



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA Y
ALEMANA**

TESIS DOCTORAL:

**Dramaturgia del objeto teatral en las
comedias de Marivaux, del texto a la
puesta en escena**

Presentada por Carolina Fernández Correjes
para optar al grado de
doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Dña. Catherine Desprès Caubrière
Dra. Dña. M^a Teresa Ramos Gómez

2015

A mis abuelos y a mis padres

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar desde aquí mi gratitud a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han contribuido a la realización de este proyecto.

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Dra. M^a Teresa Ramos su dedicación, sugerencias y aportaciones de gran relevancia para este trabajo. A la Dra. Catherine Desprès su profesionalidad, apoyo incondicional y confianza.

A mi familia, les debo el que hayan sabido comprender mis malos momentos – que no han sido pocos- y hayan creído siempre en mí, a pesar de las dificultades. Gracias por vuestras palabras de aliento y por vuestro cariño incondicional.

Por último, gracias por su buen hacer a los miembros de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, con los que tantas horas he compartido.

Dès notre naissance, nous sommes affectés de diverses manières
par les objets qui nous environnent.

J. J. Rousseau (1969: 84)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN	13
1. Justificación. Objetivos	13
2. Estado de la cuestión	14
3. Notas metodológicas. Esquema de análisis y procedimiento a seguir. Corpus de estudio	18
<u>I. HACIA UNA DEFINICIÓN DE OBJETO TEATRAL</u>	25
1. ¿Una sola definición de <i>objeto</i> ?	25
2. Los objetos en el Siglo de las Luces: el siglo XVIII, o la promoción del objeto	29
3. Los objetos en la literatura de la primera mitad del siglo XVIII y en la obra de Marivaux. La tradición teatral del Antiguo Régimen	36
4. Del signo al objeto teatral. Definición y limitaciones	43
<u>II. MARIVAUX Y EL TEATRO</u>	55
1. Contexto histórico y sociocultural del siglo XVIII	56
2. El Clasicismo y el teatro	60
3. <i>Anciens et Modernes</i>	63
4. Del texto a la puesta en escena. Condiciones materiales de la representación teatral durante la primera mitad del siglo XVIII	65
5. Teatro Oficial y Teatro no oficial	73
5.1. Teatro Oficial	74
5.1.1. <i>Comédie-Française</i>	74
5.1.2. <i>Comédie-Italienne</i>	76

5.1.3. Dos formas de hacer teatro: <i>jeu italien</i> y <i>jeu français</i>	81
5.2. Teatro no oficial	86
5.2.1 Los Teatros de Sociedad	86
6. Marivaux <i>par lui-même</i>	88
<u>III. LOS OBJETOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS COMEDIAS</u>	
<u>MARIVALDIANAS</u>	103
1. <i>Parcours dramatique</i> de algunos objetos marivaldianos	104
1.1. Retrato y notitas en <i>La Surprise de l'amour</i> (1722)	105
1.2. Dinero y disfraz en <i>La Fausse Suivante</i> (1724)	109
1.3. Retrato y cartas en <i>Les Fausses Confidences</i> (1737)	114
2. Inventario y naturaleza de los objetos escénicos y extraescénicos en las comedias de Marivaux	119
3. Identificación del objeto teatral en el texto: diálogos y didascalias	123
3.1. Precisiones terminológicas	123
3.2. Los objetos en las didascalias	125
3.3. Los objetos en los diálogos	133
4. Objetos escénicos y objetos extraescénicos	137
5. Funciones de los objetos marivaldianos	140
5.1. Funciones dramáticas y momento de aparición del objeto teatral	141
5.1.1. Funciones dramáticas	141
5.1. 2. Momento de aparición del objeto del objeto teatral	143
5.2. Objetos y personajes	151
5.3. Valor retórico del objeto teatral	159
5.3.1. Metonimia	161
5.3.2. De la metáfora al símbolo	167
5.4. Objetos utilitarios	169

<u>IV. EL PODER DE LOS OBJETOS</u>	173
1. Encuentros y comunicación	174
1.1. Encuentros	174
1.2. Comunicación	177
2. Sentimientos	181
2.1. Prueba de amor	183
2.2. Rupturas	192
2.3. Obstáculos	196
2.4. <i>Épreuves</i>	199
3. <i>Être ou paraître?</i>	203
4. Tentaciones materiales	211
CONSIDERACIONES FINALES	225
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231
ANEXOS	241
Anexo 1. Sinopsis de las comedias de Marivaux	243
Anexo 2. Inventario de objetos escénicos y extraescénicos	283
Anexo 3. Inventario didascalias generales y didascalias de objeto	287
Anexo 4. Funciones de los objetos escénicos	289
Anexo 5. Funciones de los objetos extraescénicos	293
Anexo 6. Momento de aparición del objeto (escénico o extraescénico) con función dramática	294

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. La toilette, François Boucher	30
Fig. 2. Teatro de Turin, Diderot-d'Alembert, Encyclopédie	68
Fig. 3. Sala de Fossés-Saint-Germain construida para los Comediantes Franceses por François d'Orbay. Diderot-d'Alembert, Encyclopédie	69
Fig. 4. Paris, Comédie-Française, Meunier, siglo XVIII	74
Fig. 5. Expulsión de los Italianos de París, Jean Antoine Watteau, 1697	77
Fig. 6. Comediantes franceses, Jean Antoine Watteau, hacia 1720	82
Fig. 7. Comediantes Italianos, Jean Antoine Watteau, 1720	85
Fig. 8. Retrato de Marivaux, Michel van Loo, 1743	88
Fig. 9. La Bergère, Jean-Honoré Fragonard, hacia 1750	154
Fig. 10. Escena de <i>La Double Inconstance</i> , Bertall	156
Fig.11. Les mouches galantes	156
Fig. 12. Escena de <i>Arlequin poli par l'amour</i> , Bertall	175
Fig. 13. Retrato en miniatura siglo XVIII	185
Fig.14. La Lettre d'amour, Jean-Honoré Fragonard, hacia 1770	189
Fig. 15. Écu, Paris, Louis XIV	212

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Inventario de los objetos escénicos y extraescénicos	283
Tabla 2. Inventario didascalias y didascalias de objeto	287

INTRODUCCIÓN. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Justificación. Objetivos

Dice Rafael Curci que «los objetos muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que representan» (2002: 73-81). La presencia de objetos en las obras teatrales del pasado, aunque pueda no llamar la atención del espectador actual y pasar incluso desapercibida, es indispensable tanto para el desarrollo de la acción como para la caracterización de los personajes. A pesar de la escasez de estudios sobre los objetos teatrales en el siglo XVIII, estos cumplen un determinado papel en la dramaturgia, y están cargados de un sentido que los espectadores contemporáneos captaban de modo inmediato, respondiendo a los modos de teatralidad de su tiempo.

Tradicionalmente, en el ámbito teatral, se ha tomado como referencia a Beaumarchais y la invención del drama serio en la segunda mitad del siglo XVIII para hablar de la teoría del espacio escénico y de un estatus radicalmente novedoso de los objetos que en él se encuentran. Sin embargo, anteriormente, su predecesor, Marivaux, consciente del valor que sus contemporáneos asignaban a los objetos, recurre a su utilización tanto en su producción teatral como en su producción novelesca, por lo que analizar su presencia y sus funciones en sus comedias, en definitiva, descubrir lo que los objetos esconden más allá de su materialidad, puede aportar un valioso complemento al conocimiento del lenguaje teatral del autor, así como de la realidad dramática de la época.

El origen del trabajo que aquí presentamos se remonta a la realización del Proyecto de Investigación Tutelado que presentamos en el año dos mil once para la obtención de la Suficiencia Investigadora en el marco del Programa Doctorado del Departamento de Filología Francesa y Alemana de la Universidad de Valladolid, que llevaba por título *Los objetos en el teatro de Marivaux: inventario y función dramática en las obras escritas para el Théâtre des Italiens*, dirigido por la Dra. Dña. M^a Teresa Ramos Gómez. Este fue el primer paso que nos permitió identificar y analizar los objetos presentes en escena en las diecinueve comedias que Marivaux representó en la *Comédie-Italienne* entre 1720 y 1741. El requisito para comprender el valor de los objetos fue trasladarse a la época en que el autor escribió sus obras y ponerse en la piel de un espectador de entonces; había que poseer el mismo código cultural que el autor para poder comprender lo que en realidad significan los objetos que lleva a escena y por qué dan pie a un espectáculo.

Con este primer trabajo, constatamos que, a pesar de que los elementos dominantes de las comedias marivaldianas sean el análisis del comportamiento humano y la pintura de los sentimientos, Marivaux utiliza el poder de lo inanimado para construir sus comedias, principalmente en las que muestra el proceso de cristalización de los sentimientos. Tras llegar a estas conclusiones, se hacía imprescindible ampliar el campo de la investigación y analizar el resto de comedias del autor, es decir, aquellas concebidas para ser representadas en la *Comédie Française* y en los Teatros No Oficiales, con el fin de demostrar que los objetos se organizan en un sistema dentro de su dramaturgia, por encima de los imperativos escénicos de las compañías teatrales y de las exigencias estéticas de los géneros literarios, cumpliendo, en muchas ocasiones, una función dramática determinada y fundamental.

Un autor como Marivaux, que otorga un peso tan importante a la expresión de lo concreto en su obra narrativa, como han demostrado Henri Lafon y Jacques Guilhembet¹, tiene una manera peculiar de utilizar los objetos en sus comedias. Por tanto, nos planteamos la siguiente hipótesis de trabajo: verificar si los objetos son un elemento indispensable y recurrente en las comedias marivaldianas, a pesar de los imperativos escénicos Clasicistas, que consideraban que los objetos, particularmente los de la vida cotidiana, eran algo “bajo”, casi inadmisibles en escena.

Partiendo de la intencionalidad con la que Marivaux utiliza los objetos, nuestro principal objetivo es dar a conocer su importancia en la construcción de las comedias de Marivaux, estudiar su sentido (o sentidos) y función (o funciones) en cada una de las comedias y tejer un hilo conductor entre ellas a través de los mismos. En definitiva, proponemos una lectura renovada de las comedias de Marivaux desde el prisma de los objetos, trabajando exclusivamente con el texto teatral e imaginando la puesta en escena de la época según el código teatral del XVIII y las intenciones del propio autor.

2. Estado de la cuestión

Durante los últimos años, ha surgido un gran interés en el estudio del teatro desde una perspectiva semiótica-semiológica². Estas disciplinas se han interesado, y mucho, por el estudio del objeto teatral como un signo de comunicación no verbal que

¹ Henri Lafon en su estudio *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade* (2012) y, más tarde, Jacques Guilhembet en *L'oeuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret* (2014).

² En 1975, André Helbo publica *Sémiologie de la représentation*. Por su parte, algunos miembros de la Escuela de Praga como Honzl, Mukarovsky, Bogatyrev o Veltrusky, ya habían realizado un interesante trabajo en esta línea.

interviene en la representación y contribuye al sentido de la obra dramática, existiendo actualmente una amplia investigación sobre el mismo.

Tadeusz Kowzan en su artículo «Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art de le spectacle», publicado en la revista *Diogène* (1968), dio un gran paso al definir el signo teatral e identificar trece sistemas de signos en teatro, entre los que se encuentran los objetos. En los años setenta, P. G. Bogatyrev destaca por su estudio *Les signes du théâtre*, divulgado en la revista francesa *Poétique* (1971), que, sin duda, es una de las aportaciones más decisivas para la Semiología del teatro, pues afirma que el escenario semiotiza a los objetos que están en él, añadiéndoles la capacidad de significar y convirtiéndolos así en signos de signos. Más tarde, Patrice Pavis definió en su *Dictionnaire du Théâtre* (1987) el objeto con respecto a la puesta en escena, señalando cuatro posibles funciones (*Mimésis du cadre de l'action, intervention dans le jeu, abstraction et non figuration, paysage mental ou état d'âme*). Por su parte, Anne Ubersfeld define el objeto teatral en *Les termes clés de l'analyse du théâtre* (1996), poniendo en relieve que toda cosa que figura en escena adquiere *ipso facto* el carácter de objeto. Insiste, además en dos de sus características principales: aparecer en el texto teatral (diálogos y didascalias) y ser manipulado por los actores.

En lo referente a la aplicación práctica de estos útiles de análisis, cabe destacar el estudio pionero de Marc Vuillermoz titulado *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650, Corneille, Mairêt, Rotrou, Scudéry* (2000), en el que puso de manifiesto la normalización del uso de los objetos en las obras teatrales que conforman su corpus (2000: 9): «Force est pourtant de constater que ces acteurs muets interviennent constamment dans le théâtre français du XVIIe, du moins jusqu'en 1650: dans chacune des oeuvres que nous avons étudiées, le texte dramatique - dialogues et didascalies - appelle explicitement la présence d'au moins un objet sur scène, et souvent de beaucoup plus, le nombre moyen d'objets scéniques par pièce étant supérieur à six».

La Literatura tampoco ha permanecido ajena al estudio del objeto. En el siglo XVIII -época que nos ocupa- se lleva a cabo revalorización del mundo material³ que afecta no sólo a la vida cotidiana, sino también a la expresión artística. En el siglo de las Luces, el objeto deja de ser considerado como algo indigno para aparecer en la

³ Para un estudio más detallado, remitimos a Roche, D.(1997).*Histoire des choses banales, naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles*. Paris : Fayard.

literatura, que explota nuevas posibilidades de la materia inanimada, tanto en la narrativa como en el teatro.

Numerosos trabajos se hacen eco de los nuevos valores del objeto en el siglo XVIII. La Société Française d'Études sur le XVIII^{ème} siècle reúne las comunicaciones de un seminario que se llevó a cabo en la Universidad de Brest en 1983 bajo el título *L'Objet au XVIII^e siècle*. El número 5 de la revista *Lumières*⁴, editado por Christophe Martin y Catherine Ramond, lleva por título *Esthétique & Poétique de l'objet au XVIII^e siècle* (segundo semestre de 2005). Por su parte, la SATOR (Société d'Analyse de la Topique Romanesque), estudia los objetos como uno de los *topoi* de la narrativa en general, incluso les consagra su décimo congreso⁵, cuyo tema fue *L'Objet d'art et l'artiste dans l'oeuvre littéraire*.

En cuanto al estudio de los objetos en la producción literaria de Marivaux, Henri Lafon utiliza a modo de ejemplo las novelas del autor -entre otras muchas- en *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade* (2012) para demostrar que el uso de los objetos en la novela francesa del siglo XVIII tiende a normalizarse y explicar cómo éstos se insertan en las obras siguiendo distintos modelos. J. Guilhembet, por su parte, analiza en *L'oeuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret* (2014) la obra narrativa de Marivaux desde la perspectiva de lo inanimado, demostrando que el dramaturgo, lejos de ser un escritor abstracto y preciosista, toma partido por lo concreto en sus novelas y, a través de la descripción de los objetos, de los lugares y de la vida cotidiana, individualiza y caracteriza a los personajes, instaura una estrecha relación entre el espacio y los personajes y concretiza el universo de la ficción mediante los objetos.

Sin embargo, a pesar del interés que suscitan los objetos en las novelas de Marivaux, no encontramos estudios específicos que amplíen el campo de la investigación al conjunto de objetos que aparecen en la producción teatral del autor.

En 1995, A. Rivara realizó un balance sobre el estado de las investigaciones realizadas hasta el momento sobre Marivaux, a partir de los estados de la cuestión precedentes elaborados por F. Deloffre (1964), H. Coulet (1979) y la Revista *Marivaux*. El artículo concluye recordando las líneas de investigación sobre Marivaux en las que

⁴ Publicación del Centre interdisciplinaire bordelais d'étude des Lumières (CIBEL).

⁵ Congreso celebrado del diez al trece de septiembre de 1996 en Johannesburg.

aún queda camino por recorrer, destacando su dramaturgia⁶, en la que enmarcamos los objetos. Un año más tarde, Cindy Yetter- Vassot comienza su artículo « L'espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux : *Arlequin poli par l'amour* et *La Dispute* »(1996), con una rotunda afirmación : «L'exploitation de l'espace scénique et des objets théâtraux reste un aspect trop souvent négligé dans les études du théâtre de Pierre Marivaux» (1996: 98).

Los trabajos publicados hasta el momento sobre los objetos en la producción teatral de Marivaux estudian el valor de determinados objetos en una obra aislada, analizan la presencia del mismo objeto en varias obras o simplemente hacen referencia al objeto de manera transversal en el marco de otro estudio, sin aspirar a considerar los objetos como un elemento recurrente en el teatro de Marivaux ni a conformar un sistema. Dentro de esta línea, André Tissier evidenció el poder de la carta en su obra *Les Fausses Confidences de Marivaux: Analyse d'un 'jeu' de l'amour* (1976). En su artículo «Les objets au théâtre» (1979), Hélène Catsiapis puso en relieve la importancia del objeto en el teatro y sus funciones, utilizando dos de las comedias más conocidas de Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard* y *La Fausse Suivante*) a modo de ejemplo. Por su parte, M^a Teresa Ramos Gómez analiza los objetos como uno de los elementos de la dramaturgia marivaldiana en sus artículos « *La Fausse Suivante, ou la dynamique du triangle* » (2009), « *Le Mariage dans L'Épreuve de Marivaux: une gageure sociale* » (2009) y «*Arlequin poli par l'amour de Marivaux: écriture et langage théâtral* » (2009), al igual que Caroline Kruse en «Les lettres d'amour dans le théâtre de Marivaux. Un objet brûlant» (1992), Catherine Ramond en «Des plumes, de l'encre et du papier : les objets d'écriture chez Marivaux» (2005) o Antonia Ferreras Ramiro en «L'importance de l'argent dans *La Mère Confidente* de Marivaux» (2009).

Por tanto, la necesidad de realizar un estudio sistemático de los objetos en la producción teatral de Marivaux es evidente. Así pues, el interés de esta investigación se explica esencialmente por dos factores: la importancia que *a priori* revisten los objetos en la producción literaria Marivaux y la ausencia de un análisis pormenorizado y sistematizado de los mismos en sus comedias.

⁶ Muchos han sido los autores que se han interesado por la dramaturgia de Marivaux. Podemos citar, a modo de ejemplo, obras como *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage* (Frédéric Deloffre ,1955), *Le Sens et les signes. Étude sur le théâtre de Marivaux* (Jean Terrase, 1986), *Marivaux à l'Épreuve de la scène* (Patrice Pavis, 1986), *Marivaux dramaturge* (Françoise Rubellin, 1996) y artículos como «Marivaux ou la structure du double registre» (Jean Rousset, 1962), «Le Jeu de la vérité et les jeux du langage dans le théâtre de Marivaux» (Jacques Scherer, 1966), «Pour une dramaturgie de Marivaux»(René Pomeau, 1974) y «Théâtre et subversion chez Marivaux» (Jean Goldzink, 2003).

3. Notas metodológicas. Esquema de análisis y procedimiento a seguir. Corpus de estudio

Antes de explicar nuestro esquema de análisis, se hace necesario posicionarse sobre otorgar la preeminencia en nuestra investigación al texto o a la representación. Anne Ubersfeld (1996: 54-55) define la puesta en escena «comme la traduction ou, ainsi qu'on le dit parfois (P. Pavis), la concrétisation d'un texte préalable, pour une raison première qui est la présence du texte dialogué dans la représentation, sous sa forme phonique». Es decir, el texto original del autor es la base de reflexión y creación. Con respecto al texto del autor, que Anne Ubersfeld denomina (T), la puesta en escena construye, con todos sus signos, un segundo texto (T'), cuya base es el trabajo de construcción de una referencia o referencialidad del texto, que puede considerarse en relación con la realidad y el presente del *metteur en scène* o en relación con el pasado y la realidad del dramaturgo o de la acción de la obra. En consecuencia, cada director de escena llevará a cabo una puesta en escena única, dependiente de su bagaje vital y cultural y de las decisiones que tome con respecto a la referencialidad del texto. Por tanto, el montaje actual de una obra teatral del pasado puede diferir extraordinariamente de la concebida en su día por el autor⁷.

Por otro lado, como afirma Carmen Bobes Naves, «acceder al texto para realizar el análisis de la obra que queremos estudiar suele ser asequible, sin embargo, la representación resulta, la mayor parte de las veces, imposible» (1988: 75). Ante las dificultades materiales que nos encontramos - por desgracia, no tenemos apenas documentos de la puesta en escena de las comedias marivaldianas, salvo algunas pinturas o grabados de Bertall o Watteau⁸, y la inexistencia de la figura del director de escena en el siglo XVIII hace que sea muy difícil reconstruir, hoy en día, las representaciones teatrales de la época (Peyronnet, 1974)- centraremos nuestra búsqueda de objetos teatrales en el texto que nos legó Marivaux.

Así pues, decidimos ser fieles al texto teatral (formado por diálogos y didascalias) con el fin de entrever las intenciones del dramaturgo con respecto a la puesta en escena de sus comedias ya que, los objetos, cuando la acción lo requiera, pasarán de ser meros lexemas textuales a materializarse en el escenario para cumplir su función en la obra (Anne Ubersfeld, 1981).

⁷ Para puestas en escena actuales de las obras de Marivaux y versiones cinematográficas, remitimos a dos artículos: LEAL, Juli. (2008). Marivaux aujourd'hui: côté cour. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 123-136, y LEAL, Juli. (2008). Marivaux aujourd'hui: côté cinéma. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 137-154.

⁸ Ver IBEAS, Juan. (2008). Marivaux et Watteau, genèse d'un style. La collection sentimentale, littéraire et artistique. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 111-122.

Nuestra investigación se basa en el estudio del texto en su contexto de producción y representación, es decir, en la primera mitad del siglo XVIII. Decidimos considerar la interpretación del texto en base al código sociocultural en el que se enmarca Marivaux, teniendo en cuenta sus intenciones escénicas y los preceptos estéticos del momento, pues el dramaturgo utilizaba los objetos en sus obras por el valor simbólico y afectivo que sus contemporáneos les asignaban. Sólo así podremos valorar las modalidades de la presencia de objetos como tradicionales o como novedosas, con las inflexiones que le sean propias.

Nuestro punto de partida para identificar los objetos teatrales en el texto de las comedias de Marivaux es la definición de objeto teatral propuesta por Anne Ubersfeld (1996: 61):

Un objet au théâtre est une chose figurant sur la scène, éventuellement manipulable par un comédien et trouvant place dans le texte comme un lexème (c'est un mot): une chose n'est pas nécessairement un objet, mais toute chose devient un objet du fait d'être sur la scène et de prendre sens de cette position même; aucune chose sur la scène ne peut être de hasard, elle devient fruit d'une activité artistique.

Basándonos únicamente en el texto (diálogos y didascalias) –aunque teniendo por supuesto en cuenta el punto de vista de la representación– identificaremos los objetos cuya aparición en escena está indicada explícita o implícitamente por Marivaux, es decir, los objetos que Vuillermoz denomina “objetos escénicos” (2000: 49). Evitaremos tomar el discurso textual como homólogo del discurso escénico, ya que a un lexema-objeto textual no le va a corresponder siempre un lexema escénico, pues hay objetos nombrados en el texto que no aparecen luego en escena, los que Vuillermoz denomina “objetos extraescénicos”. Sólo analizaremos los objetos extraescénicos que sean indispensables para el desarrollo de la acción (aquellos que, evocados, intervengan en episodios no representados de la acción en escena o tengan una función dramática motora y/ o resolutoria), relegando los objetos nombrados que aporten expresividad al discurso a un segundo plano. El recuento de objetos escénicos y extraescénicos será, siempre, aproximado⁹.

Por otra parte, en el sentido semiótico más estricto, el objeto como signo no toma sentido sino en medio de su contexto. El objeto no está aislado, al contrario, interactúa con los distintos elementos de la obra (personajes, decorado, otros objetos). Por tanto, nuestro estudio propone un análisis global del objeto teatral dentro de cada comedia, es

⁹ Como señala Vuillermoz (2000:49), es imposible determinar el número exacto de objetos escénicos y extraescénicos, pues, en ocasiones, varios objetos de un mismo tipo se encuentran en la misma obra sin especificarse la cantidad de los mismos: «c'est le cas, par exemple, lorsque'un personnage reçoit "plusieurs" ou "un grand nombre" de lettres».

decir, en interacción con el resto de elementos que conforman la representación teatral, en especial con los actores, y no considerado de forma aislada.

Asimismo, el objeto teatral es móvil y polisémico, pues, como signo teatral, se resemantiza a lo largo de la comedia, adquiriendo nuevos sentidos y desempeñando nuevas funciones. En consecuencia, no se puede considerar un objeto teatral en un momento puntual y en un lugar preciso de la obra, al contrario, hay que estudiar toda la trayectoria del objeto y tener en cuenta que los signos se funden en el escenario y se resemantizan por la manipulación de los actores, adoptando nuevas connotaciones (Santiago Trancón, 2006: 377).

Por lo anteriormente dicho, el análisis del objeto como signo teatral se revela complicado y ha resultado indispensable establecer una metodología específica para nuestro estudio.

La base teórica de nuestra investigación se asienta en una doble visión del objeto. Por un lado, una visión semiótica-semiológica, cuyo punto de partida es la definición de objeto teatral propuesta por Anne Ubersfeld y el esquema de análisis que aplica Marc Vuillermoz en su estudio sobre los objetos en el teatro del siglo XVII. Por otro, una visión antropológica, basada en la idea que desarrolla Henri Lafon (2012) en su obra sobre «le décor et les choses» en la novela del siglo XVIII: los objetos forman parte del imaginario sociocultural del ser humano y se convierten, por tanto, en un *topos* literario que el lector –y/o espectador, en nuestro caso- es capaz de reconocer e interpretar, de ahí el uso tan extendido de los mismos en literatura.

A partir de esta base teórica, dedicaremos **el capítulo I** a definir el objeto teatral y delimitar sus condiciones de existencia en escena, con el fin de establecer una definición aplicable al análisis del corpus de estudio. Reflexionaremos sobre el valor que se les otorga a los objetos en el siglo XVIII y abordaremos el estatus del objeto escénico en el teatro de la primera mitad del siglo XVIII, época en la que vivió Marivaux, tanto desde el punto de vista de los preceptos estéticos y morales en vigor como de las limitaciones técnicas impuestas por la representación y los imperativos escénicos clasicistas

A lo largo del **capítulo II**, nos adentraremos en una cuestión no menos importante, el contexto histórico, social y cultural en el que escribe el autor. Nos trasladaremos al universo dieciochesco para ver cuáles son los imperativos estéticos escénicos a los que Marivaux tiene que hacer frente, marcados por el Clasicismo. Además, haremos especial hincapié en las compañías para las que Marivaux escribió sus obras e intentaremos comprender cuál es el papel del dramaturgo en la vida teatral de la época.

En el **capítulo III**, llevaremos a cabo el inventario de los lexemas textuales que correspondan a la definición de objeto teatral propuesta por Anne Ubersfeld en las comedias de Marivaux. Aplicaremos el sistema de análisis de Marc Vuillermoz (2000), simplificado y adaptado a nuestro corpus de estudio, y realizaremos las precisiones teóricas necesarias para su comprensión. Distinguiremos entre objetos escénicos y extraescénicos y estudiaremos la naturaleza de los objetos que aparecen en las comedias marivaldianas y su función, teniendo en cuenta el momento de aparición en la obra.

Por último, en el **capítulo IV**, agruparemos los objetos en diferentes “modelos de objetos”, es decir, en conjuntos de objetos que responden a la misma dinámica teatral; en otras palabras, en lugar de tratarlos de forma individual, analizaremos las correlaciones de los usos dramáticos de los objetos en el conjunto de las comedias de Marivaux y la red de significados que se teje a través de ellos.

Por último, analizaremos las metas alcanzadas a modo de conclusión.

En lo referente a nuestro corpus de estudio, hemos delimitado el estudio de los objetos a las comedias de Marivaux, excluyendo las tragedias, pues pensamos, en consonancia con Frédéric Deloffre y François Rubellin (2000: 11), que la tragedia era la prueba obligada que todo autor novel debía pasar para intentar darse a conocer en la *Comédie-Française* y no es representativa de la escritura dramática marivaldiana:

Le jeune écrivain qui veut faire ses preuves au XVIII^e siècle doit écrire une tragédie. C'est ce que fit Marivaux avec *Annibal*. L'auteur, en juin 1720, hésitait encore à la faire représenter. Elle le fut pourtant en décembre, après deux pièces jouées par les Italiens. Ce fut un échec que Marivaux, sûr désormais de sa vocation comique, ne tenta pas de réparer, à l'exception de sa tragédie en prose inachevée, et récemment découverte, *Mahomet second*.

Asimismo, la comedia es un género teatral que se presta a la utilización de múltiples objetos (puesto que la tragedia no podía recurrir a los considerados “no nobles”).

El punto de partida de nuestra investigación es el texto en lengua francesa. El corpus de análisis utilizado se encuentra recopilado en la edición de *Marivaux, Théâtre complet*, publicada por F. Deloffre y F. Rubellin en Garnier en el año 2000¹⁰. Ésta será

¹⁰ En el *Avertissement* de esta edición, Frédéric Deloffre y Françoise Rubellin informan al lector de que « Ce volume constitue une reprise de l'édition du *Théâtre complet* de Marivaux par Frédéric Deloffre en Classiques Garnier (1968), qui avait été révisée avec la collaboration de Françoise Rubellin en 1989 et 1996 (tome 1), en 1992 et 1999 (tome 2) », presentando los textos de las comedias de las ediciones originales de las mismas, tal y como señalan en la introducción (2000: 17): « Dans ces conditions, la seule solution rigoureuse consistait à présenter au lecteur le texte de l'édition originale ».

nuestra edición de referencia, aunque hayamos consultado otras ediciones como la publicada por H. Coulet y M. Gilot en la Bibliothèque de la Pléiade en 1994, y la publicada por B. Dort en L'Intégrale en 1964.

Detallamos, a continuación, las treinta y cinco comedias que conforman nuestro corpus¹¹ de estudio, ordenadas por su fecha de publicación y compañía para la que se escribieron y/ o en la que se representaron, si llegaron a hacerlo (datos de Deloffre y Rubellin, 2000: 23-37):

- *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe*¹² (1712), es la única comedia en verso, las demás están en prosa, teatro de sociedad en Limoges
- *L'Amour et la Vérité* (1720), Comédie-Italienne, sólo se conserva el Diálogo
- *Arlequin poli par l'Amour* (1720), Comédie-Italienne
- *La Surprise de l'amour* (1722), Comédie-Italienne
- *La Double Inconstance* (1723), Comédie-Italienne
- *Le Prince travesti* (1724), Comédie- Italienne
- *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724), Comédie- Italienne
- *Le Dénouement imprévu* (1724), Comédie-Française
- *L'Île des esclaves* (1725), Comédie-Italienne
- *L'Héritier de village* (1725), Comédie- Italienne
- *L'Île de la raison ou Les Petits Hommes* (1727), Comédie-Française
- *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), Comédie-Française
- *Le Triomphe de Plutus* (1728), Comédie-Italienne
- *La Nouvelle Colonie ou La Ligue des Femmes* (1729), Comédie-Italienne, sólo se conserva el *divertissement*
- *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Comédie-Italienne

¹¹ De *La Nouvelle Colonie* (1729) sólo se conserva el *divertissement*. Por tanto, no hemos podido analizar la comedia y nuestro corpus se compone de 35 comedias.

¹² F. Deloffre y F. Rubellin (2000: 41) sostienen que Marivaux no pudo escribir esta comedia antes de 1708, aunque la fecha de composición que tradicionalmente se ha fijado sea 1706: « Il est, du reste, une preuve formelle que *Le Père prudent et équitable* n'a pu être composé avant 1708: c'est que Marivaux s'y inspire, de toute évidence, du *Légataire universel* de Regnard, joué au début de 1708 et imprimé la même année».

- *La Réunion des Amours* (1731), Comédie-Française
- *Le Triomphe de l'amour* (1732), Comédie-Italienne
- *Les Serments indiscrets* (1732), Comédie-Française
- *L'École des mères* (1732), Comédie-Italienne
- *L'Heureux Stratagème* (1733), Comédie-Italienne
- *La Méprise* (1734), Comédie-Italienne
- *Le Petit-Maître corrigé* (1734), Comédie-Française
- *La Mère confidente* (1735), Comédie-Italienne
- *Le Legs* (1736), Comédie-Française
- *Les Fausses Confidences* (1737), Comédie-Italienne
- *La Joie imprévue* (1738), Comédie-Italienne
- *Les Sincères* (1739), Comédie-Italienne
- *L'Épreuve* (1740), Comédie-Italienne
- *La Commère* (1741), Comédie-Italienne
- *La Dispute* (1744), Comédie-Française
- *Le Préjugé vaincu* (1746), Comédie-Française
- *La Colonie* (1750), teatro de sociedad, publicada en *Le Mercure*
- *La Femme fidèle* (1755), teatro privado en Berny, la versión que se conserva está incompleta
- *Félicie* (1757), Comédie-Française, no representada, publicada en *Le Mercure*
- *Les Acteurs de bonne foi* (1757), no representada, publicada en *Le Conservateur*
- *La Provinciale* (1761), no representada, publicada en *Le Mercure*

Antes de abordar el contenido de la presente investigación, consideramos necesario realizar una serie de precisiones de diversa índole:

- Es evidente que no nos hemos acogido a una vertiente metodológica en particular sino que, como a nuestro entender exige un trabajo de estas

características, hemos tratado de considerar y asimilar cuantas perspectivas y aportaciones revistieran interés para nuestros objetivos. De ahí que la bibliografía consultada y recogida en el apartado correspondiente resulte un claro reflejo de esa dimensión interdisciplinar. Ante la enorme variedad de términos propuestos, emplearemos únicamente aquellos que nos permitan clarificar nuestra investigación, con el fin de que ésta sea lo más rigurosa posible. Cada parte del esquema de análisis estará encabezada por una introducción descriptiva.

- Utilizaremos el sistema de citas Harvard para que las notas pie de página no interfieran con las referencias bibliográficas o con citas textuales. Además, hemos decidido adelantar el año de edición y situarlo entre paréntesis tras el apellido y el nombre de los autores, lo cual ha repercutido en la organización de la bibliografía al final del trabajo de investigación, no por bloques, sino por orden alfabético. Pensamos que este sistema agiliza notablemente la consulta de las fuentes. Además, desligaremos del texto las citas superiores a seis líneas y los ejemplos tomados del texto si se trata de un diálogo entre varios personajes. Por otra parte, en las citas conservaremos la tipografía que haya decidido utilizar el autor en el texto original.
- Adjuntaremos como documentos anexos, que hemos considerado necesarios para complementar este trabajo, la sinopsis de cada una de las comedias que integran el corpus de estudio (desde el punto de vista de los objetos) y los datos sobre los objetos inventariados. Resulta indispensable para el lector la elaboración de una ficha en la que aparezcan los personajes y la sinopsis de cada obra con el fin de que comprenda cómo se integran los objetos en el hilo argumental, su relación con los personajes y el valor dramático que tienen en cada una de ellas (por lo anteriormente dicho, a lo largo del presente trabajo, cada vez que analicemos los objetos en las comedias, intentaremos dar unas pinceladas sobre la acción). Por último, en los anexos se detallan también los principios que han guiado el inventario de los objetos teatrales en las comedias.

I. HACIA UNA DEFINICIÓN DE OBJETO TEATRAL

Le rapport quotidien que nous entretenons avec les objets tend à nous faire oublier tout ce qu'ils doivent à notre culture et à quel point celle-ci rend leur forme et leur usage transitoires. Car de l'époque de Louis XIII à la nôtre, ce n'est pas seulement la substance des objets qui a changé, mais aussi la manière de se les approprier, de les conserver, de les transmettre, en un mot de les «consommer».

Marc Vuillermoz (2000: 15)

Acercarnos a los objetos dentro del teatro de Marivaux requiere partir inevitablemente de unas consideraciones previas. El primer paso en nuestra investigación será definir la palabra objeto, tanto en el siglo XVIII como actualmente. A continuación, reflexionaremos sobre el valor que se les otorga a los objetos en el siglo XVIII en la vida cotidiana y, en particular, abordaremos su papel y utilización en la literatura del momento, en especial el uso que de ellos hace Marivaux. Por último, es necesario definir el objeto teatral y delimitar sus condiciones de existencia en escena, con el fin de establecer una definición aplicable al análisis del corpus de estudio. Para llevar a cabo esta tarea, se hace indispensable hablar del signo y, por tanto, recordar unas nociones básicas de Semiología-Semiótica, además de aplicar estas nociones a la representación teatral. Por tanto, abordaremos el teatro como un sistema de producción de signos y veremos las características de los signos teatrales, entre los que se encuentra el objeto.

1. ¿Una sola definición de *objeto*?

Al adentrarnos en el análisis de los objetos en las comedias de Marivaux, constatamos la extensión de la palabra “objeto” y su carácter polisémico, tal y como muestran las definiciones de varios diccionarios españoles y franceses, tanto actuales como del siglo XVIII, que reproducimos a continuación.

Si nos trasladamos al siglo XVIII, encontramos en el *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les Sciences et les Arts* de Antoine Furetière (1690) las siguientes definiciones de la palabra “objeto”:

OBJET. Fubft.mafc. Ce qui eft oppofé à notre veuë, ou qui frappe nos autres fens, ou qui fe repreſente à noſtre imagination. Ce païſage fait voir une infinité de beaux *objets*. [...]
 OBJET, ſignifie auffi ce qu'on regarde, ou ce qu'on fe repreſente, ou qu'on examine en s'appliquant à quelque art ou ſcience; la matiere ſur laquelle on travaille, ou on raifonne. *L'objet* de la Geometrie, c'eſt la quantité [...]
 OBJET, ſe dit quelquefois feulement de la fin. Cet homme n'a d'autre *objet* dans ſes actions que la gloire de Dieu [...]
 OBJET, ſe dit auffi poëtiquement des belles perſonnes qui donnent de l'amour. C'eſt un bel *objet*, un *objet* charmant.
 OBJET, ſe dit encore des choſes morales. C'eſt un *objet* de haine et de mépris, [...] En termes de Pratique, il ſignifie quelque-fois reproche, objection, refutation.

En la primera edición del *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694), se define la palabra “objeto” de la siguiente manera:

OBJET.s.m. Ce qui touche, ce qui eſmeut les ſens par ſa preſence. Il ſe dit plus ordinairement par rapport au ſens de le veuë.
Objet, ſe dit auffi, De ce qui touche, de ce qui eſmeut les puiffances, les facultez de l'ame.
Objet, Se prend auffi, pour Ce qui ſert de matiere à une ſcience, à un art. [...] il ſe prend auffi pour tout ce qui eſt conſidéré, comme la cauſe, le ſujet, le motif d'un ſentiment, d'une paſſion, d'une action.
 Il ſignifie auffi, Le but, la fin qu'on ſe propoſe.
 On dit poëtiquement, *L'objet de ma flamme*, *l'objet de mes deſirs*, pour dire, La perſonne qu'on aime.

En el tomo V del diccionario de la Real Academia Española, publicado entre 1726 y 1739, conocido como *Diccionario de Autoridades*¹³ (1737), encontramos las siguientes acepciones:

OBJETO. s. m. Lo que ſe percibe con alguno de los ſentidos, o acerca de lo qual ſe exercen. Viene del Latino Objectum. Y aunque ſegun eſte origen debiera eſcribirse objeto, el uſo le ha quitado la c por suavizar la pronunciación.
 OBJETO. Se llama tambien el término o fin de los actos de las potencias. Latín. Objectum.
 OBJETO. Se toma tambien por el fino o intento a que ſe dirige o encamina alguna coſa.
 OBJETO. Se entiende tambien por la matiera o el ſujeto de una ciencia: como el objeto de la Theología, que es Dios. Entre los Facultativos ſe divide en material y formal. El material llaman al mismo ſujeto o matiera de la facultad: y el formal al fin de ella: como en la Medicina el objeto material es la enfermedad, y el formal la ſanidad. Latín.
 OBJETO DE ATRIBUCIÓN. Lllaman al principal o último fin a quien ſe dirigen todos los actos de la facultad, o de la potencia: y por extensión ſe dice de otras coſas que principalmente ſe intentan. Latín. Attributionis objectum. Objectum vel materiale vel formale facultatis.

En la entrada “objeto” del diccionario *Littré* (1901), leemos las siguientes definiciones¹⁴:

¹³ Entre 1726 y 1739 publica la Real Academia Española su primer repertorio lexicográfico, el «Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]», conocido como *el Diccionario de autoridades* [<http://web.frl.es/DA.html>, consulta enero 2015]

OBJET: (*ob-jè*; *le t se lie*: un *ob-jè-t agréable*; *au pluriel, l's se lie*: des *ob-jè-z agréables*; *objets rime avec traits, succès, paix, etc.*) s. m.

1. Tout ce qui se présente à la vue.
2. Tout ce qui affecte les sens. Les couleurs sont les objets de la vue, les odeurs de l'odorat, les saveurs du goût, les sons de l'ouïe.
3. *Terme de philosophie.* Tout ce qui est en dehors de l'âme; par opposition à sujet qui exprime ce qui est en dedans de l'âme. L'objet et le sujet.
4. Chose, dans un sens indéterminé. C'est un objet de peu de valeur. Objets de première nécessité.
5. *Fig.* Tout ce qui se présente à l'esprit, tout ce qui l'occupe. Un objet important l'occupe présentement. Il ne saurait donner une attention suivie au même objet.
6. *Fig.* Tout ce qui sert de matière à une science, à un art, à une œuvre littéraire. Les corps naturels sont l'objet de la physique.
7. *Fig.* Tout ce qui est la cause, le sujet, le motif d'un sentiment, d'une passion.
8. *Fig.* But, fin qu'on se propose.
9. *Fig. et par excellence,* femme aimée.
10. Il s'est dit pour la personne d'un homme ou d'une femme, pour l'image d'un objet (ce qui n'est plus usité).
11. *Terme de grammaire générale.* Se dit quelquefois du complément ou régime direct, par opposition à sujet.
Étymologie: Ital. *obbietto* et *oggetto*; du lat. *objectum*, chose mise en avant, de *obicere* (voy. OBJECTION).

Le Robert (Josette Rey-Debove y Alain Rey, 2002) propone las acepciones que recogemos a continuación:

OBJET: n.m. – *object*, **1346**; lat. scolast. *Objectum* « ce qui est placé devant », de *obicere* « jeter (*jacere*) devant » → *jeter** (encadré)

I. CONCRET. **1.** DIDACT. Toute chose (y compris les êtres animés) qui affecte les sens, et SPÉCIALT. la vue. *La perception des objets.* « *L'histoire naturelle embrasse tous les objets que nous présente l'univers* » (Buffon). **2.** Plus cour. Chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination. → **Chose**; [...]

II. ABSTRAIT. **1.** Tout ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit. *L'objet de la pensée.* « *La géométrie a pour objets certains solides idéaux* » (Poincaré). **2.** PHILOS. Ce qui est donné par l'expérience, existe indépendamment de l'esprit, par opposition au sujet qui pense. [...]. **3.** OBJET DE...: être ou chose à quoi s'adresse (un sentiment). *Être un objet de pitié, d'horreur, de mépris, de convoitise pour quelqu'un.* [...] **4.** Ce vers quoi tendent les désirs, la volonté, l'effort et l'action. → **But** [...] **5.** PAR EXT. *L'objet d'un discours.* → **Matière, substance, sujet, thème.** [...] **6.** DR. Matière sur laquelle portent un droit, une obligation, un contrat, une convention, une demande en justice. [...]

Por último, el *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* (2014), define la palabra “objeto” como sigue:

OBJETO. (Del lat. *obiectus*).

1. m. Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo.
2. m. Aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales.
3. m. Término o fin de los actos de las potencias.
4. m. Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación.

¹⁴ Hemos omitido algunos ejemplos de cada definición.

5. m. Materia o asunto de que se ocupa una ciencia o estudio.
6. m. cosa.
7. m. ant. Objeción, tacha o reparo.

No sólo encontramos definiciones de la palabra “objeto” en el campo de la Lexicografía. Por su parte, la Sociología también se ha interesado por el concepto de “objeto” y una de las definiciones más consensuadas en este ámbito señala que es «un elemento de fabricación humana que el hombre puede coger y manipular», definición propuesta por Abraham Moles (1969: 5). A. Moles considera que los objetos son reveladores de la sociedad en la que se encuentran y constituyen una prolongación del acto humano. Este autor añade, además, una serie de características de los mismos:

- a) L’objet (...) n’est guère naturel.
- b) L’objet a un caractère passif, mais en même temps fabriqué.
- c) L’objet est caractérisé par ses dimensions: il est à l’échelle de l’homme, et plutôt légèrement inférieur à cette échelle.
- d) C’est un élément du monde extérieur fabriqué par l’homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler.
- e) Un objet est indépendant et mobile.
- f) Enfin un objet a un caractère, sinon passif, tout au moins soumis à la volonté de l’homme.

Siguiendo su definición, digamos brevemente que un objeto es más que una cosa: es una cosa, pero retomada y humanizada por el uso que hacen de ella los seres humanos. Como afirma J. Baudrillard (1969:8), «La pierre ne deviendra objet que promue au rang de presse-papier».

El uso que hace Marivaux de la palabra “objeto” en sus comedias se corresponde con dos de las definiciones que encontramos en el diccionario de Antoine Furetière (1690): «Ce qui est opposé à notre vue, ou qui frappe nos autres sens» y « se dit aussi poétiquement des belles personnes qui donnent de l’amour». Por ejemplo, en *La Dispute* (1744), Églé y Adine, al verse, se encuentran por primera vez con un ser humano de su mismo sexo y exclaman, sorprendidas (esc. XI):

- Églé.- Mais que vois-je? encore une autre personne!
 Adine.- Ha! ha! qu’est-ce que c’est que ce nouvel objet-ci?

En la misma comedia, Mesrin, al ver a Églé por primera vez, la amada de su recién estrenado amigo Azor, exclama, refiriéndose a ella: «Ah! le bel objet qui nous écoute!» (esc. XIV). Madame Argante habla a su hija Araminte en *Les Fausses Confidences*(1737) del amor que la profesa su nuevo intendente « Eh! non, point d’équivoque. Quand je vous dis qu’il vous aime, j’entends qu’il est amoureux de vous, en bon français; qu’il est ce qu’on appelle amoureux; qu’il soupire pour vous; que vous

êtes l'objet secret de sa tendresse» (III, 6). En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) Silvia afirma, refiriéndose a Dorante: « Voici Bourguignon, voilà cet objet en question pour lequel je m'emporte; mais ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon, et je ne dois pas m'en prendre à lui» (II, 8).

La primera tarea de nuestra investigación ha sido definir el objeto y ha resultado ser, asimismo, la primera dificultad que encontramos. Etimológicamente, los diccionarios consultados coinciden en que la palabra “objeto” deriva del latín *objectum*, de *obicere*, es decir, situar delante. En su sentido más amplio, designa todo aquello que se encuentra delante de nosotros. Tanto hoy en día como en el siglo XVIII, el término “objeto” es muy extenso, abarca lo concreto y lo abstracto, lo animado y lo inanimado. Las acepciones que encontramos en los diccionarios de consulta general no tienen límites lo bastante claros como para aplicarlas con éxito en nuestro estudio sobre los objetos en el teatro. La polisemia y la extensión de la palabra “objeto” plantean la necesidad de buscar una definición con límites claros, específica para el campo teatral y válida para poder utilizarla en la presente investigación. Por tanto, decidimos recurrir a la Semiología- Semiótica Teatral, aunque antes haremos referencia al valor de los objetos en el siglo XVIII para saber qué lugar ocupaba lo inanimado en la época en la que vivió Marivaux.

2. Los objetos en el Siglo de las Luces: el siglo XVIII, o la promoción del objeto

Es bien sabido que el siglo XVIII es testigo del lugar cada vez más importante que se concede a los objetos en la sociedad, en especial, asistimos a la eclosión de los objetos técnicos, de los cuales *L'Encyclopédie* intenta dar cuenta. Nace una nueva visión del mundo material que afectará no sólo a la vida cotidiana, sino también a la expresión artística. Basta con contemplar uno de los cuadros de François Boucher, *La toilette* (1740), para darse cuenta de la revalorización del mundo material que se lleva a cabo en el siglo XVIII.



Fig.1. *La toilette*, François Boucher, 1740.

Los *bibelots* sobre la chimenea, los accesorios de belleza del tocador, el juego de té en la mesita, los útiles de la chimenea, la bolsita que de ella cuelga, la carta y la liga rosa que se encuentran sobre la chimenea, el espejo, el sillón,... Esta multitud de objetos contribuye a crear la intimidad de una escena doméstica: una joven se está atando una liga cuando una doncella la interrumpe, para llamar su atención sobre un gorrito. Actividades humanas y objetos cotidianos, considerados hasta el momento poco dignos de ser pintados, irremediabilmente vulgares e insignificantes, se convierten en una obra de arte.

Los objetos abarcan todos los aspectos de la vida del ser humano. Para poder comprender los valores estéticos y/ o morales que las personas les otorgaban cuando aparecían en el teatro dieciochesco, antes es necesario saber qué lugar ocupaban en su vida diaria¹⁵.

En la época de Marivaux como en la nuestra, los objetos están dotados, en primer lugar, de una función utilitaria, pero al mismo tiempo, traducen las desigualdades económicas existentes entre las distintas capas de la sociedad. El lujo, que define la manera de vivir de los privilegiados en el siglo XVIII, marca la separación de los estamentos más bajos en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Los estudios sobre la vida privada, entre ellos el llevado a cabo por P. Aryès y G. Duby (1986:13), basado en inventarios *post-mortem* y registros notariales, permiten

¹⁵ No pretendemos hacer un estudio exhaustivo sobre de los objetos del siglo XVIII, no es ése nuestro cometido. Sólo intentaremos hacer un repaso de algunos objetos de la vida cotidiana que Marivaux retoma en sus comedias para poder comprender su función y sentido en ellas.

hacerse una idea precisa de la evolución del interior de los hogares franceses de aristócratas y burgueses enriquecidos en el siglo XVIII:

La dimension des pièces, qui devient plus petite; la multiplication des petits espaces, qui apparaissent d'abord comme des appendices des pièces principales, mais où se concentre l'activité, et qui prennent bientôt de l'autonomie: cabinet, alcôve, ruelle; la création d'espaces de communication qui permettent d'entrer ou de sortir d'une pièce sans passer par une autre (escalier privé, couloir ou corridor, hall d'entrée...); la spécialisation des pièces [...] la distribution du chauffage et de la lumière.

Así pues, en lo que se refiere al interior de las mansiones de los grupos sociales más favorecidos, surge el concepto de intimidad, que se traduce en la tendencia a cerrar los espacios y a especializarlos, llenándolos de muebles y objetos, cuya función social y afectiva se superpone a la función práctica. Los espacios separados para la soledad, el reposo, el silencio, como el *cabinet*, la habitación, la biblioteca incluso el jardín, adquieren cada vez más valor. El mobiliario y los objetos meramente decorativos, muy al gusto de los burgueses enriquecidos, conocen un gran desarrollo y dan lugar a un intenso comercio (Jean Baudrillard, 1968; citado en Vuillermoz, 2000: 16). Sin embargo, los hogares de los más desfavorecidos, si es que tenían, no gozaban de las mismas comodidades. Por ejemplo, las casas de los campesinos se construían con materiales de baja calidad y poseían una única dependencia en la que convivían la familia y los animales, en el caso de tenerlos. Además, la casa hace las funciones de almacén para los productos recolectados, los instrumentos de trabajo y los escasos enseres domésticos, que se transmiten de generación en generación (Alain Collomp, 1986: 507).

A primera vista, las desigualdades sociales y económicas se revelan a través de las apariencias. Daniel Roche señala en *La culture des apparences: une histoire du vêtement (XVII-XVIII siècles)* (1989) cómo la historia de la evolución de las modas vestimentarias es reflejo de la historia social, pues la ropa, «maîtresse de civilisation», refleja en la mayoría de los casos la forma de vivir de quien la lleva puesta e influye en el modo en que se establecen las relaciones humanas, además de ejercer un papel fundamental en los intercambios comerciales de la época.

Según Daniel Roche (1989), el París de la primera mitad del siglo XVIII se caracteriza, desde el punto de vista vestimentario, por un auténtico contraste entre la miseria y el lujo y por el empeño de los privilegiados en marcar su condición social mediante la ropa. Para las capas más bajas de la sociedad, el vestir no es más que una necesidad, la ropa se caracteriza por su utilidad, no así para los estamentos privilegiados y la burguesía enriquecida, que consideran que su indumentaria es, fundamentalmente, un signo de distinción social. Los gastos en ropajes suntuosos

responden a su voluntad de marcar el rango, aunque en muchas ocasiones no se correspondan con las posibilidades económicas reales de quien los ostentan, como es el caso de muchos nobles empobrecidos. En la época que nos ocupa, cualquiera es capaz de reconocer los atributos propios de cada estamento. Por ejemplo, si un hombre lleva una espada, de inmediato se identifica como varón de condición noble.

Si la ropa de los estamentos desfavorecidos, es decir, las capas más bajas de la sociedad urbana y de las zonas rurales campesinas, evoluciona poco, la del mundo aristocrático de las urbes, manteniendo sus rasgos distintivos, se transforma siguiendo las modas que innovan y les distinguen, al igual que ocurre con el vestuario de los burgueses. Incluso se extiende el gusto por los bailes de disfraces y máscaras entre los estamentos privilegiados. Por su parte, la Corte lucha por mantener su papel motor de las normas de etiqueta y usos vestimentarios. Sin embargo, la emergencia de la burguesía y del comercio urbano conlleva la confusión de los rangos, pues el modelo burgués impone un estilo de vida propio, basado en el consumo como medio de distinción, y los burgueses enriquecidos aspiran a formar parte de la nobleza, ya sea mediante matrimonios de conveniencia o compra de cargos.

En una sociedad aún estamental, basada en las apariencias, sumida en la lucha entre *être* y *paraître*, la indumentaria no sólo señala las oposiciones sociales, sino que también las puede enmascarar, aunque sea temporalmente. En *L'Île des esclaves* (1725), Trivelin coge la espada del noble Iphicrate, atributo de su rango, y se la entrega a su criado, Arlequin (escena II). Este gesto simbólico representa la inversión de los papeles sociales y, en consecuencia, de la relación de poder: ahora es Arlequin el que ejerce su autoridad sobre su amo.

A grandes rasgos, el sistema monetario del Antiguo Régimen¹⁶ se fundamenta en la tríada de monedas «livre-sous-deniers», acuñadas fundamentalmente en oro, plata y aleaciones de bronce y plata (material al que denominaban *billon*). De ahí que cada moneda comporte distintas variedades según la acuñación y el contenido metálico. Dicho sistema se completa con la emisión de papel-moneda durante el siglo XVIII, aunque la banca rota de Law provocó una gran desconfianza (Jérôme Blanc, 1994: 86):

La hiérarchie livre-sous-deniers qui fonde le système monétaire de l'Ancien Régime est institutionnalisée dès 794, avec les rapports d'une livre pour 20 sous et d'un sou pour 12

¹⁶ Jérôme Blanc (1994: 86) especifica: «La monnaie parisienne vaut 25% de plus que la monnaie tournois». Por otra parte, cabe señalar que las monedas «livre-sous-deniers» no eran las únicas en curso. Durante el Antiguo Régimen aparecen y desaparecen por razones económicas y/o políticas numerosos tipos de monedas, con valor propio que fluctúa a lo largo del tiempo, según la acuñación y el contenido metálico. Representan siempre una suma en «livres» o en sus subdivisiones. Así pues, en las comedias de Marivaux aparecen monedas como *obole*, *louis d'or*, *pistole*, etc.

deniers. La définition royale de ce système en un poids déterminé d'argent fin, qui devient paris (de Paris) sous Louis VI (1106-1137), se heurte au faible pouvoir du Roi et à la concurrence d'une multitude de définitions locales de l'unité de compte. Philippe Auguste récupère en 1205 la définition tournois (de Tours) à l'occasion de la conquête de la Touraine et dès lors, par la volonté des rois successifs, la monnaie tournois ne cessera de gagner du terrain face à celle paris. Si celle-ci subsiste néanmoins très longtemps dans ses zones de prédilection du fait de la très grande inertie des pratiques de compte des populations, la monnaie tournois devient, elle, rapidement la monnaie de compte commune à tout le royaume et à toutes les activités et unique sur la plus grande partie du territoire.

En el siglo XVIII como hoy, el dinero es un medio de intercambio a través del cual se obtienen otros bienes o servicios. Necesario para vivir en sociedad y asegurar el bienestar de quien lo posee, el origen del dinero es diverso: rentas, herencias, recompensa al trabajo o a los servicios prestados, ventas, negocios, matrimonios de conveniencia, préstamos, robos, etc. Su circulación a través de las distintas capas de la sociedad traduce el contraste existente en la forma de vivir de cada estamento.

La relación particular que cada individuo establece con el dinero revela rasgos de su personalidad y de sus circunstancias vitales (Henri Lafon, 2012: 152): «le plaisir et l'utile, l'avarice et la dissipation, l'économie et le jeu, le luxe et la pauvreté, le vol et le don». Mientras que los que no lo tienen lo anhelan siempre, aunque sólo aspiren a cubrir sus necesidades básicas (comida, vivienda, ropa), los que lo tienen en abundancia consumen otro tipo de productos, como bienes culturales, ropajes suntuosos, etc., que les permiten, además de disfrutarlos, evidenciar su posición social ante los demás. Desgraciadamente, el dinero alimenta la vanidad personal y la ambición, y puede originar la lucha y el conflicto por conseguirlo. Hay quien está dispuesto a sacrificar todo por poseerlo, sin tener en cuenta que, un mal uso del mismo (apuestas en juegos de azar que conllevan deudas, robos, chantajes, engaños, etc.) puede acarrear consecuencias nefastas. Sin embargo, a otros la generosidad les lleva por el camino contrario.

A pesar de la rigidez impuesta por los estamentos y de la supremacía de la cuna sobre el mérito durante el Antiguo Régimen, el dinero otorga la posibilidad de mejorar la posición social del individuo que lo posee. Como acabamos de ver, la burguesía enriquecida aspira a integrarse en la nobleza, mediante dos vías: a través del matrimonio con nobles o comprando cargos, en definitiva, cambiando dinero por prestigio social. Dos comedias de Marivaux ejemplifican lo anterior: en *L'Héritier de village* (1725), una dama y su primo caballero, ambos arruinados, se rebajan a casarse con los hijos del campesino Blaise, que va a recibir una sustanciosa herencia, para mantener su posición, y éste, a cambio, ennoblecerá a su familia, y en *La Joie imprévue*

(1738), el señor Orgon confía una gran suma de dinero a su hijo Damon para que vaya a París y compre un cargo.

Los objetos no sólo tienen un valor material. De la época de Marivaux a la nuestra, las personas han otorgado a los objetos un valor afectivo, pues los impregnan de sus vivencias y sus sentimientos. Algunos objetos familiares, cuyo valor habitualmente permanece oculto, sobrepasan su función utilitaria para erigirse en símbolos. Son, en su mayoría, objetos íntimos, que normalmente no se muestran en público, se esconden en los cajones del *cabinet*¹⁷ para contemplarlos en soledad, lejos de miradas indiscretas, pues están ligados a la vida amorosa. Su uso e interpretación están intensamente codificados según las convenciones sociales de la época (Orest Ranum, 1986: 247-248):

Les discours amoureux se concrétisent dans la vie intime par les objets-reliques: le petit billet, la lettre, voire un seul mot dans l'écriture de l'aimée. [...] La dame qui reçoit une lettre de son amant la met dans son corsage, près du coeur, et ainsi l'amant est intimement présent dans l'esprit de l'amoureuse. Les lettres d'amour sont portées comme des talismans, dans un petit sac en cuir suspendu au cou. Ces lettres sont couvertes de chiffres secrets et d'autres signes qui sont facilement compréhensibles à tout le monde.[...] Les peignes de femme, les rubans, les bagues, les bracelets, les «gorgeoires», les petites glaces, les colliers de perles, les ceintures et les jarrettières sont tous des objets de faveur.[...] L'habitude de faire faire de petits portraits se répand [...]

Los objetos íntimos se convierten en reliquias que se adoran en privado y, con su materialidad, suplen en cierto modo la ausencia de la persona que los otorga. Símbolos de un sentimiento y metonimia del ser amado, son destinatarios de un sinnúmero de muestras de emociones y están sujetos a todo tipo de accidentes: los objetos pueden ser robados, perdidos, interceptados, escondidos, encontrados, malinterpretados, devueltos, rotos, acariciados, etc.

El factor común de estos objetos es su capacidad de sobrepasar su función utilitaria para convertirse en signos y de condensar en sí mismos sentimientos que se transforman en función de la situación emocional que vive quien los hace suyos. Así pues, el valor afectivo que los seres humanos otorgamos a los objetos varía según la experiencia vivida, al igual que nuestros sentimientos, pudiendo encarnar en su materialidad emociones opuestas, como el amor y el desamor, la alegría y el sufrimiento. Tal es el caso de las cartas y las notitas, que dejan de ser un mero instrumento de comunicación escrita en el momento en que la correspondencia se

¹⁷ «Le mot «cabinet» peut signifier soit un petit meuble à tiroirs ou doté de portes fermant à clé, soit une petite pièce en boiserie » (Orest Ranum, 1986: 231)

establece entre dos enamorados para convertirse en una prueba de ternura y pasión, que se lee y relee con entusiasmo, o, al contrario, sus palabras pueden provocar odio, tristeza o desesperación en su destinatario. Para preservar la imagen del ser amado, los *portraits* o retratos en miniatura se enmarcan o se guardan en cajitas para conservarlos (en ocasiones, se realizan engarces con piedras preciosas para adornarlas) e incluso se pueden colgar al cuello con una cadenita o acompañarse de un mechón de cabellos. En el código amoroso de la época, entregar un retrato establece un vínculo muy fuerte con el receptor del mismo, pues implica entregarse uno mismo: equivale a una declaración de amor a través de la pintura. Al mismo tiempo, el retrato puede ser causa de sufrimiento, pues su devolución implica la ruptura de una relación o el amor no correspondido (M^a Teresa Ramos, 2007: 431-443). Como señala Henri Lafon (2012: 50), la reversibilidad de los objetos es lo que hace que sean tan utilizados en teatro, pues dan lugar a múltiples juegos escénicos.

Durante el siglo XVIII, el recién estrenado concepto de intimidad coexiste con la agitada vida social de los privilegiados. Además del teatro, pasatiempo por excelencia, Roger Chartier evidencia la existencia de los «groupes de convivialité» (1986: 150) que desarrollan una verdadera cultura de pequeña sociedad dedicada a la conversación, a las lecturas en voz alta, etc. y giran alrededor de un objeto: el libro.

Saber escribir ¹⁸ y leer modifica la relación del lector consigo mismo y con los demás. Permite a los lectores establecer una relación íntima con el libro y, al mismo tiempo, una nueva relación con los otros. El libro se convierte, pues, en un objeto que condensa en sí mismo la intimidad y la sociabilidad. En el siglo de las Luces, los libros se reconocen como instrumentos de transmisión del saber y se convierten, por tanto, en uno de los pilares de la intelectualidad y del encuentro (Roger Chartier, 1986: 150-151):

¹⁸ Roger Chartier (1986:113), en el capítulo «Les pratiques de l'écrit», incluido dentro de *L'Histoire de la vie privée*, obra dirigida por Philippe Aryès y Georges Duby, afirma que:

L'entrée des sociétés occidentales dans la culture de l'écrit était tenue par Philippe Aryès comme l'une des évolutions majeures de l'âge moderne. Les progrès de l'alphabétisation-entendue comme l'acquisition par le plus grand nombre du savoir lire et du savoir écrire-, la circulation plus dense de l'écrit, déchiffré ou produit, imprimé ou manuscrit, la diffusion de la lecture silencieuse qui instaure un rapport solitaire et secret entre le lecteur et son livre constituaient pour lui autant de transformations décisives qui traçaient de manière inédite la frontière entre les gestes culturels du for privé et ceux de la vie collective. [...] Lire à voix haute, pour les autres ou pour soi, lire à plusieurs, lire pour le travail ou pour le loisir en commun sont des gestes qui ne disparaissent pas avec la révolution de la lecture en silence et dans l'intimité.

Roger Chartier señala, asimismo, la dificultad de medir la entrada progresiva de la escritura y la lectura en las sociedades occidentales. Para tal fin, según el autor, los historiadores han tenido en cuenta las firmas que aparecen en todos los documentos, registros parroquiales, notariales, fiscales, etc. con el fin de realizar una selección entre aquellos que eran capaces de escribir su nombre y los que no lo eran. Así pues, se constata que en las sociedades del Antiguo Régimen, el aprendizaje de la escritura sucede al de la lectura y sólo concierne a una parte de los niños. Se comprueba que, si todos los que firman saben leer, no todos los que saben leer saben escribir. Una vez realizada esta puntualización, en Europa se constata un enorme progreso entre los siglos XVI y el XVIII en cuanto a las tasas de firmas, que se pueden considerar un índice de alfabetización teniendo en cuenta la reserva anterior (Roger Chartier, 1986: 115).

Entendre lire, lire à deux, parler des livres, converser au milieu d'eux: autant de pratiques ordinaires qui, à l'évidence, supposent des lecteurs qui souvent lisent seuls, dans leur privé, mais qui portent un usage social du livre. [...]La lecture joue donc sur les divers registres de la privatisation distingués par Philippe Aryès. Elle est l'une des pratiques constitutives de l'intimité individuelle, renvoyant le lecteur à lui-même, à ses pensées ou à ses émotions, dans la solitude et le secret. Mais elle est également au centre de la vie des «groupes de convivialité» qui, par choix ou par hasard, durablement ou pour un temps, permettent «d'éviter l'ennui de la solitude et l'accablement de la multitude», pour reprendre les mots de Fortin de La Hoguette dans son traité *De la conversation*. De ces sociétés liées par le livre lu à haute voix abondent au XVIII^e siècle.

La biblioteca privada y el *cabinet* adquieren un nuevo estatus, se convierten en un lugar privilegiado para almacenar libros de todo tipo y consultarlos o deleitarse con lecturas privadas o públicas (Roger Chartier, 1986: 139): «Le livre possédé en propre, et l'endroit où il est consulté, sont ainsi l'objet d'attentions toutes particulières, de gestes multipliés». Por ejemplo, en *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), uno de los personajes que Marivaux pone en escena, Hortensius, es el director de lectura y lector de la Marquesa (I, 7): « J'ai pris depuis quinze jours un homme à qui j'ai donné le soin de ma bibliothèque; je n'ai pas la vanité de devenir savante, mais je suis bien aise de m'en occuper: il me lit tous les soirs quelque chose, nos lectures sont sérieuses, raisonnables; il y met un ordre qui m'instruit en m'amusant». No solamente realizan lecturas privadas, al contrario, la Marquesa organiza sesiones en las que recibe invitados. La relación íntima y personal entre el lector y su libro puede existir en un espacio exterior y abierto, como los jardines. El mero hecho de leer en silencio es suficiente para separar al lector del mundo exterior. Así ocurre en la metahistoria de *La Mère confidente* (1735). Ensimismados en sus lecturas, Angélique y Dorante se encuentran por primera vez durante un paseo por el bosque, como recuerda Lisette a su señora (I, 2): « Rappelez-vous votre aventure: nous nous promenons toutes deux dans les allées de ce bois. Il y a mille autres endroits pour se promener; point du tout, cet homme, qui nous est inconnu, ne vient qu'à celui-ci, parce qu'il faut qu'il nous rencontre. Qu'y faisiez-vous? Vous lisiez. Qu'y faisait-il? Il lisait, Y-a-t-il rien de plus marqué? »

3. Los objetos en la literatura de la primera mitad del siglo XVIII y en la obra de Marivaux. La tradición teatral del Antiguo Régimen

Durante el siglo XVIII, nace una nueva visión del mundo material que afecta desde la vida diaria a la expresión artística, multiplicándose los objetos en la realidad y también en la literatura. El objeto deja de ser considerado como algo indigno para aparecer en la narrativa, que explota nuevas posibilidades de la materia inanimada. El

teatro también se hace eco indirectamente de este fenómeno y dramaturgos como Marivaux saben sacar provecho en escena del poder que los seres humanos otorgan a los objetos.

Sin embargo, el camino para la rehabilitación del mundo material no fue fácil. Durante la primera mitad del siglo XVIII, la palabra “material” está aún revestida de un sentido negativo. En el *Dictionnaire de la Académie Française* de 1694¹⁹ podemos leer, a continuación de su significado primero «Qui est composé de matière», otro con una connotación negativa, «Grossier, ayant beaucoup de matière. *Cette ouvrage est trop matériel, cette menuiserie est trop matérielle. On dit fig. d’un homme qui a l’esprit grossier, pesant, qu’il est trop matériel*». Los defensores del *bel usage*, continuadores de la depuración léxica de la lengua poética francesa, puesta en marcha por por Malherbe en el siglo XVII, habían condenado categorías enteras de palabras con el fin de que los diccionarios del momento reflejasen únicamente las palabras utilizadas en la Corte (Vuillermoz, 2000: 18): «Se trouvaient mis à l’index les archaïsmes comme les néologismes, les mots «sales» ou «bas», les emprunts d’autres langues, et les termes techniques ou réalistes. Le banissement de ces deux dernières catégories devait naturellement conduire les honnêtes gens à éviter de nommer certains objets, comme les ustensiles de métiers, ou ceux qui évoquent trop directement la vie corporelle». Para ser citado y utilizado, era necesario que el objeto adquiriese una dimensión simbólica, se tomara en sentido figurado y se alejase de su funcionalidad primera: «l’objet, une fois pris dans sons sens figuré, peut se voir réintroduit dans le beau langage pour désigner les idées les plus nobles» (Vuillermoz, 2000: 20). Considerados desde esta nueva perspectiva, algunos objetos se transforman en la expresión material de figuras de estilo como el símbolo o la metonimia.

La reacción no se hace esperar: a finales del siglo XVII se pone en marcha un proceso de rehabilitación léxica del objeto del que es muestra el diccionario de Antoine Furetière²⁰, cuya labor continuarán en el siglo XVIII trabajos como *L’Encyclopédie*, en los que se recopilan en igualdad de condiciones, entre otras ideas, toda clase de objetos, relacionados con todas las capas de la sociedad y con todos los oficios.

¹⁹ En la base de datos de la web <http://portail.atilf.fr>, se pueden visualizar simultáneamente las distintas ediciones del *Dictionnaire de la Académie Française* y comprobamos que, hasta la sexta edición del mismo (es decir, hasta la edición de 1832-35 incluida) se mantiene esta connotación de la palabra “material”. Incluso Antoine Furetière contempla esta definición en su diccionario. Deducimos que la palabra “material” tardó en desligarse de su significado negativo.

²⁰ Antoine Furetière afirmó: «Je n’ai pas eu dessein de faire un dictionnaire de mots, mais de choses» (extrait du placet au chancelier du 30 août 1686, citado por Alain Rey en la introducción del *Dictionnaire de Antoine Furetière*, Paris, SNL-Le Robert, 1978, p.86, citado, a su vez por Vuillermoz (2000:18).

La literatura de ficción no permanece ajena a este fenómeno de revalorización de lo material y parte de la producción más novedosa se orienta por los caminos que conducen al Realismo, tal y como muestran las novelas de Marivaux, por ejemplo, *Le Paysan parvenu* (1734), en la que refleja fielmente el mundo material de su tiempo, otorgando un papel fundamental a los objetos. Henri Lafon corrobora el papel cada vez más activo que adquieren éstos en las novelas en su estudio *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième de Prévost à Sade* (2012: 415-416):

Le roman va et vient dans les mêmes décors, manie les mêmes choses, qui sont là, entrevus et reconnus dans l'ombre, même si on ne les évoque pas ou si peu. Allusion et simple nomination nue suffisent, peu de mots pour beaucoup évoquer parce que ces mots tirent avec eux tout un passé de romans qui ont déjà usé à satiété de ces objets. Le topos peut être poétique parce qu'il peut faire rêver, et il le peut parce qu'il est à la fois familier et distant [...].

No obstante, el teatro francés de la primera mitad del siglo XVIII carece de la libertad de la que disfruta la narrativa, pues aún sigue sometido, por un lado, a los rígidos preceptos clasicistas en vigor, reticentes ante la representación de lo concreto en el universo dramático y, por otro, a las limitaciones técnicas y restricciones materiales impuestas por la representación.

Los cánones estéticos clasicistas consistían, a grandes rasgos, en la imitación de las obras de los clásicos según unas reglas prefijadas, destacando el principio de verosimilitud, plasmado en la regla de las tres unidades (lugar, tiempo y acción). Sin duda alguna, el estatus del objeto escénico se ve condicionado por las normas clasicistas y por las convenciones a las que dan lugar, conocidas e interpretadas por el público.

La ilusión del teatro se rige mediante dos principios básicos que intervienen en la construcción del objeto teatral en la obra: la imitación y la convención²¹. Sin embargo, aunque parezcan contrarios, estos dos principios se complementan y la estética de las

²¹ Como explica Anne Ubersfeld (1996: 52), la palabra “mimesis” que emplea Aristóteles en su *Poética* se refiere a la capacidad de representar de forma artística los elementos del mundo objetivo. Sin embargo, Ubersfeld destaca la precisión que hace Umberto Eco con respecto a esta definición. « L'art imite donc la nature, mais il ne produit nullement un double ou une réplique (Umberto Eco), il produit une oeuvre qui n'est pas une copie, mais soutient avec son modèle un rapport construit. C'est la loi de cette construction que l'on peut appeler *mimésis*. »

Podemos definir a grandes rasgos la convención teatral como un pacto implícito entre el autor y el público, según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo. Fernando de Toro da un paso más y cita la definición de “convención” (1987:76) propuesta por De Marinis: «Se trata de códigos “técnicos” que a diferencia de los códigos “naturalizados”, necesitan de aprendizaje particular y de una descodificación consciente». De Toro subraya tres componentes teatrales de esta definición: los códigos técnicos (cada tipo de teatro implica diversos usos de estos códigos y, a su vez, cada época desarrolla sus propios códigos), el aprendizaje/codificación (el director de escena y los actores necesitan aprender la forma de representar, de actuar y de poner en escena, según los códigos de la época y del tipo de teatro) y, por último, el conocimiento/ descodificación (el espectador debe reconocer y descodificar dichos códigos, de lo contrario, no podrá captar el sentido de la obra).

obras teatrales y de las puestas en escena depende de la importancia que le demos a cada una de estas nociones. Tomando como base estos principios, el objeto puede ser una simple imitación de la realidad o un símbolo.

Los objetos miméticos permiten al espectador reconocer el tiempo o el espacio de la acción, la condición de los personajes, etc., o incluso sentirse identificado con los personajes, estableciendo una relación de complicidad con la obra, sobre todo cuando la ilusión escénica confunde el espacio de los actores y el de los espectadores por una auto-referencia deliberada en la que en buena medida contribuyen los objetos mostrados o nombrados. Pero incluso en este supuesto nada es tan sencillo como pudiera parecer, pues los objetos miméticos no tienen por qué ser sinceros: supongamos por ejemplo que un actor lleva una espada; de inmediato el espectador dieciochesco identifica al personaje como varón de condición noble, aunque se trate en realidad de una mujer disfrazada, como ocurre en *La Fausse Suivante* (1724). El lenguaje –y los objetos no son sino un modo de comunicar– no siempre es unívoco...

De igual modo, los objetos teatrales poseen un lenguaje convencional y codificado. Para poder cumplir con las exigencias estéticas del momento, las representaciones teatrales se acaban plagando de convenciones que los espectadores eran capaces de descifrar, pues formaban parte de su imaginario sociocultural. Como afirma M. Corvin (1991: 820), los espectadores del XVIII se complacen en celebrar sus propios códigos, pues la convención prima en la representación. El público poseía, pues, códigos de interpretación y recepción de la representación distintos según la sala de teatro a la que asistiera (*Comédie Française, Théâtre des Italiens, La Foire*, etc.) y según la obra en cuestión, configurando un horizonte de expectativas diferente para cada representación teatral.

Los objetos son una de las formas de materializar las convenciones en el escenario. La rigidez de los preceptos clasicistas y las restricciones materiales (aún no se disponía de los medios técnicos suficientes para representar en escena todo tipo de situaciones) hicieron que se explotara su función metonímica y metafórica. Por ejemplo, un objeto era capaz de representar con su sola presencia el tiempo y el lugar de la acción (Vuillermoz, 2000: 75): « [...] son sémantisme est profondément tributaire de la convention théâtrale en raison des contraintes matérielles qui pèsent sur la représentation. Faute de pouvoir être *reproduite*, la réalité est *figurée* à l'aide du décor et des objets ».

Por otra parte, otra de las razones que, a nuestro entender, contribuye a reforzar el valor de los objetos es el problema de los trajes de los actores. Durante la época que nos ocupa²², son los propios *comédiens* los que se encargan generalmente del vestuario que utilizarán durante la representación y, aunque pueda parecer extraño desde la perspectiva de un espectador actual, éste no se correspondía, en la mayoría de los casos, con el personaje que representaban²³. Su elección no responde a un deseo de caracterización del personaje que representan, nada más lejos, sino que depende de las posibilidades económicas del actor en cuestión y/ de la compañía para la que trabajaba y de las convenciones de la misma. En consecuencia, la preocupación por conferir una armonía estética a la obra es casi inexistente, hecho que se constata en la falta de coordinación en el vestuario de los actores que representan el mismo papel en la obra o papeles contrarios. La situación se agrava aún más, si cabe, con la tendencia de algunos actores que gozaban de la protección de grandes señores, fundamentalmente los de la *Comédie-Française*, a llevar en el escenario los fastuosos trajes con los que los agasajan. Su único propósito era suscitar la admiración del público, sin importarles el personaje que representaban en la obra: « Voulant paraître au dessus de leurs camarades, portant des vêtements de ville ordinaires [...] les titulaires des premiers rôles portent avec orgueil des habits donnés par les grand seigneurs qui s'intéressent à eux » (Peyronnet, 1974: 84).

A pesar de todas las dificultades señaladas, como apunta P. Pavis (1986: 28), el público es capaz de identificar a los personajes (incluso si hay juegos escénicos de disfraces, muy al gusto de Marivaux) gracias a los diálogos, pues el texto confirma y refuerza su identidad, o mediante detalles materiales aparentemente insignificantes, como pueden ser los objetos. Por ejemplo, el cayado de Silvia en *Arlequin poli par l'amour* (1720) permite a los espectadores saber que es una pastora. En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), la profunda desconfianza que Silvia siente hacia los

²² El problema del vestuario lo encontramos ya en el siglo XVII, como señala Scherer (1986: 150):

Le décor et les costumes sont empreints à la fois d'un réalisme naïf et d'un symbolisme qui exige de la part du spectateur beaucoup de bonne volonté. Leur réalisme n'est à aucun degré stylisé, comme il le sera dans un art plus évolué. C'est trop peu de dire qu'ils reproduisent la réalité quotidienne du XVIIe siècle: ils sont cette réalité même. Les acteurs sont en général habillés comme le public. Leur costume est pauvre quand le théâtre est pauvre, au début du siècle ou dans les troupes de campagne. Il s'enrichit ensuite grâce aux libéralités des grands seigneurs, mais sans s'adapter mieux à la scène. L'idée que l'optique du théâtre exige un costume spécial, différent du costume de ville que l'on veut évoquer, ne vient à personne au XVIIe siècle.

²³ No ignoramos la existencia de algunos personajes-tipo tanto en la *Comédie Française* como en el *Théâtre des Italiens* que los espectadores eran capaces de reconocer a primera vista por su indumentaria fija (Trott, 2000: 193):

Vêtements magnifiques et costumes «à la Romaine» chez les premiers [les Français], costumes de caractères italiens ou populaires (Pantolon, Arlequin, Docteur...) chez les seconds [les Italiens]. Chaque type se reconnaissait par des traits physiques ou vestimentaires: les «Romains» portaient une cuirasse, un tonnelet et des plumes au casque; Pantolon était barbu, en pantalons rouges et avait un manteau noir; Arlequin avait un costume avec triangles multicolores, plus le masque et sa batte; le Docteur portait une longue robe noire flottante et un immense chapeau.

hombres hace que solicite a su padre la posibilidad de hacerse pasar por su criada Lisette para poder observar las cualidades y defectos de su pretendiente sin que éste se dé cuenta. Para tal fin, dice la joven, « Il ne me faut presque un tablier » (I, 5).

En la época en que Marivaux representó sus comedias, la presencia de los objetos estaba, además, supeditada al género de la obra en cuestión. En general, retomando las palabras de Marc Vuillermoz (2000:53-58), podemos decir que, al igual que en el siglo anterior, la distinción entre objetos “bajos” y objetos “nobles” y la frecuencia de aparición de los mismos correspondía, en el siglo XVIII, a la noción de buen gusto y se plasmaba en la jerarquía de los géneros dramáticos.

Además de la clasificación de los objetos en “bajos” y “nobles”, Marc Vuillermoz identifica un tipo de relación entre el número de objetos escénicos en cada obra teatral y el género dramático al que pertenecen, pudiendo establecer dos grandes grupos: tragedia por un lado (caracterizada por la escasez de objetos escénicos, suelen ser de naturaleza “noble”²⁴) y comedia y tragicomedia por otro (se prestaban a la utilización de múltiples objetos en escena, la mayor parte “no nobles”, es decir, cotidianos, familiares). En el caso de requerir la presencia escénica de un objeto, se buscaba, si era posible, la mimesis de la realidad (Vuillermoz, 2000: 43): « C’est qu’aucune distance n’est alors envisageable entre l’objet de théâtre et son correspondant dans la vie réelle. Les décorateurs ne se font donc aucun scrupule de demander aux comédiens de puiser dans leurs affaires personnelles pour fournir les «accessoires» les plus courants. L’objet réel est même toujours préféré à son imitation théâtrale, comme il ressort de certaines indications du *Mémoire* de Mahelot²⁵».

¿Qué tipos de objetos suelen aparecer en las comedias dieciochescas? No podemos responder con exactitud, dependerá del tipo de comedia, sin embargo, nos atrevemos a decir que este género teatral se presta a la utilización de objetos relacionados con la vida cotidiana, como ocurría en el siglo anterior (Marc Vuillermoz, 2000: 18): «Si les objets de la vie quotidienne sont admis à la scène, c’est donc

²⁴ Marc Vuillermoz realiza una serie de observaciones a propósito de la naturaleza y la frecuencia de los objetos en la tragedia (2000: 52-57): «la supériorité du rôle des objets extra-scéniques sur les objets scéniques est la plus manifeste.[...] Dans le registre tragique, le parcours extra-scénique de l’objet suscite sans doute moins de rebondissements dans l’intrigue, mais il confère à cet objet une épaisseur symbolique qui jouera un rôle déterminant lors de ses apparitions scéniques. [...] Deux grandes familles se dessinent néanmoins: celle de la pompe et du grand spectacle (réunissant: chars volants, nuage, statue, colonne et drap d’or) et celui de la mort (regroupant: urne, têtes coupées, hache, massue, couteau et ingrédients de poison).

²⁵ Vuillermoz (2000: 31): « Judicieusement réédité par H.C. Lancaster en 1920, le *Mémoire de Mahelot* constitue un des rares documents dont nous disposons pour étudier les conditions de la mise en scène au XVIII^e. Ce *Mémoire* nous est d’autant plus précieux qu’il contient, pour chaque pièce jouée à l’Hôtel de Bourgogne, la liste des objets que le décorateur entendait faire paraître sur scène».

beaucoup moins pour leur valeur pittoresque que pour leur aptitude à se convertir en signes».

Marivaux, consciente del valor que sus contemporáneos asignaban a los objetos, recurre a su utilización tanto en su producción teatral como en su producción novelesca, con la intención de compartir, tomando como base su experiencia, sus impresiones sobre la influencia de éstos en el comportamiento del ser humano, siempre con un propósito moral:

[...] je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait, et je serais fâché d'y mettre rien du mien. Je n'examine pas si celle-ci est fine, si celle-ci l'est moins; car mon dessein n'est de penser ni bien ni mal, mais simplement de recueillir fidèlement ce qui me vient d'après le tour d'imagination que me donnent les choses que je vois ou que j'entends, et c'est de ce tour d'imagination, ou pour mieux dire de ce qu'il produit, que je voudrais que les hommes nous rendissent compte, quand les objets les frappent. (*Le Spectateur Français*, Première Feuille, 29 mayo 1721)

El peso que los objetos adquieren en la construcción de ciertas obras de Marivaux hace incluso que sirvan de título a las mismas. Podemos citar novelas como *La Voiture embourbée* (1714) o *Le Bilboquet* (1714) y comedias como *Le Legs* (1736), representada en la *Comédie Française*. Sin embargo, resulta inevitable plantearse la siguiente cuestión: ¿por qué Marivaux concede a los objetos un papel fundamental en sus obras en una época en que la realidad material cotidiana se consideraba algo de carácter “bajo”, apenas admisible en escena por los preceptos clasicistas? Un ejemplo bastará para explicar la atracción que el autor siente hacia los objetos, y, al mismo tiempo, para «contribuer à éclairer la fascination que le siècle des Lumières semble avoir éprouvé pour les objets et pour ce pouvoir infini qui leur est propre: celui de donner à penser» (Christophe Martin y Catherine Ramond, 2005: 12).

En la primera hoja de *Le Spectateur Français*, el narrador cuenta cómo, con tan sólo diecisiete años, descubre el engaño de una damita del que ha sido víctima, pues la sorprende representando ante un espejo los mismos gestos que había articulado cuando estaban juntos. Mientras que al joven le habían parecido espontáneos y encantadores, no eran más que «tours de gibecière, petites façons, friponneries, industrie», aprendidos y repetidos a conciencia con el afán de seducir a quien estuviera en su presencia. El hecho de contemplar a la damita ensayar ante el espejo revela al protagonista su verdadera personalidad, hasta el momento oculta.

A partir de esta experiencia, que gira en torno a un objeto, la reflexión de Marivaux se orienta hacia las reacciones y los sentimientos que los objetos producen en los seres humanos. Fiel a sus convicciones morales, a través del espejo, el autor reivindica la supremacía de lo humano frente a lo social, del “ser” frente al “parecer”.

Marivaux posee, pues, una visión antropológica del objeto: como gran observador de la sociedad en que vive, busca alcanzar un conocimiento más profundo de sus semejantes a través de la relación que establecen con los objetos, pues, como hemos comprobado, éstos tienen la capacidad de revelar rasgos de la personalidad de quien los manipula y de influir en el comportamiento de los seres humanos. Para el autor, lo interesante es observar cómo perciben el objeto las personas y cómo el objeto desvela lo real. Por otra parte, privilegia su carácter simbólico. La anécdota de la damita ante el espejo demuestra cómo el objeto sobrepasa su carácter utilitario para convertirse en símbolo, en este caso, de la coquetería y el engaño.

Los objetos tienen el poder de modificar la relación del individuo consigo mismo y con el mundo que le rodea. Al igual que el criado Dubois en *Les Fausses Confidences* (1737), Marivaux, conocedor de la influencia que los objetos ejercen sobre sus semejantes, los utiliza en la construcción de sus obras y explota su dimensión social y afectiva, con el fin de que los espectadores se sientan identificados con ellos y sean capaces de seguir el hilo de la acción y descifrar el significado particular de cada uno, pues, «Chaque objet parle à sa façon » (Orest Ranum, 1986: 213).

4. Del signo al objeto teatral. Definición y limitaciones²⁶

Como hemos visto, los objetos ocupan un lugar cada vez más importante en la sociedad dieciochesca y la revalorización del mundo material afecta también a la literatura, en particular, al teatro. Sin embargo, las definiciones de los diccionarios de consulta general no han resultado válidas para llevar a cabo un estudio sobre los objetos en las comedias de Marivaux. Para definir el objeto teatral y delimitar sus

²⁶ La perspectiva desde la que vamos a analizar los objetos es semiológica-semiótica, lo cual supone la necesidad de realizar algunas precisiones importantes. La primera precisión indispensable es la que se refiere al dualismo terminológico Semiología-Semiótica. Como es bien sabido, se explica por la existencia de dos orígenes de la misma ciencia: Saussure (francófono) y Peirce (anglófono). El uso de un término u otro da lugar a controversias. Kowzan explica la problemática (1997: 19- 20): « [...] algunos autores han querido reservar la palabra “Semiótica” para la teoría, la ciencia general del signo, y “Semiología” para designar la aplicación de esta teoría a tal o cual dominio. [...] A falta de un consenso suficientemente amplio en este sentido, me resigno, como la mayoría de los semiólogos-semióticos, a considerar los dos términos como equivalentes e intercambiables». Al igual que Kowzan, utilizaremos ambos términos, pues creemos que son intercambiables, incluso nos atrevemos a decir que son complementarios y no excluyentes.

En lo que respecta a nuestra investigación, únicamente intentaremos aplicar a nuestro estudio sobre el objeto teatral algunas definiciones de lo que hoy en día conocemos como Semiología-Semiótica teatral, pues pensamos que sería un atrevimiento, por nuestra parte, el pretender esbozar un panorama de la misma, pues el estudio del signo abarca un campo de investigación muy extenso. Ante la enorme variedad de términos propuestos, emplearemos únicamente aquellos que nos permitan clarificar nuestra investigación, con el fin de que ésta sea lo más rigurosa posible. Asimismo, consideramos que la bibliografía de la Semiología-Semiótica es muy abundante y heterogénea, en consecuencia, aconsejamos recurrir a cualquier manual dedicado al tema para tener una idea pormenorizada de la situación actual.

condiciones de existencia en escena, es necesario recurrir a la Semiología-Semiótica y hablar del signo.

Los estudios llevados a cabo por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce han sentado las bases de la Semiología y Semiótica actuales y han marcado sus líneas de evolución. Así pues, recordar las teorías propuestas por ambos autores nos ayudará a comprender cómo el objeto teatral puede desempeñar la función de signo en el teatro.

Para Saussure²⁷ (1966), el signo lingüístico une un concepto y una imagen acústica, un significado y un significante. Para Peirce (1988), el signo tiene su fundamento en un proceso, la semiosis, relación real tras la que subyace el concepto de signo. Por semiosis, Peirce entiende una acción o una influencia que implica la cooperación de tres elementos: el *Interpretante* (valor, se corresponde con el significado de Saussure), el *Fundamento* (existencia, sería el referente u objeto) y el *Representamen* (forma, se corresponde con el significante de Saussure). El signo deja de ser sólo significante y significado y el tipo de relaciones que se establecen entre los tres elementos que componen la definición peirceana de signo determinan tres tipos de signos distintos: iconos, índices y símbolos.

Las distintas interpretaciones del pensamiento de Saussure y de Peirce dan como resultado la historia de la Semiología-Semiótica en general y, en particular, si aplicamos el concepto de signo al teatro, nos adentramos en el mundo de la Semiología-Semiótica Teatral, síntesis entre la práctica de la puesta en escena y la teoría del teatro, cuya finalidad es, según Carmen Bobes Naves²⁸ (1988: 24) « descubrir el significado de la obra como totalidad y no sólo el significado y el sentido del texto».

