La libertad de la mujer en el teatro de Moratín: ¿*El sí de las niñas* es un no a la providencia?

Erivelto da Rocha Carvalho
SEE/DF

EL VIAJE AMOROSO HACIA LA ELECCIÓN FEMENINA DEL MATRIMONIO

El tema del viaje amoroso es un tópico importante a la hora de fijar el papel de la idea de Providencia Divina en el ámbito de la prosa de ficción o de la llamada literatura «amena» en la España de finales de siglo XVIII y principios del XIX. Es posible establecer un paralelo entre el viaje amoroso en las comedias de este período y los viajes ilustrados de formación, otro tema literario tan importante en este contexto.

El complemento necesario a los desplazamientos hacia el exterior de los relatos de viaje está en el viaje interiorizado hacia el mundo de los sentimientos representado en los distintos modelos de individuo que aparecen en diversas formas de ficción y en los relatos de viaje finiseculares. Sin embargo, la representación de la *sensibilidad* de los personajes ficcionales se destaca y se refuerza en los textos teatrales, pues en estos el discurso de un narrador que conduce la trama ficcional es virtualmente inexistente, y tanto la estructura de la obra como las razones mismas de los personajes toman mayor protagonismo en lo que se refiere a la idea de Providencia.

Los temas del matrimonio y de la elección amorosa femenina son enfatizados en el teatro de principios de siglo y pueden ser presentados como una extensión del tema del viaje interiorizado hacia los sentimientos. En este período, ambos temas son polémicos, dado que las nuevas concepciones sobre el sujeto en la sociedad moderna pasan invariablemente por una reflexión sobre los modelos educacionales y sentimentales que ya se estaban gestando desde mediados del siglo XVIII, con los tratados de pedagogía moderna en boga en la época.

Otro punto importante a la hora de estudiar la comedia dieciochesca es el relacionado con la llamada reforma del teatro. La reforma teatral no solo estaba vinculada a un problema estético o literario, sino que se relacionaba directamente con el movimiento más amplio de las reformas de las costumbres y de las reformas políticas planeadas por los ilustrados españoles.

Dentro del cuadro general del teatro español en el paso del siglo XVIII al XIX, y especialmente en lo que se refiere a la temática amorosa de elección femenina,

hay que destacar el nombre de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) y su obra maestra, *El sí de las niñas* (1806). Al igual que Goya, Moratín pertenece a un selecto grupo de creadores cercano al llamado círculo ilustrado, y su teatro traduce, en términos de ideario estético, los intentos de reformar la sociedad española de su época.

Es posible detectar en Moratín la evolución de un tema delicado en términos de la historia de las ideas durante el siglo XVIII: el tema de la relación entre libertad y Providencia. El problema metafísico del libre albedrío estuvo siempre relacionado con las doctrinas teológicas sobre la gracia, y tiene un largo rastro dentro de la historia religiosa de los países de tradición católica. Con Moratín, una importante transformación se opera. No se trata solamente de tratar del libre albedrío humano como una forma de libre elección, sino de entender la libertad del hombre a partir de la noción de autonomía moral del individuo.

La gran renovación del teatro moratiniano en cuanto al tema es que ya es posible hablar en el mismo de dos planos de realidad nítidamente separados: el plano de las acciones humanas y el plano de la posible intervención providencial en la ficción poética y en la historia.

El propio título de la obra maestra de Moratín destaca la centralidad del problema de la libertad en su producción literaria, dado que la mayoría de sus obras teatrales son variaciones sobre la problemática de los matrimonios desiguales y sobre la negación de la voluntad femenina debido a la sujeción de la opinión de las jóvenes a la autoridad patriarcal. Al lado de los aspectos estrictamente teatrales, lo que se plantea en sus textos es una revisión de la estructura social basada en las ideas contractualistas y en una concepción implícita del derecho natural que pasa por la idea de la Providencia.

