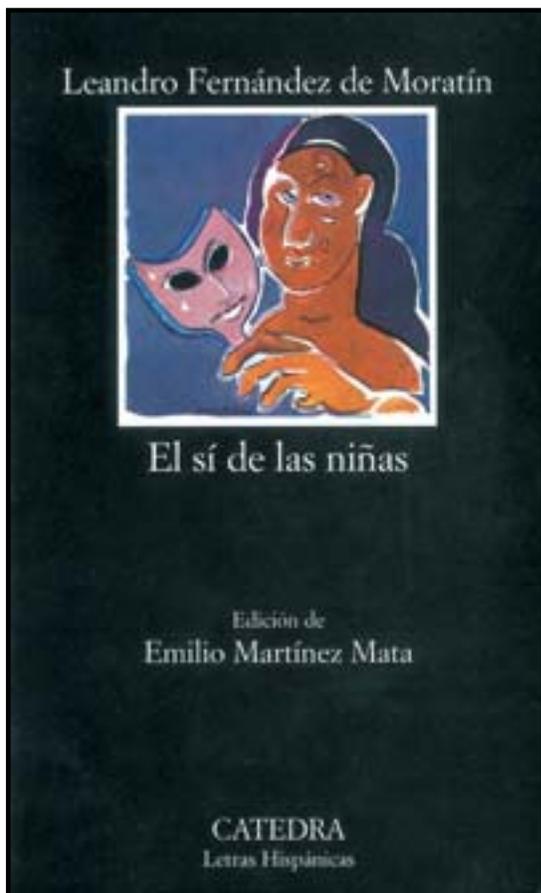


Moratín, Leandro Fernández de. Ed. Emilio Martínez Mata. *El sí de las niñas*. Letras Hispánicas 21. Madrid: Cátedra, 2002. pp. 214.
ISBN: 84-376-2023-6

Reviewed by Franco Quinziano
Universidad de L'Aquila



Como es bien sabido, el teatro de Leandro Fernández de Moratín se inscribe en la nueva perspectiva estética que ha comenzado a transitar el drama español durante el último tercio del siglo XVIII, erigiéndose sin duda en su más acabada y perfecta expresión artística. En la configuración del teatro neoclásico, cuyos primeros pasos se remontan a la política de reformas incisivas llevada a cabo por el conde de Aranda como presidente del consejo de Castilla, destacan su indiscutible afán instructivo y su propósito de reforma de usos y costumbres con la clara voluntad de incidir en el plano social y político. Desde esta perspectiva, el nuevo modelo teatral, concebido por los neoclásicos como “escuela de costumbres,” define uno de los instrumentos mayormente funcionales al mensaje y a la mentalidad de los ilustrados, para quienes, como ha observado René Andioc, era fundamental “movilizar las energías para construir un estado moderno y poderoso por medio de reformas y elevarlo al nivel de las naciones más avanzadas contra las fuerzas de inercia e incluso de oposición” (244-45).

El objetivo que guía a los partidarios de la nueva estética es el de trazar las coordenadas ideológicas y estéticas hacia la definición de un teatro de rango

européu, estrechamente vinculado a la nueva cosmovisión cultural que se ha adueñado de los ilustrados y a las formas y modalidades en que estos conciben la dimensión pública y cultural de los escenarios. No se olvide que Ignacio Luzán aseveraba en su *Poética* (1737) que los preceptos que debían regir la nueva estética “en todas partes son, o a lo menos deben ser, unos mismos” (148). De ahí que las reglas del buen gusto sobre las que la estética neoclásica fue configurando sus componentes esenciales, si bien respetando un orden jerárquico de prioridades, y no siempre en modo riguroso como algunos críticos han creído percibir, hayan sido concebidas efectivamente por sus partidarios como “eternas” y “universales.” En ámbito dramático la adhesión a dichas normas comportó el rechazo al modelo que había imperado durante el período áureo, cuyas derivaciones epigonales –comedias de santos, comedias de magia y heroico-militares en modo especial–, gracias a la complejidad y variedad de la puesta en escena y al aparato de las tramoyas y de las maquinarias que resaltaban sus componentes espectaculares, siguieron gozando del favor del público durante el siglo XVIII.