²⁷ Si conocemos las teorías de Ferdinand de Saussure es gracias a una recopilación de sus conferencias, reconstruidas a partir de los cuadernos de apuntes de sus discípulos (Charles Bally y Albert Sechehaye), publicada por primera vez en 1916, *El Curso de Lingüística General*. Para Saussure, tal y como recuerda Anne Ubersfeld (1993: 21), el signo lingüístico es un elemento compuesto por dos partes indisolubles, significante (un componente material, una imagen acústica) y significado (un componente mental referido a la idea o concepto representados por el significante). El signo lingüístico, añade la autora, se caracteriza por su arbitrariedad (ausencia de relación visible entre ambos elementos) y por su linealidad (es descodificado sucesivamente en un orden cronológico). Saussure (1966: 33-35) defiende que el lazo que une significante y significado es arbitrario, con lo que quiere decir que es inmotivado. La relación es convencional. No hay motivación entre significante y significado, no los une más que una decisión, un acuerdo, es decir, una serie de convenciones preestablecidas comunes a emisor y receptor. Estamos, como diría Roland Barthes (1993), ante uno de los problemas centrales de la Semiología.

²⁸ Carmen Bobes Naves considera que, en el teatro, la Semiología se dedica a estudiar el texto escrito y los diálogos y la Semiótica, por su parte, abarca lo que la autora denomina texto espectacular, es decir, los lenguajes no verbales.

El teatro es un sistema cultural y estético²⁹ de creación de significado mediante la producción de signos (Erika Fischer-Lichte, 1999: 15-22). Los signos teatrales constituyen un código y, como apunta Santiago Trancón (2006: 369), « no se utilizan en su función original o primaria, sino como signos de signos». Así pues, el teatro es una actividad esencialmente signica³⁰, «tout est signe dans la représentation théâtrale» nos dice T. Kowzan (1968: 64). R. Barthes lo define (1964) como una «polifonía informacional» y un «espesor de signos».

Santiago Trancón afirma que la representación teatral³¹ posee la capacidad de convertir todo lo que en ella aparece en signo, cuya interpretación sólo es posible en relación con lo que ocurre en escena (2006: 248-249): « Un proceso de resignificación. Pero como el significado de todo signo teatral sólo se adquiere o construye en cada obra y dentro del significado global de cada obra, tampoco es posible hablar de signos permanentes, es decir, de un sistema o código teatral específico». Por lo tanto, el signo teatral funciona como los déicticos, pues sólo adquiere sentido en el aquí y ahora de la representación de una obra concreta, como indica el autor. Por otra parte, un rasgo distintivo del teatro es su capacidad de poder utilizar cualquier materia para construir el signo teatral, lo cual nos lleva a plantear el problema de la inespecificidad del mismo y, por tanto, de su amplia extensión: « Lo específico teatral no consiste en encontrar un

²⁹ El teatro ha sido considerado, desde el punto de vista estético, como el séptimo arte, como afirma Jan Mukarovsky (1971). La obra de arte es un signo autónomo, que posee una estructura y un valor y cuya función estética se manifiesta en cualquier puesta en práctica. Como cualquier obra de arte, el teatro es contemplado por los espectadores, sin embargo, presenta la peculiaridad de integrar múltiples signos, así lo afirma Petr Bogatyrev (1971: 526):

La production théâtrale se distingue des autres productions de l'art et des autres systèmes sémantiques, par la grande quantité de signes qu'elle porte. C'est fort compréhensible: une représentation théâtrale est une structure composée d'éléments appartenant à des arts différents: poésie, arts plastiques, musique, chorégraphie [...] C'est donc ainsi que certains éléments des différentes formes d'art reçoivent sur la scène des nouveaux signes au contact les uns des autres.

³⁰ El autor señala en su artículo «Le signe au théâtre» el interés de realizar un estudio del arte teatral, desde el punto de vista semiológico (1968: 63-64): «L'art du spectacle est, parmi tous les arts, et peut-être parmi tous les domaines de l'activité humaine, celui où le signe se manifeste avec plus de richesse, de variété et de densité».

Como apunta André Helbo (1978: 85) el acontecimiento teatral no puede concebirse como un conjunto de mensajes, «sino también como asociación de códigos específicos, organizados y generados por leyes de dependencia en el seno de sistemas globales». Por su parte, Santiago Trancón (2006: 246) afirma que la representación teatral es «una acción ficticia que se hace (parece) real gracias a una convención». Además, señala una serie de peculiaridades de la representación teatral que retomamos, pues las consideramos fundamentales para entender cómo funciona la puesta en escena:

1. Fugaz, existe mientras se realiza.
2. Irrepetible como tal.
3. Reproducible.
4. Artificial, construida, creada y ensayada.
5. Artística, pues responde a un propósito estético.
6. Intencional, se dirige a un público con el que quiere entrar en comunicación.
7. Plurimodal, pues usa gran variedad de signos y códigos.
8. Ficticia, ya que representa de modo convencional y consciente un mundo y una acción imaginarios.
9. Real porque se produce en un espacio y en un tiempo concretos.

³¹ Rosa de Diego y Eneko Lorente en su obra *Teatro y cine. 1, textos y miradas* (2011), reflexionan sobre el teatro y el cine, presentando diversas conceptualizaciones acerca de la dramaturgia y producción escénica, desde la escritura del texto dramático hasta la escenificación.

signo teatral específico, un lenguaje o un código propio o único, sino en la forma específica como la obra teatral puede usar cualquier código o signo», (Santiago Trancón, 2006: 376). Dentro de los innumerables elementos que pueden convertirse en signos teatrales, encontramos los objetos.

Así pues, el signo alcanza su máximo apogeo en el teatro, donde explota todas las posibilidades de creación de sentido. Debido a la capacidad de la representación teatral para dotar de un nuevo significado todo lo que en ella aparece, muchos autores coinciden en que delimitar la definición del signo teatral es uno de los aspectos más complicados de la Semiología-Semiótica Teatral³². Intentaremos, al menos, abordar sus rasgos distintivos³³ mediante las aportaciones de T. Kowzan y de A. Ubersfeld, para así poder integrar el objeto teatral dentro del conjunto de los signos teatrales y analizar, al mismo tiempo, sus características como tal.

³² Otro de los problemas del signo teatral, además de su definición, es el del referente. Anne Ubersfeld (1993: 27) afirma que es una «situación paradójica, semióticamente monstruosa» y con esta expresión hiperbólica afirma que un signo de la representación tiene tres referentes:

- a) el referente del texto dramático (rT)
- b) él mismo como su propio referente (R=rT)
- c) su referente r en el mundo

Fernando de Toro (1987: 118) defiende que la problemática de la referencialidad teatral reside en el carácter doble del espectáculo teatral, lo que Anne Ubersfeld ha llamado «denegación», es decir, el proceso a través del cual el teatro se presenta como algo real, pero al mismo tiempo manifiesta que es un signo, una ilusión. Este efecto de lo real consiste, según De Toro, en que el espectáculo escenifica y crea un referente, pues actores, objetos, etc. tienen una existencia material en escena. Sin embargo, no son reales, pues son signos de signos de lo representado.

³³ Además de Anne Ubersfeld y T. Kowzan, otros autores señalan características del signo teatral que nos parecen interesantes:

Ricard Salvat destaca, en el prólogo de la introducción al libro de André Helbo (1978: 7), dos rasgos clave para entender el funcionamiento del signo teatral: lo que Jindrich Honzl (1971) ha denominado “la movilidad del signo teatral” y su irrepetibilidad: «El signo teatral posee una movilidad tan grande que, en algunos casos, podría llegar a resultar inaprensible. Además, el signo teatral nunca es igual a sí mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente como en el cine o en los programas grabados de la televisión.»

Fernando de Toro considera que el signo teatral posee otra característica diferenciadora y propia de su funcionamiento y de la producción de sentido: la redundancia, imprescindible para la comunicación teatral (2008: 120):

La redundancia del signo teatral tiene que ver directamente con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con la transmisión del mensaje y su recepción por el público. Esta función, que sirve para asegurar la comunicación teatral, también tiene la función de precisar la parte material, significativa, de los signos en la escena, es decir que esos signos (decorado, vestuario, idiolectos, gestualidad, etc.) adquieren su función en tanto signos productores de sentido evitando la neutralidad significativa. Una tercera función complementaria reside en el bombardeo de significantes que apuntan a un solo significado, sobre el cual se vuelve de forma recurrente. Comprendida de esta manera la redundancia, es decir, no solamente como una sobrecarga de significado, de informaciones, sino como la función que hace legibles los signos y su traducción escénica y receptiva, constituye un aspecto fundamental y específico del espectáculo y del trabajo teatral.

T. Kowzan propone una definición con doce aspectos relevantes del signo teatral, que resumimos³⁴ a continuación (1997: 25):

1. El signo específicamente teatral es un signo artificial y, por tanto, intencional.
2. Es, con gran frecuencia, un signo motivado.
3. Posee un alto grado de convencionalidad.
4. Es mimético e icónico a la vez, pero en grados muy variables.
5. Los referentes lingüísticos o no de un signo teatral son intraescénicos o extraescénicos y remiten casi siempre a un universo exterior al teatro.
6. El significante de un signo teatral es único, al contrario que su significado y su referente, que pueden ser diferentes para el emisor-creador y para los diversos receptores-intérpretes.
7. En el acto de comunicación, el signo teatral se dirige a un doble destinatario-receptor, externo o interno.
8. Casi nunca es unívoco, al contrario, es habitualmente polivalente y, en ocasiones, ambiguo.
9. Puede sufrir un proceso de metaforización.
10. El signo teatral metaforizado puede convertirse en símbolo.
11. Todo signo teatral posee un valor semántico, estético y afectivo.
12. Nunca se presenta aislado.

Por su parte, Anne Ubersfeld realiza una serie de «observaciones sobre el signo teatral» (1993: 24-25), de las cuales destacamos las que, a nuestro juicio, completan la definición propuesta por Kowzan:

- Los signos teatrales no sólo coexisten en la representación, sino también pueden llegar a superponerse.

- El signo teatral posee dos propiedades: la flexibilidad y la posibilidad de sustitución de un signo por otro procedente de un código diferente. Como todo sistema de signos, el signo teatral puede ser estudiado según dos ejes, el sintagmático (o eje de las combinaciones) o el paradigmático (eje de las sustituciones).

³⁴ Las consideraciones de T. Kowzan no son limitadas ni restrictivas, no tienen por qué confluír todos los rasgos en todos los signos. Asimismo, cabe detenerse a explicar el punto número dos de las características del signo enunciadas. Kowzan retoma una de las primeras clasificaciones de signos, hecha por San Agustín (1997: 56-74), que consiste en dividirlos en signos naturales (producidos sin la intención de significar o de transmitir una información) y signos artificiales (producidos con la voluntad de dejar un mensaje). El autor subraya que el hecho de utilizar los signos en el teatro les confiere un grado de motivación superior al que tienen en su origen. En la escena, nada es gratuito, todo está para y por algo (Kowzan, 1997: 165): «En el caso del teatro advertimos que la reproducción de todos los signos en un espectáculo les añade un grado o nivel suplementario. Lo que sólo era un signo natural (incluso percibido e interpretado por alguien, pero emitido sin esa intención) se convierte en signo artificial, producido y emitido con el fin de adquirir significado ante un destinatario determinado.»

- Todo signo teatral es susceptible de lo que la autora denomina «operación de resemantización» (1993: 24). Los signos funcionan como preguntas lanzadas a los espectadores que apelan una o varias interpretaciones.

- La mayor dificultad del análisis del signo teatral reside en su polisemia, no sólo por la presencia de un mismo signo en códigos diferentes, sino por la simbólica codificada en la que se inscribe. La polisemia del signo está, pues, ligada íntimamente al proceso de construcción de sentido y a las connotaciones unidas al contexto sociocultural. Anne Ubersfeld ejemplifica esta característica del signo con la interpretación de los colores, por ejemplo, el blanco en Asia connota el duelo y la muerte y en India, una mujer de blanco es una viuda, no es una virgen. Así pues, el signo privilegia una red secundaria de significados.

Polisémico, transformable, en continuo movimiento, polivalente, redundante, irrepetible,... Tras nuestro intento por caracterizar el signo teatral, ¿cómo podemos clasificarlo?

Muchos han sido los autores que se han interesado en clasificar los signos teatrales. Estamos de acuerdo con Carmen Bobes Naves (1988: 16) al decir que T. Kowzan dio un gran paso en la Semiología-Semiótica Teatral no sólo por intentar definir el signo teatral, sino por llegar a identificar en el teatro hasta trece sistemas de signos: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido. Por su parte, P. Bogatyrev (1971) clasifica los signos del teatro dependiendo de su forma de manifestarse en escena, directa o indirectamente. En los directos sitúa a los signos de objeto, que designan lo que muestran (mesa, sillas,...) y los indirectos los divide en signos de signos (con valor connotativo, evocan más de lo que designan, por ejemplo, un cetro puede evocar el poder, la realeza) y símbolos. Por último, Fernando De Toro (2008) propone una clasificación de los signos teatrales según su función, aplicando la

clasificación de Peirce al ámbito teatral (1988), dividiéndolos en iconos, índices y símbolos³⁵.

El objeto es uno de los innumerables elementos susceptibles de convertirse en signo teatral y, en consecuencia, posee las características que hemos analizado. Antes de abordar una definición más detallada del mismo y sus condiciones de existencia en escena, se hace necesario realizar una precisión terminológica. Si retomamos los trece sistemas de signos propuestos por T. Kowzan (1997), encontramos que el autor utiliza la palabra accesorio en vez de objeto. Nicole Gourgaud y Jean Verdeil en su artículo «Est-il accessoire de parler de l'objet théâtral?» (n.d.), explican que coexisten dos términos para designar los objetos en el teatro: accesorio y objeto teatral. En el plano puramente lexical, el adjetivo "accesorio" significa "secundario" y es, por tanto, antónimo de "esencial". Así pues, muchos teóricos del teatro, entre ellos Anne Ubersfeld, uno de los pilares teóricos de la presente investigación, han preferido dejar de utilizar el término "accesorio" en beneficio del término "objeto teatral", que nosotros utilizaremos.

Por otro lado, T. Kowzan distingue, en una categoría independiente, los trajes de los actores³⁶. En la presente investigación, los incluiremos dentro de la categoría

³⁵ Fernando de Toro (2008, 130-140) aplica la clasificación de los signos de Charles Sanders Peirce al teatro:

- El icono es un signo que se exhibe en lugar de su objeto en virtud de alguna semejanza entre este signo y su objeto. La relación del icono con aquello a lo que se refiere es directa, por tanto, se parece al objeto que representa, por ejemplo: pinturas, retratos, dibujos figurativos, mapas, etc. El retrato en miniatura de Araminte en *Les Fausses Confidences* (1737) es icónico dos veces, porque vale por la miniatura del retrato de Araminte, y porque al representarla a ella, vale por ésta.

- El índice se define como un signo en interrelación existencial (física, natural, o intencional si el signo es imaginario) con su objeto, esta interrelación le dota al signo de la capacidad para llamar la atención sobre la existencia del objeto de alguna forma u otra. La relación con los objetos que representan es de continuidad con respecto a la realidad. Por ejemplo, un rayo (es índice de tormenta), una huella (es índice de alguien que pasó por ahí), etc. En teatro, los objetos pueden operar como índices espaciales y temporales (Fernando de Toro, 2008: 137), o incluso ser índice de los personajes (estatus, relación con otros personajes, etc.)

- Los símbolos establecen interrelaciones con sus objetos principalmente en virtud de hábitos o convenciones sociales que requieren una interpretación: es un signo cuya aptitud para representar su objeto depende de un hábito mental, no de alguna cualidad que se encuentre en el signo mismo o de una interrelación con el objeto. En la representación teatral « el símbolo establece un contacto directo con el espectador, en la medida que la relación entre símbolo y objeto es arbitraria [...] La lectura simbólica que realiza el espectador es siempre *in situ*, y opera por acumulación, desarrollo y reiteración de un mismo significante (visual o verbal) o de diversos significantes que apuntan a la producción de un mismo significado» (Fernando de Toro, 2008: 40) de ahí la importancia de analizar la obra en su contexto.

Según Fernando de Toro, las funciones de icono, índice y símbolo se pueden superponer o entrecruzar.

“objeto teatral” así como todos aquellos elementos que cumplan la definición propuesta por A. Ubersfeld, aunque en ocasiones los límites entre éstos y otras categorías de signos teatrales no sean nítidos.

Como ocurría al definir la palabra “objeto”, se nos presentan múltiples definiciones de “objeto teatral” propuestas por distintos autores³⁷. Hemos elegido la definición de Anne Ubersfeld (1996: 61) como punto de partida de nuestro estudio para identificar los objetos en las comedias de Marivaux:

Un objet au théâtre est une chose figurant sur la scène, éventuellement manipulable par un comédien et trouvant place dans le texte comme un lexème (c'est un mot): une chose n'est pas nécessairement un objet, mais toute chose devient un objet du fait d'être sur la scène et de prendre sens de cette position même; aucune chose sur la scène ne peut être de hasard, elle devient fruit d'une activité artistique.

Según A. Ubersfeld (1993: 138), la primera condición necesaria para que un objeto teatral sea considerado como tal es que se encuentre inscrito, implícita o explícitamente, en el texto de la obra, es decir, en los diálogos y/o en las didascalias. Sin embargo, en el texto teatral encontramos dos tipos de lexemas: aquellos que reenvían a un elemento figurable y otros que carecen de esta cualidad. En consecuencia, evitaremos tomar el discurso textual como homólogo del discurso

³⁶ Uno de los problemas con el que nos encontramos a la hora de analizar los objetos teatrales es decidir si englobamos dentro de esta categoría los ropajes de los actores. Siguiendo las teorías de P. Pavis y M. Vuillermoz, cuyas palabras reflejamos a continuación, decidimos incluirlos en esta categoría y analizarlos como tal:

Il n'est pas si facile de dire où commence le vêtement, et il n'est guère plus aisé de distinguer le costume d'ensembles plus localisés comme les masques, les perruques, les postiches, les bijoux, les accessoires ou le maquillage. C'est une opération délicate que d'extraire le costume de l'ensemble de l'acteur dans son milieu. Ce qu'on gagne alors dans la précision des analyses des vêtements, on risque de le perdre dans l'évaluation de leur impact sur le reste de la représentation. Dans la mesure où le costume constitue très souvent le premier contact, et la première impression, du spectateur avec l'acteur et son personnage, c'est par lui que pourrait commencer la description. (Pavis, 2005: 160)

Por su parte, Vuillermoz señala (2000: 28): «Nous considérons qu'un costume ou une simple partie de l'équipage d'un personnage ressortissent à la catégorie des objets à partir du moment où ils servent à caractériser le personnage qui les porte». Parece obvio, pero no lo es dada la época que nos ocupa. Basta referir que, en la época de Marivaux, el vestuario no se correspondía, en la mayoría de los casos, con el personaje representado, dependía de otros factores como las condiciones económicas de los actores (pues eran ellos lo que se encargaban de sus trajes para la representación) o las convenciones de la compañía para la que representaban. Así pues, en el momento en que el vestuario o un accesorio sirvan para caracterizar a un personaje o conducir la acción, pertenecerán *ipso facto* a la categoría de objeto teatral.

³⁷ Por ejemplo, M. Corvin define en su *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre* (1991: 655) el objeto teatral de manera general como «un élément de la scénographie». Patrice Pavis, por su parte, define el objeto con respecto a la puesta en escena moderna en su *Dictionnaire du théâtre* (1987):

Le terme d'*objet* tend à remplacer dans les écrits critiques ceux d'*accessoire* ou de *décor*. La neutralité, voir la vacuité de l'expression, explique son succès pour décrire la scène contemporaine, qui participe autant du décor figuratif, de la sculpture moderne que de la plastique animée des acteurs. La difficulté d'établir une frontière marquée entre l'acteur et le monde ambiant, la volonté de saisir la scène globalement et selon son mode de signification ont promu l'objet au rang d'*actant* primordial du *spectacle* moderne. Une typologie des objets scéniques établie selon leur forme, leurs matériaux ou leur degré de réalisme n'aurait que peu de sens, car l'objet varie en fonction de la dramaturgie employée, et il s'intègre-s'il est bien utilisé- au spectacle dont il est le support visuel et un des signifiants essentiels.

Para Roland Barthes (1993), todo objeto tiene dos coordenadas muy importantes: una coordenada simbólica (es, al menos, el significante de un significado) y una coordenada taxonómica (es clasificable, pertenece a un grupo de objetos).

escénico ya que a un lexema-objeto textual no le va a corresponder siempre un lexema escénico, pues hay objetos nombrados en el texto que no aparecen luego en escena. Son lo que Vuillermoz (2000:49) denomina “objetos extraescénicos”, es decir, aquellos que no aparecen en escena, pero de importancia capital para el desarrollo de la acción o la caracterización de los personajes.

Toda cosa que figura sobre la escena y es manipulada por los actores adquiere *ipso facto* el carácter de objeto teatral: el objeto teatral es una cosa, retomada y recompuesta por la actividad teatral: todo lo que está en el escenario, incluso un elemento puesto de forma casual, se vuelve significativo por su sola presencia dentro del universo escénico, universo reconstituido por el trabajo artístico de la escena. Según Anne Ubersfeld, el papel del objeto en el teatro es doble (1993: 138), pues es a la vez una presencia concreta y una figura retórica. Hay que detenerse en analizar el sentido del mismo ya que, si un objeto aparece en escena, es para decir algo a través de todas sus características, sentido que puede ir variando a lo largo de la acción, convirtiéndose así en un objeto polisémico. Es precisamente por ser significativo, recordémoslo, por lo que el objeto es un signo³⁸, como también señala la autora (1996: 61):

L'objet devient signe, de par sa fonction à l'intérieur de l'ensemble de signes de la représentation: il devient signe parmi les signes (...) il devient un signe référant au monde réel. L'objet a un double statut sur la scène: A) un statut proprement sémiotique: en tant que signe d'un objet du monde réel (de valant pour), il est un icône de cet objet, et il a avec ce dont il est le représentant un rapport plus ou moins mimétique. B) en tant qu'élément de la représentation, il a une existence autonome, avec une double valeur: esthétique, comme élément d'une construction esthétique, et sémantique comme partie dans la construction d'un sens de la représentation.

Bajo el ángulo de la representación, dos son pues los factores determinantes en la construcción del objeto teatral: la manipulación de los actores y el punto de vista de los espectadores y/o lectores (Vuillermoz, 2000: 29). Siguiendo la teoría propuesta por Anne Ubersfeld, consideramos que, mediante el trabajo productor del comediante, se vuelven objetos teatrales³⁹, en determinadas circunstancias, incluso cosas que no

³⁸ Contrariamente al objeto en el mundo, que si posee una función de signo sólo tiene una, el objeto teatral siempre tiene necesariamente al menos dos:

- Inicialmente, como ya hemos dicho, vale por un objeto del mundo. El objeto es icono en la medida en que vale por algo, pero puede parecerse más o menos, o remitir más o menos directamente, a determinado objeto en el mundo. Tomando como ejemplo un texto no teatral, uno olvida preguntarse si el yelmo de Don Quijote se parece más a un casco que a una bacia de barbero (que es en realidad lo que es), puesto que “vale por”, desempeña la función de un casco.

- Por otra parte, hay una o varias funciones particulares que puede desempeñar; como todo signo (según Peirce), puede ser índice, icono o símbolo, funciones que ya hemos explicado.

³⁹ Para no repetir constantemente “objeto teatral” y saturar al lector, una vez definidas las coordenadas del objeto teatral y una vez adentrados en el tema de la presente investigación, alternaremos este término con “objeto”, entendido como objeto teatral, por una cuestión puramente pragmática.

tienen vocación de tales: una parte del decorado, una parte del vestuario o incluso partes del cuerpo del actor, y hasta los seres humanos (1981: 126): « [...] deviennent objets par le travail du comédien des choses qui n'ont guère vocation d'objets et qu'on ne nommerait pas ainsi». Por ejemplo, Arlequin en la escena V de *Arlequin poli par l'amour* (1720) le toma la mano a Silvia y le dice, de manera infantil: «Oh les jolis petits doigts! (Il lui baise la main et dit:) Je n'ai jamais eu de bonbon si bon que cela! »

El objeto teatral es el mediador entre el espacio escénico y los actores o entre los cuerpos de los comediantes (Anne Ubersfeld, 1978: XII). Produce, además, relaciones humanas (las hace visibles) y dota de sentido a la obra en cuestión: «los personajes actúan, lo fabrican, lo transforman, lo destruyen [...] La movilidad del signo objeto lo convierte no sólo en indicio de la polisemia teatral, sino en signo complejo de la creatividad de los personajes» (Anne Ubersfeld, 1993: 142). El objeto es, pues, un vector del espectáculo que incide sobre el desarrollo de la acción, pudiendo engendrar peripecias, efectos cómicos o patéticos, además de permitir caracterizar personajes y situaciones⁴⁰. Cabe apreciar la diversidad de objetos dramáticos, sus modos de inserción y los momentos en los que intervienen. P. Pavis (1987) considera, asimismo, que el objeto en el teatro varía en función de la dramaturgia empleada y, si es bien utilizado, se integra en el espectáculo, constituyendo un apoyo visual y uno de los significantes esenciales del mismo. Por tanto, puede ser un elemento representativo de la dramaturgia y estética de un autor. Como afirma Anne Ubersfeld (1979b: 49): « Tout objet, à l'intérieur d'un tableau spectaculaire, apporte une valeur (couleur, forme, relief) qui se combine avec les autres éléments esthétiques du même tableau [...]».

* * * * *

El extenso significado de la palabra “objeto” que encontramos en los diccionarios de consulta general del siglo XVIII y actuales, nos ha llevado a recurrir a la Semiología-Semiótica Teatral con el fin de buscar una definición de “objeto teatral” con límites

⁴⁰ Para completar la definición propuesta por A. Ubersfeld, destacamos un aspecto del objeto teatral del que habla Josette Féral (1982: 120), la referencialidad, pues la puesta en escena integra el objeto teatral en un nuevo sistema de referencia y lo dota de una nueva función y de un nuevo significado:

[...] tout objet théâtral, dès lors qu'il est imprunté sur la scène, quitte son système de référence initial, système qui l'intégrait dans une culture donnée et lui attribuait une fonction précise pour s'intégrer dans un nouveau système: celui de la scène, où il trouve un nouveau sens et une nouvelle fonction. C'est en ce sens qu'il est possible de dire que tout objet scénique devient sur scène objet construit. Sans doute de objet peut-il partager avec son référent initial de nombreuses caractéristiques communes: forme, structure et même fonction, mais il s'agit là d'une ressemblance purement accidentelle. La réalité première de l'objet scénique est d'abord celle qui lui donne le système de la scène, puisqu'elle lui donne sens.

nítidos y aplicable a nuestra investigación. Hemos encontrado en la definición de Anne Ubersfeld una herramienta adecuada para identificar los objetos y distinguirlos de otros elementos de la representación. Hemos considerado esta definición válida para los objetos que M. Vuillermoz denomina escénicos, sin embargo, no podemos ignorar en nuestro estudio el alcance que los objetos extraescénicos, es decir, nombrados, tienen en las obras.

Al mismo tiempo, ha resultado indispensable conocer qué lugar ocupaban los objetos en la sociedad en la época de Marivaux, para interpretar posteriormente su significado en escena. Durante el siglo XVIII, se pone en marcha un proceso de rehabilitación del mundo material que tiene como consecuencia la proliferación de los objetos tanto en la realidad como en la literatura. En el teatro, los rígidos preceptos clasicistas y las dificultades de la puesta en escena imponen al conjunto limitado de objetos que en él aparece un significado interno, que los espectadores contemporáneos son capaces de descifrar, pues los objetos forman parte de su imaginario sociocultural. Además de su dimensión simbólica, el objeto se refiere miméticamente a la vida real y, al mismo tiempo, se convierte en una herramienta al servicio del *jeu* de los actores. Marivaux, como Moderno, se salta el código estético de la época (que imponía un tratamiento abstracto de la realidad cotidiana) y otorga una presencia muy importante a los objetos en sus obras, especialmente en sus comedias.

Llevar a cabo un estudio sobre los objetos en las comedias marivaldianas carece de sentido si no se analiza en profundidad el contexto sociocultural de la época, incidiendo en lo que al teatro y a su estética se refiere, sin olvidar los principios de creación que guían a Marivaux. En el próximo capítulo nos ocuparemos de las circunstancias de producción y recepción de las comedias de Marivaux, con el propósito de analizar el papel de los objetos en ellas.

II. MARIVAUX Y EL TEATRO

Le théâtre au XVIII^e siècle n'était qu'un épisode de cette conversation infinie, la vie sociale. Jamais époque ne réalisa si parfaitement une certaine forme du plaisir dramatique qui, s'éloignant de ses origines religieuses et culturelles, et de la notion de cérémonie, devient dialogue, échange, conversation entre les auteurs et le public, les comédiens et le parterre.

Claude Roy (1947: 124)

Para apreciar el valor de los objetos en las comedias de Marivaux, es imprescindible contextualizarlos⁴¹ en la época en que el autor escribió sus obras e intentar verlos con los ojos de un espectador de entonces; hay que partir del código sociocultural del siglo XVIII y, en especial, de la estética teatral, para poder comprender lo que en realidad significan.

En este capítulo, queremos sobrevolar la vida teatral parisina de la primera mitad del siglo XVIII para llegar a entender el papel que ha tenido el autor que ocupa nuestra investigación, haciendo especial hincapié en el período comprendido entre 1706 y 1750, años en los que el Marivaux elaboró y llevó a escena su obra teatral. Estamos de acuerdo con Pavis (1986) al pensar que es muy difícil, casi imposible, reconstituir las condiciones materiales de una representación teatral que tiene más de dos siglos. Sin embargo, sí que podemos aspirar a conocerlas mejor y utilizar este conocimiento para intentar descifrar la función de los objetos en las obras marivaldianas. Abordaremos, pues, las condiciones materiales de la representación en la época en la que escribió Marivaux, para ver cómo las piezas eran producidas y recibidas por el público, definiremos la corriente estética imperante, el Clasicismo, y hablaremos de los teatros en los que el dramaturgo representó sus obras (las dos compañías oficiales, la *Comédie-Française* y la *Comédie-Italienne*, y los teatros de

⁴¹ Max Fuchs (1933) propone utilizar el concepto de «vie théâtrale» para el estudio de los textos dramáticos. Desarrolla su teoría en *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle* (1933), basada en la idea propuesta por su mentor, Gustave Lanson (1903) en « Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 4, 445-464. Lanson define un programa de investigación de la vida literaria en Francia, basado en la producción y circulación de ideas desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Martine de Rougemont, por su parte, toma prestada la expresión de Fuchs para el título de su obra *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* (2001), como explica en el prólogo de la misma. Estudiando no sólo los grandes teatros, sino también las pequeñas compañías, la puesta en escena, la forma de representar de los actores, el público o la crítica, la autora pretende configurar una visión panorámica completa de la realidad teatral del siglo XVIII.

sociedad), con el fin de ponernos en la piel de un espectador dieciochesco que asistiera a la representación de una de sus comedias (Pavis, 1986: 15):

Quel spectateur n'a pas rêvé, au sortir d'une des innombrables représentations contemporaines du théâtre de Marivaux, d'être présent à leur création [...] ? Devant la diversité des concrétisations scéniques que notre époque se plaît à inventer, il a souhaité pouvoir se reporter aux conditions historiques des premières représentations, juger par lui-même des véritables circonstances du jeu au XVIII^e siècle, comprendre les textes dramatiques qui se prêtent au jeu facile des exégèses. Ce serait, a-t-il cru, mettre fin au «conflit des interprétations» [...].

1. Contexto histórico y sociocultural del siglo XVIII

Jacques Le Goff pone de manifiesto, en el prefacio del libro sobre la historia de Francia de Lebrun y Carpentier, que el siglo XVIII es de vital importancia para el devenir del pueblo francés (1987). Intentaremos explicar brevemente los acontecimientos que han hecho que este siglo merezca ser digno de tales palabras, enlazándolos, al mismo tiempo, con la vida de Marivaux:

[...] la France s'est elle-même répandue par ses hommes ou par ses idées en Europe et dans le monde, par la part qu'elle a prise dans les grandes découvertes, par le rayonnement de sa langue et de sa littérature à l'époque classique, de ses idées au siècle des Lumières, par le retentissement de la Révolution Française et des principes de liberté, d'égalité et de fraternité, par l'étendue d'une colonisation faite d'ombres et de clartés, par l'influence de ses savants, de ses écrivains, de ses artistes. À ces mêmes époques, elle accueillait elle-même des apports étrangers de plus en plus largement internationaux.

Al comenzar el siglo XVIII, a Luis XIV le quedan aún quince años de reinado. El envejecimiento del Rey Sol corresponde a un período de austeridad, de rigor ideológico y de conflictos. La guerra de sucesión de España (1702-1714), que enfrenta a Francia con Austria, Alemania y Holanda, desvencija las arcas francesas y sume al pueblo en la miseria. En el interior del reino, las tentativas de emancipación política o religiosa son severamente reprimidas, como ocurre con las revueltas de los *camisards* (hugonotes de la región de Cévennes) en 1702. Además, el duro invierno de 1704 acaba de hundir en la miseria a un pueblo cada vez más descontento, que quiere hacerse oír. El fin del reinado de Luis XIV queda, pues, ensombrecido por la miseria del pueblo, las hambrunas, las guerras que han arruinado al estado, el despotismo de la monarquía y la intolerancia religiosa.

A la muerte del Rey Sol, su sucesor y biznieto, Luis XV, es demasiado joven para gobernar. Así pues, de 1715 a 1723 el poder es ejercido por Felipe de Orleans, sobrino de Luis XIV. Los ocho años de regencia suponen un cambio radical en el clima político y social. Felipe de Orleans gobierna de manera más liberal, aumenta el poder del

Parlamento y, animado por su ministro Dubois, tolera que se relajen las costumbres. Este período de regencia se caracteriza por una reacción de la aristocracia contra la monarquía absoluta y un deseo de mayor libertad en las costumbres. El mismo Regente es un adepto a los placeres libertinos. Watteau traduce en su pinturas el espíritu libertino y refinado de esta época, inventando el género de “Fête Galante”. El Regente hará llamar a la troupe italiana en 1716, expulsada por Luis XIV en 1687, y se reestablecerán en su antiguo teatro, el Hôtel de Borgoña, en el que Marivaux estrenará en 1720 *Arlequin poli par l'Amour*.

No obstante, Felipe de Orleans no se interesa únicamente en las fiestas, también se preocupa por la economía, considerándose la Regencia como un período de crecimiento comercial. El sistema de Law es innovador: hace circular papel moneda, reduce las deudas y crea una banca general. Su sistema permite una mayor libertad financiera y favorece, al mismo tiempo, el comercio colonial. La bancarrota de este sistema en 1720 provocará la ruina de numerosos burgueses y aristócratas, entre ellos, Marivaux. Paralelamente, los que pudieron vender a tiempo, se enriquecen. Se toma conciencia de que la jerarquía social no es inamovible y puede modificarse completamente, como las fortunas, que se hacen y deshacen continuamente a lo largo del XVIII. Sin embargo, ni la bancarrota del sistema de Law (1720) ni la peste de Marsella (1721) ensombrecen estos tiempos.

Luis XV accede al poder en 1725, a los quince años de edad, e inaugura, con su ministro Fleury (1726-1743) un período de estabilidad y de prosperidad económica. El ministro Angerson inicia una política de exteriores hegemónica y bélica, coronada de éxitos al principio, con la victoria de Fontenoy (1745) contra las tropas inglesas y holandesas y el tratado de Aix-la-Chapelle (1748). El crecimiento de la economía y del comercio exterior va a favorecer a la alta burguesía y a la aristocracia. El esplendor económico se debe, en gran parte, al desarrollo del comercio colonial. El tema de la esclavitud está de actualidad y los filósofos del siglo de las Luces lo denunciarán durante la segunda mitad del siglo, destacando Montesquieu y Voltaire. Marivaux hará lo propio en *L'Île des esclaves* (1725), comedia representada en el *Théâtre des Italiens*.

De 1723 a 1737, Marivaux realiza la mayor parte de su obra novelesca (*La Vie de Marianne*, *Le Paysan Parvenu*), periodística (*Le Spectateur Français* 1727, *Le Cabinet du Philosophe* 1734) y teatral. Además, ha de hacer frente a sus innumerables críticos, detacando a Voltaire y a Crébillon hijo. Obras como *La Double Inconstance* (1723), *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730) o *Les Fausses Confidences* (1737), dejan entrever la evolución social que sufre la sociedad francesa à través de los cambios en las relaciones entre la aristocracia y la burguesía, fundamentalmente mediante el

matrimonio con el que concluye cada una de ellas. Como señala Pavis (1986: 82-83), retomando las palabras de Bernard Dort, la educación social de los personajes de Marivaux coincide con la evolución de la sociedad dieciochesca y sus obras reflejan la problemática social de la época:

La rencontre entre bourgeoisie aristocratique et aristocratie bourgeoise se fait souvent selon un rituel et un discours codés: ainsi on vante le *mérite* ou la *noblesse*, mérite de l'individu et noblesse de l'âme. La noblesse est aussi bien la cause que la conséquence d'une haute qualité morale. Le mot prend tour à tour un sens étroitement social (ce qui appartient au groupe de la noblesse) ou une acception morale (que les qualités d'âme rendent ou rendraient digne d'appartenir à la noblesse), selon le point de vue social ou moral où l'on se place. [...] Ce discours social sur la noblesse trouve chez Marivaux un écho particulièrement favorable, au point d'être souvent le thème et la question rhétorique de la plupart de ses pièces: le mérite n'est-il pas préférable à la naissance? La réponse à la fois évidente et très prudente, donc informulée, passe par unre réflexion sur la noblesse, comme chose et comme mot. *Le Jeu de l'amour et du hasard* joue, par exemple, sciemment de cette indétermination de la «noblesse» des sentiments de Dorante et de Silvia qui justifient leur intégration au sein de la meilleure famille (qu'elle soit «haute-bourgeoise» ou aristocratique). L'Arlequin de *La Double Inconstance* s'en fait, dans sa discussion avec le seigneur, le témoin ironique, mais admiratif: «généreux et honnête homme! Vertuchoux, ces devoirs-là sont bons! Je les trouve encore plus nobles que mes lettres de noblesse»

La mutación económica y social que comienza a partir de la segunda mitad siglo deja huellas en la vida intelectual y artística, pues se ponen en tela de juicio las relaciones sociales sobre las que se asentaba la sociedad del Antiguo Régimen, tal y como reflejan las obras de Marivaux. Por un lado, la alta nobleza, cuya hostilidad hacia el poder real aumenta día tras día, se empobrece a causa de la deflación y de la disminución de las rentas que les reportan sus propiedades y tierras. Por otro, la burguesía continúa su imparable ascenso y se convierte en un claro rival, económicamente hablando, de la nobleza. Sin embargo, a pesar de sus bienes materiales, en la sociedad estamental sigue primando la cuna sobre el dinero.

A pesar de la rigidez impuesta por los estamentos, los burgueses tienen cada vez más influencia sobre las actividades culturales de París, siendo a la vez productores y consumidores de bienes culturales como libros o cuadros, su gusto es moderno. Marivaux refleja en sus comedias cómo la alta burguesía quiere integrarse en la nobleza a través del matrimonio, cambiando dinero por condición social, prestigio y reconocimiento. Si no conseguían emparentar con los nobles, les quedaba otro camino, la toga, es decir, la compra de los cargos.

La degradación de la monarquía absoluta, el deseo de libertad y la puesta en tela de juicio del orden social son propios del siglo XVIII. En efecto, desde finales del siglo XVII un nuevo espíritu crítico ve la luz. Se denuncia el oscurantismo religioso (*Histoire des oracles*, B. de Fontenelle, 1687) y se intenta destruir los prejuicios y criticar las

costumbres de la época sin paños calientes (*Les Lettres Persanes* de Montesquieu, 1721). Una vida intelectual y mundana, animada por mujeres brillantes en sus salones, permite la difusión de las ideas emergentes. Marivaux es uno de los asiduos de los miércoles de Madame de Lambert, salón que frecuentan influyentes personalidades de la época. En los debates de los salones se elabora la opinión y reflexión públicas, además de hacerse lecturas en voz alta de algunas obras.

¿Qué papel juega el teatro en el siglo XVIII?⁴² Según Martine de Rougemont, el teatro se convierte en un actor fundamental en la vida social (2001: 11):

Au XVIIIe siècle en France, le théâtre est un lieu; il assemble et réunit. Les formations politiques publiques et privées ne sont pas encore constituées; la presse cherche son mode d'intervention et ne l'a pas trouvé; l'Église est désarmée ou presque: elle est davantage un reflet de l'opinion qu'une force active. Le théâtre joue, pendant une période assez brève, un rôle qu'il n'a encore jamais tenu, et qu'il ne retrouvera pas: témoin, et plus que témoin, acteur dans la vie sociale.

«Le XVIIIe siècle est le siècle du théâtre» dice Roger Guichemerre (1978: 88). La sociedad francesa del siglo XVIII siente pasión por el arte dramático. Se trata de un fenómeno sociocultural que se afirma y crece a pesar de las críticas de la Iglesia, que sigue acusando al teatro de inmoralidad, excomulgando a los actores y desaconsejando a los fieles –en vano– asistir a las representaciones. Buena prueba es la multiplicación de teatros privados en las mansiones de la élite, para ver representar o interpretar ella misma sus obras preferidas. Compañías profesionales de actores recorren Francia, como ocurre en casi todos los países europeos, y representan obras teatrales en las grandes ciudades, pero París, con sus teatros abiertos en permanencia, es la auténtica capital teatral.

En la primera mitad del siglo XVIII, en Francia sigue imperando el código clasicista como doctrina del buen gusto. En la jerarquía de los géneros literarios, la tragedia conserva la preeminencia; así por ejemplo, Voltaire será considerado por sus contemporáneos como el escritor más destacado no por ser un gran historiador ni un filósofo, sino por ser el mayor poeta trágico. Triunfar en el teatro era el sueño de todo

⁴² Para comprender la importancia del teatro en el siglo de las Luces, hagamos una breve referencia al siglo XVII. Gracias al mecenazgo ejercido primero por Richelieu y luego por Mazarino en nombre del rey, a partir de 1630, el teatro francés empieza a adquirir el rango y la importancia que deseaba la monarquía, consciente de su importancia social y envidiosa del prestigio y la influencia de otros teatros como el español. Desde 1634 se inician las famosas *saisons théâtrales*, temporadas teatrales que reúnen a los asiduos de las salas de Richelieu y del rey. Los actores pasan de ser considerados como gente miserable a honorables, ricos y célebres al estar protegidos por el gobierno, a pesar de la condena de la Iglesia. Lo esencial de este impulso, además de institucionalizar el teatro, es el florecimiento de obras maestras en varios géneros dramáticos desde las pastorales, pasando por los divertimentos, tragedias, tragicomedias, comedias, comedias-ballet, hasta las llamadas *pièces à machine* que desembocan en las óperas barrocas de Lulli.

escritor, siendo la *Comédie-Française* la plataforma imprescindible para alcanzar la fama, por lo que, como es lógico, el autor plegaba su creación al canon imperante, imitando en lo posible a Racine. El prestigio de la tragedia hace que este género sobreviva durante todo el siglo, pero de modo exangüe debido al escaso margen de innovación que permitía un género tan codificado. En cambio, gracias a la mayor libertad del género cómico, la comedia podrá buscar distintas vías para adaptarse a los gustos de su tiempo: comedia *de caractère*, comedia de intriga, de costumbres, comedia lacrimógena, etc. Y, en paralelo a las comedias regulares, escritas para la *Comédie-Française*, la existencia de otra compañía oficial –aunque de menor rango– para las comedias irregulares, el Teatro de los Italianos, supuso una libertad aún mayor para la creación original: es en este contexto como hay que situar las comedias de Marivaux, escritor decididamente “moderno”.

2. El Clasicismo y el teatro

«Le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d’une théâtralité *antérieure*; on n’écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant» (Anne Ubersfeld, 1981: 14). En el caso del siglo XVIII, el modelo estético imperante es el Clasicismo, convenciones y reglas contra las que muchos dramaturgos como Marivaux se atreven a rebelarse.

La doctrina del Clasicismo responde a la concepción de un mundo estable, ordenado, natural y razonable, y es fruto de una realidad histórica, en la que confluyen el espíritu de supervisión jerárquica de la Contrarreforma, el imperativo de orden y método del pensamiento de Descartes y el absolutismo francés. El dirigismo de la monarquía francesa, que se afirma desde 1630 bajo la autoridad de Richelieu y culmina con Luis XIV, no se limitó al marco político, abarcando también el plano cultural. La creación de la Academia Francesa (1635) y de las que siguieron después, impulsa y dirige una política cultural para la élite. Partiendo de la noción clave de buen gusto, los doctos codifican la lengua francesa y definen las normas del uso correcto. Del mismo modo, fijan los cánones literarios, necesarios para crear obras sublimes, inspiradas de los modelos clásicos, y caracterizadas por el equilibrio, la armonía y la verosimilitud.

El Clasicismo francés es una corriente estética que persigue la perfección en las manifestaciones artísticas, tanto en la literatura como en las Bellas Artes o la arquitectura. Su ideal de perfección se caracteriza por el orden, la armonía, la simetría y la regularidad; se trata de una doctrina que define el buen gusto y, basándose en la imitación de los autores de la Antigüedad Clásica (de ahí su nombre), establece un

canon estético. Todo lo que no respete y no se acoja a las normas es considerado de mal gusto, un atentado contra lo entonces concebido como “bello”: lo equilibrado, claro y universal. En el ámbito literario, el rigor doctrinario lleva a crear las famosas “artes poéticas”: en esta tarea, que codifica los géneros, los gramáticos y estetas franceses miran hacia el pasado y se aferran al legado de los clásicos griegos y latinos. En el centro de este culto se encuentran Aristóteles y Horacio.

De Aristóteles se retoman los principios básicos de la tragedia y la idea de naturaleza. De Horacio se adoptan tres aspectos esenciales: la utilidad del arte, la importancia del genio artístico en relación con el trabajo poético, y la separación de géneros. El Clasicismo es, pues, un fenómeno intelectual que elabora una doctrina estética, que la profesa y la pone en práctica: el artista clásico venera los modelos heredados y, con la imitación como principio creativo, se postra ante la razón, ante la naturaleza y ante la verdad.

En una era eminentemente teatral, los doctos convirtieron el género dramático en el estandarte de su doctrina estética; se crea lo que los teóricos denominaron el “teatro regular”. Las preocupaciones estéticas giran alrededor de cómo hacer una obra de teatro, qué decir en ella, cómo decirlo, quiénes han de aparecer en escena, etc. Inscritos en la tradición de la *Poética* de Aristóteles y en la práctica senequiana de la tragedia, los estetas deciden hacer de la tragedia el género representativo: considerado como género noble y serio, capta toda la atención de los teóricos franceses desde la segunda mitad del siglo XVII⁴³.

Los géneros literarios se separan rigurosamente, aunque todos debían respetar la regla de las tres unidades y, además, cumplir una función moral. Por un lado, la tragedia clásica, creada por Pierre Corneille y llevada a su perfección por Jean Racine, en un estilo noble y elevado, trataba temas de la antigüedad grecolatina o asuntos bíblicos. Por otro lado, la comedia, representada magistralmente por Molière, escritor y actor, protegido por Luis XIV, en cuyas obras satiriza a la nobleza y la alta burguesía de su tiempo a través de personajes universales como el hipócrita, el pretencioso nuevo rico o el avaro.

Todo se define: el tipo de tema, los personajes, el estilo, el tono, la finalidad moral,... En cuanto a la composición, además de la división en cinco actos y de la

⁴³ A partir de la aparición de *La Poétique* (1639) de La Mesnardière, empezaron a publicarse numerosos tratados teóricos en Francia. D'Aubignac publica en 1657 su *Pratique du théâtre* y en 1674 ve la luz *L'Art Poétique* de Boileau, que conoció un enorme éxito. Resumía las teorías más extendidas hasta el momento.

versificación⁴⁴, la doctrina estética clásica impone una serie de reglas: las famosas tres unidades –tiempo (que limitaba la acción a veinticuatro horas), espacio y acción–, la unidad de tono, la verosimilitud, y la *bienséance*, la regla del decoro que prohíbe representar en escena lo que pudiera herir la sensibilidad del público.

Aunque no exista una noción unívoca de verosimilitud en el Clasicismo, en líneas generales, la regla de la verosimilitud, que corresponde a lo que puede parecer verdadero, no tiene por objetivo el representar lo real, sino el respetar lo que el público de la época pueda considerar posible y creíble. No sólo exige coherencia en la obra, eliminando lo absurdo y lo arbitrario; todos los elementos de la obra teatral debían adecuarse a las ideas generales que el público clásico adquiriría sobre la literatura en su conjunto y sobre el teatro en particular. A pesar de haber sido definida, casi unánimemente, como la más importante de las reglas de la estética clásica, fue la que más polémicas desató, como reflejan todos los debates estéticos de los siglos XVII y XVIII, muy particularmente en la Querrela del Cid y en la de “los Antiguos y los Modernos” (1674-1714).

La verosimilitud se traduce en la regla de las tres unidades, tiempo, acción y lugar. Sin embargo, existen claras contradicciones dentro de este campo. Una de las reglas que más controversias provoca es la de la unidad de tiempo (regla de las veinticuatro horas): los regulares defienden que la duración de la acción tiene que acercarse lo más que se pueda a la de la representación, los irregulares opinan que no es verosímil intentar representar la vida de los personajes en un día, pues para ser rigurosos, habría que representar la comida, la cena, el momento de dormir, etc. Antoine Adam (1977: 42) resume la problemática:

C'est trop peu de dire que l'action doit être contenue dans les limites de vingt-quatre heures. Elle doit s'enfermer entre le lever et le coucher du soleil. De même, elle ne saurait se déplacer en différents points d'une ville, ou d'une forêt, ou d'une petite île [...] Elle est resserrée entre les quatre murs d'une pièce. [...] Cette règle de l'unité de temps et de lieu, et l'accueil qu'y fit le public parisien, nous permettent de bien voir à quel point les exigences des Réguliers ne correspondaient nullement au goût spontané des Français.

⁴⁴ En lo referente al número de actos, D'Aubignac en *La Pratique du théâtre* (1657) afirma que la tragedia ha de tener cinco actos, siguiendo las reglas de la dramaturgia clásica, y ha de escribirse en versos alejandrinos. La situación de la comedia no es la misma. La mayor parte son en cinco actos, pero encontramos comedias de tres o un acto. Las comedias “grandes” (de tres a cinco actos) ocupan el centro de una representación y las “pequeñas” (de uno a tres actos) se utilizan como complemento a otra obra en una representación. Lagrave (1972) ha demostrado que la institucionalización de esta práctica es propia del XVIII, y se escriben al menos el doble de comedias pequeñas que de grandes. Scherer (1986: 196) señala que «Le «grand goût», comme dira Voltaire, exige donc que la pièce, comique ou tragique, comprenne cinq actes. Il exige aussi qu'elle soit en vers [...]. On ne croit pas, avant La Motte, que la pièce de théâtre doive être en prose; on se borne à tolérer qu'elle le soit, mais on préfère le vers». A su vez, los actos están compuestos por escenas. Hay que considerar el número de escenas que componen cada acto, ya que definirán el ritmo de la obra (Scherer: 1986, 214): «il y a changement de scène chaque fois qu'entre ou sort un nouveau personnage». Si son numerosas, las idas y venidas de los personajes son frecuentes, por tanto sus apariciones son cortas. Si, al contrario, el número de escenas es reducido, éstas serán más largas y el movimiento de los personajes lento.

Si la verosimilitud responde a un planteamiento intelectual, la regla del decoro implica un planteamiento moral, pues la obra teatral no podía ofender las ideas morales del público. Al igual que la de la verosimilitud, la regla de la *bienséance* o del decoro debe también entenderse como una necesidad histórica. Además de ser verosímiles, las acciones de los personajes debían ser *bienséantes*, es decir, decorosas. Por tanto, la coherencia exigida en el plano ético-moral entre la obra y el público, permite entender lo que la sociedad condenaba entonces por malsano, enfermizo o de mal gusto.

No hay que olvidar, sin embargo, que la estricta ortodoxia clásica fue muchas veces más un ideal reclamado por los críticos que una realidad en la práctica de los autores.

3. Anciens et Modernes

Como acabamos de explicar, para el hombre del siglo de las Luces en Francia, el conocimiento y el estudio de los *Anciens* es la base de la cultura general. Sin embargo, en algunos puntos esenciales, la Antigüedad pierde su carácter de modelo absoluto que había tenido para los humanistas del Renacimiento y los autores del XVII. La confrontación entre dos posturas antitéticas en lo referente al papel de los autores antiguos en la cultura es lo que dio a lugar a la *Querelle des Anciens et des Modernes*, principalmente entre 1687 y 1715, a partir de la cual se extiende una amplia conciencia modernista (Delon, 1997: 75):

La notion de «moderne(s)» passe dès lors du simple synonyme de «contemporain» (par opposition à «passé» dans l'usage du Moyen Âge et de la Renaissance) à l'idée d'une époque historique précise. Le pluriel désigne les auteurs et les artistes de cette période, qui commence avec la Renaissance et englobe le présent et l'avenir [...] Quant aux «Anciens», ce sont les auteurs et les artistes grecs et romains d'une période bien délimitée, séparée de l'époque contemporaine par le Moyen Âge. Les Lumières, en France et dans toute l'Europe, sont inséparables de cette mise en cause préliminaire de la supériorité de l'héritage antique.

No es casualidad que los enfrentamientos entre los incondicionales de la Antigüedad y los *Modernes* se aviven en una época en la que nadie cuestiona que la literatura y la civilización francesas hayan alcanzado su apogeo en el Clasicismo. Así pues, cada vez es más difícil y contradictorio conciliar los progresos de la ciencia, del arte y de las letras con los principios de imitación, esclavos de los modelos antiguos. Los *Modernes* toman partido. Charles Perrault lee el veintisiete de enero de 1687, delante de la Academia Francesa, el poema panegírico *Le Siècle de Louis le Grand*,

haciendo una apología de la época contemporánea y de la monarquía francesa, a la vez que un claro alegato en favor de los *Modernes* y en contra de los *Anciens*. Esta lectura se consideró una provocación por parte de los autores clásicos presentes, entre ellos, Nicolas Boileau, representante de la estética clásica por excelencia. Se formaron así dos bandos claramente diferenciados. Entre los *Anciens*, cabe citar a Jean Racine, Jean de La Fontaine et Jean de La Bruyère. Entre los *Modernes*, destacar a Fontenelle. Así comienza un debate que enfrentará ambas posturas en reiteradas ocasiones.

La *Querelle* fue, por encima de todo, un auténtico debate sobre las artes y las letras, sobre el valor estético de las producciones. Siguiendo el dogma de la imitación, los *Anciens* habían conseguido la perfección. Para los admiradores de la Antigüedad, la belleza era un valor capaz de ser definido por las normas. La doctrina clásica había intentado fijar detalladamente las reglas del buen gusto. Poniendo en tela de juicio este sistema, uno de los principales logros de la *Querelle* fue preparar el terreno para los debates estéticos del siglo XVIII, « dans lesquels tout art et toute littérature ne sont plus évalués que dans leur historicité et en fonction de leur valeur spécifique » (Delon, 1997: 78).

En efecto, la reiterada polémica que opuso a *Anciens* y *Modernes* en la segunda mitad del siglo XVII, se prolongó en las primeras décadas del XVIII. Marivaux fue huésped asiduo de los salones partidarios de los Modernos, el de Mme de Lambert y el de Mme de Tencin. Pero ¿qué sentido tenía en el XVIII el rebrote de la querrela?

Oponiendo dos concepciones estéticas –el criterio de la necesaria imitación de los autores clásicos, presentados como modelos insuperables; o, por el contrario, la defensa de la literatura de la época, como digna rival de la Antigüedad–, son dos visiones de la creación artística las que se enfrentan: una visión estática, que mira hacia el pasado, y una visión dinámica, que defiende la innovación para expresar el presente.

En el apasionado debate de 1711-1716 sobre el lugar que ha de corresponder en la historia literaria a la *Iliada* y la *Odisea* – la *Querelle d'Homère* – intervinieron todos los que tenían algo que decir sobre cuestiones estéticas: D'Aubignac, Anne Dacier, el abbé Terrasson, Jean Boivin Fontenelle, Alexander Pope, Houdard de La Motte, Fénelon, Voltaire, Montesquieu, Marivaux,... Así pues, no cabe duda de que la existencia, la

duración y la intensidad de la polémica pusieron en evidencia las fisuras de la poética del Clasicismo, y en tela de juicio su autoridad⁴⁵.

4. Del texto a la puesta en escena. Condiciones materiales de la representación teatral durante la primera mitad del siglo XVIII

Las condiciones materiales que rodean la ficción son determinantes para la producción y recepción de la obra teatral. Varios autores reconocen la existencia de numerosos obstáculos materiales para llevar a cabo la concretización del texto en la puesta en escena en la época en la que Marivaux representó sus obras. Pierre Peyronnet (1974: 5) señala que « l'architecture des salles, les conditions habituelles de la représentation (le rideau, les banquettes sur la scène, les machines, l'éclairage, le jeu des acteurs, leur diction,...), les abus, les intrigues, les cabales, ne prédisposent pas à l'innovation». Por su parte, Françoise Rubellin (2009: 31) afirma que « L'ensemble de ces conditions matérielles pouvait empêcher le public d'être absorbé par la fiction qu'il voyait représenter».

Según Martine de Rougemont (2001: 35), durante el siglo XVIII, la ejecución de la puesta en escena se llevaba a cabo de forma individual y desorganizada, no existía

⁴⁵ Jacques Scherer resume, en las conclusiones de su estudio *La dramaturgie classique en France*, las principales carencias de la doctrina clasicista (1986: 431-432):

Les règles, où l'on voit parfois l'essentiel du Classicisme, occupent dans la dramaturgie une place beaucoup plus restreinte. Leur utilité pratique, nous l'avons vu, est souvent contestable. Elles abondent en préceptes inutiles. Elles ne disent rien qui puisse servir à l'auteur dramatique sur des questions aussi importantes que celles des personnages, ou celle de la structure des actes et des scènes. Elles ne disent presque rien sur l'exposition, le noeud et le dénouement; leur définition même de ces trois termes est obscure et incomplète. Elles ignorent la notion capitale d'obstacle; elles ne donnent des péripéties qu'une vue fragmentaire et confuse. Sur l'action, elles se bornent à des banalités [...]. Pour le lieu, l'idéal qu'elles définissent n'est en général pas atteint, ou, s'il l'est, cette réussite entraîne souvent plus d'inconvénients que d'avantages. Elles sont justes et utiles sur la question des entr'actes et sur celle de la justification des entrées et des sorties. [...] Elles sont fort abondantes sur la question des vraisemblances, mais ne donnent guère que des généralités; leurs conditions d'application restent vagues; elles servent pourtant à discipliner quelques formes, comme le récit, le monologue et l'aparté. Elles disent qu'il faut respecter les bienséances, mais ne précisent généralement pas en quoi ces bienséances consistent. Elles ont indiqué quelques grandes directions, mais sont d'un maigre secours pour le dramaturge qui compose une oeuvre.

Dichas carencias se concretizan en la representación de la obra, pues, como apunta Scherer, implican y tienen repercusiones en las posibilidades materiales de la representación de las mismas (decorados, trajes, accesorios, et.), en la organización de los teatros y en el trabajo del autor dramático, que escribe para que sus obras se representen en ellos. Todas las dificultades mencionadas por Scherer explican el deseo de cambio expresado por los *Modernes* y el progreso al que asistiremos durante el siglo XVIII (1986: 427): «Quand le théâtre deviendra une réalité sociale importante, ces difficultés et ces lenteurs serviront d'aliment à la réflexion des auteurs dramatiques et les amèneront à réaliser d'importants progrès».

una figura clara capaz de dirigir al resto de los profesionales⁴⁶. Las tareas de la representación estaban separadas: la realización material de la representación se confiaba a los *machinistes* y a los decoradores:

Le décorateur apparaît alors comme la personne toute désignée pour résorber cet hiatus entre l'oeuvre littéraire et sa représentation. Responsable de la conception des décors et de leur peinture [...]. Dans ses choix esthétiques, le décorateur peut être guidé directement par le poète dramatique, quand ce dernier lui prodigue des conseils de vive voix. Il peut également ne disposer que du texte de la pièce, essentiellement quand celle-ci est reprise par une troupe rivale de celle que l'auteur avait choisie pour assurer les premières représentations de son oeuvre.

¿Quién dirigía a los actores? Habitualmente, este puesto queda vacío, si se ocupa, es el jefe de la troupe el que lo lleva a cabo, como hacía Molière: «Parmi les comédiens, existe celui qu'on appelle le "Répétiteur"; c'est souvent un des membres de la troupe, comme chez les Italiens où l'autorité n'a jamais été contestée au "Chef de troupe", en l'occurrence, depuis 1716, les Riccoboni, père puis fils; ce peut être aussi un ancien acteur» (Peyronnet, 1974: 164). Era difícil dirigirlos, la tradición pesa y la actitud de algunos actores, que se niegan a acatar las órdenes, no ayuda. Esta ausencia de coordinación hace que sea muy difícil reconstruir, hoy en día, las representaciones teatrales del Antiguo Régimen (Martine de Rougemont, 2001: 134).

En el que se considera el primer estudio sobre la puesta en escena en el siglo XVIII, Peyronnet intenta explicar cómo los profesionales del teatro (dramaturgos, actores, críticos, maquinistas, amateurs, etc.) fueron conscientes de la necesidad de mayor cohesión y coherencia en una representación, de la idea de unidad, que se

⁴⁶ El estado de la cuestión que configura Martine de Rougemont (2001: 134) a propósito de las investigaciones sobre la puesta en escena de los siglos XVII, XVIII y XIX realizadas hasta el momento, pone en relieve que el siglo XVIII ha sido poco estudiado desde ese punto de vista, pues plantea dificultades al no existir, todavía, la figura del director de escena:

La mise en scène, c'est-à-dire à la fois la réalisation matérielle d'une représentation théâtrale et l'insertion du jeu individuel et collectif des acteurs dans l'espace et le temps de la scène, n'est reconnue comme art que depuis le XIX^e siècle, et son histoire n'a guère été étudiée en France avant le gros livre de German Bapts en 1893. Depuis lors, quelques moments de son évolution ont fait l'objet de synthèses partielles: la première moitié du XIX^e est abordée par M.-M. Allewy en 1938, le XVII^e en 1933 puis en 1960 par W. Deierkauf-Holsboer. Leurs essais introduisent au XVIII^e siècle. Mais pour celui-ci, étrangement négligé, le premier livre sérieux, écrit par Pierre Peyronnet, n'a été publié qu'en 1974. Il n'est pas question de confondre l'existence de la mise en scène, qui est incluse dans toute représentation théâtrale, et celle d'un metteur en scène. André Veinstein établit dans sa thèse, après Allewy, que la fonction et l'idée du metteur en scène n'apparaissent tout au plus que vers le milieu du XIX^e siècle. Ce que Pierre Peyronnet a montré et qui nous intéresse ici, c'est que le besoin de ce personnage encore inconnu surgit au XVIII^e siècle, avec les changements des conditions de la représentation.

personificará en la figura del director de escena⁴⁷ en el siglo XIX (1974: 162): «Depuis longtemps, en effet, on proclame la nécessité d'une autorité. De-ci, de-là, cela se réalise, mais de manière peu cohérente».

Otra de las cuestiones fundamentales de la estética teatral es la situación del espectador o del público cara a la representación⁴⁸. La sala, tal y como la conocemos ahora, se fundamenta, según Martine de Rougemont (2001: 158), en la teoría ilusionista llegada de Italia, basada en la posición del escenario y de la sala, uno enfrente de la otra, separados por la frontera del proscenio (parte del escenario más inmediata al público) y el borde del escenario : « ce «double cube fermé qui s'affronte» selon Francastel, séparé par la frontière de l'avant-scène et de son cadre». Este modelo permite construir un mundo tridimensional completo gracias a la perspectiva, en el que la acción se desarrolla de forma autónoma. Según Pasquiers y Surgers (2008: 46), «une salle à l'italienne est toute entière orientée vers un point, situé sur l'axe vertical et médian du mur de fond de scène, là où prend place l'infini virtuel, mais visible, de la perspective, image spéculaire du prince [...]. La hiérarchie du public s'établit en fonction de l'éloignement par rapport à «la place du prince» dont la loge royale (première galerie, de face) est la trace». Asimismo, los espectadores, destinatarios de la ficción, están sentados, de tal forma que no se pueden mover libremente por la sala, sumida en una relativa penumbra, «pour que la scène et ses acteurs illuminés prennent la force présente d'une hallucination».

⁴⁷ Entonces, ¿podemos o no hablar de puesta en escena en el siglo XVIII? Al igual que Martine de Rougemont, consideramos que no hay que confundir la existencia de la puesta en escena con la del director de escena: la puesta en escena es indisoluble de cualquier representación teatral, por lo tanto, sí que existía en el siglo XVIII -no debemos olvidar que es « la représentation scénique de la pièce qui fonde le théâtre et non l'inverse» (Bernard Dort, 1967: 362)- aunque no en el sentido estricto del término, pues lo que no existía aún era la figura del director de escena . En consecuencia, para evitar caer en un anacronismo, definiremos, pues, la puesta en escena «non pas comme le travail individuel d'un metteur en scène exprimant sa subjectivité à travers le texte d'un autre, mais comme structure signifiante, à savoir comme rapport pertinent des divers systèmes scéniques dont la hiérarchie et les rapports dialectiques sont à la source du sens produit autant par les artisans de la scène que par le public sommé de découvrir une logique dans la masse des signes émis à son intention», (Pavis, 1986: 20). Y entre estos signos se encuentran los objetos.

En vista de lo anterior, según Peyronnet, hay que evitar dos errores frecuentes a la hora de abordar el estudio de la puesta en escena en el XVIII (1974: 2):

Car deux dangers sont à éviter:

-Projeter sur le passé la définition moderne de la mise en scène (ou plutôt les définitions: les théoriciens contemporains ne sont pas tous d'accord): ce serait une vue faussée et équivaudrait à l'absurdité [...]

-Vouloir déceler une conception unitaire de la représentation là où l'unité n'est due qu'à des individualités.

⁴⁸ En cuanto a la distribución arquitectónica de los teatros, disponemos de las planchas de l'Encyclopédie con planos detallados de salas de teatro francesas (de París y provincia, e incluso extranjeras). El tamaño del escenario varía, según las salas. Por ejemplo, Larthomas (1980: 26) señala que el de la Ópera tiene unas dimensiones de 9,40 m de largo y 16, 95 m de profundidad, mientras que el de la Comédie Française es un rectángulo de menos de cinco metros de largo y cuatro de ancho, debido a la presencia de los espectadores: « Les planches de l'Encyclopédie révèlent que la machinerie, tout au moins à l'Opéra, est perfectionnée et permet des effets assez saissants. Et les décors de la Comédie Italienne sont plus soignés que ceux de la Comédie Française».

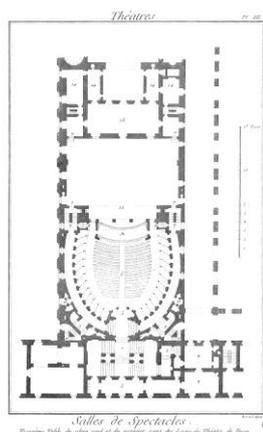


Fig. 2. Teatro de Turin, Diderot-d'Alembert, *Encyclopédie*.

Sin embargo, como señala Martine de Rougemont (2001: 158), « En aucun cas le théâtre français, ni sous l'Ancien Régime, ni jusqu'assez tard dans le XIX^e siècle n'a coïncidé avec ce modèle, et c'est pourquoi il convient de parler d'un théâtre à la française: moins magique et plus mondain». Así pues, el modelo de sala en el que Marivaux representó sus obras es lo que se conoce como sala a la francesa⁴⁹.

En una *salle à la française*, el espacio no se organiza en función de un punto de vista único, como en una sala a la italiana, sino en función de un punto de vista múltiple, por lo tanto, no se fomenta una visión global del espectáculo. Desde un punto de vista óptico, las salas a la francesa proponen dos tipos de localidades: por una parte, los espectadores situados en el parterre, en el anfiteatro o en los palcos del fondo, que tienen una visión frontal del escenario. Por otra, los espectadores situados en los palcos laterales o en los asientos en el escenario, que tienen una visión lateral del mismo (Pasquier y Surgers, 2008: 62): «Ordinairement, une salle à la française comporte, au

⁴⁹ Pierre Pasquier y Anne Surgers (2008: 63) hacen un estudio detallado de la situación de los espectadores en este tipo de sala a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el siglo XVIII, las obras de teatro se representan en los sitios más dispares: salas expresamente construidas para tal fin, salas palatinas, jeux de paume convertidos en teatros, instalaciones efímeras para las fiestas de la corte, etc. Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad, Pasquier y Surgers extraen una serie de características comunes a todos estos lugares de representación, que resumimos a continuación:

-La sala es rectangular

-El público se reparte en los tres lados del rectángulo, en varios niveles: el parterre (situado a unos 1,9 metros por debajo del nivel del escenario, en el que los espectadores están de pie), dos o tres niveles de palcos laterales y las gradas que conforman el anfiteatro, colocadas al fondo de la sala, enfrente del escenario, encima del parterre. Además, los asientos para los espectadores de los palcos laterales se disponen de forma paralela a la pared del fondo del palco, es decir, los espectadores de los palcos laterales están situados los unos enfrente de los otros y perpendiculares al proscenio

-La división entre el escenario y la sala no es clara, no hay un borde autónomo en el escenario, son los palcos laterales los que hacen las veces de límite óptico. La consecuencia inmediata es que los primeros palcos están en el escenario

-El espacio de la representación no se organiza en función de la perspectiva ni de la ilusión teatral

En cuanto a la situación de los actores en el escenario, según Peyronnet (1974:87) la tradición dividía el escenario en dos partes, una móvil y otra inmóvil: « La première était celle de gauche en regardant la salle (c'est-à-dire le côté cour), l'autre celle de droite». Los actores que venían de los apartamentos interiores debían aparecer por la derecha, aquellos que venían de fuera por la izquierda.

moins au XVII^e siècle, environ 60% de places donnant une vision frontale et quelque 40% de places donnant une vision latérale». Curiosamente, las localidades más caras son las que se sitúan en el escenario o en los palcos laterales y ofrecen una visión lateral del espectáculo (Pasquier y Surgers, 2008: 62).

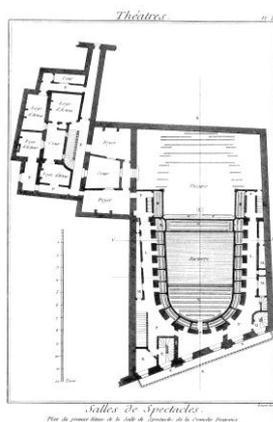


Fig. 3. Sala de Fossés-Saint-Germain construida para los Comediantes Franceses por François d'Orbay. Diderot-d'Alembert, *Encyclopédie*.

En cuanto a la iluminación, Scherer explica que en el siglo XVII se realizaba mediante velas o lámparas de aceite, costumbre que se mantendrá en el siglo XVIII. Este hecho tiene una fuerte repercusión en la representación, pues cada cierto tiempo, una media hora aproximadamente, es necesario despabilar las velas, es decir, quitar parte de la mecha ya quemada para que dé más luz y evitar la humareda, pues entorpecería aún más la visión en una sala que ya estaba mal iluminada. Así pues, la frecuencia de los entreactos se explica por la necesidad de retocar el sistema de iluminación (1986: 150): « Le précepte d'Horace sur la división de la pièce en cinq actes s'adaptait à merveille aux soucis professionnels des moucheurs de chandelles».

A esto se unen las condiciones sonoras, el público no guardaba silencio e interrumpía constantemente la representación, con lo cual, la audición es mediocre (Pasquier y Surgers, 2008: 63): « Dans une salle à la française, au moins dans sa version publique, tout voir et tout entendre parfaitement n'est donc pas une nécessité. C'est peut-être même une réalité dont le spectateur ordinaire n'a jamais fait l'expérience et une exigence qui ne lui viendrait pas à l'esprit». Así pues, estamos de acuerdo con Larthomas (1980) cuando afirma que « Ces théâtres sont, pour la plupart, bien inconfortables et décourageraient les spectateurs modernes. Les dégagements sont très étroits, les commodités rudimentaires, les risques d'incendie grands».

A pesar de la hegemonía de la *salle à la française*, se aprecian algunas diferencias entre los dos teatros oficiales en los que Marivaux representó sus obras, el *Théâtre des Italiens*⁵⁰ y la *Comédie-Française*, reflejo material de sus distintas concepciones de la representación teatral. En el *Théâtre des Italiens* sorprende la clara separación entre el escenario y el parterre. El foso de la orquesta representa un claro corte y los palcos laterales, que reemplazan a las banquetas que antes se ponían en el escenario para los espectadores, tan cerca de la zona de la representación.

Antes de la reforma escénica de 1759⁵¹, las banquetas o asientos ocupaban una parte del escenario tanto en el teatro de los franceses como en el de los italianos. El efecto de proximidad física y de animación que reinaba en los asientos del grupo de privilegiados que podía disfrutar de ellos creaba una relación directa entre la realidad y la ficción que interrumpía constantemente la representación con comentarios, ruidos, bromas. El hecho de poner los palcos reduce la longitud del escenario y acentúa la profundidad.

A medida que el siglo avanza, la sala rectangular será poco a poco reemplazada por una sala trapezoidal cuyo fondo se dispone en forma de semicírculo. Las innovaciones arquitecturales, según Trott (2000: 224), son decisivas en el siglo XVIII, pues redefinieron la relación entre el escenario y el público: «Ce fut par la reconfiguration de la relation entre regardants et regardés que le XVIIIe siècle français effectua peut-être ses réformes les plus importantes».

⁵⁰ Para analizar el espacio del *Théâtre des Italiens* del Hôtel de Bourgogne, reabierto al público en 1716 tras veinte años cerrado, disponemos, según Pavis (1986), de dos importantes documentos iconográficos: el plano parcial de la planta baja, elaborado por Dumont («Partie de Plan de la Comédie Italienne sur laquelle se trouve le nouvel établissement propre à arrester les progrès du feu pendant le spectacle», reproducido en LAGRAVE, Henri. (1972). *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Klincksieck, Planchas nº13-14) y la «Représentation d'une salle de spectacle avec des acteurs en scène (Le Devin du Village)», dibujo de P.A. Wille que data de 1767, reproducido en el artículo de David V. Illingworth «L'Hôtel de Bourgogne: une salle de théâtre à l'italienne à Paris en 1647», *Revue d'histoire du théâtre*, nº1, 1972.

⁵¹ La liberación del escenario se realiza el 23 de abril de 1759, gracias al esfuerzo común de Voltaire, Lekain y el Conde de Lauraguais, que paga una indemnización considerable a los socios que disponían del privilegio de disfrutar de esas localidades (Larthomas, 1980: 27). Autores de la época como Marmontel celebran ver la escena libre de espectadores: «Le théâtre une fois libre, avec un peu de soin, de dépense et de goût dans les nouvelles décorations, il fut aisé de rendre la scène plus décente» (1846, volumen I: 400-401). Peyronnet (1974: 101) comenta las posibilidades que ofrece el nuevo escenario, libre de espectadores, recogiendo la opinión de *La Correspondance Littéraire* de mayo de 1759: «On a enfin réussi à bannir tous les spectateurs du théâtre de la Comédie-Française, et à les reléguer dans la salle, où ils doivent être. Cette opération, non seulement obligera les acteurs à décorer leur théâtre plus convenablement, mais elle entraînera une révolution dans le jeu théâtral. Lorsque les acteurs ne seront plus resserrés par les spectateurs, ils n'oseront plus se ranger en rond comme des marionnettes».

Efectivamente, la supresión de los bancos de espectadores en el escenario y su reimplantación en el parterre, en el que antes los espectadores estaban de pie, convirtiéndose en un «parquet assis», tuvieron consecuencias importantes desde el punto de vista de los espectadores: por un lado, en el escenario ya no había elementos ajenos a la representación, lo cual favorecía la ilusión teatral; por otro, los espectadores perdieron libertad de movimiento, pues la reubicación de los bancos en el parterre hizo que tuvieran que permanecer sentados y, por tanto, más atentos a lo que ocurría en escena: se pretendía centrar su su atención a través de la modificación del espacio. Retomamos las palabras de Larthomas (1980: 32): «il semble que le parterre ait été plus sage, lorsqu'il put s'asseoir, en 1782 à la Comédie Française, en 1788 au Théâtre Italien».

Como hemos visto, el modelo arquitectónico teatral que dominaba en el XVIII, la *salle à la française*, era determinante para las condiciones de producción y recepción de la obra. Asimismo, la organización de la sala reflejaba la organización social de la época (López Carrillo y Martínez Dengra, 1996: 169):

Un aspecto muy importante dentro del tema que nos ocupa es la categoría social de los espectadores que acudían a los teatros. A este respecto conviene aclarar que el precio de las diferentes plazas de teatro establece de una manera decisiva una división del público. Así vemos que las mujeres de la aristocracia - que a veces van acompañadas por los abates y los militares - y de la alta y media burguesía se sientan en la primera y en la segunda filas de palcos que con frecuencia alquilan durante todo el año. En ocasiones las mujeres también pueden ocupar, junto con los representantes de la aristocracia, los asientos arreglados en la orquesta en casos de mucha afluencia. En la segunda hilera de palcos se sitúa la burguesía más acomodada. En cuanto a los terceros palcos hemos de decir que tienen mala reputación y se venden muy poco, una buena parte de ellos se reserva para las plazas de los invitados que son gratuitas. Por último, el patio de butacas es el lugar a donde va la burguesía y los intelectuales con recursos modestos pero que son grandes amantes y conocedores del teatro.

En cualquier caso, los espectadores no tienen la atención respetuosa que hoy en día les prestamos a los actores y al espectáculo. La sala está iluminada (lejos de lo que conocemos en nuestra época, que se apagan las luces al comenzar la función) y hay espectadores en el escenario, con lo cual, los actores no están separados del público como ocurre actualmente. Por lo tanto, la tentación de intervenir en el espectáculo, de hacer comentarios graciosos o groseros a costa del autor, del texto o de los actores, les invade constantemente. Dos aspectos de los teatros del XVIII llamarían, pues, la atención del espectador actual: los espectadores del parterre están de pie y hay espectadores que invaden el escenario (Larthomas, 1980: 26).

En definitiva, es muy difícil emitir un juicio del público dieciochesco en su conjunto. La mayoría de los espectadores frecuentan todas las salas, pero no entran, como hemos visto, con la misma disposición ni expectativas de representación (Larthomas, 1980: 33): « Tel qui accepte les plaisanteries les plus lestes au théâtre de la Foire n'accepte à la Comédie-Française ni le moindre écart de langage, ni, entre les personnages, une situation tant soit peu scabreuse ». Los espectadores tenían, pues, diferentes códigos de interpretación y recepción de la representación según las salas. Además, la rivalidad entre los teatros por atraer al mayor número de espectadores posible se hace palpable, como señala Pierre Larthomas (1980: 9): « Comme le public, très éclectique, se transporte d'une salle à l'autre, dans l'espoir de voir chaque fois le meilleur spectacle, la concurrence est féroce; entre les trois théâtres officiels, d'une part, entre eux et les spectacles forains, d'autre part ». Sus gustos comienzan a cambiar en las primeras décadas del XVIII, desde la época de la Regencia. La Corte se traslada de Versalles a París y un nuevo público, la burguesía, reflejo del cambio social y

económico, emerge en las ciudades, que juzga por él mismo y tiene su propia opinión. Estamos de acuerdo con René Pomeau (1971: 95) cuando afirma, sobre el público del XVIII: « Tant sur la scène qu'au parterre, ce public classique «participait».

¿Podríamos, desde nuestra perspectiva de espectadores del siglo XXI, asistir a una representación teatral dieciochesca y dejarnos envolver por la ilusión teatral? Probablemente, no. El grado de participación de los espectadores dieciochescos en la representación teatral era muy alto, pues, a pesar de las dificultades materiales (trajes que no se corresponden con el personaje representado, decorados rudimentarios, actores que cambian de papel sin cambiarse de traje, espectadores que invaden el escenario), de las convenciones y de las reglas clasicistas, a pesar de la distancia entre la ficción propuesta y lo que ven en escena, los espectadores son cómplices de la teatralidad, no pierden de vista que están en el teatro y utilizan sus códigos culturales, ya interiorizados, para interpretar la obra: «le jeu des acteurs, l'encombrement d'une scène qui faisait se cotôyer ceux qui exécutaient les rôles et ceux qui les regardaient, l'aspect non représentatif des costumes des acteurs, les habits et actions ostentatoires du public furent autant de pratiques dont il fallut faire abstraction afin de se mettre dans l'univers fictif de l'espectacle. Or pour faire abstraction, il fallait être complice» (Trott, 2000: 189). Era necesario incluso conocer los códigos de cada troupe para poder interpretar la obra correctamente, de ahí que los espectadores tuviesen un horizonte de expectativas distinto según el teatro que visitaran: « Il importe de remarquer toutefois que ces styles de jeu reposant sur la convention pouvaient fort bien être considérés comme crédibles par des connaisseurs initiés et complices» (Trott, 2000: 194). Si los espectáculos tuvieron tanto éxito fue porque los espectadores integraban perfectamente en la experiencia escénica los códigos y convenciones teatrales en los que se fundamentaba la representación (Vuillermoz, 2000: 189-190):

Les modalités de perception du théâtre pendant la première moitié du siècle comportaient un ensemble particulier de codes théâtraux, sociaux et épistémologiques valorisant un type de complicité dans le jeu que le même article du *Mercur*e présentait avec réprobation comme le fait d'«être accoutumé à [une] irrégularité choquante». Les codes fonctionnaient par métonymie et synecdoque plutôt que par mimésis; des signes se substituaient à la chose représentée, des parties remplaçaient le tout.

Así pues, las condiciones materiales que rodean a la representación tienen serias repercusiones en la puesta en escena y, por ende, en la dramaturgia de los autores, que

deben escribir sus obras teniendo en cuenta estas restricciones⁵². En consecuencia, un autor dramático del XVIII como Marivaux conocía las condiciones de la sala, sabía que su obra no iba a representarse en un escenario perfectamente iluminado en el que se apreciaran los decorados ni ante un público que se mantuviera en silencio y que viera y oyera perfectamente a los actores. Según Pasquier y Surgers (2008: 64): « en toute logique, les poèmes dramatiques de cette période durent se composer en fonction de ces conditions et doivent donc s’apprécier aujourd’hui à l’aune de ces mêmes conditions».

5. Teatro Oficial y Teatro no oficial

En el siglo XVIII, el teatro es el pasatiempo por excelencia de todos los estamentos. Se escribieron un sinnúmero de obras para teatro. A comienzos de ese siglo, después de la expulsión de los Italianos de París en 1697, no quedan más que dos teatros cultos permanentes en la ciudad: *l’Opéra* y la *Comédie-Française*. Habrá tres después del regreso de los Italianos en 1716, que constituirán primero la *troupe* del Regente y, a partir de 1723, se convertirán en *les Comédiens ordinaires du Roi de la troupe italienne*. Además de estos teatros oficiales, existen otros de carácter popular, como el *théâtre de la foire* (Larthomas, 1980: 9). Por otro lado, el teatro de sociedad adquiere fuerza, sin olvidar las representaciones teatrales que se realizaban en la Corte⁵³ y la agitada vida teatral en provincia.

Nuestro propósito es definir las características generales de los distintos teatros en los que Marivaux representó sus obras (los dos teatros oficiales, la *Comédie-Française* y el *Théâtre des Italiens*, y los teatros de sociedad) para posteriormente analizar cómo los objetos se convierten en un elemento dramático recurrente que aparece sus obras teatrales, sin importar para qué teatro fueran escritas.

⁵² P. Pavis pone en evidencia cómo la puesta en escena ha dejado huellas en el texto teatral y viceversa (1986: 17):

En en dissociant pas mode de production et condition de réception, en considérant la «mise en scène» comme la mise en place par les divers énonciateurs d’un dispositif de réception jugé optimal (ou du moins suffisant) pour le public d’alors, on formule une hypothèse sur la mise en scène et la dramaturgie considérées comme médiatrices de la production/réception. Nous pouvons espérer comprendre comment la mise en jeu du texte a pu laisser des traces dans le texte et inversement, comment celui-ci a d’abord été composé dans la perspective de sa représentation immédiate dans un certain contexte.

⁵³ Aunque, como señala Larthomas (1980: 19) : «Molière écrivait pour la Cour et la ville, pour deux publics très différents auxquels il fallait plaire. Au XVIIIe siècle, on écrit pour la ville, et la Cour choisit ensuite dans son répertoire».

5.1. Teatro Oficial

5.1.1. *Comédie-Française*

La *Comédie-Française* se creó mediante un decreto de Louis XIV en el año 1680 al fusionar la antigua compañía de Molière con los actores del Marais y la del Hôtel de Borgoña. La *Comédie* empezó a trabajar en el teatro Guénégaud, pero en 1689 fue obligada a trasladarse a un destartalado teatro situado en la calle Fossés- Saint-Germain, hoy llamada *Rue de l’Ancienne Comédie* (situada en el sexto distrito de París). Allí permaneció ochenta y un años, hasta que en 1770 se la trasladó a las Tullerías. En 1789 se terminó la construcción del nuevo teatro de l’Odeón, en la ribera izquierda del Sena. Durante un tiempo, la *Comédie* trabajó en ese teatro. Pero durante la Revolución francesa la compañía se dividió entre liberales, liderados por el prestigioso actor Talma, y conservadores. Los liberales se instalaron en un viejo teatro de la rue de Richelieu que, andado el tiempo, se convertiría en la sede definitiva, y que es donde todavía se encuentra ubicada. Actualmente, la *Comédie-Française* es el primer y único teatro nacional de Francia y está directamente subvencionado por el Estado ⁵⁴.



Fig. 4. Paris, *Comédie-Française*, Meunier, siglo XVIII.

En 1680, a las compañías fusionadas se les otorgó el monopolio absoluto de todas las obras de teatro en lengua francesa. Para diferenciarse de la *Comédie-Italienne*, que por aquellas fechas estaba haciendo funciones París, la nueva compañía se bautizó como *Comédie-Française*, nombre que ha conservado hasta nuestros días. En la

⁵⁴ En 1799 el Odeón sufrió un incendio que lo destruyó completamente. La compañía se volvió a unir por orden de Napoleón Bonaparte en el año 1803. Unidos de nuevo, continuaron trabajando en el teatro de la calle de Richelieu (hoy en día conocida como Salle Richelieu). En 1816 se formó una compañía nueva que se instaló en el reconstruido teatro de l’Odeón, convirtiéndose este teatro y su compañía en los segundos en importancia en la escena francesa y rivales directos de la Comédie. A pesar de la rivalidad entre ambas compañías, hubo períodos durante los siglos XIX y XX en que las dificultades y crisis diversas del país obligaron a ambas compañías a estar bajo una misma dirección y cooperar juntas.

administración de sus intereses, la compañía siguió el sistema establecido por Molière. Los beneficios obtenidos se repartían entre los actores. Estos se constituyeron como sociedad en 1681, precisándose en uno de los estatutos de 1699 la cantidad que cada uno de los miembros debía percibir. Los actores, reunidos en frecuentes asambleas, deliberaban sobre los problemas frecuentes que atañían a la compañía.

Sin embargo, la libertad era más aparente que real. Como indica su nombre, *Comédiens ordinaires du Roi*, los miembros estaban sometidos a la autoridad del rey, ejercida por los *gentilshommes de la Chambre*, que controlaban la administración, autorizaban o prohibían el nombramiento de los actores e incluso, a partir de 1719, intervenían directamente en la elección de las obras que se iban a representar. A esto se añade la censura, instituida en 1701, que ejerce su influencia sobre las obras a representar en mayor o menor medida. El reglamento por el que se regían los autores se hace cada vez más estricto al tener las autoridades el poder para fijar hasta los más mínimos detalles de las representaciones, como por ejemplo las horas de los ensayos, el precio de las entradas, etc.

A pesar de todos estos obstáculos, la *Comédie-Française* interpreta a la perfección su papel: conservar el patrimonio artístico francés y producir obras de teatro (Larthomas, 1980: 12). En cuestiones de repertorio, este teatro tiene el privilegio de poseer las obras de los grandes clásicos. Representaba la tradición nacional frente al papel extranjerizante ejercido por los Italianos durante la primera mitad del siglo XVIII, pues, a su vuelta, representaban obras italianas, influenciados por la *Commedia dell'arte* y hablaban en italiano, hasta que la contrariedad del público, al no entenderlos, los obligó a hacerlo en francés. En la *Comédie-Française* se representarán, pues, obras que siguen las reglas impuestas por el Clasicismo. Representan obras en cinco actos y la tragedia atrae a más público que la comedia⁵⁵. La tragedia es, además, la que más dura en cartel y la que se repone con más frecuencia. Otro de los privilegios de la *Comédie-Française* es la representación de una gran obra seguida de una obra corta. Parece ser que la primera obra corta de ese tipo se debe a Scarron, pero fue Molière el

⁵⁵ De los tres grandes clásicos del siglo XVII, las obras de Molière se representaron en 8.402 ocasiones de 1701 a 1800, las de Racine 2.603 y las de Corneille 2.024. Pero estos datos globales no deben esconder la realidad: si las obras clásicas se representaban sin cesar a principios del siglo XVIII, su importancia disminuye a lo largo del mismo. Si comparamos dos décadas, por ejemplo, 1710-1720 y 1760-1770, comprobamos que la representación de las obras de Molière disminuye notablemente y pasa de 1.279 a 634 representaciones, las de Racine de 423 a 177 y las de Corneille de 435 a 128 (Larthomas, 1980: 12). Además, en muchas ocasiones, las salas están casi vacías. El público se cansa de obras que conoce demasiado y de actores que representan de manera automática. Incluso en 1746 el duque d'Aumont ordena dejar de representar las obras de Molière, pues considera «qu'il faut ranimer le goût du public». Intentan innovar con obras de nuevos autores como Crébillon y Voltaire. Por ejemplo, la tragedia *Brutus* de Voltaire batió récords de afluencia el 11 de diciembre de 1730 con la presencia de 1.564 espectadores. Hay que subrayar que, a pesar del número elevado de novedades, estas gustan poco y su vida es efímera. Se vuelve con frecuencia a las obras de los clásicos, aunque a medida que avanza el siglo, como hemos visto, pierden fuerza.

que convirtió la costumbre en regla años más tarde. A partir de 1730, casi todas las obras en cinco actos o en tres con prólogo van seguidas de una obra corta que tiene como misión ayudar al mantenimiento y éxito de la primera.

Las dificultades económicas con las que se encuentra la *Comédie-Française* crecen a lo largo del siglo XVIII. Sin embargo, a partir de 1749-1750, la situación mejora hasta la Revolución Francesa. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la relación entre los actores y los autores no era cordial debido precisamente al dinero, pues los autores no recibían apenas honorarios por la representación de sus obras. Esto lleva a muchos autores como Marivaux a representar sus obras tanto en la *Comédie-Française* como en el Teatro de los Italianos, adaptándose por supuesto a los imperativos escénicos y a las características vigentes en cada teatro.

