepentimiento. Las lágrimas no van exclusivamente al cielo o al infierno, Dios permite que sean un signo de felicidad en este valle humano.

JOAQUÍN CASALDUERO

New York University.