Una vez agotada la rica y floreciente vena dramática que había popularizado la comedia aurisecular, vuelven a aflorar los términos de un debate que ya había estado presente en tiempos de Cervantes y Lope, pero que ante el indiscutible triunfo de Calderón y su escuela en los escenarios del XVII habría de aplazarse por decenios, para volver a cobrar nuevamente vigencia a mediados de la siguiente centuria. Será Luzán, con su *Poética* quien reabrirá el debate, trazando el inicio de una larga disputa –estética e ideológica al mismo tiempo– orientada a imponer una fórmula teatral que lograra expresar nuevas formas artísticas y al mismo tiempo diese acogida a temáticas de mayor actualidad. El preceptista aragonés salía a campo abierto reivindicando la autoridad de los clásicos, promoviendo de este modo casi en modo inmediato discusiones y críticas que abrirían la larga fase de polémicas teatrales que caracterizó la segunda mitad del Siglo de las Luces. Se inauguraba de este modo la cuestión palpitante del siglo, a saber, la enconada batalla que los partidarios del neoclasicismo libraron por un nuevo modelo dramático que se diferenciase radicalmente del que había popularizado el teatro aurisecular y que sobre todo valorizase su función didáctica y social, erigiéndose en escuela de alta moral y de reforma de costumbres; todo ello en el pleno respeto de las reglas del arte como aconsejaban los clásicos.

La crítica ha destacado las novedades presentes en el teatro moratiniano, insistiendo sobre el valor y la importancia de las comedias del autor madrileño en la definición y consagración del nuevo modelo dramático a caballo entre los últimos años del XVIII y los primeros del XIX. Es fundamentalmente con la última de sus cinco comedias, *El sí de las niñas*, justamente la más celebrada de su breve pero valiosa producción dramática, con la que el drama neoclásico alcanzará su mayor expresión artística. La esmerada edición crítica de la popular pieza dramática que acaba de editar Emilio Martínez Mata para la prestigiosa colección *Letras Hispánicas* (Cátedra) constituye una apreciable aportación en el campo de los estudios moratinianos y del teatro español del XVIII. Esta nueva edición, que por su rigor crítico y fiabilidad filológica supera con creces la precedente que de la célebre pieza había redactado José Montero Padilla en los primeros años setenta para la misma colección madrileña, sigue como testimonio base el ejemplar de la edición publicada en París en 1815, depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que incluye algunas correcciones manuscritas del mismo autor. La edición parisina –que vio la luz tan sólo tres años antes de la muerte del célebre comediógrafo en el exilio francés– al recoger las importantes correcciones que a lo largo de los años Moratín fue incorporando en sucesivas impresiones, como bien recuerda Martínez Mata, constituye la “única reconocida por el autor” (53). Por su parte, el ejemplar apenas citado, al incluir algunas otras breves consideraciones y modificaciones autógrafas del mismo Moratín, ejemplo cabal de su conocida depuración de estilo y de su continua voluntad de perfección, se erige con toda probabilidad en la versión más fiel a la definitiva voluntad del escritor madrileño.

En esta estimable edición que estamos comentando destacan en primer lugar las oportunas anotaciones textuales que aclaran importantes aspectos léxicos y semánticos y que permiten contextualizar vocablos, diálogos y determinadas situaciones de índole histórica y social, sumamente útiles para una correcta interpretación del texto. Entre estas últimas resultan de particular interés las diversas aclaraciones indicadas por el editor que aluden a las supresiones y modificaciones impuestas por la Inquisición, y que habrían condicionando con toda probabilidad algunas de las elecciones del comediógrafo madrileño. Aunque un sector importante de la crítica ha percibido en la célebre pieza dramática la presencia de un acentuado sentimentalismo, concebido por algunos como directo predecesor del movimiento romántico en las letras hispánicas (Azorín, Díaz Plaja, Valbuena Prat, Saura y Montero Padilla, entre otros), *El sí de las*

niñas se adecua perfectamente al teatro ilustrado, tanto en lo formal como en los valores y contenidos que organizan la pieza. En este sentido, Martínez Mata aclara convenientemente que la presencia del elemento sentimental de ningún modo puede avalar una hipotética adscripción de la obra al movimiento romántico (52): si Azorín llegó a concebir *El sí de las niñas* como “nuestra primera pieza romántica,” es preciso recordar que la exaltación del sentimiento constituyó un componente de ningún modo secundario en la Ilustración de finales del XVIII, como nos confirman las *Noches lúgubres* de Cadalso y *El delincuente honrado* de Jovellanos, por citar tan sólo dos ejemplos ampliamente conocidos y bien significativos.