Sin embargo, estas dificultades entre bambalinas no pueden ensombrecer el saber hacer de la compañía. Beaumarchais manifiesta en innumerables ocasiones su admiración por los actores. Estaban entre los mejores del gremio. Además, muchos de ellos, como Molière, escribían obras de teatro, como es el caso de Baron o de Dancourt.

5.1.2. *Comédie-Italienne*

Los Italianos habían llegado a Francia llamados en 1570 por Catherine de Médicis y, más tarde, por Enrique III en 1576, teniendo un éxito destacado en la Corte. Los actores tenían un papel fijo (Arlequín, Pantalón, Colombine, el Doctor,...), pero podían improvisar libremente dentro de la rigidez de su personaje. A su llegada, se instalaron en el teatro del Hôtel Bourbon, cerca del Louvre. A comienzos del siglo XVII, con la protección de Enrique III, se establecieron en el Hôtel d'Argent de la calle de la Poterie, más tarde llamada la calle Vieille du Temple. En 1665, pasan a llamarse los "Comédiens du Roi", instalándose definitivamente, en 1680, en la calle de Mauconseil, en el Hôtel de Borgoña.

En 1697, son expulsados de Francia al atacar en sus sátiras a los comisarios del Châtelet y, sobre todo, por representar *La Fausse Prude* en la que, según la opinión popular, se caricaturizaba en la falsa beata a nada menos que a Madame de Maintenon. Los Italianos no volverán a Francia hasta la muerte de Luis XIV. A su regreso a Francia, tras casi diecinueve años de ausencia, volverán a ocupar el teatro que la primitiva compañía italiana había frecuentado: el Hôtel de Borgoña.



Fig. 5. *Expulsión de los Italianos de París*, Jean Antoine Watteau, 1697.

El teatro de los Italianos era uno de los más antiguos de París, pero, al contrario que el de la *Comédie-Française*, era uno de los menos conocidos. Como había permanecido prácticamente vacío durante tantos años, su estado era lamentable. Para la instalación de la compañía recién llegada eran necesarias amplias reformas. Estas se llevaron a cabo bajo la dirección de uno de los actores más importantes de la primitiva compañía, que no había huido de Francia en la época de la expulsión, J. B. Constantini. Además, Rouillé du Coudray será el encargado de la administración de los recién llegados.

Cuando Luigi Riccoboni (1676-1753), más conocido como Lelio, llegó a París procedente de Venecia, a primeros del mes de mayo, el Hôtel de Borgoña no estaba todavía dispuesto, por lo que el debut en la capital de los Italianos tuvo lugar en el teatro del *Palais Royal* el dieciocho de mayo. Hasta el dieciocho de junio no pasan a su teatro.

Debido a la premura de las reparaciones, estas no afectan más que a la decoración, sin que pueda mejorarse la estructura, considerada por los contemporáneos como muy incómoda y arcaica. La disposición general de la sala era semejante a la de la *Comédie-Française*, con sus tres filas de palcos, anfiteatro, patio de butacas y palcos de proscenio, y a la del *Palais-Royal* en la disposición de los balcones. Cuando en 1781 los Italianos piden autorización para la construcción de un nuevo teatro, justifican su demanda alegando la incomodidad del que tienen.

En cuanto a la organización de los italianos, había tres reglamentos, según Pavis, escritos en 1716⁵⁶, de los cuales nos interesa en la presente investigación el último, elaborado por Lelio y su troupe a su llegada a París. Los aproximadamente quince artículos que contiene resumen la organización interna de la troupe, con precisiones sobre los ensayos, la política económica y la estética del conjunto teatral. Muchos de los contemporáneos de Lelio admiraban la cohesión y la homogeneidad de la troupe, cuyo origen residía en la *Commedia dell'arte* y en la costumbre de crear espectáculos de forma conjunta. Las decisiones se tomaban, o eso se intentaba, de forma unánime, aunque la supremacía de Lelio era palpable, pues era él quien debía responder ante el Regente y el Príncipe de Parma, y estaba dispuesto a conservar su cargo de *capocomico*, como enfatiza Pavis (1986: 32). Las preocupaciones financieras eran importantes, pero tanto como el trabajo de los ensayos y Lelio se esforzaba por adaptarse a los gustos del público.

Riccoboni y su compañía procedían de Venecia. Su viaje a Francia tuvo como motivo el deseo frustrado del actor de dar a Italia una tragedia nacional y una comedia literaria, pero fracasó ante la incompreensión de los venecianos. Por otra parte, el Regente, el Duque de Orléans, quería, lo mismo que la Corte, ver de nuevo en París una compañía italiana. El Duque de Parma, al que se había dirigido el Regente, propuso a Riccoboni que aceptase la invitación y el actor se dispuso a partir, creyendo que en Francia sería más fácil representar comedias regulares.

Se dijo que los actores que acompañaban a Riccoboni eran los mejores de toda Italia. Entre ellos estaban Giuseppe Balletti, llamado Mario, que hacía el papel del segundo galán (el primero estaba destinado a Lelio, nombre artístico del director), Giovanni Bissoni (Scapin), Thomasso Vicentini (conocido como Thomassin o Arlequin), Pietro Alborghetti (Pantalón), Francesco Materazzi (el Doctor), Helena Balletti (Flaminia), que representaba siempre el papel de protagonista femenina, Zanetta Benozzi (Silvia), que seguía en importancia a Flaminia, y Margarita Rusca (Violette), en los papeles de criada.

De los Italianos se esperaba los espectáculos basados en los *canevas*, en los que se podía admirar la maestría en la improvisación y en la actuación, la naturalidad, la adaptación a cada una de las situaciones en escena, la soltura de cada personaje. El

⁵⁶ Pavis (1986: 31): « Nous pouvons nous faire une idée du style du nouveau Théâtre Italien grâce à trois règlements écrits en 1716: le premier, inspiré par Rouillé du Coudray, responsable nommé par le Régent pour préparer l'installation des Comédiens Italiens, ne mentionne pas Lelio, mais Octave, rescapé de la troupe dissoute en 1697; le second, édicté en Italie par Antonio Farnèse, Prince de Parme, fut probablement conçu par Lelio avant son départ d'Italie; le troisième, élaboré le 4 septembre 1716 par la troupe, sous la direction de Lelio, prend acte de la situation concrète et des problèmes de la troupe italienne de retour en France».

canevas o texto describe sucintamente la acción principal y las entradas y salidas de los actores a escena. Así pues, los actores tienen que improvisar las réplicas para que la acción principal se lleve a cabo. Todas aquellas cualidades no se encontraban en los actores de la *Comédie-Française*, a los que se acusaba, a veces, de falta de naturalidad.

Las características de la representación de los Italianos provenían de la *Commedia dell'arte*, forma teatral nacida en Italia hacia el año 1550, « “arte” désignant un métier ou une compétence particulière», (Nakayama, 2002: 19). Los actores llevan normalmente máscara (por ejemplo, Arlequin la conserva durante mucho tiempo) y su forma de actuar se basa fundamentalmente en la improvisación. Uno de los elementos más característicos de la *Commedia dell'arte* reside en sus personajes o tipos, que encontramos en mayor o menor medida en todas las obras: los enamorados (Lélio, Flaminia, Silvia), los sirvientes o *valets* (Arlequin, Scapin, Colombine), el Doctor, etc. Cada personaje está vestido de una forma particular que refleja su carácter, característica probablemente inspirada en las fiestas de Carnaval. Los ropajes más conocidos son sin duda los de Arlequin, compuestos por telas multicolores. El arte de los actores reside en su expresión corporal. La riqueza de los movimientos impresionó al público de la época, sobre todo las acrobacias de Arlequin.

Aprender la técnica interpretativa de la *commedia dell'arte* requería un entrenamiento constante por parte de los actores. Los personajes o tipos están muy marcados y se repiten, en general, en todas las obras. Habitualmente, los actores encarnan el mismo papel a lo largo de su vida. Según Nakayama (2002: 19), podemos dividir los personajes en dos categorías: enmascarados o «ridicules» y no enmascarados o «sérieux»:

Les premiers se composent d'habitude d'un couple de vieillards et d'un couple de serviteurs (ou “zanni”). L'un des deux vieillards est d'ordinaire un marchand avare et lubrique, appelé Pantalon, tandis que l'autre, Dottore, est un docteur pédant et ridicule. Des deux valets, le premier est un serviteur rusé, intrigant et ingénieux, connu sous la dénomination de Brighella ou Scapino. [...] Le seconde valet, Arlequin, est balourd, lâche, mais très avide. [...] Les personnages qui ne portent pas de masque sont les amoureux (Lélio ou Flaminio), les amoureuses (Flaminia ou Silvia) et les soubrettes (Colombine ou Zerbinette). [...] La structure de cette forme théâtrale fait ressortir le caractère des personnages et le moteur de l'histoire. Dans la *commedia dell'arte*, chaque personnage a d'habitude un adversaire avec lequel il forme un duo. Comme nous l'avons déjà signalé, les personnages, tel que les deux vieux, les deux valets, les deux amoureux et les deux amoureuses, forment un couple. Chaque couple comprend un rôle principal qui mène le jeu et un rôle secondaire qui pèse moins par rapport au premier. C'est ce qui contribue à varier et à développer l'action de la pièce.

Si se iba a la *Comédie-Italienne* era para ver una obra divertida, alegre y pasar un buen rato. En su género propio, a los Italianos se les pedía ser buenos actores. Lélio será considerado desde 1717 el mejor actor hasta el momento visto en Francia. De las

actrices, será Silvia la que supere, con el tiempo, a Flaminia, y sea la protagonista de la mayor parte de las comedias que Marivaux escribió para los Italianos.

A pesar de su popularidad, los Italianos se van a topar con una seria dificultad: la lengua francesa. Al principio, el empleo de la lengua italiana les favoreció, las damas que asistían al teatro pusieron de moda el llevar a sus palcos a un profesor de italiano que les fuese traduciendo lo que ellas no podían comprender. Pero, al cansarse de esta moda pasajera, de la que no podían prescindir si querían enterarse de lo que sucedía en escena, amenazaron con no asistir al Hôtel de Borgoña. Y no solamente las damas, sino también todos sus admiradores que asistían al teatro, ante todo, por verlas. Por otra parte, el público del patio de butacas, que era el más numeroso y, por tanto, el que daba mayores beneficios, no podía permitirse el lujo de tener un profesor que les fuese traduciendo.

Los amigos de Riccoboni le aconsejan que distribuya entre el público unos folletos con el argumento de la obra traducido al francés. Así se podía seguir a grandes rasgos el desarrollo de la acción. La brevedad del resumen dejó paso a una ampliación: se daría un resumen de cada escena, es decir, un esbozo al que sólo le faltaba el diálogo. El próximo paso que dieron los Italianos es fácil de adivinar: se tradujo toda la obra al francés, aunque en escena se siguiera representando en italiano.

Sin embargo, el director pronto se dio cuenta de que estas medidas no eran suficientes. Era necesario aprender francés y representar las obras en francés. A partir de 1718, los actores comenzarán a representar en francés, lengua que para ellos resultaba aún difícil⁵⁷.

La temporada de 1720-1721 es decisiva para la *Comédie-Italienne*: Marivaux y Delisle harán su debut, el primero con *Arlequin poli par l'amour* y el segundo con *Arlequin sauvage*, obras que consiguieron un notable éxito. La influencia del *Théâtre Italien* en Marivaux se refleja en sus personajes y en el número de obras que realizó para ellos (Nakayama, 2002: 23): «Au total, Marivaux compose pas moins de vingt et

⁵⁷ Arlequin, sobrenombre del actor italiano Thomasso Vicentini, que tenía gran éxito entre el público por sus acrobacias, representará en una lengua híbrida, mitad italiano, mitad francés, una adaptación de la fábula de la Fontaine *Le Meunier, son fils et l'âne*. Arlequin acompañó su relato de los gestos apropiados, de esa mímica que tanto gustaba al público, pero lo más importante es que, al terminar su representación, se dirigió al público en francés, diciendo (Maurice Albert, 1969 : 68):

Messieurs, venons à l'application. Je suis le bonhomme; je suis son fils; et je suis encore l'âne. Les uns me disent: "Arlequin, il faut parler français; les dames ne vous entendent point, et bien des hommes ne vous entendent guère." Lorsque je les ai remerciés de leur avis, je me tourne d'un autre côté, et des seigneurs me disent: "Arlequin, vous ne devez pas parler français: vous perdrez votre feu." Je suis bien embarrassé. Parlerai-je italien? Parlerai-je français? Je vous le demande, Messieurs".

Alguien entre el público, y por supuesto, amigo, le gritó a Arlequin (Maurice Albert ; 1969 :88): «Parlez comme il vous plaira, vous ferez toujours plaisir». Los Italianos elegirán hablar en francés.

une oeuvres pour les Comédiens Italiens mais ne livre que dix pièces à la Comédie-Française. Le nombre de pièces destinées au Théâtre Italien demontre l'importance de la relation entre l'auteur et la troupe et l'étendue de l'influence qu'ils s'exercent réciproquement».

En los años posteriores, dos cambios importantes van a producirse: Antoine Romagnesi entra a formar parte de la compañía y el gran Ricobboni, Lelio, aunque continúa siendo el director, se alejará cada vez más de la escena para dedicarse a escribir.

Por último, hay que recordar que existía una rivalidad latente entre la *Comédie-Italienne* y la *Comédie-Française*. Estos últimos tenían el privilegio de representar en exclusiva las obras regulares, tragedias y comedias en cinco actos, que podían acompañarse de una obra corta, costumbre que se regularizó desde los primeros años del siglo XVIII. Los Italianos podían representar comedias de uno o tres actos, al deber limitarse a obras irregulares. Por ello, los Franceses acusaban a los Italianos de inmoralidad e ignorancia, acusaciones que aprovechaban los actores del Faubourg de Saint-Germain para hacer una propaganda denigrante en contra de sus rivales, basándose en el más mínimo detalle de sus *canevas* para desprestigiarlos y, en contrapartida, favorecerse. Como vemos, las disputas eran frecuentes, sin embargo, pronto se hizo necesaria una paz, aunque fuera aparente, y una reconciliación fría, para disimular odios y envidias.

5.1.3. Dos formas de hacer teatro: *jeu italien* y *jeu français*⁵⁸

Como ya señaló Xavier de Courville, podemos distinguir claramente dos concepciones opuestas del teatro en la vida teatral parisina del siglo XVIII, encarnadas en los dos teatros oficiales del momento (1963: 181):

⁵⁸ En lo que a la manera de representar de los actores se refiere, destacamos, una vez más, la falta de documentos. Martine de Rougemont considera que las investigaciones se aventuran en lo que la mayoría de las veces no son más que hipótesis sobre la presencia física y el movimiento de los actores en el escenario (2001: 109):

Le XVIIIe siècle a vu naître la réflexion sur la théorie et la pratique de l'art du comédien. Il a même lancé certains débats théoriques, d'emblée, d'une façon définitive. [...] Malgré deux siècles de recherches sérieuses, et bien qu'on ait approfondi et affiné ce qu'indique le XVIIIe siècle, il reste difficile ou impossible de fixer, voire même de décrire, ce que les acteurs font sur la scène. [...] ». Les documents sur le jeu au XVIIIe siècle posent un problème préalable de nature et de qualité.

Esta situación nos obliga a recurrir, una vez más, a fuentes de información secundarias como son las memorias de los actores, su correspondencia íntima o los resúmenes de las representaciones que aparecen en periódicos como el *Mercur*, en los que en ocasiones se hace alusión al *jeu* de los actores. Asimismo, encontramos documentación iconográfica, fundamentalmente los cuadros de Watteau y de Gillot que ya hemos apuntado. Por último, podemos recurrir a las didascalias, en las que en ocasiones se hace referencia a lo que el autor considera que deberían de hacer los actores en el escenario. No obstante, varían de manera considerable según el género y el autor que estudiemos.

Jeu français, jeu italien, y a-t-il vraiment deux écoles contraires? La querelle des comédiens français et des comédiens italiens que fit rebondir sur le marché théâtral du XVIIIe siècle le conflit des monopoles et des concurrences oppose, selon le vent du jour, la comédie noble et la farce, la comédie apprise et la comédie improvisée, le théâtre officiel et le théâtre libre, l'artifice et le naturel.

La *Comédie-Italienne* y la *Comédie-Française* se oponían radicalmente por la concepción del teatro, que para los franceses se centraba en el texto y para los italianos en el espectáculo, y como consecuencia, la escenografía y la interpretación eran totalmente distintas. Xavier de Courville recoge una crítica del periódico *Mercure* en la que se personifica el antagonismo de los dos teatros en las cualidades de dos de sus actores (1963: 189): «Pour fêter en 1716 le retour des Comédiens Italiens, le *Mercure* oppose dans un plaisant dialogue Arlequin à Cothurnus, le comédien «*comédiant*» au fantoche sans vie qui récite ou déclame».

En la *Comédie-Française*, no existía un director de escena, lo que prueba su desinterés por la teatralidad; la representación buscaba transmitir ritualmente el texto, privilegiando la oratoria, subrayando el caudal rítmico de los alejandrinos y sus cualidades melódicas. Los actores de la *Comédie-Française* eran recitantes estáticos, situados frente al público; apenas se movían en el escenario, y apenas interactuaban. Sus largas declamaciones de alejandrinos iban acompañadas de la falta de coordinación de los actores en escena. Martine de Rougemont (2001: 116) caracteriza el estilo de los franceses por «un traitement complexe, exagéré, de la matière verbale distribuée en alexandrins». Patrice Pavis, por su parte, evidencia «un effort excessif de bien déclamer le texte, de le traiter avec «*décence*» et «*respect*» comme un monument littéraire» (1986: 59).



Fig. 6. *Comediantes franceses*, Jean Antoine Watteau, hacia 1720.

No era un espectáculo global, sino individual, en el que cada uno buscaba su lucimiento personal, y, a menudo, la rivalidad entre los actores impedía lograr la unidad del espectáculo. La realización escénica no buscaba en absoluto la ilusión teatral; ni siquiera el vestuario se correspondía con el tiempo o lugar de la acción dramática, ni con el reparto de personajes de la obra. Como apunta Martine de Rougemont (2001: 116), «Une caractéristique dominante de la Comédie-Française, qui détient alors le monopole du jeu tragique à Paris, est l'autonomie de jeu des Comédiens; de nombreuses anecdotes montrent l'absence de coordination, due en partie au petit nombre de répétitions, en partie à la rivalité entre les acteurs». Los vestidos eran lujosos, en ocasiones regalos de nobles de la Corte, y mostraban, en la mayoría de las ocasiones, el estatus de los actores, no su papel. Nadie se extrañaba al ver obras en las que una *suivante* estaba mejor vestida que su señora⁵⁹.

A pesar de las críticas y los intentos de reforma, Martine de Rougemont (2001: 116) afirma que la gran mayoría de los actores «"déclameront" jusqu'à la fin du siècle». Pierre Larthomas señala que declamar adquiere un sentido peyorativo a lo largo del siglo, pues está ligado a lo artificial y ampuloso, características atribuidas a los actores de la *Comédie-Française*, aunque algunos como Baron y Adrienne Lecouvreur intenten utilizar una dicción más natural y simple (1980: 27): «D'un côté, les déclamateurs (déclamer prend peu à peu un sens péjoratif au cours su siècle), de l'autre, Baron et Adrienne Lecouvreur dont la simplicité du jeu étonna les spectateurs. Il y eut aussi des conversions: Lekain et Mlle Clairon eurent d'abord une diction outrée que remplaça bientôt une diction naturelle». El problema de la dicción se planteaba fundamentalmente en la representación de las tragedias, «car la comédie, pour faire vrai, recherche le naturel» (Larthomas, 1980: 26).

Los Italianos, por el contrario, estaban en continuo movimiento sobre el escenario y destacaban por su expresividad. Su dramaturgia era plástica, cuidando el gesto, la mímica, el ritmo, aunando plano verbal y expresión corporal. Su despliegue escénico sumaba, con un extraordinario sentido lúdico, la música, la danza y la acrobacia. Papeles como el de Arlequin sólo podía encarnarlo un actor con cualidades físicas que le permitieran realizar todo tipo de piruetas. Herederos de la técnica de

⁵⁹ Las imágenes del vestuario son abundantes en la Ópera, como demuestran los libros de Adolphe Jullien, Carlos Fisher y François Lesure, pero hay que tener en cuenta al estudiarlas que, en muchas ocasiones, son maquetas de los trajes que iban a realizar, no los trajes que realmente se llevaban en el escenario (Martine de Rougemont: 2001: 136-137). Sin embargo, existen pocas imágenes de los actores mientras representaban las obras que nos permitan estudiar sus trajes. Desde este punto de vista, las pinturas de Watteau son ricas en detalles y nos permiten hacernos una idea.

improvisación de la *commedia dell'arte*, todos los actores estaban atentos a sus compañeros en el escenario para poder encadenar sus intervenciones en diálogos y *lazzis*, caracterizados por su rapidez y dinamismo. Consegúan un espectáculo global, dirigidos atentamente por el *capocomico*, Luigi Riccoboni (Lélio)⁶⁰. En lo que se refiere al vestuario, se adecuaba al papel que representaban en la obra⁶¹. Flaminia, la esposa de Luigi Riccoboni, se encargaba de que todo estuviese listo para la función.

La coreografía y el movimiento de la troupe italiana, opuesta al estatismo «effet tableau» de los franceses que señala Pavis (1986: 46), hace que el espectador perciba el movimiento escénico como una sincronización armoniosa de movimientos, actitudes y gestos de los actores sobre el escenario. Es este movimiento “natural” (no hay que olvidar que, a pesar de dar importancia a la improvisación, los actores Italianos ensayan) de los actores el que maravilló a sus contemporáneos, pues tienen la sensación que los intérpretes se comportan de manera espontánea, no como los

⁶⁰ Conocedor de la *Commedia dell'arte*, Luigi Riccoboni fue capaz de transportar su experiencia sobre las tablas como actor a los escritos críticos y se transformó en autor, teórico e historiador del teatro. Realiza una historia del arte teatral y presenta una teoría del arte del actor, en ruptura con la forma artificiosa de representar de los actores de la *Comédie Française*. Plasmó sus ideas en *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 ; et une dissertation sur la tragédie moderne* (1730), *Pensées sur la déclamation* (1738) y *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738).

⁶¹ En el *Théâtre des Italiens*, el actor que representa el papel de Arlequin permanece enmascarado durante toda la obra, lo cual le obliga a comunicarse con su cuerpo, a través de sus gestos. Las acrobacias o *lazzi* de Thomassin, actor que encarnaba a Arlequin, dejaron impresionados a los espectadores dieciochescos. El resto de los actores de la troupe italiana, salvo los enamorados, llevan sus rostros empolvados con maquillaje blanco o enharinados, como vemos en las pinturas de Gillot (Martine de Rougemont, 2001: 134):

Le masque au XVIIIe siècle joue un rôle mineur. Il n'y a plus, d'après Dautrepoint, d'acteurs masqués ou enfarinés à la Comédie Française. Les personnages fixes de la *commedia dell'arte*, annexés par les forains ou repris par les Italiens, portaient traditionnellement le masque dans la plupart des rôles comiques. Mais dans les images conservées, il semble que dès le début du XVIIIe siècle seul Arlequin garde son petit masque noir, qui couvre le haut du visage et le nez et lui vaut chez Marivaux l'épithète de «petit brunet»; parmi les autres zanni, dessinés par Gillot, seul Pierrot paraît enfariné, c'est-à-dire porteur, selon le mot de Dautrepoint, d'un «grimace fixe». Il est possible que d'autres masques aient été maintenus: les études sont rares en ce domaine, même au sujet de la vie et de la fonction théâtrale des masques italiens, dont des spécimens restent à l'opéra. [...] En ce qui concerne le grimage, ce masque que l'on peint sur la peau, et qui se plie aux expressions de l'acteur, les renseignements sont rares et peu cohérents. L'usage, pour les hommes comme les femmes, du blanc rehaussé de rouge, du noir pour les sourcils, et des mouches, est attesté à la Comédie Française du début à la fin du siècle.

En alguna de las comedias que Marivaux representó en la compañía italiana, Trott (2000: 133) evidencia los problemas que suscitan el uso de la máscara y del traje por parte de Arlequin, pues a pesar de ayudar al espectador a identificar el personaje, entorpecían juegos escénicos, por ejemplo, a los que dan lugar los personajes disfrazados, recurso muy utilizado en las comedias marivaldianas:

Admis, voir réclaté en 1716, il était déjà devenu problématique en 1730 dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Le compte rendu du Mercure d'avril 1730 fait observer que le public eut de la difficulté à croire au déguisement d'Arlequin en Dorante: «il n'est pas vraisemblable que Silvia puisse se persuader qu'un butor tel qu'Arlequin soit [...] Dorante. La seule vue du faux Dorante ne doit-elle pas faire soupçonner du mystère?» (p.778). Comme à cette époque il ne faisait aucun doute que Thomassin jouait toujours sous son masque de cuir, son rôle dans la pièce de Marivaux cadrait mal avec les attentes émergentes du public en ce qui concerne l'image scénique que le Théâtre Italien lui offrait. Un faux Dorante dont le costume d'Arlequin restait visible ne s'harmonisait pas avec une nouvelle recherche de vraisemblance visuelle.

En los últimos años del Antiguo Régimen, se hace palpable « l'atténuation des conventions de la vieille Commedia dell'arte, et l'attribution à Arlequin d'un état civil de «domestique», plutôt qu'un emploi de théâtre» (Trott, 2000: 243). Para Pavis (1986: 41) el hecho de que Arlequin deje de llevar su máscara, con el pretexto de ser como los demás, marca el fin del espíritu de la verdadera *Comédie-Italienne*, escritura escénica codificada, accesible únicamente a los espectadores entendidos.

Franceses, que permanecen estáticos, colocados en fila, sin tener en cuenta a los demás actores, recitando ampulosamente su diálogo⁶².



Fig. 7. *Comediantes Italianos*, Jean Antoine Watteau, 1720.

Para los decorados, los italianos utilizaban *pièces* de decoración (Pavis, 1986: 22), que permitían aumentar el efecto de profundidad y perspectiva, no como los franceses que usaban únicamente telas pintadas, las cuales transmitían sensación de monotonía. Lélío⁶³ y su troupe se acomodan al espacio escénico, renovando los decorados tantas veces como fuera necesario, de un espectáculo a otro o incluso a lo largo de la misma representación.

⁶² El regreso de los Italianos a París, tras un exilio de casi veinte años, supone una revolución en lo que a la forma de representar se refiere, como afirma Diderot (1996: 1336), testigo del sentir de la época:

Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres (mais que vous importe à vous et à moi? Premièrement dire la vérité, voilà notre devise), c'est que, dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français; il faut moins de cas du spectateur. Il y a cent moments où il en est tout à fait oublié. On trouve dans leur action je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. À travers leur folie, je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser, et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination; et j'aime mieux cette ivresse que le raide, le pesant et l'empesé.

⁶³ El uso de los decorados, aunque en muchas ocasiones tuviera que limitarse por razones económicas, era sentido por L. Riccoboni como una concesión hecha al público, poco compatible con la utilización exclusivamente literaria del escenario (Pavis, 1986: 24). Riccoboni quiere evitar que el público centre su atención en ellos y su atención se distraiga de la representación. Asimismo, no hay que olvidar el coste elevado de las telas para cada espectáculo y la dificultad de cambiarlas para las distintas escenas a lo largo de la representación. A pesar de ello, L. Riccoboni se esforzará para decorar su escenario mejor que los franceses, consolidando a su vez la unidad de lugar y el espacio de la ficción, mientras que los franceses no se preocupan por la verosimilitud del decorado.

La tendencia de estos últimos es hacia la decoración austera, hecho que se acentúa cuando la troupe deja el Hôtel Guénégaud, hacia finales de la década de 1680. Como apunta Pavis, (1986: 24), las recientes investigaciones de Roger Herzog han demostrado que los decorados de las obras de Molière eran concebidos específicamente para cada una de las obras y fueron reemplazados después, por razones económicas, por una especie de decorado austero, universal, neutro, elegante, idéntico para cada obra perteneciente a un mismo tipo general: « un décor universel, une pièce ou rue stylisée de façon à servir pour toutes les situations. Il en résulte une figuration très dépouillée qui devint caractéristique d'une dramaturgie classique plus par accident que par une nécessité interne absolue ».

A pesar de las diferencias entre los decorados de las compañías en que representó Marivaux, hacemos nuestras las palabras de Pavis y creemos que, en ninguno de los casos la decoración se adapta a las necesidades dramáticas, estamos muy lejos de la colaboración entre el autor o el jefe de la troupe y el decorador, que Diderot tanto reclamará (Para un estudio más detallado de las ideas reformadoras sobre la representación teatral de Diderot, remitimos a la obra DIDEROT, Denis. (1975). *Discours de la poésie dramatique*. Paris: Nouveaux Classiques Larousse).

Como señala Pavis, la forma de representar de los italianos y la de los franceses es una dicotomía indestructible para la crítica, una oposición entre dos dramaturgias, dos concepciones del realismo y de la teatralización⁶⁴. Marivaux supo adaptarse a los imperativos escénicos de ambos escenarios (1986: 62- 63):

Le Marivaux des Français est tiré, malgré la déclamation, vers un certain réalisme, un naturel des motivations et un approfondissement psychologique; il devient l'auteur d'un réalisme social (celui des salons notamment). Marivaux, nous assure d'Alembert, ne savait pas parler plus « naturellement » que ses personnages pleins d'esprit. [...] Le Marivaux des Italiens est ramené à un sens de la convention, du symbolisme gestuel, de la virtuosité et de la théâtralité; il est aisé d'en faire l'archétype d'un théâtre pur, et l'idéalisation actuelle de la *commedia dell'arte* achève de consacrer un auteur idéalisé

A pesar de que Marivaux fue capaz de adaptar sus obras a las condiciones de la compañía en la que se iban a representar, su inclinación hacia los Italianos era evidente, como muestran las más de veinte obras que creó para la troupe de Riccoboni, escritas en función de las características de los actores que las iban a representar. El dramaturgo encontró en esta compañía una forma de hacer de teatro, unos personajes y unos actores que lo inspiraron durante años.

5.2. Teatro no oficial

5.2.1 Los Teatros de Sociedad

Además de las salas privilegiadas de París, de las representaciones provinciales y de los espectáculos de la Corte, a los franceses del XVIII les encanta representar ellos mismos las obras teatrales. No sólo buscan divertirse, sino que la representación se convierte en una práctica social e intelectual de moda (Larthomas, 1980: 22):

La passion du théâtre donne à ceux qui l'éprouvent le désir de jouer eux-mêmes. Au XVIII^e siècle, en dehors des salles régulières, toute une vie théâtrale se développe, non seulement dans les collèges pour des raisons pédagogiques, ou à l'armée pour soutenir le moral des troupes, mais encore dans la vie civile, à la Cour, chez les nobles et jusque dans la petite bourgeoisie, aussi bien en province qu'à Paris.

⁶⁴ David Trott (2000: 193) resume las diferencias entre los Italianos y los Franceses centrándose en el movimiento y la forma de representar de los actores:

Le mouvement était également codé: déclamation en positions figées de tirades tragiques au Théâtre Français, lazzis énergiques et déplacements rapides en groupes plus choréographiés de deux ou trois à la Comédie Italienne. Pour la génération de spectateurs qui fréquentaient les théâtres à l'époque, on discourait donc avec fondement sur les distinctions entre le jeu relativement plus «naturel» des Italiens et une plus forte grandiloquence et débit «ampoulé» des Français.

Martine de Rougemont (2001) afirma que esta costumbre constituye «un des fondements les plus stables de la vie mondaine et des échanges sociaux». David Trott, por su parte, subraya la variedad de lugares, repertorios y participantes en este fenómeno cultural y social, siendo más que un pasatiempo, «un système généralisé de communication des idées, des valeurs et des façons d'être des Lumières» (2005: 165).

En principio, se representaba todo aquello susceptible de hacerlo, el repertorio varía según el ambiente, la moda y la evolución de los gustos a lo largo del siglo. Para las representaciones de sociedad era costumbre utilizar «pièces imprimeés» (Ravel: 2012), que se elegían entre las mejores obras un repertorio ya consagrado y edificante para los «amateurs de bon ton » (Trott, 2000: 167).

La mayor parte de los grandes señores tenían su propio teatro en sus castillos. Eran verdaderas salas de espectáculos y, a pesar de que en ocasiones estaban mal conservadas, se podía representar cualquier tipo de obra en ellas. Los burgueses, por su parte, se conformaban con convertir el salón común en una sala improvisada de teatro, como señala Larthomas (1980: 23): «parfois deux paravents y suffisent; on n'en joue pas moins avec la même ardeur». No hay que olvidar que muchos de los actores de prestigio se desplazaban, fuera de París si era necesario, para dar lecciones a los amateurs, o incluso para actuar con ellos (Larthomas, 1980: 23): «grassement payés, traités par les hôtes comme des amis, ils en arrivaient parfois à négliger leur propre salle». Así pues, el teatro de sociedad no se explica por una configuración única, al contrario, este teatro no oficial, privado, exclusivo y, en ocasiones, secreto, como apunta David Trott (2000: 165-166), posee sus prácticas propias, una amplia gama de expectativas, estilos, medios y efectos.

¿Qué relación mantuvo Marivaux con los *théâtres de société*? « Le fait que la carrière dramatique de Marivaux commence et finisse dans les théâtres de société n'est pas sans signification. Par ailleurs, la place du corpus marivaudien dans les répertoires de province est de plus en plus reconnu», apunta David Trott (2005: 165-166). El autor que nos ocupa hizo su debut en estas tablas con *Le père prudent et équitable* (1706), comedia de juventud aún en verso, representó en ellos *La Colonie* (1750) y concibió una comedia cuya acción principal se basa en los ensayos de una representación en sociedad, *Les acteurs de bonne foi* (1748), que no llegó a ser representada (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000: 1941-1942):

[...] l'idée de mettre le théâtre sur le théâtre, ou plus exactement les coulisses du théâtre, au moment de la répétition, et de montrer les interférences entre les rapports des personnages dans la réalité et en scène. [...] Ses personnages ne sont pas des acteurs professionnels. Ce sont, soit dans le cas de Merlin, des amateurs, soit des acteurs de hasard (Lisette, Colette, Blaise), soit même, dans la seconde partie de la pièce, des «acteurs sans le savoir»: Mme Argante est punie de la mauvaise humeur qu'elle a

montrée à l'égard du spectacle projeté en devenant elle-même un spectacle comique pour les autres personnages. [...] D'abord, il s'agit d'un jeu impromptu, qui laisse beaucoup plus de place à la spontanéité. Puis, comme dans les premières pièces italiennes de Marivaux, les acteurs jouent en quelque sorte à visage découvert, puisqu'ils interprètent leur propre personnage. [...] Enfin, consciemment, Merlin choisit un scénario qui imposera à ses interprètes une sorte d'épreuve de l'inconstance. Ainsi, le jeu théâtral est très proche de ce que serait un changement de partenaires «pour rire» dans une partie carrée. Rien d'étonnant à ce qu'il soit aussi vivement pris au sérieux. [...] Marivaux en est arrivé à une réflexion profonde sur les rapports de la fiction et de la vérité, qui l'a fait rapprocher, à juste titre, de Pirandello.

El éxito del teatro de Marivaux más allá de las compañías oficiales es muy significativo por su repercusión entre el público⁶⁵, como señala Henri Lagrave (1970: 67):

Marivaux, enfin, est un des auteurs auxquels s'adressent, de préférence, les aimables compagnies qui font du «théâtre de société» un passetemps ou une passion. Ce goût est, on le sait, si répandu au XVIII^e siècle, qu'on ne saurait, en mesurant le succès d'un écrivain du temps, négliger cet aspect de sa notoriété.

6. Marivaux *par lui-même*⁶⁶



Fig. 8. Retrato de Marivaux, Michel van Loo, 1743.

Je parlerais d'un théâtre français au milieu du XVIII^e siècle; je parlerais du théâtre de Marivaux. [...] des différentes différences, de personnes, de sexes, de générations, de conditions sociales et des espèces variées des doubles; de la malédiction sociale (différences entre grands et bourgeois et serviteurs et paysans) et de la conjuration

⁶⁵ David Trott (2000: 165-166) se basa en las constataciones realizadas por Henri Lagrave para evidenciar la importancia de que Marivaux comenzara y terminara su carrera en los teatros de sociedad:

Henri Lagrave fait état des pièces marivaudiennes dans *Le Manuel des châteaux* (environ 1779) du Marquis de Paulmy. *Le Père prudent et équitable* (après 1708) fut vraisemblablement créée pour une société aux alentours de Limoges, et la pièce des *Acteurs de bonne foi* (avant 1757) aurait été, selon ses éditeurs «très piquante à jouer sur une scène de société».

Sin embargo, Trott cree que la posibilidad de que *Les Acteurs de bonne foi* se representara en sociedad es más que factible.

⁶⁶ Tomamos prestado el nombre del epígrafe de la obra de Paul Gazagne, *Marivaux par lui-même* (1997).

heureuse de cette malédiction par la subversion expérimentale, «théorique», en représentation théâtrale, utopique, des différences, qui se résout dans la restitution du même autour du pivot de la tendresse ainsi révélé; et du bon rapport de dédoublement-redoublement des maîtres et des valets, modèles réciproques; de la fiction de l'épreuve comme épreuve de la fiction, par quoi le malentendu apparaît surmontable. Méprise, stratagème, surprise, travesti, duperie, fourberie: machination dramatique: machinerie du frein et de la précipitation, du retard et de la hâte; chance, aléa, risque, enjeux, gains. (Michel Déguay, 1981: 47-48)

Cuando se habla del teatro francés del siglo XVIII, es inevitable hablar de Marivaux, cuyas obras se siguen llevando hoy en día a escena, y de su concepción teatro. Varios autores⁶⁷ coinciden en la discreción con la que recorrió su vida, como Deloffre y Gilot (1969: 12) : «On ne connaît presque rien de la vie de Marivaux: c'est par son oeuvre seule qu'il est présent parmi nous. Il est donc tentant d'y rechercher le contact direct avec son créateur: peut-être alors livrera-t-il son secret? Son oeuvre, sans doute, mais quelle oeuvre? Ce fameux théâtre peut être, où il est dans chacune de ses phrases, dont on subit le charme, mais dont il est si difficile de parler».

Los datos autobiográficos que tenemos del autor se pueden resumir en pocas líneas. Marivaux nació en París el 4 de febrero de 1688, quince años después de la muerte de Molière. Hijo de un burgués, el autor pasó su infancia con su madre en París, durante los años en que su padre vivió en Alemania debido a su cargo en la intendencia del ejército; la familia se trasladó a Riom cuando el padre fue nombrado director de la Monnaie Royale. El joven Marivaux estaba destinado a continuar la carrera paterna, y su formación debía prepararle para un cargo en la administración: inició sus estudios con la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Riom, para luego estudiar Derecho en París en 1710, aunque abandonó pronto su carrera. Poco después de su llegada a la capital, y gracias a la influencia de Fontenelle, Marivaux se convirtió en un habitual del salón de Mme de Lambert (favorable a los Modernos), donde recibió la aprobación de su primera obra de teatro *Le Père prudent et équitable*, en 1712. Partidario de los autores modernos en el último episodio de la *querelle des Anciens et des Modernes*, Marivaux empezó su carrera literaria con la publicación de *La Voiture embourbée* en 1714 y dos años más tarde, vio la luz una novela que hay que situar en el contexto de la mencionada polémica, su versión burlesca de Homero: *L'Iliade travestie*. En 1721 fundó el periódico *Le Spectateur français*, en el que muestra sus cualidades como periodista. El escritor se casó en 1717 y terminó sus estudios de Derecho –quizá debido al nacimiento de su hija. Pero, arruinado por la bancarrota de Law, y habiendo

⁶⁷ Jean-Claude Polet (1997 : 356) «On sait bien peu de choses de la vie de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux: si ses œuvres n'ont plus guère de secrets pour la critique, sa biographie reste parsemée de points de suspension».

perdido a su mujer en 1723, Marivaux decidió dedicarse a la literatura para subsistir. A partir de este momento, su vida se confundirá en gran medida con su obra de dramaturgo y novelista. Sus amigos, los salones que frecuenta (entre los que destaca el de Mme de Tencin, que apoyó su candidatura para entrar en la *Académie Française*, de la que formará parte a partir de 1742) y la educación de su única hija, que ingresó en un convento en 1745, son los elementos más destacados de la modesta existencia del autor. Su obra se organiza en torno a un eje moral, la sinceridad, que desarrollará a lo largo de su carrera de dramaturgo, periodista y novelista. Muere en París el 12 de febrero de 1763.

Autor que sigue la línea de *Les Modernes*, Pierre Carlet de Marivaux (salvo por la obligada tragedia con la que todo autor novel intentaba darse a conocer en la *Comédie-Française*, en su caso *Annibal*, de 1720⁶⁸) optó resueltamente por los géneros inferiores: la novela, la comedia irregular y la escritura periodística. En 1720 abordó el teatro, destacando por la originalidad⁶⁹ de su perspectiva y de su dramaturgia. Es el renovador del género de la comedia irregular. Fundó diversos periódicos (*Le Spectateur Français*, 1722-1723; *L'Indigent Philosophe*, 1728; *Le Cabinet du Philosophe*, 1734). Escribió unas treinta y ocho obras teatrales, entre las que destacan sus comedias ideológicas y satíricas (*L'Île des esclaves*, 1725; *L'Île de la raison* 1727), y, sobre todo, sus comedias de análisis del mecanismo del amor (*La Surprise de l'amour*, 1722; *La Double Inconstance*, 1723; *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730; *Les Fausses Confidences*, 1737). También son notables sus novelas de madurez, *La vie de Marianne* (1731-1741) y *Le Paysan parvenu* (1735-1736).

Marivaux es el dramaturgo de la primera mitad del siglo que más lejos fue en el camino renovador de la comedia: a las convenciones heredadas del teatro clasicista⁷⁰, superpone elementos de la *Commedia dell'Arte*. Su producción teatral, al igual que la escritura periodística y novelesca, giran en torno al comportamiento del ser humano, línea central del pensamiento de *Les Modernes*. Sin embargo, contrariamente a otros

⁶⁸ « Ce fut un échec que Marivaux, sûr désormais de sa vocation comique, ne tenta pas de réparer, à l'exception de sa tragédie en prose inachevée, et récemment découverte, *Mahomet second* » (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000: 11).

⁶⁹ D'Alembert en su *Éloge de Marivaux* (recogido por Deloffre y Rubellin, 2000: 2074-2124) destaca su originalidad y simpatía por el bando de *Les Modernes*:

Mais nous pouvons d'ailleurs assurer que notre académicien, quand il aurait su par coeur Cicéron et Virgile, n'aurait jamais regardé ces grands maîtres comme les siens; le genre d'esprit que la nature lui avait donné ne lui permettait ni d'écrire ni de penser comme un autre, soit ancien, soit moderne. *J'aime mieux*, disait-il quelquefois avec la naïveté de son caractère, et la singularité de son style, *être humblement assis sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux qu'orgueilleusement placé à la première ligne dans le nombreux bétail des singes littéraires*. Cependant, quoiqu'il se piquât de ne rien emprunter ni aux écrivains vivants ni aux morts, il faisait du moins l'honneur à son siècle de le préférer à ceux d'Alexandre et d'Auguste, par cette raison singulière, mais, selon lui, très philosophique, que chaque siècle devait ajouter à ses propres richesses celles de tous les siècles précédents [...]

⁷⁰ R. Pomeau definió a Marivaux como «le dernier en date des classiques de la scène française» (1974: 267).

autores de su época, como Beaumarchais o Diderot, que escriben sobre sus obras y sobre la creación de las mismas⁷¹, «Marivaux n'a pas laissé d'ouvrage didactique: ce que l'on sait des conseils qu'il a donnés provient des confidences de ses comédiens ou de son texte lui-même» (Peyronnet, 1974:56).

Tal y como afirma Martine de Rougemont (2001: 29), «ce qui caractérise le mieux les grands auteurs comiques du XVIII^e siècle, Marivaux, Beaumarchais, c'est qu'ils ne se ressemblent en presque rien, et ressemblent encore moins à Molière: c'est l'irréductibilité du comique à un modèle générique. On peut dire quelles pièces appartiennent au genre comique, mais on ne peut pas dire ce que c'est le genre comique en soi. C'est sa liberté, faut-il la regretter? ». Marivaux se atreve a alejarse del molde cómico creado por Molière, indiscutido hasta entonces para la comedia francesa, elaborando progresivamente su propio sistema dramático (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000:10).

Como señala René Pomeau (1971: 194), la originalidad de las comedias de Marivaux reside en interiorizar el conflicto, como él mismo reconoce (citado por D'Alembert en su *Éloge de Marivaux*, recogido por Deloffre y Rubellin, 2000: 2074-2124):

Chez mes confrères, disait-il, et on reconnaîtra bien ici son langage, l'Amour est en querelle avec ce qui l'environne, et fini par être heureux, malgré les opposants; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui-seul, et finit par être heureux malgré lui. Il apprendra dans mes pièces à se défier encore plus des tours qu'il se joue que des pièges qui lui sont tendus par des mains étrangères.

La acción es psicológica, pues, contrariamente a la comedia molieresca, los obstáculos para la acción son de orden interno, ya que los obstáculos externos han sido debilitados o eliminados, y la acción avanza por la presión de unos personajes sobre otros, a través de las situaciones creadas y a través de sus palabras (F. Deloffre y François Rubellin, 2000: 8-9):

Sans doute, ne renonce-t-il pas aux obstacles traditionnels de la comédie. Dans quelques pièces, les volontés des parents, les conventions sociales, un empêchement juridique pourront être invoqués pour nourrir l'action. Mais on notera qu'ils sont chaque fois comme «intériorisés». Par exemple, les deux cent mille francs que le marquis doit verser s'il épouse la comtesse dans *Le Legs* sont davantage le prétexte de ses hésitations que leur

⁷¹ Otros autores ponen en evidencia la ausencia de escritos sobre el teatro en la producción de Marivaux. Nakayama (2002: 25) señala que «Marivaux, homme discret, n'a pas rédigé de théorie du théâtre et n'a presque jamais attaché de préface à ses pièces. Il nous est difficile de connaître sa conception des rapports entre l'improvisation et le texte. Cependant, sa dernière pièce *Les Acteurs de bonne foi* dont le sujet même est le théâtre, pourrait nous servir à deviner ses idées sur le théâtre ». Por su parte, David Trott (2000: 207) afirma que «Comme les grands dramaturges Shakespeare et Molière avant lui, Marivaux ne laissa pas, ou peu, de manuscrits sur son théâtre. [...] les pièces de Marivaux (plus que beaucoup d'autres) nous obligent à trouver les échos de leur production dans leur texte écrit».

véritable raison. De même, Araminte doit plutôt surmonter ses répugnances à sortir d'un «état tranquille» que vaincre des obstacles d'ordre social dans *Les Fausses Confidences*. Au reste, Marivaux recourt volontiers à une barrière aussi légère que possible, celle des «serments indiscrets» dans la pièce de ce nom, ou celle de la forme à donner à une déclaration d'amour dans *Le Petit-Maître corrigé*. Mieux encore, l'obstacle reste purement subjectif (souvenir d'une infidélité dans la première *surprise*) ou même se trouve arbitrairement imposé sous la forme d'une épreuve (*Le Jeu de l'amour et du hasard, L'Épreuve*).

Los elementos dominantes de todas sus comedias son, pues, el análisis psicológico del comportamiento y la exigencia de lucidez y sinceridad, destacando principalmente la pintura de los sentimientos. Gran conocedor de la psicología femenina, Marivaux se aparta de los cánones clásicos para sugerir los matices de los sentimientos y su evolución: en oposición al teatro anterior que mostraba las emociones de manera estática, Marivaux aborda la aparición del amor como un proceso, como un cambio dinámico. Él mismo lo define de la manera siguiente (citado en Jean-Claude Polet, 1997: 358):

J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches... Dans mes pièces, c'est tantôt un amour ignoré des deux amants; tantôt un amour qu'ils sentent et qu'ils veulent se cacher l'un à l'autre; tantôt un amour timide qui n'ose se déclarer; tantôt enfin un amour incertain et comme indécis, un amour à demi-né, pour ainsi dire, dont ils se doutent sans en être bien sûrs et qu'ils épient au dedans d'eux-mêmes avant de lui laisser prendre l'essor.

La utilización que hace Marivaux del lenguaje es igualmente novedosa: el diálogo teatral es el motor de la acción, el procedimiento que transforma las situaciones a través de las réplicas vivaces de los personajes, que reaccionan ante las palabras ajenas. Se basa en el lenguaje en el sentido más amplio, es decir, en el lenguaje verbal y no verbal (silencios, miradas, actitudes, gestualidad, elementos suprasegmentales, etc.), lo cual le permite dar a entender al espectador el cambiante estado anímico de unos personajes influidos por las situaciones que atraviesan. Sus comedias muestran la modificación de los personajes a través de su interacción, su evolución psicológica (F. Deloffre y François Rubellin, 2000: 10): « Chez Marivaux, c'est avant tout sur le mot qu'on réplique, et non plus sur la chose. Mais chaque reprise de mots signifie différence d'interprétation, chicane, discussion, rebondissement imprévu, progression dramatique enfin. Le langage n'est plus le signe de l'action, il en devient la substance même ». Esto

constituye la noción de *marivaudage*, registrada incluso por el diccionario francés⁷², y estudiada por autores⁷³ de la talla de F. Deloffre (1993: 8):

Marivauder, c'est jouer avec des mots, mais en jouer de façon sérieuse, pour ainsi dire. Car le devoir de sincérité est essentiel aux yeux de Marivaux, plusieurs anecdotes en témoignent. Or ce problème moral, transposé sur le plan littéraire, se réduit à un problème d'expression. Avouer ce que l'on ne veut même pas s'avouer, exprimer ce que personne n'a jamais su exprimer auparavant, tels sont les deux aspects fondamentaux du marivaudage.

Asimismo, otro de los rasgos distintivos de la escritura de Marivaux consiste en adecuar el registro de lengua al estatus social del personaje y/o a su procedencia geográfica, lo cual refuerza el verismo y la comicidad en sus obras. La forma de hablar de las clases populares contrasta con el refinamiento de la nobleza, como ocurre, por ejemplo, en *La Surprise de l'amour* (1722) con Pierre y Jacqueline (I, 1):

Pierre.- Tiens, Jacqueline, t'as une humeur qui me fâche. Pargué, encore faut-il dire quelque parole d'amiquié aux gens.
Jacqueline.-Mais, qu'est-ce qu'il te faut donc? Tu me veux pour ta femme: eh bien, est-ce que je recule à cela?
Pierre.- Bon, qu'est-ce que ça dit? Est-ce que toutes les filles n'aiment pas à devenir la femme d'un homme?
Jacqueline.- Tredame! c'est donc un oisieu bien rare qu'un homme, pour en être si envieuse?

Marivaux también reproduce el acento de personajes como el gascón Fontignac, secretario del cortesano en *L'Île de la Raison* (1727) (I, 8):

Fontignac.- Qué beut dire cé vouffon, avec son *débénez raisonnavle*? Peut-on débénir cé qué l'on est? S'il né fallait qué dé la raison pour être grand dé taillé, jé passerais le chêne en hauteur.
Blaise.- Bon, bon! vous prenez bien voute temps pour des gasconnades! pensons à noute affaire.

En cuanto a la distribución de los personajes en las comedias, Molière sigue la fórmula que dominó la escena francesa desde 1660 hasta 1760 (Greene, 1973: 12): « les amours spontanés des Jeunes, contrariées par les Vieux, sont favorisées par les

⁷² En el diccionario *Le Nouveau Petit Robert* (2002) encontramos las siguientes entradas:

MARIVAUDAGE: «préciosité» 1760, de *Marivaux*, n. d'un écrivain français du XVIII^e. Propos, manège de galanterie délicate et recherchée. Badinage. *Il n'y a eu entre eux que du marivaudage.*

MARIVAUDER: v. intr. -1812 «écrire comme Marivaux» 1760, de *Marivaux*. Tenir, échanger des propos d'une galanterie délicate et recherchée. Badiner. *Ils marivaudaient à l'écart des invités.*

⁷³ Muchos han sido los autores que se han interesado por la noción de *marivaudage*, destacando a Michel Dégué (1981: 320): «Le marivaudage est la concession réciproque que se négocient la sphère du désir, qui exige inconstance, méprise, stratagème et la sphère de l'ordre social, de la conservation de l'institué, de la loi. Le marivaudage, avec ses dénégations, ses équivoques, ses aveux indiscrets, reconnaît qu'il doit y avoir transaction entre les deux, traduction, pour aboutir au moment public de la gaieté partagée, du oui qu'ils se consentent, dans la surface de fête, de rire, de comédie».

Valets ». Si bien Marivaux mantiene, por lo general, a los mismos personajes, modifica profundamente el esquema actancial molieresco, pues hace que la acción avance por la presión de los personajes lúcidos sobre los confusos. Sus obras remiten constantemente a los distintos niveles de conciencia que separan a unos personajes “espectadores” de aquéllos a los que estos observan y presionan, disposición esencial que Jean Rousset (1989) identifica como “la estructura del doble registro” y caracteriza toda la obra marivaldiana. Por un lado, aparecen los personajes centrales « qui vont sans se voir, entraînés dans le mouvement du sentiment » (Jean Rousset, 1989: 55) y, por otro, los laterales o lúcidos, que tienen el privilegio de ver y observar, pero también de dirigir a los otros y de controlar, al mismo tiempo, sus sentimientos y el desarrollo de la intriga. La acción avanza en sus obras por la interacción de los personajes, por la confrontación entre los impulsos y el ego del personaje –amor propio, prejuicios sociales, etc., lo que suscita auténticas pruebas para los personajes confusos debido a una situación que les desconcierta interiormente (el «Je ne sais où je suis» (III, 4) de Lelio en *La Surprise de l’amour*), situación que se resolverá gracias a la influencia de personajes lúcidos (Jean Rousset, 1989: 54):

C’est aux personnages latéraux que sera réservée la faculté de «voir», de regarder les héros vivre la vie confuse de leur cœur. Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles, ils interviendront pour hater ou retarder leur marche, faire le point d’une situation toujours incertaine, interpréter des propos équivoques. Ce sont les personnages témoins, successeurs de l’auteur-narrateur des romans et délégués indirects du dramaturge dans la pièce. De l’auteur, ils détiennent quelques-uns des pouvoirs: l’intelligence des mobiles secrets, la double vue anticipatrice, l’aptitude à promouvoir l’action et à régir la mise en scène des stratagèmes et des comédies insérés dans la comédie.

Desde el punto de vista formal, las comedias de Marivaux están escritas en prosa, exceptuando *Le Père prudent et équitable* (1712), con la que hizo su debut en las tablas, y la mayor parte se estructura en uno o tres actos, salvo *Les Serments indiscrets* (1732), en cinco. Algunas de sus comedias están seguidas de un *divertissement*⁷⁴.

⁷⁴ Aunque no los hemos analizado, Marivaux también destacó por los *divertissements*, género mixto, mezcla de ficción y danza, anunciado normalmente por uno de los actores y presentado al final del espectáculo (Pavis, 1986: 50):

Condiment obligé de toute sortie au théâtre, il est impatientement attendu par le public, ravi d’apprécier les qualités choréographiques de ses acteurs et actrices. C’est à peine si le spectateur remarque comment, chez Marivaux tout au moins, le divertissement résume les thèmes de la pièce en les plaisantant, atténue, en les bagatellisant, les conclusions parfois fort sombres de l’épilogue (ainsi le divertissement de *La Double Inconstance* ou de *La Fausse Suivante*). Sa fonction est plutôt directement sociale: il s’agit d’inviter le public à la bienveillance dans ses jugements, et de le laisser partir sur une bonne impression. Le public n’est pas dépaysé, puisque les airs utilisés sont souvent des airs villageois très connus.

Muchos han sido los autores⁷⁵ que han intentado realizar una clasificación las comedias marivaldianas, pero la dificultad es evidente: «Il en est finalement de ses comédies comme de ses héroïnes, toutes différentes et toutes semblables» (René Pomeau, 1971: 186).

En ocasiones, se ha considerado, por esto mismo, que las obras de Marivaux dan impresión de monotonía, como constatan F. Deloffre y F. Rubellin, retomando las palabras de d'Alembert en su *Éloge de Marivaux* (2000: 10): « C'est même un des partis pris les plus irritants de la critique que, depuis d'Argenson, elle ne consente à trouver comme «sujet unique des comédies de Marivaux» que «l'éternelle surprise de l'amour». Plutôt que de réduire une œuvre dramatique aussi vaste que celle de Corneille à un dénominateur unique, il importe d'en montrer la diversité». Si bien es cierto que muchas de sus comedias abordan este tema de manera transversal, de ahí la generalización excesiva de D'Alembert y Argenson, la diversidad de la obra dramática de Marivaux no puede reducirse a las *surprises*⁷⁶. Si Marivaux hubiera hecho de sus comedias una constante repetición, no sería tan difícil clasificarlas, así lo afirma René Pomeau (1971: 185): « Si Marivaux avait toujours écrit la même pièce, ses comédies ne seraient pas si difficiles à classer. Or il ne faut pas moins d'une douzaine de rubriques à Frédéric Deloffre, l'un des meilleurs connaisseurs de son théâtre, pour établir un classement qui ne soit pas trop arbitraire».

F. Deloffre y F. Rubellin consideran que Marivaux configura su propio sistema dramático y cada una de sus obras se define «tantôt par rapport à une tradition, tantôt par rapport à une préoccupation originale et propre à l'auteur. Couramment, on remarquera qu'un type de sujet entraîne une forme, comédie en un acte, par exemple. Bien entendu, des hybridations se produiront aussi, surtout lorsque les genres se seront multipliés, et telle pièce pourra être considérée sous deux aspects différents» (2000: 11-17). Proponen unas catorce rúbricas (*thèmes et formes traditionnelles, pièces*

⁷⁵ Nos encontramos diversos intentos de clasificación de las comedias, por ejemplo, la clasificación propuesta por Roger Guichemerre (1978: 95-100).

⁷⁶ Marivaux se defiende el prefacio de *Les Serments Indiscrets* (1732) de las acusaciones de haber repetido en esta comedia *La Surprise de l'amour* (Deloffre y Rubellin, 2000: 1066-1067):

[...] il est vrai que, dans l'une et l'autre situation, tout se passe dans le coeur; mais ce coeur a bien des sortes de sentiments, et le portrait de l'un ne fait pas le portrait de l'autre. Pourquoi donc dit-on que les deux pièces se ressemblent? En voici la raison, je pense: ce qu'on y a vu le même genre de conversation et de style, c'est que ce sont des mouvements de coeur dans les deux pièces; et cela leur donne un air d'uniformité qui fait qu'on se trompe [...] ce n'est pas moi qui ait voulu copier, c'est la nature, c'est le ton de la conversation en général que j'ai tâché de prendre. Ce ton-là a plu extrêmement et plaît encore dans les autres pièces, comme singulier, je crois; mais mon dessein était qu'il plût comme naturel, et c'est peut-être parce qu'il est effectivement qu'on le croit singulier, et que, regardé comme tel, on me reproche d'en user toujours [...] On n'écrit presque jamais comme on parle; la composition donne un autre tour à l'esprit; c'est partout un goût d'idées pensées et réfléchies [...] mais si par hasard vous quittez ce style, et que vous portiez le langage des hommes dans un ouvrage, et surtout dans une comédie, il est sûr que vous serez d'abord remarqué.

allégoriques, la naissance de l'amour, la surprise de l'amour, l'inconstance (la formule du chassé-croisé), comédies d'intrigue, utopies sociales, comédies de mœurs, les épreuves, les écoles ou pièces d'éducation, comédies de caractère, amour et préjugé, la fiction dans la fiction) que intentan reflejar la diversidad y riqueza de los temas tratados en las comedias. No obstante, hay comedias que oponen « une résistance efficace à toutes les tentatives de classement » (René Pomeau, 1971: 186). Es el caso, por ejemplo, de *Le Triomphe de l'amour* (1732), a la vez comedia de intriga y de sentimiento o *Les Sincères* (1739), comedia que trata la inconstancia y al mismo tiempo, comedia de caracteres.

A pesar de las dificultades de clasificación, sí podemos afirmar que las comedias marivaldianas se pueden dividir, *grosso modo*, en dos grandes grupos, comedias sociales y comedias de amor, temas que a menudo se entrelazan.

En sus comedias puramente sociales (igualmente psicológicas), la temática principal es el entendimiento social: el autor reivindica unas relaciones auténticamente humanas para poder hablar de una sociedad justa, mostrando que lo humano ha de prevalecer sobre lo social. A lo largo de la acción de la comedia, a través de las pruebas que la situación les plantea, algunos personajes logran rehabilitarse, aprendiendo una lección de humanidad que les permite descubrir la injusticia de su comportamiento, lo desnaturalizado de su trato con los otros, como ocurre por ejemplo en *L'Île des Esclaves*⁷⁷ (1725). Y aunque los personajes no siempre alcancen esa lucidez, son los espectadores los destinatarios de esa lección.

Contagiado por el espíritu de las Luces, Marivaux pone en tela de juicio las relaciones personales, reclamando una sociedad distinta en la que las relaciones se establezcan por los méritos de las personas. Su visión es humanista y moralista, defiende los valores morales ante los sociales, sean estos de cuna o de riqueza, en otras palabras, reivindica la supremacía de lo humano frente a lo social (Cindy Yetter-Vassot, 1996b: 59):

Marivaux n'a pas pu rester indifférent aux nouvelles façons de penser qui surgissaient à cette époque, comme nous le témoigne une dizaine de pièces (presqu'un tiers de l'œuvre théâtrale complète) dans lesquelles il n'est point question de l'amour, mais plutôt du comportement des hommes et des femmes dans une société transformée peu à peu par l'influence croissante de la philosophie et de l'esprit des Lumières.[...] le dramaturge devient ici lui-même meneur de jeu, afin de démontrer d'une façon théâtrale la

⁷⁷ En un principio, nos encontramos en la isla de la venganza, pues los esclavos que fundaron la isla pretendían matar a los amos que llegaran allí. Sin embargo, con el paso de los años pasamos de una isla de revancha a una isla de reinserción social: los esclavos deciden poner a prueba a los amos, intercambiar los papeles (a través del intercambio de los ropajes) de tal forma que los amos aprendan a considerar a los esclavos como personas. Esta es la lección que Marivaux quiere transmitir.

‘philosophie’ optimiste, progressiste et, selon la formule de Coulet et Gilot, ‘humaniste’ sur laquelle Marivaux fonde son univers dramatique.

Desde un punto de vista moral, denuncia las injusticias de la sociedad en la que vive, fundamentalmente los prejuicios de la casta frente al mérito personal, como dice Araminte en *Les Fausses Confidences* (1737) cuando se dirige a Dorante, su nuevo intendente (I, 7):

Araminte.- Il est vrai que je suis toujours fâchée de voir d’honnêtes gens sans fortune, tandis qu’une infinité de gens de rien en ont une éclatante. C’est une chose qui me blesse, surtout dans les personnes de votre âge; car vous n’avez que trente ans tout au plus?

Para hablar de una sociedad justa, las relaciones han de ser ante todo humanas y las situaciones que Marivaux recrea en sus comedias le permiten mostrar que lo que se considera normal, en muchas ocasiones es injusto, y algunos personajes se rehabilitan aprendiendo una lección de humanidad⁷⁸, como ocurre en *L’Île des esclaves* (1725).

Las situaciones que el autor crea en cada una de sus comedias permiten analizar el comportamiento habitual entre los miembros de una sociedad jerárquica, y proponer no otro orden social, sino otra actitud frente al prójimo, pues Marivaux aborda las relaciones humanas desde una perspectiva moral; su tratamiento no es político, sino ético. Marivaux se interesa por el comportamiento entre individuos y no cuestiona la sociedad en que vive⁷⁹, sino las relaciones entre los seres humanos. Sus obras son una llamada a la concordia entre el individuo y la colectividad. En definitiva, en sus comedias, Marivaux experimenta, analiza y corrige, pretende reformar la conciencia de la sociedad, aunque al caer el telón todo vuelve al orden establecido (Cindy Yetter-Vassot, 1996b: 59):

Tel est l’univers marivaudien : on rencontre des idées nouvelles, on se rend compte de ses propres fautes, on les corrige, on est pardonné, et tout rentre dans l’ordre établi, selon les règles. Mais la possibilité de changer la structure de la société existe, non pas par le moyen d’un soulèvement radical ou d’un bouleversement total du système, mais à travers une remise en question de quelques-uns de ses principes, et ceci grâce aux nouvelles idées de la philosophie des Lumières.

⁷⁸ «La qualité sociale n’est pas obligatoirement solidaire de la qualité morale, et si les interlocuteurs de *L’Éducation d’un Prince* sont d’accord pour reconnaître que l’on voit «des hommes du plus bas étage qui sont des hommes admirables» et «de grands seigneurs par la naissance qui avaient une âme indigne», l’inverse paraît encore plus naturel; le maître n’est pas mauvais comme maître, mais comme individu; son caractère, et non son rang, fait sa méchanceté, et il existe assez de grands dont l’âme est également grande», (Coulet y Gilot, 1973:19).

⁷⁹ «Marivaux ne réclame ni un bouleversement des institutions, ni l’instauration d’une société sans classe, ni, à plus forte raison, l’établissement d’une dictature des humbles» (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000: 583).

En lo referente a sus comedias de amor, se basan en la vivacidad del diálogo y en la ambigüedad de las réplicas, lo que ya en vida del autor se denominó *marivaudage*. El amor es el eje temático, y, a lo largo de la obra, se aprecian cambios en los personajes, que descubren algo de sí mismos que ignoraban, gracias en parte a la presión de otros personajes que sirven de ayudantes. Es lo que Frédéric Deloffre ha denominado «voyage au monde vrai» (Coulet y Gilot, 1973: 2659) y Jean Rousset «marche vers l'aveu» (1989, 57):

Toute pièce de Marivaux est une marche vers l'aveu: elle est faite d'aveux graduels et voilés; la scène dominante de chaque acte est toujours la scène d'aveu, c'est autour d'elle que l'acte s'organise. Aussi le rôle des acteurs témoins sera-t-il de faciliter ou de provoquer sans en avoir l'air un aveu qui tarde, parce que les coeurs marivaudiens sont lents, ou un aveu qui se refuse, parce que les coeurs se dérobent ou se dissimulent.

Según F. Deloffre y François Rubellin (2000: 7) : «Marivaux inaugure un genre nouveau auquel il reviendra avec prédilection, et que l'on peut appeler comédie de sentiment⁸⁰ – ce qui ne signifie nullement comédie sentimentale. [...] où la seule réalité est celle du sentiment, où l'on naît à l'existence en naissant à l'amour». La psicología de los personajes está tratada con dinamismo en su camino hacia la verdad y la lucidez. Como hemos señalado, su originalidad se basa en la explicación de los matices de los sentimientos, por oposición al teatro anterior que los mostraba como algo estático e invariable: Marivaux explica, pues, el proceso, en especial, el nacimiento del amor⁸¹, mientras que el teatro clásico explicaba el resultado. Para ello, utiliza las mentiras en sus comedias: ocultación de sentimientos, contraposición de impulsos y prejuicios, etc. que hacen que las obras evolucionen. Los protagonistas se nos muestran divididos entre el modelo social al que deben responder y su propia inclinación, tal y como ocurre en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): « Marivaux, qui dans son théâtre montre des individus désireux de voir clair dans leur propre coeur et de trouver le chemin de leur bonheur personnel, ne pouvait que revendiquer la liberté d'épouser selon l'inclination, et non selon les intérêts familiaux», (M^a Teresa Ramos Gómez, 2009b: 148). Es un

⁸⁰ Otros autores, como Lydia Vázquez, sostienen que el teatro de Marivaux se relaciona con la filosofía libertina (2008: 18):

Marivaux est un auteur de théâtre libertin parce qu'il y déploie sa philosophie libertine, celle, libérée, libératrice, libre, qui se veut un chant à la sensualité, une ouverture furieuse à l'expansion dionysiaque de l'individu. Parce qu'il met des hommes et des femmes sur scène, en os et surtout en chair, venus crier à un parterre d'amateurs du mensonge, que l'amour est vérité crue, qui ne se dit pas, qui se fait. Parce que ses personnages sont, sans exception, des êtres amoureux. Des corps mélancoliques. Des corps convulsés. Malades. Fiévreux

⁸¹ Georges Poulet (1952: 20-21): «pour Marivaux, si l'amour nous fait sortir de nous, il nous ramène à nous. [...] Aperception de soi, connaissance confuse mais connaissance, la pensée s'épanouit donc chez Marivaux à la pointe de toute émotion. [...] Si celle-ci est un trouble, un étourdissement où disparaît toute connaissance rationnelle, [...] c'est dans le trouble que l'être a chance de se trouver tel qu'il est vraiment».

juego de relaciones entre su “yo” social y su “yo” personal, en el que tienen cabida la mentira y el disfraz, entendiéndolos como la imagen social que los personajes quieren transmitir y no sus verdaderos sentimientos. Esto es precisamente lo que hay que vencer para llegar a la lucidez y a la sinceridad, para que los sentimientos puedan sobre los valores sociales (Deloffre y Rubellin, 2000: 8):

Ce qui intéresse Marivaux, c’est la phase initiale de l’amour, lorsqu’il émerge à la conscience dans une atmosphère «de trouble, de plaisir et de peur», comme le dit Marianne. Du moment où, l’âme saisie de vertige, le personnage se dit « je ne sais où j’en suis», jusqu’au moment où, enfin éclairé, il murmure «je vois clair dans mon cœur», depuis la découverte encore inconsciente de l’amour jusqu’à l’acquiescement à l’amour, tel est le cheminement que l’auteur prétend suivre et restituer. Mais, pour en faire une matière dramatique, des incidents sont nécessaires, et un mode d’expression doit être inventé.

La comedia se termina cuando el sentimiento se confiesa (a uno mismo y a los demás) y el lenguaje de las palabras coincide con el lenguaje espontáneo del corazón (René Pomeau, 1971: 189).

Otro aspecto en el que Marivaux se desmarca de sus predecesores es la comicidad. En sus comedias, surge de lo más profundo de los personajes: no son los personajes en sí mismos los que hacen reír cuando aparecen en el escenario, sino las situaciones a las que sus conflictos internos dan lugar. El enfrentamiento entre sus deseos y sus prejuicios, entre el amor y la razón, entre el amor y el amor propio, provoca situaciones que, a través de los gestos, movimientos, actitudes y palabras de los personajes que las sufren, suscitan la sonrisa cómplice de los espectadores, que se sienten, en ocasiones, identificados con ellos (Pavis, 1986: 96):

Elle occupe une place nouvelle, car elle ne cherche pas à simuler des actions comiques et éprouvées telles par le contraste entre le raisonnable et le déraisonnable, à décrire les caractères prêtant à rire quoi qu’ils fassent. Cette comédie place le ridicule à l’intérieur du personnage, comme hiatus entre pensée consciente et sentiment, entre amour et amour-propre «combat entre l’amour et la raison » (*Le Jeu de l’Amour et du Hasard*, III, 4). Le rire est plutôt un sourire, une attitude humoristique de supériorité ironique face au personnage, que l’on voit prisonnier de sa propre logique. On rit avec le personnage, et non de lui. Une incertitude s’établit quant au personnage à qui l’on peut s’identifier: au maître qui ne sait où il en est par un raffinement trop grand, éloigné des réalités concrètes; au valet qui perçoit la vraie situation du maître, mais la ridiculise d’un point de vue très terre à terre. Le comique thématise toujours une difficulté à communiquer, entre homme et femme, maître et valet, intellect et corps.

Asimismo, Marivaux combina con maestría su análisis psicológico con los *zannis* cómicos herederos de la *Commedia dell’arte*, como Arlequin, cuya gestualidad lúdica es conocida por los espectadores. A la vez que satisface las expectativas del público, que busca divertirse con los *lazzis* y gags tradicionales de Arlequin, Marivaux les atribuye una función significativa doble: el actor expresa a través de su cuerpo las emociones y

conflictos del personaje y realiza, al mismo tiempo, a través de sus comportamiento y de sus palabras, una crítica social y moral de la sociedad de su tiempo, como afirma María Teresa Ramos en su análisis del lenguaje teatral de *Arlequin poli par l'amour* (2009c: 254): «La rustreterie, le manque de savoir-vivre de l'Arlequin-type (attitude, comportement, langage) est source consacrée du comique à l'italienne, mais Marivaux ne se contente pas de faire rire le public aux dépens du zanni ridicule [...]. Marivaux puise les effets du contraste comique entre ce garçon mal dégrossi, et le modèle de la société galante de la Régence incarné par le Fée et son courtisan».

Las obras de Marivaux se representaron tanto en la *Comédie-Française* como en la *Comédie-Italienne*, por lo que el autor se adaptaba a los imperativos escénicos de cada compañía. En total, Marivaux escribió unas veinte obras para los Italianos y aproximadamente diez para los Franceses, lo cual, como ya hemos señalado, demuestra la importante relación entre el autor y la troupe, así como la influencia recíproca entre ambos.

La relación que mantuvo Marivaux con la *Comédie-Italienne* le abrió nuevos horizontes en su forma de hacer teatro. Quizás, como apunta Pavis (1986: 33), el éxito de las obras que Marivaux consagró a los Italianos reside en su dramaturgia, apoyada en un estilo de representar muy codificado, que mantiene con el texto una relación que no es meramente ilustrativa o redundante, sino que conforma un sistema semiológico autónomo con sus propias convenciones y leyes⁸². A esto se añade la facultad que tiene Marivaux para conjugar la improvisación, los *lazzis* y los personajes-tipo de la *commedia dell'arte* con el contexto sociocultural de Francia en la primera mitad del XVIII: « Ignorante du répertoire et même de la langue française, la compagnie dirigée par Luigi Riccoboni n'en possédait pas moins, aux yeux de Marivaux, outre une docilité peu coutumière aux comédiens-français, un fonds de qualités inappréciables: naturel du jeu, perfection du geste, sens de l'improvisation», (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000:9-10).

La influencia de la *Commedia dell'arte* se manifiesta sobre todo en la concepción de los personajes: Arlequin, Lisette, Lelio, Silvia, Flaminia, etc. pertenecen al repertorio italiano. Marivaux creaba sus personajes teniendo en cuenta las características y capacidades tanto físicas como psicológicas de los actores que los iban a representar, ya que los conocía y podía explotar sus cualidades, conocidas también por el público. El dramaturgo es consciente de la imagen y el alcance que cada actor tiene y lo aprovecha.

⁸² Pavis (1986: 27): « Marivaux a su tenir compte et profiter des limitations de scène italienne de son temps; il a surtout signifié l'espace et la décoration par la dramaturgie, la convention verbale, gestuelle, et vestimentaire».

Esto le evita un largo trabajo de caracterización para poder consagrarse a las relaciones entre ellos. Incluso los personajes pueden ser identificados de obra en obra y el público interpreta las obras nuevas en función de las anteriores, con lo cual, Marivaux puede «jouant de l'effet de «déjà vu» et, s'il le désire, de l'effet de surprise» (Pavis, 1986: 34).

El dramaturgo, a su vez, podía ayudar a los actores en las dificultades de interpretación que presentaba el texto. Así pues, la vida y la obra de los actores y del autor se entrelazaban. A modo de anécdota, D'Alembert cuenta en numerosas ocasiones cómo se conocieron Silvia y Marivaux. El autor llegó a su camerino justo en el momento en que ella aprendía el papel de la Condesa en *La Surprise de l'amour* (1722) y, sin saber que Marivaux era el autor, Silvia estaba se quejaba de las dificultades de interpretación que presentaba el texto (F. Deloffre, F. Rubellin, 2000: 229):

Ils se rendirent donc chez elle, ils la trouvèrent à sa toilette; elle leur fit politesse. M. de Marivaux la pria de ne point se déranger, et lui dit qu'il venait pour l'admirer chez elle, comme il l'admirait au théâtre; apercevant ensuite une brochure, il demanda si on pouvait sans indiscretion en voir le titre. C'est *La Surprise de l'amour*, reprit Mlle Silvia, c'est une comédie charmante; mais j'en veux à l'auteur: c'est un méchant de ne pas se faire connaître, nous la jouerions cent fois mieux s'il avait seulement daigné nous la lire. M. de Marivaux prit alors son ouvrage, et lut quelque chose du rôle de Mlle Silvia. Elle fut ravie de l'entendre: la précision, la finesse, la vérité avec laquelle il lisait furent de nouveaux traits de lumière pour elle. Ah! Monsieur, s'écria-t-elle avec chaleur, vous me faites sentir toutes les beautés de mon rôle; vous éclairez mon âme. Vous lisez comme je voulais, comme je sentais qu'il fallait jouer: vous êtes le diable ou l'auteur de la pièce. M. de Marivaux sourit de cette saillie et répondit simplement qu'il n'était pas le diable.

A pesar de las críticas que lo acusan de tener un estilo «peu naturel et affecté» (Deloffre y Rubellin, 2000: 2080) y de autores como Voltaire que afirman «qu'il passait sa vie à peser des riens dans des balances de toiles d'araignée» (Henri Lagrave, 1970: 165), Marivaux es el único autor del siglo XVIII que ha visto su nombre asociado a un estilo (marivaudage), aunque su estilo novedoso desconcierta a sus contemporáneos, como vemos por las críticas. En cuanto a la recepción de sus obras, quizás el público dieciochesco no llegó a captar del todo la originalidad de la dramaturgia marivaldiana, como apunta Pavis (1986: 94). Marivaux les parece un autor singular en cuanto al uso de expresiones y a la subtilidad de sus análisis psicológicos: «Si Marivaux n'a pas eu l'insuccès qu'on lui attribuait avant les recherches de Lagrave, il n'a pas non plus été accueilli conformément à ce qui nous semble, à présent, sa grande originalité. Ceci s'explique probablement par les contradictions des sources et des traditions qu'il rassemble, mais aussi par la nouveauté et l'incertitude de ses goûts et de sa composition sociologique». Actualmente es, como señalan F. Deloffre y F. Rubellin, uno de los dramaturgos más llevados a escena (2000: 7):

La réputation de Marivaux, que Grimm croyait en 1763 "balayée par le soufflé puissant de la philosophie», est aujourd'hui plus brillante que jamais; et rien ne contribue davantage

à son éclat que ces pièces de théâtre auxquelles les contemporains préféraient *Zaïre* ou les comédies larmoyantes de La Chaussée. Non seulement les plus célèbres d'entre elles sont au répertoire courant de la Comédie-Française, mais de nouvelles y entrent presque tous les ans; à l'étranger, Marivaux est en train de devenir, auprès de Racine, le grand peintre français du coeur humain.

* * * * *

En definitiva, en el presente capítulo hemos “viajado” al siglo XVIII para intentar colarnos en una *salle à la française*, cual espectador dieciochesco. Como hemos explicado, las condiciones materiales en las que se llevaba a cabo la representación teatral (iluminación, sonido, escenario, etc.) distan mucho de las que conocemos hoy en día, y la actitud de los espectadores, entorpecía, en ocasiones, la tarea de los actores, cuya dicción y manera de representar eran cuestionables. El modelo estético imperante era el Clasicismo, modelo del que se atreve a alejarse Marivaux, cuyas obras se representaron en las dos compañías más importantes de París, opuestas radicalmente en su concepción del teatro: la *Comédie-Française* y la *Comédie-Italienne*.

Por su extraordinario sentido de la teatralidad, Marivaux –contrariamente a tantos de sus contemporáneos– supo reconciliar los imperativos escénicos con las exigencias de la literatura. Su escritura dramática se basa en una teatralidad que, bien a través de ficciones que mimetizan la realidad de la época, bien por ficciones alusivas, remite siempre al universo del espectador, buscando su complicidad, para revelar los motivos ocultos –inconscientes o deliberadamente disimulados – del comportamiento humano. Gran observador de la sociedad de su tiempo, « cette misanthropie qui ne m'a point quitté, et qui m'a fait passer ma vie à examiner les hommes, et à m'amuser de mes réflexions» (Marivaux, *Le Spectateur Français*, Première Feuille, 29 mayo 1721), sus comedias se hacen eco de las preocupaciones de sus contemporáneos y de las suyas propias, y reflejan, al mismo tiempo, sus convicciones morales, mostrando la psicología de los personajes en dinamismo y en interacción.

III. LOS OBJETOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS COMEDIAS MARIVALDIANAS

Au théâtre, aucun objet n'est jamais muet, mais il faut parfois une analyse assez minutieuse, pour en décrypter tout le message particulier.

Hélène Catsiapis (1979: 59)

Tras este breve recorrido por la escena francesa contemporánea a Marivaux, que nos ha permitido discernir el tratamiento dado al objeto teatral por la tradición teatral clasicista, abordemos el tema principal de nuestro estudio, los objetos en las comedias marivaldianas.

Como es sabido, a pesar de pasar *a priori* desapercibidos en una representación, los objetos son un elemento imprescindible para conducir la acción y definir a los personajes. Además de su papel estrictamente utilitario, el objeto teatral puede condicionar una parte o la totalidad de la intriga, o por el contrario, interrumpir el curso de la misma o reducir, ampliar o restringir el discurso de los personajes. Asimismo, el objeto puede transformarse en signo y caracterizar un lugar, un momento de la acción, un personaje o simbolizar un sentimiento, un estado de ánimo, un pensamiento, una ideología, etc.; en definitiva, lo concreto es capaz de representar una noción abstracta. Por esta posibilidad de polisemia, los objetos tienen la capacidad de resemantizarse a lo largo de la obra y de acumular varias funciones, como apunta Yves Moraud (1983: 83): « À chaque fois l'objet n'est jamais ni tout à fait un autre, ni tout à fait le même...mais il est toujours révélateur par la place et la fonction qui lui sont attribuées, des permanences et des métamorphoses du théâtre, de l'évolution de la sensibilité [...]».

El tipo de objetos utilizados en una obra teatral, su frecuencia y lugar de aparición, su sentido y función, en definitiva, el tratamiento del objeto por parte del autor, contribuye a definir su estética, su dramaturgia y sus intenciones. Por ello es pertinente presentar primero los objetos a los que recurre Marivaux, para analizar después las funciones que desempeñan en sus comedias, aportando así un nuevo enfoque que redunde en un mayor acercamiento a su concepción teatral.

Basándonos únicamente en el texto (diálogos y didascalias) –aunque teniendo por supuesto en cuenta el punto de vista de la representación– hemos identificado los objetos cuya aparición en escena está indicada explícita o implícitamente por Marivaux, distinguiendo pertinentemente los escénicos de los extraescénicos o puramente verbales, pues no todos los objetos que aparecen en el texto teatral son *objetos teatrales*. Recordemos la definición de Anne Ubersfeld (1993: 138): toda cosa que figura sobre la escena y es manipulada por los actores adquiere *ipso facto* el carácter de objeto teatral. El objeto teatral es una cosa, retomada y recompuesta por la actividad teatral: todo lo que está en el escenario, incluso un elemento puesto de forma casual, se vuelve significativo por su sola presencia dentro del universo escénico, universo reconstituido por el trabajo artístico de la escena. La condición *sine qua non* para que un objeto teatral sea considerado como tal es que se encuentre inscrito, implícita o explícitamente, en el texto de la obra, es decir, en los diálogos y/o en las didascalias. Sin embargo, evitaremos tomar el discurso textual como homólogo del discurso escénico ya que a un lexema-objeto textual no le va a corresponder siempre un lexema escénico, pues hay objetos nombrados en el texto que no aparecen luego en escena, lo que Vuillermoz (2000:49) denomina “objetos extraescénicos”

Para el análisis de los objetos teatrales, nos hemos basado en el método de Marc Vuillermoz (*Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650, Corneille, Molière, Rotrou, Scudéry*, 2000), que nos ha permitido discernir la originalidad de Marivaux en el tratamiento del objeto teatral con respecto a la tradición clasicista.

Antes de adentrarnos en el estudio sistemático de los objetos teatrales en las comedias de Marivaux, analizaremos, a modo de ejemplo, los objetos de tres de sus comedias más conocidas para demostrar la importancia que les otorga el dramaturgo en la construcción de sus comedias.

1. *Parcours dramatique de algunos objetos marivaldianos*

El papel de los objetos en la construcción de algunas obras de teatro es fundamental para el desarrollo de la acción y la evolución de los sentimientos de los personajes. Sin ellos, algunas obras simplemente no tendrían razón de ser (Hélène Catsiapis, 1979:69): « Certains, par leur seule présence, déclenchent l'action: ce sont de catalyseurs. Ces objets n'agissent pas, mais sans eux, l'intrigue ne peut pas se dérouler, les sentiments ne peuvent ni se révéler ni évoluer.[...] Que d'intrigues nouées grâce à un unique objet! Sans lui, la pièce non seulement s'effondre, mais encore elle n'a plus raison d'être».

Tres de las comedias más conocidas de Marivaux presentan objetos cuya presencia es indispensable para el desarrollo de la acción: *La Surprise de l'amour* (1722), *La Fausse Suivante* (1724) y *Les Fausses Confidences* (1737). El denominador común de estas obras es que Marivaux construye la acción en torno a los objetos, cuya trayectoria dramática será indisociable de su función simbólica. Además, los objetos desempeñan una función de “detonadores”, forzando a los personajes a tomar conciencia de una situación o de un sentimiento que hasta el momento permanece oculto.

1.1. Retrato y notitas en *La Surprise de l'amour* (1722)

Después de haber sido traicionado por una mujer, Lelio decide retirarse al campo con su fiel Arlequin –cuya historia amorosa se asemeja a la de su amo– y renunciar al trato con mujeres. Pero una de las vasallas de Lelio, Jacqueline, quiere casarse con Pierre, jardinero de una Condesa vecina que profesa la misma aversión por los hombres que Lelio siente por las mujeres. Pierre y Jacqueline necesitan el consentimiento de sus señores para poder casarse, e incluso les haría falta un pequeño donativo para la boda. Obligados a verse por este motivo, Lelio y la Condesa afirman repetidamente que no tienen el menor interés el uno por el otro, puesto que desdeñan al sexo opuesto.

Para evitar verse y, sin embargo, poder resolver el asunto de la boda de Pierre y Jacqueline, la Condesa decide comunicarse con Lelio mediante notitas (*billets*) que servirán de hilo conductor de la acción principal. Así se lo hace saber a Lelio en su primer mensaje, que le hace llegar a través de su criada, Colombine (II, 2):

Lelio.-Pourquoi donc Madame la Comtesse se retire-t-elle en me voyant ?
Colombine, *présentant le billet*.- Monsieur...ma maîtresse a jugé à propos de réduire sa conversation dans ce billet. À la campagne on a l'esprit ingénieux.
Lelio.- Je ne vois pas la finesse qu'il peut y avoir à me laisser là, quand j'arrive, pour m'entretenir dans des papiers. J'allais prendre des mesures avec elle pour nos paysans ; mais voyons ses raisons.
Arlequin.-Je vous conseille de lui répondre sur une carte, cela sera bien aussi drôle.
Lelio *lit*.- *Monsieur, depuis que nous nous sommes quittés, j'ai fait réflexion qu'il était assez inutile de nous voir. Oh! très inutile; je l'ai pensé de même. Je prévois que cela vous gênerait; et moi, à qui il n'ennuie pas d'être seule, je serais fâchée de vous contraindre. Vous avez raison, Madame; je vous remercie de votre attention. Vous savez la prière que je vous ai faite tantôt au sujet du mariage de nos jeunes gens; je vous prie de vouloir bien me marquer là-dessus quelque chose de positif. Volontiers, Madame, vous n'attendrez point. Voilà la femme du caractère le plus passable que j'aie vue de ma vie; si j'étais capable d'en aimer quelqu'une, ce serait elle.*

Leyendo su mensaje, Lelio va a discutir o dialogar con la Condesa como si estuviese presente ante él. (II, 2) «La Comtesse choisit le papier pour le champ de bataille de nos conversations (...) j'en ai près d'une rame chez moi». Su comentario de

es doblemente significativo, pues, por una parte, muestra que considera sus relaciones con la Condesa como una guerra, con lo que evidencia su posición a la defensiva, y por lo tanto su vulnerabilidad, tan alejada de la indiferencia de la que presume. Y por otra parte, Lélío acepta tanto la comunicación en sí como el canal escogido por la Condesa: la resma de papel en reserva posibilita que sea duradera. La comunicación queda así asegurada; aunque digan desear evitarse, los personajes no dejan de estar en contacto, y aunque manifiesten no desearlo, salvan las apariencias sin dejar de comunicarse. Y aún es más: lo escrito por el otro se puede volver a leer una y otra vez, y será materia de reflexiones, comentarios y glosas. ¿Cómo no evocar la función de la carta como sustituto de la presencia del otro, tan frecuente en la novela epistolar? Como escribe el Président de Tourvel de *Les Liaisons dangereuses* (Laclos, 1782 : carta LVI) : « Vos Lettres, qui devaient être rares, se succèdent avec rapidité. [...] Vous m'entourez de votre idée, plus que vous ne le faisiez de votre personne. Écarté sous une forme, vous vous reproduisez sous une autre».

Encantado de no tener que ver a la Condesa, Lélío exclama (II,2):« [...] l'éloignement qu'elle a pour moi me donne en vérité beaucoup d'estime pour elle». Así que, paradójicamente, es la distancia que creen crear entre ambos comunicándose por escrito la que los va a acercar. Lélío le da su respuesta por escrito a Colombine para que se la entregue a la Condesa (II, 4). La reacción de la Condesa al mensaje de Lélío es similar a la de éste, y la evolución psicológica de ambos es paralela. La interpretación de los mensajes es interminable, modificando el comportamiento de los personajes: la influencia de los mensajes sobre ellos es determinante. La notita ha perturbado el equilibrio de Lélío, que se sentía seguro al haberse alejado para siempre, según él, de las mujeres, y, sin embargo, no puede apartar a la Condesa de su pensamiento, como le dice a Arlequin (II, 5):

Lélío.-Un billet m'arrête en chemin, billet diabolique, empoisonné, où l'on écrit que l'on ne veut plus me voir, que ce n'est pas la peine. M'écrire cela à moi, qui suis en pleine sécurité, qui n'ai rien fait à cette femme: s'attend-on à cela? Si je ne prends garde à moi, si je raisonne à l'ordinaire, qu'en arrivera-t-il? Je serai étonné, déconcerté; premier degré de folie, car je vois cela tout comme si j'y étais. Après quoi, l'amour-propre s'en mêle; je me croirais méprisé, parce qu'on s'estime un peu; je m'aviserai d'être choqué; me voilà fou complet. Deux jours après, c'est de l'amour qui se déclare; d'où vient-il? pourquoi vient-il? D'une petite fantaisie magique qui prend à une femme; et qui plus est, ce n'est pas sa faute à elle: la nature a mis du poison pour nous dans toutes ses idées; son esprit ne peut se retourner qu'à notre dommage, sa vocation est de nous mettre en démence: elle fait sa charge involontairement. Ah! que je suis heureux, dans cette occasion, d'être à l'abri de tous ces périls! Le voilà, ce billet insultant, malhonnête; mais cette réflexion-là me met de mauvaise humeur; les mauvais procédés m'ont toujours déplu, et le vôtre est un des plus déplaisants, Madame la Comtesse; je suis bien fâché de ne l'avoir pas rendu à Colombine.