¿Pero, cómo conciliar la construcción de la autonomía moral del individuo con la Providencia Divina? Esta es una pregunta que Moratín no contesta, sino que aparece como paradoja a partir de la lectura de sus piezas. De hecho, hay una tensión en su teatro que no está resuelta, y que tomará contornos mucho más explícitos en su epistolario, desembocando en una visión trágica de la muerte, que es posible constatar también en sus poemas.

Desde el punto de vista social, el relativo «apolitismo»[51] del autor de *El sí de las niñas* no debe ser confundido con una omisión en lo que se refiere a las polémicas de su época, y para confirmar dicha afirmación no hay más que mencionar su alegato en contra de la educación farisaica de las jóvenes de su tiempo. En verdad, *El sí de las niñas* es un «no» a la manera en la que las niñas eran educadas, una crítica

[51] En: *Epistolario*. Madrid, Castalia, 1973. En su edición del epistolario moratiniano, René Andioc clasifica la postura política de Moratín como un tipo de «apolitismo». Dicho elemento es relevante a la hora de comprender la relativa indiferencia del dramaturgo hacia los círculos cortesanos, aunque el autor se haya beneficiado notoriamente de su proximidad con Cabarrús.

aguda de las convenciones sociales que se apoyaban en un discurso religioso que no condecía con la dinámica real de las relaciones sociales vigentes.

La mística del matrimonio en el teatro moratiniano lleva hasta una visión de la mística del amor basada en la idea de la Providencia. Al tratar del providencialismo moratiniano, hay que subrayar el hecho de que esta noción aparece en tensión con cierto tipo de fatalismo que se manifiesta en boca de algunos de sus personajes. La justicia poética del «cielo» recompensa la virtud ultrajada de sus heroínas y les da la posibilidad de ejercer la libertad defendida por los personajes que encarnan el imperio de una benigna «razón providencial». Al fin y al cabo, las figuras que mejor representan esta razón virtuosa son las jóvenes enamoradas de Moratín.

Las jóvenes virtuosas como la Paquita de *El sí de las niñas* o la Isabel de *El viejo y la niña* (1790) proponen modelos de mujeres que ya no se conforman con los papeles sociales que les fueron tradicionalmente otorgados, aunque ellas mismas no sepan cómo hacer frente a una sociedad que les inculcó un rol sumiso.

Hay dos perspectivas distintas para la no aceptación de estas jóvenes de sus destinos junto a amantes a quienes ellas no aman. Por un lado, está la visión jurídica de que la autoridad familiar y paterna de elección de la admisión del consorte no puede ser ejercida en detrimento de la opinión de la novia. Por otro lado, y de manera subrepticia, está la idea religiosa de que la boda es el reflejo del propio matrimonio de la Iglesia con Dios, y de la voluntad divina con la voluntad de la humanidad, que deben conciliarse en la búsqueda de una armonía «natural», por así decirlo, de una comunión que no va en contra de la voluntad del individuo.

El contraste entre el mundo reluciente del amor libertador y la perspectiva sombría de una victoria perenne de una legislación opresora llama la atención en el teatro de Moratín. En sus obras *El barón* (1803) y *La mojigata* (1804), este cuadro se refuerza. Sus cuatro piezas sobre el tema de la elección, *El sí* y las últimas tres obras mencionadas, intentan indicar errores de diferentes tipos que apuntan hacia la progresiva liberación de la opinión femenina dirigida por la razón: en *El viejo y la niña* se plantea el ridículo del matrimonio desigual, en *El barón* se representa el fracaso del intento de transformar el matrimonio en una farsa y en *La mojigata* se critica el modelo de la falsa educación femenina a la antigua usanza.

El sí de las niñas es el punto de convergencia en esta serie de obras, con el debido énfasis en la necesidad de un nuevo modelo de educación para las jóvenes. En todas estas piezas, la Providencia aparece identificada con la justicia poética que conduce la trama, aunque los discursos de los personajes moratinianos a este respecto sean contradictorios. Los amantes tienden siempre a ver sus historias como resultado de la «suerte» o la «fortuna», mientras que los personajes que representan la prudencia subrayan la incidencia de los poderes del «cielo» o de su «bondad» en el desenlace de los destinos humanos.