Los estudiosos han subrayado el valor literario de esta obra clave para la historia del teatro español: al ofrecer uno de los primeros ejemplos de prosa moderna en las tablas e incorporar las notas de realismo y del sentimiento que acabarán imponiéndose en el XIX, la célebre pieza moratiniana abría nuevas perspectivas, significando una valiosa aportación hacia la definición del teatro moderno que triunfará en el Ochocientos. Bien conocida es la fortuna crítica que llegó a alcanzar esta pieza de Moratín en los primeros decenios del XIX, como atestiguan las numerosas ediciones y traducciones (al inglés, francés e italiano, entre otras) que vieron la luz en los primeros decenios del XIX, sin olvidar que *El sí de las niñas* constituye una de las contadas obras dramáticas del XVIII español que hoy día aún sigue representándose en los escenarios de la península. Escrita entre 1801 y 1804 y publicada en 1805, su estreno un año más tarde constituyó todo un acontecimiento, obteniendo un éxito asombroso. La obra, basada en un tema de candente actualidad, como era en aquellos años la cuestión de los matrimonios desiguales y sus funestas consecuencias, concertados –e impuestos– por los padres contra la libre voluntad de sus hijos, se mantuvo más de 25 días seguidos en cartel, algo inusual en aquellos años, lo que demuestra la calurosa acogida que le reservó el público madrileño. Moratín era consciente de que si los neoclásicos querían imponerse, además de hacer valer su nueva visión estética, debían forjar obras que respondieran a las preocupaciones del público que asistía a las representaciones teatrales. En este sentido la gran aportación del joven dramaturgo radica en la adecuada presentación de determinados temas, sumamente representativos de las inquietudes del nuevo público al que pretenden dirigirse los ilustrados, la emergente clase media urbana, y con una feliz fórmula dramática que determinó el triunfo del drama neoclásico en los escenarios de la península.

El estudio introductorio (9-52) de esta edición que hoy reseñamos se abre con una apropiada presentación del perfil biográfico e intelectual del autor madrileño (11-22), para cuyo análisis Martínez Mata se apoya en algunos textos y escritos autobiográficos y confesionales del dramaturgo (el *Diario* y su *Epistolario*, sobre todo) ampliándolos con consideraciones y declaraciones de algunos testigos directos, como los de Manuel Silvela y Juan Antonio Melón, íntimos amigos del comediógrafo. En este primer apartado quedan perfectamente delineados los rasgos esenciales de la personalidad del célebre dramaturgo. Apoyándose en varias fuentes directas, el editor traza un ameno itinerario vital, enhebrando una certera contextualización histórico-cultural del autor español y su obra, desde su infancia y formación cultural autodidacta al contacto directo con su padre, el poeta Nicolás, y sus amigos, hasta los últimos años de su destierro, desolación y dramática soledad en tierras catalanas y francesas, sin olvidar sus viajes a Francia, Inglaterra e Italia y los años de plena inserción en el mundo literario de la capital (desde 1796, año de su regreso a España después de su viaje europeo, hasta el drama de la Guerra de Independencia), y que remite a uno de los momentos más estables y fructíferos y de “relativa tranquilidad y desahogo económico suficiente para poder dedicar el tiempo libre a sus aficiones literarias” (16).

Después de un acertado panorama sobre el teatro de la segunda mitad del XVIII (22-28), en el que, dentro de la brevedad que impone todo estudio introductorio, se revisan los aspectos más relevantes sobre los que se ha detenido la crítica (géneros cómicos derivados de la comedia aurisecular, gustos del público, maquinarias y escenografía, afán didáctico y finalidad moral del teatro neoclásico, preceptiva dramática neoclásica, polémica teatral, etc.), Martínez Mata ahonda en los componentes que han informado la poética dramática del comediógrafo español (28-36). En este sentido destaca el tema central que caracteriza a cuatro de las cinco comedias moratinianas, o sea el omnipresente tópico de los matrimonios impuestos autoritariamente por los padres y sus consecuencias, tema de debate entre los ilustrados, sobre todo, como se precisa en la introducción, con el fin de “crear conciencia del problema y denunciar las conductas que lo ocasionan” (29). No se olvide que el autor madrileño insistirá en numerosas ocasiones sobre la importancia del teatro concebido como instrumento valioso en la corrección de costumbres, puesto que “puede influir en los progresos del entendimiento, y en la corrección y decoro de las costumbres privadas y públicas” (1944, 164). Como ha observado José A. Maravall, “desde el primer momento, el teatro propiamente ilustrado [...] se plantea, pues, como objetivo a medio plazo, no levantar fuertes pasiones, no arrastrar al público a contemplar escenas que horripilen o diviertan toscamente, no provocar polémicas ruidosas, tampoco dejarse llevar de una comicidad malsana. Lo suyo no es sino advertir sobre vicios y errores, presentar el modelo de las buenas costumbres, distribuir luces y procurar preparar a individuos de diferentes niveles sociales a ser útiles a la sociedad” (12). El contenido y los preceptos que habrán de modelar el drama neoclásico, del que el modelo moratiniano constituye sin duda su más acabada expresión estética, derivan de este incuestionable propósito moral, educativo y cultural.