Cuando Lélío se encuentra de nuevo con la Condesa, decide no dirigirla la palabra

(II,7) «pour remplir les conditions du billet». Así que aunque estén a dos pasos el uno del otro, Lélío finge no verla, pero como la Condesa se acerca a él – está distraída buscando el estuche que ha perdido–, Lélío la increpa reprochándole que le impida cumplir lo que le ordenaba en el mensaje, no verla más. Por su parte, la Condesa le intenta explicar que odiarse no era la intención de su mensaje (II, 7):

La Comtesse.-Je vous direz cependant que vous outrez les termes de mon billet. Il ne signifiait pas: Haïssons.-nous, soyons-nous odieux. Si vos dispositions de haine ou pour toutes les femmes ou pour moi vous l'ont fait expliquer comme cela, et si vous le pratiquez comme vous l'entendez, ce n'est pas ma faute.

El mensaje resulta, pues, una obsesión, que se convierte en un nuevo tema de conversación (más exactamente de discusión) entre los protagonistas. Si en principio sólo tenían que hablar de la boda de sus criados, ahora tienen un nuevo centro de atención en común, el mensaje, sus términos, interpretaciones e intenciones, con lo que en definitiva de lo que hablan sin cesar es de su relación. El mensaje, por lo tanto, crea un *nous*. Lélío, irritado por la discusión, se despide y se aleja. La Condesa utiliza como pretexto para llamarlo que todavía no le ha dicho «ce qu' il voulait donner à son fermier» (II, 7). Pretexto que no será necesario, ya que él regresa con otro similar («j'ai quelque chose à vous dire; et puisque vous voilà, ce sera un billet épargné et pour vous et pour moi»). Así pues, encontramos un movimiento paralelo: ambos quieren prolongar el rato de conversación; ambos desean estar juntos.

El otro objeto determinante en la comedia es el retrato en miniatura y su estuche. Como acabamos de ver, la Condesa ha perdido su miniatura (II, 7): «je cherche mon portrait, j'ai besoin de quelques petits diamants qui en ornent la boîte; je l'ai prise pour les envoyer démonter à Paris et Colombine, à qui je l'ai donné pour le remettre à un de mes gens qui part exprès, l'a perdu». El hecho de buscarla ella misma sirve de motivo de encuentro con Lélío en (II, 7). La casualidad hace que sea Arlequin quien encuentre la miniatura y el estuche y se los entregue a su señor. El criado le cuenta a su enamorada Colombine las órdenes de Lélío. Según sus instrucciones, sólo tiene que devolver a la Condesa el estuche (que es lo que necesitaba ella) pues él se ha quedado con la miniatura (prueba de un amor que no confiesa). Los criados comprenden a la perfección lo que se esconde tras la conducta de Lélío, por lo que deciden pasar a la acción para lograr que sus amos se casen, tal y como dice Colombine (III, 1): «Écoute, nous avons intérêt de hâter l'amour de nos maîtres, il faut qu'ils se marient ensemble», para poder, a su vez, casarse ellos. Así que tienen que informar a la Condesa de que Lélío tiene su retrato, para desbloquear de una vez la situación afectiva que ambos ocultan. Siguiendo con el plan, Arlequin le explica que la miniatura la guarda su señor (III, 3):

La Comtesse.- Le portrait n'y est pas!

Arlequin.- Chut, il n'est pas perdu, c'est mon maître qui le garde.

La Comtesse.- Il me garde mon portrait? Qu'en veut-il faire?

Arlequin.- C'est pour vous mirer quand il ne vous voit plus; il dit que ce portrait ressemble à une cousine qui est morte et qu'il aimait beaucoup. Il m'a défendu d'en rien dire, et de vous faire accroire qu'il est perdu; mais il faut bien vous donner de la marchandise pour votre argent. *Motus*, le pauvre homme en tient.

Tras enterarse de que Lélío tiene su retrato (y teniendo en cuenta lo que esto implica en el siglo XVIII), la Condesa va en su busca y le pide que se lo devuelva. Lélío le contesta que Arlequin ha encontrado el estuche y que le ha mandado devolvérselo enseguida, pero que no sabe nada del retrato. El astuto criado interviene en ese momento («Si fait, Monsieur, vous vous souvenez bien que vous lui avez parlé tantôt, je vous l'ai vu mettre après dans la poche du côté gauche», III, 6) e incluso hace que la Condesa le palpe el bolsillo, ya que su amo lo niega todo. Lélío, avergonzado, no tiene más remedio que sacar la miniatura fingiendo no saber cómo ha podido llegar a su bolsillo. La situación exige una explicación, que, a pesar de todos los rodeos, llega al fin. Es el retrato el que fuerza la confesión de amor de Lélío, a la que responde tácitamente la Condesa, permitiendo que se lo quede (III, 6): «Ne me demandez rien à présent; reprenez le portrait de votre parente, et laissez-moi respirer». Dar su retrato significa en el código de galantería de la época dar su corazón a Lélío. Por consiguiente, la función del retrato es fundamental en el desenlace.

Las notas o *billets* y el retrato en miniatura junto con su cajita son determinantes en el desarrollo de la acción. Los *billets*, como muy bien dice Lélío, son «le champ de bataille de nos conversations» (III, 2). A través de ellos, intentan evitar verse en persona, pero la relación se mantiene por escrito. Y es precisamente la escritura la que ofrece la posibilidad de leer y releer los pensamientos que la persona amada ha plasmado en papel. Los *billets* conducen la acción principal, ayudados por el ingenio y el interés de quienes los traen y los llevan, Arlequin y Colombine⁸³.

En cuanto al retrato en miniatura, es uno de los símbolos de pasión amorosa que forma parte del código social de la época y que Marivaux utiliza frecuentemente. Arlequin se las ingenia para que la Condesa sepa que Lélío tiene su miniatura sin su consentimiento, podemos decir que es un objeto “robado” que compromete a Lélío. Si

⁸³ Es muy interesante el juego escénico que crean los objetos, cómo pasan de mano en mano: Colombine le lleva la notita de la Condesa a Lélío y a ésta la respuesta; la Condesa le dio el estuche con la miniatura a Colombine; ésta lo pierde, la Condesa lo busca, lo encuentra Arlequin, se lo da a Lélío, éste lo desdobra, se queda con el retrato y le da el estuche a Arlequin, éste se lo da a Colombine que lo revisa («tous les diamants y sont», III,1) y se lo devuelve a Arlequin para que se lo entregue a la Condesa. Con el retrato pasa lo mismo, la Condesa palpa el bolsillo de Lélío, éste no tiene más remedio que sacarlo y devolvérselo (todas las miradas convergen en el retrato), y tras la declaración tácita, la Condesa se lo devuelve a Lélío.

el pretexto de que le recuerda a la difunta prima es mentira, el valor afectivo del que se carga el retrato es cierto. Además, el retrato se escinde: por un lado está el estuche, objeto de gran valor al estar adornado de diamantes, y por otro la miniatura, que adquiere el valor simbólico al quedársela Lélío y llevarla consigo. Poseer la imagen de la persona amada otorga la posibilidad de contemplarla a escondidas siempre que se quiera. A veces, incluso se habla con el objeto, buscando compensar la ausencia del ser amado. El retrato en miniatura es metonimia de la persona amada, es su sustituto en los momentos de ausencia. El hecho de que la Condesa entregue su retrato a Lélío al final de la comedia implica entregarse a sí misma; es una prueba de su amor.

1.2. Dinero y disfraz en *La Fausse Suivante* (1724)

Como Silvia en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), el caso de la damita de París también es excepcional, pues es una mujer rica e independiente, lo cual le permite tener libertad y decidir su propio destino, derecho que no tenían las mujeres de la época, víctimas, en su mayoría, de la represión y del exceso de autoridad de sus padres, que conciertan matrimonios de conveniencia sin tener en cuenta los sentimientos de las jóvenes, como le ocurre a Angélique en *L'École des mères* (1732). Frente al matrimonio basado en el interés, la damita reclama un matrimonio sincero, basado en el amor y en el respeto mutuo. Por ello, aprovecha la oportunidad que le brinda el destino de conocer a su futuro marido y oculta su identidad bajo el disfraz de caballero (III, 2):

Le Chevalier.- Je regarde le moment où j'ai connu Lélío, comme une faveur du ciel dont je veux profiter, puisque je suis ma maîtresse, et que je ne dépends plus de personne. L'aventure où je me suis mise ne surprendra point ma soeur; elle sait la singularité de mes sentiments. J'ai du bien: il s'agit de le donner avec ma main et mon coeur: ce sont de grands présents, et je veux savoir à qui je les donne.

El punto de partida del enredo es, pues, el disfraz de caballero⁸⁴ que lleva puesto la damita de París en un baile de máscaras al que acude con sus amigas. Inesperadamente, encuentra a Lélío, su futuro marido, al que no conoce. El joven no se da cuenta de que es una mujer y se hacen amigos. La dama aprovecha la oportunidad

⁸⁴ El disfraz de caballero exige que la dama lleve una espada, que intenta desenfundar al sentirse ofendida por Trivelin, pero éste le recuerda que no es propio de su sexo manejarla (I, 3): «Fi! ne gesticulez point de cette manière-là; ce geste-là n'est point de votre compétence; laissez là cette arme qui vous est étrangère: votre oeil est plus redoutable que ce fer inutile qui vous pend au côté».

que le ha brindado la suerte para conocerlo y le ordena a Frontin que lleve el siguiente mensaje a su hermana, comunicándole sus intenciones (I, 2):

Le Chevalier.- [...] Vous direz à ma soeur qu'elle ne soit point en peine de moi; qu'à la dernière partie de bal où mes amies m'amenèrent dans le déguisement où me voilà, le hasard me fit connaître le gentilhomme que je n'avais jamais vu, qu'on disait être encore en province, et qui est ce Lélío avec qui, par lettres, le mari de ma soeur a presque arrêté mon mariage; que, surprise de le trouver à Paris sans que nous le sussions, et le voyant avec une dame, je résolus sur-le-champ de profiter de mon déguisement pour me mettre au fait de l'état de son coeur et de son caractère; qu'enfin nous liâmes amitié ensemble aussi promptement que des cavaliers peuvent le faire, et qu'il m'engagea à le suivre le lendemain à une partie de campagne chez la dame avec qui il était, et qu'un de ses parents accompagnait; que nous y sommes actuellement, que j'ai déjà découvert des choses qui méritent que je le suive avant que de me déterminer à épouser Lélío; que je n'aurai jamais d'intérêt plus sérieux. Partez; ne perdez point de temps.

Por otra parte, el dinero (en forma de monedas o de joyas) desempeña una función dramática indispensable en el desarrollo de la acción principal, pues es el obstáculo que impide a la Condesa y a Lélío romper su matrimonio.

Lélío quiere que su nuevo amigo seduzca a la Condesa para no tener que pagar el recibo de diez mil escudos que le unen a ella: si uno de los dos rompe el compromiso de matrimonio, tendrá que pagar al otro esta cantidad. A esto se unen otros diez mil escudos que la ingenua Condesa ha prestado a Lélío para comprar unas tierras. Pero, ¿cuáles son las razones que impulsan a Lélío a romper con la Condesa? Pues nada menos que razones económicas, como explica al Caballero. Le han propuesto en matrimonio una damita cuya renta duplica la de la Condesa, que no es otra que ella (I, 7):

Lélío.- En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux. J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris, que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze. [...]

Le Chevalier.-Mais qu'est-ce qui t'embarrasse là-dedans ? Faut-il tant de cérémonie pour quitter la Comtesse ? [...]

Lélío.- [...] il y a une petite épine qui m'arrête: c'est que, pour achever l'achat que j'ai fait d'une nouvelle terre il y a quelque temps, Madame la Comtesse m'a prêté dix mille écus, dont elle a mon billet.(...) Madame la Comtesse croit qu'elle va m'épouser; elle n'attend plus que l'arrivée de son frère; et, outre la somme de dix mille écus dont elle a mon billet, nous avons encore fait, antérieurement à cela, un dédit entre elle et moi de la même somme. Si c'est moi qui romps avec elle, je lui devrai le billet et le dédit, et je voudrais bien ne payer ni l'un ni l'autre.

La Condesa no es, a los ojos de Lélío, más que un medio para obtener dinero: no sólo pretende evitar perder su dinero, sino ganarlo a su costa. El Caballero comprende rápidamente el papel que Lélío quiere que desempeñe (I, 7): «si je donne de l'amour à la Comtesse, tu crois qu'elle aimera mieux payer le dédit, en te rendant ton billet de dix

mille écus, que de t'épouser; de façon que tu gagneras dix mille écus avec elle; n'est-ce pas cela?».

Para llevar a cabo sus planes y escarmentar a Lélío, el objetivo de la damita es obtener el recibo, y utiliza su astucia para conseguirlo, aunque Lélío no parece que se lo vaya a entregar tan fácilmente (III, 3):

Le Chevalier.- [...] le dédit que tu as d'elle est-il bon? Il y a des dédits mal conçus et qui ne servent de rien; montre-moi le tien, je m'y connais, en cas qu'il y manquât quelque chose, on pourrait prendre des mesures.

Lélío.- Je n'ai point le dédit sur moi; mais parlons d'autre chose.

A pesar de intentar comprar el silencio de los criados, el secreto del Caballero pasa de Frontin a Trivelin y de éste a Arlequin, que hace llegar el rumor a oídos de Lélío. Éste comienza a sospechar de su amigo y lo acusa de ser una mujer (III, 3). Al principio, la joven consigue convencer a Lélío de que es un hombre, pero termina confesando su sexo, aunque no su verdadera identidad, haciéndose pasar por una criada al servicio de la dama de París con la que se ha comprometido Lélío, cuya misión era disfrazarse para poder espiarlo y transmitir sus impresiones a su señora (III, 5):

Le Chevalier.- Par cette mission-là, c'est une tendre brebis qui échappe au loup, et douze mille livres de rente de sauvées, qui prendront parti ailleurs; petites, bagatelles qui valaient bien la peine d'un déguisement. [...] Je m'explique : la brebis, c'est ma maîtresse ; les douze mille livres de rente, c'est son bien, qui produit ce calcul si raisonnable de tantôt. Et le loup qui eût dévoré tout cela, c'est vous, Monsieur. [...] On a su que vous étiez à Paris incognito; on s'est défié de votre conduite. Là-dessus on vous suit, on sait que vous êtes au bal; j'ai de l'esprit et de la malice, on m'y envoie; on m'équipe comme vous me voyez, pour me mettre à portée de vous connaître; j'arrive, je fais ma charge, je deviens votre ami, je vous connais, je trouve que vous ne valez rien; j'en rendrai compte; il n'y a pas un mot à redire.

Lélío, asustado ante la posibilidad de perder una renta como la de dama, acepta las condiciones que le impone la joven y acaba entregándole el recibo (II, 5):

Le Chevalier.- [...] Je veux deux mille écus, je n'en rabattrai pas un sou; moyennant quoi, je vous laisse ma maîtresse, et j'achève avec la Comtesse. Si nous nous accommodons, dès ce soir j'écris une lettre à Paris, que vous dicterez vous-même; vous vous y ferez tout aussi beau qu'il vous plaira.

[...]

Le Chevalier. - Oui. Mais mon argent, quand me le donnerez-vous?

Lélío, *tirant une bague*. - Voici une bague pour les cent pistoles du troc, d'abord.

Le Chevalier. - Bon! Venons aux deux mille écus.

Lélío. - Je te ferai mon billet tantôt.

Le Chevalier. - Oui, tantôt! Madame la Comtesse va venir, et je ne veux point finir avec elle que je n'aie toutes mes sûretés. Mettez-moi le dédit en main; je vous le rendrai tantôt pour votre billet.

Lélío, *le tirant*. - Tiens, le voilà.

El propósito de la damita es usar el *dédit* para vengarse de Lelio y darle un escarmiento. La Condesa y Lelio tienen razones distintas para romper el matrimonio: la Condesa se ha enamorado del Caballero y Lelio quiere un matrimonio que le reporte más beneficios. Sin embargo, ni la una ni el otro están dispuestos a romper el matrimonio y perder el dinero. Manejados por el Caballero, intentarán por todos los medios que sea el otro el que decida dar a ese paso.

Para concluir el matrimonio, Lelio y la Condesa están esperando la llegada del hermano de ésta. Un criado entrega a la Condesa una carta en la que le informa que no podrá acudir a la boda, (III, 7) y así se lo hace saber a Lelio (III, 9): «Lélio, mon frère ne viendra pas si tôt. Ainsi, il n'est plus question de l'attendre, et nous finirons quand vous voulez». Por tanto, ya no hay ninguna razón para retrasar el matrimonio y Lelio y la Condesa se ven obligados a enfrentarse a la realidad: o renuncian al dinero del recibo o se casan. Sólo cuando Lelio, siguiendo los consejos del Caballero, al ver que el matrimonio es inminente, le confiesa a la Condesa que no la ama, pero que aún así se casará con ella, ésta parece indignada y dispuesta a dejarlo (III, 9):

Lélio.- Madame, oserais-je vous parler franchement ? Je ne trouve plus mon cœur dans sa situation ordinaire. [...]

La Comtesse.- Vous êtes un excellent comédien ; et le dédit, qu'en ferons-nous, Monsieur ?

Lélio.- Nous le tiendrons, Madame ; j'aurai l'honneur de vous épouser.

La Comtesse.- Quoi donc ! Vous m'épouserez, et vous ne m'aimez plus ! [...] Allez, je vous méprise, je ne veux point de vous.

Tras confesar su identidad, la joven rompe el recibo, objeto que pone fin a la acción y escarmiento a los dos personajes interesados y avariciosos (III, 9):

Le Chevalier.- il n'est pas juste qu'un misérable dédit vous brouille ensemble; tenez, ne vous gênez plus ni l'un ni l'autre; le voilà rompu. Ha, ha, ha. [...] consolez-vous, Lélio; il vous reste une demoiselle de douze mille livres de rente; ha, ha! On vous a écrit qu'elle était belle; on vous a trompé, car la voilà; mon visage est l'original du sien. [...] Ma métamorphose n'est pas du goût de vos tendres sentiments, ma chère Comtesse. [...]Voilà bien de l'amour de perdu ; mais, en revanche, voilà une bonne somme de sauvée ; je vous conterai le joli petit tour qu'on voulait vous jouer.

El dinero también permite a quien lo ofrece obtener los servicios de quien lo ansía. Trivelin y Arlequin encarnan al tipo de criado sobornable. Frontin ha desvelado a Trivelin el secreto del caballero y el ambicioso criado pide a la damita que pague por su silencio (1, 5): «Tiens, voilà déjà six louis d'or d'avance pour ta discrétion, et en voilà déjà trois pour tes services». Arlequin, que busca en el dinero una forma de satisfacer sus toscos deseos (principalmente beber vino), interroga de forma infantil a Trivelin para que le revele el origen de sus *louis d'or* (II, 5):

Trivelin. - Tu me parais occupé; à quoi est-ce que tu rêves?

Arlequin. - À des louis d'or.

Trivelin. - Diantre! tes réflexions sont de riche étoffe.
 Arlequin. - Et je te cherchais aussi pour te parler.
 Trivelin. - Et que veux-tu de moi?
 Arlequin. - T'entretenir de louis d'or.
 Trivelin. - Encore des louis d'or! Mais tu as une mine d'or dans ta tête.
 Arlequin. - Dis-moi, mon ami, où as-tu pris toutes ces pistoles que je t'ai vu tantôt tirer de ta poche pour la bouteille de vin que nous avons bu au cabaret du bourg? Je voudrais bien savoir le secret que tu as pour en faire.
 Trivelin. - Mon ami, je ne pourrais guère te donner le secret d'en faire; je n'ai jamais possédé que le secret de le dépenser.

La damita se verá obligada a sobornar a Arlequin para que no revele su secreto (II, 7). Sin embargo, a pesar de la codicia de los criados, al final de la comedia, adopta una actitud casi maternal con ellos y les regala el anillo que Lelio le había dado como garante del pago de los dos mil escudos (III, 9): «À votre égard, seigneur Lelio, voici votre bague. Vous me l'avez donnée de bon coeur, et j'en dispose en faveur de Trivelin et d'Arlequin. Tenez, mes enfants, vendez cela, et partagez-en l'argent».

Si bien el uso del disfraz no obedece a una intención explícita de la protagonista, sino a la casualidad de asistir a un baile de máscaras, su función es determinante (M^a Teresa Ramos Gómez, 2009a: 283):

La dramaturgia de la comedia de Marivaux *La Fausse Suivante* trenza las relaciones de los personajes en una geometría cambiante por las máscaras que ocultan su verdad. El eje de sistemas de triángulos inestables es la triple identidad de la protagonista, que le permite invertir su posición inicial de víctima codiciada, para dirigir la acción de los demás personajes, crear las pruebas que muestren sus artimañas e impartir a todos su lección moral.

El disfraz le permite a la damita desenmascarar a Lelio, darle una lección moral, castigar la inconstancia de la Condesa y evitar los sufrimientos que comportaría un matrimonio libertino. Por tanto, el descubrimiento de la verdadera identidad del Caballero termina con los planes de Lelio (pues los dos posibles matrimonios de conveniencia se destruyen) y con el amor de la Condesa.

Es indiscutible que el motor de la acción es el dinero. La corrupción de los criados se acepta, sin embargo, la de los señores es severamente condenada. Lelio es el arquetipo del noble corrupto y codicioso, un libertino que ve en la mujer un objeto de placer y un medio de obtener dinero. En esta obra, Marivaux condena el fingir amor por interés y el poder del dinero, que hace que los personajes antepongan su avaricia a sus propios sentimientos.

1.3. Retrato y cartas en *Les Fausses Confidences* (1737)

En comparación con otras obras de Marivaux, *Les Fausses Confidences* (1737) presenta unas características propias que la hacen especial: por un lado, es Dubois, el astuto criado, el que se encarga de llevar a cabo la intriga y de manejar al resto de los personajes a su antojo, como si fueran marionetas, para conseguir su propósito: casar a su antiguo amo con Araminte. Por otro lado, Araminte es una joven viuda independiente, que disfruta de una «situation si tranquille et si douce», como describe Dorante (I, 15), pero llena de temores en el terreno sentimental.

Dubois, con sus engaños, trata de conseguir que Araminte se enamore de Dorante y vea en él no a un intendente, sino a un hombre sensible, lleno de cualidades, y enamorado de ella, pero en su camino se encuentra con la oposición de varios personajes: la joven Marton creerá que Dorante está enamorado de ella, la madre de Araminte quiere que su hija se case con el Conde para ennoblecerse y M. Rémy, tío de Dorante, apoya el matrimonio de Marton. Sin embargo, el obstáculo que debe superar Araminte no reside, pues, en la presión que su entorno ejerce sobre ella (al contrario, precipitan su decisión), ni siquiera en el hecho de que Dorante no tenga fortuna, sino que es un obstáculo interior, de orden psicológico: su amor propio. La viuda, bella, rica e independiente, tiene que proteger su reputación, y no se fía de un hombre que pueda estar interesado sólo en su fortuna. Su carácter, como afirman F. Deloffre y F. Rubellin (2000:1507), la convierte en una heroína que ocupa una posición destacada en las comedias de Marivaux:

On dirait que le beau caractère d'Araminte impose à tous les personnages une sorte de respect. L'absence chez elle de coquetterie envers des hommes ou de jalousie envers les femmes, la simplicité de son aveu à Dorante et la bonté avec laquelle elle lui pardonne sont autant de traits originaux qui lui donnent une sorte de prééminence sur les autres héroïnes de Marivaux.

Araminte es sensible y vulnerable al amor y se ha enamorado de Dorante, aunque no quiere aceptarlo. Ha pasado de sentir indiferencia por un desconocido a querer casarse con él, a pesar de todos los obstáculos que los separan. Como profetiza Dubois, «Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera» (I, 2).

El plan de Dubois no se hubiera podido llevar a cabo sin la presencia de los objetos que hábilmente maneja el criado. Por tanto, éstos juegan un papel fundamental en la obra, pues son los encargados de transformar a Araminte y hacer que descubra, progresivamente, sus sentimientos por Dorante, aunque intente, en principio, negarlos y finja ante los demás. Sin duda alguna, los objetos más importantes en la obra son el

retrato en miniatura de Araminte, la carta que Araminte manda escribir a Dorante y la carta que Dorante finge enviar a su amigo, escrita bajo las directrices de Dubois.

En cuanto al retrato de Araminte que Dorante ha pintado, este procedimiento ha sido empleado con maestría por Marivaux en *Le Triomphe de l'amour* (1732), obra en la que la estrategia de la princesa Léonide recuerda vagamente a la de Dubois y Dorante⁸⁵. Éstos encargan a un joyero que fabrique una cajita para el retrato y que lleve el encargo a casa de Araminte, pero no dan el nombre del dueño y, hábilmente, dejan que sorprendan al joven con la miniatura y el estuche (II, 6):

Le Garçon.- Mademoiselle, je cherche un certain Monsieur à qui j'ai à rendre un portrait avec une boîte qu'il nous a fait faire. Il nous a dit qu'on ne la remît qu'à lui-même, et qu'il viendrait la prendre; mais comme mon père est obligé de partir demain pour un petit voyage, il m'a envoyé pour la lui rendre, et on m'a dit que je saurais de ses nouvelles ici. Je le connais de vue, mais je ne sais pas son nom.

El Conde, convencido de que la miniatura es de Araminte, le pide al joven que les enseñe el retrato que alberga la cajita (II, 6): «Monsieur, cela m'est défendu; je n'ai ordre de la donner qu'à celui à qui elle est: le portrait de la dame est dedans». Las miradas de todos convergen en el estuche que trae el chico, que pasa de las manos del chico a las de Marton, que Marton sin duda abraza, creyendo, alentada por lo que le ha dicho M. Rémy que el estuche es un encargo de Dorante que contiene su retrato. El estuche es el centro de la atención general hasta que Marton se doblega –humillada y disgustada– ante la autoridad de su señora y tiene que dárselo a Araminte, que lo abre y descubre su imagen (II, 9). La viuda no duda en acusar al Conde de llevar a cabo semejante iniciativa, pues es sabido por todos que quiere casarse con ella. El Conde se defiende y niega la afirmación de Araminte, que decide guardarse el retrato y, de forma simbólica, también su corazón.

Pero el asunto no queda ahí, y Dubois, siguiendo con su plan, informa a Araminte de que el dueño del retrato es Dorante, incluso le propone acusar al intendente ante su

⁸⁵ Otro objeto desempeña la misma función que el retrato, pero aparece nombrado. Se trata de un cuadro de Araminte que está en los aposentos de Dorante, por el que los criados Arlequin y Dubois se pelean de manera escandalosa. Arlequin, criado de Dorante, cumpliendo con los deseos de su señor, quiere dejar el cuadro en la habitación y el astuto Dubois, interpreta el papel contrario, quiere quitarlo (II, 10):

Dubois. - C'est par pure colère que j'ai fait cette menace, Madame; et voici la cause de la dispute. En arrangeant l'appartement de Monsieur Dorante, j'ai vu par hasard un tableau où Madame est peinte, et j'ai cru qu'il fallait l'ôter, qu'il n'avait que faire là, qu'il n'était point décent qu'il y restât; de sorte que j'ai été pour le détacher; ce butor est venu pour m'en empêcher, et peu s'en est fallu que nous ne nous soyons battus.

Arlequin. - Sans doute, de quoi t'avises-tu d'ôter ce tableau qui est tout à fait gracieux, que mon maître considérerait il n'y avait qu'un moment avec toute la satisfaction possible? Car je l'avais vu qui l'avait contemplé de tout son coeur, et il prend fantaisie à ce brutal de le priver d'une peinture qui réjouit cet honnête homme. Voyez la malice! Ôte-lui quelque autre meuble, s'il en a trop, mais laisse-lui cette pièce, animal.

madre y el Conde. Araminte se niega a acusarlo, no sabe si por temor a equivocarse o por el amor que está naciendo en ella. Además, sigue convencida de que ha sido el Conde. Dubois presiona a la joven (II, 12): «c'est de Dorante, je le sais de lui-même, et il y travaillait encore il n'y a que deux mois, lorsque je le quittai».

Instigada por Dubois, Araminte decide finalmente poner a prueba los sentimientos de Dorante y le tiende una trampa, en la que acabará cayendo ella: le manda escribir un *billet* dirigido al Conde para confirmar su matrimonio. La escena ilustra cómo Dorante, angustiado, se siente incapaz de escribir la carta. Es normal que Araminte le dicte cartas a Dorante, pues es su intendente, pero que le dicte una notita personal para confirmar su matrimonio no es habitual, pues es un asunto íntimo, debería ser ella la que la escribiera. Aprovechando esta circunstancia, Araminte descubre los sentimientos de Dorante, que, desesperado ante la noticia, se siente incapaz de escribir, no encuentra ni siquiera el papel, y lo tiene delante. Además, los errores que comete Dorante al escribir⁸⁶ son un signo de su amor por Araminte. Son signos palpables, que Araminte percibe, tienen un valor revelador (II, 13).

La viuda verifica además, que el retrato, como decía el criado, le pertenece (II, 15). Poniendo como pretexto su boda con Marton, Araminte conduce hábilmente la conversación y Dorante le confiesa no sólo que no ama a Marton, sino que su corazón pertenece a otra mujer, a una viuda que ni siquiera conoce sus sentimientos y a la que ha pintado para poder llevar siempre consigo. Araminte no va a dejar de presionarlo hasta comprobar que el retrato es suyo (II, 15):

Araminte, *à part*. - Il faut le pousser à bout. (*Haut*) Montrez-moi ce portrait.

Dorante. - Daignez m'en dispenser, Madame; quoique mon amour soit sans espérance, je n'en dois pas moins un secret inviolable à l'objet aimé.

Araminte. - Il m'en est tombé un par hasard entre les mains: on l'a trouvé ici. (*Montrant la boîte*.) Voyez si ce ne serait point celui dont il s'agit.

Dorante. - Cela ne se peut pas.

Araminte, ouvrant la boîte. - Il est vrai que la chose serait assez extraordinaire: examinez.

Dorante. - Ah! Madame, songez que j'aurais perdu mille fois la vie, avant d'avouer ce que le hasard vous découvre. Comment pourrai-je expier?... (*Il se jette à ses genoux*).

Como explica Dorante, (II, 15) poseer la imagen inmortalizada de la persona amada permite poder contemplarla, hablarla, tocarla en la intimidad, para compensar así la ausencia del ser amado. El retrato es, en resumen, símbolo de entrega al otro y metonimia de la persona amada, pues, en su ausencia, vale por ella. Es un retrato que

⁸⁶ Una escena como ésta requiere la presencia de objetos para escribir (papel, plumas y tintero). Araminte le señala a Dorante que los útiles están encima de la mesa (II, 13): «Écrivez le billet que je vais vous dicter; il y a tout ce qu'il faut sur cette table».

ha pintado Dorante sin el consentimiento de Araminte. La sorpresa al descubrir que el joven se ha molestado en plasmar su imagen, provoca sentimientos de los cuales Araminte no era consciente hasta ese momento, o se negaba a serlo. Para desgracia de Araminte, Marton presencia la escena y la viuda no puede soportar pensar que los demás van a conocer sus sentimientos. Así pues, la única función que tiene la carta de Araminte es sacar a la luz los sentimientos de Dorante, pues ni siquiera llega a su destinatario, ya que, a pesar de ordenar a su intendente que se la dé a Dubois para que la entregue, Araminte le pide que se la devuelva tras comprobar que el retrato y el estuche son de Dorante.

Una carta será también la encargada de poner fin a la comedia. Dorante, siguiendo las instrucciones de Dubois, escribe una carta en que la expresa sus sentimientos ante la posibilidad de ser despedido y no volver a ver su amada. Según los planes de Dubois, tiene que entregar la carta a Arlequin para que la lleve a su destino (III, 1):

Dorante, la lui montrant.- Oui, la voilà, et j'ai mis dessus: rue du Figuier.

Dubois.- Vous êtes bien assuré qu'Arlequin ne connaît pas ce quartier-là?

Dorante.- Il m'a dit que non.

Dubois.- Lui avez-vous recommandé de s'adresser à Marton ou à moi pour savoir ce que c'est?

Dorante.- Sans doute, et je lui recommanderai encore.

Dubois.- Allez donc la lui donner: je me charge du reste auprès de Marton que je vais trouver.

Según lo previsto, Arlequin les pregunta a Dubois y a Marton por la calle, y Dubois persuade a Marton para le quite la carta y pueda leerla (III, 2). Dubois consigue lo que se había propuesto: Marton enseña a Araminte la carta de Dorante que le ha interceptado a Arlequin, pidiéndole con maldad que no despida aún al intendente que ha llevado el Conde, pues quizás necesite de sus servicios cuando la lea (III, 8): «Ne vous pressez pas de le renvoyer, Madame; voilà une lettre de recommandation pour lui, et c'est Monsieur Dorante qui l'a écrite». A continuación, Marton se la da al Conde, que la lee en voz alta y delante de todos (III, 8):

Le Comte lit haut.- Je vous conjure, mon cher ami, d'être demain sur les neuf heures du matin chez vous; j'ai bien des choses à vous dire; je crois que je vais sortir de chez la dame que vous savez; elle ne peut plus ignorer la malheureuse passion que j'ai prise pour elle, et dont je ne guérirai jamais [...]

La carta hace que el peso de la sociedad caiga sobre Araminte: los sentimientos de Dorante, que ha consentido en la intimidad, no es capaz de soportarlos en presencia de los demás. El escándalo es general y Araminte ya no puede fingir. La carta obliga a la viuda a tomar una determinación: renunciar a Dorante y despedirlo, o casarse con él.

Aunque pueda parecer ambigua, pues Dorante la ha redactado por orden de Dubois, la carta expresa sentimientos sinceros que emocionan a Araminte y la empujan a casarse con Dorante. El intendente, poniendo como pretexto unos papeles que le tiene que entregar a la viuda, consigue verla y hablar con ella. Finalmente, Araminte rechaza el matrimonio de conveniencia con el Conde y decide casarse con Dorante, que, guiándose por su honestidad, le confiesa lo ocurrido (III, 12):

Dorante.- Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion, qui est infinie, et le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

Araminte, le regardant quelque temps sans parler.- Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute, mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde.[...]

Marivaux utiliza los objetos y las mentiras, las *fausses confidences* que hábilmente maneja Dubois, para hacer que la comedia evolucione. Confidencias falsas y verdaderas, pues el amor que siente Dorante hacia Araminte es real, pero la estrategia para que lo descubra es fruto de la imaginación de Dubois.

Araminte se muestra dividida entre la imagen social que quiere transmitir y sus verdaderos sentimientos. Mientras todos ven en los objetos indicios claros del amor de Dorante, Araminte no cree, o finge no creer, que el intendente esté enamorado de ella, como afirma su madre (III, 6):

Madame Argante.- Eh! non, point d'équivoque. Quand je vous dis qu'il vous aime, j'entends qu'il est amoureux de vous, en bon français; qu'il est ce qu'on appelle amoureux; qu'il soupire pour vous; que vous êtes l'objet secret de sa tendresse. [...] Vos gens ne vous font pas peindre, vos gens ne se mettent point à contempler vos portraits, vos gens n'ont point l'air galant, la mine douceuse.

La joven tiene que vencer su *fierté* para llegar a la lucidez y a la sinceridad, para que los sentimientos puedan sobre los valores sociales y lo consigue, en parte, gracias a la presión de otros personajes y de los objetos. Así pues, Marivaux pone en tela de juicio las relaciones personales, reclamando una sociedad distinta en la que las relaciones se establezcan por los méritos de las personas, no por su fortuna o su rango.

2. Inventario y naturaleza de los objetos escénicos y extraescénicos en las comedias de Marivaux

El tipo de objetos que aparecen en una obra teatral, el número de objetos y su carácter escénico o extraescénico, según Anne Ubersfeld (1993: 38), son una elección del autor y definen su dramaturgia. Permiten concretizar el mundo material de la obra en escena y reforzar el carácter de la misma (verismo o fantasía): «tout objet, à l'intérieur d'un tableau spectaculaire, apporte une valeur (couleur, forme, relief) qui se combine avec les autres éléments esthétiques du même tableau; aux rapports sémantiques de l'objet avec le reste du tableau s'ajoute un rapport esthétique, dont l'importance est grande dans la signification du tableau» (Anne Ubersfeld, 1981: 127). Así pues, los objetos que utiliza Marivaux en sus comedias nos ayudan a descubrir su lenguaje teatral, así como la realidad dramática del XVIII.

Como ya hemos explicado, el teatro no tenía la libertad de la que disfrutaba la narrativa y el código estético del teatro regular clasicista imponía un tratamiento abstracto de la realidad material cotidiana, considerada como algo de carácter “bajo”. La frecuencia de aparición de los objetos en escena correspondía, en el siglo XVIII, a la noción de buen gusto y se plasmaba en la jerarquía de los géneros dramáticos. Al igual que en el siglo anterior, la presencia de los objetos estaba supeditada al género de la obra en cuestión: la tragedia se caracterizaba por la escasez de objetos escénicos, que solían ser de naturaleza “noble”, y, por su parte, la comedia y la tragicomedia se prestaban a la utilización de múltiples objetos en escena, la mayor parte “no nobles”, es decir, cotidianos o familiares (Marc Vuillermoz, 2000: 53-59).

Marivaux traslada a sus comedias los objetos que utiliza en sus novelas⁸⁷, uno de los *topoi* narrativos del siglo XVIII, estudiados por la SATOR⁸⁸ (Société pour l'Analyse de la Topique Narrative), también utilizados en el teatro del siglo XVII, como

⁸⁷ Henri Lafon analiza los objetos en las novelas del siglo XVIII en *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle* (2012) y Jacques Guilhembet en *L'oeuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret* (2014).

⁸⁸ Ver, por ejemplo, Godwin, Denise. ; Lassalle, Thérèse. ; Weil, Michèle. (eds.). (1999). *L'Objet d'art et l'artiste dans l'oeuvre littéraire. Actes du dixième colloque international de la SATOR, 10-13 septembre 1996, Johannesburg*. Montpellier : Presses Universitaires de Montpellier.

demuestra el estudio de Marc Vuillermoz⁸⁹ (2000). Su originalidad no reside, pues, ni en el tipo de objetos utilizados ni en la frecuencia de aparición de los mismos en sus comedias, sino en el tratamiento del objeto.

El dramaturgo posee una visión antropológica del objeto: a través de la relación que los seres humanos establecen con los objetos, éstos tienen la capacidad de revelar rasgos de la personalidad de quien los manipula y de influir en su comportamiento. Por tanto, Marivaux reutiliza los objetos de sus novelas y de la tradición teatral clasicista, pero les otorga un nuevo valor, que sobrepasa, en la mayoría de los casos, su función utilitaria. En la construcción de sus comedias, los objetos desempeñan una función dramática y/o de caracterización de los personajes. Además, Marivaux explota, al mismo tiempo, su dimensión simbólica, social y afectiva, pues utiliza objetos culturales, es decir, objetos cuyas connotaciones son descifradas e interpretadas por los lectores y/o espectadores contemporáneos, que comparten el mismo código sociocultural del autor, de tal forma que se sienten identificados con ellos y siguen el hilo de la acción que transcurre en escena. Asimismo, los objetos son polisémicos, en otras palabras, tienen la capacidad de resemantizarse a lo largo de la obra y de acumular varias funciones y significados. El mismo objeto puede tener significados y funciones diferentes a lo largo de la misma obra o en obras distintas.

Los objetos teatrales que hemos inventariado son los escénicos y, de los extraescénicos, hemos registrado únicamente aquellos que desempeñan una función dramática o evocan un momento de la acción que no se ve en escena, pero que influye en el curso de la acción escénica⁹⁰ (ver *Anexo 2*).

En las comedias de Marivaux, los objetos (escénicos y extraescénicos) se relacionan, en general, con la vida cotidiana, en particular con la vida doméstica e íntima. Exceptuando la varita y el anillo mágico del Hada en *Arlequin poli par l'amour* (1720), los objetos que encontramos son objetos que pertenecen a la vida real con los

⁸⁹ Marc Vuillermoz demuestra en su estudio *Le système des objets dans le théâtre français des années 1630-1650: Corneille, Molière, Rotrou, Scudéry* la normalización del uso de los objetos en las obras teatrales de la época (2000: 9):

Force est pourtant de constater que ces acteurs muets interviennent constamment dans le théâtre français du XVIIe, du moins jusqu'en 1650: dans chacune des oeuvres que nous avons étudiées, le texte dramatique - dialogues et didascalies - appelle explicitement la présence d'au moins un objet sur scène, et souvent de beaucoup plus, le nombre moyen d'objets scéniques par pièce étant supérieur à six. Dans la deuxième moitié du siècle, cette fréquence connaît une baisse relative, du fait de la disparition progressive de la tragi-comédie (terre d'élection privilégiée des objets), et de l'assujettissement de la tragédie aux règles de la bienséance [...]. Toutefois, le véritable changement qui se manifeste dès le début de la période classique concerne moins la quantité des objets théâtraux (toujours aussi nombreux dans la comédie) que leur traitement dans les deux grands genres dramatiques. La lecture d'une centaine de pièces comprises entre 1650 et 1680 nous a en effet donné une image assez claire d'un sensible étiolement dans l'exploitation des ressources rhétoriques, dramatiques et dramaturgiques des objets. C'est que, sous l'influence conjuguée d'une pratique fortifiée par l'usage et d'un ensemble de règles esthétiques régissant de plus en plus strictement la création théâtrale, le fonctionnement de l'objet a fini par se «normaliser».

⁹⁰ Los objetos extraescénicos que aparecen en imágenes o figuras de literarias no forman parte de nuestro inventario.

que el espectador contemporáneo se puede sentir identificado. Retomando las palabras de Santiago Trancón, estos objetos, que parecen insignificantes en la vida cotidiana, significan en el escenario (2006: 248):

Muchos de los objetos que en la vida cotidiana sólo son y pasan casi desapercibidos, absortos en su propia funcionalidad, pueden llegar a significar en el escenario muchas cosas por medio de la metáfora, la metonimia, la re-significación que les otorga el contexto dramático, la acción en la que se sumergen. Podríamos decir que la representación des-realiza la realidad (rompe el automatismo perceptivo e interpretativo) para hacerla más real, como vista por primera vez, enriquecida por nuevas relaciones, contextos, significados.

Marivaux otorga a los objetos cotidianos una presencia muy importante en sus comedias, explotando su simplicidad y su poder de acercar a los espectadores a la acción que se desarrolla en escena, utilizándolos incluso como hilo conductor de la acción. En particular, la presencia de objetos íntimos en escena (retratos en miniatura, cartas de amor, objetos que pertenecen al ser amado como pañuelos) que en la vida diaria se tratan de esconder a ojos de los demás y se contemplan en privado, es un recurso habitual del autor, debido a su valor simbólico, interpretado y descodificado por el espectador, que se siente identificado con las situaciones que viven los personajes.

Todas las comedias de Marivaux requieren al menos, la presencia de un objeto en escena. A grandes rasgos, los objetos presentes en escena son los siguientes: ropa⁹¹, dinero, joyas (anillos y pulseras mayoritariamente), retratos en miniatura y estuches, cartas, contratos de matrimonio, utensilios para escribir, libros, espejos, sillas y botellas. Aunque la frecuencia de aparición de los mismos en escena en las comedias analizadas sea escasa e irregular, con una media de seis objetos escénicos por comedia, su presencia es imprescindible y está siempre supeditada a las necesidades de la intriga. Destaca la preponderancia de los siguientes objetos⁹²: dinero y joyas (aparecen en veintitrés comedias), ropa que caracteriza a los personajes (veintidós comedias), cartas y notitas (veintiuna comedias), ropa que los personajes utilizan a modo de

⁹¹ Podemos incluso identificar objetos propios de la indumentaria masculina (sombrero, espadas, cinturón) y de la femenina (*mouche galante*, ropas de encaje, *cornette*).

⁹² En este caso, el recuento incluye los objetos escénicos y los extraescénicos.

disfraz⁹³ (dieciséis comedias), contratos de matrimonio (doce comedias) y retratos en miniatura y/o estuche (nueve comedias).

En lo que se refiere a las características de los objetos, Marivaux no se detiene a describirlos ni suele proporcionar datos sobre los mismos (color, forma, tamaño, material del que están hechos, etc.). En las raras ocasiones en las que el dramaturgo nos facilita alguna información, es para llamar nuestra atención sobre el objeto en cuestión. Las monedas que la damita de Paris le paga a Trivelin en *La Fausse Suivante* (1724) por guardar su secreto son «six louis d'or » (I, 5). En *L'Épreuve* (1740), Blaise se presenta «habillé en riche fermier» (esc.2) para pedirle a Lucidor que interceda por él ante la señora Argante, pues quiere pedirle la mano de su hija Angélique. La ropa que lleva puesta Éraсте en *Le Dénouement imprévu* (1724) para hacerse pasar por un amigo suyo y poder evaluar la disposición de la señorita Argante a su matrimonio es de color negro, como apunta Maître Pierre (esc. X): « De queu vacation êtes-vous avec cet habit noir? Est-ce praticien ou médecin? Tâtez-vous le pouls ou bian la bourse? Dépêchez-vous le corps ou les bians?». En *La Joie imprévue* (1738), el señor Orgon planea hacerse pasar por el Caballero poniéndose un *domino*⁹⁴ del mismo color que el timador para evitar que éste estafe de nuevo a su hijo (esc. VI):

Monsieur Orgon.- Le Chevalier et lui seront-ils masqués ?

Pasquin.- Je n'en sais rien, mais je crois qu'oui, car il y a quelques jours qu'il y eut ici un bal où ils étaient tous deux ; mon maître a même encore son domino vert qu'il a gardé pour ce bal-ciet je pense que le Chevalier, qui loge au même hôtel, a aussi gardé le sien qui est jaune.

Por el contrario, es muy habitual en las comedias que los personajes emitan juicios u opiniones sobre los objetos que los rodean y manipulan. Sus comentarios aportan connotaciones que ponen de manifiesto la relación afectiva que establecen con los objetos, que, al ser percibidos de forma subjetiva, sobrepasan su materialidad para convertirse en portadores de significado. Los ejemplos son innumerables: «Quel malheureux déguisement!» se exclama Silvia en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) (II, 11); «Ce misérable dédit! Pourquoi faut-il que je l'aie fait?» se lamenta la Condesa de *La Fausse Suivante* (III, 6); en *Le Triomphe de Plutus* (1728), Aminte dice del anillo que le muestra Spinette, regalo de Richard, «Elle est fort jolie! » (esc. VIII); en *La*

⁹³ En nuestro inventario, hemos reflejado las recurrencias de la ropa que aparece en escena en las comedias. Sin embargo, en lo que se refiere a las funciones de la misma, distinguimos entre la ropa y/ o complementos que sirven para caracterizar a un personaje y la ropa que los personajes utilizan como disfraz y les otorga una identidad prestada para conseguir sus propósitos.

⁹⁴ Según el diccionario *Le Nouveau Petit Robert* (2002): «Domino: Costume de bal masqué consistant en une robe flottante à capuchon».

Surprise de l'amour (1722), la notita de la Condesa perturba el equilibrio de Léo (II, 5): «Un billet m'arrête en chemin, billet diabolique, empoisonné, où l'on écrit que l'on ne veut plus me voir, que ce n'est pas la peine».

3. Identificación del objeto teatral en el texto: diálogos y didascalias

En las comedias de Marivaux, los objetos teatrales aparecen en los diálogos y en las didascalias, componentes indisolubles del texto teatral. No obstante, el análisis del objeto teatral en las comedias marivaldianas no quedaría completo sin las necesarias consideraciones sobre el mismo.

3.1. Precisiones terminológicas

Anne Ubersfeld (1996: 83) define el texto teatral como «un texte sémiotique constitué par l'ensemble des signes de la représentation», formado por los diálogos y las didascalias⁹⁵.

Las didascalias conforman la guía de la transformación del texto en espectáculo, permiten la existencia escénica del mismo (Anne Ubersfeld, 1993: 17). Se distinguen tipográficamente del texto dialogado y todos los datos que aportan son trasladados a escena mediante referencias objetivas, percibidas por el espectador. El espectador de una representación no tendrá acceso a las didascalias en la forma lingüística del texto escrito a la que sí accede el lector, sino a la forma espectacular que adquieren en el escenario. Su función es pragmática y conativa (Bobes Naves, 1988: 183), pues dan instrucciones de cómo se ha de representar la obra ya que, a pesar de no estar, la mayoría de las veces, expresamente formuladas en modo imperativo, es una orden lo que transmiten, como señala Anne Ubersfeld (1996: 30): «“une table et deux chaises” signifient non pas “il y a une table et deux chaises”, mais “mettez (ou imaginez) une table...”». Por otro lado, las didascalias son ambiguas y designan, al mismo tiempo, las condiciones de enunciación de la ficción y las condiciones de enunciación de la representación. Además, se dirigen a un destinatario doble, es decir, al lector y a todos aquellos que intervienen en la puesta en escena (Anne Ubersfeld, 1996: 30):

⁹⁵ Preferimos utilizar el término “didascalias” y no “acotaciones”, entendiendo que las acotaciones están incluidas en las primeras, siguiendo la definición que propone Anne Ubersfeld (1996: 28-31):

Le mot désigne tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas proféré par l'acteur, c'est-à-dire tout ce qui est directement le fait du scripteur. Le mot grec désignait le cahier des consignes données aux acteurs avant la représentation. Les didascalies comprennent les indications scéniques proprement dites, c'est-à-dire les indications de lieu et de temps, à quoi s'ajoutent celles données au comédien (concernant parole et gestuelle), et surtout ce qui divise le discours parlé total de l'oeuvre, c'est-à-dire l'indication du nom du personnage devant le texte qu'il doit dire. La didascalie comprend donc tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue (plus généralement du discours théâtral. Exemples: «la scène représente un salon», ou «X, attendri», ou simplement «X», précédant une réplique.

[...] est un texte de régie comprenant toutes les indications données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteurs en scène, scénographe, acteurs), chargés d'assurer l'existence scénique de son texte; elle est aussi un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit un lieu dans le monde, soit une scène de théâtre, soit les deux à la fois. [...] le travail du metteur en scène étant précisément de mettre en rapport le fictionnel et le représenté, on comprend comment les didascalies sont une notion fondatrice dans le travail théâtral.

Por su parte, el diálogo, como afirma Bobes Naves (1988: 11), no es una elección en el texto dramático, «es una forma impuesta por la virtualidad de la representación». Las diferencias formales entre las réplicas y las didascalias son evidentes (Bobes Naves, 1988:183):

El diálogo, por ser un discurso directo, transcurre en presente y en un espacio que, compartido por los interlocutores, utiliza con una frecuencia más alta que otros discursos, los índices de persona, los señalamientos de espacio y tiempo, y las formas verbales performativas, así como los procesos semánticos de ostensión; tiene el diálogo unas formas lingüísticas determinadas, unos valores como acto de habla y unas posibilidades de interacción subjetiva que se extienden a todos los niveles formales y modalidades.

Por tanto, las didascalias y los diálogos (o réplicas) son dos componentes indisolubles y, a la vez, distintos, de cualquier texto de teatro. Marivaux introduce los objetos tanto en las réplicas de los personajes como en las didascalias. Mientras que en el diálogo son los personajes los que toman la palabra, en las didascalias es el propio autor quien nombra a los personajes e indica sus gestos, acciones y objetos que manipulan, además de atribuirles a cada uno de ellos, un lugar para hablar y una porción del discurso. La distinción entre ambos es indispensable para la transformación del texto en representación y el uso que de ellos hace Marivaux nos puede ayudar a comprender su concepción del teatro.

3.2. Los objetos en las didascalias

En una época en la que las didascalias eran aún un aparato paratextual rudimentario, cuya utilización despertaba polémicas entre *Anciens* y *Modernes*⁹⁶, dramaturgos como Marivaux son conscientes de la importancia de las indicaciones escénicas para llevar a cabo la representación teatral y completar la acción con orientaciones sobre la forma de representar de los actores, el decorado o los accesorios (Martine de Rougemont, 2001: 112): «ainsi les didascalies de Marivaux, et en général des comédies italiennes et foraines, abondent en indications de gestes et de mouvements précis et fonctionnels». La frecuencia, el tipo y la finalidad de las didascalias que emplea Marivaux pueden desvelarnos datos sobre su dramaturgia, en particular, si albergan objetos.

⁹⁶ Para comprender la importancia que adquieren las anotaciones escénicas en las obras teatrales dieciochescas, se hace necesario hablar brevemente de la evolución que sufren a lo largo de los siglos anteriores (Vuillermoz, 2000: 34-35):

Absentes du théâtre médiéval, et de celui de la Renaissance, comme elles l'étaient du théâtre grec antique, les didascalies sont pratiquement inexistantes dans les pièces publiées au cours du premier quart du XVIIe siècle. [...] La généralisation de ce mode d'écriture tient sans doute en partie au fait que les jeunes auteurs de la génération de 1630 sont plus soucieux que leurs prédécesseurs de donner une existence scénique à son oeuvre. [...] Ne nous hâtons pas pourtant de faire du texte didascalique des pièces des années 1630-1650 un abrégé de notre actuel livre de régie. Un tel parallèle serait anachronique - l'idée d'unifier la représentation en liant ses différents signifiants, idée à laquelle le XIX^e siècle donnera le nom de « mise en scène », n'a pas encore germé dans les esprits - et difficilement concevable si l'on songe à la législation de l'époque.

El siglo XVII es clave en lo que se refiere al papel de las didascalias. Encontramos que la *Querelle des Anciens et les Modernes* alcanza también a las anotaciones escénicas. L'abbé D'Aubignac, teórico clasicista por excelencia, condena todo tipo de didascalias y afirma que el poema dramático debe construirse de manera que las acciones y los personajes descritos cobren vida en la imaginación de los lectores a través de los versos mismos, sin necesidad de anotaciones suplementarias (1927: 46-48):

Toutes les pensées du Poète, soit pour les décorations du théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimées par les vers qu'il fait réciter. [...] Je sais bien aussi que pour secourir l'intelligence des lecteurs, plusieurs de nos Poètes ont mis dans l'impression de leurs Ouvrages des Notes qui apprennent ce que les vers ne disent point. [...] Mais en ces notes, c'est le Poète qui parle, et nous avons dit qu'il ne se peut faire en cette sorte de poésie.

Sin embargo, otros dramaturgos que se alinean en las filas de los *Modernes*, consideran que estas anotaciones son útiles para la lectura y representación de la obra, pues ayudan a interpretar el texto. La Mesnardière (1972: 410) afirma que hay que enseñar a los poetas dramáticos que « cet Appareil de la Scène, dont la plupart de ces Messieurs laissent tout le soin à l'Acteur, est une Partie de leur Art ». Por su parte, Corneille pone el énfasis en que las didascalias deben escribirse, en primer lugar « pour faciliter ce plaisir au lecteur » (Corneille, 1987, citado en Vuillermoz, 2000: 35) y, en segundo lugar, para que los actores no malinterpreten los textos:

Nous avons encore une autre raison particulière de ne pas négliger ce petit secours [les didascalies] comme ils [les Anciens] ont fait: c'est que l'impression met nos pièces entre les mains des comédiens des provinces, que nous ne pouvons avertir que par là de ce qu'ils ont à faire, et qui feraient d'étranges contretemps, si nous ne les aidions par ces notes.

Los avances realizados en el siglo XVII siguen su curso en el siglo XVIII, a pesar del peso de la tradición y de que los autores pierden su derecho sobre las obras, una vez imprimidas « d'où les rares et brèves indications scéniques écrites; ainsi les troupes rivales de celle à qui l'auteur a confié son oeuvre ne disposent-elles que de peu d'éléments extérieurs au texte dit pour la monter » (Peyronnet, 1974: 153). La práctica de las didascalias comienza a extenderse. La Motte es uno de los primeros autores que incorporan indicaciones escénicas en *Inès de Castro* (1723). Reformadores como Diderot serán conscientes de la importancia de las indicaciones escénicas para llevar a cabo la representación teatral y completar la acción con orientaciones sobre la forma de representar de los actores, el decorado o los accesorios (Peyronnet, 1974: 157): «les auteurs prennent de plus en plus souvent la précaution de porter des indications précises concernant non seulement le décor, mais aussi les attitudes, les gestes».

Comprobamos que Marivaux recurre al uso de las didascalias⁹⁷ en todas las comedias que hemos analizado, sin importar la compañía⁹⁸ para la que se escribieron (ver Anexo 3). *La Double Inconstance* (1723) es la obra en la que más didascalias encontramos, unas doscientas veinte, mientras que *Le Triomphe de Plutus* (1728) es la comedia que menos didascalias presenta, aproximadamente veinte, ambas representadas en el *Théâtre des Italiens*.

De manera general, Marivaux utiliza las anotaciones para situar el lugar en el que transcurre la acción, indicar los gestos que realizan los personajes, los sentimientos que experimentan, cómo van vestidos y los objetos que manipulan.

Colocadas al principio de un acto o tras la lista de los personajes de la comedia⁹⁹, las didascalias que sitúan el lugar en el que transcurre la acción se caracterizan por su brevedad e imprecisión. Generalmente, no exigen explícitamente la presencia de ningún objeto. A través de ellas sabemos, por ejemplo, que en *Les Fausses Confidences* (1737), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *La Fausse Suivante* (1724) o *La Surprise de l'amour* (1722), la acción transcurre en París o en la casa de campo de uno de los personajes de la obra, espacios que imitan al de la sociedad parisina de la época (Cindy Yetter-Vassot, 1996a: 97). En otras comedias, Marivaux crea un espacio imaginario, como en *Arlequin poli par l'amour* (1720), en sus *utopies sociales*, que tienen lugar en islas -*L'Île des Esclaves* (1725), *L'Île de la Raison* (1727) y *La Colonie* (1750) - o en sus obras alegóricas, como *Le Triomphe de Plutus* (1728), *La Réunion des amours* (1731) y *Félicie* (1757).

Aunque no corresponda a la definición de objeto teatral de Anne Ubersfeld ni a nuestra investigación, el decorado de las comedias de Marivaux es significativa, como señala Anne Ubersfeld (1982: 139):

Si la première caractéristique du texte de théâtre est l'utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est

⁹⁷ Para un análisis de las indicaciones escénicas en el teatro de Marivaux, remitimos a COULET, Henri. (1992). Les indications scéniques dans le théâtre de Marivaux. En Matucci, Mario (ed.) (1992). *Marivaux e il teatro italiano. Atti del Colloquio Internazionale Cortona 6-8 settembre 1990* (pp. 259-271). Pisa: Pacini.

⁹⁸ Peyronnet (1974: 154-155) pone de manifiesto la evolución de las didascalias en las comedias que Marivaux escribió para los Italianos:

À cet égard, les pièces de Marivaux sont éloquentes: on peut supposer que des indications nombreuses suppléent à la difficulté des acteurs italiens de bien s'exprimer en français; entre *Arlequin poli par l'amour*, de 1720, où le jeu du personnage-titre est soigneusement décrit, et *L'Épreuve*, de 1740 (dernière pièce à être jouée par les Italiens), où les annotations sont beaucoup plus rares, la troupe a fait les progrès souhaités par l'auteur. Celui-ci a découvert deux autres registres, complémentaires, de l'expression du sentiment: le regard et le trouble de l'émotion amoureuse.

⁹⁹ A menudo, Marivaux sitúa las indicaciones sobre el lugar o el tiempo en el que se desarrolla la acción a tras la lista de los personajes, antes de la dar comienzo la primera escena, como ocurre en *L'Île des esclaves* (1725), *La Fausse Suivante* o *Le Fourbe puni* (1724) o *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), entre otras muchas comedias.

l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents. L'activité des humains se déploie dans un certain lieu et tisse entre eux (et entre eux et les spectateurs) un rapport tridimensionnel ... Sur ce point la pratique théâtrale est particulière et décisive, elle ne se confond pas avec la récitation ou le récit.

El espacio teatral es indisociable de los objetos, pues éstos cobran sentido en el espacio, «le décor et les choses» que Henri Lafon estudia en las novelas del siglo XVIII (2012). El decorado de las comedias marivaldianas no es neutro, al contrario, orienta las acciones de los personajes y el horizonte de expectativas del espectador (Cindy Yetter-Vassot, 1996a: 97):

Dans ses pièces les plus connues, le dramaturge fait agir ses personnages dans un espace qui ressemble beaucoup à celui de la société parisienne de l'époque. Mais plusieurs fois au cours de sa production dramatique, Marivaux choisit de situer ses personnages dans un monde imaginaire ou, autrement dit, dans un espace scénique idéal, un lieu qui favorise la découverte et l'analyse des sentiments amoureux.

Así por ejemplo, en *L'Île des Esclaves* (1725), «Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons» que anuncian que la acción transcurre en un lugar angosto, en un principio, la isla de la revancha, pues los esclavos que fundaron la colonia inicial decidieron matar a todo amo que llegara allí. Sin embargo, con el paso de los años, pasaron del ansia de revancha, al anhelo de una sociedad más humana, por lo que modificaron las leyes de la colonia decidiendo reeducar a los que llegasen a la isla. De este modo, legislaron que todo amo que allí llegara debería aprender cómo se vive siendo esclavo, y que todo esclavo que llegase debería aprender a liberarse no sólo de su supeditación, sino sobre todo de su rencor, como lo hicieron los propios isleños. La isla de los esclavos dejó así de ser una isla de revancha para ser una isla de reinserción social, pues lo que los isleños buscan, con las pruebas que imponen a los naufragos, es que aprendan a tratarse como humanos, en vez de verse como seres de tipo inferior o superior, como explica Trivelin (esc. II).

En *La Surprise de l'amour* (1722), el fiel Arlequin se retira al campo con su amo Lelio («La scène est dans une maison de campagne») con la promesa de renunciar a enamorarse, después de que ambos hayan pasado por una mala experiencia. Sin embargo, la naturaleza es un lugar propicio para que nazca el amor, aunque el criado intente resistirse. Marivaux retoma el tópico literario del *locus amoenus*, anunciando a los espectadores que los personajes serán víctimas, aunque intenten resistirse, de la *surprise de l'amour* que da título a la comedia (I, 2):

Arlequin.- Monsieur, avec votre permission, que je passe de l'autre côté.

Lelio.- Que veux-tu donc? Qu'est-ce que cette cérémonie?

Arlequin.- C'est pour ne pas voir sur cette arbre deux petits oiseaux qui sont amoureux; cela me tracasse, j'ai juré de ne plus faire l'amour; mais quand je le vois faire, j'ai presque

envie de manquer de parole à mon serment: cela me raccommode avec ces pestes de femmes, et puis c'est le diable de me refâcher avec elles.

En *Arlequin poli par l'amour* (1720), Marivaux sitúa la acción en un espacio « “dédoublé” que partagent deux genres de personnages: un groupe qui constitue un monde merveilleux (la fée, Trivelin et les lutins), et un autre qui appartient à un monde pastoral (le berger, les bergères et la troupe de musiciens). Seul Arlequin semble figurer dans les deux “mondes” » (Cindy Yetter- Vassot, 1996a: 99). Al comenzar la comedia, el dramaturgo señala que « Le jardin de la Fée est représenté » (esc. I), jardín en el que el Hada y Arlequin se sientan para contemplar la actuación de música y danza que el Hada ha preparado para el joven: « La Fée fait asseoir Arlequin alors près d'elle, sur un banc de gazon qui sera auprès de la grille de théâtre » (esc. III). El valor metonímico del banco de césped en el escenario será suficiente para que los espectadores identifiquen el jardín del Hada, es decir, el espacio mágico en el que ésta suspira por Arlequin, al que ha secuestrado para intentar que despierte al amor. En la escena cuarta, « La scène change et représente au loin quelques moutons qui paissent. Silvia entre sur la scène en habit de bergère, une houlette à la main, un berger la suit ». La naturaleza es el espacio en el que Marivaux sitúa la transformación del joven Arlequin a través de los objetos manipulados en escena. Inicialmente, como un niño, el adolescente juega con su volante y su espada de madera; pero tras conocer a Silvia, se olvida de sus juegos. Es el amor hacia la pastora el que transforma al joven, lo vuelve sensible al amor y hace que descubra el valor simbólico que puede, por ejemplo, transfigurar un objeto –un simple pañuelo– en el sustituto de la presencia de la persona amada.

Las didascalias que han retenido nuestra atención son las didascalias de objeto. Vuillermoz denomina así a toda didascalia que exige, directa o indirectamente, la presencia escénica del objeto u objetos que en ella se mencionan o implica su manipulación (2000: 38). Tras realizar el recuento aproximado de las didascalias y didascalias de objeto del corpus de análisis, constatamos la presencia de didascalias de objeto en todas las comedias analizadas, excepto en *Le Dénouement Imprévu* (1724), destinada a la *Comédie-Française*. La obra en la que la presencia de objetos en las didascalias es mayor es *Arlequin poli par l'Amour* (unas cincuenta didascalias de objeto), seguida por *La Provinciale* (unas veinticinco didascalias de objeto) y *La Dispute* (veinte didascalias de objeto aproximadamente).

Los objetos que aparecen en este tipo de didascalias son forzosamente escénicos y no son descritos con precisión. En cambio, a pesar de no darnos apenas datos sobre el objeto en sí mismo (color, tamaño, material del que está hecho, etc.), Marivaux sí que proporciona información detallada sobre los gestos y manipulaciones que realizan los

personajes y sobre las reacciones que a su vez los objetos suscitan en ellos, lo cual aporta un matiz dramático o cómico a la situación, permitiendo al dramaturgo mostrar los sentimientos de los personajes. Así sabemos que el Dorante de *Les Fausses Confidences* (1737) muestra su desesperación y nerviosismo ante la decisión que ha tomado Araminte de casarse con el Conde mediante sus gestos, cuando apenas es capaz de escribir la notita dirigida a su rival, que la viuda hábilmente le dicta para poner a prueba sus sentimientos (II, 13):

Araminte, *à part, pendant qu'il se place*.-Il ne sait ce qu'il fait; voyons si cela continuera.
Dorante, *cherche du papier*.-Ah! Dubois m'a trompé!
Araminte, *poursuit*.-Êtes-vous prêt à écrire?
Dorante.-Madame, je ne trouve point de papier.
Araminte, *allant elle-même*.-Vous n'en trouvez point? En voilà devant vous!
Dorante.-Il est vrai.
Araminte.-Écrivez. *Hâtez-vous de venir, Monsieur; votre mariage est sûr...Avez-vous écrit?*
Dorante.- Comment, Madame?
Araminte.- Vous ne m'écoutez donc pas? *Votre mariage est sûr; Madame veut que je vous l'écrive, et vous attend pour vous le dire. (À part.)* Il souffre, mais il ne dit mot; est-ce qu'il ne parlera pas? *N'attribuez point cette résolution à la crainte que Madame pourrait avoir des suites d'un procès douteux.*
[...]
Araminte. -Achevez, vous dis-je...*Qu'elle rend à votre mérite la détermine...* Je crois que la main vous tremble! Vous paraissez changé. Qu'est-ce que cela signifie? Vous trouvez-vous mal?
Dorante.-Je ne me trouve pas bien, Madame.
Araminte.- Quoi! Si subitement! Cela est singulier. Pliez la lettre et mettez: *À Monsieur le comte Dorimont*. Vous direz à Dubois qu'il la lui porte. *(À part.)* Le coeur me bat! *(À Dorante.)* Voilà qui est écrit tout de travers! Cette adresse-là n'est presque pas lisible. *(À part.)* Il n'y a pas encore de quoi le convaincre.
Dorante, *à part*. -Ne serait-ce point aussi pour me prouver? Dubois ne m'a averti de rien.

Otro de los muchos ejemplos del matiz dramático que la manipulación de los objetos puede aportar a la situación lo encontramos en *L'Épreuve* (1740). Lucidor, enamorado de Angélique, cuyo rango y fortuna son inferiores a los suyos, pretende verificar si la joven lo quiere por sus méritos o por su dinero. Para poner a prueba el interés de Angélique, utiliza las joyas que le ha traído su criado Frontin de París (esc. 1). En principio, ella las acepta al pensar que son un regalo de su enamorado, manifestando que lo importante no es el valor material regalo, sino los sentimientos que representan (esc. VIII): «Et moi, je les prends, parce qu'ils y retourneront avec vous, et que nous y serons ensemble; mais il ne fallait point de bijoux, c'est votre amitié qui est le véritable». Sin embargo, se las devuelve inmediatamente cuando descubre que son un regalo adelantado por la posible boda con el pretendiente que le propone Lucidor, no con él y, a su vez, éste le enseña el retrato de la joven con la que quieren que se case, que es, en realidad, su hermana. Para Angélique, que desconoce las pruebas de las que está siendo víctima, las joyas han perdido todo su valor (esc. X):

Angélique, sans lui répondre, tire la boîte aux bijoux et la lui rend sans le regarder: elle la met dans sa main; et il s'arrête comme surpris et sans la lui remettre, après quoi il sort.

Del mismo modo, la manipulación de los objetos puede hacer que la situación se torne cómica. Marivaux se desmarca de los *farceurs*, cuyo único propósito es hacer reír a los espectadores, aunque sea con actos groseros y, dentro de los límites del decoro, no son los objetos en sí mismos los que provocan la risa en sus comedias, sino las situaciones a las que dan lugar. En consecuencia, cualquier objeto puede ser susceptible de sufrir manipulaciones cómicas¹⁰⁰. De los personajes de Marivaux, las intervenciones de los criados, especialmente las de Arlequin son, por excelencia las que consiguen crear este efecto. El dramaturgo utiliza los objetos como soporte material de *lazzis* típicos de la *commedia dell'arte*, una recreación de *gags* cómicos eternos, como muestran los ejemplos que se detallan a continuación. En *Le Prince Travesti* (1734), Arlequin, aconsejado por Lisette, decide darle a la Princesa la nota que Hortense le ha escrito a Lélío, pero, cuando busca y rebusca en sus bolsillos, no la encuentra (III, 3):

Arlequin, après avoir fouillé dans toutes ses poches, les vide et en tire toutes sortes de brimborions. Ah! Le maudit tailleur, qui m'a fait des poches percées! Vous verrez que la lettre aura passé par ce trou-là. Attendez, attendez, j'oubliais une poche; la voilà. Non; peut-être que je l'aurai oubliée à l'office, où j'ai été pour me rafraîchir.

El Arlequin de *La Double Inconstance* (1723), protegido del Príncipe, disfruta de los privilegios que le otorga su nuevo estatus. Recién llegado a palacio, desconoce las normas de cortesía, por ejemplo, el uso del sombrero como signo de respeto (para saludar a un superior o a una dama, los hombres se quitaban el sombrero). Arlequin hace lo propio ante un *seigneur* de palacio, pero como éste no se descubre ante él, le reclama, ofendido, que le devuelva el saludo (II, 7):

*Le Seigneur approche et fait des révérences, qu'Arlequin lui rend.
Arlequin, à part.- J'ai vu cet homme-là quelque-part.
Le Seigneur.- Je viens vous demander une grâce, mais ne vous incommode-je point, monsieur Arlequin?*

¹⁰⁰ Sobre este particular, podemos retomar las palabras de Marc Vuillermoz sobre los objetos en las comedias en su estudio sobre los objetos en el siglo XVII (2000: 55-56):

Leur apparition scénique ne déclenche pas franchement le rire, comme le feront plus tard des objets «bas» comme le cure-dent et le cure-oreille de Jodelet ou les clystères des médecins de Molière, mais suscite l'intérêt amusé des honnêtes gens charmés par les pudiques échos de leur vie quotidienne. Remarquons toutefois que si les objets propres à la comédie ne sont guère risibles en eux-mêmes, d'autres objets, qui souvent n'appartiennent pas à un genre particulier, suscitent véritablement le rire dans certaines circonstances.

Arlequin.- Non, Monsieur, vous ne me faites ni bien ni mal, en vérité. (*Et voyant que le Seigneur se couvre.*) Vous n'avez seulement qu'à me dire si je dois aussi remettre mon chapeau.

Le Seigneur.- De quelque façon que vous soyez, vous me ferez honneur.

Arlequin, *se couvrant*.- Je vous crois, puisque vous le dites. Que souhaitez de moi Votre Seigneurie? Mais ne me faites pas de compliments, ce serait autant de perdu, car je n'en sais point rendre.

La comicidad de la escena se basa, pues, en el uso del sombrero como signo de respeto, para a continuación establecer la dicotomía entre lo honroso y lo honrado. En la misma obra, Arlequin corre detrás de su séquito, hartado de sentirse rodeado de latosos o espías, para pegarlos a todos con su bastón y demostrar su autoridad (I, 9): «Arlequin en colère et prenant son bâton». El *lazzi* típico de la *bastonnade* muestra aquí la seguridad que siente Arlequin, a pesar de las críticas en tono de burla de Trivelin (II, 7): « Seigneur Arlequin, n'y-a-t-il point de risque à réparaître? N'est-ce point compromettre mes épaules? Car vous jouez merveilleusement de votre épée de bois». Finalmente, el Príncipe concede a Arlequin carta de hidalguía con la que le gratifica por ser (presuntamente) pariente de Silvia (III, 4). Arlequin acepta a regañadientes el regalo del soberano que le trae el mismo *seigneur* del acto anterior (« Têtableu, vous avez raison, je ne suis qu'une bête ; allons, me voilà noble, je garde le parchemin, je ne crains plus que les rats, qui pourraient bien gruger ma noblesse ; mais j'y mettrai bon ordre»), sin embargo, al saber cuáles son las obligaciones de los nobles, ya no quiere serlo: «Je vous rends votre paquet de noblesse, mon honneur n'est pas fait pour être noble, il est trop raisonnable pour cela». Finalmente, el aldeano terminará por aceptar la carta de hidalguía, pero bajo sus propias condiciones, que negociará con el Príncipe.

Por último, merece la pena detenerse en las didascalias que aportan información sobre la ropa y los complementos de los personajes, pues éstos desempeñan dos funciones en las comedias de Marivaux: pueden reforzar o contribuir a crear la identidad del personaje (el cayado de Silvia en *Arlequin poli pour l'amour* (1720) identifica al personaje de Silvia como pastora) o señalar la identidad fingida del mismo (el delantal que utiliza Silvia en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) le permite intercambiarse con su criada Lisette para poder examinar a su futuro marido).

En una sociedad aún estamental, basada en las apariencias, la indumentaria no sólo señala las oposiciones sociales, sino que también las puede enmascarar (Daniel Roche: 1989). Las indicaciones sobre la ropa que identifica socialmente a los personajes aparecen en veintidós comedias, tanto en diálogos como en didascalias. Por ejemplo, en *L'Épreuve* (1740), Blaise aparece «habillé en riche fermier» (esc.II). En *L'Héritier de village* (1725), cuando Blaise vuelve de París, Arlequin lleva su pesado paquete y lleva puesto esta especie de polainas para protegerse de la suciedad del

camino: « Blaise entre, suivi d'Arlequin en guêtres, et portant un paquet» (esc. 1). La condición social de Blaise ha cambiado: ahora puede pagar a alguien para que le lleve los bultos. Incluso su mujer se sorprende de esta actitud derrochadora, pues aún no sabe que van a heredar cien mil francos del difunto hermano de su marido: «T'es venu dans la voiture? [...] Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets? [...] Ah, mon homme est devenu fou» (esc.1). Van a dejar de ser unos simples campesinos y esto implica adoptar no sólo costumbres de nobles, sino también ropajes nobles, como le dice Claudine a su marido (esc. II):

Blaise.- Ce n'est pas le tout que de jouir, faut avoir de belles manières.

Claudine.- Certainement, et il n'y a d'abord qu'à m'habiller de brocard, acheter des bijoux et un collier de perles; tu feras pour toi à l'avenant.

Además de la ropa, otros objetos cumplen la función de distinguir socialmente a los individuos. Desde la primera escena de *L'Île des Esclaves* (1725), la espada y la botella identifican respectivamente a los personajes de Arlequin («avec une bouteille de vin qu'il a à sa ceinture») y de Iphicrate («au désespoir, courant après lui l'épée à la main»). La espada en la época es el símbolo de la nobleza, y es Iphicrate quien la lleva a la cintura, al igual que Arlequin lleva su botella. Los naufragos, obligados por Trivelin, gobernador de la isla, tienen que cumplir la ley: empezando por intercambiar sus nombres y sus ropajes, invierten su relación de poder (y su rango social, pasan de noble a criado, y viceversa) para que los señores sufran lo que les han hecho padecer a sus esclavos y puedan ser merecedores de su libertad corrigiendo su actitud. Tras ordenar que desarmen a Iphicrate, Trivelin « prend l'épée d'Iphicrate et la donne à Arlequin» (esc. II).

Marivaux recurre al disfraz en dieciséis de sus comedias y pone especial atención en señalar, mediante las didascalias (y también mediante las réplicas de los personajes, como veremos más adelante) que los personajes ocultan su identidad, de manera voluntaria o no. Por ejemplo, en *La Joie imprévue* (1738), el señor Orgon se disfraza, ayudado por Pasquin, con un *domino* del mismo color que el del Caballero que va a jugar con su hijo, pues la noche de la partida hay un baile de máscaras en el hotel, circunstancia que aprovecha para jugar contra Damon sin que lo reconozca (esc. XVII): « M. Orgon, en domino pareil à celui que, suivant l'instruction de Pasquin, doit porter le Chevalier». En *Le Triomphe de l'amour* (1732) la princesa Léonide se disfraza de hombre y se hace pasar por un joven estudioso para introducirse en la mansión de Hermocrate, donde vive recluido su amado, Agis. La acompaña su sirvienta, también disfrazada de hombre: «Léonide, sous le nom de Phocion; Corinne, sous le nom d'Hermidas » (I, 1). Su propósito es devolver el trono usurpado a Agis, legítimo

descendiente de Cleomène, de quien además se ha enamorado. Pero no puede utilizar su verdadera identidad, pues Hermocrate no le permitiría acercarse al joven y éste la rechazaría de inmediato ya que Hermocrate y su hermana «n'ont travaillé qu'à lui inspirer de l'aversion pour moi, qu'à me peindre sous les traits les plus odieux, et le tout sans me connaître, sans savoir le fond de mon âme» (I, 1).

En cambio, en *La Méprise* (1734), el disfraz es involuntario, pues la máscara aparece como un objeto utilitario que usan las damitas de la zona para protegerse del sol durante los paseos en verano, como explica Lisette a Frontin: (esc. II): «en ce pays-ci, c'est l'usage en été, quand on est à la campagne, à cause du hâle et de la chaleur». Sin embargo, de manera inconsciente en este caso, la máscara también oculta la identidad de las hermanas Clarice y Hortense. La didascalía con la que da comienzo la cuarta escena resulta indispensable para explicar la confusión lo largo de la obra, pues Ergaste, sin saberlo, va a cortejar a la vez a las dos, creyendo que son una sola persona:

Hortense, quand elle entre sur le théâtre, tient son masque à la main pour être connue du spectateur, et puis le met sur son visage dès que Frontin tourne la tête et l'aperçoit. Elle est vêtue comme l'était ci-devant la dame de qui Ergaste a dit avoir ramassé le gant le jour d'auparavant, et c'est la soeur de cette dame.

3.3. Los objetos en los diálogos

Como ya señaló Frédéric Deloffre (1993: 499), «Qui dit de nos jours marivaudage pense à un dialogue. Cette acception inconnue au XVIII^e siècle constitue par elle-même une sorte d'hommage à un maître du style dramatique». Los diálogos de las comedias de Marivaux se caracterizan por pequeñas réplicas vivaces y breves que intentan reproducir el ritmo de la conversación natural y espontánea. Sin embargo, cuando la emoción crece y la acción alcanza su punto crítico, se imponen las réplicas más largas (F. Deloffre, 1993: 195): «D'une façon générale, le moment où l'action atteint son point critique est aussi celui où le marivaudage fait place à la tirade». La originalidad de sus diálogos reside en la forma en que las réplicas se encadenan, imitando la estructura y el ritmo de la lengua oral, pues mientras que en las escenas de las obras de Molière o de Destouches la conversación comporta un tema, una dirección establecida con antelación, en las escenas de Marivaux «on est plus près, en apparence au moins, de l'improvisation. [...] «C'est sur le mot qu'on réplique, et non sur la chose», disait Marmontel» (F. Deloffre, 1993: 199).

Además de las didascalías, las informaciones metateatrales pueden ser transmitidas, mediante lo que Vuillermoz (2000: 39) denomina «didascalies

implicites», contenidas dentro del texto dialogado. De ahí la importancia de descifrar los diálogos: en el texto, es el lector quien debe descubrir, a través de las palabras de los personajes, la existencia escénica del objeto mientras que, dentro del universo de la representación, el papel del actor es el de marcar el objeto a través de la palabra o de la gestualidad, aislarlo e incluso constituirlo. Los objetos que aparecen en las réplicas pueden ser escénicos y extraescénicos mientras que en las didascalias sólo son escénicos. Asimismo, los personajes pueden nombrar el objeto en cuestión o referirse a él de manera indirecta. Además, en ocasiones, hacen referencia a las manipulaciones del mismo. Por ejemplo, Angélique rechaza la carta que Dorante le hace llegar a través de Lubin en *La Mère Confidente* (1725), incluso le pide al criado que se la devuelva a su dueño (I, 9): « Reprenez-la, encore une fois, et retirez-vous». En *La Surprise de l'amour* (1722), la Condesa le pide a su criada Colombine que le lleve una notita a Lelio, para tratar el asunto de la boda de sus criados sin tener que verse, hecho que la criada no duda en criticar con ironía, evidenciando que su señora se siente incómoda con la presencia de Lelio porque ha perdido la indiferencia de la que presumía (II, 1):

La Comtesse.- [...] tiens, prends ce billet.

Colombine.- Pour qui?

La Comtesse.- Pour Lelio. C'est de cette paysanne dont il s'agit; je lui demande réponse.

Colombine.- Un billet à Monsieur Lelio, exprès pour ne point donner matière à la plaisanterie! Mais voilà des précautions d'un jugement!...

A través de las réplicas de los personajes, constatamos que son conscientes del valor simbólico de los objetos, por ejemplo, de la doble función de la ropa, como elemento que identifica a quien lo lleva puesto o como disfraz con el que se busca ocultar la verdadera identidad. En *La Double Inconstance* (1723), el amor de Silvia por Arlequin y la sencillez de la aldeana se manifiestan a través de su actitud ante los vestidos que le regala el Príncipe, que, al principio de la comedia, rechaza: «Tenez, l'étoffe est belle, elle m'ira bien, mais je ne veux point de tous ces habits-là, car le Prince me veut en troc, et jamais nous ne finirons ce marché-là» (II, 4). La austera vestimenta que lleva Angélique en *L'École des mères* (1732) es fiel reflejo de la severa educación que ha recibido por parte de su madre, que controla hasta la ropa que se pone. La joven se queja a Lisette del excesivo recato que le ha impuesto y afirma que el hecho de no llevar adornos coquetos en su ropa no implica que sus emociones se borren. Además, Angélique se queja de su falta de experiencia en asuntos del corazón (esc. VI):

Angélique.- [...] Voyez, je vous prie, de quel air on m'habille? suis-je vêtue comme une autre? regardez comment me voilà faite: Ma mère appelle cela un habit modeste: il n'y a donc de la modestie nulle part qu'ici? Car je ne vois que moi d'enveloppée comme cela; aussi suis-je d'une enfance, d'une curiosité! Je ne porte point de ruban, mais qu'est-ce que ma mère y gagne? que j'ai des émotions quand j'en aperçois. Elle ne m'a laissé voir

personne, et avant que je ne conusse Éraste, le coeur me battait quand j'étais regardée par un jeune homme. Voilà pourtant ce qui m'est arrivé.

En cuanto a los disfraces, en ocasiones, serán los propios personajes mediante sus réplicas los que se encarguen de señalar que su identidad o la de otros es fingida. En *Le Prince travesti* (1724), Lelio, a pesar de no olvidar a Hortense, está dispuesto a casarse con la Princesa, ya que la soberana se ha enamorado de él por su mérito, no por quién es, pues desconoce su verdadera identidad (I, V):

Lelio.-La Princesse cherche à me connaître, et me confirme dans mes soupçons; les services que je lui ai rendus ont disposé son coeur à me vouloir du bien, et mes respects empressés l'ont persuadée que je l'aimais sans oser le dire. Depuis que j'ai quitté les États de mon père et que je voyage sous ce déguisement pour hâter l'expérience dont j'aurai besoin si je règne un jour, je n'ai fait nulle part un séjour si long qu'ici; à quoi donc aboutira t-il? Mon père souhaite que je me marie et me laisse le choix d'une épouse. Ne dois-je pas m'en tenir à cette Princesse? Elle est aimable; et si je lui plais, rien n'est plus flatteur pour moi que son inclination, car elle ne me connaît pas. N'en cherchons donc pas d'autre qu'elle; déclarons-lui qui je suis, enlevons-la au prince de Castille, qui envoie la demander.

En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Silvia, hija del señor Orgon, espera la llegada de su futuro marido, Dorante, pero no ve en el matrimonio una razón para alegrarse debido a la profunda desconfianza que siente hacia los hombres y, sobre todo, hacia su futuro marido, al que no conoce. Solicita a su padre la posibilidad de intercambiarse con su criada Lisette para poder observar las cualidades y los defectos de su pretendiente sin que éste se dé cuenta. Silvia (I, 2): «Dorante arrive ici aujourd'hui; si je pouvais le voir, l'examiner un peu sans qu'il me connût. Lisette a de l'esprit, Monsieur, elle pourra prendre ma place pour un peu de temps, et je prendrai la sienne.». El padre de Silvia está de acuerdo y a la joven le basta con un delantal para hacerse pasar por su criada Lisette. Lo que no sabe es que su prometido, Dorante, temeroso también ante el matrimonio, ha solicitado a su vez permiso para proceder de la misma manera e intercambiarse con su criado Arlequin, tal y como le dice en su carta el padre de Dorante al señor Orgon, carta que le lee al hermano de Silvia, Mario (I, 4). En *La Fausse Suivante* (1724), Frontin, tras escuchar los infortunios de Trivelin, no es capaz de guardar el secreto de la damita de París y le confiesa que su amo es, en realidad, una mujer (I, 1):

Frontin.- [...] Je dois aller coucher ce soir à Paris, où l'on m'envoie, et je cherchais quelqu'un qui tînt ma place auprès de mon maître pendant mon absence ; veux-tu que je te présente ?

Trivelin.-Oui, da. Et qu'est-ce que c'est que ton maître ? Fait-il bonne chère ? Car, dans l'état où je suis j'ai besoin d'une bonne cuisine.

Frontin.- Tu seras content. Tu serviras la meilleure fille...

Trivelin.- Pourquoi donc l'appelles-tu ton maître ?

Frontin.- Ah, foin de moi, je ne sais ce que je dis, je rêve à autre chose.

Trivelin.- Tu me trompes, Frontin.

Frontin.- Oui-da. Ma foi, oui, Trivelin. C'est une fille habillée en homme dont il s'agit. Je voulais te le cacher ; mais la vérité m'est échappée et je me suis blousé comme un sot. Sois discret, je te prie.

En la mayoría de las ocasiones, el objeto escénico aparece especificado, aunque a veces no es así¹⁰¹. Podemos citar varios ejemplos. El señor Orgon en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), padre de Silvia, invita a beber algo a Arlequin-Dorante y a Dorante-Bourguignon, aunque no especifica el qué (I, 10): « ma fille s'habille, elle a été un peu indisposée; en attendant qu'elle descende, voulez-vous vous rafraîchir? ». En este caso, suponemos que el señor Orgon puede señalar hacia botellas y copas preparadas con vino o agua. En *Les Fausses Confidences* (1737), Arlequin le pide a Dorante que se siente mientras espera a Araminte para presentarse al puesto de intendente (I, 1): « Ayez la bonté, Monsieur, de vous asseoir un moment dans cette salle; Mademoiselle Marton est chez Madame et ne tardera pas à descendre », con lo cual suponemos que tiene que haber unas sillas o un sillón para tal fin. La Marquesa de *Les Sincères* (1739) le pide a su criada Lisette que le aproxime la mesa y los útiles de escritura para escribir una nota a Ergaste. No aparecen especificados en el texto, pero necesitará pluma, papel y tintero (esc. XVI):

Dorante, *lui baisant la main*.- Vous me transportez, Madame !

La Marquise.- Il y a longtemps que cela devrait être fait. Allez, Lisette, et approchez-moi cette table ; y a-t-il dessus tout ce qu'il faut pour écrire ?

Lisette.- Oui, Madame, voilà la table, et je cours au notaire.

Los objetos extraescénicos también pueden ser nombrados de manera imprecisa. Pierre y Jacqueline necesitan un pequeño donativo de sus señores en *La Surprise de l'amour* (1722) para celebrar su boda (I, 3): « C'est que j'avons queuque espérance que vous nous baillerez queuque chose en entrée de ménage ». En *La Double Inconstance* (1723), el Príncipe le cuenta a Flaminia cómo se ha enamorado de la joven Silvia (I, 2): « Je vous ai dit qu'un jour de chasse, écarté de ma troupe, je la rencontrai près de sa maison; j'avais soif, elle alla me chercher à boire: je fus enchanté de sa beauté et de sa simplicité ».

¿Qué procedimientos utiliza Marivaux para insertar los objetos escénicos en los diálogos? Los actores marcan con la palabra y con los gestos su existencia en escena. La presencia de demostrativos (*voici, voilà*) o de fórmulas conversacionales (*tiens, tenez*),

¹⁰¹ Los objetos que no aparecen especificados suelen ser, en su mayoría, objetos utilitarios.

permiten introducir el objeto dentro de la conversación de los personajes de la manera menos artificial y dan lugar a juegos escénicos. En *Le Triomphe de Plutus* (1728), Spinette le muestra a Aminte el anillo que le ha regalado Richard (esc. VIII): «Tenez, que dites-vous de cette bague-là?». Los retratos en miniatura hacen que los hermanos Hermocrate y Léontine descubran el engaño del que han sido víctimas en *Le Triomphe de l'amour* (1732), pues ambos se dan cuenta de que guardan un retrato de la misma persona. La escena es, en el fondo, cómica a la vez que cruel (III, 8): «Tenez, ma soeur, en voilà le double; le vôtre est en homme, et le mien est en femme; c'en est toute la différence».

4. Objetos escénicos y objetos extraescénicos¹⁰²

Como ya hemos explicado en repetidas ocasiones, la primera condición necesaria para que un objeto teatral sea considerado como tal es que se encuentre inscrito, implícita o explícitamente, en el texto de la obra. Entonces, ¿podemos considerar que el discurso textual es siempre equivalente al discurso escénico?