LA CUESTIÓN DE LA VOLUNTAD FEMENINA EN DOS PIEZAS DE MORATÍN: *EL VIEJO Y LA NIÑA* Y *EL BARÓN*

En 1790, tras tres años de intentos fallidos, Moratín consigue finalmente estrenarse como autor teatral en el teatro del Príncipe de Madrid. Antes mismo de dejar su trabajo como real joyero, al lado de su tío, el joven literato ya estaba contagiado por su afición a la comedia, pero su decisión de consagrarse al teatro coincide con la invitación del banquero y exministro Cabarrús para que el escritor le acompañara como secretario en un viaje a París. Sus intentos de llevar a la escena su primera pieza fueron interrumpidos por las vicisitudes de la vida política española.

Al leer *El viejo y la niña* (1790) de Moratín es imposible no pensar en su trayectoria como dramaturgo y, principalmente, es difícil no percibir la relación entre este primer texto y su obra maestra. De hecho, *El sí de las niñas* puede ser leído como una reanudación madura del tema central de su primera pieza. Un espacio de quince años se interpone entre un estreno y otro, tiempo en el que Moratín viajó y observó de cerca mucho de lo que entonces estaba pasando en España y en Europa.

Independiente de las experiencias personales, el tema del matrimonio desigual era un tema candente en la España de finales del siglo XVIII y principios del XIX. No solo por sus implicaciones morales, sino también por el hecho de que este tipo de matrimonio ponía de relieve la cuestión del papel de la mujer en la sociedad y especialmente el problema de la «voluntad» femenina, que podía extenderse hasta cuestiones más amplias. El tema de la participación política de la mujer, por ejemplo, ya se insinuaba en esta época como polémica, debido al surgimiento de una especie de protofeminismo.

Sin embargo, desde el punto de vista de la estricta moral social, el ridículo de una boda entre un viejo y una niña no es menos preocupante que el problema correlato del adulterio. Uno de los primeros parlamentos de Muñoz, el criado del novio don Roque en *El viejo y la niña,* es revelador en este sentido (Acto I, I):

> Parece cosa de chanza
> Un setentón enfermizo
> casarse. Y ¿con quién se casa?
> Con una niña que apenas
> en los diecinueve raya.
> Y, después, sin conocer
> el riesgo que le amenaza
> admite en su casa a un hombre
> que la conoció tamaña,
> y ella y él, desde chiquitos
> se han tratado y aún se tratan
> con harta satisfacción (Moratín, 2002).

Este pasaje inicial se refiere al amor de infancia de Isabel con el joven don Juan, pero podría ser aplicado a otras situaciones menos dignificantes que empezaban a

ser notadas con el problema de la crisis del matrimonio en la España borbónica. La propia difusión del matrimonio desigual era un síntoma de esta crisis, y las críticas de autores como Moratín a este tipo de negocio residían también en el hecho de que las gestiones de las bodas por los tíos y padres muchas veces se transformaban en un verdadero comercio en el que la parte más interesada no tenía derecho alguno de participación.

En el primer coloquio amoroso de la pieza, don Juan le pregunta a doña Isabel por las razones que la forzaban a la boda desigual con el marido a quien ella no amaba, y niega la trama creada por el tutor de la joven, que inventaría una presunta boda del amante ofendido (Acto I, XII):

> (…) Ni ¿qué puedes
> tú decir, que satisfaga
> a mi indignación? Que fuiste
> por el tutor violentada
> hasta el pie de los altares
> que allí diste una palabra
> que repugnó el corazón;
> que niña, desamparada
> y oprimida, al fin cediste
> y que cuando suspirabas
> por mí, sin poder huirlo,
> en un nuevo amor te enlazas,
> que solo debe la muerte
> desatarse. Mira cuántas
> razones me puedes dar (…) (Moratín, 2002).