A continuación Martínez Mata traza un veloz repaso de las primeras cuatro comedias moratinianas (*El viejo y la niña*, *La comedia nueva*, *El barón* y *La mojiata*), en el que analiza temas, personajes y los posibles fuentes e influjos, al tiempo que enfatiza las notas distintivas que presiden dichas piezas: el respeto a los principios de verosimilitud y decoro, la obediencia a las ‘reglas del arte’ y la indiscutible finalidad didáctica y moral que propugnan los neoclásicos (28-36). La debatida cuestión del decoro y el respeto que se debía guardar a este importante aspecto de la poética dieciochesca constituye sin duda uno de los ejes sobre los que fue modelándose la nueva poética dramática. La falta de decoro y los elementos de inverosimilitud, como es sabido, constituyen dos de las objeciones que con mayor insistencia los neoclásicos achacaron a los defensores y continuadores del teatro del XVII. Ella afectaba tanto a la escenografía como a la elección del vestuario de los personajes, al igual que los movimientos y actitudes de estos últimos y, por lo tanto, se expresó en la reiterada inadecuación del vestuario de los actores, en la debatida cuestión de la escenografía de los espectáculos poco convenientes o inadecuados para garantizar la verosimilitud de la acción y de las situaciones representadas, pasando por la censura de ciertos movimientos y actitudes de los actores y a su costumbre de dirigirse directamente al público o de exponer algunos diálogos y representar ciertas escenas fuera del escenario, confundiendo en el público, quebrando en todos estos casos no sólo el decoro sino fundamentalmente el principio de la ilusión dramática. En una carta dirigida desde Londres a su protector, en aquel entonces el todopoderoso Manuel Godoy, Moratín ponía de realce la falta de *decoro* y de *verosimilitud* –conceptos claves en la nueva estética dramática– en la casi totalidad de las piezas que se representaban en aquellos últimos decenios del XVIII, recordando que “en las comedias antiguas que se representan, parece que apuraron nuestros autores la fuerza de su ingenio en pintar del modo más halagüeño todos los vicios, todos los

delitos imaginables, no sólo hermo­seando su deformidad, sino presentán­dolos a los ojos del público con el nombre y apariencia de virtud” (1944, 143).

En la concepción dramática de Moratín, como neoclásico convencido, el *decoro* y la *verosimilitud* constituyen requisitos imprescindibles para alcanzar la *ilusión dramática*, concepto clave, al igual que los dos recientemente citados, en la teoría de los neoclásicos. Todo lo que atentase contra ella era percibida como quebrantamiento del buen gusto y del principio de verosimilitud. Si la pieza debe demostrar que los vicios y los comportamientos poco virtuosos deben ser desterrados y modificados, siempre en el marco del alto valor moral y educativo que debe presidir la obra, es necesario, como observa atinadamente Andioc, “mostrarle implícita o explícitamente al espectador que existe como una justicia inmanente cuyos efectos habrá de sufrir si, en circunstancias análogas a las imaginadas por el dramaturgo, se comporta como el personaje ‘negativo’, en vez de tomar ejemplo de la actitud opuesta. De ahí la importancia de un ejemplo sencillo, [...] y, sobre todo, verosímil, [...] capaz de crear la ilusión de la realidad” (519). Los partidarios de la nueva estética insistieron sobre este importante concepto, puesto que se trataba de hacer que el espectador se identificara con el mundo ficticio que se le proponía en las tablas, asimilando como propios las situaciones, los conflictos y valores que la pieza exhibía.