Anne Ubersfeld (1993: 138) define el objeto teatral, en su estatuto textual, como un sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica. Sin embargo, no pensaremos que a un lexema-objeto textual le va a corresponder siempre un lexema-objeto escénico, pues hay objetos nombrados en el texto que no aparecen luego en escena. Según la autora (1993: 138), «el objeto teatral puede tener un estatuto escritural o una existencia escénica. Se dan dos niveles de lexemas en el texto teatral, unos que reenvían a un elemento figurable y otros que carecen de esta cualidad». Son los objetos que Marc Vuillermoz (2000:49) denomina extraescénicos. En consecuencia, como ya hemos señalado, evitaremos tomar el discurso textual como homólogo del discurso escénico, pues los objetos teatrales que aparecen en el texto no siempre tienen una existencia escénica. Por tanto, hemos clasificado los objetos

¹⁰² Marc Vuillermoz subraya la dificultad de distinguir categóricamente los objetos escénicos y extraescénicos (2000: 51-52): « En effet, les uns et les autres ne diffèrent ni par leur nature [...] ni par leur fonction dramatique [...] Mais la raison principale qui empêche de distinguer trop catégoriquement les deux classes d'objets tient au fait que les objets scéniques ne le sont en réalité que momentanément, dans la mesure où une partie plus ou moins longue de leur «histoire» se déroule hors de la scène. Pour qu'un objet puisse être exclusivement scénique, il faut en effet qu'il soit créé, utilisé et détruit sur scène, dans un segment temporel continu».

En la presente investigación, consideramos que un objeto es escénico si aparece, al menos, una vez en escena. Si los personajes se refieren a dicho objeto que ha aparecido en escena en ocasiones en las que no está presente, dichas referencias no podríamos contabilizarlas como objetos extraescénicos. El objeto extraescénico, por su parte, no se materializa nunca.

encontrados en los diálogos y didascalias en dos grandes grupos, objetos escénicos y objetos extraescénicos, siguiendo la teoría propuesta por Marc Vuillermoz (2000: 49).

Los objetos escénicos son aquellos cuya presencia en escena es requerida por el texto. Dejando a un lado juicios estéticos, la materialidad del objeto es imprescindible a partir del momento en que juega un papel en el plano dramático (Vuillermoz, 2000: 46). Encontramos aproximadamente¹⁰³ unos doscientos objetos escénicos en las comedias analizadas. Aparecen tanto en el diálogo como en las didascalias y desempeñan múltiples funciones, destacando las funciones dramáticas y de caracterización de los personajes, que analizaremos con detalle más adelante.

Por su parte, los objetos extraescénicos, nombrados o virtuales, son aquellos objetos evocados por los personajes que intervienen en episodios de la acción no representados en escena. Marc Vuillermoz los define como «tous les objets évoqués au cours de récits et ayant une incidence sur le déroulement de l'action scénique ou permettant de caractériser efficacement tel ou tel personnage dans les pièces dans lesquelles ils sont mentionnés» (2000: 49). Hemos inventariado un total de sesenta objetos extraescénicos en las comedias que conforman nuestro corpus. Aparecen en los diálogos y los personajes marcan este tipo de objetos exclusivamente a través de la palabra. A pesar de que no tienen una existencia material en el escenario, hemos comprobado que pueden desempeñar esencialmente dos funciones en las comedias de Marivaux:

1. Evocar un momento de la acción que no se ve en escena, pero que influye en el curso de la acción escénica: Junto con los objetos que manipulan los actores, encontramos en el texto objetos nombrados, que no aparecen en escena, pero que inciden directamente en el desarrollo de la acción. Marivaux recurre habitualmente a los objetos extraescénicos para explicar el primer encuentro de los personajes. Así, por ejemplo, sabemos de la metahistoria de *La Mère confidente* (1735) que los protagonistas han coincidido en sus paseos llevando cada uno su libro de lectura, y es precisamente un libro que se cae quien crea la ocasión de que el joven lo recoja y pueda hablar a la damita, cuenta Angélique a su madre, Madame Argante: « Non, le hasard a tout fait, c'est Lisette qui en est cause, quoique fort innocemment; elle tenait un livre, elle le laissa tomber, il le ramassa, et on se parla, cela est tout naturel » (I,8). Si por un lado el libro caído es el pretexto del acercamiento – dando lugar a una relación que se convertirá en amor–, la común afición a los paseos y a la lectura nos habla ya de una

¹⁰³ Como hemos señalado en repetidas ocasiones, el recuento de los objetos es siempre aproximado.

similitud de gustos en ambos jóvenes, como si esos libros que no vemos en escena marcaran ya a los personajes como predestinados el uno para el otro. Al igual que tantos otros objetos evocados en el teatro de Marivaux, los libros mencionados son determinantes en la interpretación que realizan los lectores y/o espectadores.

2. Caracterizar a un personaje o una situación de manera eficaz:

Mención aparte merecen los objetos que se insertan en imágenes o figuras literarias que utilizan los personajes. En nuestro estudio, los consideramos un recurso literario, expresivo, del propio personaje, que abordaremos en el epígrafe 5.2. *Objetos y personajes*. Ya en *Le Père prudent et équitable* (1712), primera comedia de Marivaux, escrita aún en verso, encontramos un ejemplo. Crispin, criado de Cléandre, decide ayudar a su señor e ir “eliminando” a cada uno de sus rivales, es decir, a los pretendientes que Démocrite le propone a su hija Philine, de la que Cléandre está enamorado. Se disfraza y, fingiendo estar borracho, se hace pasar por Ariste, un viejo rico que vive en el campo, y les cuenta a Démocrite y a Philine, que escuchan consternados, la vida que a Philine le espera si se casa con él, ilustrada a través de los objetos (esc. XIII):

Crispin.-Oui, des sabots, ma fille.
Sachez qu'on en porta toujours dans ma famille;
Et j'ai même un cousin, à présent financier,
Qui jadis, sans reproche, était un sabotier.
Croyez-moi, vous serez mille fois plus charmante,
Quand, au lieu de damas, habillée en servante,
Et devenue enfin une grosse dondon,
De ma maison des champs vous prendrez le timon

En ocasiones, objetos extraescénicos sobrepasan las funciones anteriores y se convierten en el motor de la acción principal e incluso ponen fin a la misma, desempeñando, por tanto, una función dramática motora o resolutive, sin que se requiera su presencia en escena. ¿En cuántas comedias de Marivaux el dinero guía las acciones de los personajes sin ni siquiera materializarse? Por ejemplo, sabemos que en *La Commère* (1741), el astuto La Vallée quiere casarse con la señorita Habert por su dinero, aunque no aparezca en escena, así como en *L'Héritier de village* (1725), el dinero de la herencia, que Blaise nunca llegará a recibir, le permite al campesino aspirar a casar a sus hijos con nobles empobrecidos.

5. Funciones de los objetos marivaldianos

De poco serviría hacer un inventario de los objetos en las comedias de Marivaux sin preguntarnos qué papel juegan en ellas. El objeto teatral tiene un funcionamiento complejo y rico que merece la pena detenerse a analizar, como afirma P. Pavis en su *Dictionnaire du Théâtre* (1987: 266): «L'objet n'est pas réduit à un seul sens ou niveau d'appréhension. Le même objet est souvent utilitaire, symbolique, ludique, selon les moments de la représentation et surtout selon la perspective de l'appréhension esthétique».

Hemos visto que los objetos pueden tener al mismo tiempo una existencia textual, es decir, aparecen de forma explícita en el texto dialogado de la obra y en las didascalias, y una existencia escénica, si su presencia es requerida en escena. A medida que la acción avanza, el comportamiento, las palabras y las manipulaciones de los personajes los cargan de nuevos significados. Esto nos ha llevado a considerar la relación entre la materialidad del objeto y su papel dramático, es decir, su influencia decisiva sobre el desarrollo de la acción y la importancia del momento de aparición en escena del objeto. Cabe destacar que el objeto es, asimismo, un vector del espectáculo que tiene efectos cómicos o patéticos sobre la acción o los personajes.

Por otra parte, junto a la función que desempeña el objeto teatral con relación a la acción, hay que detenerse en analizar el sentido del mismo ya que, si un objeto aparece en escena, es para decir algo a través de todas sus características, sentido que puede ir variando a lo largo de la acción, convirtiéndose así en un objeto polisémico. Por ello, hay que diferenciar los objetos neutros –puros elementos de *atrezzo*, casi decorativos, utilitarios– de aquellos cuya materialidad es activa y tiene repercusiones en el desarrollo de la acción.

De modo general, ciñéndonos a la dramaturgia de Marivaux, podemos diferenciar cuatro grandes tipos de funciones de los objetos teatrales en sus comedias: dramática (que varía según el momento de aparición en la obra), de caracterización de los personajes, retórica y utilitaria¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Ver Anexo 4, Anexo5 y Anexo 6.

5.1. Funciones dramáticas y momento de aparición del objeto teatral

En las comedias de Marivaux, los objetos teatrales existen únicamente por su relación con la acción y con los personajes. Su funcionamiento depende de la relación que establecen los personajes con ellos a través de sus palabras, entonaciones, acciones y gestos, y sus funciones varían dependiendo del momento de aparición en las comedias. Así pues, el objeto teatral puede condicionar una parte o la totalidad de la intriga, o por el contrario, interrumpir el curso de la misma o reducir, ampliar o restringir el discurso de los personajes. En ocasiones, los objetos marivaldianos resultan imprescindibles en la acción de las comedias, sin ellos la obra simplemente no tendría razón de ser.

5.1.1. Funciones dramáticas del objeto teatral

Siguiendo la clasificación que propone Marc Vuillermoz (2000: 188), en lo que respecta a la función dramática del objeto teatral, podemos diferenciar dos grandes tipos de funciones (que pueden ser desempeñadas por un mismo objeto):

- **Función dramática motora**¹⁰⁵: Los objetos que cumplen esta función condicionan el desarrollo, la evolución de la acción. El objeto desempeña esta función si ejerce su influencia sobre la acción principal o influye en uno de los hilos conductores de la misma.
- **Función dramática resolutive**: El objeto clarifica o promueve el desenlace de la obra.

En las comedias de Marivaux, los objetos que tienen una función dramática se suelen materializar en escena, es decir, son en su mayoría objetos escénicos (aparecen objetos escénicos con función dramática motora en veintiocho de las treinta y cinco

¹⁰⁵ Marc Vuillermoz (2000: 188-189) distingue tres casos dentro de la función dramática motora:

- Función fundamental: El objeto ejerce su influencia sobre la mayor parte o la totalidad de la acción principal. Dichos objetos extienden su influencia al menos en tres actos.

- Función parcial: El objeto condiciona el desarrollo de un período importante de la acción (al menos un acto) o influye en uno de los hilos conductores de la misma.

- Función periférica: abarca tres casos distintos que resumimos a continuación:

- La intervención del objeto modifica momentáneamente la situación psicológica de un personaje o de varios, pero no tiene ningún tipo de efecto sobre la acción principal.

- El objeto ejerce su influencia dentro de una acción marginal o modifica la situación de los personajes secundarios.

- El objeto, indispensable en un momento puntual de la historia, no condiciona el desarrollo de la intriga.

En la presente investigación, hemos decidido aunar los tres casos de la función motora, sin distinguirlos.

comedias analizadas y objetos escénicos con función dramática resolutive en veinticinco comedias). Sin embargo, también hay objetos extraescénicos que hacen que la acción evolucione y únicamente se nombran (encontramos objetos extraescénicos con función dramática motora en veinte de las treinta y cinco comedias analizadas y únicamente dos comedias en las que su función dramática es resolutive¹⁰⁶). Si tomamos como ejemplo para ilustrar lo anterior *L'Héritier de village* (1725), constatamos que aparecen dos objetos fundamentales: el dinero de la herencia, objeto extraescénico, que desempeña una función dramática motora-resolutiva y la carta, escénico, que pone fin a la comedia, siendo su función resolutive.

El dinero de la herencia que va a recibir Blaise de su difunto hermano, a pesar de no aparecer en escena (la única prueba que tiene de ello es el recibo del banquero que lo custodia) es el motor de la acción principal. El dinero, sin llegar a materializarse (Blaise sólo tiene «le papier [...] comme quoi il me fera délivrance », esc. I), le va a permitir al campesino cambiar de categoría social, tener un criado que le lleve los paquetes y sea el preceptor de sus hijos, a los que quiere emparentar con nobles mediante el matrimonio (esc. IV):

Blaise.- La fin en est plus drôle. C'est que, ne vous en déplaise, j'en avons hérité de cent mille francs, sans compter les brouilles; et voilà la prevue de mon dire, *signé*: Rapin.

Colin, *riant*.- Oh oh oh je serons Chevalier itou, moi.

Colette.- J'allons porter le taffetas.

Claudine.- Et an nous portera la queue.

Arlequin.- Pour moi, je ne veux que la clef de la cave.

Le Chevalier, *après avoir lu, à Madame Damis*.- Sandis! Le galant homme dit vrai, cousine; je connais ce Rapin et sa signature; voile cent mille francs, c'est comme s'il en tenait le coffre; je les honore beaucoup et cela change la thèse.

No obstante, mientras esperan al notario para firmar los contratos de matrimonio de los hijos de Blaise con una dama del pueblo, endeudada, y su primo, caballero, en la misma situación, el campesino recibe una carta inesperada que dará un giro a la situación, y hará que la vida de la familia de Blaise vuelva a ser la de una familia campesina, pues les anuncia que el dinero que esperaban lo ha robado el banquero que lo custodiaba. Al desaparecer el dinero, ya no interesan a los nobles, que se han acercado a ellos sólo por mantener su posición social, y se suspenden los matrimonios (esc. XV):

Le Chevalier.- *J'ai cru devoir vous avertir que Monsieur Rapin fit hier banqueroute, et que l'état dans lequel il laisse ses affaires fait juger qu'il passe en pays étranger; il doit à*

¹⁰⁶ *Le Père prudent et équitable* (1712) y *L'Héritier de village* (1725). En esta última comedia, Blaise recibe una carta en la que le comunican lo sucedido con el dinero de su herencia, objeto escénico que también tiene una función resolutive.

plusieurs personnes, et ne laisse pas un sol ; j'ai pris toutes les mesures convenables en pareil cas, j'y suis intéressé moi-même ; mais je ne vois nulle espérance. Mandez-moi cependant ce que vous voulez que je fasse ; j'attends votre réponse, et suis...

5.1.2. Momento de aparición del objeto teatral¹⁰⁷

Los objetos teatrales, según Marc Vuillermoz (2000: 197-219), intervienen en momentos clave en la obra dramática y su función, como veremos a continuación, varía según el momento de aparición en la misma (Ver Anexo 6).

a) Objetos que aparecen en la exposición

P. Pavis en su *Dictionnaire du Théâtre* considera que la exposición abarca las primeras escenas o incluso el primer acto de una obra (1987: 155): «Pour la dramaturgie classique, il est certain que l'exposition (ou *protase*) tend à se concentrer en début de pièce (premier acte, voire premières scènes)». Suelen ser elementos que caracterizan una situación o a un personaje, aclaran y definen el punto de partida de la obra dramática, su papel es de «catalyseur de l'action» (Vuillermoz, 2000: 198). El dramaturgo debe proporcionar la información necesaria para la evaluación de la situación y para la comprensión de la acción que va a ser presentada. Como explica P. Pavis (1987: 155-156), la exposición ha de transmitir la información con economía y claridad, sin omitir ningún dato importante para conocer la motivación de los personajes y, por último, preparar sutilmente la continuación de la acción y el fin de la misma.

Encontramos objetos en la exposición en veintitrés comedias. Suelen llevar a cabo una función dramática motora y pueden ser el soporte y/o motivación de los discursos introductorios de los personajes, que pretenden aclarar la situación de partida recapitulando los indicios, o convertirse en el origen del acontecimiento fundador del conflicto desarrollado en el nudo.

La función explicativa de la carta que escribe el padre de Dorante al padre de Silvia en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) es fundamental en la exposición para que tanto el espectador como el padre y el hermano de Silvia conozcan el punto de partida de la acción principal (I, 4):

Monsieur Orgon.-Écoutez l'article de la lettre du père. Hum... Je ne sais au reste ce que vous penserez d'une imagination qui est venue à mon fils; elle est bizarre, il en convient lui-même, mais le motif est pardonnable et même délicat; c'est qu'il m'a prié de lui

¹⁰⁷ En este epígrafe, nuestra intención es estudiar cómo varían las funciones de los objetos dependiendo de su momento de aparición en la comedia (exposición, nudo y desenlace). Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, el mismo objeto interviene a lo largo de toda la comedia y su función cambia a medida que la acción avanza.

permettre de n'arriver d'abord chez vous que sous la figure de son valet, qui de son côté fera le personnage de son maître.

Mario.- Ah, ah ! Cela sera plaisant !

Monsieur Orgon.- Écoutez le reste... *Mon fils sait combien l'engagement qu'il va prendre est sérieux, et il espère, dit-il, sous ce déguisement de peu de durée, saisir quelques traits du caractère de notre future et la mieux connaître, pour se régler ensuite sur ce qu'il doit faire, suivant la liberté que nous sommes convenus de leur laisser. Pour moi, qui m'en fie bien à ce que vous m'avez dit de votre aimable fille, j'ai consenti à tout en prenant la précaution de vous avertir, quoiqu'il m'ait demandé le secret de votre côté; vous en userez là-dessus avec la future comme vous le jugerez à propos...* Voilà ce que le père m'écrit. Ce n'est pas le tout, voici ce qui arrive; c'est que votre soeur, inquiète de son côté sur le chapitre de Dorante, dont elle ignore le secret, m'a demandé de jouer ici la même comédie, et cela précisément pour observer Dorante, comme Dorante veut l'observer.

Algunos objetos que aparecen en la exposición son en sí mismos el germen del conflicto que se desarrollará en el nudo. Así ocurre en *La Commère* (1741), comedia que se articula en torno a la firma del contrato de matrimonio de la rica señorita Habert y el aprovechado La Vallée, que se alojan en casa de la señora Alain, una mujer cotilla a la que piden ayuda para organizar la firma del documento (esc. VIII): « [...] Finissons. Je vous disais que j'ai quitté ma soeur. Je ne l'ai pas informée de l'endroit où j'allais demeurer; vous voyez même que je ne sors guère de peur de la rencontrer ou de trouver quelques gens de connaissance qui me suivent. Cependant, j'ai besoin de deux notaires et d'un témoin, je pense. Voulez-vous bien vous charger de me les avoir? ». El dinero de la herencia del padre de Hortense en *Le Legs* (1736) es el obstáculo que les impide al Marqués y a Hortense romper su matrimonio y conducirá el resto de sus acciones en la comedia, pues, enamorados de la Condesa y el Caballero respectivamente, ambos harán lo que esté en su mano para evitar su matrimonio y, al mismo tiempo, no perder la herencia (I, 1):

Hortense.- Je ne risque rien, vous dis-je. Raisonçons. Défunt son parent et le mien lui laisse six cent mille francs, à la charge il est vrai de m'épouser, ou de m'en donner deux cent mille; cela est à son choix; mais le Marquis ne sent rien pour moi. Je suis sûre qu'il a de l'inclination pour la Comtesse; d'ailleurs, il est déjà assez riche par lui-même; voilà encore une succession de six cent mille francs qui lui vient, à laquelle il n'y s'attendait pas; et vous croyez que, plutôt que d'en distraire deux cent mille, il aimera mieux m'épouser, moi qui lui suis indifférente, pendant qu'il a de l'amour pour la Comtesse, qui peut-être ne le hait pas, et qui a plus de bien que moi? Il n'y a pas d'apparence.

En algunos casos, la comedia empieza *in media res* y el episodio en el que aparece el objeto es anterior a la primera escena del primer acto¹⁰⁸. Por tanto, es necesario hacer referencia a este acontecimiento para comprender el desarrollo posterior de la acción. Así por ejemplo, en *La Méprise* (1734), Ergaste encuentra a una joven que lleva

¹⁰⁸ Ver epígrafe 1.1. *Encuentros* del capítulo IV de la presente investigación.

una máscara, como es costumbre en verano para protegerse del sol, y deja caer uno de sus guantes, objeto galante, que Ergaste recoge y le devuelve cortésmente (I, 1):

Ergaste.- [...] Tu sais bien que notre conversation fut courte; je lui rendis le gant qu'elle avait laissé tomber; elle me remercia d'une manière très obligeante de la vitesse avec laquelle j'avais couru pour le ramasser, et se démasqua en me remerciant. Que je la trouvai charmante! Je croyais, lui dis-je, partir demain, et voici la première fois que je me promène ici; mais le plaisir d'y rencontrer ce qu'il y a de plus beau dans le monde m'y ramènera plus d'une fois.

Asimismo, en la exposición aparece otro objeto que será clave a lo largo de la comedia: la máscara. Clarice se quita la máscara para agradecer su gesto a Ergaste, que contempla el rostro del que se enamora. En este caso, el uso de la máscara no persigue ningún objetivo más que la utilidad que tiene para protegerse del calor. Sin embargo, de forma involuntaria, el hecho de que las dos hermanas la lleven produce un malentendido, ya que el muchacho desconoce la existencia de las dos hermanas, pues la máscara y la similitud de su ropa propician su confusión.

b) Objetos que aparecen en el nudo de la acción

P. Pavis (1987: 263) define el nudo como : «ensemble de conflits qui bloquent l'action, s'oppose au *dénouement* qui débloque celle-ci». Los objetos que aparecen en el nudo funcionan como hilo conductor de la acción de cuatro formas: pueden convertirse en adyuvantes (aparecen en veintidós comedias) u obstáculos (diez comedias) para el desarrollo de la acción, provocar malentendidos entre los personajes o quiproquos (quince comedias) o dar un giro a la situación (cinco comedias). En ocasiones, las funciones un mismo objeto en el desarrollo de la acción pueden solaparse o variar a lo largo de la obra.

1. Objetos adyuvantes y objetos oponentes

Marc Vuillermoz retoma la idea de Anne Ubersfeld y utiliza términos propios del análisis actancial del relato para mostrar que los objetos pueden ejercer su influencia sobre la acción en las obras teatrales en dos direcciones opuestas, es decir, pueden ser objetos adyuvantes u objetos oponentes (2000: 201):« Ce système de tensions est représenté par la structure actantielle de Propp et Greimas qu'Anne Ubersfeld adapte aux exigences de l'analyse dramaturgique». En las comedias marivaldianas, cualquier objeto (escénico o extraescénico) tiene la capacidad de convertirse en adyuvante u oponente, dependiendo de las intenciones del dramaturgo.

Los objetos adyuvantes ayudan a los personajes principales a luchar contra los obstáculos que se encuentran en su camino a la felicidad. Dos objetos destacan sobre los demás por desempeñar esta función: los disfraces y las riquezas bajo sus distintas formas. Asimismo, prestaremos una atención especial a los objetos adyuvantes que aparecen en las comedias de temática amorosa.

Los disfraces son el subterfugio que los personajes principales utilizan a menudo para superar los obstáculos que se erigen ante ellos. El disfraz permite al que lo lleva no afrontar el obstáculo directamente, evitarlo o rodearlo y ofrece múltiples posibilidades a quien lo usa. Gracias a la identidad fingida, el personaje puede entrar donde no debe. Éraste consigue entrar en la casa de su amada Angélique disfrazado de lacayo, con la ayuda de sus cómplices, los criados Frontin y Lisette, de la que dice ser pariente. (*L'École des Mères*, 1732); la Princesa de Esparta llega disfrazada de un joven estudioso a la mansión del filósofo Hermocrate, donde vive recluido su amado Agis (*Le Triomphe de l'amour*, 1732). Del mismo modo, el disfraz permite conocer a los demás con mayor libertad («Étudier les hommes et voir ce qu'ils sont dans tous les états» (I, 4) es el motivo del disfraz del príncipe de León en *Le Prince travesti*) y darse a conocer en tanto que individuo, sin que interfiera el prestigio del propio rango (*Le Prince travesti*) o sin los prejuicios que conllevaría la propia identidad (*Le Triomphe de l'amour*).

En cuanto a las riquezas, su función principal en escena es la de ganar para quien lo otorga la colaboración de los personajes que lo ansían, la de sobornar a unos y pagar por los servicios de otros. La comedia que mejor ilustra el poder del dinero es *Le Triomphe de Plutus* (1728). Las riquezas, que aparecen tanto nombradas como presentes en escena, bajo la forma de innumerables objetos (monedas, anillo, pulsera), van a ser fundamentales para el desarrollo de la acción. Plutus, disfrazado de mortal y haciéndose llamar Richard, se sirve de ellas para sobornar a los criados, al tío de Aminte y a ella misma y cambiar el curso de los acontecimientos, usurpando a Ergaste, que no es otro que Apollon disfrazado, el corazón de Aminte, y ganando la apuesta que ambos dioses habían hecho, demostrando, como resume Apollon, que «l'or est la seule divinité à qui les hommes se sacrifient» (esc. XVII).

En las comedias de Marivaux, particularmente en las comedias de amor, los objetos, al igual que los personajes secundarios en la estructura del doble registro que propone Jean Rousset (1989), tienen el poder de guiar al personaje en su camino hacia la lucidez y a la sinceridad, descubriéndole sentimientos hasta el momento ocultos y provocando en él una reacción afectiva. Retomando un ejemplo que ya hemos analizado, en *Les Fausses Confidences* (1737), Dubois maneja hábilmente la carta y el

retrato con el fin de que Araminte descubra de manera progresiva sus sentimientos hacia Dorante, aunque intente negarlos.

Por su parte, los objetos oponentes impiden a los personajes principales conseguir sus propósitos o realizar sus deseos. A pesar de que la originalidad de las comedias marivaldianas reside en la interiorización de los obstáculos, «une opposition psychologique ou morale que le personnage s'impose à lui-même» (Pavis, 1987: 267), en ocasiones, los obstáculos se concretizan en objetos, presentes o no en escena. La falta de dinero se convierte en un obstáculo para el amor en obras como *Le Père prudent et équitable* (1712) o *La Mère Confidente* (1735). En *Arlequin poli par l'amour* (1720), el Hada, encolerizada, utiliza su varita mágica para separar a la pareja aldeana, llevándose a Arlequin e inmovilizando a Silvia. Por tanto, el Hada encarna el obstáculo para la pareja, que se materializa en su varita mágica (esc. XII):

La Fée, *le regardant fixement*.- Ingrat! (*Et puis le touchant de sa baguette*) Suivez-moi.
Après ce dernier mot, elle touche aussi Silvia sans lui rien dire.
Silvia, *touchée, dit*.-Miséricorde!

Una de las características de los objetos en las comedias de Marivaux es su reversibilidad, pues, debido a las sucesivas manipulaciones de los personajes, la función del objeto se transforma a lo largo de la obra. Si retomamos el ejemplo anterior, para verse libres del poder del Hada, los jóvenes tienen que conseguir apoderarse de su varita mágica, tal y como dice Trivelin: «la touchant elle-même d'un coup de baguette, vous en serez absolument le maître» (XVIII). Arlequin lo consigue a través del intercambio de objetos. Para coger la varita, en la escena XXI, miente al Hada, le dice que se va a casar con ella y le da su “espada” como prueba de ello. A cambio, le coge su varita. Tocada por la varita, ya en manos del chico, el Hada queda inmovilizada, asistiendo impotente a la reunión de la pareja enamorada. El poder cambia de manos, es Arlequin y no el Hada quien tiene la varita. De este modo, la varita mágica, en principio obstáculo, resulta ser el objeto adyuvante que permite a la pareja librarse del Hada y ser felices.

2. Quiproquos

P. Pavis define quiproquo en su *Dictionnaire du théâtre* (1987: 311) como «méprise qui fait prendre un personnage pour un autre». Los quiproquos reposan en

objetos en quince de las comedias analizadas, fundamentalmente en disfraces¹⁰⁹, distinguiendo dos tipos, involuntarios y organizados.

Los quiproquos involuntarios nacen espontáneamente por la coincidencia de ciertas circunstancias, y pueden favorecer al héroe o al rival, incluso suscitar la risa. En algunas comedias, los personajes son víctimas de una confusión inicial que da lugar a una serie de malentendidos. Ya hemos visto cómo las máscaras para protegerse del sol y la ropa que llevan las hermanas Clarice y Hortense en *La Méprise* (1734) producen el malentendido del que será víctima Ergaste y da título a la comedia. En *La Fausse Suivante* (1724), Lélío cree que la damita de París es un caballero, pues la conoce por casualidad en un baile de máscaras al que acude con sus amigas disfrazada¹¹⁰.

Por el contrario, los quiproquos organizados son maniobras de los personajes para conseguir sus propósitos, destacando el disfraz. Por ejemplo, en *La Femme fidèle* (1755), el Marqués se disfraza con una barba postiza con el propósito de conocer los sentimientos de su esposa, pues se ha enterado de que se va a volver a casar, y en *La Joie imprévue* (1738), el padre de Damon se hace pasar por el Caballero con el que su hijo va a jugar y así evita que el joven pierda el dinero que le queda¹¹¹. En otras ocasiones, los personajes recurren a otros objetos como el retrato o las cartas. Lucidor en *L'Épreuve* (1740) le enseña a Angélique la miniatura de su prima haciéndole creer que es una joven con la que quieren que se case. Lo mismo ocurre en *Le Triomphe de l'amour* (1732). La Princesa engaña a los hermanos Léontine y Hermocrate y finge que se ha enamorado de ellos mediante un retrato que le entrega a cada uno, en el que aparece la imagen de un hombre y una mujer respectivamente, que son, en realidad, la misma persona. La carta que Damon recibe de su padre en *La Joie Imprévue* (1738), en la que le anuncia que ha concertado su matrimonio con una joven de París, da lugar a una confusión, pues el joven cree que va a tener que renunciar a su amor por Constance.

¹⁰⁹ En el epígrafe 3. *Être ou paraître?* del capítulo IV de la presente investigación se realiza un análisis pormenorizado de los disfraces en las comedias marivaldianas.

¹¹⁰ Si bien el encuentro entre la damita de París y Lélío se debe al azar, la joven aprovechará esta circunstancia para conocer a su futuro marido y mantendrá de forma voluntaria el disfraz durante el resto de la comedia.

¹¹¹ Para ver el resto de comedias en las que aparecen disfraces que dan lugar a quiproquos, remitimos al *Anexo 6*.

3. Peripecias

P. Pavis define la peripecia¹¹² como un «*changement soudain de situation, retournement ou renversement de l'action*» (1987: 278). Los objetos aparecen en cinco comedias del corpus analizado en este momento clave en el que la acción da un giro y avanza hacia el desenlace. El cuchillo con el que Arlequin amenaza con suicidarse en *Arlequin poli par l'amour* (1720) al ver que su amor por Silvia no es correspondido, hace que la pastora confiese que ha actuado presionada por el Hada y ambos se propongan huir. En *Le Prince travesti* (1724), la respuesta de Hortense a la falsa notita de la Princesa cambia la actitud de ésta, pasando de la amistad a la venganza. Las cartas dan un giro a la situación y aceleran la celebración de matrimonios no deseados en comedias como *La Fausse Suivante* (1724), *Le Petit-Maître corrigé* (1734) o *Le Préjugé vaincu* (1746)¹¹³.

c) Objetos que aparecen en el desenlace

El objeto interviene en el acto final de las comedias para dar la vuelta a la situación en la que se encuentran los personajes, y poner fin a la obra (P. Pavis, 1987: 114): «*Pour la dramaturgie classique, le dénouement se situe à la fin de la pièce, juste après la péripétie, au moment où les contradictions sont résolues et les fils de l'intrigue dénoués. Le dénouement est l'épisode de la comédie ou de la tragédie qui élimine définitivement les conflits et obstacles*». Es el momento de la obra en que todos los obstáculos son superados para la realización de los deseos del héroe. Según Vuillermoz (2000: 208), la función de los objetos resolutivos en las comedias es destruir o neutralizar los obstáculos, que en Marivaux son, la mayor parte de las veces, morales o psicológicos. Los objetos resolutivos, que encontramos en veinticinco comedias, le brindan varias posibilidades al dramaturgo para poner fin a la obra: transformación de los objetos oponentes en adyuvantes, revelación de la verdadera identidad de los personajes o de sentimientos hasta el momento ocultos y retorno a la situación de partida.

Como hemos visto, mediante las manipulaciones de los personajes, los objetos oponentes, que a lo largo de la comedia han supuesto un obstáculo para la realización de los deseos del personaje principal, pueden convertirse en objetos adyuvantes y poner

¹¹² Según Gustave Larroumet (1894 : 176), en las comedias de Marivaux «*Il y a plutôt une donnée qu'un événement, des transitions insensibles que des péripéties, des nuances que des incidents* ».

¹¹³ Ver epígrafe 1.2. *Comunicación* del capítulo IV de la presente investigación.

fin a la misma. Es el caso, ya analizado, de la varita del Hada en *Arlequin poli par l'amour* (1720) o del dinero en *Le Père prudent et équitable* (1712). Cuando Cléandre anuncia que ha ganado su juicio y es rico, lo cual asegura el bienestar de su amada Philine, el padre de ésta acepta el matrimonio de los jóvenes, al que se oponía precisamente porque la fortuna del pretendiente de su hija estaba comprometida en juicios y esto podía hacer peligrar su estabilidad.

En las comedias en las que un personaje se disfraza por deseo propio y expreso, con un fin, concluyen en el momento en que éste descubre ante el resto de los personajes su identidad o los demás lo averiguan¹¹⁴. Por ejemplo, en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), a pesar de que Dorante le confiesa su verdadera condición a Silvia, ésta continúa con su disfraz de damita de compañía hasta que consigue que Dorante le proponga matrimonio sin importarle su condición social. En *Le Triomphe de l'amour* (1732), el disfraz origina un triple enredo amoroso: los hermanos Hermocrate y Léontine y el príncipe Agis se enamoran de la misma persona: Agis y Hermocrate de Aspasia y Léontine de Phocion, pero todos desconocen su verdadera identidad. Siguiendo con su plan, la Princesa justifica su disfraz cada uno de sus enamorados. Decididos a casarse clandestinamente, el filósofo y Léontine se reúnen para despedirse y, se dan cuenta, al mostrarse los retratos de sus amantes, de que los han engañado: las imágenes de las miniaturas corresponden a la misma persona. En *La Méprise* (1734), aunque el disfraz de las hermanas es involuntario, el malentendido se aclara cuando ambas se encuentran cara a cara con Ergaste y se quitan la máscara.

En otros casos, el objeto permite revelar sentimientos hasta el momento ocultos para el personaje. La carta de Dorante que el Conde lee delante de todos en *Les Fausses Confidences* (1737) obliga a Araminte a tomar una decisión respecto a sus sentimientos hacia su intendente. La reacción de la Condesa de *L'Heureux Stratagème* (1733) al verse obligada a firmar, en calidad de testigo, el contrato de matrimonio de Dorante y de la Marquesa, no deja dudas sobre su amor por Dorante, pues cae desmayada en los brazos de Lisette.

Otras veces, los objetos clausuran la obra haciendo que se vuelva a la situación inicial, como ocurre con la carta que recibe Blaise en *L'Héritier de village* (1725). En *L'Île des esclaves* (1725), el intercambio de ropajes entre los señores y criados simboliza el intercambio de rango social (pasar de noble a criado y viceversa) y establece el inicio y el fin de la acción principal, que concluye cuando Arlequin decide devolver su ropa a

¹¹⁴ Exceptuando *L'École des mères* (1732), comedia en la que Éraste consigue entrar disfrazado de lacayo en casa de su amada Angélique y descubre su identidad cuando la joven lee la carta que Frontin le lleva de su parte.

su señor Iphicrate (y su categoría) y Cléanthis lo imita. La señora Hamelin, con la ayuda de Araminte, pretende dar un escarmiento a la señora Argante en *Les Acteurs de bonne foi* (1757) por negarse a que los criados lleven a cabo la representación de la comedia que les había encargado. Con el pretexto de que Araminte le ofrece treinta mil libras de renta, la señora Hamelin obliga a su sobrino a romper con Angélique y hacen creer a los presentes que se va a firmar el contrato de matrimonio entre Araminte y Éraste. El notario deshace el entuerto y se rehace la pareja: se trata del contrato inicial entre Éraste y Angélique (esc. XIII) : « c'est celui qu'on a dressé hier, et qu'il est au nom de Monsieur Éraste et de Mademoiselle Angélique ».

5 .2. Objetos y personajes

Las relaciones entre los objetos y los personajes en las comedias de Marivaux son evidentes y múltiples. El dramaturgo utiliza objetos para caracterizar a los personajes en veintiocho comedias. Éstos cobran vida bajo la mirada de los personajes y por las manipulaciones que de ellos hacen. La personalidad de un personaje se revela a los demás personajes y a los espectadores a través de los objetos que maneja y de las reacciones que provoca en él lo inanimado. Ya sean ropajes, objetos que el personaje posee, utiliza, ansía, odia o tan sólo nombra, los objetos son una pieza clave en el proceso de caracterización por su capacidad de «renvoyer synthétiquement au personnage dans son ensemble, ou plutôt, au noyau essentiel de son être»¹¹⁵ (Marc Vuillermoz, 2000: 92).

Por tanto, en las comedias de Marivaux, los personajes no sólo se caracterizan por lo que dicen o hacen. Para reforzar su identidad, el autor tiene la necesidad de introducir elementos materiales que ayuden a definirlos desde un punto de vista social y moral, e incluso, a veces, estos objetos llegan a transformarse en atributos¹¹⁶ que permiten distinguirlos de los demás. Nos interesa analizar cómo caracteriza Marivaux a

¹¹⁵ Marc Vuillermoz distingue entre objetos determinantes, indispensables para la caracterización de los personajes, y «surdéterminants», objetos de los cuales se podría prescindir, aunque sirven para describir al personaje (2000: 97-98): «On pourrait, en revanche, faire beaucoup plus facilement l'économie de certains objets qui, destinés à rendre plus crédible ou plus manifeste l'identité d'un personnage, réitérent à leur manière un signifié déjà exprimé par d'autres signifiants, verbaux pour la plupart [...]. Sur le plan matériel, la surdétermination d'un personnage s'exprime essentiellement au niveau vestimentaire ». Destaca la naturaleza redundante de estos objetos, que no son portadores de ninguna nueva información, pero refuerzan la identidad del personaje. Ante el problema del vestuario en la puesta en escena dieciochesca que hemos explicado, consideramos que la ropa que llevan puesta los personajes, los objetos que manipulan y los objetos que nombran, son todos ellos importantes e imprescindibles para la caracterización de los mismos, por tanto, son determinantes. Excluimos de este apartado los objetos utilitarios, que merecen una atención aparte.

¹¹⁶ Tomamos como referencia la definición de atributo propuesta por los autores del *Dictionnaire des symboles* (1982 : IX) : « une réalité ou une image, servant de signe distinctif à un personnage, à une collectivité, à un être moral ».

los personajes a través de los objetos, dicho de otro modo, descubrir de qué manera contribuyen los objetos a la construcción de la identidad de los personajes.

Los objetos que utiliza Marivaux para caracterizar a los personajes presentan su identidad desde distintos puntos de vista: social, cultural, psicológico, moral, etc. Los espectadores contemporáneos son capaces de descifrar las connotaciones que aportan, pues comparten el mismo código sociocultural que el autor. Los objetos de caracterización remiten así a un estatus o condición, o a un tipo teatral¹¹⁷ que el espectador conoce. Este tipo de objetos es muy importante para el espectador, pues en el siglo XVIII, el vestuario de los actores no responde generalmente ni a un deseo de verismo ni a un intento de caracterización de los personajes, de ahí que cualquier objeto sea esencial para que la identificación del personaje en cuestión.

La ropa en el Antiguo Régimen hace visible las jerarquías según un código social establecido (Daniel Roche, 1989). De igual modo, en el escenario, las indicaciones de Marivaux sobre la ropa de los personajes confieren una identidad social (verdadera o falsa) al que la lleva puesta.

Los códigos vestimentarios pueden ser alterados según la voluntad del individuo para parecer lo que no es. Marivaux es consciente del doble valor de los ropajes, marcar u ocultar la identidad de quien los usa, siendo los disfraces uno de los recursos más habituales en sus comedias. Cambiar de ropas o de nombre es fácil, en cambio, uno no se transforma por cambiar de posición, pues conserva sus modales y su educación. Los disfraces no son capaces de esconder la verdadera naturaleza de los personajes, que se revela a través de sus acciones y de sus palabras (Jacques D'Hondt, 1991: 98): «L'échange de vêtements ne s'accompagne pas d'une fidèle imitation des mimiques et des jargons».

En *La Commère* (1741), la solterona señorita Habert intenta transformar a Jacob, un pastor de Borgoña que trabajó en su casa como copista, con el que se quiere casar, a pesar de la diferencia de edad y de condición. Lo ha vestido con buenos ropajes, le ha enseñado buenos modales e incluso le ha cambiado el nombre, aunque no por ello deja de ser un aprovechado que busca enriquecerse con su matrimonio (esc I) : « Pardi, je vois des bontés qui sont des merveilles ! Je vois que vous avez levé un habit qui me fait

¹¹⁷ En nuestro estudio, haremos únicamente referencia a los objetos que Marivaux utiliza para caracterizar a sus personajes, pues creemos que la indumentaria de los tipos teatrales merece un estudio más detallado. Tal es el caso de Arlequin, identificado por su vestimenta multicolor, su media máscara, su sombrero plano y su espada de madera, atributos heredados de la *Commedia dell'arte* y utilizados por los actores del *Théâtre des Italiens*. Marivaux se adapta a estas convenciones, las reutiliza. En ninguna de sus comedias aparecen indicaciones sobre el traje de Arlequin, sin embargo, su bastón y su sombrero dan lugar a múltiples juegos escénicos.

brave comme un marquis ; je vois que je m'appelais Jacob quand nous nous sommes connus, et que depuis quinze jours vous avez eu l'invention de m'appeler votre cousin, Monsieur de La Vallée. Est-ce que cela n'est pas admirable ?». Éraste, amante de Angélique, se disfraza de criado, y cambia sus ropajes nobles por la librea que éstos utilizan, para colarse en casa de su amada en *L'École des mères* (1732). Ayudado por los criados Lisette y Frontin, se hace pasar por un pariente de ésta para poder ver a la joven, a la que Mme Argante quiere casar con otro hombre. Sin embargo, el disfraz esconde su rango, pero no sus maneras nobles, como dice Lisette (esc. I): «Vous voilà fort bien déguisé, et avec cet habit-là, vous disant mon cousin, je crois que vous pouvez apparaître ici en toute sûreté; il n'y a que votre air qui n'est pas trop d'accord avec la livrée». En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) Arlequin, aunque convertido en noble, es grosero, a pesar de las recomendaciones de Dorante, que lo regaña (I, 10): «Tu m'avais tant promis de laisser là tes façons de parler sottes et triviales, je t'avais donné de si bonnes instructions, je ne t'avais recommandé que d'être sérieux». El falso Dorante provoca la repulsión de Silvia, que no comprende cómo Lisette es capaz de soportarlo (II, 7): « Je vous trouve admirable de ne pas le renvoyer tout d'un coup, et de me faire essayer les brutalités de cet animal-là». Por otra parte, Dorante cree que Silvia es una criada, pero valora en ella su sensibilidad noble, sus sentimientos elevados. Lo mismo le ocurre a la joven. La pareja se atrae por sus méritos personales, por tanto, Marivaux reivindica un orden de valores distinto al establecido, él valora una nobleza moral, no las circunstancias del rango. En *Le Dénoûement Imprévu* (1724), Dorante quiere que su amada, la señorita Argante, finja que está loca para espantar al pretendiente que le propone su padre. La joven pone en práctica su locura fingida delante de su padre y aparece en *négligé*¹¹⁸, pues sabe que no es un atuendo apropiado para recibir a su futuro marido. El señor Argante la manda retirarse, furioso, y no se cree la farsa (esc. VII) :

Mademoiselle Argante.- Je suis de mauvaise humeur ; car je n'ai pu jouer du clavecin ce matin.

Monsieur Argante.- Laissez-là votre clavecin; mon gendre arrive, et vous ne devez pas le recevoir dans un ajustement aussi négligé.

Mademoiselle Argante.- Ah! laissez-moi faire; le négligé va au coeur... Si j'étais ajustée, on ne verrait que ma parure; dans mon négligé, on ne verra que moi, et on n'y perdra rien.

Monsieur Argante.- oh! oh! que signifie donc ce discours-là?

¹¹⁸ Frédéric Deloffre y François Rubellin (2000: 566) destacan que Marivaux analiza el uso del *négligé*: « Marivaux a souvent analysé les principes régissant l'emploi du négligé, «honnête équivalent de la nudité», «abjuration simulée de la coquetterie, mais en même temps chef d'oeuvre de l'envie de plaire». (*Lettres au Mercure, éd. des Journaux et Oeuvres diverses*, première section, p. 28) ».

No sólo la ropa distingue a los individuos, hay otros objetos que cumplen la misma función. En *Arlequin poli par l'amour* (1720), el cayado de Silvia permite a los espectadores saber que es una pastora. En *La Réunion des Amours* (1731), Cupido se molesta porque su rival, el Amor, le ha usurpado su atributos, el arco y una aljaba con flechas (esc. I): « Que vois-je? Qui est-ce qui a l'audace de porter comme moi un carquois et des flèches?». La *cornette* -«coiffé de toile que les femmes mettent la nuit sur leur tête, ou quand elles sont en deshabillé» según el Diccionario de La Furetière (1690)- es el símbolo de las mujeres (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000: 1872). En *La Colonie* (1750), el señor Sorbin se dirige a su esposa diciendo « Comment dites-vous cela, Madame la cornette?», (esc. XIV). En la misma comedia, las dos dirigentes feministas recién elegidas por sus camaradas para intentar gobernar en igualdad con los hombres llevan «un bracelet de ruban rayé» (esc. VI) como símbolo de su cargo.



Fig. 9. *La Bergère*, Jean-Honoré Fragonard, hacia 1750.

La espada en la época es exclusiva de la nobleza, y por lo tanto su símbolo. Así pues, es Iphicrate quien la lleva a la cintura en *L'Île des esclaves* (1725) como Arlequin lleva su botella. Sin embargo, la espada no es sólo el atributo genérico de la nobleza, sino el símbolo personal del poder de Iphicrate sobre su esclavo. La obra lo subraya al desposeer Trivelin a la vez de su espada como de su nombre a Iphicrate (esc.2), que ha de responder al nombre de “Arlequin” o “Hé”. Como la espada, otros objetos representan en la obra el poder de Iphicrate, objetos perdidos como *le bâton*, *le gourdin*, sólo nombrados ya que se han hundido con el barco o están en la chalupa, pero que muestran cómo el amo ejercía (y desea recuperar) su autoridad sobre Arlequin: con la violencia. El anillo mágico permite al Hada (y luego a Trivelin), espiar a Arlequin y a Silvia y descubrir su relación en *Arlequin poli par l'amour* (1720). El Hada utiliza su varit mágica, símbolo de su poder, para separar a la pareja, llevándose a

Arlequin e inmovilizando a Silvia (esc. XVII): « Vous osez me résister! Paraissez, esprits infernaux, enchaînez-la, et n'oubliez rien pour la tourmenter ».

En ocasiones, dada la complejidad de algunos caracteres, se nos da a entender el carácter o la personalidad del personaje a través de los objetos que manipulan o nombran, o de su actitud ante ellos.

El criado sobornable¹¹⁹ es una constante en las comedias de Marivaux. En *Le Triomphe de l'amour* (1732), Phocion compra los servicios y el silencio de Arlequin y del jardinero Dimas, que han descubierto su identidad y amenazan con acusar a la mujer ante Hermocrate. La codicia de los criados es ilimitada y exigen más y más dinero a Phocion para guardar su secreto. La Princesa, a pesar de estar disfrazada y de que los criados desconocen su condición, los amenaza con utilizar el poder que le otorga su rango para castigarlos (III, 4):

Phocion.-Vous me fâchez; et voici ma réponse. C'est que, si vous me nuisez, si vous n'êtes pas discrets, je vous ferai expier votre indiscretion dans un cachot. Vous ne savez pas qui je suis; et je vous avertis que j'en ai le pouvoir. Si au contraire vous gardez le silence, je tiendrai toutes les promesses que je vous ai faites. Choisissez. Quant à présent, retirez-vous, je vous l'ordonne; et réparez votre faute par une prompte obéissance.

Otro ejemplo es la coquetería de algunas mujeres, criticada por Marivaux, y materializada en dos objetos relacionados con la mujer: la *mouche galante* y el espejo. En *La Double Inconstance* (1723), Flaminia planea que Arlequin se enamore de su hermana Lisette para que renuncie a Silvia y deje el camino libre al Príncipe. Para conseguirlo, Lisette tiene que adaptarse a los gustos del aldeano, dejar de lado los recursos habituales de la coquetería galante y parecer más sencilla y modesta, para asemejarse a Silvia. Por eso, Flaminia le pide que se quite su *mouche galante* (I, 3). Sin embargo, a la coqueta Lisette su *mouche* le parece necesaria para conquistar a un hombre: ¿cómo va a prescindir de sus armas de mujer? Pendiente de su apariencia, llevando su espejito siempre a mano, Lisette se queja de tenerse que quitársela: «je ne saurais, mon miroir me l'a recommandée. [...] Quel meurtre! Pourquoi persécutes-tu ma mouche? ». Los lunares de tafetán¹²⁰, tan de moda en la época, y el espejo con su cajita,

¹¹⁹ No todos los criados que aparecen en las comedias marivaldianas son sobornables. Las Lisette que aparecen en *L'Heureux Stratagème* (1733) y en *Le Legs* (1736) no se dejan comprar. Otros criados, arrepentidos, confiesan a sus amos que no han podido resistirse al soborno y los han traicionado, como Arlequin en *Le Prince travesti* (1755) o Frontin en *La Femme fidèle* (1755).

¹²⁰ Una de las costumbres que imperaban en el siglo XVIII entre las damas elegantes era pegarse en la piel pequeños trozos de tafetán o terciopelo negro para dar la sensación de falsos lunares, que eran considerados un signo de belleza y realzaban la palidez del rostro. Además, las *mouches* eran portadoras de un mensaje sobre el estado de ánimo de quien las llevaba y su significado variaba en función del lugar donde estuvieran colocadas. Como muestra la imagen, para cada localización había un nombre.

representan el deseo de gustar, la coquetería, las armas femeninas de seducción, el artificio, frente a la sencillez de Silvia.



Fig. 10. Escena de *La Double Inconstance*, Bertall.

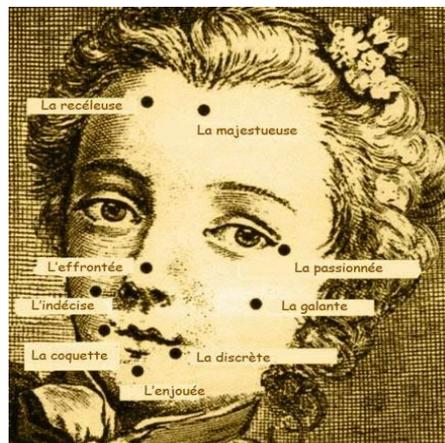


Fig.11. *Les mouches galantes*¹²¹.

En *La Dispute* (1744), Églé contempla, fascinada, su imagen, primero en el riachuelo, luego en la miniatura, y, por último, en el espejo¹²². El descubrimiento de su propia belleza despierta sentimientos de orgullo y vanidad en la joven (esc. VI) : « c'est encore moi, et bien mieux que dans les eaux du ruisseau, c'est toute ma beauté, c'est moi, quel plaisir de se trouver partout ! Regardez, Azor, regardez mes charmes ». Al encontrarse por primera vez con otra joven, Adine, que también tiene un espejo, la envidia entre ellas aflora y comienzan a discutir sobre quién es la más bella, amenazándose con robar a la otra su amado (esc. X) :

Carise.- Que faites-vous donc là toutes deux éloignées l'une de l'autre, et sans vous parler ?

Adine, *riant*.-C'est une nouvelle figure que j'ai rencontrée et que ma beauté désespère.

Églé.- Que diriez-vous de ce fade objet, de cette ridicule espèce de personne qui aspire à m'étonner, qui me demande ce que je sens en la voyant, qui veut que j'aie du plaisir à la voir, qui me dit : Hé ! contemplez-moi donc ! hé ! comment me trouvez-vous ? et qui prétend être aussi belle que moi !

Adine.- Je ne dis pas cela, je dis plus belle, comme cela se voit dans le miroir.

¹²¹ D'Èze, G., Marcel, A. (1886). *Histoire de la coiffure des femmes en France*. Paris (citado en F. Deloffre y F. Rubellin: 2000, 318).

¹²² Carise le ha entregado el espejo y el retrato en miniatura.

El Hada de *Félicie* (1757), bajo el nombre de Hortense, le concede un deseo a la joven, que le pide ser más bella y atractiva. Hortense le advierte del peligro de su elección, pero termina por cumplir su deseo y, para satisfacer la curiosidad (y la vanidad) de la joven, le muestra sus efectos en un espejo (esc. I):

Hortense.- Vous voilà pourvue de toutes les grâces imaginables.

Félicie.- J'en ai une reconnaissance infinie; et apparemment qu'il y a bien du changement en moi, quoique je ne le voie pas.

Hortense.- C'est-à-dire que vous voulez en être sûre. (*Elle lui présente un petit miroir.*)

Tenez, regardez-vous. (*Félicie regarde. Hortense continue.*) Comment vous trouvez-vous?

Félicie.- Complée de vos bontés; vous n'y avez rien épargné.

Hortense.- Vous vous en réjouissez; je ne sais si vous ne devriez pas en être inquiète.

En *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), Lisette utiliza un espejo para hacer reaccionar a su señora, abatida tras la muerte de su esposo. Le suplica que ponga fin a su agonía, que dura ya seis meses, y, para reavivar su coquetería e intentar que de nuevo se preocupe de su aspecto, le confiesa que su dolor la está dejando irreconocible, insistiendo en que traigan un espejo para que lo vea con sus propios ojos (I, 1):

La Marquise.- Donne le miroir; tu as raison, je suis bien abbatue.

Lisette, *lui donnant le miroir.*-Ne serait-ce pas un meurtre que de laisser dépérir ce teint-là, qui n'est que lys et que rose quand on en a soin? Rangez-moi ces cheveux qui sont épars, et qui vous cachent les yeux: ah! les fripons, comme ils ont encore l'oeillade assassine; ils m'auraient déjà brûlée, si j'étais de leur compétence; ils ne demandent qu'à faire du mal.

Los naufragos que llegan a *L'Île de la Raison* (1727) ven su tamaño disminuido como castigo a las faltas cometidas antes de llegar a la isla. Para recuperar su tamaño normal, tienen que recuperar primero la razón, reconocer sus errores anteriores e intentar enmendarlos. Blectrue y Spinette intentan ayudar a la Condesa para que corrija su exceso de orgullo y su coquetería, materializados en su *toilette* y su espejo (II, 6):

Spinette.- Aidez-vous, Madame; songez, par exemple, à ce que c'est qu'une toilette.

Blaise.- Attendez. Une toilette? n'est-ce pas une table qui est si bien dressée, avec tant de brimborions, où il y a des flambiaux, de petits bahuts d'argent et une couverture sur un miroir?

Spinette.- C'est cela même.

Blaise.- Oh! La dame de chez nous avait la pareille.

Spinette.- Vous souvenez-vous, ma chère maîtresse, de cette quantité d'outils pour votre visage qui était sur la vôtre?

Blaise.- Des outils pour son visage! Est-ce que sa mère ne li avait pas baillé un visage tout fait?

Spinette.- Bon! Est-ce que le visage s'une coquette est jamais fini? Tous les jours on y travaille: il faut concerter des mines, ajuster les oeillades. N'est-il pas vrai qu'à votre miroir, un jour, un regard doux vous a coûté plus de trois heures à attraper?

Siguiendo con el ejemplo anterior, comprobamos que los personajes confirman o reafirman su identidad por el modo de hablar, en otras palabras, la forma de hablar es un factor en la creación de los personajes marivaldianos. Marivaux trata de imitar el ritmo espontáneo de la conversación e intenta adecuar el registro de lengua al estatus social del personaje y a su procedencia, lo cual refuerza el verismo y la comicidad de sus obras, particularmente en personajes como criados, *paysans* o el gascón. Arlequin en cualquiera de las comedias en las que aparece, Pierre en *La Surprise de l'amour* (1722) o Fontignac en *L'Île de la Raison* (1727) pueden servir como ejemplo.

Por último, los objetos pueden constituir el núcleo de una figura de estilo o el soporte de una imagen¹²³ y aportan expresividad al discurso, caracterizando a los personajes. Marivaux explota lo que Marc Vuillermoz ha llamado «les potentialités expressives» de los objetos (2000:12). Asimismo, este procedimiento le permite al dramaturgo dar a sus personajes una dimensión humana que les acerca a los espectadores. Hemos comprobado que Marivaux utiliza fundamentalmente los objetos en la construcción de dos figuras de estilo, las comparaciones y las metáforas.

En su estudio consagrado al marivaudage, F. Deloffre (1993: 256) pone en evidencia que en las comedias de Marivaux aparecen comparaciones populares con carácter explicativo cuyo soporte es un objeto, en general, en papeles *naïfs* como el de Arlequin, y pone como ejemplo una escena de *Le Prince travesti* (II, 1):

Lisette.- Vous êtes tout à moi?

Arlequin.- Comme un quarteron d'épingles que vous auriez acheté chez le marchand.

Por ejemplo, en las intervenciones de Blaise en *L'Île de la Raison* (1727), abundan las comparaciones con objetos, que utiliza, por ejemplo, cuando intenta corregir la coquetería de la Condesa : « Mais de cette manière –là, vous autres femmes dans le monde qui tirez sur les gens, je comprends qu'ou êtes comme des fusils » , « un visage qu'il faut remonter comme un horloge»(II, 6), o habla sobre el Filósofo , incapaz de recuperar su tamaño porque no reconoce sus errores: «et ce petit glorieux de philosophe, qui est trop sot pour s'amender et qui raisonne comme une cruche» (III, 2). La Marquesa de *Les Sincères* (1739), cansada de los elogios de Dorante, que considera

¹²³ A pesar de que nuestro estudio se centre en los objetos presentes en escena, queremos hacer una breve referencia a los objetos que constituyen el núcleo de una figura de estilo, sin buscar la exhaustividad, y relacionándolos con el lenguaje como factor de construcción de la identidad de los personajes. Recordemos que los objetos extraescénicos que aparecen en imágenes o figuras de literarias no forman parte de nuestro inventario. Para un estudio detallado sobre la lengua y el estilo de Marivaux, remitimos a DELOFFRE, Frédéric. (1993). *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*. Genève : Slatkine Reprints.

falsas adulaciones, le confiesa que sus palabras, lejos de halagarla, hacen que se quede « aussi muette qu'une idole» (esc. XI).

En cuanto a las metáforas, en el escenario se procura hacer siempre alusión al elemento comparado para evitar una interpretación incorrecta de los espectadores (Vuillermoz: 2000: 130). Por lo tanto, las metáforas serán mayoritariamente *in praesentia*, rozando la comparación, o, en el caso de las metáforas *in absentia*, serán conocidas por los espectadores, capaces de descifrarlas porque forman parte de su imaginario sociocultural.

Los personajes de Marivaux recurren al uso metafórico de objetos relacionados con la vida cotidiana para expresar sus opiniones o sentimientos. Por citar algunos ejemplos, en *La Double Inconstance* (1723) Silvia opone inicialmente los humildes objetos que para ella tienen realmente valor a los bienes que el Príncipe pone al alcance de su mano, aunque sucumbirá a la tentación (II, 1): «Quand il me donnerait toute la boutique d'un mercier, cela ne me ferait pas tant de plaisir qu'un petit peloton qu'Arlequin m'a donné». El Lelio de *La Fausse Suivante* (1724), comienza a sospechar de su amigo (la damita disfrazada) y lo acusa de ser una mujer mediante una acertada metáfora en la que contrapone dos objetos que simbolizan valores masculinos (la espada) y femeninos (la rueca): «Je vous dis que vous manquez de coeur, et qu'une quenouille siérait mieux à votre côté qu'une épée» (III, 3). Hermocrate en *La Colonie* (1750) también utiliza una metáfora relacionada con objetos para evidenciar que las mujeres no son capaces de gobernar en igualdad con los hombres (esc. XIII): « la gravité de la magistrature et la décence du barreau ne s'accorderaient jamais avec un bonnet carré sur une cornette». En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Arlequin, que se hace pasar por su amo, le confiesa su verdadera identidad a su amada Lisette, que está en la misma situación, mediante otra metáfora (III, 6):

Lisette.- Ah, tirez-moi d'inquiétude! En un mot, qui êtes-vous?

Arlequin.-Je suis...N'avez-vous jamais vu de fausse monnaie? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux? Eh bien, je ressemble à cela.

Lisette.- Achevez donc, quel est votre nom?

Arlequin.- Mon nom? (*À part*) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin? Non; cela rime trop avec coquin.

5.3. Valor retórico del objeto teatral

En el epígrafe anterior hemos estudiado, en el plano exclusivamente lingüístico, lo que Marc Vuillermoz llama «les potentialités expressives» de los objetos (2000:12), es decir, las imágenes o figuras literarias que los personajes de Marivaux construyen

utilizándolos. Ahora nos ocuparemos del plano escénico y contemplaremos el funcionamiento retórico de los objetos presentes en escena.

En su estudio, Marc Vuillermoz (2000:11-12) hace referencia a los valores retóricos del objeto teatral escénico e intenta aplicar al lenguaje teatral un aparato conceptual concebido para el lenguaje verbal. Por su parte, Anne Ubersfeld también señala que los objetos, además de su papel funcional, pueden desempeñar un papel retórico en el escenario (1993: 140-141):

Ícónico y referencial al mismo tiempo, el papel rétorico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una «realidad» referencial cuya imagen es el propio teatro. [...] El objeto puede ser también metonimia de un personaje o de un sentimiento. [...] La mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o metonímicas son evidentes, experimentan un entallado metafórico, una metaforización [...] De la metáfora se puede pasar al símbolo; es lo que ocurre cuando la metáfora descansa sobre una relación culturalmente codificada: en teatro el peso mayor del simbolismo reposa sobre el objeto.

En la época que nos ocupa, la primera mitad del siglo XVIII aproximadamente, dos principios rigen la ilusión teatral: la imitación y la convención teatral, ligadas íntimamente a las restricciones materiales de la representación de la época y a los preceptos clasicistas. Por ello, como afirma Marc Vuillermoz (2000: 75): « Faute de pouvoir être reproduite, la réalité est figurée à l'aide du décor et des objets».

En las comedias de Marivaux, el funcionamiento retórico del objeto teatral puede ser metonímico (si tiene una relación de contigüidad con lo que representa o forma parte de ello), metafórico (si condensa dos imágenes) o simbólico (si la relación entre el objeto y lo que representa está culturalmente codificada y es puramente convencional). Los objetos se convierten en metonimias, metáforas o símbolos de una realidad o personaje en el escenario en veinticinco de las comedias analizadas. Además, las palabras y las manipulaciones de los personajes los cargan de sentido, los resemantizan e incluso los impregnan de nuevos significados a lo largo de su existencia escénica. Haremos referencia a estas tres figuras que utiliza Marivaux, teniendo en cuenta que no son excluyentes y se entrecruzan a menudo, con lo cual, un objeto puede realizar diversas funciones retóricas a la vez. Asimismo, se impone una breve reflexión teórica sobre las definiciones de las mimas y su aplicación en escena¹²⁴.

¹²⁴ Las definiciones de las figuras literarias es un tema que produce muchas controversias. En nuestro estudio, reflejamos las definiciones de varios autores para facilitar la comprensión del funcionamiento retórico del objeto teatral en escena, aunque no entramos en polémicas.

5.3.1. Metonimia¹²⁵

Pierre Fontanier (1977: 81) define la metonimia como «la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être». Por su parte, María Josep Cuenca y Joseph Hilferty (1999: 98-110) señalan que « La metonimia puede definirse cognitivamente como un tipo de referencia indirecta por la que aludimos a una entidad ímplicita a través de otra explícita». Según Marc Vuillermoz (2000: 108), la metonimia es, principalmente, la figura que muestra sobre el escenario lo que por razones diversas no puede mostrarse, es inherente al lenguaje dramático.

En el interior de la representación teatral, el objeto escénico constituye un recuerdo perpetuo: recuerdo de una palabra anterior, de una acción anterior, de un personaje (Marc Vuillermoz, 2000: 108). El objeto es una especie de concentrado de lo que ha sido hecho y dicho por él, con él mismo y a su alrededor. Es lo que Anne Ubersfeld denomina fenómeno de sedimentación (1981: 157). ¿Qué tipos de metonimias condensan los objetos en las comedias en Marivaux? En el corpus de análisis hemos encontrado tres casos: metonimia del espacio y del tiempo y metonimia de los personajes.

Los objetos, afirma Hélène Catsiapis, tienen la capacidad de situar el lugar y el tiempo en que se desarrolla la obra de teatro. Sitúan el marco de la acción sin tener que recurrir, por ejemplo, a largas descripciones de las novelas (1979: 59):

L'objet symbolise l'essence même du théâtre. Il est la théâtralité. C'est lui qui économise le narratif propre à d'autres genres littéraires. L'objet théâtral peut, à lui seul, épargner toutes les longues descriptions du roman ainsi que les évocations somptueuses de l'épopée, ou les brèves allusions propres aux poèmes intimistes. Grâce à lui, le spectateur découvre, en un regard, le lieu et le temps de l'action.

¹²⁵ Diversas precisiones terminológicas se hacen necesarias:

- Si aceptamos las definiciones propuestas por el *Diccionario de la Lengua Española* (2014) y consideramos que la sinécdoque es un tropo literario que consiste en designar un todo con el nombre de alguna de sus partes, un género con el nombre de la especie o viceversa, etc. y la metonimia como un tropo que consiste, *grosso modo*, en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por la obra, etc. resulta complicado establecer una frontera nítida para diferenciarlas, pues ambas se fundamentan en relaciones de contigüidad semántica y a menudo confluyen. En nuestra investigación, englobamos la sinécdoque dentro de la metonimia y abarcamos ambos conceptos.

-En cuanto a la distinción metáfora- metonimia, consideramos, como Marc Vuillermoz (2000: 131) que « Dans le cas de la métonymie, où le représentant et le représenté entretiennent un rapport de contigüité, la figure est «jointe» à ce qu'elle désigne, et cette jonction naturelle est garante de la certitude du lien unissant le signe et son référent. Inversement, le représentant et le représenté de la métaphore restant ontologiquement séparés, leur correspondance s'impose avec moins d'évidence».

El actor, a través de la manipulación de un objeto, se integra en un espacio que se construye gracias a él (Anne Ubersfeld, 1978: XII). Por su parte, el objeto es capaz de crear un espacio a ojos del espectador. En la primera mitad del siglo XVIII, debido a la imposibilidad de reproducir sobre las tablas ciertas realidades, se utilizan significantes varios, entre ellos los objetos y el decorado, en virtud del código teatral preestablecido, para poder representarlas: «Ainsi, trois arbres plantés sur scène ou peints sur une toile de fond suffisent à signaler une forêt» (Marc Vuillermoz, 2000: 77).

En las comedias de Marivaux, los objetos significan por sí mismos el espacio que representan. Ya hemos visto que el jardín del Hada en *Arlequin poli par l'amour* (1720), está representado por «*le banc de gazon*» en el que el Hada y Arlequin se sientan a escuchar la canción con la que el Hada agasaja a su invitado (esc. III). En *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), Lubin lleva los libros del Caballero a la biblioteca de la Marquesa, en la que Lisette, siguiendo las órdenes de su señora, coloca unas sillas para la lectura que guiará el pedante Hortensius y a la que asistirá el Caballero (II, 2). Las sillas y los libros crean el espacio de la biblioteca. En *Les Serments Indiscrets* (1732), «Lucile est assise à une table et plie une lettre» (I, 1), podemos pensar que en un *cabinet*, un espacio privado en el que tiene sus útiles de escritura y la tranquilidad necesaria para escribir la carta que va a hacer llegar a Damis, su futuro marido, a través de su criada Lisette, en la que solicita su ayuda para que la boda no se celebre: nunca se han visto y ambos sienten aversión por el matrimonio, pero están dispuestos a casarse por el respeto que profesan a sus padres. Cuando llega Damis, anunciado por su criado Frontin, Lisette habla con él mientras Lucile escucha la conversación, precisamente desde el *cabinet* (I, 4):

Lucile.- Je n'ai point dessein de le voir non plus, mais il faut savoir ce qu'il me veut, et voici mon idée. Damis va venir, et tu n'as qu'à l'attendre, pendant que je vais me retirer dans ce cabinet, d'où j'entendrais tout. Dis-lui qu'en y faisant réflexion, j'ai cru que dans cette occasion-ci je ne devais point me montrer, et que je le prie de s'ouvrir à toi sur ce qu'il a à me dire, et s'il refuse de parler, en marquant quelque empressement pour me voir, finis la conversation, en lui donnant ma lettre.

Por otra parte, a través de los objetos se puede crear un efecto de temporalidad en las comedias. El sistema rudimentario de iluminación del XVIII¹²⁶ no permitía dotar de una expresión teatral al paso del tiempo en la obra, al contrario que las técnicas actuales. Tanto el escenario como la sala se mantenían iluminadas a lo largo de la función, aunque la iluminación era escasa. La oscuridad, requerida en determinados momentos de la acción, plantea serios problemas, pues, si se apagaban un poco las velas, se corría el riesgo de no ver a los actores. La solución está, como apunta Marc Vuillermoz, en «Signaler et non imiter» (2000: 87). La sola presencia de objetos como velas o candelabros indica que es de noche o no hay luz, pues de lo contrario, su uso sería innecesario. En consecuencia, se convierten en una metonimia codificada debido a las restricciones materiales.

En *L'École des mères* (1732) el encuentro de los amantes Angélique y Éraste se realiza a oscuras, para que nadie los sorprenda y, en el caso de que los descubrieran, poder huir sin ser reconocidos. Frontin es el encargado de apagar las velas, siguiendo las órdenes del señor Damis (esc.XIII): « Tu n'as qu'à souffrir que je me cache ici; on ne m'y verra pas, puisque tu vas en ôter les lumières, et j'écouterai tout ce qu'ils diront ». Marivaux ha escogido que la cita sea a oscuras quizás porque la falta de luz crea un ambiente más íntimo para que dos personas que se aman descubran sus sentimientos. La oscuridad, como señala Henri Lafon (2012: 74-75), es una fuente inagotable de malentendidos y quiproquos, es el lugar de las pasiones y los amores prohibidos, «ce décor qui fait qu'on ne voit pas, qu'on n'est pas vu ». Así pues, el hecho de estar a oscuras da lugar a múltiples juegos escénicos con las constantes entradas y salidas de los personajes, pues el padre de Éraste y la madre de Angélique acudirán al encuentro de forma clandestina. El encuentro finaliza cuando la señora Argante ordena a los criados que traigan las velas y la luz hace también que todo se aclare, en sentido figurado (esc. XVIII): « Vite, Frontin, qu'on éclaire, qu'on vienne! ». En la didascalia de la escena XIX y última, «La lumière arrive avec Frontin et autres domestiques avec des bougies ».

¹²⁶ En cuanto a la iluminación, Scherer (1986: 150) explica que, en el siglo XVII se realizaba mediante velas o lámparas de aceite, costumbre que se mantendrá en el siglo XVIII. Este hecho tiene una fuerte repercusión en la representación, pues cada cierto tiempo, una media hora aproximadamente, era necesario despabilar las velas, es decir, quitar parte de la mecha ya quemada para que diera más luz y evitar la humareda, pues entorpecería aún más la visión en una sala que ya estaba mal iluminada. Pierre Larthomas afirma que la iluminación era muy deficiente y obligaba a los actores a situarse durante las representaciones cerca de las candilejas (1980: 26):

C'est l'éclairage surtout qui nous paraît déficient: il se fait à la flamme découverte, et une série de lampions appelés biscuits qui forment la rampe, s'élèvent ou s'abaissent à l'aide d'un treuil, selon que l'on a besoin d'une grande lumière ou de l'obscurité; des bougies placées sur des plaques de tôle dans les cintres éclairent les plafonds et ciels de décoration. La herse (le mot apparaît en 1765) se perfectionne, permet d'obtenir une lumière plus égale sur la scène et de supprimer les ombres. À la fin du siècle, les quinquets, lampes à huile, remplacent les chandelles et le progrès est notable. L'éclairage, insuffisant (à trois pieds des lampes, un acteur n'a plus de visage, note Mme Riccoboni) oblige à jouer tout près de la rampe. Et autour du trou du souffleur, car les mémoires sont souvent défaillantes.

Algunos objetos pueden señalar el paso del tiempo en escena. En *La Surprise de l'amour* (1722), Colombine consulta su reloj y le dice a la Condesa : «Je trouve qu'il y a un quart d'heure que nous nous promenons sans rien dire : entre deux femmes, cela ne laisse pas d'être fort. Sommes-nous bien dans notre état naturel?» (II,1). La criada usa el reloj para hacer ver a su señora que es raro en ella estar tan callada, que no está como siempre, porque hay algo que la preocupa –o más bien alguien, Lelio. El reloj materializa el paso del tiempo sobre el escenario y sirve de pretexto para romper el silencio e iniciar la conversación, que Colombine orientará hábilmente hacia el estado anímico-sentimental de la Condesa.

En las comedias de Marivaux, la función por excelencia de los objetos metonímicos es suplir la presencia de los personajes ausentes. En especial, desempeñan este papel los objetos relacionados con la vida íntima, a los cuales los personajes otorgan un valor afectivo. Este tipo de objetos asume la función de sustituto del ser amado en su ausencia y desvela los sentimientos del personaje que lo manipula. En *Arlequin poli par l'amour* (1720) de simple pedazo de tela, el pañuelo de Silvia se convierte en metonimia de su dueña, en sustituto de su presencia: la posesión de un objeto que ha estado en contacto directo con su cuerpo es lo más cercano a ella que Arlequin puede estar. El pañuelo de Silvia despierta a Arlequin, hace que se vuelva elocuente y enamorado; es el amor hacia la pastora el que transforma al joven, lo vuelve sensible al amor. Es un objeto galante, pues la joven pastora lo deja caer cuando se va (esc. VI), Arlequin lo recoge para dárselo, pero no lo hace, pues decide quedárselo como recuerdo de su amada, y Silvia no se opone a ello, lo que equivale a aceptar a Arlequin como enamorado, a corresponder a su amor.

Hemos visto que, mediante las manipulaciones de los personajes, en ocasiones se vuelven objetos incluso cosas que no tienen vocación de tales, como por ejemplo, una parte del cuerpo del actor. Marivaux, conocedor de las claves del lenguaje amoroso de la época, recurre al valor metonímico y simbólico de la mano en muchas de sus comedias.

Si buscamos en el *Dictionnaire de l'Académie française*, 4ª ed. (1762), «On dit en Poésie, “donner la main”, pour dire “épouser”». Pedir la mano de una mujer significa realizar una petición de matrimonio, así lo entiende Angélique en *L'Épreuve* (1740) cuando Lucidor se declara: «Et si je restais, si je vous demandais votre main, si nous ne nous quitions de la vie? (esc. XXI)». La Princesa de *Le Prince Travesti* (1724), concede su mano al rey de Castilla: « Vous, seigneur! Ma main est bien due à un prince qui la demande de manière si galante et si peu attendue» (III, 11). En *La Fausse Suivante* (1724), la damita de Paris reclama un matrimonio basado en el amor y el

respeto, no en el interés: «J'ai du bien: il s'agit de le donner avec ma main et mon coeur: ce sont de grands présents, et je veux savoir à qui je les donne» (III, 2). En *Le Legs* (1736), Hortense asegura al Caballero que el Marqués finge aceptar casarse con ella para no tener que indemnizarla con el dinero de la herencia: « Il accepte ma main, mais de mauvaise grâce; ce n'est qu'une ruse, ne vous effrayez pas» (esc. XII).

Asimismo, en el código galante del siglo XVIII, se presumía que el discurso amoroso seguía unos cánones, unas reglas preestablecidas conocidas por todos, en las que el lenguaje corporal y el *non-dit* eran de vital importancia. El que una mujer se dejara coger o besar la mano por su amado significaba un gran avance en la relación (Lydia Vázquez, 2008: 23): «Les baisers... sur la main. Partie du corps privilégiée. Métonymie de la nudité du corps entier; métaphore de ce qui ne saurait se montrer, de ce qui ne saurait être baisé».

En *Arlequin poli par l'amour* (1720), Arlequin besa la mano y los dedos de Silvia en la escena V:« (*En disant cela il lui prend la main et il ajoute*) Oh les jolis petits doigts! (*Il lui baise la main et dit:*) Je n'ai jamais eu de bonbon si bon que cela». De la admiración (*les jolis petits doigts!*) y valoración infantil (*bonbon*), el muchacho pasará pronto, y de modo espontáneo, al sentido afectivo, pues en la escena XI quiere besar la mano de Silvia (*Arlequin ici lui prend la main, Silvia paraît embarrassée*), aunque ella no le deja, pues se acuerda de los consejos de comportamiento y amor que le ha dado su prima. Arlequin rompe entonces a llorar, diciendo: «quand on aime les gens, on ne les empêche pas de baiser sa main. (*En lui offrant la sienne.*) Tenez, voilà la mienne; voyez si je ferai comme vous». Silvia, conmovida, no se resiste y le deja besar su mano: «Oh, ma cousine dira ce qu'elle voudra, mais je ne puis y tenir. Là, là, consolez-vous, mon amant, et baisez ma main puisque vous en avez envie». Así pues, la mano de Silvia es metonimia de la misma (la parte por el todo), y la atracción que despierta en Arlequin prueba la evolución del muchacho, su despertar al deseo amoroso, su maduración, como anunciaba el título, *Arlequin poli par l'amour*.

Flaminia logra en *La Double Inconstance* (1723), que Arlequin olvide a Silvia y le declare los sentimientos que siente hacia ella, cogiéndole la mano y besándola (III, 5):

Flaminia, *d'un ton doux*.- J'entends bien, vous voulez dire que nous nous marierons ensemble.

Arlequin.- Vraiment oui; est-ce ma faute, à moi? Pourquoi ne m'avertissiez-vous pas que vous m'attraperiez et que vous seriez ma maîtresse?

Flaminia.- M'avez-vous averti que vous seriez mon amant?

[...]

Arlequin, *en soupirant*.- Ah! Je pars pour parler au Prince; ne dites pas à Silvia que je vous aime, elle croirait que je suis dans mon tort, et vous savez que je suis innocent; je ne ferai semblant de rien avec elle, je lui dirai que c'est pour sa fortune que je la laisse là.

Flaminia.- Fort bien, j'allais vous le conseiller.

Arlequin.- Attendez, et donnez-moi votre main que je la baise... (*Après avoir baisé sa main*) Qui est-ce qui aurait cru que j'y prendrais tant de plaisir? Cela me confond.

Consciente de lo que este gesto implica, Félicie, en la comedia a la que da nombre, tras escuchar la canción con la que Lucidor y el grupo de cazadores que lo acompaña la obsequian, intenta, en vano, resistirse a que Lucidor le tome la mano y la bese (esc. VIII):

Félicie.- Toujours de l'amour, vous ne vous corrigez point.

Lucidor.- Et vous, toujours de nouveaux charmes; ils ne finissent point.

Il lui prend la main.

Félicie.- Laissez la ma main, elle n'est pas de la conversation.

Lucidor.- Mon coeur voudrait pourtant en avoir une avec elle.

Félicie, *voulant retirer sa main.*- Et moi, je ne veux point. (*Il lui baise la main.*) Eh bien, encore! ne vous l'avais-je pas défendu? Cela nous brouillera, vous dis-je, cela nous brouillera.

Églé no tiene ningún reparo en dejar que Azor le tome la mano y se la bese en *La Dispute* (1744), a pesar de que su mentora, Carise, se muestra escandalizada cuando se entera (esc. III):

Églé.- C'est qu'il y a une grande nouvelle; vous croyez que nous ne sommes que trois, je vous avertis que nous sommes quatre; j'ai fait l'acquisition d'un objet qui me tenait la main tout à l'heure.

Carise.- Qui vous tenait la main, Églé! Eh que n'avez-vous appelé à votre secours?

Églé.- Du secours contre quoi? contre le plaisir qu'il me faisait? J'étais bien aise qu'il me la tînt; il me la tenait par ma permission: il la baisait tant qu'il pouvait, et je ne l'aurai pas plus tôt rappelé qu'il la baisera encore pour mon plaisir et pour le sien.

En *La Provinciale* (1761), la ingenua Marquesa de La Thibaudière, siguiendo los desafortunados consejos que, de manera malintencionada, le ha dado Madame Lépine, le entrega personalmente una notita de amor al Caballero y le tiende su mano para que la coja, ignorando que este gesto, según el código amoroso de la época, pone en entredicho su reputación (esc. XXI): «*Pendant qu'il achève ces mots, la Marquise avance tout doucement la main, comme voulant la lui donner*». A menudo, los criados imitan (o parodian, mejor dicho) las escenas de amor de los amos. Siguiendo con el ejemplo anterior, Cathos, criada de la provinciana, a imitación de su señora, decide hacer gala de su *savoir-vivre* y le permite a La Ramée, criado del Caballero, que le coja sus manos, restando importancia al valor simbólico de este gesto (esc. XIX):

Cathos, *lui tendant la main.*- Quand tu voudras baiser ma main, ne t'en fais point faute.

Est-ce la droite? est-ce la gauche? prends, on sait bien que ce n'est que des mains.

La Ramée.- Tu me les donnes à si bon marché que jes les prendrais toutes deux.

Cathos, *lui donnant les deux mains.*- Tiens! je ne barguigne point, car je sais vivre.

La Ramée.- Oh! il y paraît, malepeste! il est rare de trouver une honnête fille qui pousse la civilité aussi loin que toi. Tu es une originale, ma Cathos.

Arlequin toma la mano de Lisette en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), aunque todavía no se han confesado su verdadera condición y ambos siguen haciéndose pasar por sus señores (III, 6):«Chère petite main rondelette et potelée, je vous prends sans marchander, je ne suis pas en peine de l'honneur que vous me ferez, il n' y a que celui que je vous rendrai qui m'inquiète». La Lisette de *Le Préjugé vaincu* (1746) tampoco tiene ningún reparo en ofrecer su mano a Lépine (esc XVI):

Lisette, à Lépine.- Tiens, prends ma main, je te la donne.
Lépine.-Je ne reçois point de présent que je n'en donne. Prends la mienne.

5.3.2. De la metáfora al símbolo¹²⁷

La metáfora es una figura retórica que consiste en identificar dos términos entre los cuales existe una relación de semejanza. El teórico Pierre Fontanier en su tratado *Las figuras del discurso*, define la metáfora como el «trope par ressemblance» por excelencia: « Les Tropes par ressemblance consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie» (1977: 90). Sin embargo, la metáfora no es únicamente una figura retórica propia de los registros formales o de los géneros literarios. Como afirman María Josep Cuenca y Joseph Hilferty (1999: 98-99), «constituye un mecanismo para comprender y expresar situaciones complejas sirviéndose de conceptos más básicos y conocidos». Así pues, debido a su alto grado de convencionalidad, la metáfora resulta casi invisible para el

¹²⁷ En las comedias de Marivaux, los límites entre la metáfora y el símbolo no están bien definidos, pues en la mayoría de las ocasiones las funciones se entrecruzan y los objetos sobrepasan su valor metafórico para convertirse en símbolos.

hablante, es tan usual en el lenguaje cotidiano que no se da cuenta de su existencia de forma consciente, pues el proceso está integrado en nuestro sistema conceptual¹²⁸.

De la metáfora se puede pasar al símbolo, como afirma Anne Ubersfeld (1993: 141). Es lo que ocurre cuando la metáfora descansa sobre una relación culturalmente codificada: el objeto teatral puede ser el símbolo de una realidad concreta o abstracta, a condición, señala Peirce (1988), de que la relación entre el representante y lo representado sea un vínculo convencional, surgido de una relación más o menos arbitraria, pero fijada de antemano por el uso y rígidamente codificada. Así pues, el símbolo es una convención explícita inscrita en las normas sociales de una época determinada.

Los símbolos establecen interrelaciones con sus objetos principalmente en virtud de hábitos o convenciones sociales que requieren una interpretación: es un signo cuya aptitud para representar a su objeto depende de un hábito mental, no de alguna cualidad que se encuentre en el signo mismo o de una interrelación con el objeto. En la representación teatral « el símbolo establece un contacto directo con el espectador, en la medida que la relación entre símbolo y objeto es arbitraria [...] La lectura simbólica que realiza el espectador es siempre *in situ*, y opera por acumulación, desarrollo y reiteración de un mismo significante (visual o verbal) o de diversos significantes que apuntan a la producción de un mismo significado» (Fernando de Toro, 2008: 40), de ahí la importancia de analizar la obra en su contexto, es decir, en el XVIII.

Por lo tanto, como símbolos, la polisemia de los objetos es aún más amplia, en virtud de las correspondencias analógicas, provocando, por su forma o su naturaleza, o por el código social en que se inscriben, una asociación de ideas espontánea con algo ausente o abstracto. Los objetos con valor simbólico suelen evocar el plano social y el afectivo; así por ejemplo, uno de los símbolos de pasión amorosa que Marivaux utiliza frecuentemente es el retrato que es, asimismo, metonimia del que está representado. En el siglo XVIII, entregar un retrato implica entregarse uno mismo, se trata de una declaración de amor a través de la imagen. Retomando las palabras que le dirige la Condesa al Caballero de *Les Sincères* (1739) mientras los espía el criado Frontin,

¹²⁸ María Josep Cuenca y Joseph Hilferty realizan una serie de observaciones sobre la metáfora (1999: 98-99):

Uno de los mitos existentes sobre la metáfora es que es propia únicamente de los registros formales, de la escritura, y sobre todo de la poesía y de algunos géneros narrativos. En una obra ya clásica, Lakoff y Johnson (1980) refutan esta creencia tradicional. Apoyándose en centenares de ejemplos, estos autores demuestran de manera convincente que la metáfora está a la orden del día en el lenguaje cotidiano [...] No se contempla como una mera figura retórica, ni tampoco como una anomalía lingüística; al contrario, se entiende como un proceso cognitivo que impregna nuestro lenguaje y pensamiento habitual. La conclusión a la que se llega es que la base de la metáfora radica en nuestro sistema conceptual: constituye un mecanismo para comprender y expresar situaciones complejas sirviéndose de conceptos más básicos y conocidos [...]

«donner son portrait c'est donner son coeur», (I, 12). Hacerse con un retrato ajeno es igualmente prueba de amor: que un personaje contemple el retrato de una dama significa el amor que siente en secreto por ella (*Les Fausses Confidences*), que alguien pinte o haga pintar un retrato significa la fuerza de su pasión (*Les Fausses Confidences*, *Le Triomphe de l'amour*), que se descubra la posesión de un retrato ajeno compromete a quien lo detenta y también al representado, etc.

5.4. Objetos utilitarios

Hay objetos teatrales cuya función principal es denotar el mundo de lo concreto. Mimésis de la realidad, son puros elementos de *atrezzo* con valor funcional o utilitario que, *a priori*, no tienen ningún peso en la obra, pero sí un uso específico, son necesarios para llevar a cabo una acción. Retomando las palabras de Anne Ubersfeld (1974: 182), «S'il y a un duel, il faudra bien deux épées, et, dans une scène de conseil, une table et des fauteuils».

En *La Colonie* (1750), las mujeres utilizan bancos para sentarse a escuchar a sus nuevas dirigentes, Arthénice y la señora Sorbin, en su primera asamblea (esc. VII): «Il y a des bancs là-bas, il n'y a qu'à les approcher». Trivelin utiliza un *écritoire*¹²⁹ en *La Double Inconstance* (1723) con lo necesario para escribir (papel, tintero, pluma) y, probablemente, aunque el texto no lo indique explícitamente, una mesa y una silla para sentarse a redactar la carta que le dicta Arlequin (III, 2):

Trivelin, *après quelque temps*.- Eh bien, que voulez-vous que je fasse de l'écritoire et du papier que vous m'avez fait prendre?

[...]

Arlequin, *le contrefaisant*.-Hum! Le mauvais valet! Allons vite, tirez votre plume, et griffonnez-moi mon écriture.

Trivelin, *se mettant en état*.- Ditez.

Arlequin.- *Monsieur*.

Trivelin.- Halte-là, dites *Monseigneur*.

Arlequin.- Mettez les deux, afin qu'il choisisse.

Trivelin.- Fort bien.

Arlequin.- *Vous savez que je m'appelle Arlequin*.

Trivelin.- Doucement. Vous devez dire: *votre Grandeur saura*.

Arlequin.- *Votre grandeur saura*. C'est donc un géant, ce secrétaire d'État?

¹²⁹ Según el *Dictionnaire de l'Académie française*, 4ª ed. (1762), un *écritoire* es «Ce qui contient ou renferme les choses nécessaires pour écrire, encre, papier, plume, canif». Se trataba de escribanías portátiles, cajas rectangulares con la tapa inclinada que podían ser utilizadas como atril, generalmente de madera.

El criado Pasquin utiliza una agenda en *La Joie Imprévue* (1738) en la que anota todas las tareas que le ha encomendado el señor Orgon. Su función es utilitaria (el criado la utiliza para no olvidarse de ningún encargo) y, a la vez, informativa, ya que mediante su lectura, Pasquin pone en conocimiento del espectador las instrucciones que el señor Orgon le ha dado a su hijo y los compromisos que debe atender en París. Pasquin es el encargado de vigilar que el joven siga estas recomendaciones al pie de la letra. La lectura solemne que hace el criado produce un efecto cómico (esc. III):

Pasquin.- [...] (*Il lit.*) *Liste des articles et commissions recommandés par Monsieur Orgon à Monsieur Damon son fils aîné, sur les déportements, faits, gestes, et exactitude duquel il est enjoint à moi Pasquin, son serviteur, d'apporter mon inspection et contrôle.*
Damon, *riant.*- Inspection et contrôle!
Pasquin.- Oui, Monsieur, ce sont mes fonctions; c'est, comme qui dirait, gouverneur.

A veces, la necesidad de este tipo de objetos es tan evidente que no hace falta que el autor especifique su presencia, está implícita en el texto¹³⁰. En *Les Acteurs de bonne foi* (1757), Merlin les pide a Colette y a Blaise que se sienten, suponemos que en sillas, mientras él y Lisette ensayan la primera escena de la comedia que han preparado para la señora Hamelin (esc. III):

Lisette.- C'est à nous deux de commencer, je crois.
Merlin.- Oui, nous sommes la première scène; asseyez-vous là, vous autres; et nous, débutons. Tu es au fait, Lisette. (*Colette et Blaise s'asseyent comme spectateurs d'une scène dont ils ne sont pas*) Tu arrives sur le théâtre, tu me trouves rêveur et distrait. Recule-toi un peu, pour me laisser prendre ma contenance.

No obstante, es raro encontrar en las comedias de Marivaux objetos utilitarios *stricto sensu*, aparecen únicamente en dieciséis comedias. Precisamente, la originalidad del autor reside en que los objetos sobrepasen su valor utilitario para influir en la acción, desvelar sentimientos¹³¹ o caracterizar personajes o situaciones.

¹³⁰ Ver más ejemplos al final del epígrafe 3.3. *Los objetos en los diálogos* del presente capítulo, en el que abordamos cómo los personajes pueden referirse a los objetos de manera explícita o implícita.

¹³¹ Siguiendo con el ejemplo anterior de *La Double Inconstance* (1723), mientras Arlequin le dicta la carta a Trivelin, afirma que Flaminia lo aprecia cada vez más y Trivelin, que suspira por ella en secreto desde hace dos años, no puede ni sostener la pluma en sus manos: «Flaminia ne saurait se passer de vous? Ahi! La plume me tombe des mains » (III, 2). Ni siquiera llegan a acabar la carta porque, al descubrir los sentimientos de Trivelin, Arlequin enfurecido le pega con su espada de madera y éste tiene que huir.