EL SÍ DE LAS NIÑAS COMO FORMA DE PROVIDENCIALISMO: *LA MOJIGATA* Y *EL SÍ DE LAS NIÑAS*

Si bien es verdad que en *El viejo y la niña* y en *El barón* aparece con timidez una forma de providencialismo, es solo en las dos otras piezas de Moratín donde la idea de Providencia pasa a ejercer un papel importante en las respectivas tramas teatrales. En 1804 y 1805, el dramaturgo ve la compañía de teatro De la Cruz llevar a escena sus últimas creaciones: primero, *La mojigata,* y después, su gran éxito, *El sí de las niñas*.

Sobre *El sí* hay poco de lo que hablar, pues se trata de una obra que ha sido considerada como un hito del teatro español de su tiempo. *La mojigata* es una pieza que da mucho que pensar, por ser una especie de obra de transición entre el primer Moratín y el autor de *El sí de las niñas*.

En cuanto a la puesta en escena de *La mojigata,* Moratín escribió una dedicatoria en verso dedicada al primer ministro Manuel de Godoy, lo que deja ver que el autor tenía buenos contactos en la Corte, pese a todos los problemas ocurridos en sus intentos de reforma del teatro madrileño. Parece que en esta época Moratín

ya se había convencido de que los cambios necesarios en la dramaturgia española tendrían que ser planteados a través de ejemplos concretos, y sus últimas piezas configuran este propósito.

Una comparación con el mundo de las novelas españolas dieciochescas llevaría a pensar que *El sí de las niñas, La mojigata* y *El barón* son una especie de novelas de aventura adaptadas al teatro, con pequeñas variaciones que apuntan siempre a la representación de la unión final de los amantes como una consagración de los cuidados del «cielo» con los amantes perseguidos.

¿Este énfasis mayor en la consecución de los planes de los amantes virtuosos en consonancia con la Providencia representa una vuelta atrás en el ideario de reforma social moratiniano? La lectura de *La mojigata* permite decir que no. Los padres de las protagonistas, las primas doña Clara y doña Inés, entablan una conversación sobre el matrimonio concertado de Inés. Su tío, don Martín, defiende la idea de que la opinión del padre basta. El padre de la novia, don Luis, está más preocupado con las credenciales de su futuro yerno, y con el hecho de que, para que la boda ocurra, él necesita ante todo escuchar la opinión de su hija (Acto I, I):

> En fin, para ello es necesario
> Indagar qué vida lleva,
> Y, sobre todo, saber
> si Inés admite contenta
> esta boda o la repugna (Moratín, 2002).

Cuestionado enseguida por su hermano sobre el papel de la autoridad paterna en este contexto, don Luis expone su opinión sobre el tema (Acto I, I):

> Esta autoridad se templa
> en estos casos, pues todo
> lo demás fuera violencia
> e injusticia (Moratín, 2002).

Hay aquí un importante diferencial respecto a los discursos prudenciales en las piezas anteriores de Moratín. El padre de la protagonista de *La mojigata* representa aquella corriente de opinión de la España dieciochesca que se oponía a la concepción de la autoridad paterna como un poder absoluto ejercido por los tutores de las jóvenes. Se trata de una relativización de la autoridad paterna que no puede ser ignorada, aunque no haya un rechazo absoluto de la misma. Aunque comenzaban a respetarse los límites de la razón y de la «inclinación» de las jóvenes, dicho poder debía seguir existiendo.

La evidencia de que la libertad femenina no va en contra de la defensa de la Providencia en Moratín es el hecho de que la propia idea de libertad está relacionada con la prudencia. Al tratar de los arrobos de su hijo Claudio sobre sus caprichos frustrados, el mismo don Luis manifiesta (Acto I, II):

> CLAUDIO: De esa manera
> cuando vaya a alguna parte

me habré de estar hecho una bestia
si no me permiten un poco
de libertad.
DON LUIS: Pero es fuerza
que esa libertad moderen
el respeto y la prudencia (Moratín, 2002).

La retórica de la prudencia estuvo tradicionalmente asociada a la pedagogía de la Providencia, y esto se trata de un trazo característico que no desaparece en la modernidad. Si la idea de la autonomía del individuo nos lleva al mundo del derecho natural, no es menos cierto que la concepción de dicho derecho no apaga la existencia de unas Luces sobrenaturales. Al fin y al cabo, la escenificación de la voluntad femenina en el teatro de Moratín abre un campo de diálogo entre la metafísica providencialista y el naturalismo que impera tras el Renacimiento científico.