En el ámbito teatral esta nueva percepción estética fue modelando una fórmula teatral radicalmente diversa de la que hasta entonces había imperado, mayormente orientada hacia el *movere* que al *delectare*, y por tanto más propensa hacia el “oír” que el “ver.” De ahí que los defensores de la nueva escuela relativicen la función dramática como espectáculo, revelando un escaso sentido de la teatralidad. Si no prestan mayor atención al hecho dramático como espectáculo y a los aspectos de la teatralidad que lo organizan, destacan sin embargo su aspecto social y didáctico, concebiéndolo como vehículo privilegiado de enseñanza de alta moral, aunque —como advierte Pérez Magallón en su edición de la comedia moratiniana— ello no significa de ningún modo que deba “pensarse en el teatro neoclásico como una creación fría y cerebral, animada únicamente por intenciones ideológicas, morales o pedagógicas” (12). Basta leer sus escritos y las continuas anotaciones y correcciones de las piezas moratinianas para darse cuenta de ello: Moratín, no cabe duda, se hallaba obsesionado por el hecho teatral como ‘espectáculo,’ como destaca Martínez Mata en su estudio introductorio, más que evidente fue la habilidad del célebre dramaturgo en la conducción de la trama, en el movimiento de los personajes y en el manejo de los contrastes para realzar determinados perfiles o enfrentar los caracteres de los personajes, provocar la comicidad o enfatizar aún más su tesis (44-46).

Ahora bien, sin desestimar los componentes que definen el hecho teatral como ‘espectáculo,’ el editor valoriza la nueva concepción dramática de la que son portadores los ilustrados, quienes abogan “por su reforma desde presupuestos no sólo estéticos, sino también morales y sociales” (33). Siguiendo los pasos de su amigo Tomás de Iriarte, y como se desprende de la tantas veces citada definición que el dramaturgo madrileño dejó estampada en el Prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas*, publicada en 1825, emerge de modo evidente la confianza de Moratín en la comedia, de modo especial en la llamada de ‘caracteres’ y de ‘costumbres,’ concebida como insustituible instrumento correctivo y reformador de la sociedad. Desde esta perspectiva, los partidarios de la nueva estética subrayaron la mayor capacidad instructiva y de reforma moral que podía desempeñar la comedia, atendiendo al *utile e dulci* horaciano que siempre guió los propósitos de los neoclásicos, desde Luzán hasta Leandro Moratín, pasando por Nasarre, Montiano y Luyando, Nicolás Moratín, Iriarte y Trigueros. Si la tragedia presenta efectos instructivos gracias a la catarsis o a la purificación de las pasiones, la comedia, sobre todo la de “caracteres,” logra su cometido didáctico a partir de la ridiculización de los personajes negativos

y de los vicios que transmiten y que mueven a la risa del espectador. Dicha concepción, que confirma el hecho teatral como escuela de moralidad, abarcaba los ámbitos privados y cívicos y se hallaba orientada a garantizar la estabilidad política, a exaltar los nuevos valores y modelos culturales según las líneas directrices fijadas por el dirigismo borbónico. Martínez Mata se detiene sobre este aspecto de gran relevancia, prestando especial atención también a otros componentes no menos importantes para una cabal comprensión de la poética teatral neoclásica (ajuste a las reglas de las unidades clásicas, principio de verosimilitud, diálogos, etc.), sin desatender por ello otros aspectos de cierta relevancia que atañen a las modalidades de la representación (actores, vestuario, decorados, etc.), y que siempre preocuparon al autor de *El sí de las niñas*.

El último apartado se halla dedicado a trazar un pormenorizado comentario y análisis de la famosa pieza moratiniana, atendiendo a los aspectos más revelantes sobre los que la crítica se ha detenido en los últimos decenios (36-52). Martínez Mata revisa las principales lecturas interpretativas que ha suscitado esta obra clave del teatro español, examinando las posibles fuentes literarias que habrían incidido en la redacción del texto (Molière, Marivaux o algunos autores del Siglo de Oro, como Rojas Zorrilla y Tirso de Molina). En este sentido, aunque recuerda que la influencia más estudiada por la crítica ha sido la de Molière, el autor del estudio introductorio es de la opinión que el modelo que habría incidido mayormente en Moratín es la comedia en un acto *L'école des mères*, de Marivaux, y que el autor madrileño muy probablemente conocería a través de una traducción de finales de los años setenta de la centuria (38).