La lectura del corpus de comedias de Marivaux nos ha permitido comprobar la importancia que el dramaturgo otorga a los objetos en la construcción de las mismas e identificar los objetos teatrales, insertados en los diálogos y didascalias, siendo los que aparecen de manera más frecuente: ropa, dinero, joyas, retratos y cartas, y, aunque todos ellos corresponden a objetos reales, eso no excluye que en ciertas obras aparezcan otros del mundo de pura ficción, como varitas mágicas.

Los objetos pueden influir en el curso de los acontecimientos por su poder testimonial: su poder de signos les hace ser partícipes de la acción, lo que supera con creces su mera función externa; así, de ser mera pieza de *atrezzo*, un complemento obligado, los objetos teatrales pueden asumir funciones actanciales, convirtiéndose de este modo en elementos clave para la evolución de la acción en las comedias. Su presencia está, pues, supeditada a las necesidades de la intriga.

Por un lado, el objeto teatral puede condicionar una parte de la acción o incluso su totalidad; por otro, puede interrumpir el transcurso de la misma o incidir sobre el discurso de los personajes, influyendo momentáneamente en su situación psicológica, desenmascarando mentiras o garantizando la veracidad del discurso, siendo reveladores de la personalidad de quien los manipula o de sentimientos hasta el momento ocultos. No hay que olvidar que el objeto teatral es plurifuncional y polisémico, es decir, el mismo objeto puede desempeñar funciones distintas a lo largo de la obra y en obras diferentes: dependiendo de las intenciones de Marivaux y del papel que le atribuya en cada comedia, el objeto se resemantiza y adquiere su sentido a lo largo de la misma, no se puede estudiar de forma aislada. Además, para cada personaje, el mismo objeto puede tener significados diferentes.

Asimismo, los objetos sirven para describir un lugar, un momento de la acción, o representar una noción abstracta como una emoción o sentimiento, siendo siempre indispensables en un determinado momento de la acción. Por último, pueden desempeñar funciones propias de la metonimia, la metáfora o, incluso, convertirse en símbolos. Y es esta función la que ofrece múltiples posibilidades a Marivaux.

En el último capítulo de nuestro estudio nos ocuparemos de la red de significados que el dramaturgo teje a través de los objetos en sus comedias.

IV. EL PODER DE LOS OBJETOS

Dieu est-il dans les détails? En tout cas, le sens d'une représentation et de son analyse est sûrement dans les détails: un fragment apparemment anodin s'avère souvent caractéristique de l'ensemble et il faut savoir reconnaître ces détails «insignifiants» qui, bien souvent, se nichent dans quelques éléments matériels privilégiés du spectacle. Chaque système signifiant vaut en soi, mais il constitue également un écho sonore, un amplificateur qui concerne alors tout le reste de la représentation. C'est pourquoi l'étude minutieuse et fragmentaire d'un matériau débouche souvent sur une illumination qui éclaire tout, ou du moins une bonne partie, de l'oeuvre [...]

Patrice Pavis (2005: 159)

En las comedias de Marivaux, distintos objetos responden a la misma dinámica teatral, a la misma forma de existir en escena: «Il est évident qu'une même notion peut être symbolisée par divers objets selon le contexte. [...] Les linguistes disent qu'un même signifié peut avoir plusieurs signifiants» (Hélène Catsiapis, 1979: 65). En consecuencia, en lugar de tratar los objetos de forma individual o estudiar su presencia en cada una de las comedias de forma aislada, lo interesante es analizar las correlaciones de los usos dramáticos de los objetos en el conjunto de las comedias y la red de significados que se teje a través de ellos : «Cela a pour conséquence que, d'une part, on se trouve porté à la rencontre de ce qui se répète et se fige, du topos, d'autre part, que les différents modèles d'objets délimités et décrits nous fassent entrevoir des réalités ou des rêves communs, et non le rapport aux objets d'un individu» (Henri Lafon, 2012: 4).

El comportamiento de los objetos marivaldianos gira en torno a cuatro grandes ejes temáticos, según las intenciones del autor:

1. Encuentros y comunicación
2. Sentimientos
3. *Être ou paraître?*
4. Tentaciones materiales

Puesto que los objetos tienen la capacidad de resemantizarse a lo largo de la obra y de acumular varias funciones y significados, debido a las sucesivas manipulaciones de los personajes, es habitual que Marivaux los haga intervenir en las comedias con funciones distintas : ahí radica su «poder », en su movilidad, reversibilidad y polisemia. En definitiva, el sentido del objeto está subordinado a las intenciones de Marivaux, es decir, al papel que el autor les atribuye en cada momento. Asimismo, los objetos que utiliza el dramaturgo en sus comedias le son familiares al espectador del siglo XVIII, pues forman parte de su vida y de su comportamiento cotidianos, en definitiva, de su imaginario sociocultural y, en consecuencia, son capaces de descifrar e interpretar su significado, más allá de su valor funcional o material.

En el último capítulo de la investigación, nos proponemos saber cómo son vividos los objetos por los personajes (y, por extensión, por los espectadores), en las comedias marivaldianas, «los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello» (Baudrillard, 1969: 2).

1. Encuentros y comunicación

Algunos objetos propician que los personajes se pongan en contacto. Otros, se convierten en el soporte de la comunicación entre ellos.

1.1. Encuentros

El objeto que pone en contacto por primera vez a los personajes¹³² puede materializarse en escena, o sólo aparecer nombrado, es decir, protagonizar un episodio anterior a la acción escénica que los personajes recuerdan¹³³.

¹³² Como hemos dicho, el decorado de las comedias marivaldianas no es neutro. Ciertos lugares predisponen, de alguna manera, al encuentro de los personajes e incluso inspiran sentimientos, se convierten en «lieux de galanterie» (Henri Lafon, 2012: 61). La naturaleza es, por excelencia, «le lieu aimable de la rencontre heureuse» (Henri Lafon 2012: 55) en las comedias marivaldianas.

¹³³ En otras ocasiones, durante el primer encuentro de los personajes, uno de ellos lleva un objeto, aunque éste no los ponga en contacto. En *Le Triomphe de l'amour* (1732), la primera vez que la Princesa Léonide ve a Agis, el joven está leyendo en el bosque (I, 1): «Le domestique qui m'y attendait me montra ce Prince lisant dans un endroit du bois assez épais. Jusque-là j'avais bien entendu parler de l'amour; mais je n'en connaissais que le nom. Figure-toi, Corine, un assemblage de tout ce que les Grâces ont de noble et d'aimable; à peine t'imagineras-tu les charmes et de la figure et de la physionomie d'Agis». En *Le Prince Travesti* (1724), Hortense reconoce en Lélió al desconocido que la salvó de unos ladrones que asaltaron su comitiva cuando iba de viaje, al que hubiera dado su corazón de no haber estado casada en esa época, y al que ofreció un diamante como pago por haberla salvado, presente que él rechazó (I,2): «[...] et je tirai un diamant de mon doigt que je le pressai de prendre, mais sans le regarder il s'éloigna très vite, et avec quelque sorte de douleur».



Fig. 12. *Escena de Arlequin poli par l'amour*, Bertall.

Arlequin poli par l'amour (1720) es la única comedia en la que el primer encuentro de los personajes tiene lugar en escena. El volante o pluma permite el encuentro entre Arlequin y la pastora Silvia, ya que es jugando al volante como Arlequin se aleja del jardín del Hada y llega al prado donde Silvia vigila a sus ovejas. Además, es símbolo del estado aún infantil del adolescente, que hasta ese momento sólo pensaba en comer, dormir y jugar, situación que cambia radicalmente al descubrir a Silvia: el volante queda abandonado, como la infancia queda atrás, y el mundo del yo se abre a la relación interpersonal y al amor (esc. V):

Arlequin entre en jouant au volant, il vient de cette façon jusqu'aux pieds de Silvia, là il laisse en jouant tomber le volant, et, en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia; il demeure étonné et courbé; petit à petit et par secousses il se redresse le corps: quand il s'est entièrement redressé, il la regarde, elle, honteuse, feint de se retirer dan son embarras, il l'arrête, et dit.- Vous êtes bien pressée?

El punto de partida de *La Fausse Suivante* (1724) es el disfraz de caballero que lleva la damita de París en un baile de máscaras al que acude con sus amigas. El disfraz, que la joven llevará puesto durante toda la comedia, le permite encontrarse con Lelio, su futuro marido, al que nunca había visto, y le da la oportunidad de conocerlo antes de decidir si se va a casar con él (I, 2): « surprise de le trouver à Paris sans que nous le sussions, et le voyant avec une dame, je résolu sur le champ de profiter de mon déguisement pour me mettre au fait de l'état de son coeur et de son caractère».

El Caballero recurre a la Marquesa de la *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) para que le entregue una carta a su amada Angélique, ya que «elle a cédé, rénoncé au monde, et s'est liée par des noeuds qu'on ne peut plus rompre» (I, 7). La Marquesa, emocionada por la historia que acaba de escuchar, acepta la misión que le ha

encomendado y, al leer la carta con el consentimiento del Caballero, pues no está lacrada, sus sentimientos y sus palabras le recuerdan a su difunto marido (I, 7):

La Marquise.- [...] (*Après avoir lu, et rendant la lettre.*) Allez, Chevalier, avec cette façon de sentir-là, vous n'êtes point à plaindre; quelle lettre! Autrefois le Marquis m'en écrivit une à peu près de même, je croyais qu'il n'y avait que lui au monde qui en fût capable; vous étiez son ami, et je ne m'en étonne pas.

La carta de amor del Caballero, dirigida a Angélique, hace que la Marquesa, que hasta ese momento no admitía la posibilidad de volver a amar, vuelva a despertar al amor, aunque ella aún no lo sepa, y le proponga al Caballero que se quede: como sus casas están comunicadas por un jardín común, le sugiere que la visite para consolarse mutuamente y disfrutar de las lecturas que organiza Hortensius, una especie de filósofo que ha contratado para que se ocupe de su biblioteca. Los libros son los encargados de mantener la relación entre ambos (I, 7): «Voilà qui est fini, Madame, vous me déterminez; c'est un bonheur pour moi que de vous avoir vue; je me sens déjà plus tranquille. Allons, je ne partirai point; j'ai des livres aussi en assez grande quantité, celui qui a soin des vôtres les mettra tous ensemble, et je vais appeler mon valet [...]».

El primer encuentro de la pareja enamorada constituye un preciado recuerdo para los personajes. El amor de Ergaste en *La Méprise* (1734) tiene su origen en un objeto que únicamente aparece nombrado en la comedia: Clarice deja caer un guante que el joven cortésmente recoge y le devuelve mientras se encuentran paseando un atardecer de verano (esc. I). Lo mismo ocurre en *La Mère confidente* (1735). Angélique y Dorante se encuentran durante sus paseos llevando cada uno su libro de lectura, explica Lisette (I, 2): «Rappelez-vous votre aventure: nous nous promenons toutes deux dans les allées de ce bois. Il y a mille autres endroits pour se promener; point du tout, cet homme, qui nous est inconnu, ne vient qu'à celui-ci, parce qu'il faut qu'il nous rencontre. Qu'y faisiez-vous? Vous lisiez. Qu'y faisait-il? Il lisait, Y-a-t-il rien de plus marqué?». El libro que se le cae a la criada es el pretexto para que Dorante se acerque a recogerlo y pueda hablar con la damita. En *La Double Inconstance* (1723), el Príncipe recuerda su primer encuentro con Silvia, un día de caza en el que se alejó de su grupo y la joven, creyendo que era un oficial de palacio, le dio de beber (I, 2):

Le Prince.-Je vous ai dit qu'un jour à la chasse, écarté de ma troupe, je la rencontrais près de sa maison; j'avais soif, elle alla me chercher à boire: je fus enchanté de sa beauté et de sa simplicité, et je lui en fis l'aveu. Je l'ai vue cinq ou six fois de la même manière, comme simple officier du palais, mais quoiqu'il m'ait traité avec beaucoup de douceur, je n'ai pu la faire renoncer à Arlequin, qui m'a surpris deux fois avec elle.

1.2. Comunicación

Las cartas y notitas son el medio de comunicación escrita habitual en el siglo XVIII y, por excelencia, en el terreno del amor. En las comedias de Marivaux, la divulgación de acontecimientos que trastocan a los personajes encuentra en la carta un soporte privilegiado que produce reacciones afectivas en ellos y da lugar a juegos escénicos variados.

Frente al carácter efímero de la comunicación oral, la escritura ofrece la posibilidad de releer una y otra vez lo que el remitente ha plasmado en papel. Además de soporte de la palabra, cartas y notitas, ayudadas por quienes las traen y las llevan, son lazos entre remitente y destinatario, y símbolo, por lo tanto, de una relación. Es este sentido el que hace que estos objetos, portadores de un mensaje, puedan, además conducir la acción principal, « précipiter les rencontres et les changements de tactique» (P. Pavis 1986: 30-31).

Las cartas circulan de mano en mano y, alrededor de ellas, se teje una red de percepciones y gestos de los personajes que las escriben, de los destinatarios y de los que las hacen llegar a él. En general, son los señores los que mantienen la correspondencia y los criados los encargados de hacer que el mensaje llegue al destinatario (a veces, éstos, a imitación de sus amos, escriben también notitas, así ocurre en *La Provinciale* (1761), comedia en la que el criado La Ramée escribe una notita de amor descarada a Cathos y dicta otra a su amo para la viuda provinciana). En ocasiones, los criados reciben honorarios por sus servicios, como en *La Méprise* (1734) o en *La Mère confidente* (1735). En otros casos, son los propios señores los que se encargan de hacer que la carta llegue a su destino, por ejemplo, en *La Joie Imprévue* (1738), el señor Orgon le da una carta a su hijo para que se la entregue a la señora Dorville en la que pretende concertar el matrimonio de Damon con su hija, Constance, aunque el joven desconoce las intenciones de su padre.

No sólo la recepción de las cartas se produce en escena¹³⁴, también su redacción¹³⁵, que da lugar a múltiples juegos escénicos (Catherine Ramond, 2005: 162): «Le nombre et la fréquence des objets d'écriture chez Marivaux ne sont pas liés à la seule fonction dramatique des lettres et des billets, mais aussi à la mise en scène récurrente des scènes d'écriture, qui peuvent être révélatrices des relations entre les personnages». Trivelin escribe una carta que le dicta Arlequin en *La Double Inconstance* (1723), cuyo destinatario es el secretario de estado del Príncipe, en la que el aldeano expone su descontento en palacio y pone de manifiesto su deseo de volver a su pueblo con Silvia. La carta hace que Arlequin descubra, además, que Trivelin está enamorado de su apreciada Flaminia (III, 2). En *Les Serments Indiscrets* (1732), «Lucile est assise à une table et plie une lettre» (I, 1), carta que va a hacer llegar a Damis, su futuro marido, a través de su criada Lisette. Araminte descubre los sentimientos de su intendente Dorante en *Les Fausses Confidences* (1737) mientras le dicta una carta, dirigida al Conde, en la que confirma su matrimonio. La Marquesa de *Les Sincères* (1739) le ordena a su criada Lisette que le aproxime la mesa y los útiles de escritura para escribir un *billet* a Ergaste en el que pone fin a su relación tras haberse reconciliado con Dorante.

La carta y las notitas, escénicas o extraescénicas, pueden sustituir a la comunicación oral o convertirse en una fuente de información tanto para los personajes como para el espectador:

- **Sustituto explícito de la comunicación oral:** En ocasiones, el que envía el mensaje no puede o no se atreve a verbalizarlo, no le resulta posible tener ocasión de encontrarse a solas con la persona amada para poder hablar libremente o desea evitar el encuentro con el destinatario del mensaje. Por lo tanto, recurre a la carta.

¹³⁴ En las comedias de Marivaux no sólo aparecen cartas y notitas íntimas, sino que también encontramos otro tipo de documentos. En *La Double Inconstance* (1723), el Príncipe concede a Arlequin carta de hidalguía con la que le gratifica por ser (presuntamente) pariente de Silvia (III, 4). Blaise recibe una carta inesperada en *L' Héritier de village* (1725), que dará un giro a la situación y hará que su vida y la de su familia vuelva a ser la de una familia campesina, pues, como lee el Caballero, les anuncia que el dinero de la herencia que esperaban lo ha robado el banquero que se encargaba de custodiarlo. En *La Colonie* (1750), Arthénice, de origen noble, y la señora Sorbin, burguesa, elegidas respectivamente por las mujeres de sus estamentos para representarlas, acabar con la sumisión a la que se han visto sometidas y participar en condiciones de igualdad con los hombres en el gobierno de la isla, fijan en un árbol el edicto que han redactado, en el que explican que quieren participar en todas las decisiones y son capaces de ejercer todos los oficios (esc. XIV): « Battez tambour; (et à Lina) et vous, allez afficher l'ordonnance à cet arbre (*On bat le tambour et Lina affiche*)». Hermocrate, erigido representante del partido masculino, con una actitud aparentemente conciliadora, propone a las revolucionarias levantar acta para hacer constar por escrito la decisión de dejarlas participar en el gobierno de la isla y le pide a Persinet «de m'apporter ici tout à l'heure une petite table et de quoi écrire» (esc. XVI). El acta forma parte de su estrategia para sembrar la discordia entre ellas, convirtiendo la lucha de sexos en la lucha de clases. En *L'Heureux Stratagème* (1733), *Les Acteurs de bonne foi* (1757) o *La Commère* (1741), la firma de los contratos de matrimonio conduce acción principal.

¹³⁵ «La plume, si elle peut donner des rendez-vous d'amour, peut également signer des testaments qui deshéritent et portent à la ruine, et écrire des lettres capables de tuer», (Hélène Catsiapis, 1979: 71).

Ergaste, protagonista de *L'École des mères* (1732), ante la imposibilidad de ver a su amada Angélique, decide enviarle una carta en la que le manifiesta su desesperación por el matrimonio de la joven, concertado por su madre, que la obliga a vivir prácticamente aislada. En *La Mère confidente* (1735), Dorante le envía una notita a Angélique a través de Lubin para concertar una cita, aunque la joven se niega a aceptarla, influenciada por su madre (I, 9): « il y a dedans un entretien pour tantôt, à l'heure qui vous fera plaisir, et je sis enchargé d'apporter l'heure à Lisette, et non pas la lettre». La Condesa de *La Surprise de l'amour* (1722) decide evitar ver a Lelio¹³⁶, así que opta por mantener la comunicación a través de notitas para tratar el asunto de la boda de sus vasallos (II, 2): «La Comtesse choisit le papier pour le champ de bataille de nos conversations (...) j'en ai près d'une rame chez moi». En *Les Serments Indiscrets* (1732), Lucile le ordena a su criada Lisette que le entregue una carta a Damis, su futuro esposo, al que no conoce, en la que le pide ayuda para que su matrimonio - concertado por sus padres-no se celebre y, así de paso, evita tener que verlo (I, 4).

- **Fuente de información:** El contenido de las cartas puede acelerar, incluso modificar, el curso de los acontecimientos en escena y tiene, por tanto, repercusiones en las acciones posteriores de los personajes.

En las comedias analizadas, es frecuente que la llegada de una carta influya en la celebración de un matrimonio no deseado por los personajes. Así ocurre en *La Fausse Suivante* (1724). La carta que recibe la Condesa de parte de su hermano - en la que le informa de que no acudirá a la boda- hace que tanto ella como Lelio se vean obligados a tomar una decisión de manera inmediata: o se casan o renuncian al dinero del recibo, pues ya no hay ninguna razón para retrasar el matrimonio (III, 9): «Lélio, mon frère ne viendra pas si tôt. Ainsi, il n'est plus question de l'attendre, et nous finirons quand vous voulez».

En *Le Petit-Maître corrigé* (1734), el padre de Hortense recibe una carta de su tío en la que le comunica que no asistirá a la boda de su hija con Rosimond, por tanto, no hay razón para retrasar la ceremonia (II, 12): «il n'est plus nécessaire d'attendre mon frère; il me l'écrit lui-même, et me mande de conclure, ainsi nous signons le contrat ce soir et nous vous marions demain». La noticia produce una reacción afectiva en cadena, que tiene su origen en otra carta: Hortense, desesperada, se arrodilla ante su padre para pedirle que el matrimonio no se celebre. La razón es, precisamente, una carta que su criada Marton ha encontrado, cuyo destinatario parece ser Rosimond, escrita por la

¹³⁶ Pierre y Jacqueline necesitan, además del consentimiento de sus señores, «queuque chose en entrée de ménage» (I, 4). El donativo no se materializa en escena, pero obliga a Lelio y a la Condesa a ponerse en contacto, muy a su pesar

condesa Dorimène, en la que se burla de ella y la califica de provinciana. La carta que Rosimond ha perdido, sin remitente ni sobre, cae por azar en manos de quien no debería leerla, en este caso, de los criados, de los padres de la pareja, y de Hortense. Cuando por fin se confirma que su destinatario es él, a pesar de que Frontin intenta que parezca que es suya, el *petit-maître* se lamenta por tener que casarse con Dorimène – que, ante el desprecio de la Marquesa, así se lo exige- e intenta reconciliarse con Hortense.

Angélique rechaza al pretendiente que le propone Dorante en *Le Préjugé vaincu* (1746) y, por despecho, pues está enamorada de él, anuncia su boda con el Barón, pariente de la familia, que se encuentra en París en un pleito. Para sorpresa de la joven, pues creía que el asunto iba para largo, su padre acaba de recibir una carta suya en la que le informa de que ha ganado el juicio y llegará probablemente esa noche para pedir su mano (escena V): «Voici une lettre que je viens de recevoir de lui, et qu’il a écrit la veille de son départ. Il me mande qu’il vient vous offrir sa fortune, et nous le verrons peut-être ce soir. Vous m’aviez paru jusqu’ici très médiocrement prévenue en sa faveur, vous avez changé. Puisse-t-il mériter la préférence que vous lui donnez! Si vous voulez lire sa lettre, la voilà».

El certificado de defunción¹³⁷ que recibe la Marquesa de *La Femme fidèle* (1755), procedente de Argelia, prueba –falsa- de la muerte de su marido, en el que se confirma que ha fallecido a causa de la peste, la sume en una profunda tristeza y hace que se decida a casarse con Dorante, presionada por su madre, aunque no esté enamorada de él y mantenga vivo el recuerdo de su esposo.

La carta que recibe Blaise en *L’Héritier de village* (1725), en la que le comunican que el banquero encargado de su herencia ha huido con su dinero, hace que los nobles con los que se iban a casar sus hijos anulen el matrimonio.

En *La Joie imprévue* (1738), Pasquin le entrega a Damon una carta de su padre «comme venant de la poste» (esc. VI), con el fin de evitar que sospeche que está en París, en la que le anuncia que ha concertado su matrimonio. La carta da lugar a un malentendido, pues tanto Damon como Constance creen que van a tener que dejar de lado su amor para obedecer a sus padres y casarse con los pretendientes que han elegido. Ni se imaginan que en realidad la mujer de la que el habla el padre de Damon en su carta no es otra que Constance (esc. XV):

¹³⁷ Es un objeto extraescénico y hace referencia a un episodio de la acción que no transcurre en escena.

Damon, *lui montrant une lettre*.- Il ne me servirait à rien d'avoir recours à des amis, on vous a promise d'un côté, en on m'a engagé d'un autre: Voici ce que m'écrit mon père. (*Il lit*). *J'arrive incessamment à Paris, mon fils; je compte que les affaires de votre charge sont terminées, et que je n'aurai plus qu'à remplir un engagement que j'ai pris pour vous, et qui est de terminer votre mariage avec une des plus aimables filles de Paris. Adieu.*

Por otra parte, las cartas intervienen en acontecimientos que no tienen lugar en escena, pero que resultan imprescindibles para explicar la acción que en ella transcurre. Sabemos que el cuñado de la damita disfrazada de caballero de *La Fausse Suivante* (1724) ha concertado su matrimonio con Lelio por carta. Damis vuelve del ejército para casarse con Lucile en *Les Serments Indiscrets* (1732) tras recibir una carta de su padre (I, 5): « j'étais donc à mon régiment, quand mon père m'a écrit ce qu'il avait projeté avec celui de Lucile; c'est, je pense, le nom de la prétendue future? [...] elle est dans sa lettre la plus aimable personne du monde». En *Le Triomphe de l'amour* (1732), Hermocrate averigua que Phocion es un impostor mediante una carta (I, 8): «Celui dont vous prenez le nom est actuellement à Athènes, je l'apprends par une lettre de Mermécides». En la misma comedia, la Princesa le pide a Corine que envíe unas cartas a su castillo, en las que ordena que su guardia y su séquito acudan a la casa de Hermocrate y esperen al futuro príncipe. Ergaste en *Les Sincères* (1739) le envía una carta a su hermano en la que le pone al corriente de su recién estrenada relación con la Marquesa. Frontin aparece disfrazado «*en bottes et en habit de maître*» en *L'Épreuve* (1740), siguiendo las instrucciones que Lucidor le ha dado a través de una carta (esc. I): « j'ai demandé le chemin du château suivant l'ordre de votre lettre, et me voilà dans l'équipage que vous m'avez prescrit».

Las cartas y notitas pueden transmitir información tanto a los personajes como a los espectadores o, en algunas ocasiones, reemplazar la comunicación oral. Sin embargo, como otros muchos objetos, dejan de lado su función primaria -en este caso, la de ser un instrumento de comunicación escrita- en el momento en que la correspondencia se establece entre dos enamorados, como veremos a continuación.

2. Sentimientos

Los objetos, incluidos en ciertos comportamientos gestuales, pueden convertirse en la traducción material de un sentimiento «C'est un certain état du corps qui est indiqué à travers des choses» (Henri Lafon, 2012: 45).

Los personajes manifiestan una amplia variedad de sentimientos a través de la manipulación de los objetos. Las reacciones que éstos provocan en ellos son variables, pudiendo encarnar en su materialidad incluso emociones opuestas. Iphicrate manifiesta su cólera con Arlequin en *L'Île des esclaves* (1725) desenfundando su espada y persiguiendo a su criado. Lo mismo hace Arlequin, que corre detrás de su séquito en *La Double Inconstance* (1723), harto de sentirse rodeado de latosos o espías, para pegarles a todos con su bastón (I, 9). Hortense expresa su enfado con Ergaste en *La Méprise* (1734) rompiendo en mil pedazos la notita que le envía a través de su criado, al igual que hace Angélique en *La Mère Confidente* (1735) al negarse a recibir la notita de Dorante, que tira al suelo. En *L'École des mères* (1732), Angélique no puede disimular su alegría al recibir una carta de su amado. En *La Colonie* (1750), las mujeres se sienten atemorizadas cuando se anuncia el ataque –falso- de los salvajes y Hermocrate, siguiendo con su plan y apelando a la igualdad entre sexos que tanto reclaman, las invita a participar en la lucha y les ofrece incluso armas. Al verlas, Arthénice y la señora Sorbin sienten miedo y deciden renunciar a sus planes, perdonar a sus maridos y volver a sus quehaceres domésticos. La codicia se apodera de Arlequin y del jardinero Dimas en *Le Triomphe de l'amour* (1732), pues exigen cada vez más dinero a la Princesa por guardar su secreto y la amenazan con desvelar su verdadera identidad. La tristeza que se adueña de la Marquesa en *La Femme fidèle* (1755) al recibir el certificado-falso- de la muerte de su marido, se torna en alegría cuando éste se quita la barba postiza y descubre que está vivo. En la comedia alegórica *L'Amour et la Vérité* (1720), el Amor y la Verdad se sienten ultrajados por los mortales y materializan su venganza en dos objetos: el Amor se encarama a un árbol y decide que todo el que coma sus frutos se enamorará de la primera persona que vea. Por su parte, la Verdad se mete en un pozo y afirma que todo aquel que beba de su agua se verá obligado a decir la verdad.

Por excelencia, en las comedias de Marivaux, los objetos se convierten en símbolo del amor y metonimia de la persona amada. En el siglo XVIII, el funcionamiento simbólico de los objetos resulta indispensable en la estrategia amorosa. El significado y la utilización de los mismos se adecúan, pues, al código amoroso de la época, según el cual, el hecho de dar o aceptar un objeto íntimo marca oficialmente el comienzo de una aventura amorosa, mientras que su restitución simboliza una ruptura.

Hay mil maneras de dar y recibir una prueba de amor, de la más explícita a la más alusiva. Cualquier objeto que pertenezca al ser amado se convierte en una reliquia y se establecen múltiples relaciones con él: se contempla, se le habla, se llora delante de él, etc. Así pues, los objetos son clave en este juego del amor y pueden ser en sí mismos una prueba de amor, simbolizar una ruptura, convertirse en un obstáculo para la pareja o poner a prueba los sentimientos de los personajes.

2.1. Prueba de amor

¿Cómo hacer comprender a la persona amada los sentimientos que tenemos sin exponernos al rechazo de una explicación directa? ¿Cómo saber si va a responder positiva o negativamente a nuestra propuesta?

En el momento que preludia a la declaración amorosa, según M. Vuillermoz (2000: 130), estamos absortos en la producción e interpretación de signos. La declaración de amor puede realizarse de forma indirecta a través de los objetos y de las reacciones que producen en los personajes.

En *Arlequin poli par l'amour* (1720), el pañuelo, objeto galante que Silvia deja caer intencionadamente para que lo recoja Arlequin, despierta al joven, lo vuelve sensible al amor. El pañuelo se convierte en la metonimia de Silvia («tantôt il baise le mouchoir, tantôt il caresse Silvia», esc. XI) y, anudado alrededor del sombrero de Arlequin, en la metáfora de la pareja. Al llegar al palacio del Hada, Arlequin lo lleva consigo, y es fuente de alegría y placer: «*il le met dans son sein, il se couche et se roule dessus; et tout cela gaiement* » (esc. VII). En la misma escena, cuando aparece el Hada, lo esconde «*mettant le mouchoir sous son bras*»; su nueva situación de enamorado le enseña la prudencia y el disimulo. En un principio, el Hada cree que es suyo («*Qu'est-ce que cela veut dire? Cela me paraît singulier. Où a-t-il pris ce mouchoir? Ne serait-ce pas un des miens qu'il aurait trouvé?*»), pero se da cuenta de que Arlequin disimula y de que pertenece a otra mujer (esc.VII): «*il n'ose me dire à qui appartient ce mouchoir, il devine que j'en serais jalouse; ah qu'il faut qu'il ait pris d'amour pour avoir déjà tant d'esprit! Que je suis malheureuse! Une autre lui entendra dire ce je vous aime que j'ai tant désiré* ». El Hada descubre que la mujer de la que está enamorado Arlequin es la pastora Silvia y la secuestra. La joven, siguiendo sus órdenes (pues la amenaza, en caso contrario, con dar muerte a Arlequin) le dice a éste que se ha burlado de él y que se va a casar con un pastor. Arlequin se echa a llorar y, desesperado, «*cherche dans ses poches; il en tire un petit couteau qu'il aiguise sur sa manche* » para suicidarse (esc. XVIII). El cuchillo de Arlequin fuerza la declaración de amor de Silvia, que no tiene otro remedio que confesarle que todo es mentira, que lo ha rechazado presionada por el Hada: «*Ah! il va se tuer; arrêtez-vous, mon amant! j'ai été obligée de vous dire des menteries*».

La reacción del Caballero de *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) ante la lectura de Hortensius es la manera que tiene Marivaux de mostrarnos su amor naciente por la Marquesa y sus celos por la relación de ésta con el Conde: el Caballero interrumpe en varias ocasiones la lectura, pues no está de acuerdo con lo que escucha

(la lectura trata sobre la razón: hay que huir de las pasiones para conservarla) y llega a contradecir incluso a Séneca, lo cual hace que Hortensius se marche, enfadado (II, 8) :

Le Chevalier.- Fût-ce chapitre mille, Sénèque ne sait ce qu'il dit.

Hortensius.- Cela est impossible.

La Marquise, *riant*.- En vérité, cela me divertit plus que ma lecture : mais, Monsieur Hortensius, en voilà assez, votre livre ne plaît point au Chevalier, n'en lisons plus ; une autre fois nous serons plus heureux.

La Condesa de *L'Heureux Stratagème* (1733) que, haciendo gala de su feminismo, reivindica su derecho a la inconstancia -« Bien loin que l'infidélité soit un crime, c'est que je soutiens qu'il ne faut pas hésiter d'en faire une, quand on en est tentée, à moins que de vouloir tromper les gens» (esc. I, 4)- no es consciente del amor que siente por Dorante hasta que este y la Marquesa le piden que firme como testigo su contrato de matrimonio¹³⁸ y, tras coger la pluma y firmar, se desploma en los brazos de su criada.

El ramo de flores que le lleva Angélique a Lucidor en *L'Épreuve* (1740), simboliza sus sentimientos y da lugar a una escena galante entre los jóvenes (esc. VIII):

Angélique.- [...] À propos, je sais que vous aimez les fleurs, et je pensais à vous aussi en cueillant ce petit bouquet; tenez, Monsieur, prenez-le.

Lucidor.- Je ne le prendrai que pour vous le rendre, j'aurai plus de plaisir à vous le voir.

Angélique, *prend*.- Et moi, à cette heure que je l'ai reçu, je l'aime mieux qu'auparavant.

Lucidor.- Vous ne répondez jamais rien que d'obligeant.

Angélique.- Ah! cela est si aisé avec de certaines personnes; mais, que me voulez-vous donc?

Si bien cualquier objeto relacionado con la persona amada puede materializar el amor, en el siglo XVIII, el retrato en miniatura y la carta son, por excelencia, el complemento obligado en la relación amorosa (Henri Lafon, 2012: 31).

En el código amoroso del siglo XVIII, entregar un retrato establece un vínculo muy fuerte con el receptor del mismo, pues implica entregarse uno mismo. Poseer la imagen inmortalizada de la persona amada permite poder contemplarla, hablarla, tocarla en la intimidad, para compensar así la falta del ser amado. El retrato es, en resumen, símbolo de entrega al otro y metonimia de la persona amada, pues, en su ausencia, vale por ella: «Capturar la presencia huidiza o crear un simulacro para vencer

¹³⁸ Es una artimaña de la Marquesa, ayudada por Dorante, para dar una lección a la Condesa (III, 4): «allons jusqu'au contrat, comme nous l'avons résolu; ce moment seul décidera si on vous aime. L'amour a ses expressions, l'orgueil a les siennes [...] tenez bon jusqu'à cette épreuve, pour l'intérêt de votre amour même».

la ausencia, para anclar lo efímero y triunfar en el tiempo, están así en el origen legendario del retrato, unido al mito del amor» (M^a Teresa Ramos¹³⁹, 2007:431).



Fig. 13. Retrato en miniatura siglo XVIII¹⁴⁰.

En *Arlequin poli par l'amour* (1720), el Hada, a pesar de mantener una relación amorosa con Merlin, quiere seducir a Arlequin, sin importarle sacrificar a su amante, que cree, ilusionado, que se va a casar con ella. El retrato del Hada que Merlin le muestra a Trivelin es una prueba del vínculo que los une (esc. VI):

Trivelin.- Merlin est venu pour vous voir.

La Fée.- Je suis ravie de ne m'y être point rencontrée; car c'est une grande peine que de feindre de l'amour pour qui l'on n'en sent plus.

Trivelin.- En vérité, Madame, c'est bien dommage que ce petit innocent l'ait chassé de votre coeur! Merlin est au comble de la joie, il croit vous épouser incessamment. Imagines-tu quelque chose d'aussi beau qu'elle? Me disait tantôt en regardant votre portrait. Ah! Trivelin, que de plaisirs m'attendent! Mais je vois bien que de ces plaisirs-là il n'en tâtera qu'en idée, et cela est d'une triste ressource, quand on s'en est promis la belle et bonne réalité. Il reviendra, comment vous tirerez-vous d'affaire avec lui?

La Fée.- Jusqu'ici je n'ai point encore d'autre parti à prendre que de le tromper.

Trivelin.- Eh! n'en sentez-vous pas quelque remords de conscience?

La Fée.- Oh! j'ai bien d'autres choses en tête, qu'à m'amuser à consulter ma conscience sur une bagatelle.

Siguiendo las órdenes de la astuta Marquesa, Frontin sigue a la Condesa y al Caballero al bosque para espíarlos en *L'Heureux Stratagème* (1733). Detalla pormenorizadamente a Dorante y a la Marquesa el encuentro entre los nuevos amantes y cómo el Caballero consigue quedarse con el retrato de la dama (I, 12): «tantôt il baisait la main qu'il tenait, et tantôt le portrait». Y aunque la Condesa no parecía

¹³⁹ En el mismo artículo, M^a Teresa Ramos explica el origen del retrato (2007: 431): «Cuenta la leyenda relatada por Plinio el Viejo que nació el día en que un joven que partía para lejanas tierras fue a despedirse de su amada, y ésta fijó con carboncillo la sombra que él proyectaba en la pared».

¹⁴⁰ La imagen pertenece a <http://www.proantic.com>, página web de anticuarios franceses.

decidida a entregar su retrato («rendez-moi portrait [...] Mais Chevalier, donner son portrait c'est donner son cœur»), al final cede y se lo entrega al Caballero («c'est donc vous qui le gardez, ce n'est pas moi qui le donne, au moins...»). A pesar de no aparecer en escena, este objeto galante provoca una reacción afectiva en la Marquesa y en Dorante, sobre todo en éste último, que no puede contener su decepción y su rabia (I, 13): «Ah ! L'ingrate, jamais elle ne me donna son portrait». Tras escuchar el relato de Frontin y tener una prueba irrefutable del engaño de sus respectivas parejas, están dispuestos a llevar a cabo el plan de la Marquesa hasta las últimas consecuencias para darles una lección.

El factor común de las comedias de Marivaux en las que aparecen retratos es que estos, en la mayoría de las ocasiones, no se dan por voluntad propia, sino que son imágenes perdidas, robadas o pintadas sin el conocimiento ni el consentimiento de quien aparece en ellas. La sorpresa al descubrir que alguien se ha molestado en coger sin permiso un retrato o plasmar la imagen propia, provoca sentimientos de los cuales el retratado no era consciente hasta ese momento, o se negaba a serlo.

La princesa Léonide en *Le Triomphe de l'amour* (1732) utiliza con pericia el retrato para convencer de su falso amor a Hermocrate y a su hermana Léontine. Para éstos, será revelador de un sentimiento hasta entonces desterrado de sus vidas: el amor. Hábilmente ayudada por Arlequin y Corine, la Princesa utiliza la misma estrategia con los dos hermanos: les muestra sus retratos en el momento oportuno, confesando que los ha mandado pintar a escondidas, y los convence de su amor.

La primera en rendirse a su poder es Léonide. La Princesa, bajo el disfraz de Phocion, le ordena a su criada, disfrazada de hombre también, que le entregue el retrato de la solterona delante de la propia Léonide, fingiendo que cumple un encargo de su amo y que le interesa saber su opinión sobre la miniatura que le mandado pintar (II, 7):

Hermidas, *apportant un portrait qu'il donne à Phocion.*- Je vous apporte ce que vous m'avez demandé, Seigneur; voyez, si vous en êtes content; il serait encore mieux si j'avais travaillé d'après la personne présente.

Phocion.- Pourquoi me l'apporter devant Madame? Mais voyons: oui, la physionomie s'y trouve; voilà cet air noble et fin, et tout le feu de ses yeux; il me semble pourtant qu'ils sont encore plus vifs.

Léontine se interesa por la miniatura (« Peut-on le voir avant qu'on l'emporte?», II, 7) y, cuando descubre, asombrada, su imagen, no puede evitar devolvérselo a Phocion como prueba de su amor (II, 7): « Je ne devrais pas vous le rendre; mais tant d'amour m'en ôte le courage».

Del mismo modo, esta vez disfrazada de Aspásie, encenderá la pasión en el filósofo (II, 10): «un portrait vient de terrasser la prud'homie de la soeur, j'en ai encore un au service du frère». Arlequin muestra al filósofo su retrato en miniatura y finge habérselo quitado a Hermidas (Corine disfrazada) mientras lo pintaba (II, 13):

Arlequin.- Je viens de trouver ce petit garçon qui était dans la posture d'un homme qui écrit: il rêvait, secouait la tête, mirait son ouvrage; et j'ai remarqué qu'il avait une coquille auprès de lui où il y avait du gris, du vert, du jaune, du blanc, et où il trempait sa plume; et comme j'étais derrière lui, je me suis approché pour voir son original de lettre; mais voyez le fripon! ce n'était point des mots ni des paroles, c'était un visage qu'il écrivait; et ce visage-là, c'était vous, Seigneur Hermocrate.

Hermocrate.-Moi!

Arlequin - Votre propre visage, à l'exception qu'il est plus court que celui que vous portez; le nez que vous avez ordinairement tient lui seul plus de place que vous tout entier dans ce minois. Est-ce qu'il est permis de rapetisser la face des gens, de diminuer la largeur de leur physionomie? Tenez, regardez la mine que vous faites là-dedans.

Il lui donne un portrait.

El retrato inacabado es, para el filósofo, una prueba irrefutable de los sentimientos de Aspásie y un objeto revelador de los suyos propios. Hermocrate, consciente de su amor, otorga por voluntad propia su miniatura a la Princesa disfrazada, lo que equivale a entregarse a sí mismo, e incluso posa para que Hermidas termine su obra. Por su parte, Aspásie le entrega su retrato, que el filósofo besa como si la besara a ella

Léonide utiliza una estrategia similar a la del criado Dubois¹⁴¹ en *Les Fausses Confidences* (1737): hará creer a los hermanos que ha mandado a Hermidas pintar a escondidas sus retratos para poder disfrutar de su imagen en privado. La sorpresa de éstos al descubrir que se ha molestado en plasmar sus imágenes provoca sentimientos que hasta el momento rechazaban: el amor hace que estén dispuestos a renunciar a su modo de vida y a casarse con Phocion-Aspásie. Asimismo, los retratos en miniatura serán los encargados de poner fin a la obra cuando Hermocrate y Léontine descubran el engaño del que han sido víctimas, pues ambos se dan cuenta de que guardan un retrato de la misma persona.

En *La Surprise de l'amour*¹⁴² (1722), la Condesa ha perdido su retrato, que tras pasar por las manos de Colombine y Arlequin llega a Lélió, que decide quedarse con él y devolverle sólo el estuche. Arlequin se las ingenia para que la Condesa se entere de que

¹⁴¹ « Un portrait puis une lettre habilement détournée apprendront à la tendre Araminte la passion insensée qu'elle inspire à son bel intendant. Plus encore, ils lui révéleront à elle-même ses propres sentiments. [...] La lettre sera le catalyseur qui provoquera l'aveu d'Araminte, amoureuse malgré elle» (Hélène Catsiapis, 1979:69-70). Remitimos al epígrafe 1.3. *Retrato y cartas en Les Fausses Confidences* (1737) del capítulo III de la presente investigación.

¹⁴² Remitimos al epígrafe 1.1. *Retrato y notitas en La Surprise de l'amour* (1722) del capítulo III de la presente investigación.

su amo se ha quedado con la miniatura. La Condesa entonces presiona a Léo, y constata que el retrato está en su bolsillo, por lo que éste no tiene más remedio que sacarlo y devolvérselo. Tras la confesión de amor de Léo, la Condesa le devuelve el retrato, ahora prueba de su amor correspondido.

El retrato ayuda a los personajes a descubrir sus propios sentimientos y desencadena una reacción afectiva que marca sus acciones posteriores; en resumen, fuerza una declaración de amor. La persona retratada, consciente ya de sus propios sentimientos, otorga ahora por voluntad propia su miniatura, lo que equivale a entregarse a sí misma.

«El amor puede preceder al retrato, pero también puede brotar de él», dice M^a Teresa Ramos (2007: 432). En *Le Prince travesti* (1724), «Le roi de Castille a pris de l'inclination pour la Princesse sur un portrait qu'il en a vu. C'est en amant que ce jeune prince souhaite un mariage que la raison, l'égalité d'âge et la politique doivent presser de part et d'autre » (II, 8). El padre de Angélique en *Le Préjugé vaincu* (1746), al descubrir que el pretendiente que le proponía Dorante a su hija no era otro que él mismo -estratagema que utiliza porque temía ser rechazado-, quiere mostrarle un retrato de su hija menor para que se case con ella (esc. XIII):

Le Marquis.- Demandez à sa soeur. Dites, Angélique? n'est-il pas vrai qu'elle a de la beauté?

Angélique.-Mais oui, mon père.

Le Marquis.- Venez, j'ai dans mon cabinet un portrait d'elle que je veux vous montrer, et qui, de l'aveu de tout le monde, ne la flatte pas.

Las cartas y notitas dejan de ser un mero instrumento de comunicación escrita en el momento en que la correspondencia se establece entre dos enamorados, pudiendo encarnar en su materialidad emociones opuestas, al igual que todos los objetos que pertenecen a la persona amada: son una prueba de ternura y pasión o, por el contrario, de odio, tristeza o desesperación. En el siglo XVIII, aceptar una carta de una persona del sexo opuesto es un gesto importante, pues significa mantener una correspondencia íntima, una relación con ella. Asimismo, rechazarla significa rechazar a quien la escribe.



Fig.14. *La Lettre d'amour*, Jean-Honoré Fragonard, hacia 1770.

La carta provoca reacciones y sentimientos incluso antes de ser abierta y leída. Se abre con cierta ansiedad e impaciencia y «la lire, c'est être saisi, pleurer, s'évanouir, être furieux. La gamme des émotions n'est pas très étendue, mais elles sont toutes violentes: pâleur, rougeur, pleurs, tremblement, évanouissement, saisissement surviennent, on peut mourir à la lecture d'une lettre, comme un coup de foudre» (Henri Lafon, 2012: 29). La relación que se mantiene con la carta, metonimia de quien la escribe, es ambivalente, desde la agresión (romperla, tirarla, etc.) hasta la adoración (besarla, empaparla de lágrimas, acariciarla, etc.). No sólo desencadena reacciones afectivas en quienes la reciben, sino también en quienes la escriben, ansiosos por saber si la reacción del destinatario al recibirlas ha sido la esperada.

El Caballero de *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), celoso y despedido por culpa del Conde, decide marcharse, no sin antes escribir a la Marquesa una notita de despedida que su criado Lubin, en secreto, le hace llegar. Su señor se la ha dado para que la lleve, luego, arrepentido, le ha dicho que no, de nuevo que sí y, finalmente, se le ha caído mientras paseaba, ocasión que aprovecha el criado para cogerla sin que lo vea. Cuando aparece el Caballero para despedirse, la Marquesa lee la notita en voz alta para sorpresa de su autor (III, 15):

La Marquise.- À propos de billet, vous me faites ressouvenir que l'on m'en a apporté un quand vous êtes venu.

Le Chevalier, *intrigué*.- Et de qui est-il, Madame?

La Marquise.- Je vous le dirai. (*Elle lit.*) *Je devais, Madame, regretter Angélique toute ma vie; cependant, le croiriez-vous? je pars aussi pénétré d'amour pour vous que je le fus jamais pour elle.*

Le Chevalier.- Ce que vous lisez là, Madame, me regarde-t-il?

La Marquise.- Tenez, Chevalier, n'est-ce pas là le mot qui vous arrête?

Le Chevalier.- C'est mon billet! Ah! Marquise, que voulez-vous que je devienne?

La Marquise.- Je rougis, Chevalier, c'est vous répondre.

Le Chevalier, *lui baisant la main*.- Mon amour pour vous durera autant que ma vie.

La Marquise.- Je ne vous le pardonne qu'à cette condition-là.

Así pues, la función que tiene la carta que le ha llevado el criado sin consentimiento a la Marquesa es aclarar el malentendido en el que ambos han caído por su orgullo, y, al mismo tiempo, que confiesen sus sentimientos, lo cual permite evitar dos matrimonios no deseados.

Angélique recibe una efusiva carta de su amado Ergaste en *L'École des mères* (1732) en la que le expresa su dolor ante el inminente matrimonio de la joven, matrimonio concertado por su madre, que hace vivir a Angélique prácticamente recluida, lo cual les impide tener la ocasión de encontrarse a solas para poder hablar libremente. Éraste, disfrazado de criado, acude con Frontin a entregarle la carta, pero Angélique no lo reconoce y expresa espontáneamente sus sentimientos, sin tener que controlarse, como ocurriría si supiera que Éraste está presente (esc. VI):

Lisette.- Prenez donc une bonne résolution de n'être pas à un autre. Il y a ici un domestique à lui qui a une lettre à vous rendre de sa part.
Angélique, *charmée*.- Une lettre de sa part! Eh! Tu ne m'en disais rien! Où est-elle? Oh, que j'aurai de plaisir à la lire! donne-moi- la donc! Où est ce domestique?

La carta es, una vez más, un objeto revelador de sentimientos, pues reafirma los sentimientos de Angélique por Éraste, provocando una reacción afectiva tanto en Angélique al leer la carta como en Éraste al escucharla, que se descubre y se arrodilla ante ella, pidiéndole que recapacite sobre su matrimonio.

Las cartas de amor no siempre son verdaderas. En *Les Fausses Confidences*¹⁴³ (1737), el criado Dubois organiza un plan para conseguir su propósito: casar a su antiguo amo con Araminte. Su plan no se puede llevar a cabo sin los objetos que utiliza, encargados de transformar a Araminte y hacer que descubra, progresivamente, sus sentimientos por Dorante, aunque intente, en principio, negarlos y finja ante los demás. Los objetos que conducen la estrategia del criado son el retrato en miniatura de Araminte, la carta que Araminte manda escribir a Dorante (dirigida al Conde, en la que le dice acepta su propuesta de matrimonio) y la carta que Dorante finge enviar a su amigo, escrita bajo las directrices de Dubois, que descubre ante todos los sentimientos de Dorante y obliga a la viuda a tomar una determinación: renunciar a Dorante y despedirlo, o casarse con él.

Un *billet* falso permite a la Princesa en *Le Prince travesti* (1724) descubrir el amor que siente Lélío hacia Hortense. Los celos de la soberana nublan por un momento su sentido del honor y actúa de manera deshonesto enviando una falsa notita

¹⁴³ La obra ha sido analizada en el epígrafe 1.3. *Retrato y cartas en Les Fausses Confidences* (1737) del capítulo III.

a su amiga a través de Arlequin como si fuera de la parte de su señor Lelio (III, 2): « Va-t-en dire à Hortense que ton maître, à qui on t'a permis de parler, t'a donné en secret ce billet pour elle. Tu me rapporteras sa réponse». Sin embargo, Arlequin le confiesa a Hortense que la notita es, en realidad, de la Princesa y ella, ante esta prueba de lealtad, decide escribir un *billet* a Lelio en el que le pide que huya y le encarga al criado que se lo lleve. Arlequin, aconsejado por Lisette, le lleva la notita de Hortense a la Princesa, que monta en cólera al saber que su amiga ha respondido (III, 4): «Indigne amie, tu lui fais réponse, et me voici convaincue de ta trahison, tu ne l'aurais jamais avouée sans ce malheureux stratagème, qui ne m'instruit que trop».

En *La Provinciale* (1761), las cartas son una prueba-falsa- de amor, a través de las cuales, el Caballero y su criado, dirigidos por la señora Lépine, intentan engañar a la provinciana y a su criada¹⁴⁴ para quedarse con su dinero y, al mismo tiempo, ridiculizarlas. La estrategia de la señora Lépine es hacer creer a la viuda que el Caballero, al que ha visto en varias ocasiones, se ha sentido atraído por ella y le ordena a éste que le escriba una notita de amor descarada y atrevida, que termina redactando su criado, La Ramée, y ella misma le entrega (esc. IV):

Madame Lépine.- Dis-moi: cette lettre qu'il m'a laissée, est-elle dans le goût que j'ai demandé?

La Ramée.- Comptez sur le billet doux le plus cavalier, le plus leste, le plus dégagé...vous verrez! vous verrez! Ce n'est pas pour me vanter, mais j'y ai quelque part. Il n'a pas plus de sept ou huit lignes; et en honneur, c'est un chef d'oeuvre d'impertinence. Soyez sûre qu'une femme sensée, en pareil cas, en ferait jeter l'auteur par les fenêtres.

Pese a la negativa inicial de la viuda («Quoiqu'il en dise, dans le fond, notre liaison n'est presque rien; cependant il m'écrit, et me parle d'amour apparemment. Dans mon pays, cela me paraîtra impertinent; ici, ce n'est peut-être qu'une liberté de savoir vivre. Mais recevrai-je son billet? Je crois que non», esc. VIII), la señora Lépine la convence de que debe aceptar la notita («Renvoyer un billet! vous seriez perdue!», esc. VIII) y responder al Caballero. La señora Thibaudière achaca su asombro a sus costumbres provincianas («quinze jours plus tôt, j'aurais pris cette lettre-là pour une insulte, Madame Lépine, une insulte! car elle est hardie, familière. On dirait qu'il y a dix ans qu'il me connaît», esc. VIII) y decide contestar al Caballero, aconsejada de nuevo por la señora Lépine, que le da una clase práctica de seducción cuyo propósito no es

¹⁴⁴ Por su parte, La Ramée, a imitación de su amo, quiere aprovecharse de la criada, a la que declara su falso amor a través una notita que la señora Lépine le lee, pues Cathos no sabe. Como tampoco sabe escribir, Cathos contesta verbalmente a La Ramée, aconsejada por la señora Lépine y, con un gesto exagerado, le ofrece sus dos manos para que las coja y le da un anillo, que le ha costado treinta francos, para que pague sus deudas. Sin embargo, La Ramée le dice que el anillo no es válido para pagar al tabernero y la pobre Cathos va a buscar unos luises de oro que tiene guardados en un cofre. Tanto la señora como la criada son víctimas del engaño, materializado en las falsas cartas de amor.

otro que perjudicar la reputación de la viuda (esc. XVII): «Folle, très folle, Marquise; de l'étourdi, il n'y a pas à opter. C'est une preuve d'usage et d'expérience».

2. 2. Rupturas

Si el otorgar un objeto íntimo a la persona amada es una prueba irrefutable de amor, negarse a entrégarselo o devolvérselo implica la ruptura de una relación o el amor no correspondido: la ambivalencia del objeto depende, pues, de la manipulación de los personajes.

En *La Femme fidèle* (1755), el Marqués, al que todos creen muerto, disfrazado de viejo prisionero, se presenta ante la Marquesa haciéndose pasar por un amigo de su marido y le devuelve, siguiendo las órdenes que supuestamente el Marqués le ha dado, su retrato (esc. V): «Voici toujours un portrait qui est de vous, Madame, qu'il emporta d'ici en vous quittant, qu'il m'a recommandé de vous rendre [...] et qu'il a conservé mille fois plus [chèrement] que sa vie». La Marquesa, emocionada, reconoce la miniatura («Hélas! je le reconnais, c'est le dernier gage qu'il reçut de mon amour, et il l'a gardé jusqu'à la mort»), que Dorante le pide como prueba de su amor, pues su boda es inminente. Sin embargo, el prisionero se apresura a decirle a la Marquesa que la voluntad de su marido era que no se lo diera a nadie, y ella, en un gesto simbólico, se niega a dársela a Dorante. Justifica su actitud amparándose en el respeto que tiene hacia la memoria de su esposo, aunque, en realidad, el no dar su retrato significa que no se entrega a ella misma¹⁴⁵, es una prueba de que su recuerdo por el Marqués sigue vivo y el amor de Dorante no es correspondido (esc. V):

Dorante.- [Ne me confiez-vous pas ce portrait, Madame?] il m'est permis de le souhaiter.

Le Marquis.- Il m'est échappé de vous dire qu'il vous prioit de ne le donner à personne.

Dorante.- Vous avez bien de la mémoire, Monsieur.

La Marquise, à Dorante.- Laissez-moi me conformer à ce qu'il a désiré, Dorante; c'est un respect que je lui dois.

Dar el retrato de la antigua amante a la nueva significa sacrificar a la primera, así ocurre en *La Dispute* (1744). En esta comedia, el Príncipe quiere descubrir de una vez por todas si fue el hombre o la mujer quien «avait le premier donné l'exemple de

¹⁴⁵ Araminte en *Les Fausses Confidences* (1737) se guarda su miniatura, remitimos al epígrafe 1.3. *Retrato y cartas en Les Fausses Confidences* (1737) del capítulo III.

l'inconstance et de l'infidélité en amour » (esc. I). Para tal fin, lleva a cabo un experimento, que puso en marcha su padre, el cual, ante la misma duda, raptó a unos niños, que los criados Carise y Mesrou han criado aislados en el bosque. Ahora los van a dejar por primera vez en libertad y van a conocerse. El Príncipe y Hermianne, asisten, sin dejarse ver, a los primeros encuentros amorosos de los jóvenes. Carise y Mesrou son sus guías en el terreno del amor y aconsejan a los recién enamorados Églé y Azor que se separen de vez en cuando para disfrutar del placer de volver a verse, aunque la pareja no está de acuerdo (esc. VI) :

Carise.-Mais il y a une chose à observer, si vous voulez vous aimer toujours.

Églé.- Oui, je comprends, c'est d'être toujours ensemble.

Carise.- Au contraire, c'est qu'il faut de temps en temps vous priver du plaisir de vous voir.

Églé, *étonnée*.- Comment ?

Azor, *étonné*.- Quoi ?

Carise.-Oui, vous dis-je, sans quoi ce plaisir diminuerait, et vous deviendrait indifférent.

Églé, *riant*.-Indifférent, indifférent, mon Azor ! ha ! ha ! ha !... la plaisante pensée !

Azor, *riant*.- Comme elle s'y entend !

Mesrou.- N'en riez pas, elle vous donne un très bon conseil, ce n'est qu'en pratiquant ce qu'elle vous dit là, et qu'en nous séparant quelquefois, que nous continuons de nous aimer, Carise et moi.

Con el fin de conservar su amor, Églé y Azor terminan por aceptar los consejos de los criados. Carise le da a Églé un retrato de sí misma y le pide que se lo entregue a Azor, como prueba de su amor, para ayudarlo a soportar su ausencia (esc. VI) : « tenez, Églé, donnez ceci à Azor, ce sera de quoi l'aider à supporter votre absence ». El retrato y la costumbre de entregárselo a la persona amada como signo de fidelidad y amor pertenecen al código amoroso del siglo XVIII, código en el que los criados tienen que iniciar a los jóvenes, puesto que han vivido aislados del mundo civilizado y lo desconocen. Sin embargo, pronto deducen que el retrato puede también convertirse en una prueba de infidelidad : Azor le entrega el retrato de Églé a Adine y Mesrin también le entrega la miniatura de Adine a Églé. Este gesto prueba que ambas parejas han sido infieles y marca el final de la obra, pues el Príncipe decide mostrarse y concluir el experimento (esc. XIX):

Adine, *en riant*.- Bonjour, ma belle Églé, quand vous voudrez vous voir, adressez-vous à moi, j'ai votre portrait, on me l'a cédé.

Églé, *lui jetant le sien*.- Tenez, je vous rends le vôtre, qui ne vaut pas la peine que je le garde.

Adine.- Comment! Mesrin, mon portrait! Et comment l'a-t-elle?

Mesrin.-C'est que je l'ai donné.

Églé.- Allons, Azor, venez que je vous parle.

La ruptura de una relación se puede comunicar por escrito, y así evitar ver a la otra persona. La Marquesa de *Les Sincères* (1739) pone punto y final a su relación con

Ergaste mediante una notita, que escribe tras haberse reconciliado con Dorante. Su criada Lisette se encarga de hacérsela llegar al destinatario. La reacción que produce el *billet* en Ergaste es inmediata: le devuelve el papel a Lisette y, a continuación, busca a Araminte para reconciliarse con ella (esc. XIX).

Ergaste *lit.*:- «*Vous n'êtes pas au fait de mon caractère; je ne suis peut-être pas mieux au fait du vôtre; quittons-nous, Monsieur, actuellement nous n'avons point d'autre parti à prendre*».

Ergaste, *rendant le billet.*- Le conseil est bon, je vais dans un moment l'assurer de ma parfaite obéissance.

Algo similar ocurre en *La Méprise* (1734). Hortense es testigo de la declaración de amor de Ergaste a su hermana Clarice y, sintiéndose engañada, decide enviarle un mensaje a través de su criado Arlequin en forma de *tablettes*¹⁴⁶ (tablillas) para comunicarle su deseo de no volver a verle. Indecisa, primero le dice al criado que se las lleve, luego que no se las enseñe y que sólo le diga que no lo quiere volver a ver, como le explica Arlequin a Ergaste. Finalmente, haciendo caso omiso de las indicaciones de su señora, Arlequin le entrega las tablillas a Ergaste (esc. XII):

Ergaste *lit.*- *Je viens de vous apercevoir aux genoux de ma soeur. (Ergaste s'interrompant.)* Moi ! *(Il continue.)* Vous jouez fort bien de la comédie : vous me l'avez donnée tantôt, mais je n'en veux plus. Je vous avais permis de m'aborder encore, et je vous le défends, j'oublie même que je vous ai vu.

Arlequin.- Tout juste ; voilà l'article qui nous manquait : plus de fréquentation, c'est l'intention de la tablette. Bonsoir.

Ergaste *reste comme immobile.*

El joven, desconcertado, no entiende nada, cree que todo ha sido una desagradable confusión y decide escribir otra notita a la joven para aclarar lo sucedido. Ergaste paga a Arlequin para que le lleve el mensaje a su señora Hortense (con la que él ha tenido contacto es con Clarice, no con Hortense, pero al llevar ambas la máscara para protegerse del sol, ha habido una confusión), pero el criado se niega al enterarse de que el criado de Ergaste, Frontin, se ve con Lisette, de la que está enamorado, y tiene que ir Frontin. El criado no tiene éxito en su misión, al contrario, «*Nous revenons houspillés, votre billet et moi*» (esc. XVIII). Al recibir el *billet* de Ergaste, Hortense lo rompe y lo tira al suelo. Su criado lo recoge, la notita está en su bolsillo hecha pedazos, casi como él después de haber recibido una bofetada de Hortense:

Ergaste.- [...] et le billet a été bien reçu, n'est-ce pas?

Frontin, *triste.*- Qui est-ce que vous fournit vos nouvelles, Monsieur?

¹⁴⁶ « Feuilles d'ivoire, de parchemin, de papier, etc., attachées ensemble, et qu'on porte ordinairement sur soi pour écrire des choses dont on veut se souvenir », *Litttré* (1901).

Ergaste.- Pourquoi?
 Frontin.- C'est que moi, qui sors de la mêlée, je vous en apporte d'un peu différentes.
 Ergaste.- Qu'est-il donc arrivé?
 Frontin.- Tirez sur ma figure l'horoscope de notre fortune.
 Ergaste.- Et mon billet?
 Frontin.- Hélas! c'est le plus maltraité. Ne voyez-vous pas bien que j'en porte le deuil d'avance?
 Ergaste.- Qu'est-ce que c'est que d'avance? Où est-il?
 Frontin.- Dans ma poche, en fort mauvais état. (*Il le tire.*) Tenez, jugez vous-même s'il peut en revenir.
 Ergaste.- Il est déchiré!

El rechazo del *billet* implica el rechazo de quien lo envía. En consecuencia, en su siguiente encuentro con Clarice y Lisette, Ergaste muestra su indignación por lo sucedido con la notita que ha creído enviarle, aunque ha sido Hortense su verdadera destinataria (esc. XVIII): «Quel étrange procédé que le vôtre, Madame! Vous reste-t-il encore quelque nouvelle injure à faire à ma tendresse? [...] Méritais-je que ce papier fût déchiré?». Clarice y Lisette no entienden nada, incluso la amada de Ergaste sospecha que todo puede deberse a un error. Sorprendido ante la reacción de las dos mujeres, Ergaste llega a pensar que su criado se ha equivocado de destinataria (esc. XX): « Mais, en effet, Frontin, te serais-tu trompé? N'aurais -tu pas porté mon billet à une autre?»

La reacción de Angélique en *La Mère confidente* (1735), se asemeja, salvando las distancias, a la de Hortense en *La Méprise* (1734), aunque eso sí, mucho menos violenta. Lubin, al servicio de Dorante, es el encargado de entregarle a Angélique la carta de su parte. Influenciada por su madre, rechaza la carta, la tira al suelo sin ni siquiera leerla y le pide al criado que se la devuelva a su dueño. Lubin insiste en que la tiene que leer, sorprendido de su reacción (I, 9) :

Angélique.- Voilà qui est fait, je ne le verrai plus. (*Lubin, sans s'arrêter, lui remet une lettre dans la main.*) Arrêtez, de qui est-elle ?
 Lubin, *s'en allant, de loin.*- De de cher poulet. C'est voute galant qui vous la mande.
 Angélique, *la rejette loin.*- Je n'ai point de galant, reportez-la.
 Lubin.- Elle est faite pour rester.
 Angélique.- Reprenez-la, encore une fois, et retirez-vous.
 Lubin.- Eh morgué ! queu fantaisie ! je vous dis qu'il faut qu'alle demeure, à celle fin que vous la lisais, ça m'est enjoint, et à vous aussi; il y a dedans un entretien pour tantôt, à l'heure qui vous fera plaisir, et je sis enchargé d'apporter l'heure à Lisette, et non pas la lettre. Ramassez-la, car je n'ose, de peur qu'en ne me voie, et pis vous me crierez la réponse tout bas.

La carta pasa de mano en mano: Dorante se la da a Lubin y éste, al no cumplir con la entrega, se la da a Lisette, que la guarda. Rechazar una carta significa rechazar al que la escribe y Dorante está desconcertado cuando Lubin le explica la actitud de su amada al negarse a recibir su mensaje (II, 1):

Dorante.- Quoi! Ma lettre l'a fâchée?

Lubin.- Alle n'en a jamais voulu la tâter, le papier la courrouce.
Dorante.- Elle te l'a donc rendue?
Lubin.- Alle me l'a rendue à terre, car je l'ons ramassée; et Lisette la tient.
Dorante.- Je n'y comprends rien, d'où cela peut-il provenir?

La reacción de Angélique se debe a la conversación que ha tenido con su madre-confidente, que ha conseguido convencerla de que ha sido víctima de un engaño orquestado por Dorante y Lisette. La actitud de rechazo que adopta con la carta es la misma que tomará más tarde con su autor (II, 3): «quant à votre lettre, je l'ai reçue comme elle le méritait, et je ne croyais pas qu'on eût droit d'écrire aux gens qu'on a vus par hasard; j'ai trouvé cela fort singulier, surtout avec une personne de mon sexe: m'écrire, à moi, Monsieur, d'où vous est venue cette idée, je n'ai pas donnée lieu à votre hardiesse». Tras escuchar a Dorante, profundamente herido, la joven recapacita y se da cuenta del error que ha cometido al hacer caso a su madre (II, 4): «J'ai été trop vite, ma mère, avec toute son expérience, en a mal jugé; Dorante est un honnête homme». Por tanto, la carta permite a Angélique constatar que los sentimientos de Dorante son sinceros, a pesar de la opinión infundada que de él tiene su madre.

2. 3. Obstáculos

El dinero, dice Henri Lafon, « c'est le motif classique du mariage forcé» (2012: 126). En algunas comedias de Marivaux, los padres deciden que sus hijas se casen con hombres ricos para asegurar su porvenir, ya que aquel al que aman carece de fortuna. Este es el punto de partida de *Le Père prudent et équitable* (1712): Démocrite se niega a que su hija Philine se case con Cléandre, el joven del que está enamorada, pues su dinero se encuentra comprometido en juicios que prometen ser largos y peligrosos para el futuro de Philine, y le propone elegir entre tres pretendientes: Ariste, rico campesino, el Caballero y el señor La Boursinière, hombre de negocios (esc. I):

Démocrite.- [...] Ma fille, en voilà trois; choisissez l'un d'entre eux,
Je le veux bien encore, mais oubliez Cléandre;
C'est un colifichet qui voudrait nous surprendre,
Dont les biens, embrouillés dans de très grands procès,
Peut-être ne viendront qu'avec votre décès.

Lo mismo ocurre en *La Mère Confidente* (1735). Dorante no se atreve a pedir la mano de la Angélique pues, aunque ambos tienen origen noble, la joven es rica y Dorante carece de fortuna, razón por la cual teme ser rechazado por la madre. No le interesan las riquezas, como ha demostrado al renunciar al matrimonio con una rica

viuda de París, únicamente quiere el corazón de su amada. Por su parte, Angélique no piensa que la falta de dinero sea un problema para su amor, al contrario, su dinero será suficiente para ambos. Sin embargo, su madre le propone otro pretendiente (II, 12): « quand une fille est riche, on ne la donne qu'à un homme qui a d'autres richesses, toutes inutiles qu'elles sont; c'est, du moins, l'usage, le mérite n'est compté pour rien ».

Estas comedias¹⁴⁷ se caracterizan por la eliminación, en el último acto, del obstáculo material que impide la unión de la pareja enamorada. Cléandre gana el juicio y recupera su dinero en *Le Père prudent et équitable* (1712) y Démocrite le permite que se case con su hija : « Je ne sépare plus de si tendres amants » (esc. XXV). En *La Mère confidente* (1735), la madre de Angélique acepta el matrimonio de su hija al descubrir que Dorante es un hombre bondadoso, aunque carezca de fortuna (III, 12): « j'accorde ma fille à Dorante que vous voyez. Il n'est pas riche, mais il vient de me montrer un caractère qui me charme, et qui fera le bonheur d'Angélique ». Del mismo modo, Ergaste, tío de Dorante – que era el pretendiente que la madre de Angélique le proponía a su hija- decide enriquecer a su sobrino en vida (III, 12): « Je vais vous le dire, Madame, c'est mon neveu, le jeune homme dont je vous parle, et à qui j'assure tout mon bien ».

El dinero puede constituir en sí mismo un obstáculo para el amor verdadero en el momento en el que uno de los miembros de la pareja busca el matrimonio por interés.

En *La Fausse Suivante* (1724), Lélío, noble libertino, sólo ve en el matrimonio una forma de ganar dinero. Tiene que elegir entre la rica Condesa y una damita de París aún más pudiente que le han propuesto recientemente en matrimonio. Elegiría a la damita sin pensárselo dos veces, no por sus encantos, sino por su riqueza, pues ni siquiera la conoce, pero no quiere romper su compromiso con la Condesa, ya que le supondría la pérdida de una buena cantidad de dinero (I, 7):

Lélío.- En fait d'amour, j'en fais assez ce que je veux. J'aimais la Comtesse, parce qu'elle est aimable; je devais l'épouser, parce qu'elle est riche, et que je n'avais rien de mieux à faire; mais dernièrement, pendant que j'étais à ma terre, on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris, que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze.

Atraídos por la herencia que Blaise nunca llegará a cobrar, una dama del pueblo, endeudada, y su primo, caballero, en la misma situación, se ofrecen para contraer

¹⁴⁷ Otro ejemplo puede ser *Les Acteurs de bonne foi* (1757), comedia en la señora Hamelin le cede sus bienes a su sobrino Éraste para que pueda casarse con Angélique (esc. I): « je lui dois bien des attentions; tu vois ce qu'elle fait pour moi; je ne suis que son neveu, et elle me donne tout son bien pour me marier avec Angélique, que j'aime. Pourrait-elle me traiter mieux, quand je serais son fils? »

matrimonio con los hijos de Blaise y así subsanar sus deudas en *L'Héritier de village* (1725). A pesar de fingir interés por los hijos de Blaise, los nobles se esfuman cuando, a través de una carta, Blaise se entera de que el banquero que custodiaba su dinero lo ha robado y ha huido (esc. XV) :

Le Chevalier, *pliant la lettre dit à Blaise*.- Blaise, mon ami, il ne me reste plus qu'à vous répéter ce que le procureur a mis au bas de sa missive (*en lui rendant la lettre*) : et suis... Car les articles de notre contrat sont passés en pays étranger ; actuellement ils courent la poste. Adieu, Colette, je vous quitte avec douleur.

En *La Commère* (1741), el sobrino de la señorita Habert quiere evitar el matrimonio de ésta con La Vallée, que resultaría nefasto para su tía, y le pide ayuda a la señora Alain, alegando que La Vallée es en realidad un advenedizo pastor de Borgoña llamado Jacob (Jacques Giroux) que trabajó como copista en casa de la señorita Habert y de su hermana, interesado únicamente en la fortuna de la solterona (esc. XXI) : « Je ne désapprouve pas qu'elle se marie ; toute la grâce que je lui demande, c'est de se choisir un mari que nous puissions avouer, qui ne fasse pas rougir un neveu plein de tendresse et de respect pour elle, et qui n'afflige pas une sœur à qui elle est si chère, à qui sa séparation a coûté tant de larmes».

Le Legs (1736) ejemplifica el caso contrario : evitar que su matrimonio con el Marqués se lleve a cabo es lo que va a hacer que Hortense se enriquezca. El Marqués acaba de recibir una herencia de seiscientos mil francos del padre de Hortense, pero con una condición: si quiere conservar la herencia íntegra, deberá casarse con ésta, de lo contrario, tendrá que indemnizarla con doscientos mil francos. El plan de Hortense es evitar que el matrimonio se lleve a cabo : por una parte, quiere casarse con su amado Caballero, pero considera que su fortuna es insuficiente y quiere la indemnización del Marqués ; por otra, sospecha que el Marqués está enamorado de la Condesa, viuda, dueña de la casa de campo en la que se hospedan. Sin embargo, lo que Hortense ignora es que el Marqués, a pesar de estar enamorado de la Condesa, ha tenido la misma idea y está dispuesto a fingir que quiere casarse con Hortense para no tener que indemnizarla.

Marivaux tiene una visión del matrimonio basada en valores morales como el amor y el entendimiento mutuo, no en valores sociales como la fortuna o el rango y critica el amor interesado, y los personajes que hacen apología del mismo son severamente castigados en sus comedias.

2. 4. *Épreuves*

Así denominan F. Deloffre y F. Rubellin en su clasificación de las comedias de Marivaux a aquellas que muestran «comment on peut éprouver la sincérité d'un amour» (2000: 15), englobando bajo esta rúbrica *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *L'Épreuve* (1740) y *La Femme Fidèle* (1755). Desde el punto de vista de los objetos que en ellas aparecen, estas comedias se caracterizan por la utilización simultánea de varios objetos para poner a prueba el amor, particularmente el disfraz. Los personajes sólo superarán «l'épreuve» si demuestran que su amor es sincero, no interesado.

En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Silvia y Dorante, cuyo matrimonio ha sido concertado por sus padres, han tenido, sin saberlo, la misma idea: intercambiarse con sus criados para poder observar al otro sin que éste se dé cuenta, pues no se conocen: «il faudra bien qu'ils se parlent souvent tous deux sous ce déguisement, voyons si leur cœur ne les avertirait pas de ce qu'ils valent», anuncia Mario, el hermano de Silvia (I, 4). El disfraz les permite ser más espontáneos y enamorarse de los méritos personales del otro, sin tener en cuenta el rango, pues ambos creen que el otro es un criado. Dorante es el primero en quitarse la máscara y en confesar a Silvia su verdadera condición (II, 12):

Dorante.- L'état où sont toutes les choses me forcé à te le dire, je suis trop honnête homme pour n'en pas arrêter le cours.

Silvia.- Soit.

Dorante.- Sache que celui qui est avec ta maîtresse n'est pas ce qu'on pense.

Silvia, *vivement*.- Qui est-il donc?

Dorante.- Un valet.

Silvia.- Après?

Dorante.- C'est moi qui suis Dorante.

Silvia, *à part*.- Ah! je vois clair dans mon coeur.

No hay ninguna razón para que Silvia siga ocultando su identidad. Sin embargo, el objetivo de la joven, que justifica enteramente la existencia del tercer acto de la obra, es explícito, es *l'épreuve* a la que quiere someter a Dorante: «Dans « Le Jeu de l'amour et du hasard», Silvia, fille de qualité, demande à un modeste costume de soubrette de lui apprendre les sentiments véritables de Dorante à son égard» (Hélène Catsiapis, 1979: 69-70). Por tanto, su propósito es continuar con su disfraz de damita para comprobar si el amor de Dorante es tan fuerte como para que le proponga matrimonio, a pesar de ser una simple criada (III, 4):

Monsieur Orgon.- Je ne suis pas fâché qu'il soit la dupe de son propre stratagème, et d'ailleurs, à le bien prendre il n'y a rien de si flatteur ni de plus obligeant pour lui que tout ce que tu as fait jusqu'ici, ma fille; mais en voilà assez.

Mario.- Mais où en est-il précisément, ma soeur?

Silvia.- Hélas, mon frère, je vous avoue que j'ai lieu d'être contente.

Mario.- Hélas, mon frère, me dit-elle! Sentez-vous cette paix douce qui se mêle à ce qu'elle dit?

Monsieur Orgon.- Quoi, ma fille, tu espères qu'il ira jusqu'à t'offrir sa main dans le déguisement où te voilà?

Silvia.- Oui, mon cher père, je l'espère.

A pesar de que Dorante y Silvia creen que se han enamorado de unos criados, la pareja se atrae por sus méritos personales y valoran en el otro su sensibilidad noble y sus sentimientos elevados. Silvia alcanza su objetivo y Dorante le propone matrimonio creyendo que es una criada, sin importarle ni su rango ni su fortuna (III, 6):

Silvia.- Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune?

Dorante.- Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance: ne disputons point, car je ne changerai jamais.

Silvia.- Il ne changera jamais! Savez-vous bien que vous me charmez, Dorante?

En cuanto a la situación de la mujer, el caso de Silvia es excepcional, pues su padre le permite decidir si quiere aceptar a su prometido o no. Su iniciativa es el reclamo de la libertad sobre su destino, derecho que no tenían la mayoría de las mujeres de la sociedad de la época. Silvia no quiere sacrificarse por el interés de su familia, al contrario, quiere que la base de su matrimonio sea la armonía y el entendimiento. Defiende la visión burguesa del matrimonio, que gana posiciones en la nobleza del siglo XVIII en Francia: frente al matrimonio libertino, Silvia quiere un matrimonio sincero.

En *L'Épreuve* (1740), Lucidor, enamorado de Angélique, cuyo rango y fortuna son inferiores a los suyos, pretende verificar si la joven lo quiere por sus méritos o por su dinero, aunque no tiene, en principios, motivos para sospechar de la muchacha (esc. I):

Lucidor.- [...] Il est vrai qu'Angélique n'est qu'une simple bourgeoise de campagne; mais originairement elle me vaut bien, et je n'ai pas l'entêtement des grandes alliances; elle est d'ailleurs si aimable, et je démêle, à travers son innocence, tant d'honneur et tant de vertu en elle; elle a naturellement un caractère si distingué, que, si elle m'aime, comme je le crois, je ne serais jamais qu'à elle. [...] tout sûr que je suis de son coeur, je veux savoir à qui je le dois; et si c'est l'homme riche, ou seulement moi qu'on aime: c'est ce que j'éclaircirai par l'épreuve où je vais la mettre.

« Voilà donc une comédie où la fortune de l'amant, au lieu de venir au bout des difficultés, crée l'obstacle qui se dresse entre les amoureux, obstacle qui se multiplie en

ricochets, comme se multiplient les candidats à la main d'Angélique» (M^a Teresa Ramos Gómez, 2009b: 148). Lucidor, siguiendo con su estrategia, le presenta a Angélique a su criado Frontin, disfrazado de rico hombre de negocios, como un posible marido que puede asegurar su porvenir. Además, se entera de que Maître Blaise quiere pedir su mano y le propone a su rival un extraño pacto: anima al granjero a continuar con su proyecto de matrimonio, sin embargo, si la muchacha lo rechaza, le promete una gran suma de dinero y el consuelo de Lisette.

Por otra parte, Lucidor utiliza los objetos para llevar a cabo su plan, destacando las joyas y un retrato en miniatura de una mujer, que resulta ser su hermana. Angélique acepta las joyas al pensar que son un regalo de su enamorado manifestando que, para ella, lo importante no es el valor material del regalo, sino los sentimientos que representa (esc. VIII): «il ne fallait point de bijoux, c'est votre amitié qui est le véritable». Sin embargo, las joyas pierden su valor (para Angélique, sentimental) cuando Lucidor le explica que son un regalo de boda y no precisamente con él, sino con Frontin, disfrazado, e inmediatamente se las devuelve (esc. XVII): «le mari et les bijoux étaient pour aller ensemble; en rendant l'un, je rends l'autre».

En cuanto al falso retrato, ¿qué mayor prueba de amor que guardar el retrato de la persona amada? Lucidor conoce el valor simbólico de este objeto y utiliza su poder para dar celos a Angélique, a la que incluso pregunta su opinión sobre «le portrait d'une jeune et jolie personne qu'on veut me faire épouser à Paris» (esc. X).

Por último, el dinero, aunque sólo aparezca nombrado, es otro de los objetos que utiliza Lucidor para ver hasta qué punto llega el interés de su amada por los bienes materiales. Angélique rechaza a Frontin y decide casarse por despecho con Blaise. Lucidor, llevando sus planes hasta las últimas consecuencias, quiere regalarles veinte mil francos por su boda, lo cual horroriza a la joven, que reprocha a Blaise su baja moral al querer aceptarlos: « il y aurait trop de lâcheté à vous de prendre l'argent d'un homme qui a voulu me marier à un autre, qui m'a offensée en particulier croyant que je l'aimais et qu'on dit que j'aime moi-même» (esc. XIX).

Todas las pruebas suponen un tremendo dolor para Angélique, que estaba convencida del amor de Lucidor, aunque no se lo hubiera declarado explícitamente. La joven supera, no sin sufrimiento, la prueba que le pone su amado. La recompensa es la declaración de amor de Lucidor. La estrategia que ha utilizado sorprende a la joven que, dolida por lo que ha tenido que pasar y, al mismo tiempo, contenta por lo que acaba de oír, insinúa que ella no lo hubiera puesto a prueba de esa manera (esc. XXI): «si jamais je viens à aimer quelqu'un, ce ne sera pas moi qui lui chercherai des filles en mariage, je le laisserai mourir plutôt garçon».

El Marqués y su criado Frontin aparecen disfrazados de viejos prisioneros con unas barbas postizas en *La Femme fidèle* (1755). Vuelven a su castillo tras diez años de ausencia, haciéndose pasar por unos amigos del Marqués que vienen de Argelia a traer un mensaje a la Marquesa. Con el disfraz, el Marqués pretende conocer los sentimientos de su esposa, pues, creyendo que su marido ha muerto, se va a volver a casar, presionada por su madre (esc. II): « [...] et malgré cette longue absence, je reviens toujours plein d'amour pour elle, fort en peine de savoir si ma mémoire lui est encore chère, et c'est avec l'intention de prouver ce qui en est que j'ai pris ce déguisement».

El Marqués no sabe que el nuevo matrimonio ha sido orquestado por su suegra, que ha coaccionado a la Marquesa para que aceptara casarse con Dorante. La señora Argante ha conseguido hacer creer a su hija que su marido ha muerto mediante un falso certificado de defunción del Marqués, llegado supuestamente desde Argelia, en el que se confirma que ha muerto de peste, como les dice Colas, extrañado al ver que dos viejos prisioneros traen noticias de su difunto señor (esc. II): « Des nouvelles de la santé d'un mort ? Vlà-t-il pas une belle acabit de santé ? Hélas, le pauvre Monsieur le Marquis, je savons bian qu'il est défunt, vous ne nous apprenez rian de nouviau, il y a déjà queuque temps que j'avons reçu le darnier cerrtificat de son trépasement».

Para poner a prueba el amor de su mujer, el Marqués se servirá de dos objetos, cuyo valor simbólico y afectivo conseguirá desvelar los sentimientos de la supuesta viuda, un retrato en miniatura y una carta.

Al descubrir que su marido ha conservado la última prueba que le dio de su amor, su retrato en miniatura, la Marquesa llora emocionada y decide quedarse con su imagen y no entregársela a Dorante, cumpliendo la voluntad del difunto. La señora Argante, al ver la reacción de su hija, acusa al viejo de haberla perturbado y le pide que no perjudique la boda que tienen prevista (esc. VI): « Ne nuisez donc point à Monsieur, ne reculez point son mariage. Vous avez dit à ma fille que vous aviez encore à lui parler. Abrégez avec elle, et ménagez sa faiblesse là-dessus: à quoi bon l'attendrir pour un homme qui n'est plus au monde? Ne vous reprocheriez-vous pas d'être venu nous troubler pour satisfaire aux injustes fantaisies d'un mort?». La señora Argante y Dorante intentan incluso sobornarlos para que se vayan. El Marqués rechaza el dinero que le ofrecen -no así Frontin, que se deja corromper, aunque, arrepentido, le confiese su falta a su señor -y se reafirma en su intención de quedarse.

A lo largo de la comedia, el Marqués descubre a través de distintos personajes la agonía que ha vivido su mujer al creer que había muerto. Primero Colas («C'est un hasard que noute dame n'en a pas perdu l'esprit ; la mort de l'homme fut quasiment

l'entardeur de la femme ; et depuis qu'elle est réchappée, elle a biau faire, cette misérable perte lui est toujours restée dans le coeur», esc. II) y luego su propia madre (« Figurez-vous que depuis dix ans nous n'osons pas prononcer son nom devant elle ; qu'elle a vécu dans l'accablement pendant près de huit ans, qu'elle a refusé vingt mariages meilleurs que celui du Marquis», esc. V) reconocen el sufrimiento y el amor incondicional de la viuda. Sin embargo, a pesar de las palabras de los que han sido testigos de la pena de la Marquesa y del sufrimiento que su recuerdo le infringe, el Marqués decide no descubrir su identidad y seguir con lo previsto (esc. VII) : « je veux voir jusqu'où va son inclination pour mon rival, et si la lettre que je lui rendrait l'engagera sans peine à rompre son mariage».

Cuando consigue por fin quedarse a solas con su mujer para entregarle su propia carta, ésta le confiesa que se casa con Dorante para cumplir la promesa que le hizo a su madre. Es un hombre atento y amable con ella, pero no lo ama, pues el recuerdo de su marido sigue vivo (esc. XVI):

La Marquise.-Dites donc que j'y consens, ce qui est bien différent, et que j'y consens tourmentée par une mère à qui je suis chère, qui me doit l'être, qui n'a jamais rien aimé tant que moi, et que mes refus désolent. On n'est pas toujours la maîtresse de son sort, Monsieur, il y a des complaisances inévitables dans la vie, des espèces de combats qu'on ne saurait toujours soutenir. J'ai vu cette mère mille fois désespérée de mon état, elle tomba malade: j'en étais cause; il ne s'agissait pas moins que de lui sauver la vie, car elle se mourait, mon opiniâtreté la tuait. Je ne sais point être insensible à de pareilles choses, et elle m'arracha une promesse d'épouser Dorante. J'y mis pourtant une condition, qui était de renvoyer une seconde fois à Alger; et tout ce qu'on m'en apporta fut un nouveau certificat de la mort du Marquis. J'avais promis, cependant. Ma mère me somma de ma parole; il fallut me rendre, et je me rendis. Je me sacrifiai, Monsieur, je me sacrifiai. Est-ce là de l'amour? Est-ce là oublier le Marquis? Est-ce là épouser avec tendresse?

La reacción que provoca la carta en la Marquesa es la prueba definitiva de su amor incondicional por el Marqués, pues, al saber que su marido seguía vivo cuando se la entregó a su amigo, decide suspender la boda y buscarlo (esc XVI): «[...] déjà je romps tout: plus de mariage! Mais de quel côté irait-on? Quelles mesures prendre? Où pourrait-on le trouver?». En ese momento, el Marqués decide quitarse el disfraz y descubrirse ante su mujer.

3. Être ou paraître?

La fórmula teatral que Marivaux utiliza por excelencia en sus comedias es « ce jeu du faux et du vrai» (M^a Teresa Ramos Gómez, 2009a: 287). En principio, la ropa sirve para catalogar a los personajes según las normas sociales del momento, lo cual permite

a los espectadores reconocerlos. Los disfraces se apoyan en este mecanismo, falseando la lectura que el otro personaje realiza sobre los signos de reconocimiento. Es el doble valor de la ropa del que habla Henri Lafon (2012: 37), capaz de reflejar la verdadera identidad del personaje o de enmascararla, aunque sea temporalmente. Marivaux convierte la indumentaria del personaje en el hilo conductor de la acción cuando los personajes la manipulan a su antojo para conseguir sus objetivos, dando lugar a múltiples juegos escénicos. Los disfraces constituyen, pues, uno de los temas recurrentes de sus comedias, que utiliza con maestría desde su primera comedia, *Le Père prudent et équitable* (1712) (Juan Jiménez-Salcedo, 2008: 173):

Le travestissement est indissociable de la figure de Marivaux. L'histoire littéraire a conservé les représentations de personnages bouleversant l'ordre social de l'Ancien Régime par le biais d'une série de déguisements, notamment celui du maître en valet et *viceversa*. Par ailleurs, les croisements d'identités, dont le théâtre de l'époque était si friand, procurent des situations de quiproquo amusantes et carnavalesques.

Los personajes marivaldianos utilizan el disfraz para enmascarar su verdadera identidad: mujeres que se hacen pasar por hombres, señores que fingen ser criados, dioses que aparentan ser mortales, etc. El disfraz disimula rango, sexo e identidad, y crea por ello un doble juego en el mismo personaje: su identidad verdadera y la identidad fingida, en definitiva, los disfraces «modifient la communication entre les personnages. Ils occultent, font écran, morcèlent la vision, créent une illusion qui conduit à modifier gravement le rapport du personnage avec le vrai» (Henri Lafon, 2012: 66). El disfraz es, pues, el punto de partida de la acción en las comedias en las que aparece, mientras que la sorpresa al descubrir la verdadera identidad de los personajes disfrazados es el quiproquo final que da la vuelta a la situación, permite que afloren los sentimientos de los personajes y pone fin a la comedia (Hélène Catsiapis, 1979:69-70): «Au théâtre, l'habit usurpé est toujours déclencheur d'intrigue, souvent révélateur de sentiments».

En las comedias de Marivaux, un objeto basta para transformar la identidad de los personajes. En *La Femme fidèle* (1755), el Marqués y su criado se convierten en viejos prisioneros con unas barbas postizas. A la Silvia de *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) sólo le hace falta un delantal para disfrazarse de criada. Éraste lleva puesta una librea en *L'École des mères* (1732) para poder entrar en casa de su amada haciéndose pasar por un criado. En *L'Île des esclaves* (1725), Iphicrate y Arlequin invierten los papeles mediante el intercambio de ropajes. Además, la espada le corresponde al ex-criado, es el signo que evidencia el poder. En *La Fausse Suivante* (1724) la damita de París está disfrazada de caballero, pero Marivaux sólo indica que lleva un cinturón y una espada. Frontin aparece «*en habit de maître* » (esc.I), siguiendo

las órdenes de Lucidor, en *L'Épreuve* (1740). La confusión de Ergaste en *La Méprise* (1734) se debe a que las dos hermanas llevan puesta la misma ropa y sus rostros cubiertos por máscaras para protegerse del sol. En *La Joie Imprévue* (1738), el padre de Damon usurpa la identidad del Caballero utilizando una máscara y un *domino* del mismo color que el suyo.