En el último acto de *La mojigata,* la prima que quiere pasar por beata pierde la herencia para Inés, la hija de don Luis, que a su vez no deja de decir a su sobrina (Acto III, XVI):

Sí,
el cielo quiere premiarla,
Y a ti te castiga (Moratín,2002).

Pero el mayor premio para Inés está en el arrepentimiento de su prima Clara, que al final recibe la bendición de su padre, don Martín, el cual llega a calificar a su sobrina de «santa», por sus virtudes y por declarar la renuncia a su herencia con el fin de que el honor de su prima fuera rehabilitado. En la obra de Moratín, el nombre de «santa» aparece también relacionado con el poder de intervención e intercesión que la virtuosa Isabel asume. Finalmente, la bendición de la boda de don Carlos con Clara representa la consagración de la acción del «cielo» alabada por Don Luis anteriormente.

En la obra maestra de Moratín, *El sí de las niñas,* se da la convergencia final del discurso providencialista en su teatro. Si, por un lado, el dramaturgo madrileño es un firme defensor de la Ilustración, por el otro, su visión de la sucesión de los acontecimientos humanos no le impide percibir la acción de la «mano» discreta de la Providencia a través del desenlace de las tramas teatrales.

No es baladí recordar que *El sí* fue delatada a la Inquisición. A pesar de que el autor consiguió salir ileso de las acusaciones hechas, el susto de ser delatado le llevó a aparcar su trayectoria en el teatro de la Cruz. También es importante destacar que la crítica de la educación femenina es un sí a la liberación femenina. Un sí quizás tímido pero nítido, como se puede leer en el famoso pasaje de la obra en el que el prudente don Diego denuncia (Acto III, VIII):

> Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con

> una pérfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se les permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjudicial, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya está bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo (Moratín, 2002:113).

Merece la pena subrayar el adjetivo sacrílego en el texto, dado que la noción de la liberación de Moratín no va sencillamente en contra de todo lo que la religión representaba, sino que las figuras de sus mojigatas y de los tutores supuestamente preocupados con la credulidad son el retrato de una sociedad hipócrita y opresora. La mujer aparece en el teatro moratiniano como un sujeto que debe ser dotado de autonomía, y el primer paso para eso es el respeto a su voluntad. Esta, a su vez, no necesariamente va en contra de los designios divinos.

El respeto a la voluntad femenina es una promesa de felicidad y don Diego (que pasa de ser un abyecto novio viejo a promotor de la justicia amorosa y de la boda de los amantes) proyectará así la imagen del futuro matrimonio consagrado en la última escena de la pieza (Acto III, XIII):

> (…) seréis la delicia de mi corazón; y el primer fruto de vuestro amor…, sí, hijos, aquel es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa.
>
> DON CARLOS: ¡Bendita sea tanta bondad!
>
> DON DIEGO: Hijos, bendita sea la de Dios (Moratín, 2002: 129).

Don Diego también se refiere al final de la pieza a la «casualidad» que le permitió salir de su «error» al querer casarse con Francisca, alabando finalmente la bondad divina por posicionarle como un medio o una causa segunda de la Providencia. Es curioso observar estos términos tan escolásticos siendo utilizados por un ilustrado en los albores del siglo XIX, pero la verdad es que el didactismo de Moratín le lleva a poner en boca de sus personajes términos que su público podría reconocer con facilidad. Al fin y al cabo, su dramaturgia fue forjada de acuerdo con el ideario neoclásico que tanta importancia daba a la observación del decoro y a una concepción moralizadora del quehacer teatral.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández de Moratín, L. (2002). *El sí de las niñas*. Barcelona: Mondadori.

— (2002). *El barón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (2002). *El viejo y la niña*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1973). *Epistolario*. Madrid: Castalia.

— (2002). *La mojigata*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1867). *Obras póstumas*. Madrid: Rivadeneyra, Vol. 1.