Por lo que concierne a la presencia de posibles elementos autobiográficos en la elaboración de temas y personajes, y sobre los que un sector de la crítica ha insistido, Martínez Mata, sin desestimar que “Moratín estuviera transfigurando en don Diego su propia situación,” concluye que “las explicaciones de carácter biográfico en *El sí de las niñas* no resultan tan plausibles, al menos en lo que respecta al núcleo esencial de la obra” (39). Como enfatiza el editor a lo largo de su impecable introducción, la pieza constituye un claro ejemplo de perfección neoclásica: plena adecuación a las unidades clásicas, decorado sencillo orientado a conferir mayor verosimilitud, utilería reducida a lo esencial, escasos y bien delimitados personajes, limitada presencia de los mismos participando en un mismo diálogo y en una misma escena, magistral desarrollo de la trama que se halla naturalmente encaminada hacia el desenlace, juego escenográfico de contrastes luz-sombra y, por encima de todo, la elección de un tema de actualidad, como eran los matrimonios impuestos y antinaturales, sobre el que se asienta el mensaje didáctico y los intentos de reforma propugnados por el autor. La presencia de este tema, verdadero tópico en la producción teatral moratiniana, ofrece la posibilidad de contrastar dos modelos de educación radicalmente disímiles (el recibido por doña Francisca y el que le ha sido transmitido a don Carlos), como asimismo la funestas consecuencias de una educación autoritaria, personificada en los preceptos de doña Irene, basada en el interés y en el egoísmo de los padres, al tiempo que por contraste se carga de valores positivos y virtuosos la que encarna don Diego, erigido en modelo de hombre ilustrado dieciochesco. La finalidad instructiva se halla garantizada, pues, a partir del comportamiento virtuoso de los personajes con connotaciones positivas (don Diego y don Carlos) que logran imponerse sobre otros viciosos o, en todo caso, presentados con cualidades negativas (doña Irene). Se trataba, en suma, de desterrar de los escenarios el vicio y los modelos poco virtuosos, y para ello los neoclásicos, como aconsejaba el mismo Moratín, insistieron en la importancia de reunir, en dosis combinadas, las cualidades de *utilidad y deleite*.

Por último, el estudio introductorio se cierra con un acertado análisis dedicado a examinar el perfil, el significado y el comportamiento de los siete personajes que intervienen en la pieza teatral, centrándose sobre todo en los tres principales –y al mismo tiempo de mayor complejidad– sobre los que el autor enhebra el eje central de la trama (don Diego y los jóvenes amantes, doña Paquita y don Carlos). Al referirse al papel desempeñado por Rita, Simón y Calamocha, Martínez Mata percibe con razón una modificación sustancial del perfil y del comportamiento de los criados en las comedias dieciochescas, ya que transforman su función sobre los escenarios, “reflejando una nueva concepción de la sociabilidad” (51). En cuanto a la figura de doña Irene, el personaje más antipático de toda la obra, el editor enfatiza su funcionalidad en la obra, al convertirse en claro instrumento de la técnica de contrastes de la que hace uso el dramaturgo español, puesto que define “el contrapunto cómico de don Diego [y cuya] función no es sólo la de provocar la risa sino resaltar la sensibilidad, cordura y generosidad de don Diego” (50).

En suma, esta edición de la famosa comedia de Moratín, debidamente actualizada con las últimas aportaciones de la crítica y ampliamente anotada, en la misma línea de la ya redactada en sus días por R. Andioc (Castalia) y más recientemente por J. Pérez Magallón (Crítica), se impone por su fiabilidad filológica y su rigor crítico-textual, virtudes de las que el editor ha dado sobradas muestras, como es posible corroborar en su reciente y más que apreciable edición de las *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres* cadalsianas (Crítica, 2000). Martínez Mata nos ofrece una apreciable y actualizada edición crítica de una pieza clásica de nuestro teatro dieciochesco, de útil y provechosa lectura no sólo para el estudioso académico o el crítico formado, sino también para el lector común: este último sobre todo podrá orientar su lectura, apoyándose en las consideraciones que articulan el estudio introductorio y en el que se definen acertadamente las coordenadas estéticas, culturales, históricas e ideológicas en las que se inscribe la pieza, como así también a través de las oportunas anotaciones y aclaraciones léxicas y semánticas que acompañan el texto de esta estimable edición.

Bibliografía

- Andioc, R. "El teatro en el siglo XVIII". Ed. J. M^a. Díez Borque. *Historia de la literatura española. IV: Siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 1982.
- Fernández de Moratín, L. "Orígenes del teatro español". *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Atlas, 1944.
- . Ed. R. Andioc. *Epistolario*. Madrid: Castalia, 1973.
- Luzán. Ed. Russell P. Sebold. *Poética*. Barcelona: Labor, 1977.
- Maravall, J. A. "Política directiva en el teatro ilustrado". *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII: Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*. Abano Terme: Piovan, 1988. 11-29.
- Pérez Magallón, J. Prólogo. Ed. J. Pérez Magallón. *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Barcelona: Crítica, 1994. 1-98.