Según Henri Lafon (2012: 69-70), la voluntad de engañar al otro se ejerce fundamentalmente en dos niveles, cambio de sexo y cambio de condición social:

- **Cambio de sexo:** en las comedias de Marivaux, las mujeres se convierten en hombres y los hombres en mujeres para conseguir sus propósitos (Juan Jiménez-Salcedo, 2008: 173): «Marivaux exprime ainsi un changement d'identité des personnages bien ancré dans la tradition littéraire du XVIII^e siècle: le travesti devient un Autre, mais cet Autre, appartenant au sexe opposé, conserve des signes de sa première identité».

El criado Crispin se presenta ante Démocrite como una mujer a la que el Caballero ha engañado en *Le Père prudent et équitable*, (1712). Lelio no se da cuenta, al principio de la comedia, de que su nuevo amigo, el Caballero, es en realidad la damita de Paris en *La Fausse Suivante* (1724). En *Le Triomphe de l'amour*, (1732) la Princesa y su dama de compañía tienen que recurrir a disfrazarse de hombres y encubrirse bajo los nombres de Phocion y Hermidas respectivamente, para poder entrar en casa del filósofo Hermocrate. Léontine es la única que cree que Phocion es un hombre, pues la Princesa se hace pasar por un joven que se ha enamorado de la solterona y le dice, en tono de confianza, que ha fingido ser un estudioso interesado en las enseñanzas de su hermano para acercarse a ella.

- **Cambio de condición:** mediante el uso del disfraz, los señores pueden convertirse en criados y viceversa.

Los criados se disfrazan en las comedias de Marivaux para ayudar a sus amos. El propósito de Crispin en *Le Père prudent et équitable* (1712) es ayudar a Cléandre, pues Démocrite, el padre de su amada Philine, no quiere que se casen, ya que la fortuna de Cléandre se encuentra comprometida en juicios, y le propone a su hija tres pretendientes. Para provocar el rechazo entre el suegro y los pretendientes, Crispin se hará pasar sucesivamente por Démocrite, por el rico campesino Ariste y por una mujer, Toinette por una descarada Philine y Frontin por un hombre de negocios. En *L'Épreuve* (1740), Lucidor hace que su criado Frontin se haga pasar por un amigo suyo, un rico hombre de negocios, que quiere casarse con Angélique, con el fin de poner a prueba el amor de la joven.

El motivo que justifica que los señores cambien su condición social es, en la mayoría de los casos, el amor. En *La Double Inconstance* (1723), Silvia, a pesar de creerse enamorada de Arlequin, se siente atraída por un oficial de palacio que la ha visitado en varias ocasiones, que no es otro que el Príncipe, que quiere casarse con ella, pero sin imponer el matrimonio. Cuando Lelio descubre que su amigo el Caballero es, en realidad, una mujer, la damita de París decide hacerse pasar por una criada al servicio de la mujer con la que se ha comprometido Lelio, cuya misión era disfrazarse para poder espiarlo, dando título a la comedia, *La Fausse Suivante* (1724). Dos personajes ocultan su identidad en *Le Prince travesti* (1724): el Príncipe de León, disfrazado de un joven aventurero llamado Lelio, y el Rey de Castilla, que se hace pasar por su embajador. El Príncipe de León recorre el mundo con el propósito de adquirir la experiencia necesaria para gobernar el día que sea rey. Por su parte, el rey de Castilla utiliza su disfraz para poder conocer a la mujer que puede convertirse en su futura esposa con mayor libertad. En *Le Dénouement Imprévu* (1724), Éraste oculta su identidad haciendo creer a su prometida que es un amigo suyo, para evaluar su disposición ante su matrimonio, impuesto al fin y al cabo. Dorante y Silvia en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), temerosos ante el matrimonio que han concertado sus padres, deciden disfrazarse, modificar su condición social e intercambiarse con sus criados, para observar a su pareja sin que el otro se entere. Siguiendo el plan de sus amos, Arlequin y Lisette se convertirán temporalmente en señores. En *Le Triomphe de l'amour* (1732) la Princesa se hace pasar por una noble, llamada Aspasia, ante Hermocrite y Agis, aunque se inventa una justificación de su disfraz distinta para cada uno: al filósofo le dice que se ha enamorado de él y, conociendo su actitud ante el amor, busca en su disfraz un medio para poder acercarse; a Agis le hace creer que es una dama que oculta su identidad para huir del matrimonio que la Princesa quiere concertar con uno de sus parientes. En *L'École des mères* (1732), Éraste, amante de Angélique, se disfraza de lacayo, y cambia sus ropajes nobles por la librea o uniforme que éstos utilizan, para entrar en la casa de la joven, con la ayuda de sus cómplices, los criados Frontin y Lisette, de la que dice ser pariente. En *La Commère* (1741), la solterona Habert convierte a Jacob en el señor La Vallée y hace creer a todos en la casa de la señora Alain que es un primo suyo.

Un caso distinto es el de los naufragos que llegan a *L'Île des esclaves* (1725). Obligados por Trivelin, gobernador de la isla, tienen que cumplir la ley: empezando por intercambiar sus nombres y sus ropajes, invierten su relación de poder para que los señores sufran lo que les han hecho padecer a sus esclavos y puedan ser merecedores de su libertad corrigiendo su actitud.

Los personajes también pueden transformar su identidad sin necesidad de cambiar de sexo o de condición. Es el caso del disfraz involuntario de las hermanas Clarice y Hortense en *La Méprise* (1734), a las que Ergaste confunde porque ambas utilizan la misma ropa y máscaras para protegerse del sol. En *La Mère confidente* (1735), la señora Argante le propone a su hija Angélique hacerse pasar por una tía suya para hablar con Dorante y convencerlo de que su plan de huir con la joven es peligroso e insensato. Apollon y Plutus se transforman en mortales en *Le Triomphe de Plutus* (1728) con el fin de comprobar quién es capaz de seducir a Aminte. En *La Femme fidèle* (1755), el Marqués y su criado Frontin se disfrazan de dos viejos prisioneros llegados de Argelia que han compartido cautiverio con el Marqués y traen noticias suyas. El padre de Damon oculta su identidad y se hace pasar por el Caballero con un *domino* del mismo color que el suyo en *La Joie imprévue* (1738). Lo mismo ocurre en *L'École des mères* (1732). El señor Damis, decepcionado, pues había puesto mucha ilusión en el que pensaba que iba ser el último matrimonio de su vida, decide averiguar quién es el otro pretendiente de Angélique. Con la ayuda de Frontin, se disfraza con un *domino* - como hay invitados en la casa de la señora Argante que quieren disfrazarse después de cenar para pasar un rato divertido, Frontin coge un *domino* de los que han mandado traer- y se esconde en la habitación en la que se van a encontrar a oscuras Angélique y su amante, que no es otro que su hijo. Éraste confunde a su padre con Angélique, que aún no ha llegado, y le declara su amor incondicional, en una escena que se torna cómica.

En las comedias, el disfraz da nuevas posibilidades a quien decide usarlo¹⁴⁸, permitiéndole:

1. Entrar donde no debe, gracias a la identidad fingida: Este es el uso tradicional del disfraz, que Marivaux no duda en utilizar. Éraste, disfrazado de criado pariente de Lisette, puede así entrar en la casa de su amada Angélique y, su padre, ocultando su identidad con un *domino*, se esconde en la habitación en la que tienen lugar la cita entre Angélique y su hijo en *L'École des Mères* (1732). En *Le Triomphe de l'amour* (1732), el disfraz le permite a la Princesa entrar en la mansión del filósofo Hermocrate, donde vive recluido su amado Agis. El disfraz allana de este modo obstáculos espaciales.

¹⁴⁸ En las comedias que Deloffre y Rubellin denominan de intriga (*Le Prince travesti*, *La Fausse Suivante*, *Le Triomphe de l'amour*), el uso de los disfraces es el punto de partida de la acción (2000 : 13) : « Ces trois pièces ont plusieurs traits communs. Toutes sont assez longues (en trois actes, et même en cinq pour une version du *Prince travesti*), toutes comportent des travestissements, toutes ont été destinées au Théâtre-Italien et spécialement à l'actrice Silvia ».

2. Conocer a los demás y darse a conocer con mayor libertad: El disfraz permite a los personajes conocer a los demás y darse a conocer en tanto que individuo, sin que interfiera el prestigio del propio rango o sin los prejuicios que conllevaría la propia identidad, por ocupar una posición subalterna ante la cual no tienen por qué desear causar una buena impresión, por tanto, se muestran tal y como son.

En *Le Prince travesti* (1724), el rey de Castilla – haciéndose pasar por su embajador-y el Príncipe de León –bajo el nombre de Lelio-, modelos de gobernantes justos, anteponen los méritos personales al rango y su disfraz les permite darse a conocer y conocer a los demás con mayor libertad: «Étudier les hommes et voir ce qu'ils sont dans tous les États» (I,4), «hâter l'expérience dont j'aurai besoin si je règne un jour» (I, 5), son los motivos del disfraz del príncipe de León. Por su parte, el rey de Castilla quiere conocer a la Princesa, de la que se ha enamorado al ver su retrato en miniatura. Le ha pedido matrimonio a través de su embajador, que no es otro que el propio rey disfrazado, aunque no olvida los intereses políticos de la unión. En *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), Dorante y Silvia deciden fingir ser criados para así conocer a su futura pareja con mayor libertad. Ergaste oculta su identidad y se hace pasar por un amigo suyo para evaluar la disposición de la señorita Argante hacia su matrimonio en *Le Dénouement imprévu* (1724). El disfraz le permitirá a la madre de Angélique en *La mère confidente* (1735), descubrir quién es Dorante, dejando a un lado sus prejuicios, y no tendrá reparo en reconocer que se ha equivocado al juzgarlo y conceder al joven la mano de su hija.

Ser amado por lo que uno es como persona, independientemente de la posición o la fortuna, es un deseo frecuente de los personajes marivaldianos, que da sentido a la acción de la mayoría de las comedias de Marivaux en las que aparecen disfraces (Juan Jiménez-Salcedo, 2008: 176):« Marivaux transcende la démarche de séduction pour présenter le travestissement comme le moyen de reconnaissance de l'amour».

Ante el inesperado rechazo de Silvia al matrimonio principesco en *La Double Inconstance* (1723), el príncipe se hace pasar por un oficial de palacio, para intentar que Silvia se enamore de él. Silvia continúa con su disfraz de damita de compañía hasta que consigue que Dorante le proponga matrimonio en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730). En *Le Triomphe de l'amour* (1732), la Princesa no puede utilizar su verdadera identidad para conocer a su amado Agis, pues el filósofo no le permitiría acercarse al joven y éste la rechazaría de inmediato, por tanto, recurre al disfraz.

3. Desenmascarar a otro personaje, darle una lección moral: A través del disfraz, los personajes consiguen desenmascarar a otro personaje, castigarlo por su comportamiento y, al mismo tiempo, transmitir una lección moral.

En *La Fausse Suivante* (1724), la damita disfrazada de caballero descubre que el único interés que muestra su futuro marido por las mujeres a las que corteja es su dinero, así que decide seguir con el disfraz para darle un escarmiento. Los personajes que fingen amor por interés y anteponen su avaricia a sus propios sentimientos son condenados y castigados por Marivaux en sus comedias: el descubrimiento de la verdadera identidad del Caballero termina con los planes de Lelio (se destruyen los dos posibles matrimonios de conveniencia) y con el amor de la Condesa.

En *L'Île des esclaves* (1725), cambiarse los ropajes simboliza el cambiar de estamento y pasar a tener la condición del otro, suponiendo para los nobles el perder no sólo sus privilegios, sino hasta su autonomía en un terrible descenso social, y por el contrario, para los esclavos implica no sólo alcanzar su libertad, sino verse ahora amos de los que antes lo fueron de ellos. La prueba que supone el intercambio de relación de poder ha de servir para que, a través de la humillación vivida, los amos sufran. Con su vivencia podrán interiorizar el sufrimiento que ellos han infligido antes, podrán comprender con cuánto egoísmo y dureza han tratado a sus esclavos, con qué indiferencia los han considerado siempre. Y por su parte, los esclavos han de pasar del explicable deseo de revancha inicial, a poder compadecer a quien sufre ahora lo que antes sufrieron ellos. La lección de Marivaux queda clara: únicamente por la superación del egoísmo y del rencor, la convivencia puede alcanzar la concordia¹⁴⁹. No se trata, por lo tanto, de una mera sustitución de individuos que repitan en su nueva situación los mismos pecados, sino del necesario aprendizaje de unos y otros de ver en todo individuo a un semejante, a pesar de las desigualdades sociales imperantes, que Marivaux no cuestiona: es el prejuicio social lo que condena, en ésta como en muchas otras de sus obras. Si bien en las comedias no se cambia el orden social establecido, se modifica, en palabras de M^a Teresa Ramos (2005: 501), «la actitud hacia el otro», y los personajes tienen que pasar obligatoriamente por esa terapia con el fin de dejar paso a la conciencia afectiva. Por ello, al final de la comedia, Arlequin y Cléanthis deciden perdonar a sus señores y les devuelven sus ropajes y, con ellos, su posición social (esc. XI):

Trivelin.- Vous me charmez. Embrassez-moi aussi, mes chers enfants; c'est là ce que j'attendais. Si cela n'était pas arrivé, nous aurions puni vos vengeances, comme nous avons puni leurs duretés. Et vous, Iphicrate, vous, Euphrosine, je vous vois attendris; je n'ai rien à ajouter aux leçons que vous donne cette aventure. Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent; faites vos

¹⁴⁹ M^a Teresa Ramos Gómez (2005: 501): «Perdón y reconciliación sobre nuevas bases de entendimiento –de la relación de poder, a la responsabilidad recíproca, y de la enemistad al afecto- son las claves de la convivencia plenamente humana según la concepción de Marivaux».

réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous; je ne vous en dis pas davantage.

En *La Joie imprévue* (1738), la inexperiencia de Damon hace que pierda una importante suma de dinero apostando, la mitad de lo que su padre le había dado para comprar un cargo, motivo de su viaje a París. Desobedece, pues, sus órdenes, y cae en las redes del Caballero, que lo embauca para jugar una vez más, ante la desesperación de Pasquin. Abocado al fracaso, su benevolente padre se las ingenia para hacerse pasar por el Caballero, disfrazado con un *domino*, y así evitar que el joven pierda su dignidad y el dinero que le queda. Su propósito es que Damon aprenda de la falta que ha cometido y que sienta el peso de las consecuencias de sus acciones (esc. VI):

Monsieur Orgon.- [...] Je n'ai vu rien que de louable en lui; je voulais achever de le connaître: il est jeune, il a fait une faute, il n'y a rien d'étonnant, et je la lui pardonne, pourvu qu'il la sente; c'est ce qui décidera de son caractère: ce sera un peu d'argent qu'il m'en coûtera, mais je ne le regretterai point si son imprudence le corrige.

El señor Orgon controla el desarrollo de la acción desde el principio. Marivaux presenta, pues, un modelo de padre comprensivo que, preocupado por la educación de su joven hijo, le deja cometer sus propios errores para que aprenda mediante su experiencia los peligros que conlleva un vicio como el juego, que no sólo lo perjudicaría a él en primera persona, sino también a su familia.

Le Triomphe de l'amour (1732) es una crítica del racionalismo junto a su ética hipócrita frente a la prioridad de los sentimientos. Hermócrates educa a Agis alejado de las tentaciones mundanas, retirado de la vida en sociedad y aislado de los sentimientos, pues sólo fomenta el odio por la Princesa. Parece imposible que el amor pueda nacer en un terreno tan hostil, como dice Arlequin (I, 2), «de l'amour dans cette maison-ci? ce serait une mauvaise auberge pour lui; la sagesse d'Agis, d'Hermocrate et de Léontine, sont trois sagesse aussi inciviles pour l'amour qu'il y en ait dans le monde». Sin embargo, cuando el falso Phocion irrumpe en el retiro solitario, tanto Agis como el filósofo y su hermana sucumben ante sus encantos, que consiguen poner en tela de juicio sus más firmes principios.

En definitiva, los disfraces otorgan a los personajes que los utilizan una identidad prestada para conseguir sus propósitos. Sin embargo, el disfraz en las comedias de Marivaux es transitorio¹⁵⁰ y las comedias terminan cuando se desvela su verdadera

¹⁵⁰ En ocasiones, ni siquiera el disfraz es capaz de disimular la verdadera naturaleza del personaje. Remitimos al epígrafe 5.2. *Objetos y personajes*, del capítulo III.

identidad¹⁵¹ (Jacques D'Hondt, 1991:104): «Dans les comédies de Marivaux, chacun, après une parodie délicieuse de déstabilisation, reprend son costume, sa robe et sa perruque, et surtout sa fonction, son rang et ses titres. Ce ne sont pas là des conventions, mais des déterminations nécessaires ». A pesar de que Marivaux condena el engaño y las mentiras en sus obras, en su incesante búsqueda de la verdad, la transgresión de los códigos vestimentarios y la utilización de los disfraces se aceptan si la motivación de dicho acto es noble, «C'est derrière le masque, et par lui, que la vérité se fait jour», dice Schérer (1995: 93). Es indiscutible el valor del disfraz en la estrategia amorosa. Marivaux lo maneja con maestría consiguiendo incluso una triple identidad en dos de sus comedias, *La Fausse Suivante* (1724) y *Le Triomphe de l'amour* (1732), dando lugar a múltiples enredos amorosos¹⁵². Como afirma Cléandre en la última escena de *Le Père prudent et équitable* (1712):

Je me suis, il est vrai, servi de stratagème ;
Mais que fait-on pas, pour avoir ce qu'on aime ?

Si hubiese que resumir en una sola palabra todas las posibilidades que el disfraz proporciona a los personajes de Marivaux que recurren a él, bastaría con decir libertad.

4. Tentaciones materiales

Es evidente que el mundo material ejerce una gran influencia sobre los seres humanos, fundamentalmente el dinero (Henri Lafon, 2012: 189): «L'inanimé a d'autres pouvoirs sur l'animé. La nourriture change les humeurs, l'argent change les coeurs, les consciences». En las comedias de Marivaux, la relación que cada personaje

¹⁵¹ La comedia se termina cuando todos los personajes conocen la verdadera identidad del personaje disfrazado ya que, a lo largo de las mismas, algunos personajes conocen la existencia del disfraz, por deseo expreso del personaje disfrazado o no: en *La Fausse Suivante*, los criados Trivelin y Arlequin descubren el secreto de la damita por la indiscreción de Frontin, en *Le Jeu de l'amour et du hasard* el padre de Silvia y su hermano Mario saben que Dorante ha tenido la misma idea que Silvia (intercambiarse con su criado) a través de una carta que envía el padre de Dorante al señor Orgon, en *Le Dénouement Imprévu*, el padre de la señorita Argante sabe que Éraste se va a hacer pasar por una amigo suyo porque éste se lo hace saber a través de su criado y en *Le Triomphe de l'amour*, Arlequin y Dimas descubren que Phocion y su criado son unas mujeres disfrazadas e intentan chantajear a la Princesa.

¹⁵² En *La Fausse Suivante* (1724), el punto de partida del enredo es el disfraz de caballero que lleva puesto la damita de París en un baile de máscaras al que acude con sus amigas y en el que encuentra por primera vez a Lelio, su futuro marido. El joven no se da cuenta de que es una mujer y se hacen amigos. Cuando Lelio descubre que es una mujer, ella no confiesa su verdadera identidad, haciéndose pasar por una criada al servicio de la dama de París con la que se ha comprometido Lelio, cuya misión era disfrazarse para poder espiarlo y transmitir sus impresiones a su señora. En *Le Triomphe de l'Amour* (1732), los hermanos Hermocrate y Léontine y el príncipe Agis se enamoran de la misma persona, la Princesa Léonide, que dice ser la noble Aspásie o, disfrazada de hombre, el estudioso Phocion. Ya se presente como hombre o como mujer, el disfraz sigue ocultando su verdadera identidad -Léonide, Princesa reinante en Esparta- y se ve justificado en cada caso por distintos motivos, siendo el esencial el poder entrar como hombre en un recinto hostil al amor (y por lo tanto a las mujeres) y hostil a la dinastía reinante y a la propia Princesa.

establece con el dinero revela rasgos de su personalidad y de sus circunstancias, pues no sólo asegura lo necesario, sino que también permite vivir con ciertas comodidades, «vivre en société, et suivant un certain rang» (Henri Lafon, 2012: 129). La relación entre el dinero y la forma de vivir es, pues, explícita. Los personajes calculan el tiempo que una cantidad de dinero les permite vivir según un estatus, detallándose con precisión las rentas, fundamentalmente en el momento de concertar los matrimonios. En *La Fausse Suivante* (1724) Lelio quiere romper su compromiso con la Condesa porque le han propuesto en matrimonio una damita cuya renta duplica la de la ésta (I, 7): «on m'a proposé en mariage une demoiselle de Paris, que je ne connais point, et qui me donne douze mille livres de rente; la Comtesse n'en a que six. J'ai donc calculé que six valaient moins que douze». En *Les Fausses Confidences* (1737), Dorante está perdidamente enamorado de Araminte, pero le dice a su criado Dubois que teme que ésta lo rechace, ya que la viuda dispone de cincuenta mil libras de renta mientras que él está arruinado: « et tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, que je l'épouserai, moi qui ne suis rien, moi qui n'ai point de bien?» (I, 2). La tía de Éraste finge en *Les Acteurs de bonne foi* (1757) que prefiere que su sobrino se case con Araminte en lugar de casarse con Angélique, como habían acordado, pues es un matrimonio más ventajoso económicamente (esc. IX): « Mon neveu, son coeur et sa main, joints à trente mille livres de rente, ne valent-ils pas bien qu'on s'attache à elle? »



Fig. 15. Écu, Paris, Louis XIV¹⁵³.

En las comedias analizadas, el dinero aparece con la misma frecuencia tanto nombrado como presente en escena, ya sea relleno una bolsa, ya en la forma de monedas (según el sistema monetario vigente en la época, *écus*, *sous*, *louis d'or*, *pistoles*, *francs*, *livres*, etc.) o en la de joyas (anillos, pulseras). Son objetos preciados para los personajes que los poseen y los guardan cuidadosamente. En *La Provinciale* (1761), la ingenua criada Cathos guarda en un *coffre* los luises de oro que pretende dar

¹⁵³ Imagen de *gallica.bnf.fr*.

a La Ramée para que pague su deuda con el mesonero, pues el criado le dice que no va a aceptar el anillo que ya le ha dado (esc. XIX):

La Ramée, *la pregnant*.- Ta bague à mon cabaretier? le coquin n'a pas, à ses deux pattes, un seul doigt qui ne soit plus gros que te main.

Cathos.- Eh bien, attends-moi; je vais chercher quelques louis d'or que j'ai dans mon coffre...; en prendra-t-il?

La Ramée.- Oh oui! il est homme à s'en accommoder.

Cathos.- Je vais revenir; prends toujours la bague.

Su señora decide guardar en su monedero algunos billetes «de plusieurs sommes» (esc. XVII) por si acaso se decide a prestar el dinero al caballero. En *La Commère*, (1741), la señora Rémy le ha confiado a la señora Alain las cuatro mil libras que ha ahorrado sin que su marido se entere, pues éste dilapida todo el dinero, entre otras cosas en regalos para la propia señora Alain.

El dinero circula, pasa de personaje a personaje, de condición a condición: « Il est normal que l'argent coule du haut vers le bas, du supérieur vers l'inférieur. Il est naturel aussi que les personnages, bien nés, dans certaines circonstances, récompensent ceux qui les ont servis » (Henri Lafon, 2012: 152). Asimismo, puede alimentar su ambición y originar la lucha y el conflicto por conseguirlo, jugando un papel fundamental en la acción. Su origen es diverso:

- **Herencias:** Blaise en *L'Héritier de village* (1725) nunca llegará a recibir la herencia que le ha dejado su hermano, « cent mille francs» (esc. I), pues al final de la comedia una carta anuncia que el banquero que custodiaba el dinero lo ha robado y ha huido. La herencia que da nombre a *Le Legs* (1736) son los seiscientos mil francos que el Marqués recibirá del padre de Hortense, pero con una condición: para conservar la herencia íntegra, tiene que casarse con Hortense, de lo contrario, tendrá que indemnizarla con doscientos mil francos. En *La Méprise* (1734), Lisette le explica a Frontin que su señora se llama Clarice y es la mayor de dos hermanas, huérfanas desde hace dos años, herederas de una gran fortuna (esc. II): « Il n'y a que deux ans que nos parents sont morts, gens de condition aussi, qui nous ont laissées très riches». La protagonista de *La Provinciale* (1761) es viuda y, como describe la señora Lépine al Caballero y a su criado, «depuis six mois, a hérité d'un oncle qui la laisse prodigieusement riche; et qui, le jour même où je la connus, reçut un remboursement de plus de cent mille livres, qu'elle a encore» (esc. I). Araminte en *Les Fausses Confidences* (1737) es también una joven viuda independiente con cincuenta mil libras de renta, «veuve d'un mari qui avait une grande charge dans les finances» (I, 2).

- **Préstamos:** El dinero prestado se materializa en escena mediante recibos que garantizan su devolución. En *L'Héritier de village* (1725), Blaise le debe cincuenta

francos al fiscal desde hace un mes («vous me l'avez baillé, je l'ons reçu, je vous le dois; je vous ai baillé mon écrit, vous n'avez qu'à le garder», esc. VII) y éste, al enterarse de que el campesino va a cobrar pronto una herencia sustanciosa, decide ir a cobrárselos. Blaise, metido en su papel de noble, no considera digno de su nueva condición devolver lo prestado (esc. VII): «j'ons de l'argent, tenez, en velà. Il m'est bien parmis d'en bailler en emprunt, ça se pratique; mais en paiement, ça ne se peut pas». No quiere perder su reputación por «cinquante chétifs francs». Sin embargo, su nueva condición social sí le permite prestar dinero y el fiscal aprovecha esta circunstancia para recuperar su dinero (esc. VII): «j'ai une grâce à vous demander, laquelle est de vouloir bien me prêter cinquante francs». Blaise no puede negarse, aunque protesta al verse engañado: «ce n'est pas comme ça qu'on triche l'honneur des gens de ma sorte».

Lélio pretende que su nuevo amigo el Caballero (la damita disfrazada), seduzca a la Condesa en *La Fausse Suivante* (1724) con el fin de evitar pagar el recibo que le une a ella: si uno de los dos rompe el compromiso de matrimonio, tendrá que pagar al otro diez mil escudos. Además, a esto se añaden otros diez mil escudos que la Condesa le ha prestado para comprar unas tierras (I, 7): «outré la somme de dix mille écus dont elle a mon billet, nous avons encore fait, antérieurement à cela, un dédit entre elle et moi de la même somme. Si c'est moi qui romps avec elle, je lui devrai le billet et le dédit, et je voudrais bien ne payer ni l'un ni l'autre».

En *La Provinciale* (1761), la señora Lépine y el falso Caballero pretenden estafar a la viuda Riquet y le sugieren prestar a éste los diez mil escudos que le faltan para comprar su regimiento: «ce n'est point précisément par besoin qu'un cavalier emprunte en pareil cas; c'est par galanterie; pour faire briller une femme; c'est un service qu'il lui rend» (esc. XVII). Además, la señora Lépine insiste en que el préstamo ha de hacerse sin notario ni recibos, pues con el honor y la palabra del Caballero es suficiente (esc. XVII):

Cathos.- Allons, courage, Madame, on n'a rien pour rien. Il n'y a qu'avoir un bon billet par-devant notaire.

Madame Lépine.- Non pas, s'il vous plaît, Lisette; on a mieux que cela. Le notaire, ici, c'est l'honneur: et le billet, c'est la parole du débiteur. Voilà ce qu'on appelle des sûretés. Il n'y a rien de si fort.

- **Servicios:** La función principal del dinero en escena es la de ganar para quien lo otorga la colaboración de los personajes que lo ansían, la de sobornar a unos y pagar por los servicios de otros. Como dicta la tradición teatral, son los criados los que encarnan un comportamiento interesado, buscando mejorar su situación: las Lisette, Spinette o Marton piensan siempre en acrecentar su dote, y los Trivelin, Frontin o

Arlequin están siempre dispuestos a traicionar a quien sirven para colaborar con el mejor postor, como lo ilustra la segunda escena de *L'École des mères* (1732) :

Lisette.- Serais-tu capable de rendre service à un honnête homme, qui t'en récompenserait bien ?

Frontin.- Honnête homme ou non, son honneur est de trop, dès qu'il récompense.

En principio, los criados obtienen dinero por los servicios ordinarios que prestan a sus señores. La nueva condición de Blaise le permite contratar los servicios de Arlequin para que le lleve los paquetes y sea el preceptor de sus hijos en *L'Héritier de village* (1725). En *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), la Marquesa recompensa a Hortensius por ocuparse de su biblioteca y organizar lecturas. Le hace llegar sus honorarios a través de Lisette cuando decide prescindir de sus servicios (III, 2) : «Tenez, Monsieur, voilà de l'or que Madame m'a chargé de vous donner, moyennant quoi, comme elle prend congé de vous, vous pouvez prendre congé d'elle». En algunas ocasiones, los deseos de los amos se alejan de lo común. Por ejemplo, la señora Hamelin encarga a Merlin y al resto de sus criados que preparen e interpreten una comedia para su deleite en *Les Acteurs de bonne foi* (1757), prometiéndoles, como recompensa, pagarles una buena suma de dinero por la representación.

Sin embargo, en la mayoría de las comedias, los amos los recompensan por otro tipo de favores, fundamentalmente, conseguir información, llevar cartas a la persona amada o ayudarles para llevar a cabo sus planes. En otros casos, se ven obligados a comprar su silencio. De cualquier forma, la avaricia de los criados, en general, no conoce límites.

En *Le Père prudent et équitable* (1712), Crispin recibe dinero de uno de los pretendientes de Philine, el hombre de negocios, que lo reconoce porque en otros tiempos estuvo a su servicio, por una información falsa: en tono de confidencia, Crispin le dice que toda la familia de Démocrite padece epilepsia. En consecuencia, el pretendiente renuncia a la mano de Philine y decide marcharse (esc. XV):

Crispin.- Hé bien donc! cette fille,

Son père et ses parents et toute la famille,
Tombent d'un certain mal que je n'ose nommer.

Le Financier.- Ha Crispin, quelle horreur! tu me fais frissonner.

Je venais de ce pas rendre visite au père,
Et peut-être, sans toi, j'eus terminé l'affaire.

À présent, c'en est fait, je ne veux plus le voir,
Je m'en retourne enfin à Paris dès ce soir.

Crispin.- Je m'enfuis, mais sur tout gardez bien le silence.

Le Financier.- Tiens!

Crispin.- Je n'exige pas, Monsieur, de récompense.

Le Financier.- Tiens donc.

Crispin.- Vous le voulez, il faut vous obéir.

Adieu, Monsieur:*motus!*

Frontin espía a la Condesa y al Caballero por orden de la Marquesa, esperando recibir una recompensa por ello en *L'Heureux Stratagème* (1733). Ergaste paga a Arlequin en *La Méprise* (1734), para que lleve la notita a su señora y aclarar el malentendido, pero éste, a pesar de haber recibido el dinero, se niega al enterarse de que el criado de Ergaste, Frontin, está enamorado de Lisette, como él, y tiene que ir Frontin. En *La Mère confidente* (1735), Dorante no sólo paga los servicios de Lubin, sino también su silencio, pues teme que le cuente a la señora Argante su idilio con su hija, Angélique. El cometido del criado es llevarle a Angélique una carta de parte de Dorante, que ésta se niega a recibir, influenciada por su madre. Para que le cuente lo ocurrido, Dorante se ve obligado a incrementar los honorarios del avaricioso Lubin con un anillo (II, 1) :

Lubin.- Morgué ! moi itou, et tellement honnête, qu'il n'y aura pas moyen d'être un fripon, si en ne me soutient le cœur, par rapport à ce que j'ons toujours maille à partie avec ma conscience ; il y a toujours queuque chose qui cloche dans mon courage ; à chaque pas que je fais, j'ai le défaut de m'arrêter, à moins qu'on ne me pousse, et c'est à vous à pousser.

Dorante, *tirant une bague qu'il lui donne*.- Eh ! morbleu ! prends encore cela, et continue.

A su vez, la señora Argante también está dispuesta a pagar al criado si le proporciona información sobre el hombre del que su hija se ha enamorado, con lo cual, la relación entre Dorante y Angélique supone para Lubin una doble fuente de ingresos (I, 7):

Madame Argante.- N'y manque pas à mon égard, et puisqu'ils ne se soucient pas que tu gardes le leur, achève de m'instruire, tu n'y perdras pas.

Lubin.- Premièrement, en lieu de pordre avec eux, j'y gagne.

Madame Argante.- C'est-à-dire qu'ils te payent ?

Lubin.- Tout juste.

Madame Argante.- Je te promets de faire comme eux, quand je serai rentrée chez moi.

En ocasiones, los señores tienen que pagar un elevado precio para que los criados guarden silencio y no desvelen sus secretos. Es el caso de la Princesa en *Le Triomphe de l'amour* (1732), obligada a pagar con « *plusieurs pièces d'or*» (I, 2) los servicios y el silencio de Arlequin y del jardinero Dimas, que amenazan con desvelar su verdadera identidad a Hermocrate. La codicia de los criados no conoce límites y exigen a la joven cada vez más dinero para mantener su silencio. Trivelin adopta la misma actitud en *La Fausse Suivante* (1724), amenazando a la damita disfrazada de caballero con descubrirla ante Lelio si no le da más dinero. A la joven no le queda otro remedio que darle su reloj y más monedas. Además, tiene que pagar también a Arlequin, que ha descubierto su secreto (II, 7) : « Mon cher Arlequin, ne me découvre point ; je te

promets des échantillons tant que tu voudras. Trivelin va t'en donner ; suis-le, et ne dis mot ; tu n'aurais rien si tu parlais».

Los criados intentan, en cierto modo, sobornar a sus señores, pidiéndoles cada vez más dinero por su silencio. Sin embargo, el chantaje se puede ejercer a través de objetos que, en sí mismos, revelan los secretos que ocultan los personajes. Es el caso de *La Commère* (1741), comedia en la que la señora Alain no duda en utilizar las confidencias de todos los que la rodean (que indiscretamente desvelará a unos y a otros) para organizar la firma del contrato de matrimonio de la señorita Habert y La Vallée. El testigo será el señor Rémy, que no podrá negarse, pues la señora Alain guarda mercancías de contrabando en su casa que le pertenecen y, además, recibe a modo de regalo bonitas telas de su parte, a pesar de estar casado (esc. VIII): « L'homme à la robe, il est éperdu de moi; et à qui appartient aussi cette contrebande que j'ai dans mon armoire. Voyez s'il nous trahira! ». En cuanto a los notarios, la señora Alain confía en la discreción de uno de ellos, el señor Thibaut¹⁵⁴, ya que sabe que va a comprar su cargo con el dinero de la dote de su futura esposa, aunque su suegro lo ignora (esc. XIV): «Les notaires vont arriver; ils seront discrets; il y en a un dont je suis sûre: c'est Monsieur Thibaut, qui va épouser la fille de Monsieur Constant, à qui il ne dit qu'il paiera sa charge des deniers de la dot, ce qu'il n'ignore pas que je sais. Ce fut feu mon mari qui ajusta l'affaire de la charge».

Los criados también juegan un papel fundamental para ayudar a llevar a cabo los planes de quien los paga, fundamentalmente en el terreno amoroso. Una bolsa de dinero es suficiente en *L'École des mères* (1732) para que el criado revele al señor Damis el lugar de la cita furtiva de Angélique con su amante y esté dispuesto a ayudarlo para que pueda presenciar el encuentro sin ser visto. En *La Provinciale* (1761), La Ramée recibirá cincuenta pistolas por dictarle al caballero la notita descarada de amor para la provinciana, siguiendo con el plan ideado por la señora Lépine para estafarla. Plutus, disfrazado de Richard, consigue que Spinette se ponga de su parte y lo ayude a conquistar a Aminte en *Le Triomphe de Plutus* (1728), con una bolsa de dinero y un anillo (esc. IV): «c'est à condition que tu seras de mes amis».

¹⁵⁴ La cotilla también guarda dinero que la mujer del señor Rémy ha conseguido ahorrar a escondidas, pues él lo dilapida todo (esc. XXVII): « C'est qu'avant-hier, elle me pria de lui serrer une somme de quatre mille livres qu'elle a épargnée à son insu et qu'il n'épargnerait pas, lui, car il dissipe tout ». El notario Thibaut, al enterarse por la indiscreción de la señora Alain, aprovecha la ocasión para pedirle al señor Rémy lo que le debe (esc. XXVIII): « Vous me devez mille écus que je vous prêtai il y a six mois; depuis quinze jours ils sont échus; je vous en ai accordé six autres, mais comme j'en ai besoin, je vous avertis que, sans vous incommoder, sans déboursier un sol, vous êtes en état de me payer à présent ». Por tanto, los indiscretos comentarios de la señora Alain producen reacciones en cadena de los personajes.

Consigue sobornar también a Arlequin, que sirve a Ergaste «par amitié, car ce n'est pas pour ma fortune» (esc.V). Le da diez luises de oro y le promete pagarle lo que su amo le debe, con la condición de que se ponga a su servicio: « Si Ergaste ne te paie pas tes gages, je te les paierai, moi» (esc. V). En *Le Legs* (1736), Hortense quiere que el Marqués anule su matrimonio para que ella reciba la indemnización, pues sospecha que está enamorado de la Condesa y, para llevar a cabo su plan, compra los servicios de Lépine, criado del Marqués. Durante planea hacer fingir a su amada, la señorita Argante, que está loca, para espantar a su pretendiente Éraste, y encarga a Maître Pierre que le transmita sus intenciones en *Le Dénouement imprévu* (1724). Además, promete darle cincuenta pistolas y la mano de Lisette si, además de informar a la joven, ésta finalmente no se casa : « Si tu me rends servide là-dedans, maître Pierre, et que Mademoiselle Argante n'épouse pas l'homme en question, je te promets d'honneur cinquante pistoles en te mariant avec Lisette» (esc. I). En *L'Épreuve* (1740), Lucidor, al enterarse de que Blaise quiere casarse con Angélique, le propone llegar a un acuerdo: si la joven lo rechaza, promete darle una gran suma de dinero y la mano de Lisette. En caso contrario, no le dará nada: «si elle vous accepte, comme alors je n'aurai fait aucun tort à votre amour, je ne vous donnerai rien; si elle vous refuse, les douze mille francs son à vous» (esc. II).

A pesar de los ejemplos anteriores, no todos los criados que aparecen en las comedias marivaldianas se dejan sobornar. Hortense pretende comprar los servicios de Lisette, criada de la Condesa, al igual que ha hecho con Lépine en *Le Legs* (1736). El criado acepta de buena gana el dinero, sin embargo, Lisette se lo devuelve a Hortense, pues considera que, si su señora se casara de nuevo, ella perdería sus privilegios (esc. II):

Lisette, *rendant l'argent*.- Madame, permettez que je vous rende votre argent.

Hortense.- Gardez. D'où vient...?

Lisette.- C'est qu'il me semble que voilà précisément le service que vous exigez de moi, et c'est précisément celui que je ne puis vous rendre. Ma maîtresse est veuve; elle est tranquille; son état est heureux; ce serait dommage de l'en tirer; je prie le Ciel qu'elle y reste.

Frente a la actitud avariciosa de Frontin, que se ha vendido a la Marquesa, la Lisette de *L'Heureux Stratagème* (1733) tampoco se deja seducir por el dinero que le ofrece el Caballero para obtener información de su señora, la Condesa (III, 1):

Le Chevalier.- Ah çà! Lisette, dévénons amis.

Lisette.- Non; faites plutôt comme moi, Monsieur, ne m'aimez pas.

Le Chevalier.- Jé veux que tu m'aimes, et tu m'aimeras, cadédis! tu m'aimeras; jé l'entreprénds, jé mé lé promets.

Lisette.- Vous ne vous tiendrez pas parole.

Frontin.- Ne savez-vous pas, Monsieur, qu'il y a des haines qui ne s'en vont point qu'on ne les paie? Pour cela...

Le Chevalier.- Combien mé coûtera lé départ dé la tienne?

Lisette.- Rien; elle n'est pas à vendre.

Le Chevalier *lui présente sa bourse*.- Tiens, prends, et la garde, si tu veux.

Lisette.- Non, Monsieur; je vous volerais votre argent.

Le Chevalier.- Prends, té dis-je, et mé dis seulement cé que ta maîtresse projette.

Lisette.- Non; mais je vous dirai bien ce que je voudrais qu'elle projetât, c'est tout ce que je sais. En êtes-vous curieux?

Otros criados, arrepentidos, confiesan a sus amos que no han podido resistirse al soborno y los han traicionado, como Arlequin en *Le Prince travesti* (1755) o Frontin en *La Femme fidèle* (1755). En *Le Prince travesti* (1724), Frédéric le ofrece a Arlequin dinero y la mano de Lisette a cambio de contarle lo que sabe de Lélío. El codicioso criado acepta, pero durante toda la obra incrementa el precio de su trabajo, pidiéndole continuamente más dinero a Frédéric, que le llega a dar su anillo como prueba de que le va a pagar (II, 10). El indiscreto Arlequin le cuenta a Lélío, más por ignorancia que por honor, que «le seigneur Frédéric m'a promis tout plein mes poches d'argent, si je lui contais un peu ce que vous êtes, et tout ce que je sais de vous» (II, 2) y le pide permiso para poder llevar a cabo su tarea. Lélío, que no esperaba menos del corrupto ministro, perdona la actitud de su criado y su simpleza (II, 2): « Que Frédéric est lâche! Mon enfant, je pardonne à ta simplicité le compliment que tu me fais. Tu as de l'honneur à ta manière, et je ne vois nul inconvénient pour moi à te laisser profiter de la bassesse de Frédéric. Oui, reçois son argent; je veux bien que tu lui rapportes ce que je t'ai dit que j'étais, et ce que tu sais». Frontin en *La Femme fidèle* (1755) le confiesa al Marqués que se ha dejado sobornar por la madre y el prometido de su esposa, que, al creer por sus disfraces que son viejos prisioneros amigos del Marqués, le dan una bolsa de dinero para que afirme que éste ha muerto, aunque su señor sostenga lo contrario: « voici un viellard qui me paraît un honnête homme. Il me semble lui avoir entendu dire qu'il avait vu mourir le Marquis, et il ne nous refusera pas de l'assurer à ma fille, si son maître disait le contraire; il sera bien aise de nous servir, n'est-ce pas, bon homme?», (esc XIII). A pesar de su traición, el Marqués perdona a su criado.

Como hemos visto en los ejemplos anteriores, la corrupción de los criados, a pesar de criticarse, se acepta y, en ocasiones, hasta se perdona. En *Le Triomphe de l'amour* (1732), la Princesa condena actitud avariciosa de Arlequin y Dimas y amenaza con castigarlos: «si vous me nuisez, si vous n'êtes pas discrets, je vous ferai expier votre indiscretion dans un cachot» (III, 4). En *La Fausse Suivante* (1724), a pesar de la codicia de los criados, al final de la comedia, la damita les regala el anillo que Lélío le había dado como garante del pago de los dos mil escudos (III, 9): «À votre égard, seigneur Lélío, voici votre bague. Vous me l'avez donnée de bon coeur, et j'en dispose en faveur de Trivelin et d'Arlequin. Tenez, mes enfants, vendez cela, et partagez-en

l'argent». Sin embargo, la avaricia de los señores es severamente condenada, como le ocurre a Lélió de la misma comedia.

- **Matrimonios, de conveniencia, o no:** A pesar de la rigidez impuesta por los estamentos el Antiguo Régimen, el dinero otorga la posibilidad de mejorar la posición social del individuo que lo posee: la burguesía enriquecida aspira a integrarse en la nobleza, mediante dos vías, como ya hemos visto: comprando cargos -el motivo del viaje a París de Damon en *La Joie Imprévue* (1738) es comprar un cargo con el dinero que le ha dado su padre y en *La Commère* (1741), la cotilla señora Alain cuenta que el notario Thibaut va a pagar su cargo con la dote de su futura esposa- o a través del matrimonio con nobles.

El matrimonio de un burgués con un noble arruinado puede hacer ennoblecer a la familia y viceversa, «l'argent bourgeois peut irriguer une noblesse desargentée» (Henri Lafon, 2012: 139). Así ocurre en *L'Héritier de Village* (1725). El campesino Blaise aspira a casar a sus hijos con nobles empobrecidos, para salir ambos beneficiados: el caballero y la dama subsanarán sus deudas y los hijos de Blaise mejorarán notablemente su posición social.

Aunque algunos personajes sólo vean en el matrimonio una forma de enriquecerse - encontramos ejemplos en *La Fausse Suivante* (1724), *L'Héritier de village* (1725), *La Commère* (1741) o *Le Triomphe de Plutus* (1728)- otros deciden casarse por amor con personas cuyo rango o fortuna es inferior a la suya, enriqueciendo, al mismo tiempo, a sus parejas. En *Les Fausses Confidences* (1737), Araminte, viuda rica, prefiere casarse con su intendente, del que se ha enamorado por su méritos personales, a pesar de que carece de fortuna, antes que ennoblecerse mediante el ventajoso matrimonio que le propone el Conde. En *L'Épreuve* (1740), Lucidor, «le fils d'un riche négociant qui vous a laissé plus de cent mille de rente» (esc.I), decide casarse con Angélique, «une simple bourgeoise de campagne» (esc. I), que lo ha cuidado al caer enfermo durante su estancia en unas tierras que acaba de comprar, no sin antes ponerla a prueba para comprobar si quiere casarse con él por amor o por su fortuna.

Los criados, por su parte, piden ayuda económica a sus amos para poder casarse. En *La Surprise de l'amour* (1722), Pierre y Jacqueline necesitan el consentimiento de sus señores para celebrar su boda y, además, les vendría bien un poco de dinero. En *L'Heureux Stratagème* (1733), Blaise le solicita ayuda a Dorante, para que le pida un adelanto de su sueldo a su señora, la Condesa, para poder afrontar los gastos de la boda de su hija Lisette con Arlequin (I, 1): « Par ainsi, si par voute moyen auprès de

Madame la Comtesse, qui m'avancerait queuque six-vingts francs sur mon office de jardinier».

-Tentaciones: Como hemos comprobado, los objetos, especialmente el dinero, - según Henri Lafon «L'argent est l'objet qui remplace et contient tous les autres» (2012: 10)- pueden hacer que la moral de los personajes se tambalee. Sin embargo, la condición indispensable para poder seducir a un personaje es conocerlo: «Qui est tenté, et par quoi?» se pregunta Henri Lafon (2012: 190).

Plutus desafía a Apollon, afirmando que sería capaz de conquistar a Aminte en *Le Triomphe de Plutus* (1728) sólo con sus riquezas, sin tener que recurrir ni a los poemas ni a los modales de su rival. La apuesta está servida. Los dioses se disfrazan de mortales y se esconden tras los nombres de Ergaste (Apollon) y Richard (Plutus). Richard soborna a los criados Spinette y Arlequin para que lo ayuden a conquistar a Aminte, enamorada de Ergaste. Siguiendo los consejos de Spinette, lo primero que tiene hace Richard es convencer a su tío de que es mejor partido que Ergaste: «Armidas a pourtant de l'amitié pour lui; mais Armidas est intéressé et vos richesses pourront l'éblouir» (esc IV).

Richard le compra a Armidas unas tierras (que quiere vender para dar el dinero que obtenga a su sobrina cuando se case; su precio son veinte mil escudos, pero el posible comprador sólo le ofrece quince mil) sin ni siquiera verlas, y le propone recuperarlas de forma gratuita si obtiene, a cambio, la mano de Aminte: « Eh bien, troquons; reprenez la terre *gratis*, et je prends la nièce sur le même pied » (esc. VI). Con su dinero le convence de que su matrimonio con Aminte será más beneficioso para él y para su sobrina que el matrimonio con Ergaste: « Moi, j'ai des millions de père en fils; voilà mon principal métier [...] Vraiment, si j'épouse Mademoiselle Aminte, je prétends bien que dans six mois vous soyez plus en chair que vous n'êtes. Voilà un menton qui triplera, sur ma parole; et puis du ventre!» (esc. VI).

Todos los personajes creen que van a sacar provecho del matrimonio de Aminte con Richard y se alían para intentar convencerla, pues la joven se muestra, en un principio, reticente ante la idea de casarse con él. Spinette le enseña el anillo que le ha dado Plutus «De la meilleure grâce du monde» (esc. VIII) como prueba de su generosidad, Arlequin afirma que «c'est lui qui m'a payé les gages que Monsieur Ergaste me doit; cela est bien honnête» (esc. XI) y Armidas le cuenta a su sobrina lo acontecido con sus tierras, « En effet, voici des billets que j'en ai reçus» (esc. VIII). Para seducir a Aminte, Plutus le regala una pulsera, que compara irónicamente con los versos de Ergaste: « Egaste vous fait là-haut des vers; chacun a sa poésie, et voilà la mienne. [...] Les vers se lisent et cela se met au bras; voilà toute la différence. Présentez

le bras, ma déesse», (esc. X). Por último, le enseña cien mil escudos como muestra de su fortuna y le pide que los coja. La joven, presionada por Armidas («Rends-toi, ma nièce; peux-tu trouver mieux?», esc. X) y por Spinette (« Ma maîtresse, ma chère maîtresse, ayez pitié de l'amour de cet honnête homme», esc. X), termina cayendo en sus redes y Plutus gana la apuesta.

Apollon y Plutus disfrazados representan las dos caras del amor que Marivaux contrapone en su comedia alegórica *L'Amour et la Vérité* (1720), de la cual sólo se conserva un diálogo entre el Amor y la Verdad. El Amor explica a la Verdad que su hermano, «ce petit dieu plus laid qu'un diable, et que Messieurs les hommes appellent Amour», fruto de la unión de Venus y Plutus, le ha usurpado el corazón de los hombres, como Plutus usurpa a Apollon el corazón de Aminte con sus riquezas:

Il insultait, bien loin de plaire; mais ma foi, le coeur de l'homme ne vaut pas grand chose; ce maudit Amour fut insensiblement souffert; bientôt on le trouva plus badin que moi, moins gênant, moins formaliste, plus expéditif. Les goûts se partagèrent entre nous deux; il m'enleva de mes créatures. [...] Enfin Madame, ces tendres et tremblants aveux d'une passion, ces dépit délicats, ces transports d'amour d'après les plus innocentes faveurs, d'après mille petits riens précieux, tout cela disparut. L'un ouvrit sa bourse, l'autre gesticulait insolemment auprès d'une femme, et cela s'appelait une déclaration.

En *La Double Inconstance* (1723), Flaminia concibe un plan para lograr diluir los sentimientos de Arlequin y Silvia y conseguir que el Príncipe se case con Silvia. Hace desfilar ante la pareja aldeana una serie de tentaciones en forma de objetos o de personas para hacerlos entrar en razón y que comprendan todo lo que ganarían aceptando la voluntad del Príncipe, ante los que, en principio, no ceden.

Trivelin irrita a Silvia hablándole incesantemente de todos los bienes de los que gozaría en la corte (I, 1) : «Que m'importe toute cette musique, ces concerts et cette danse don ton croit me régaler? Arlequin chantait mieux que tout cela, et j'aime mieux danser moir même que de voir danser les autres, entendez-vous? Une bourgeoise contente dans un petit village vaut mieux qu'une princesse qui pleure dans un bel appartement».

Por su parte, Arlequin rechaza los privilegios que le ofrecen si renunciara a su amada, se casara con una damita de la corte y animara a Silvia a casarse con el Príncipe (I, 4):

Arlequin.- Vous êtes un grand nigaud, mon ami, de faire entrer Silvia en comparaison avec des meubles, un carrosse et des chevaux qui le traînent; dites-moi, fait-on autre chose dans sa maison que s'asseoir, prendre ses repas et se coucher? Eh bien, avec un bon lit, une bonne table, une douzaine de chaises de paille, ne suis-je pas bien meublé?

El aldeano tampoco de deja embaucar por las maniobras seductoras de la coqueta Lisette, enviada por Flaminia, que le obliga a quitarse su lunar de tafetán para parecer más sencilla y asemejarse a Silvia (I, 6):

Arlequin, *à part les premiers mots*.- Comme elle y va! Tenez, dans le fond, c'est dommage que vous soyez une si grande coquette.

Lisette.- Moi?

Arlequin.- Vous-même.

Lisette.- Savez-vous qu'on n'a jamais dit pareille chose à une femme, et que vous m'insultez?

Arlequin, *d'un air naïf*.- Point du tout; il n'y a point de mal à voir ce que les gens nous montrent; ce n'est point moi qui ai tort de vous trouver coquette, c'est vous qui avez tort de l'être, Mademoiselle.

Lisette, *d'un air un peu vif*.- Mais par où voyez-vous donc que je le suis?

Arlequin.- Parce qu'il y a une heure que vous me dites des douceurs, et que vous prenez le tour pour me dire que vous m'aimez. Écoutez, si vous m'aimez tout de bon, retirez-vous vite, afin que cela s'en aille, car je suis pris, et naturellement je ne veux pas qu'une fille me fasse l'amour la première, c'est moi qui veux commencer à le faire à la fille, cela est bien meilleur. Et si vous ne m'aimez pas, eh fi! Mademoiselle, fi! fi!

Sin embargo, en cuanto dejan de sentirse perseguidos y coaccionados en palacio –tal como Flaminia, convertida en confidente y “protectora” de la pareja, pensaba, – Silvia y Arlequin van apreciando las ventajas materiales de la vida en la corte: Silvia está encantada con los hermosos vestidos y las buenas telas, que despiertan su deseo de gustar¹⁵⁵ (« Ah! que je viens d'essayer un bel habit! Si vous me voyiez, en vérité, vous me trouverez jolie; demandez à Flaminia. Ah ah! si je portais ces habits-là, les femmes d'ici seraient bien attrapées, elles ne diraient pas que j'ai l'air gauche. Oh! que les ouvrières d'ici sont habiles!», II, 9), y no digamos Arlequin con los succulentos platos que come («Allons donc; quand la viande est froide, elle ne vaut rien », I, 13).

Al mismo tiempo, Silvia se irá poco a poco enamorando de un oficial de palacio amable y cortés, aunque ignora que en realidad se trata del Príncipe y Arlequin apreciará más y más intensamente a Flaminia. En definitiva, los dos aldeanos acaban por sentir como un obstáculo para la propia felicidad los lazos que les unen, sucumben a las tentaciones de la vida en la corte y a sus nuevos amores y la pareja se destruye, de ahí el título de la comedia.

Si bien el origen de la riqueza es diverso, las maneras de perderla también lo son. En *La Joie imprévue* (1738), Damon pierde la mitad del dinero que su padre le ha dado para comprar un cargo en una partida de cartas con el Caballero. En *L'Héritier de*

¹⁵⁵ Flaminia.- [...] Je connais mon sexe, il n'a rien de prodigieux que sa coquetterie. Du côté de l'ambition, Silvia n'est point en prise, mais elle a un coeur, et par conséquent de la vanité; avec cela, je saurai bien la ranger à son devoir de femme. Est-on allé chercher Arlequin? (*La Double Inconstance*, I, 2).

village (1725), el banquero que custodiaba la herencia de Blaise ha huido al extranjero, tal y como le comunican al campesino por carta. En *La Provinciale* (1761), la señora Lépine, ayudada por el Caballero y su criado, pretende estafar a la viuda Riquet haciéndole creer que el Caballero se ha enamorado de ella.

El dinero asegura el nivel de vida, pero también compra voluntades, permite mejorar la condición social, e incluso pervierte a criados y a señores, convirtiéndose en el hilo conductor de la acción. En las comedias en las que aparece, Marivaux no duda en denunciar cómo el dinero y el poder corrompen el corazón humano.

* * * * *

El estudio global de las comedias de Marivaux a través de los objetos que en ellas aparecen, agrupados en modelos que responden a la misma dinámica teatral, nos ha permitido demostrar que poseen el poder de describir y modificar la existencia de un personaje, contener una carga emocional o simbólica, contribuir a crear la identidad del personaje o a ocultarla y ser portadores de una información que cambia el curso de los acontecimientos en escena. Asimismo, los objetos marivaldianos tienen la capacidad de condensar en sí mismos varios significados que, más allá de su materialidad, permiten al espectador compartir las experiencias que viven los personajes.

En cada etapa de su existencia escénica y extraescénica, el objeto se imprime de un nuevo acontecimiento, de una nueva imagen, que no borra los precedentes, al contrario, se superpone a ellos, sintetizando en su materialidad el *parcours dramatique* de un personaje o de una acción. Testigo de acontecimientos de los que lleva la marca, el objeto es símbolo de los sentimientos a los que está ligado convirtiéndose, como señala Marc Vuillermoz, en un «véritable carrefour de l'intrigue» (2000: 110).

CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido constatar a lo largo de este estudio, el tratamiento textual y escénico de los objetos en las comedias de Marivaux tiene repercusiones en todos los aspectos de la obra. El objeto funciona como un signo teatral que refuerza el sentido de las mismas y es capaz de conducir la acción, caracterizar a un personaje, representar metonímicamente una realidad (que, en ocasiones, las limitaciones materiales de la puesta en escena de la época no permiten representar miméticamente), amplificar metafóricamente una situación dramática o representar una noción abstracta como una emoción o sentimiento. Por tanto, podemos deducir que detrás de cada objeto existe una reflexión previa por parte del autor, consciente, asimismo, del valor que sus contemporáneos les otorgaban.

Resulta imposible saber en qué momento de la creación teatral la atención de Marivaux se focalizaba en los objetos que hacía intervenir en sus comedias, o si en realidad lo hacía. Sin embargo, la lectura y el análisis de éstas desde el punto de vista de los objetos que en ellas aparecen, nos ha proporcionado una imagen clara de las inmensas posibilidades que le brindaban, de lo cual hemos extraído algunas conclusiones.

El mayor desafío al que nos hemos enfrentado en nuestra investigación ha sido de carácter metodológico: el vasto mundo de los objetos requería encontrar una definición con límites claros y un método de análisis válido para el campo teatral y, al mismo tiempo, sistemático, para facilitar su estudio y comprensión.

Para tal fin, en primer lugar, ha sido necesario reflexionar sobre la definición de la palabra objeto. Recurrimos a diccionarios de consulta general, tanto españoles como franceses, actuales y del siglo XVIII, y constatamos que, tanto hoy en día como en la época de Marivaux, el término “objeto” es muy extenso, abarca lo concreto y lo abstracto, lo animado y lo inanimado, por tanto, las acepciones que encontramos no tenían los límites lo bastante definidos como para aplicarlas con éxito en nuestro estudio. De la mano de Abraham Moles, nos adentramos en la Sociología, pero todavía estábamos lejos de abarcar la complejidad del universo de los objetos en los textos de teatro. Fue en ese momento en el que decidimos recurrir a la Semiología- Semiótica teatral y nos sorprendimos al ver que no son pocos los teóricos que proponen una definición de objeto teatral operativa para nuestro campo de investigación, con sus tipologías y funciones, destacando la de icono, índice y símbolo. Sin embargo, a pesar de haber avanzado, al sumergirnos en el mundo de la Semiología- Semiótica, apareció ante nosotros un nuevo problema: la confusión terminológica y los debates teóricos que

rodean ciertas nociones y que no competen directamente a nuestro trabajo de investigación. Finalmente, elegimos la definición de objeto teatral propuesta por Anne Uberfeld, a nuestro parecer, la que mejor se adapta a nuestro corpus de estudio, destacando entre sus características, el criterio de la manipulación a la que los objetos están sometidos por parte de los actores, que nos permite distinguirlos del decorado. Asimismo, tomando como referencia el estudio de M. Vuillermoz (2000), hemos diferenciado los objetos escénicos de los extraescénicos o nombrados, de los cuales sólo hemos inventariado aquellos que desempeñan una función dramática o evocan un momento de la historia que no se ve en escena, pero que repercute en la acción. Tras el inventario exhaustivo de los objetos de las treinta y cinco comedias que conforman nuestro corpus, los objetos que hemos encontrado pertenecen, generalmente, a la vida real, aunque excepcionalmente aparecen objetos mágicos. Su frecuencia de aparición es escasa e irregular y su presencia está supeditada a las necesidades de la intriga. Hemos comprobado que, en cada una de las comedias analizadas, el texto dramático exige al menos la presencia de un objeto en escena, con una media de seis objetos por comedia.

La mayoría de los teóricos tiende a pensar que el objeto es una elección de la puesta en escena: ponernos del lado del texto teatral para demostrar su importancia en las comedias de Marivaux parecía ser nadar contracorriente. Sin embargo, hemos realizado el análisis con la clara conciencia de que el teatro es una actividad escénica, y nuestro propósito ha sido entrever las intenciones de Marivaux con respecto a la puesta en escena original de sus obras.

De lo anterior se desprende que hayamos profundizado en el contexto sociocultural de la primera mitad del siglo XVIII, época en la que Marivaux escribió y representó sus obras, para ver qué lugar ocupaban los objetos en la sociedad y comprobar cómo el autor, conocedor del valor que sus contemporáneos les otorgaban y de su uso, socialmente codificado, utiliza deliberadamente su poder en las comedias. En especial, ha retenido nuestra atención el modelo estético teatral dominante, el Clasicismo, y las reglas a las que Marivaux tenía que someter de forma consciente sus obras y marcaban la representación, influenciada, al mismo tiempo, por los imperativos escénicos y las restricciones materiales de las dos compañías de París en las que representó la mayoría de sus obras, la *Comédie-Française* y la *Comédie-Italienne*, opuestas radicalmente por su concepción del teatro.

Por otra parte, el siglo XVIII es un período de cambios a todos los niveles y, por consiguiente, el estatus del objeto en la vida cotidiana se modifica por razones técnicas, económicas y sociales, y, en particular, en las obras literarias y artísticas, especialmente en el teatro, pues los rígidos preceptos clasicistas, que también afectan al objeto (en

especial a los objetos de la vida cotidiana, considerados “bajos”) comienzan a tambalearse. Por tanto, constatamos que la problemática del objeto teatral está ligada a los grandes debates estéticos de la primera mitad del siglo XVIII.

A pesar de que Marivaux retoma, como hemos visto, los objetos de la tradición teatral clasicista, el tratamiento de los mismos es novedoso, pues les otorga un papel primordial en sus comedias y explota su dimensión simbólica, social y afectiva, que los espectadores contemporáneos son capaces de descifrar, pues comparten el mismo código sociocultural. Los objetos sobrepasan, pues, su valor utilitario y se erigen en signos tanto para el personaje de la comedia como para el espectador de la misma, actuando en tres niveles (M. Vuillermoz, 2000: 265): en el contexto de la ficción de cada comedia, en el plano de las convenciones sociales de la época y en el plano de la convención teatral.

Una vez terminado el análisis, podemos decir que los objetos teatrales desempeñan cuatro funciones en las comedias marivaldianas: dramática (motora o resolutive), de caracterización de los personajes, retórica y utilitaria, aunque esta última es la menos frecuente, pues, precisamente, la originalidad de Marivaux reside en que los objetos sobrepasen su función primaria.

A nivel dramático, la función de los objetos varía según su momento de aparición en la obra: en cada etapa de su existencia escénica y extraescénica, el objeto “se guarda” cada nuevo acontecimiento, sin borrar los precedentes. Es precisamente su poder testimonial lo que puede modificar el curso de la acción. Por consiguiente, su importancia en la escritura dramática de Marivaux radica en la dependencia que de él manifiesta la intriga: la acción puede nacer a partir de un objeto, modificarse gracias a él o terminar debido a él. El objeto puede, en consecuencia, ser el punto de partida de una comedia, condicionar una parte o la totalidad de la intriga, convertirse en adyuvante u obstáculo para el desarrollo de la acción, dar lugar a quiproquos (motivados por las sucesivas y distintas interpretaciones que les dan los personajes) o poner fin a la comedia. Un gran número de comedias perderían su razón de ser sin la presencia de estos actores mudos (Marc Vuillermoz, 2000), pues, ¿de qué forma lograría la princesa Léonide en *Le Triomphe de l'amour* (1732) entrar en la casa del filósofo sin descubrir su verdadera identidad si no es por el disfraz? ¿Qué sentido tendría *L'Héritier de village* (1725) sin la herencia que va a recibir supuestamente el campesino Blaise? ¿Cómo organizaría Dubois su estrategia para lograr que Araminte se enamore de Dorante en *Les Fausses Confidences* (1737) sin la carta y el retrato en miniatura?

Asimismo, los objetos caracterizan a los personajes y revelan la personalidad de quien los manipula, formando una red secundaria de significaciones: cada personaje evoca su propio mundo de objetos, e impone su visión del mismo, que puede ser contestada o no por otro personaje. En consecuencia, los objetos son un factor fundamental para crear (u ocultar) su identidad a través de las manipulaciones que de ellos hacen o de las relaciones que establecen con ellos. De igual modo, modifican su existencia gracias a su capacidad de cambiar el curso de los acontecimientos y, en ocasiones, son los intermediarios necesarios para la comunicación con otros personajes.

Desde el punto de vista retórico, el objeto teatral es un soporte privilegiado para los intercambios entre lo real y lo figurado, convirtiéndose en metonimia, metáfora o símbolo de una realidad o personaje en el escenario. Los objetos se convierten, por excelencia, en símbolo del amor y metonimia de la persona amada y resultan indispensables en la estrategia amorosa de la época, que Marivaux traslada magistralmente a escena.

Por último, siguiendo los pasos de Henri Lafon (2012), hemos agrupado los objetos marivaldianos en cuatro modelos que responden a la misma dinámica teatral, al mismo modo de existir en escena, atendiendo a la sistemática de situaciones que crean y a las conductas que suscitan en los personajes, según las intenciones del dramaturgo: encuentros y comunicación, sentimientos, *être ou paraître?* y tentaciones materiales. Lo anterior nos ha permitido demostrar que los objetos pueden resemantizarse a medida que la acción avanza (y, por tanto, su sentido para el personaje se modifica) o acumular distintos significados, sin ir más lejos, tienen el poder de encarnar en su materialidad emociones opuestas y desempeñar diferentes funciones a lo largo de la misma obra o en obras distintas, debido a las sucesivas manipulaciones de los personajes. De este modo, los objetos condensan en sí mismos significados y sentimientos que se transforman en función de las necesidades de la intriga y de la situación emocional de quien los hace suyos, convirtiéndose, en ocasiones, en el hilo conductor de la acción.

Si consideramos, como P. Pavis (1987: 133), que la dramaturgia es « la technique (ou la poétique) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'oeuvre », los objetos se revelan como un elemento más en la creación de las comedias de Marivaux, al igual que en su producción novelesca, como lo ha demostrado Jacques Guilhembet en *L'oeuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret* (2014). Así pues, asistimos a una normalización del uso de los objetos en las comedias marivaldianas, a pesar de los preceptos estéticos clasicistas, de los imperativos

escénicos de las compañías en las que representó sus comedias y de las restricciones materiales de la puesta en escena de la época.

En conclusión, hemos confirmado nuestra hipótesis de partida y podemos afirmar que los objetos son indispensables en las comedias de Marivaux no por su valor de objetos materiales en sí mismos, sino por sus funciones dramáticas y porque son portadores del valor que las personas les han asignado y les asignan, su valor afectivo y simbólico. Los actores en la ficción, y los seres humanos en la vida real, impregnan los objetos de sus vivencias, ansias, sentimientos y deseos, y el objeto, de forma inexplicable, los guarda, y cristaliza momentos de la acción que ocurren dentro de la escena o fuera de ella, de ahí su poder testimonial. Esta capacidad le resulta muy útil a Marivaux porque le permite conseguir una comunicación espontánea no racional, pero intuitiva, entre su obra y el espectador, a través de los objetos, convertidos en símbolos.

Al igual que los personajes lúcidos en «la structure du double registre» que propone Jean Rousset (1989), los objetos tienen la capacidad de guiar las acciones de los personajes y de controlar, al mismo tiempo, sus sentimientos y el desarrollo de la intriga. En su incesante búsqueda de la verdad, Marivaux hace que los objetos se transformen en reveladores de sentimientos hasta el momento ocultos para los personajes y provoquen una reacción afectiva en ellos, que, a su vez, puede conllevar la ejecución o no de una acción posterior. Los objetos se hacen partícipes de la acción, convirtiéndose en obstáculos o adyuvantes y, aunque a veces su función primera sea encubrir la realidad, como ocurre con los disfraces, al final consiguen revelar la verdad. Marivaux los utiliza para materializar el conflicto interno del personaje, hacer reflexionar al espectador y, al mismo tiempo, transmitir una lección moral, anteponiendo los valores humanos a los valores sociales.

Por su poder de sobrepasar su materialidad, condensar emociones y conducir la acción, los objetos nos parecen un ámbito de investigación fascinante en el que merece la pena ahondar. Marivaux crea, a través de ellos, una poética de lo concreto dentro del universo de la ficción de cada una de sus comedias, y, los objetos, a su vez, encarnan la esencia del universo marivaldiano, en definitiva, cobran vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1694). *Le Grand Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris : Jean-Baptiste Coignard.
- ADAM, A. (1977). *Le Théâtre Classique*. Vendôme: PUF, Collection *Que sais-je*.
- ALBERT, M. (1969). *Les théâtres de la Foire (1660-1789)*. Paris: Slatkine Reprints.
- ALEMBERT, J. (2000). Éloge de Marivaux. En F. Deloffre y F. Rubellin, *Marivaux. Théâtre complet* (pp. 2074-2100). Paris : La Pochothèque/ Classiques Garnier.
- ARTAUD, A. (1985). *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- ARYÈS, P., DUBY, G. (eds.). (1986). *L'Histoire de la vie privée. Volume III. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Seuil.
- AUBIGNAC, F. (1715). *La Pratique du théâtre*. Amsterdam : J.-F. Bernard.
- BARTHES, R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona : Paidós comunicació.
- BAUDRILLARD, J. (1969). *El Sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- BENAC, K. (1995). Dédoublement et théâtralité : de la stratégie sociale à l'énigme du soi dans Le Jeu de l'amour et du hasard. *Revue Marivaux*, 5, 17-27.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Punto y Línea.
- BLANC, J. (1994). Les citoyens face à la complexité monétaire: le cas de la France sous l'Ancien Régime. *De Pecunia*, VI, 6, 81-111.
- BOBES NAVES, M. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña Editorial.
- BOGATYREV, P. (1971). Les signes au théâtre. *Poétique*, 8, 517-530.
- BOUDET, M. (2001). *La Comédie Italienne. Marivaux et Silvia*. Paris: Albin Michel.
- CARPENTIER, J., LEBRUN, F. (1987). *Histoire de France*. Paris: Le Seuil. (Préface de Jacques Le Goff)
- CATSIAPIS, H. (1979). Les objets au théâtre. *Communication et langages*, 43, 59-78.
- CHAPCO, E. (1999). Le portrait et la boîte : la fonction des objets dans quelques romans français du XVIIe siècle. En D. Godwin, T. Lassalle y M. Weil (eds.), *L'Objet d'art et l'artiste dans l'oeuvre littéraire. Actes du dixième colloque international de la SATOR*

- 10-13 septembre 1996, Johannesburg (pp. 135-145). Presses Universitaires de Montpellier.
- CHARTIER, R. (1986). Les pratiques de l'écrit. En P. Aryès y G. Duby (eds.), *L'Histoire de la vie privée. Volume III. De la Renaissance aux Lumières* (pp. 113-162). Paris: Seuil.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont/ Jupiter.
- COLLOMP, A. (1986). Famille, habitations et cohabitations. En P. Aryès y G. Duby (eds.), *L'Histoire de la vie privée. Volume III. De la Renaissance aux Lumières* (pp. 501-543). Paris: Seuil.
- CORVIN, M. (ed.). (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- COULET, H., GILOT, M. (1973). *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris : Larousse Université.
- COULET, H. (1979). État présent des études sur Marivaux. *L'Information littéraire*, 31-2, 61-70.
- COULET, H. (1992). Les indications scéniques dans le théâtre de Marivaux. En M. Matucci (ed.), *Marivaux e il teatro italiano. Atti del Colloquio Internazionale Cortona 6-8 settembre 1990* (pp. 259-271). Pisa: Pacini.
- COURVILLE, X. (1963). Jeu italien contre jeu français. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 15, 1, 189-199.
- CUENCA, M.J., HILFERTY, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona : Ariel.
- CURCI, R. (2002). *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente libros.
- DE DIEGO, R., LORENTE, E. (2011). *Teatro y cine. 1, textos y miradas*. Bilbao : Universidad del País Vasco.
- DÉGUY, M. (1981). *La machine matrimoniale ou Marivaux*. Paris: Gallimard.
- DELOFFRE, F. (1964). État présent des études sur Marivaux. *L'Information littéraire*, 16.
- DELOFFRE, F. (1993). *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*. Genève : Slatkine Reprints.
- DELON, M. (ed.).(1997). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris : PUF.
- DE TORO, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

- D'HONDT, J. (1991). Marivaux, le masque, l'habit et l'être. *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*, 3, 2, 95-105.
- DORT, B. (1967). *Théâtre public*. Paris: Seuil.
- ECO, U. (1978). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid: Lumen.
- EUROPE. (1996). *Marivaux*. Paris: Arthaud, n° 811-812.
- FÉRAL, J. (1982). Le signe en procès: l'expérience du théâtre naturaliste. *Les Cahiers Naturalistes*, 56, 115-130.
- FERRERAS RAMIRO, A. (2009). L'importance de l'argent dans *La Mère Confidente* de Marivaux. En A. Santa y C. Solé (eds.), *Texto y Sociedad en las letras francesas y francófonas* (pp.142-147). Departament de Filologia Clàssica Francesa i Hispànica de la Universitat de Lleida.
- FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del Teatro*. Madrid : Arco Libros.
- FONTANIER, P. (1977). *Les Figures du Discours*. Paris : Flammarion.
- FORESTIER, L. (1961). *Panorama du XVIII^e siècle français, le Siècle des Lumières*. Paris: Seghers.
- FUCHS, M. (1933). *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle: personnel et répertoire*. Paris: Droz.
- FURETIÈRE, A. (1690). *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes , et les termes de toutes les Sciences et des Arts* [en línea], <<http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/bpt6k50614b>> [Consulta mayo 2014].
- GAZAGNE, P. (1997). *Marivaux par lui-même*. Paris : Seuil.
- GILOT, M. (1998). *L'esthétique de Marivaux*. Paris: Sedes.
- GODWIN, D., LASSALLE, T., WEIL, M. (eds.). (1999). *L'Objet d'art et l'artiste dans l'oeuvre littéraire. Actes du dixième colloque international de la SATOR 10-13 septembre 1996, Johannesburg*. Montpellier : Presses Universitaires de Montpellier III.
- GOLDZINK, J. (1995). *Comique et comédie au siècle des Lumières*. Paris: L'Harmattan.
- GOURGAUD, N., VERDEIL, J. (n.d.). Est-il accessoire de parler de l'objet théâtral? *Le français dans tous ses états. Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français* [en línea], 9, <<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse41e.html>>, [Consulta : enero 2014].

- GREENE, E.J.H. (1973). Vieux, jeunes et valets dans la comédie de Marivaux. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 177-190.
- GRELLET, I. (1992). Les lettres d'amour dans le théâtre de Marivaux. Les jeux de l'amour et de la lettre. *Textuel*, 24, 27-32.
- GUICHEMERRE, R. (1978). *La Comédie classique en France : de Jodelle à Beaumarchais*. Vendôme: PUF, Collection Que sais-je.
- GUILHEMBET, J. (2014). *L'oeuvre romanesque de Marivaux. Le parti pris du concret*. Paris : Classiques Garnier.
- HELBO, A., et. al. (1978). *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*. Barcelona: Gustavo Gili, colección Comunicación Visual.
- HENDRIK, K. (1981). *Le portrait chez Marivaux. Étude d'un type de segment textuel*. Amsterdam: Rotopi.
- HONZL, J. (1971). La mobilité du signe théâtral. *Travail Théâtral*, 4.
- IBEAS, J. (2008). Marivaux et Watteau, genèse d'un style. La collection sentimentale, littéraire et artistique. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 111-122.
- INGARDEN, R. (1971). Les fonctions du langage au théâtre. *Poétique*, 8, 531-538.
- JIMÉNEZ-SALCEDO, J. (2008). Travestissement féminin et guerre des sexes dans l'œuvre de Marivaux. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 173-180.
- JULLIEN, A. (1880). *Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*. Paris: Charpentier.
- KOWZAN, T. (1968). Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle. *Diogène*, 68, 59-90.
- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco libros.
- KRUSE, C. (1992). Les lettres d'amour dans le théâtre de Marivaux. Un objet brûlante. *Textuel*, 24, 19-26.
- LAFON, H. (2005). Objets volés. *Lumières n°5: Esthétique et poétique de l'objet au XVIIIe siècle*, 121-130.
- LAFON, H. (2012). *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIIIe siècle, de Prévost à Sade*. Oxford: Voltaire Foundation University of Oxford, SVEC.
- LAGRAVE, H. (1970). *Marivaux et sa fortune littéraire*. Bordeaux : Ducros.
- LAGRAVE, H. (1972). *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris: Klincksieck.

- LAGRAVE, H. (1973). Le costume de théâtre: approche sémiologique. *Messages*, 4, 33-45.
- LA MESNARDIÈRE. (1972). *La Poétique*. Genève : Slatkine Reprints.
- LANSON, G. (1903). Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 4, 445-464.
- LARROUMET, G. (1894). *Marivaux, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents*. Paris : Hachette.
- LARTHOMAS, P. (1980). *Le théâtre en France au XVIIIème siècle*. Paris: PUF.
- LARTHOMAS, P. (1995). *Le Langage dramatique*. Paris: PUF.
- LEAL, Juli. (2008a). Marivaux aujourd'hui: côté cour. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 123-136.
- LEAL, Juli. (2008b). Marivaux aujourd'hui: côté cinéma. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 137-154.
- LE GUERN, M. (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Larousse, Collection Langue et Langage.
- LÉVRIER, A. (2006). «Feuilles volantes», «feuilles volatiles». Les journaux de Marivaux dans l'histoire des «spectateurs» (1711-1734). *L'Information littéraire*. 58, 4, 39-42.
- LITTRÉ, É. (1901). *Dictionnaire de la langue française*. Paris : Hachette.
- LÓPEZ CARRILLO, R., MARTÍNEZ DENGRA, E. (1996). Aproximación al estudio del parterre según Marmontel. En J. Martínez, C. Palacios y A. Saura (eds.), *Aproximaciones diversas al texto literario. Actas del V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de Marzo de 1996* (pp. 167-178). Murcia : Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002). *Poética Aristóteles; introducción, traducción, notas y comentario de Antonio López Eire*. Madrid: Istmo, Colección Agora de Ideas.
- MARINIS, M. (1986). Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador. *Gestos, teoría y práctica del teatro hispano*, I, 11-2.
- MARIVAUX, P. (1964). *Théâtre complet*. (Édition de B. Dort). Paris : Seuil, collection L'Intégrale.
- MARIVAUX, P. (1994). *Théâtre Complet*. (Édition de H. Coulet et M. Gilot). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MARIVAUX, P. (2000). *Théâtre complet*. (Édition de F. Deloffre et François Rubellin). Paris : La Pochothèque/ Classiques Garnier.

- MARIVAUX, P. (2001). *Journaux et œuvres diverses*. (Édition de F. Deloffre et M. Gilot). Paris : Garnier.
- MARMONTEL, J.F. (1846). *Éléments de littérature*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères.
- MOLES, A. A. (1969). Objet et communication. *Communications*, 13, 1-22.
- MORAUDE, Y. (1983). L'objet dans la comédie du XVIII^e siècle. En J. Balcou (ed.), *L'objet au XVIII^e siècle* (pp. 83-105). Brest : Société française d'étude du XVIII^e siècle.
- MORAUDE, Y. (1987). Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux. *Information littéraire*, XXXIX, 107-113.
- MOREL, J. (1986). *De Montaigne à Corneille*. Paris : Arthaud, Collection Littérature Française.
- MOUNIN, G. (1979). *Introduction à la Sémiologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- MUKAROVSKY, J. (1970). Littérature et sémiologie. *Poétique* 3, 386-398.
- NAKAYAMA, T. (2002). La fonction dramaturgique du travestissement des femmes en homme dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien. *Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima*, 21, 19-28.
- OLIVARES VAQUERO, M. D. (1980). *El teatro francés en el siglo XVIII. Censura, salas, compañías y repertorios*. Universidad de Santiago de Compostela.
- PASQUIER, P., SURGERS, A. (2008). La situation du spectateur dans la salle française aux XVII^e et XVIII^e siècles. En B. Louvat-Molozay y F. Salaün (éd.), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)* (pp. 35-65). Montpellier: Entretemps, collection Champ Théâtral.
- PAVIS, P. (1986). *Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- PAVIS, P. (1987). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Messidor Éditions Sociales.
- PAVIS, P. (2000). *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- PAVIS, P. (2005). *L'analyse des spectacles*. Paris: Armand Colin.
- PEIRCE, C. S. (1988). *Escritos lógicos*. Madrid : Alianza.
- PEYRONNET, P. (1974). *La Mise en scène au XVIII^e siècle*. Paris: Nizet.
- POLET, J.C. (1997). *Patrimoine littéraire européen, vol.9 : Les Lumières, de l'Occident à l'Orient (1720-1778)*. Bruselas: De Boeck.
- POMEAU, R. (1971). *L'Âge Classique III, 1680-1720*. Paris: Arthaud.

- POMEAU, R. (1974). Pour une dramaturgie de Marivaux. En J. Pappas (ed.), *Essays on Diderot and the Enlightenment in honor of Otis Fellows* (pp. 256-267). Gèneve : Droz.
- POULET, G. (1952). *La distance intérieure*. Paris: Plon.
- RAMOND, C. (2005). Des plumes, de l'encre et du papier : les objets d'écriture chez Marivaux. *Lumières n°5: Esthétique et poétique de l'objet au XVIIIe siècle*, 157-168.
- RAMOS GÓMEZ, M.T. (2005). Utópico Marivaux. En C. Desprès Caubrière (coord.), *Homenaje al Profesor D. Francisco Javier Hernández* (pp. 491-504). Universidad de Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana.
- RAMOS GÓMEZ, M. T. (2007). El poder del rostro: el retrato pictórico en la literatura del Antiguo Régimen. En D. Bonnet, M.J. Chaves García, N. Duchêne (eds.), *Littératures, Langages et Arts: Rencontres et Création* (pp. 431-443). Universidad de Huelva.
- RAMOS GÓMEZ, M.T. (2009 a). *La Fausse Suivante*, ou la dynamique du triangle. *Revista de Estudios franceses Çedille*, 5, abril 2009, 283-303.
- RAMOS GÓMEZ, M.T. (2009b). Le Mariage dans *L'Épreuve* de Marivaux : une gageure sociale. En A. Santa y C. Solé (eds.), *Texto y Sociedad en las letras francesas y francófonas* (pp.148-156). Departament de Filología Clàssica Francesa i Hispànica de la Universitat de Lleida.
- RAMOS GÓMEZ, M. T. (2009c). *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux: écriture et langage théâtral. *Cuadernos de Investigación Filológica*, Vol. 35-36, 249-265.
- RANUM, A. (1986). Les refuges de l'intimité. En P. Aryès y G. Duby (eds.), *L'Histoire de la vie privée. Volume III. De la Renaissance aux Lumières* (pp. 211-266). Paris: Seuil.
- RAVEL, J. S. (2012). Des définitions aux usages: une historiographie du théâtre français au XVIIIe siècle. *Parlement (s)*, 8, 39-52.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1726-1739). *Diccionario de autoridades* [en línea], <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>>, [Consulta: febrero 2014].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Libros.
- REVEL, J. (1986). Les usages de la civilité. En P. Aryès y G. Duby (eds), *L'Histoire de la vie privée. Volume III. De la Renaissance aux Lumières* (pp. 169-211). Paris: Seuil.
- REY-DEBOVE, J., REY, A. (dir.). (2002). *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française, Nouvel Édition du Petit Robert de*

Paul Robert, *texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey*. Paris : Dictionnaire Le Robert.

RICCOBONI, L. (1730). *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 ; et une dissertation sur la tragédie moderne. Volume I*. Paris : André Cailleau.

RICCOBONI, L. (1736). *Observations sur la Comédie et sur le génie de Molière*. Paris : Veuve Pissot.

RIVARA, A. (1995). État présent des études sur Marivaux. *Dix-huitième siècle*, 27, 395-424.

ROCHE, D. (1989). *La culture des apparences : une histoire du vêtement (XVII-XVIII siècles)*. Paris: Fayard.

ROUGEMONT, M. (2001). *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*. Paris: Éditions Champion.

ROUSSEAU, J.J. (1969). *Émile, livre I*. Paris : Gallimard.

ROUSSET, J. (1989). *Forme et signification*. Paris : José Corti.

ROY, C. (1947). *Lire Marivaux*. Neuchâtel: La Baconnière.

RUBELLIN, F. (2009). *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance. Le Jeu de l'amour et du hasard*. Paris : Honoré Champion.

SAUSSURE, F. (1966). *Cours de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

SCHERER, J. (1954). *La Dramaturgie de Beaumarchais*. Paris : A.G. Nizet.

SCHERER, J. (1960). Marivaux et Pirandello. *Cahiers Renaud-Barrault*, 28, 37-43.

SCHERER, J. (1986). *La dramaturgie classique en France*, Paris : A.G. Nizet.

SEMPÉ, C. (1976). *La Dispute de Marivaux ou le miroir infidèle. Études freudiennes*, 11-12, 189-202.

TRAPNELL, W. (1996). Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux. En H. Coulet y G. Goubier (dir.), *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux* (pp. 43-53). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

TERRASSE, J. (1986). *Le Sens et les signes. Étude sur le théâtre de Marivaux*. Québec-Sherbrooke : Naaman.

- TISSIER, A. (1976). *Les Fausses Confidences de Marivaux : Analyse d'un 'jeu' de l'amour*. Paris : SEDES.
- TROTT, D. (1991). Marivaux et la vie théâtrale de 1730 à 1737. *Études littéraires de l'Université de Laval*, 24-1, 19-29.
- TROTT, D. (2000). *Théâtre du dix-huitième siècle. Jeux, écriture et regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*. Montpellier : Espaces 34.
- TROTT, D. (2005). Qu'est-ce que c'est le théâtre de société? *Revue d'histoire du théâtre*, I, 225, 7-20.
- TRUCHET, J. (1974). *Théâtre du dix-huitième siècle*. Paris : Gallimard.
- UBERSFELD, A. (1974). *Le Roi et le bouffon, Étude sur le théâtre de V. Hugo de 1830 à 1839*. Paris: José Corti.
- UBERSFELD, A. (1979a). La couronne du Roi Lear ou pour une poétique de l'objet théâtral. *Pratiques*, 24, 43-52.
- UBERSFELD, A. (1979b). *L'objet théâtral. Diversité des langages de l'objet théâtral*. Paris: CNDP.
- UBERSFELD, A. (1981). *L'École du spectateur*. Paris: Éditions Sociales.
- UBERSFELD, A. (1982). *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales.
- UBERSFELD, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- UBERSFELD, A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil.
- VÁZQUEZ, L. (2008). Marivaux libertin. *Revue des Sciences Humaines*, 291, julio-septiembre, 11-25.
- VERSINI, L. (ed.). (1996). *Diderot, œuvres complètes. Tome IV, Esthétique-Théâtre*. Paris : Robert Laffont.
- VUILLERMOZ, M. (2000). *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650, Corneille, Mairet, Rotrou, Scudéry*. Genève : Droz.
- YETTER-VASSOT, C. (1996a). L'espace théâtral signifiant de deux pièces de Marivaux: Arlequin poli par l'amour et La Dispute. *Études Littéraires*, 29, 2, 97-109.
- YETTER-VASSOT, Cindy. (1996 b). Le Théâtre de Marivaux : en attendant un monde meilleur. En H. Coulet y G. Goubier (dir.), *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle avec*

la collaboration de la Société Marivaux (pp. 55-60). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

ANEXOS

ANEXO 1. SINOPSIS DE LAS COMEDIAS DE MARIVAUX

A continuación se detallan, por orden cronológico, los resúmenes de las comedias analizadas, los personajes¹⁵⁶, el año de la primera representación o de la publicación y la compañía para la que fueron escritas y/ o en la que fueron representadas.

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe* (1712)

Comedia en un acto y la única de nuestro corpus en verso, representada en un teatro de sociedad en Limoges, la primera comedia de Marivaux.

Personajes:

- Démocrite, padre de Philine
- Philine, hija de Démocrite
- Cléandre, amante de Philine
- Crispin, criado de Cléandre
- Ariste
- Maître Jacques, campesino al servicio de Ariste
- El Caballero
- El Financiero
- Frontin, «fourbe» empleado por Crispin

Sinopsis: Démocrite se niega a que su hija Philine se case con Cléandre, el joven del que está enamorada, pues su dinero se encuentra comprometido en juicios que prometen ser largos y peligrosos para el futuro de Philine y le propone a su hija elegir entre tres pretendientes: Ariste, rico campesino, cuya llegada es inminente, el Caballero y el señor La Boursinière, hombre de negocios, los dos llegarán esa misma noche. Philine hace partícipe a su sirvienta Toinette de su desesperación, sin embargo, rechaza la propuesta de Cléandre para fugarse juntos. Toinette y Crispin, criado de Cléandre, se proponen ayudar a sus señores. Crispin asegura a Cléandre que conseguirá alejar a los pretendientes. Pero, ¿cómo llevar a cabo su plan? Crispin se servirá del disfraz para provocar el rechazo entre el posible suegro y los pretendientes. Ariste, el primer pretendiente, llega a la casa de Démocrite, seguido por Maître Jacques. Lo recibe Crispin, que se hace pasar por Démocrite, enfundándose en un abrigo. Asimismo, Toinette se hace pasar por una descarada y loca Philine y ambos consiguen que Ariste se vaya. Toinette, por su parte, habla con su señor Démocrite sobre el error que comete al casar a su hija con Ariste, mucho mayor que ella. El Caballero de La Minardière llega más pronto de lo previsto y se encuentra con Démocrite, que le cuenta que Philine está en casa de unos parientes y que tiene que volver por la noche, como estaba previsto. Se trata de una estratagema de Démocrite, que quiere encontrarse a solas con cada uno de los pretendientes de su hija para poder juzgarlos. A continuación, aparece Crispin, disfrazado de un vulgar Ariste, fingiendo estar borracho. Démocrite hace llamar a su hija y ambos escuchan consternados la vida que a Philine le espera en el campo. Padre e hija se ponen de acuerdo para rechazar al falso Ariste. Crispin está orgulloso de su segunda victoria. El siguiente en llegar es el Financiero, que reconoce a Crispin, que en otros tiempos estuvo a su servicio. En tono de confidencia, Crispin le confiesa que toda la familia de Démocrite padece

¹⁵⁶ Los nombres de los personajes aparecen en mayúscula, incluyendo títulos nobiliarios como Princesa, Marqués, etc., pues, en muchas ocasiones, es la única referencia que tenemos de los mismos y, a nuestro modo de ver, actúan como su nombre propio. Si aparecen, conservamos los nombres propios en francés.

epilepsia. El Financiero renuncia a la mano de Philine y decide marcharse, incluso agradece con dinero la falsa información a Crispin. Sin embargo, por respeto hacia Démocrite, cambia de opinión y decide ir a su encuentro para comunicarle su decisión. Se presenta pues en la puerta de su casa, Toinette intenta disuadirlo, pero Démocrite le abre. El Financiero revela al padre de Philine la falsa confidencia de Crispin sobre la enfermedad de la joven y, al darse cuenta de que ha sido víctima de un engaño, promete vengarse de su antiguo criado. Frontin, contratado por Crispin para representar el papel de Financiero, es el siguiente en presentarse. Disfrazado con buenos ropajes y alardeando de fortuna y de mala educación, consigue que Démocrite, estupefacto, lo eche, sin comprender lo que está pasando. Por último, Crispin, disfrazado esta vez de mujer, llega con el propósito de contar a Démocrite que ha sido seducida por el Caballero. En estos momentos aparece el Caballero, y revela a Démocrite lo que Crispin le ha dicho (episodio fuera de la escena) sobre la locura de Philine. Démocrite, por su parte, le cuenta el episodio de la mujer seducida; los dos reconocen a Crispin bajo su disfraz. Los otros dos pretendientes vuelven a casa de Démocrite y descubren los engaños de Crispin. Démocrite llama a su hija y la obliga a elegir entre uno de los tres pretendientes. En el momento en el que están amenazando a Crispin con ser castigado a bastonazos, aparece Cléandre: el joven anuncia que ha ganado su juicio y es rico. Los pretendientes deciden renunciar a Philine y Démocrite se deja convencer por la petición de Cléandre y de su hija; Crispin y Toinette preparan también su boda, como sus jóvenes señores.

2. *L'Amour et la Vérité* (1720)

Comedia de tres actos y en prosa, de la que sólo se conserva un fragmento, un diálogo entre Amor y Verdad, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 3 de marzo de 1720.

Personajes:

- El Amor
- La Verdad

Sinopsis: El Amor y la Verdad se encuentran. El Amor ya no tiene nada que ver con lo que era y la Verdad está irreconocible bajo los adornos con los que la esconden los seres humanos. Al principio, las divinidades no se reconocen, pero tras presentarse se cuentan lo que les ha ocurrido. El Amor ha sido ultrajado por su hermano, fruto de la unión de Plutus y de Venus, que también se hace llamar Amor, pero es maleducado, interesado, atrevido y nada cortés. Por su parte, la Verdad ha sido desplazada por la Mentira y la Adulación, que muestran a los seres humanos lo que quieren ver y no la realidad. Así pues, las dos divinidades deciden vengarse. Hay cerca un árbol y un pozo. El Amor se encarama al árbol y decide que todo el que coma los frutos del mismo se enamorará de la primera persona que vea. Por su parte, la Verdad se mete en el pozo y afirma que todo aquel que beba de su agua se verá obligado a decir la verdad. La obra se termina con un entretenimiento.

3. *Arlequin poli par l'Amour* (1720)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 17 de octubre de 1720.

Personajes:

- el Hada
- Trivelin, criado del Hada
- Arlequin, joven secuestrado por el Hada
- Silvia, pastora enamorada de Arlequin

- Un pastor enamorado de Silvia
- La prima de Silvia, pastora
- Grupo de bailarines y cantantes.
- Tropa de duendes.

Sinopsis: Un Hada encuentra dormido al joven Arlequin y se enamora de él, lo secuestra y lo lleva a su palacio. El Hada vela su sueño, ansiosa de que despierte, pero cuando esto ocurre, el muchacho, lejos de corresponder al deseo del Hada, sólo dice tener hambre, y únicamente le llama la atención el anillo que lleva el Hada. Cuando los músicos del Hada cantan y bailan para divertirlo, el joven Arlequin se queda dormido. La estupidez de Arlequin, que ni se da cuenta de las estrategias del Hada para enamorarle, no desespera a ésta, que sigue en vano intentando engatusar al joven. Por otra parte, un pastor corteja a la joven pastora Silvia, sin ser correspondido. Arlequin se adentra en el bosque jugando al volante, con ojos sólo para éste, pero ve a Silvia cuando se agacha a recogerlo. Cuando Silvia y Arlequin se ven por primera vez, se quedan prendados el uno del otro. Al regresar al palacio, Arlequin pregunta al Hada qué se siente al estar enamorado y salta de alegría, pues lo que le explica el Hada se corresponde con lo que el joven siente por la pastora. Arlequin tiene el pañuelo que se le cayó a Silvia, el Hada se da cuenta de que ese pañuelo no es suyo e increpa a Arlequin para que le diga de quién es. Al final, el Hada secuestra también a la pastora para disuadirla de su amor por Arlequin y la obliga a negar sus sentimientos ante él, pero cuando el muchacho se echa a llorar y amenaza con lesionarse con un cuchillo, Silvia confiesa el chantaje del Hada. Trivelin, siguiendo las órdenes del Hada, se pone el anillo de esta que le permite ser invisible y los espía. Enternecido por el amor de los jóvenes, decide ayudar a los enamorados diciéndoles lo que han de hacer para liberarse del Hada: quitarle la varita mágica, lo que logra hacer Arlequin.

4. *La Surprise de l'amour* (1722)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 3 de mayo de 1722.

Personajes:

- Lélío
- La Condesa
- El Barón, amigo de Lélío
- Colombine, sirvienta de la Condesa
- Arlequin, criado de Lélío
- Jacqueline, sirvienta de Lélío
- Pierre, jardinero de la Condesa.

Sinopsis: Después de haber sido traicionado por una mujer, Lélío decide retirarse al campo con su fiel Arlequin –cuya historia amorosa se asemeja a la de su amo– y renunciar al trato con mujeres. Pero una de las vasallas de Lélío, Jacqueline, quiere casarse con Pierre, jardinero de una Condesa vecina que profesa la misma aversión por los hombres que Lélío siente por las mujeres. Pierre y Jacqueline necesitan el consentimiento de sus señores para poder casarse, e incluso les haría falta un pequeño donativo para la boda. Obligados a verse por este motivo, Lélío y la Condesa afirman repetidamente que no tienen el menor interés el uno por el otro, puesto que desdeñan al sexo opuesto. Un barón amigo de ambos se burla de sus manifestaciones y les cuenta la historia del embajador romano que encerró a Antíoco en un círculo que

dibujó a su alrededor, amenazándole con declararle la guerra si salía del mismo antes de responder a sus peticiones. A imitación del embajador, el Barón traza alrededor de Lelio un círculo, diciéndole que no podrá salir más que enamorado de la Condesa, para a continuación repetir la operación con ésta. Todos ríen, pero a partir de ese momento, Lelio y la Condesa se sienten incómodos y procuran evitarse, escribiéndose notitas para no tener que verse. Es evidente que han perdido la indiferencia de la que presumían. Entran en juego, además, los criados de ambos, pues Colombine enamora a Arlequin y, para poder estar juntos, se proponen lograr que sus señores se casen. Con su astucia y gracias a un retrato en miniatura que la Condesa ha perdido, Arlequin y Colombine conseguirán su propósito. La Condesa necesita los diamantes del estuche del retrato y lo quiere mandar a París para que lo desmonten. Se lo ha dado a Colombine para que lo envíe, pero lo ha perdido. Arlequin encuentra la cajita y el retrato, sin embargo, Lelio se queda con la imagen con el pretexto de que se parece a una difunta prima. Arlequin, siguiendo los consejos de Colombine, le devuelve la cajita a la Condesa, y le dice, además, que su señor conserva el retrato. La Condesa busca a Lelio para exigirle que se lo devuelva y, a pesar de negarlo, Arlequin pone en evidencia a su señor, diciendo que lo tiene en el bolsillo de la chaqueta. Lelio se disculpa, le pregunta a la Condesa si realmente quiere que se lo devuelva. Finalmente, la Condesa le permite quedárselo.

5. La Double Inconstance (1723)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 6 de abril de 1723.

Personajes:

- El Príncipe
- Silvia, prometida de Arlequin
- Un noble de la corte
- Flaminia (hija de un sirviente de la corte y confidente del Príncipe)
- Lisette (hermana de Flaminia)
- Arlequin, prometido de Silvia
- Trivelin, sirviente de la corte
- Lacayos y criadas

Sinopsis: Silvia ha sido secuestrada por el Príncipe, que quiere casarse con ella, pero está enamorada de un joven de su pueblo, Arlequin, su novio. El Príncipe se ha enamorado de la joven un día de caza en el que, alejado de su grupo, Silvia le da de beber. Todo depende de su voluntad, pues el Príncipe no quiere imponer el matrimonio. Ante el inesperado rechazo de Silvia al matrimonio principesco, El Príncipe ordena que traigan a palacio también a Arlequin, siguiendo los consejos de Flaminia, que se siente capaz de lograr diluir los sentimientos de la pareja aldeana. Trivelin, al servicio del Príncipe, irrita a Silvia hablándole incesantemente de todos los bienes de los que gozaría en la corte, mientras Flaminia logra ganarse la confianza de la aldeana, que le confiesa que, aunque está enamorada de Arlequin, le agrada mucho un oficial de palacio que la ha visitado en varias ocasiones. Por su parte, Arlequin rechaza tanto los privilegios que le ofrecen si renuncia a Silvia, como las maniobras seductoras de la coqueta Lisette, enviada por Flaminia. Ésta finge amistad tanto hacia Silvia como hacia Arlequin, convirtiéndose en confidente y “protectora” de la pareja. Silvia encuentra en el palacio al oficial que conoció en su pueblo y que no le es

indiferente; ignora que en realidad se trata del Príncipe. Lisette, siguiendo el plan de Flaminia, hiere el amor propio de Silvia, despertando su deseo de gustar, su interés por los vestidos y regalos que le ofrece el Príncipe; la joven se irá sintiendo cada vez más atraída por ese oficial tan amable y cortés. Del mismo modo, Arlequin aprecia más y más intensamente a Flaminia y, al mismo tiempo, disfruta de la lujosa comida que le ofrecen en palacio. En definitiva, los dos aldeanos acaban por sentir como un obstáculo para la propia felicidad los lazos que les unen. Sólo falta el paso final: Flaminia logra que Arlequin le declare los sentimientos que siente hacia ella, y el Príncipe revela su identidad a Silvia, que acepta emocionada su amor. La doble inconstancia forma así dos nuevas parejas, y la obra se termina con el doble matrimonio.

6. *Le Prince travesti* (1724)

Le Prince travesti, 1724, comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez el 5 de febrero de 1724 por los *Comédiens-Italiens*.

Personajes:

- La Princesa, soberana de Barcelona
- Hortense, pariente de la Princesa
- El Príncipe de León, que oculta su identidad bajo el nombre de Lélío
- El rey de Castilla, que oculta su identidad bajo el nombre de embajador del mismo
- Frédéric, ministro de la Princesa
- Arlequin, criado de Lélío
- Lisette, enamorada de Arlequin
- Un guardia
- Damas de compañía de la Princesa

Sinopsis: El Príncipe de León, disfrazado bajo el nombre de Lélío, recorre el mundo con el propósito de adquirir la experiencia necesaria para gobernar el día que sea rey. Se alista en la armada de Barcelona y, tras varias victorias, se convierte en uno de los favoritos de la Princesa de Barcelona, que lo quiere poner al frente de su gobierno. La soberana se enamora de Lélío, pero su condición le impide casarse con él, pues ella necesita un príncipe, como explica a su confidente Hortense, una joven viuda pariente suya, que le aconseja que se guíe por las virtudes del hombre que ama, no por su rango. La muchacha cuenta cómo su matrimonio había sido un fracaso, pues su marido había pasado del cariño a la indiferencia y a la humillación, lo cual había provocado en ella un profundo rechazo a los hombres, excepto a un desconocido que la salvó de unos ladrones que asaltaron su comitiva cuando iba de viaje, al que hubiera dado su corazón de no haber estado casada en esa época. Las dos mujeres le preguntan a Arlequin, criado de Lélío, por su señor, y constatan que desconoce los orígenes del joven, al igual que ellas. Entonces, la Princesa le pide a su pariente que indague en el corazón de Lélío y le diga que está dispuesta a casarse con él. Además, el tiempo apremia, pues el rey de Castilla le ha pedido matrimonio a través de su embajador, que acaba de llegar, y no es otro que el propio rey disfrazado, que se ha enamorado de un retrato que le han mostrado de la Princesa, y debe decidirse cuanto antes, pues esta unión aseguraría la paz entre ambos reinos. Hortense, cumpliendo con los deseos de la joven, acude al encuentro de Lélío y, para su sorpresa, descubre en él a su salvador y se queda consternada. Lélío tampoco ha podido olvidarla, pero, creyendo que no la iba a volver a ver, estaba dispuesto a casarse con la Princesa. Por otra parte, Frédéric, ministro de la Princesa, al ver peligrar su precioso ascenso, eclipsado por Lélío, decide sobornar a Arlequin, prometiéndole unas cuantas

monedas y la mano de una joven, Lisette, si traiciona a su señor. Lisette engatusa al criado, que se pone de parte de Frédéric, no sin antes pedirle ingenuamente permiso a Lelio. Arlequin cuenta delante de la Princesa y Frédéric que ha oído a su señor decir que ama a otra mujer y que tiene miedo de que los descubran, y la Princesa comienza a sospechar de las miradas de Hortense y Lelio. Así pues, ordena a Arlequin que le lleve una nota a Hortense, fingiendo que es de su señor Lelio, para descubrir su traición. Arlequin le confiesa a Hortense que la notita es de la Princesa y ella, confiada al ver esta prueba de lealtad, le manda que le lleve una notita a Lelio, en la que le pide que huya ya que ella no puede, pues la Princesa, haciendo uso de su poder, le ha ordenado que no se mueva de palacio. Arlequin, aconsejado por Lisette, le da la nota a la Princesa y la lee en voz alta delante de Hortense, consternada por la suerte que correrá Lelio. Finalmente, la Princesa haciendo gala de su indulgencia, y escuchando la petición del falso Embajador de Castilla para que perdone a Lelio, renuncia al corazón de éste, permitiendo que él y Hortense se casen. El rey de Castilla y Lelio se quitan sus máscaras y la Princesa concede su mano al benevolente soberano.

7. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 8 de julio de 1724.

Personajes:

- La Condesa
- Lelio
- La dama de París, que oculta su identidad bajo el disfraz de Caballero
- Trivelin, criado del Caballero
- Frontin, otro criado del Caballero
- Arlequin, criado de Lelio
- Vasallos

Sinopsis: La casualidad hace que una joven damita de París encuentre a Lelio, su futuro esposo, al que nunca había visto, en un baile de máscaras al que acude con sus amigas disfrazada de Caballero. Lelio, engañado por el disfraz, entabla amistad con él y le habla de una Condesa, que ha tenido a bien prestarle dinero para comprar unas tierras y con la que, además, se ha comprometido formalmente en matrimonio mediante un recibo de diez mil escudos: si uno de los dos decide romper el compromiso, debe indemnizar al otro con esa suma de dinero. Sin embargo, Lelio tiene que elegir entre la rica Condesa y una damita de París aún más pudiente que le han propuesto recientemente en matrimonio. Elegiría a la damita sin pensárselo dos veces, no por sus encantos, sino por su riqueza, pues ni siquiera la conoce, pero no quiere romper su compromiso con la Condesa, ya que le supondría la pérdida de una buena cantidad de dinero. Así que decide invitar al Caballero al castillo de la Condesa y proponerle que sea su cómplice y la seduzca. De esa manera, Lelio podría quedarse con la rica dama de París sin tener que pagar por romper su compromiso con la Condesa. El Caballero decide aceptar la proposición de Lelio para poder darle un escarmiento. El plan funciona a la perfección y el Caballero seduce a la Condesa, que se olvida con ligereza de Lelio, que a su vez, finge, siguiendo con su plan, tener celos del Caballero. Sin embargo, el secreto del Caballero pasa de Frontin a Trivelin y de éste a Arlequin, que le insinúa a Lelio que su amigo es una damita. Al principio, la joven consigue convencer a Lelio de que es un hombre, pero al final, ante la insistencia de Arlequin, Lelio descubre que es una mujer, pero no su verdadera identidad, pues la joven se

hace pasar por una criada al servicio de la dama de París con la que se ha comprometido Lelio, cuya misión era disfrazarse para poder espiar a Lelio y transmitir sus impresiones a su señora. Lelio, alarmado ante la posibilidad de perder la suculenta renta de la damita, le promete dos mil escudos a la *fausse suivante* a cambio de que le dé un informe positivo a su señora. La joven no se conforma, exigiéndole que le pague por adelantado, y Lelio le da un anillo y le promete hacer un recibo por el dinero, pero no la convence. Al final, la damita consigue que le dé el recibo por el que se ha comprometido con la Condesa y le garantiza que se lo devolverá cuando le entregue el dinero. Además, le aconseja que presione a la Condesa para que se casen, pues está segura de que su amor por el Caballero hará que renuncie al dinero. Al mismo tiempo, el Caballero recomienda a la Condesa que acepte el matrimonio, para que sea Lelio quien lo rompa y no pierda el dinero. Lelio, estupefacto ante la reacción inesperada de la Condesa, le confiesa que no la quiere, pero que se casará con ella con tal de no perder el dinero. En este momento, la falsa criada descubre su verdadera identidad, rompe el famoso recibo y la comedia se termina con la ruptura de ambos matrimonios, castigando a Lelio por su ambición y, en cierto modo, a la Condesa por su inconstancia.

8. Le Dénouement imprévu (1724)

Comedia en un acto y en prosa, representada en la *Comédie Française*.

Personajes:

- Monsieur Argante.
- Mlle Argante, hija de M. Argante.
- Dorante, amante de Mlle Argante.
- Éraste, amante de Mlle Argante.
- Maître Pierre, granjero de M. Argante.
- Lisette, criada de Mlle Argante.
- Crispin, criado d'Éraste.
- Un criado de M. Argante.

Sinopsis: Éraste, el *gentilhomme de campagne* destinado a Mademoiselle Argante por su padre, tiene que presentarse de inmediato. Dorante, un joven burgués enamorado de la joven, abogado sin éxito, confía su desesperación a Maître Pierre, interesado en Lisette. Dorante planea hacer fingir a Mlle Argante que está loca para espantar a Éraste y encarga a Maître Pierre que le transmita sus intenciones. Además, promete darle cincuenta pistolas si, además de informar a la joven, Mlle Argante finalmente no se casa. Asimismo, Maître Pierre propone a Dorante interceder en su favor ante M. Argante, lo cual lleva a cabo sin éxito. A continuación, Maître Blaise informa del plan de Dorante a Lisette y a Mlle Argante, que no parece muy entusiasmada. Mlle Argante se sincera con Lisette sobre sus sentimientos tambaleantes hacia Dorante. La criada se encarga de describirle la desagradable vida en el campo que le espera si se casa con Éraste. Así pues, a pesar del dudoso amor que siente por Dorante, la joven acepta fingir estar loca. Maître Pierre anuncia la llegada de Dorante, desesperado. Cuando ve a su amada consigue que acepte su plan, pero no que le declare su amor. Mlle Argante pone en práctica su locura fingida delante de su padre, que la manda retirarse, furioso, y no se cree la farsa. Crispin, criado de Éraste, aparece para anunciar a M. Argante la llegada de su señor y le revela que, para evaluar la disposición de Mlle Argante hacia su matrimonio, impuesto al fin y al cabo, su señor quiere ocultar su identidad y presentarse como si fuera un amigo de Éraste. Éraste en persona aparece después para confirmar su plan a su futuro suegro y obtiene su aprobación para seguir adelante y encontrarse con Mlle Argante a solas. M. Argante llama a Maître Pierre y

a Lisette para darles órdenes. Mientras que Lisette va a buscar a su señora, Maître Pierre confiesa al que cree amigo de Éraste (que no es otro que él mismo, disfrazado con un ropa negra) que Mlle Argante está enamorada de otro hombre y va a fingir estar loca para evitar el matrimonio. Aparece Mlle Argante. Siguiendo con el plan, finge estar loca, pero, al mismo tiempo, se enamora del joven, adivinando por sus palabras que es Éraste, y no un amigo del mismo, como dice ser. Ambos se declaran su amor y Monsieur Argante y Maître Pierre son testigos de su entendimiento. Maître Pierre se propone como intermediario ante Dorante, definitivamente rechazado, por el módico precio de sesenta pistolas, que Éraste se ofrece a pagarle con gusto.

9. *L'Île des esclaves* (1725)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 5 de marzo de 1725.

Personajes:

- Iphicrate, señor
- Arlequin, su criado
- Euphrosine, señora
- Cléanthis, su criada
- Trivelin, gobernador de la isla
- Los habitantes de la isla

Sinopsis: El tiempo de la acción es indeterminado, situándose en la Antigüedad. Tras el naufragio del barco en el que viajaban, dos nobles atenienses y sus esclavos (Iphicrate y su Arlequin, Euphrosine y Cléanthis), han conseguido llegar a una isla colonizada, hace muchos años, por esclavos sublevados. En esta isla, cuando llegan extranjeros, por ley los esclavos se convierten en señores y los señores en esclavos. Así pues, los náufragos, obligados por Trivelin, gobernador de la isla, tienen que cumplir la ley: empezando por intercambiar sus nombres y sus ropajes, invierten su relación de poder para los señores que sufran lo que les han hecho padecer a sus esclavos y puedan ser merecedores de su libertad corrigiendo su actitud. Los ex-señores se ven obligados a padecer las humillaciones que han hecho pasar a sus criados, y estos empiezan por reprochárselas, empezando por decir ante ellos cómo son. A continuación, Arlequin y Cléanthis, orgullosos de su nuevo estatus, imitan una escena de seducción en alta sociedad, burlándose de sus señores, para decidir luego que lo conveniente es que Arlequin se case con Euphrosine y Cléanthis con Iphicrate. Al final, Arlequin y Cléanthis deciden perdonar a sus señores y les devuelven sus ropajes, es decir, su posición social. Trivelin ha alcanzado su objetivo.

10. *L'Héritier de village* (1725)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 19 de agosto de 1725.

Personajes:

- Madame Damis.
- El Caballero
- Blaise, campesino

- Claudine, mujer de Blaise
- Colin, hijo de Blaise
- Colette, hija de Blaise
- Arlequin, criado de Blaise
- Griffet, procurador

Sinopsis: El campesino Blaise regresa orgulloso de la ciudad (París): ha cogido el coche público y Arlequin le lleva su pesado paquete. Con la herencia de cien mil francos que va a recibir de su difunto hermano se puede permitir esos lujos. Al llegar a casa, le explica a su mujer Claudine que el dinero va a modificar su categoría social y, por tanto, sus costumbres. Van a dejar de ser unos simples campesinos y esto implica adoptar no sólo ropajes nobles, sino también costumbres de nobles, por ejemplo, Blaise tiene que tener amantes. Por otro lado, no pagar las deudas también es propio de gente noble, así que cuando el fiscal viene a reclamar a Blaise los cincuenta francos que le ha prestado hace un mes, Blaise no se les da tan fácilmente. El fiscal lo tiene que engañar, pues ya que es de buen gusto prestar y no devolver, se los pide prestados (esc. VII): “J’ai une grâce à vous demander, qui est de vouloir bien me prêter cinquante francs.” Blaise se los presta sin dificultad, pero se siente engañado (esc. VII): “Vous v’là payé, fiscal? Jarnigué! C’est bien malhonnête à vous.” Además, Blaise contrata a un preceptor para que enseñe buenos modales a sus hijos, que no es otro que el trotamundos de Arlequin. Atraídos por la fortuna del campesino, una dama del pueblo, endeudada, y su primo, caballero, en la misma situación, se ofrecen para contraer matrimonio con los hijos de Blaise y así subsanar sus deudas. Blaise ve en este doble matrimonio la posibilidad de mejorar socialmente. Mientras esperan al notario, Blaise recibe una carta anunciándole que el banquero que tenía el dinero de la herencia ha huido, llevándose todo. Con las mismas, el Caballero y la Dama se retiran y deshacen sus respectivos matrimonios y Blaise y su familia vuelven a su vida de campesinos.

11. *L’Île de la raison ou Les Petits Hommes* (1727)

Comedia de tres actos y en prosa, representada en la *Comédie Française* el 11 de septiembre de 1727. Cabe destacar que la comedia está precedida de un prólogo en el que los personajes, que se encuentran en la *Comédie Française* para asistir a la representación de la obra, discuten sobre la misma. Además, Marivaux dota a la obra de un Prefacio, en el que reconoce que la obra no ha sido apta para ser representada, pues la puesta en escena reposa en una óptica teatral irrealizable: la idea de Marivaux es que, los naufragos, cuya talla ha disminuido al llegar a la isla, crezcan hasta alcanzar su tamaño normal a medida que recuperen la razón y confiesen sus faltas, pero este efecto, base de la obra, fue imposible de reproducir para el público. Con el propósito de remediar esta carencia e instruir a los lectores, Marivaux introdujo el prólogo, pero fue también insuficiente.

Personajes:

Personajes del Prólogo: El Marqués, el Caballero, la Condesa, el Consejero, el Actor.

Personajes de la comedia:

- El Gobernador de la isla
- Parmenès, hijo del Gobernador
- Floris, hija del Gobernador
- Blectrue, consejero del gobernador
- Un isleño

- Una isleña
- Mégiste, criado isleño
- Séquito del Gobernador
- El Cortesano
- La Condesa, hermana del Cortesano
- Fontignac, Gascón, secretario del cortesano
- Spinette, criada de la Condesa
- El Poeta
- El Filósofo
- El Médico
- El campesino Blaise

Sinopsis: Tras naufragar el barco en el que viajaban, ocho europeos (un Cortesano y su secretario gascón, llamado Fontignac, una Condesa, hermana del Cortesano y su criada Spinette, un Poeta, un Médico, un Filósofo y un campesino, Blaise) llegan a la Isla de la Razón. Su tamaño se ve disminuido (no todos los europeos menguan de la misma manera, cada uno acorde con su grado de locura) hasta tal punto que un isleño los mete en jaulas, creyendo que son animales. Transcurridos seis meses, durante los cuales el isleño ha alimentado a los recién llegado y les ha enseñado la lengua de la isla, decide entregárselos al Gobernador, que, junto con sus hijos, Parmenès y Floris, los examina con una lupa, sorprendiéndose de su pequeño tamaño y de su similitud con los hombres. Blectrue, el consejero del Gobernador, cuenta que, en los registros del Estado, ha leído que, doscientos años antes, encontraron unos animales parecidos que, en realidad, eran hombres que recuperaron su tamaño normal a medida que recuperaban la razón y aceptaban las ideas de la isla, siendo su tamaño una especie de encantamiento como castigo por sus faltas en su vida pasada. El Gobernador encarga a Blectrue interrogarlos para ver qué errores han cometido e intentar que recuperen la razón y, por ende, su tamaño. El primero con el que se entrevista el consejero es el Poeta, que no consigue recuperar su talla, pues no acepta sus errores pasados y su orgullo y sus ansias de ser admirado no lo dejan razonar. El siguiente en ver a Blectrue es Blaise, que confiesa sus faltas: todo el dinero que ganaba se lo gastaba en beber e intentaba engañar a los que vendía sus productos. A medida que reconoce sus debilidades y decide enmendarse, Blaise recupera poco a poco su tamaño. Sin embargo, en el momento en el que flaquea y le dice a Blectrue que se va a burlar de sus compatriotas que siguen siendo pequeños, su tamaño disminuye. Blaise consigue finalmente recuperar su tamaño y decide ayudar al resto de sus compañeros a curarse. Comienza por Fontignac, el Gascón, que, al reconocer sinceramente que ha sido mentiroso, fanfarrón y adulator, recupera su tamaño. A su vez, el Gascón cura a Spinette, la criada de la Condesa. Intentan hacer lo mismo con el Médico, pero su vanidad y avaricia no le permiten por el momento recuperar su tamaño, aunque acabará lográndolo. Por su parte, la Condesa tiene que corregir los errores que enumera su criada, su coquetería, su orgullo y su fingida buena educación. Al final, consigue recuperar su tamaño e incluso, se decide a hacer una declaración de amor a Parmenès, el hijo del Gobernador, pues según las costumbres de la isla, son las mujeres las que deben cortejar a los hombres. La conversión más difícil es la del Cortesano: Fontignac, su secretario, ayudado por Blaise, le recuerda que nunca devuelve sus préstamos, su forma de fingir amistad, su gusto por las alabanzas. El Cortesano acaba confesando y tiende la mano en señal de agradecimiento a Fontignac y a Blaise. Solamente el Poeta y el Filósofo se niegan a reconocer sus errores y no consiguen curarse, al contrario, se pelean acaloradamente porque el Poeta ha compuesto unos versos, que ha enviado al Gobernador, en los que se burla del Filósofo y del resto de los europeos. Spinette, como la Condesa, se decide a declarar su amor a Fontignac, que lo acepta. A su vez, Floris se declara al Cortesano y una isleña a Blaise. Todo termina con los matrimonios de

las parejas recién formadas y, según las costumbres de la isla, no se necesitan ni notarios ni contratos, sólo la presencia de testigos.

12. *La Seconde Surprise de l'amour* (1727)

Comedia en tres actos y en prosa, representada en la *Comédie Française* el 31 de diciembre de 1727.

Personajes:

- La Marquesa, viuda
- El Caballero
- El Conde
- Lisette, criada de la Marquesa
- Lubin, criado del Caballero
- Monsieur Hortensius, pedante

Sinopsis: La Marquesa, viuda, ha perdido al esposo que tanto amaba justo un mes después de casarse y está sumida en una profunda tristeza, pues considera que la pérdida de su marido es irreparable y no admite la posibilidad de volver a amar. Su fiel criada, Lisette, le suplica que ponga fin a esa agonía que dura ya seis meses, y, para intentar que de nuevo se preocupe de su aspecto, le dice que su dolor la está dejando irreconocible, insistiendo en que traigan un espejo para que lo vea con sus propios ojos. Tras dudar, decide sentarse ante el espejo y contemplar su reflejo y, efectivamente, se da cuenta de que está muy cambiada y abatida. Es un primer paso en su recuperación, que Lisette quiere aprovechar. Un Conde y un Caballero, amigos del difunto marido, la visitan de vez en cuando. Lubin, criado del Caballero, llega para anunciar a la Marquesa que su señor, hundido por la pérdida que acaba de sufrir y que le obliga a confinarse en la soledad del campo, quiere verla para despedirse antes de partir. La Marquesa consiente su visita por la similitud de sus situaciones, ambos están tristes, y se retira. Una vez solos, Lubin le confiesa a Lisette que está triste voluntariamente porque lo está su señor. Cuando el Caballero aparece para despedirse de la Marquesa, ésta se interesa por las razones de su marcha tan precipitada y el Caballero le explica que acaba de perder para siempre a su amada Angélique: el padre de la joven se oponía a que se casara con el Caballero y Angélique ha rechazado el matrimonio que le habían concertado. En consecuencia, « elle a cédé, rénoncé au monde, et s'est liée par des noeuds qu'on ne peut plus rompre » (I, 7). El favor que le pide el Caballero a la Marquesa, antes de retirarse al campo, es que entregue a Angélique una carta que le ha escrito, pues su casa de campo está cerca del lugar en que se encuentra la joven. La Marquesa acepta y, al leer la carta con el consentimiento del Caballero, pues no está lacrada, sus sentimientos y sus palabras le recuerdan a su marido, así que le devuelve la carta y le propone que se quede: dado que sus casas están comunicadas por un jardín común, le sugiere que la visite para consolarse mutuamente y disfrutar de las lecturas que organiza Hortensius, una especie de filósofo que ha contratado para ocuparse de la biblioteca, a la vez que persigue a Lisette. A su vez, el Caballero encuentra que el corazón de la Marquesa se parece al de Angélique, que acaba de perder. Así que acepta su proposición de ser únicamente amigos, renunciar al amor y consolarse mutuamente, y propone a la Marquesa que Hortensius escoja libros de su biblioteca para las lecturas a las que va asistir. Lisette, por su parte, quiere buscar un pretendiente para que su señora salga de la melancolía en la que está sumida. Aparece el Conde, que ama a la Marquesa, y le pide al Caballero, pues sabe que son buenos amigos, que interceda por él ante ella, apoyado por Lisette. El Caballero, celoso al decirle el Conde que la Marquesa lo ha tratado con dulzura, incumpliendo su promesa de renunciar al amor, decide no intervenir, pues considera que el Conde

ya tiene el camino allanado. El Conde ve en su respuesta la actitud propia de un rival y se marcha con desaire. Lisette se da cuenta también, y le propone al Caballero casarse con su señora, lo cual rechaza, pues sólo busca amistad, como habían acordado. El Caballero ordena a Lubin que vaya con Hortensius a buscar los libros a la biblioteca. El criado aprovecha este momento para decirle al pedante que la Marquesa pronto se casará con el Conde, ya que su señor ha rechazado la propuesta de Lisette, por lo tanto, él perderá su trabajo. Hortensius tiene miedo de que un inminente matrimonio de la viuda haga que le despida, por tanto, se propone que no se lleve a cabo. Lubin lleva los libros a la biblioteca de la Marquesa, en la que Lisette coloca unas sillas para la lectura, y le dice a la criada que, si su señora se casara con su señor, ellos podrían hacer lo mismo. Lisette se burla de sus planes. Por su parte, Hortensius le dice a la Marquesa que los libros del Caballero no son buenos. Le propone una lectura sobre la paciencia, que la Marquesa desecha porque es muy triste. A continuación, le propone otra lectura sobre la amistad, situación que Hortensius aprovecha para decir a la Marquesa que sea enterado de que se va a casar con el Conde y pronto la va a perder como alumna. La Marquesa, sorprendida, le pide una explicación y Hortensius no tarda en contarle que se lo ha dicho Lubin: ya que el Caballero ha rechazado la mano de la Marquesa, que le ofrecía Lisette, será el Conde su esposo. La Marquesa, indignada en apariencia con Lisette, pero en realidad ofendida ante el rechazo del Caballero, le quiere pedir una explicación. En esos momentos, aparece Lubin, para presentar las disculpas de su señor (se ha retrasado para la lectura porque tenía asuntos que tratar) y pedir a la Marquesa que acepte casarse con el Caballero, que ha rechazado su mano, pero la aceptaría si ella tomara la iniciativa. De esa manera, él podrá hacer lo mismo con Lisette, de la que se ha enamorado. La Marquesa se irrita aún más y, cuando llega Lisette, le reprocha lo ocurrido: es una impertinente por intentar casarla con el Conde y ha comprometido su honor al ofrecer su mano al Caballero, que la ha cubierto de vergüenza con su rechazo. Lisette contesta que lo ha hecho porque cree que un nuevo matrimonio puede sacarla de su tristeza y que, a pesar del aparente rechazo, el Caballero la ama en secreto, aunque no consigue calmar a su señora. Cuando el Caballero llega, la Marquesa les pide a todos que se vayan para poder estar a solas y pedirle cuentas. El Caballero le reprocha su relación con el Conde. La Marquesa le aclara que no siente nada y le pregunta sobre su rechazo y sobre los celos que Lisette cree haber visto en él. Una vez aclarado que la negativa del Caballero ha sido por no violar el pacto que habían hecho de ser únicamente amigos, éste le reprocha que ha sido la primera en romper su promesa, por las esperanzas que le ha dado al Conde y afirma que no siente celos. Decepcionada con su respuesta, para distraerse, la Marquesa llama a Hortensius para proseguir la lectura y el Caballero decide retirarse. La Marquesa ordena a Hortensius que lo haga venir y el Caballero interrumpe en varias ocasiones la lectura, pues no está de acuerdo con lo que escucha (la lectura trata sobre la razón: hay que huir de las pasiones para conservarla) y llega a contradecir incluso a Séneca, lo cual hace que Hortensius se marche, enfadado. De nuevo solos, reanudan la conversación y el Caballero reconoce que se ha sentido ofendido al saber de la relación de la Marquesa con el Conde, pues su amistad es muy especial y no es compatible con una relación amorosa con otro hombre. Satisfecha con la respuesta y confesando los mismos sentimientos, la Marquesa le promete no volver a ver al Conde y despedir a Hortensius, cometido que encarga a Lisette. Lisette le paga al pedante por sus servicios e informa al Conde de que su señora no quiere verlo más. El Conde no se da por vencido: decide intentar demostrar que lo que siente el Caballero por la Marquesa es amor, no amistad y embaucarle. Ante él, presume de no serle indiferente a la Marquesa, pues ésta ha escuchado su declaración de amor, y le pide de nuevo que interceda por él. El Caballero, celoso y despechado, acepta ayudarlo, incluso acepta la mano de la hermana del Conde. Mientras el Caballero habla con la Marquesa y le cuenta que se va a casar con la hermana del Conde, éste escucha, en el *cabinet* contiguo, donde le ha dicho el Caballero que espere, que la Marquesa, ante lo que acaba de decir el Caballero, por despecho reconoce que el Conde no le es indiferente. Mientras que el Conde corre a buscar un notario para los matrimonios, tanto el Caballero como la

Marquesa están destrozados. Lubin, en secreto, lleva una notita de despedida del Caballero a la Marquesa: el Caballero se la ha dado para que la lleve, le ha pedido que no la lleve, de nuevo que sí y, finalmente, se le ha caído mientras paseaba, ocasión que aprovecha el criado para cogerla. Aparece el Caballero para despedirse y la Marquesa lee la notita delante de su amado, en la que se despide y confiesa su amor. La Marquesa, a modo de respuesta, se sonroja y el Caballero le besa la mano. Aprovechan la presencia del notario que ha hecho llamar el Conde para su matrimonio y el de sus criados.

13. *Le Triomphe de Plutus* (1728)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 22 de abril de 1728.

Personajes:

- Apollon, bajo el nombre de Ergaste
- Plutus, bajo el nombre de Richard
- Armidas, tío de Aminte
- Aminte
- Arlequin, criado de Ergaste
- Spinette, criada de Aminte
- Músicos

Sinopsis: Apollon desciende del Olimpo para cortejar a una mortal, Aminte. Plutus desafía a Apollon, afirmando que sería capaz de conquistar a la joven sólo con sus riquezas, sin tener que recurrir ni a los poemas ni a los modales de Apollon. La apuesta está servida. Se disfrazan de mortales y se esconden tras los nombres de Ergaste (Apollon) y Richard (Plutus). Ergaste es guapo, elocuente e inteligente. Richard es poco agraciado y vulgar, pero es rico, y con su dinero sabe comprar a los criados y al tío de Aminte. Richard demuestra a Spinette su generosidad con una bolsa de dinero para que lo ayude a conquistar a su ama y deje de estar al servicio de Ergaste. Le regala, además, un anillo. Lo primero que tiene que hacer Richard es convencer al tío de la joven, pero Spinette afirma que no habrá problema ya que Armidas es un hombre interesado. Spinette muestra su anillo a Aminte como prueba de la generosidad de Richard. Éste consigue sobornar también a Arlequin, que en un principio sostiene que sirve a Ergaste por amistad, sin embargo, en cuanto Richard le da dinero para que beba a su salud, consigue ponerlo de su parte para que lo ayude en su conquista de la joven Aminte. En cuanto a Armidas, quiere vender unas tierras y dar el dinero que obtenga a su sobrina cuando se case. El precio son veinte mil escudos, pero el posible comprador sólo le ofrece quince mil. Richard le compra las tierras, sin ni siquiera verlas, y le propone recuperarlas de forma gratuita si obtiene la mano de Aminte. Como sabe que Ergaste es el pretendiente de Aminte, intenta convencer a su tío con sus riquezas de que él es mejor partido. Por último, las riquezas logran convencer a Aminte, reticente en un principio ante la idea de casarse con Richard. Éste le regala una pulsera, le muestra que lleva encima cien mil escudos como muestra de su fortuna y le pide a Aminte que los coja. Ella misma termina cayendo en sus redes y Plutus gana la apuesta. Cuando descubren sus verdaderas identidades, Apollon afirma (esc. XVII): «l'or est la seule divinité à qui les hommes se sacrifient».

14. *La Nouvelle Colonie ou La Ligue des Femmes* (1729)

Comedia en tres actos y en prosa, escrita para el Théâtre des Italiens, representada el 18 de junio de 1729, sólo se conserva el *divertissement* y un resumen del periódico *Le Mercure*.

Personajes:

- Timagène, noble
- Silvia
- Arlequin
- Monsieur Sorbin, representante del Tercer Estado
- Madame Sorbin
- Hermocrate, filósofo

Sinopsis: Las mujeres que viven en la isla son demasiado ambiciosas como para continuar dependiendo de los hombres y no comprenden que estos no las dejen participar en el gobierno. La acción comienza el día en que se elige a los dos nuevos gobernantes, un representante de la nobleza y uno del Tercer Estado. Silvia, la más valiente, al enterarse de que Timagène ha sido elegido como representante de la nobleza, alardea de poder convencerle para que haga justicia a las mujeres, pues está enamorado de ella. Silvia le advierte de que, si no consigue acabar con la injusticia con la que los hombres tratan a las mujeres, tendrá que renunciar a su amor por ella y le pide que comunique su propuesta al Consejo. Timagène intenta convencerla de que sus ideas son absurdas, y Silvia rompe con él. Timagène, que no puede vivir sin su amada, está dispuesto a renunciar a su recién estrenado cargo. Sin embargo, Sorbin, elegido para gobernar con él, se opone a que renuncie, a pesar de que su mujer también pretende divorciarse si no cumple sus deseos. Finalmente, Sorbin decide abdicar como Timagène, pero antes deciden elaborar una nueva ley que exija que sólo se podrá proceder contra las mujeres mediante ruegos y reproches, así pretenden evitar las represalias que el nuevo gobierno pueda tomar en contra de Silvia y de Mme Sorbin. Hermocrate, el filósofo que aconseja a los dos gobernadores, les reprocha la debilidad que han mostrado hacia las mujeres. En el nuevo consejo que se convoca para la abdicación de Timagène y Sorbin, Hermocrate es elegido para gobernar solo e inaugura su imperio declarando el exilio del padre y del amante de Silvia y de Sorbin y su mujer. La crueldad de Hermocrate hace que las mujeres renuncien a sus planes.

15. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 23 de enero de 1730.

Personajes:

- Monsieur Orgon, padre de Silvia
- Mario, hijo de M. Orgon y hermano de Silvia
- Silvia, hija de M. Orgon y hermana de Mario
- Dorante, pretendiente de Silvia
- Lisette, dama de compañía de Silvia
- Arlequin, criado de Dorante
- Un lacayo

Sinopsis: La joven Silvia, hija del señor Orgon, espera la llegada de su futuro marido, Dorante, pero no ve en el matrimonio una razón para alegrarse debido a la profunda desconfianza que siente hacia los hombres y, sobre todo, hacia su futuro marido, al que no conoce. Solicita a su padre la posibilidad de intercambiarse con su criada Lisette para poder observar las cualidades y los defectos de su pretendiente sin que éste se dé cuenta. Un delantal es suficiente para convertirse en criada. Sin embargo, la joven desconoce que su prometido, Dorante, temeroso también ante el matrimonio, ha solicitado a su vez permiso para proceder de la misma manera e intercambiarse con su criado Arlequin. Así pues, el joven se presenta como el criado Bourguignon mientras que Arlequin se hace pasar por Dorante. De esto están avisados el señor Orgon y su hijo Mario mediante una carta del padre de Dorante en la que explica las intenciones de su hijo. Cuando Dorante conoce a Silvia, se enamora de ella a pesar de su condición de damita de compañía, y le dedica bonitos cumplidos. Silvia, muy a su pesar, se siente cautivada por los modales de Bourguignon, mientras que el falso Dorante la horroriza. Por su parte, Lisette se siente correspondida por Arlequin y decide explicarle al señor Orgon la situación para que la dispense de seguir con esta farsa, aunque el padre de Silvia la anima a continuar. Presionado por Mario, que finge estar enamorado de la falsa Lisette, Dorante le confiesa su verdadera condición a Silvia, que continúa con su disfraz de damita de compañía hasta que consigue que Dorante le proponga matrimonio sin importarle su condición social. Después de que Lisette y Arlequin se confiesen que no son más que criados que se han prestado a los deseos de sus señores, la obra se termina con un doble matrimonio

16. La Réunion des Amours (1731)

Comedia heroica en un acto y en prosa, representada por los *Comédiens-Français* el 5 de noviembre de 1731.

Personajes:

- Apolo
- Cupido
- Amor
- Mercurio
- Plutus
- La Verdad
- La Virtud
- Minerva

Sinopsis: En el Olimpo, Cupido y el Amor se encuentran frente a frente. Son rivales en el corazón de los hombres, discuten y se amenazan con dispararse las flechas que ambos llevan en sus respectivas aljabas. El Amor informa a Cupido de que sólo uno de ellos podrá entregar su don al Príncipe en la asamblea a la que han convocado a los dioses para tal fin. Cupido, sorprendido al no haber sido invitado, le pregunta a Mercurio sobre el acontecimiento y este, acompañado por Plutus, confirma al libertino que ha recibido la orden de Minerva para no convocarlo, diosa a quien Júpiter ha confiado la organización de la asamblea. Apolo, preocupado por la vuelta del Amor, anuncia a Cupido que Minerva será la encargada de juzgarlos y de decidir quién entregará sus dones al hijo de Rey. Cupido, despreocupado, prefiere ir a beber con Baco, seguro de su victoria. Aparece la Verdad, le dice a Apolo lo que piensa sobre él y este, aceptando las críticas, se reconcilia con ella, proponiéndole trabajar conjuntamente para educar al Príncipe. Cupido anuncia la llegada de Minerva, escoltada por su rival, para que tenga lugar la elección: cada dios del amor debe defenderse y dar argumentos para ser elegido. Minerva los escucha y llama a la Virtud para que le ayude a tomar una decisión. Amor y Cupido se dirigen esta vez a la Virtud, el primero de forma razonable,

el segundo como un verdadero seductor, incluso le toma la mano a la Virtud y se la besa. La diosa se escapa y Mercurio, que ha presenciado la escena, vaticina la victoria de Cupido. Minerva regresa como portavoz de Júpiter: se ha decretado que ambos tienen que unirse para hacer que el Príncipe sea razonable y apasionado a la vez.

17. *Le Triomphe de l'amour* (1732)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 12 de marzo de 1732.

Personajes:

- Léonide, princesa de Esparta, bajo el nombre de Phocion
- Corine, dama de compañía de Léonide, bajo el nombre de Hermidas
- Hermocrate, filósofo
- Léontine, hermana de Hermocrate
- Agis, hijo de Cleomène
- Dimas, jardinero de Hermocrate
- Arlequin, criado de Hermocrate

Sinopsis: Léonide, princesa de Esparta, quiere devolver el trono usurpado al legítimo descendiente de Cleomène, Agis, de quien ahora se ha enamorado. El príncipe se encuentra recluido en el bosque, con la sola compañía de un filósofo, Hermocrate, y de la hermana de éste, Léontine. Ambos lo han educado en el odio al sexo femenino y en la aversión a los sentimientos amorosos. Para vencer tal resistencia, Léonide tejerá un plan, con el que enamorará a cada uno de los tres personajes, ayudada por su dama de compañía y por los criados de Hermocrate. Para que el plan tenga éxito, la princesa y su dama de compañía tienen que recurrir a disfrazarse de hombre y encubrirse bajo los nombres de Phocion y Hermidas, respectivamente. En primer lugar, Phocion seduce a Léontine, una solterona que había olvidado que podía amar y a la que el reciente amor ciega hasta el punto de estar dispuesta a convencer a su hermano para que Phocion permanezca unos días en su casa. Una vez superado el primer obstáculo, Léonide se servirá de su labia inteligente y aduladora para despertar el amor en el frío filósofo, que pronto descubre que sus rasgos son los de una mujer que ha visto en el bosque, aunque no su verdadera identidad, pues la astuta princesa finge ser una noble llamada Aspasié que, enamorada perdidamente de Hermocrate y conociendo su opinión sobre las mujeres, ha decidido disfrazarse de hombre para poder acercarse a él. A ambos les seduce con la misma táctica, mostrándoles en el momento oportuno y con la ayuda de sus cómplices, un retrato en miniatura de cada uno que ha mandado hacer expresamente y les entrega el suyo, prueba de amor irrefutable. Como es lógico, la amistad que entablan Phocion y Agis se convierte en amor cuando el príncipe descubre que es una mujer, y corresponderá a la mirada enamorada de la princesa, aunque permanecerá ciego en lo que a la identidad de su amada se refiere. Pero pronto los celos se apoderan de él al enterarse de que su amada también quiere a Hermocrate. Para alejar al filósofo y a su hermana de Agis y poder explicarle quién es y cuál es su misión, les pide que vayan a la ciudad, con el pretexto de que allí se casarán. El triunfo del amor se encuentra en el logro de los planes de la princesa: Léontine y Hermocrate han intentado resistirse al amor hasta el final, pero ambos terminan por dejarse invadir por este sentimiento. Decididos a casarse clandestinamente, se reúnen para despedirse y se dan cuenta, al mostrarse los retratos de sus amantes, del engaño del que han sido víctimas: sus correspondientes amantes

son la misma persona. A pesar de la oposición de Hermocrate, que nada puede hacer para retener a Agis, pues están rodeados de soldados de la princesa, Agis se va con Léonide, dispuesto a casarse con ella y a recuperar su trono.

18. *Les Serments indiscrets* (1732)

Comedia en cinco actos y en prosa, representada por les *Comédiens-Français* el 8 de junio de 1732.

Personajes:

- Lucile, hija de M. Orgon
- Phénice, hermana de Lucile
- Damis, hijo de M. Ergaste, amante de Lucile
- Monsieur Ergaste, padre de Damis
- Monsieur Orgon, padre de Lucile y de Phénice
- Lisette, criada de Lucile
- Frontin, criado de Damis
- Un criado

Sinopsis: Lucile, hija de M. Orgon, ha de casarse con Damis, hijo de M. Éraste. Nunca se han visto y ambos sienten aversión por el matrimonio, pero están dispuestos a casarse por el respeto que profesan a sus padres. Lucile escribe una carta a Damis en la que solicita su ayuda para que la boda no se celebre y le explica su plan para conseguirlo. La joven le pide a su criada Lisette que le entregue la carta a Damis. La criada, interesada en que su señora no se case, pues perdería el poder que tiene sobre ella, la anima a conservar su libertad y decide ayudarla. Cuando llega Damis, anunciado por su criado Frontin, Lisette habla con él mientras Lucile escucha la conversación desde el cabinet. El joven le explica que, mientras estaba con su ejército, recibió una carta de su padre en la que le contaba el proyecto de boda que había preparado con el padre de Lucile, describiendo a su señora como una damita encantadora. Sin poder negarse a los deseos de su padre, Damis acude a la casa de campo para conocer a su futura esposa, pero se encuentra en la misma situación que Lucile, no quiere casarse y pretende hablar con su prometida para evitar la boda. Lucile, que ha escuchado todo lo que ha dicho Damis, se siente ofendida por la indiferencia que éste promete mostrar cuando la vea, y sale de su escondite. Cuando Damis la ve, se arrepiente de lo que acaba de decir, pues le parece adorable. Lo mismo le ocurre a Lucile, pero los dos disimulan. Empujados por Lisette, se prometen mutuamente evitar el matrimonio. Para conseguirlo, Damis está dispuesto a fingir estar enamorado de Phénice, la hermana pequeña de Lucile. M. Orgon y M. Ergaste están preocupados al ver que Damis, siguiendo con el plan, muestra interés por Phénice y no por su prometida. Frontin, por las mismas razones que Lisette, decide aliarse con la criada para evitar el matrimonio de su señor. Cuando Phénice le pide a Frontin, delante de Lisette, que le diga a Damis que no quiere tener ninguna relación con él, Lisette despierta los celos en la hermana de Lucile, diciendo que su belleza no es comparable con la de su señora. M. Orgon y M. Ergaste deciden que Damis se case con Phénice, de la que parece haberse enamorado. Damis y Lucile se quedan desconcertados, al igual que sus criados, sobre todo Frontin, pues M. Ergaste le ordena que le diga a su hijo que, si no se casa con Phénice, lo va a desheredar y no lo volverá a ver. Todos estos imprevistos hacen que Lisette y Frontin cambien sus planes e intenten hacer lo que esté en sus manos para que el matrimonio que querían evitar se lleve a cabo. La criada asegura a Damis que Lucile lo ama. Sin embargo, el mensaje que le transmite Frontin de parte de su padre lo deja en un callejón sin salida con Phénice. La hermana menor de Lucile ya sabe, gracias a la indiscreción de Frontin y de Lisette, que Damis no la ama, ella es sólo el pretexto para no celebrar la boda con su hermana.

Phénice decide vengarse e intenta hacer creer a Damis que, al principio, dadas las circunstancias, tuvo que fingir indiferencia hacia él, aunque en realidad lo ama y está dispuesta a casarse. Damis, sintiéndose engañado y sabiendo que Phénice ama a otro hombre, decide continuar la farsa para evitar las represalias de su padre si no se casa, incluso se arrodilla ante ella, escena que contemplan, aliviados, M. Orgon y M. Ergaste, que se disponen a preparar el contrato de matrimonio. Por su parte, Lisette asegura a Lucile que Damis está realmente enamorado de Phénice, para intentar despertar los celos en su señora. Lucile, ofendida, habla con su padre y lo acusa de deshonorarla al casar a su hermana menor antes que a ella. M. Orgon intenta hacer entender a su hija que su hermana se casa con Damis porque ella lo ha rechazado antes y Lucile amenaza con el encierro de por vida si ese matrimonio se lleva a cabo. Phénice le cede de buena gana su puesto para casarse con Damis, a lo que Lucile, celosa, responde con reproches. Al final, las hermanas se reconcilian y aparece Damis. Phénice, divertida, los deja solos y se confiesan su amor. M. Orgon y M. Ergaste se complacen al ver que el matrimonio que habían planeado por fin se llevará a cabo.

19. *L'École des mères* (1732)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 25 de julio de 1732.

Personajes:

- Madame Argante
- Angélique, hija de Madame Argante
- Lisette, criada de Angélique
- Éraste, amante de Angélique, disfrazado de lacayo, bajo el nombre de La Ramée
- M. Damis, padre de Éraste, pretendiente de Angélique
- Frontin, criado de Mme Argante
- Champagne, criado de M. Damis

Sinopsis: Madame Argante ha acostumbrado a su hija a obedecer sus órdenes sin rechistar, no confía en su criterio ni le deja libertad, es ella quién decide en todo momento por la joven, a la que mantiene aislada del mundo en su casa. Quiere que se case con un hombre de buena posición que tiene sesenta años, para evitar, dice, que su hija sufra los problemas que puede causarle la inconstancia de un joven marido. En ningún momento piensa que Angélique pueda sentirse desgraciada con este matrimonio, achaca su tristeza a su forma de ser. Éraste, hijo del pretendiente de Angélique, desconoce que es con su padre con quién quiere casar Madame Argante a su amada. Ha conseguido entrar en la casa de la joven, disfrazado de lacayo, con la ayuda de sus cómplices, los criados Frontin y Lisette, de la que dice ser pariente. Frontin le lleva a Angélique una carta de parte de Éraste, en la que expresa su angustia ante su inminente boda, que tendrá lugar esa misma noche. Cuando la joven lee la carta, emocionada, Éraste se descubre, pero la pareja no puede hablar tranquila ante la llegada de Champagne, criado de M. Damis, y deciden verse más tarde. M. Damis tiene también un encuentro con Angélique, para conocer su opinión sobre su futuro matrimonio y la muchacha le llega a confesar no sólo que no quiere casarse con él, sino que su corazón pertenece a otro. Decepcionado, pues había puesto mucha ilusión en el que pensaba que iba ser el último matrimonio de su vida, decide averiguar quién es el otro pretendiente de Angélique y soborna a Frontin para que le cuente lo que sabe. El codicioso criado le confiesa que han organizado un encuentro clandestino en esa misma habitación y él es el encargado de apagar las velas cuando lleguen Lisette y Angélique para que no

los descubran. Frontin le da a M. Damis un *domino* para que se disfrace y no le reconozcan. Además, M. Damis le pide un último servicio al criado: avisar a la madre de Angélique cuando lleguen ésta y Lisette para que se reúna con él y presencie la escena de los enamorados. El padre de Éraste se disfraza y se esconde a esperar la llegada de los amantes. Su hijo llega primero y, creyendo que es su amada la que está en la habitación, le declara su amor. M. Damis, perplejo al comprobar que su rival es, en realidad, su hijo, decide quedarse a escuchar. Al momento llegan Lisette y Angélique. Éraste continúa la conversación que creía haber empezado con la muchacha y aparece en escena Madame Argante con Frontin, que presencia cómo su hija declara su amor a Éraste y se queja de su inexperiencia en el amor, resultado de la estricta educación que ha recibido por parte su madre, basada en la sumisión y en la falta de libertad para expresar tanto sus opiniones como sus sentimientos. Madame Argante, encolerizada, le pide a Frontin que encienda las luces y confunde a M. Damis, enmascarado aún, con su hija, a la que amenaza con encerrar en un convento. M. Damis se quita divertido la careta y le dice que el lacayo es su hijo disfrazado. Después de lo que ha escuchado, el padre de Éraste está de acuerdo en que su hijo y Angélique se casen, consiguiendo que Madame Argante también acepte el matrimonio.

20. *L'Heureux Stratagème* (1733)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por les *Comédiens-Italiens* el 6 de junio de 1733.

Personajes:

- La Condesa
- La Marquesa
- Lisette, hija de Blaise
- Dorante, amante de la Condesa
- El Caballero, amante de la Marquesa
- Blaise, campesino
- Frontin, criado del Caballero
- Arlequin, criado de Dorante
- Un lacayo

Sinopsis: La Condesa, mujer frívola y coqueta que piensa que la fidelidad es una quimera, alardea de que su corazón no corre ningún riesgo revoloteando de conquista en conquista. Está enamorada de Dorante, pero, al mismo tiempo, le agrada que el Caballero de acento gascón la corteje, así que prefiere no formalizar su relación con el primero para que el segundo siga alimentando su amor propio. Dorante, dolido al creerse reemplazado en el corazón de su amada, se acerca a la Marquesa, molesta a su vez con la Condesa, pues le ha arrebatado a su pretendiente, el Caballero. Conocedora de los defectos de las mujeres, la Marquesa abre los ojos a Dorante, explicándole que la Condesa sólo es infiel en apariencia, pues, a pesar de que una nueva conquista pueda, en principio, colmar su amor propio, el temor ante la pérdida de Dorante la asustará, y volverá a sus brazos más cariñosa que nunca. Así pues, le propone un plan a Dorante para que recupere a la Condesa y darle a ésta, a su vez, una lección por su inconstancia: fingir que está enamorado de ella. Dorante, a regañadientes, acepta la propuesta. La Condesa no se cree la artimaña, incluso acierta al pensar que es una estratagema de Dorante para darle celos con la Marquesa, pero poco a poco, se convence de que la farsa se ha convertido en realidad. De telón de fondo está el matrimonio de Lisette, hija de Blaise, jardinero de la Condesa, con Arlequin, criado de Dorante. La Marquesa encarga a

Frontin que espía a la Condesa y al Caballero y el criado les cuenta que ha visto con sus propios ojos cómo el Caballero tenía el retrato en miniatura de la Condesa y tomaba su mano. Dolido, Dorante decide seguir los consejos de la Marquesa y ordena a Arlequin que no vuelva a ver a Lisette, asegurándole que esto alimentará su amor, pues teme que la Condesa crea que es un pretexto para espiarla. En consecuencia, Blaise se queja a su señora, pues, además, Dorante y la Marquesa proponen a Arlequin que se case con Marton, criada de la Marquesa. La Condesa exige, mediante una notita, ver a Dorante para aclarar la situación y comprobar que sigue ejerciendo el mismo poder sobre él, ordenándole que el matrimonio que ella ha concertado entre Lisette y Arlequin debe llevarse a cabo. Dorante le responde que ya no tiene autoridad sobre él, recordándole que fue ella misma la que decidió ser infiel con el Caballero. La situación ha cambiado y quiere pedir consejo a la Marquesa. La altanera Condesa se siente humillada al probar un poco de su propia medicina y decide seguir consolándose con el Caballero. Siguiendo con su plan, Dorante y la Marquise anuncian que se van a casar, pero lo que más ofende a la Condesa es que le piden que la firma del contrato de matrimonio tenga lugar en su casa. Llegado el momento, la Marquesa, que quiere llevar a cabo su plan hasta las últimas consecuencias, ruega a la Condesa que firme como testigo y ella, temblorosa, tras coger la pluma y firmar, se desploma en los brazos de Lisette. Dorante, enternecido al ver esta prueba de amor, le confiesa que todo ha sido una farsa, y la Condesa agradece a la Marquesa el haber conducido de esa forma majestuosa el engaño que ha desembocado en matrimonio con Dorante, su fiel amante.

21. La Méprise (1734)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez el 16 de agosto de 1734 por los *Comédiens-Italiens*.

Personajes:

- Clarice
- Hortense, hermana de Clarice
- Ergaste
- Lisette, criada de Clarice
- Arlequin, criado de Hortense
- Frontin, criado de Ergaste

Sinopsis: Ergaste y su criado Frontin, de vuelta a París de unas tierras del Delfinado, deciden pasar unos días en Lyon, en el campo, invitados por el Conde de Belfort. Paseando al atardecer por unos jardines, Ergaste se enamora de una joven que lleva una máscara, como es costumbre en verano para protegerse del sol, y deja caer uno de sus guantes, que Ergaste recoge y le devuelve cortésmente. Más tarde, Frontin habla con su criada, a la que ha echado el ojo, para informarse de la situación. El criado flirtea con Lisette, explicándole quiénes son y cuáles son las intenciones de su señor con respecto a la dueña del guante. Lisette, a su vez, le cuenta que su señora se llama Clarice y es la mayor de dos hermanas, huérfanas desde hace dos años, herederas de una gran fortuna, que han decidido vivir juntas y se han prometido no casarse. Sin embargo, Lisette cree que Clarice no mantendrá esta promesa y cederá ante el amor de Ergaste. De esta manera, aprovechando la situación, ella también podrá casarse con Frontin. La criada señala, además, que las hermanas tienen la costumbre de ir igual vestidas, lo que va propiciar la confusión a lo largo de la obra, pues Ergaste, sin saberlo, va a cortejar a la vez a las dos, creyendo que son una sola persona. Paseando por el mismo jardín, Hortense, la menor, reconoce en Ergaste al hombre que ha

recogido el guante de su hermana, sin embargo, se deja agasajar por él, que ignora que se está equivocando de hermana, confundido por la ropa y por la máscara. Más tarde, Ergaste encuentra (piensa que por segunda vez) a Clarice (que se quita la máscara dejando ver su rostro un momento), creyendo que es la mujer con la que acaba de conversar, y esta vez se arrodilla para declararse. Hortense, ofendida al contemplar la escena, le ordena a su criado Arlequin que le lleve una notita en forma de tablette a Ergaste, para decirle que lo ha visto con su hermana y que no quiere volver a hablar con él. Ergaste, atónito al creer que es de Clarice, ordena a Frontin que le lleve otra nota en la que intenta recuperar a su amada, pues Arlequin se niega a llevársela al enterarse de que su Lisette está enamorada del criado de Ergaste. Frontin regresa con un sopapo y la nota arrugada como respuesta, que Hortense, ofendida, ha arrojado al suelo. Finalmente, las dos hermanas se encuentran cara a cara con Ergaste y se quitan la máscara, aclarándose el malentendido, que Frontin resume a la perfección en la escena XXII: «c'est pourtant le même habit à qui j'ai parlé, mais ce n'est pas la même tête».

22. *Le Petit-Maître corrigé* (1734)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por les *Comédiens-Français* el 6 de noviembre de 1734.

Personajes:

- El Conde, padre de Hortense
- La Marquesa
- Hortense, hija del Conde
- Rosimond, hijo de la Marquesa
- Dorimène
- Dorante, amigo de Rosimond
- Marton, criada de Hortense
- Frontin, criado de Rosimond

Sinopsis: Rosimond llega de París para casarse con Hortense, damita de provincia. El matrimonio de los jóvenes lo han concertado sus padres, la Marquesa y el Conde y han de esperar al hermano del Conde para que se lleve a cabo, aunque la Marquesa quiere que se casen lo antes posible. Rosimond no muestra ningún interés por su futura esposa, al contrario, presume de ser un *petit-maître* mujeriego, impertinente y descarado. Hortense detesta su actitud y no está dispuesta a casarse con él si no cambia y, pretende, junto con su criada Marton, corregir a Rosimond y a su criado Frontin, que quiere casarse con Marton y sufre del mismo defecto que su señor. Lo primero que quieren hacer Hortense y Marton es asegurarse de que Rosimond ama a Hortense. Frontin le entrega a Rosimond una carta de la Condesa Dorimène y, Marton, sin saber quién es el remitente, sospecha que puede ser una mujer. La Condesa Dorimène, autora de la carta, llega a la casa de Hortense con el propósito de evitar el matrimonio de Rosimond, pues cree que un joven como él no se puede casar. La Condesa está acompañada por Dorante, se han encontrado por el camino y, según sus planes, será el galán de Hortense, mientras ella se divierte con Rosimond. Marton encuentra la carta que Dorimène ha escrito a Rosimond anunciando su llegada y se lo dice a su señora. La Marquesa, madre de Rosimond, manifiesta su preocupación a Dorante ante el poco interés que muestra su hijo por Hortense y le pide que le diga a Dorimène que se vaya. Dorante le transmite el mensaje a Dorimène, que, ofendida, decide quedarse, dispuesta a ser ella la que se case con Rosimond. El *petit-maître* se muestra preocupado, pues ha perdido la carta de Dorimène en la que critican a la pobre provinciana. Marton le informa de que ha encontrado una carta que puede ser suya. Como la criada no

sabe leer, se la ha dado a Hortense y a su padre y estos quieren saber de quién es. Rosimond reconoce que es suya y la guarda, sin embargo, Marton decide ayudarlo y decir que la carta no le pertenece. Dorimène sigue con su proyecto de casarse con Rosimond y así se lo hace saber. Frontin informa a Rosimond, delante de Dorimène, de los progresos de Dorante con Hortense, a la que su señor sigue sin prestar atención. La Marquesa y el Conde le piden explicaciones a Rosimond sobre la carta que Marton ha encontrado y Rosimond le ordena a Frontin que asuma la responsabilidad de la misma. Parece que todos se han creído la mentira de Frontin, pero, cuando el Conde anuncia que pueden firmar el contrato de matrimonio esa misma noche, pues ha recibido una carta de su hermano en la que le pide que concluyan el matrimonio porque él no puede asistir, Hortense se pone, desesperada, de rodillas, y Marton decide contar la verdad: la notita es de Rosimond, la ha escrito la Condesa Dorimène. El Conde afirma haber reconocido la escritura de Dorimène, aunque no se atrevía a decirlo. Rosimond, afectado ante la reacción de Hortense, se lamenta por tener que casarse con Dorimène, pues esta, ante el desprecio de la Marquesa, así se lo exige. Rosimond intenta hablar con Hortense, pero ella, en su afán por corregirle, no acude a la cita, envía a Marton. Rosimond, ofendido, decide mentir de nuevo y decirle a Marton que quiere hablar con su señora sobre la Condesa, no sobre ellos. Al final se encuentran en presencia de Marton y Rosimond le pide a Hortense que interceda por Dorimène ante su madre. Además, se disculpa por la carta de Dorimène y manifiesta su incomprensión por la ruptura de su matrimonio, además de sus celos por Dorante. Rosimond termina confesando que no quiere ni casarse con Dorimène ni que Hortense los ayude con la Marquise. Dorimène los sorprende y, muy a su pesar, le ruega a Hortense que ella y su padre intervengan para que pueda reconciliarse con la madre de Rosimond. Hortense, siguiendo con su plan, afirma que les va ayudar. Para terminar de corregir a Rosimond, Marton le pide, de parte de Hortense, que, interceda por Dorante ante el padre de Hortense. Rosimond, ultrajado, no aguanta más humillaciones, reconoce sus errores y manifiesta su amor por Hortense ante Dorante y Dorimène. Hortense confiesa que todo lo que ha hecho ha sido para corregirlo, en nombre del amor que siente por él. El Conde y la Marquesa se alegran al ver que sus hijos por fin se van a casar.

23. *La Mère confidente* (1735)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera por los *Comédiens-Italiens* el 9 de mayo de 1735.

Personajes:

- Madame Argante
- Angélique, hija de Mme Argante
- Dorante, amante de Angélique
- Ergaste, tío de Dorante
- Lubin, criado de Mme Argante
- Lisette, criada de Angélique

Sinopsis: Dorante y Angélique se encuentran durante un paseo por el campo mientras estaban leyendo y se enamoran. A pesar de que sus sentimientos son sinceros, Dorante no se atreve a pedir la mano de la joven, pues aunque ambos tienen origen noble, Angélique es rica y Dorante carece de fortuna, razón por la cual teme ser rechazado por la madre. Sólo tiene un pariente rico, su tío Ergaste, pero es demasiado joven para poder heredar sus riquezas, pues sólo tiene treinta y cinco años. El muchacho implora a Lisette, la

criada de Angélique, que lo ayude para poder casarse con su señora. No le interesan las riquezas, como ha demostrado al renunciar al matrimonio con una rica viuda de París, sólo quiere el corazón de Angélique. Lisette transmite a su señora los sentimientos de su pretendiente, haciendo hincapié en la desafortunada situación económica que sufre. Angélique, generosa, no piensa que la falta de dinero sea un problema para su amor, al contrario, sus riquezas serán suficientes para ambos. Dorante reaparece de nuevo (se había alejado por orden de Lisette) y Lubin, jardinero de Mme Argante, los sorprende hablando. Dorante tiene que sobornarlo para que no diga nada a la madre y se ponga a su servicio, avisándolos si viene alguien. Lisette presiona a Dorante, tienen que encontrar pronto una solución ya que Mme Argante quiere casar a Angélique con un hombre rico de París, que no es otro que Ergaste, el tío de Dorante. Extrañada por la actitud de Angélique, Mme Argante ordena a Lubin que la mantenga informada de lo que hace su hija y, el necio criado afirma que ya hace ese mismo trabajo, pero para Dorante, el amante de su hija. Mme Argante, alarmada, anuncia a su hija que quiere que se case con Ergaste y la muchacha muestra su rechazo ante ese matrimonio. Su madre insiste en que quiere ser su amiga y confidente y le puede contar lo que ocurre sin medio a ser reprendida, pues es con su amiga, no con su madre con quien va a confesarse. Desconfiada, Angélique cede y relata su romance con Dorante. Inmediatamente, Mme Argante retoma su papel de madre, que nunca ha dejado de desempeñar, y persuade a Angélique para deje de ver a su amante, asegurando que ha sido víctima de un vil seductor que ha conseguido los favores de la interesada Lisette y que esa aventura podría hacerle perder su honor. La joven, convencida de que se ha equivocado, decide romper su relación y, cuando Lubin le trae una carta de Dorante, la tira al suelo sin ni siquiera leerla. Cuando Dorante consigue hablar con Angélique, sólo recibe acusaciones y reproches, fruto de la conversación con su madre. Más tarde, la joven, arrepentida, escucha al pobre enamorado que, desesperado, llega incluso a sugerir que huyan juntos, idea que la horroriza. Está dispuesta a contarle la verdad a su madre antes que escapar y perder para siempre su honor. Poco después, Ergaste aparece en escena y se entrevista con la que cree que va a ser su futura esposa, pero Angélique se muestra fría y distante. Mme Argante vuelve a interrogar a su hija para comprobar si ha dejado por fin a Dorante y la muchacha, aturdida, primero afirma que esa relación ha concluido, para luego desdecirse y confesar a su madre que ama a Dorante y que él, desesperado ante la posibilidad de perderla para siempre, le ha propuesto escaparse. Al ver a su hija tan apenada y convencida de que no puede vivir sin Dorante, Mme Argante le propone hacerse pasar por una tía suya al corriente de lo ocurrido y hablar con él, para convencerle de que su plan de huir con Angélique es peligroso e insensato. Por otro lado, Ergaste encuentra a su sobrino, angustiado ante el inminente matrimonio de Angélique, le confiesa que el otro pretendiente de la joven es él, y se retira para dejar paso a su amor. Dorante acude a su cita con Angélique y su madre, que, haciéndose pasar por una tía de su amada, le aconseja que no lleve a cabo la locura de fugarse, decisión que dañaría para siempre la reputación de la joven. Dorante renuncia a su propósito, no quiere perjudicar a su amada, al contrario, prefiere perderla antes de lastimarla. Las palabras de Dorante conmueven a la madre de Angélique, que descubre su identidad y acepta el matrimonio de su hija con un hombre tan bondadoso y ahora rico, pues Ergaste le asegura un su fortuna.

24. *Le Legs* (1736)

Comedia en un acto y en prosa, representada por los *Comédiens Français* el 11 de junio de 1736.

Personajes:

- La Condesa
- El Marqués
- Hortense

- El Caballero
- Lisette, criada de la Condesa
- Lépine, ayudante de cámara del Marqués

Sinopsis: Hortense, enamorada del Caballero, le informa del plan que quiere llevar a cabo: el Marqués acaba de recibir una herencia de seiscientos mil francos de su padre, pero con una condición: si quiere conservar la herencia íntegra, deberá casarse con Hortense, de lo contrario, tendrá que darle doscientos mil francos a modo de indemnización. Hortense está convencida de que el matrimonio no se llevará a cabo y así se lo transmite al Caballero, pues sospecha que el Marqués está enamorado de la Condesa, viuda, dueña de la casa de campo en la que se hospedan. Hortense quiere casarse con su amado, pero considera que la fortuna del Caballero es insuficiente y quiere la indemnización del Marqués. Para llevar a cabo su plan, Hortense pretende comprar los servicios de Lépine, criado del Marqués, y de Lisette, criada de la Condesa, dándoles dinero. Lépine acepta de buena gana el dinero y, por tanto, participa en el plan, sin embargo, Lisette se lo devuelve a Hortense, pues considera que, si su señora se casara de nuevo, ella perdería sus privilegios. Lépine le confirma a Hortense que el Marqués está enamorado de la Condesa. Por su parte, Lisette no cree que su señora esté interesada en él. Aparece el Marqués, confiesa su amor por la Condesa y le pide ayuda a Lisette para vencer su timidez, aunque la criada se muestra poco interesada en colaborar. La Condesa le pide a Lisette que lleve una carta, está preocupada por un pleito en el que están en juego mil francos, y manifiesta su deseo de tener un marido que se ocupe de esos asuntos. Lisette le cuenta la confesión del Marqués, burlándose de su amor. La Condesa se enfada al oír que la criada se ha tomado la libertad de decirle al Marqués que no siente lo mismo por él, pues ella lo aprecia profundamente. La Condesa y el Marqués se encuentran. El Marqués le informa sobre el problema de la herencia del padre de Hortense. Está dispuesto a fingir que quiere casarse con Hortense para presionarla, pues sabe que el matrimonio no se llevará a cabo ya que ella ama al Caballero, por lo tanto, si ella se niega a casarse, podrá conservar los seiscientos mil francos íntegros. La Condesa no está de acuerdo con su plan, e intenta que el Marqués le declare su amor, aunque no lo consigue. Aparece Hortense y recuerda al Marqués la cláusula del testamento. Siguiendo con su plan, el Marqués acepta casarse con Hortense, aunque esta no se cree que el matrimonio se vaya a llevar a cabo. Hortense, para presionar al Marqués le pide, en nombre del Caballero que la ama, que se firme el contrato de matrimonio cuanto antes como prueba para que se vaya. Hortense le pide a Lisette que llame a Lépine para que vaya a buscar un notario a París. El criado se inventa todo tipo de excusas para no obedecer las órdenes. Finalmente, Hortense le pide al Marqués que escriba una notita a un notario para que sus propios criados la lleven a París. Solos de nuevo, el Marqués confía a la Condesa su nuevo proyecto: negociar la indemnización y darle la mitad a Hortense, es decir, cien mil francos. Hortense no acepta la propuesta. La Condesa decide no celebrar ese tipo de unión en su casa, deberá tener lugar en una casa vecina, la de la Marquesa, amiga de Hortense. La Condesa intenta convencer al Caballero, pariente suyo, para que evite el matrimonio, pero no lo consigue. Lo mismo intenta con el Marqués, le pide que renuncie a los doscientos mil francos y se ofrece para prestarle la mitad del dinero para indemnizar a Hortense. El Marqués intenta declararse de nuevo, en vano, pues no muestra abiertamente sus sentimientos a la Condesa. Lépine le pide a la Condesa que perdone a su señor y aprovecha la ocasión para confesarle que Lisette se opone a su matrimonio con el Marqués. La Condesa envía al criado a buscar al Marqués y, mientras tanto, aclara sus diferencias con Lisette, reconciliándose con la criada, que ha cambiado de opinión y le aconseja casarse con el Marqués. Este consigue por fin declarar su amor a la Condesa y le besa la mano. El Caballero y Hortense son testigos de la declaración. El Marqués deberá indemnizar a Hortense, que podrá casarse con el Caballero. Lisette y Lépine también se casarán.

25. *Les Fausses Confidences* (1737)

Comedia en tres actos y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 16 de marzo de 1737.

Personajes:

- Araminte, hija de Madame Argante
- Dorante, sobrino de Monsieur Rémy
- Monsieur Rémy
- Madame Argante
- Arlequin, criado de Araminte
- Dubois, antiguo criado de Dorante
- Marton, criada de Araminte
- El Conde
- Un criado
- Un joven, hijo de un joyero

Sinopsis: La madre de Araminte, viuda de un rico financiero, quiere que se case con un conde para que la familia quede ennoblecida. El Conde también desea la boda, para evitar pleitear sobre unas tierras en litigio entre ambos. Pero Araminte ni es ambiciosa ni siente deseos de volverse a casar, y es independiente, por lo que madre y conde traman que el mejor modo de presionarla es que el intendente (administrador) que necesita contratar la hija, sobornado por ellos, le mienta aconsejándola no ir a juicio pues lo perdería. Así que el Conde proporcionará a Araminte un intendente de su cuerda. Pero Dubois, criado de Araminte, se entera de que quiere un intendente y se adelanta: habla con su antiguo amo (Dorante, de familia de leyes, pero arruinado) para que pida el puesto, siendo presentado por el procurador de la dama, M.Rémy, que es tío de Dorante. La viuda, sin esperar al candidato del conde, contrata a Dorante. Éste está perdidamente enamorado de Araminte, y Dubois, que tiene un gran cariño casi paternal por él, pretende que se case con Araminte. El proyecto es absurdo: ¿cómo ésta, a la que no tienta casarse con todo un conde, se va a querer volver a casar con un hombre arruinado, y encima a su servicio? Dubois confía en su propia astucia, su conocimiento de la psicología de Araminte, y el atractivo de Dorante. Así que utiliza a favor de su plan hasta los obstáculos: el interés de Marton hacia Dorante (pues M.Rémy desea casarlos) servirá para que Dorante sea contratado, y será palanca de recursos psicológicos (celos de Marton y Araminte, deseo de revancha de Marton); aprovecha que madre y Conde quieren que Araminte despida a un intendente insobornable, para que Araminte defienda y proteja a un hombre en el que puede confiar; y en vez de que vea en él a un arruinado, que lo aprecie como a un hombre totalmente desinteresado. Dubois hará en primer lugar que Araminte vea en Dorante no a un intendente (un empleado sustituible), sino a un hombre lleno de cualidades, y un hombre enamorado de ella, capaz de cualquier sacrificio, hasta de servir, sólo por verla. Araminte, a pesar de saber del amor de Dorante, no lo despide. Finge ignorarlo ante él, aunque su presencia la turbe y la emocione. A continuación Dubois, maniobrando a todos los de la casa, hará que Araminte no pueda disimular ante Dorante ignorar su amor, aunque la dama finja ante los demás. Dubois pone en práctica su plan y hace que el hijo de un joyero traiga a la casa, encargo previo de Dorante, un retrato en miniatura dentro de su estuche, afirmando que ha recibido órdenes de entregarlo únicamente al hombre que lo encargó. Las miradas de todos convergen en el estuche que trae el chico, que pasa de las manos del chico a las de Marton, que Marton sin duda abraza, creyendo, instigada por las

palabras de M. Rémy, que el estuche es un encargo de Dorante que contiene su retrato. El estuche es el centro de la atención general hasta que Marton se doblaga –humillada y disgustada– ante la autoridad de su señora y tiene que dárselo a Araminte, que lo abre y descubre su imagen. La viuda no duda en acusar al Conde de llevar a cabo semejante iniciativa, pues es sabido por todos que quiere casarse con ella. El Conde se defiende y niega la afirmación de Araminte, que decide guardarse el retrato y, de forma simbólica, también su corazón. A continuación, los criados Arlequin y Dubois se pelean de manera escandalosa por culpa de un cuadro de Araminte que está en los aposentos de Dorante. Arlequin, criado de Dorante, cumpliendo con los deseos de su señor, quiere dejar el cuadro en la habitación y el astuto Dubois, interpreta el papel contrario, quiere quitarlo. Todos ven en estos objetos indicios claros del amor de Dorante, pero Araminte no cree, o finge no creer, que el intendente esté enamorado de ella, como afirma su madre. Dubois, por su parte, informa a Araminte de que el dueño del retrato es Dorante, incluso le propone acusar al intendente ante su madre y el Conde. Araminte se niega a acusarlo, no sabe si por temor a equivocarse o por el amor que está naciendo en ella. Además, sigue convencida de que ha sido el Conde. Dubois presiona a la joven y Araminte pone a prueba a Dorante y verifica que el retrato, como decía el criado, le pertenece. Poniendo como pretexto su boda con Marton, Araminte conduce hábilmente la conversación y Dorante le confiesa no sólo que no ama a Marton, sino que su corazón pertenece a otra mujer, a una viuda que ni siquiera conoce sus sentimientos y a la que ha pintado para poder llevar siempre consigo. Araminte no va a dejar de presionarlo hasta comprobar que el retrato es suyo. Además, quiere poner a prueba los sentimientos de Dorante y le tiende una trampa, en la que acabará cayendo ella: le manda escribir una notita dirigida al Conde para confirmar su matrimonio. La escena ilustra cómo Dorante, angustiado, se siente incapaz de escribir la carta, no encuentra ni siquiera el papel, y lo tiene delante. Dorante, siguiendo las instrucciones de Dubois, escribe una carta en que la expresa sus sentimientos ante la posibilidad de ser despedido y no volver a ver su amada. Según los planes de Dubois, tiene que entregar la carta a Arlequin para que la lleve a su destino. Tal y como habían previsto, Arlequin les pregunta a Dubois y a Marton por la calle a la que tiene que llevar la carta, y Dubois persuade a Marton para que se la quite y leerla. Finalmente, Dubois consigue lo que se había propuesto: Marton enseña a Araminte la carta de Dorante que le ha interceptado a Arlequin, pidiéndole con maldad que no despida aún al intendente que ha llevado el Conde, pues quizás necesite de sus servicios cuando lea la carta. Marton da la carta al Conde, que la lee en voz alta y delante de todos. Araminte, ante el escándalo general, sólo tiene dos salidas: renunciar a Dorante y despedirle, o casarse con él. La carta obliga a la viuda a tomar una determinación. Aunque pueda parecer ambigua, pues Dorante la ha redactado por orden de Dubois, la carta expresa sentimientos sinceros que emocionan a Araminte y la empujan a casarse con él.

26. *La Joie imprévue* (1738)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por les *Comédiens-Italiens* el 7 de julio de 1738.

Personajes:

- Monsieur Orgon
- Madame Dorville
- Constance, hija de Madame Dorville, amante de Damon
- Damon, hijo de Monsieur Orgon, amante de Constance
- El Caballero
- Lisette, criada de Constance

- Pasquin., criado de Damon

Sinopsis: M. Orgon confía una gran suma de dinero a su hijo Damon para que vaya a París y compre un cargo. Paseando por el jardín del hotel en el que se hospeda, conoce al astuto Caballero, que lo embauca para jugar. Damon pierde la mitad de su dinero en la partida, lo cual desespera a Pasquin, su criado, pues ve cómo no puede cumplir con la tarea que M. Orgon le ha encomendado. Damon promete a Pasquin que sólo jugará una vez más para recuperar el dinero perdido y comprar el cargo, de manera que su padre no se entere de lo ocurrido. Además, paseando por el jardín ha conocido a una muchacha, Constance, de la que se ha enamorado, al igual que Pasquin ha puesto sus ojos en su criada, Lisette. La joven pasea con su madre, Madame Dorville, que no parece mostrar, según Pasquin, interés por el muchacho que pretende a su hija. Se vuelven a encontrar con el Caballero, que le propone la revancha, pero él sólo juega con dinero y Damon le había dicho que ya no tenía. El joven acepta el reto y decide ir al banco a por más dinero para poder apostar. Pasquin le recuerda a Damon que su padre le ha encomendado entregar una carta a la madre de Constance, que vive en la misma calle, situación que conviene a Damon para introducirse en la casa de su amada. Lisette está preocupada, le dice a Pasquin, porque Madame Dorville ha anunciado a su hija que la quiere casar con otro hombre, lo cual impediría también el matrimonio de los criados. M. Orgon aparece en el hotel. Pasquin reconoce a su señor, que está al corriente de los hechos, pues los ha seguido hasta París sin que se dieran cuenta. Además, le dice al criado que ha concertado el matrimonio de su hijo con Constance, aunque Damon no lo sepa y se haya enamorado de la joven por casualidad. M. Orgon le da una carta al criado para que se la entregue a su hijo como si la hubiera recibido con el correo, en la que le anuncia que va a ir a París para concluir su matrimonio. Damon le lee a Constance, desolado, el mensaje que ha recibido de su padre y ambos están disgustados, pues creen que van a tener que dejar de lado su amor para obedecer a sus padres y casarse con los pretendientes que han elegido. Por otra parte, con el propósito de corregir la imprudencia de Damon con el juego, M. Orgon, ayudado por Pasquin, se disfraza con un *domino* del mismo color que el del Caballero, pues la misma noche de la partida hay un baile de máscaras en el hotel, circunstancia que aprovecha para jugar contra su hijo sin que lo reconozca. Pasquin y Lisette entretienen al verdadero Caballero mientras que M. Orgon despluma al pobre Damon, que termina perdiendo todo su dinero. La felicidad inesperada llega por partida doble. Al terminar la partida, Damon ve sorprendido que no ha jugado contra Caballero, al que reconoce en compañía de Lisette y de Pasquin, e interroga al hombre enmascarado, incluso llega a proponerle la revancha. M. Orgon, sin descubrirse, le reprocha su actitud y le aconseja que se aleje del juego, pues ese vicio no sólo le hará daño a él, sino que también perjudicará a su padre, del que seguro depende todavía, dada su juventud. M. Orgon se quita la máscara a petición de Damon, que quiere descubrir quién es el hombre que le ha dado tan sabios consejos y, al ver que es su padre, se arrodilla para que lo perdone. M. Orgon lo perdona y desea que esta mala experiencia le haya servido para aprender la lección y alejarse del juego. La comedia termina cuando, al llegar Madame Dorville y Constance, se descubre que el matrimonio que habían decidido los padres coincide con el que desean los hijos.

27. Les Sincères (1739)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 13 de enero de 1739.

Personajes:

- La Marquesa

- Dorante
- Araminte
- Ergaste
- Lisette, criada de la Marquesa
- Frontin, criado de Ergaste

Sinopsis: En la casa que la Marquesa tiene en el campo, pasan unos días Dorante, amante de la dueña, y Araminte con su amante, Ergaste. Sin embargo, la Marquesa y Ergaste se sienten atraídos, creen haber encontrado en el otro su alma gemela, pues comparten una falsa y ridícula sinceridad, virtud que utilizan en su propio beneficio, y dejan de lado a sus antiguos amantes. La Marquesa está cansada de los elogios de Dorante, que considera falsas adulaciones, y Ergaste piensa que la excesiva dulzura y educación de Araminte podrían no ser verdaderas. Lisette, criada de la Marquesa y Frontin, criado de Ergaste, y enamorados de los criados de Dorante y Araminte respectivamente, al ver que sus señores se sienten repentinamente atraídos, planean enemistarlos. Se sirven pues de esta virtud de la que tanto presumen, y que ellos no soportan, la franqueza llevada al extremo, para evitar que se casen. En principio, Ergaste y la Marquesa parecen entenderse a la perfección, dedicándose a criticar a los demás. Sin embargo, cuando son ellos el tema de conversación, la situación da un giro, pues la sinceridad de la que Ergaste hace gala empieza a incomodar a la Marquesa. Por su parte, los criados siguen con su plan. Lisette interrumpe a su señora con Ergaste, fingiendo estar ofendida por la conversación de la que ha sido testigo, en la que Frontin se atrevía a afirmar delante de Dorante que la belleza de Araminte superaba a la de la Marquesa. Ergaste, al ver la indignación de Dorante, en vez de castigar a su criado, había permitido, incluso apoyado, la opinión de Frontin, presenciando Araminte la escena. La Marquesa, ofendida, vuelve a acercarse a Dorante, pidiéndole que le diga no sólo sus virtudes, sino también sus defectos, para demostrarle su sinceridad y Dorante obedece, convirtiendo sus reproches en una auténtica declaración de amor. La Marquesa ordena a Lisette que le lleve una notita a Ergaste para romper su relación, pues considera que no están hechos el uno para el otro y éste Ergaste se reconcilia con Araminte. La comedia se termina la firma del contrato de matrimonio de las parejas iniciales.

28. L'Épreuve (1740)

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez por los *Comédiens-Italiens* el 19 de noviembre de 1740.

Personajes:

- Madame Argante
- Angélique, hija de Madame Argante
- Lisette, criada
- Lucidor
- Frontin, criado de Lucidor
- Maître Blaise

Sinopsis: Lucidor, rico parisino, cae enfermo durante su estancia en unas tierras que acaba de comprar y Madame Argante, *petite bourgeoisie* y su hija Angélique lo cuidan hasta que se sobrepone, especialmente

la joven, que se ha enamorado de él . Es una muchacha bella y bondadosa, con la que Lucidor está dispuesto a casarse, pero, desconfiado, antes de pedirle matrimonio, decide ponerla a prueba para comprobar si quiere casarse con él por amor o por su fortuna. Poniendo en marcha su plan, recurre a su criado Frontin y lo hace acudir desde París, disfrazado de un amigo suyo, rico hombre de negocios, para presentárselo a Angélique como un buen partido para casarse. Asimismo, Lucidor se entera de que un pudiente granjero de la zona, Maître Blaise, enamorado de la joven, quiere pedir su mano. Habla con él y le explica que, para agradecer sus cuidados, quiere proponer a Angélique que se case con un buen amigo suyo, pero, al mismo tiempo, no quiere privarla de elegir y casarse con el hombre que ame. El plan de Lucidor es que Blaise se presente ante la muchacha de todas formas y que ella escoja entre su amigo y él. En el caso de que rechazara al granjero, le promete una buena suma de dinero para indemnizar su amor, animándolo, si se diera el caso, a consolarse con Lisette, la criada de la casa. Pero si la muchacha elige a Blaise, Lucidor no le dará nada, pues no habrá daños que reparar. Lucidor le regala a Angélique unas joyas como regalo de boda, la joven cree que se refiere a la boda de ambos, más tarde se dará cuenta de que el futuro marido que le propone su amado es Frontin, disfrazado. Para poner a prueba (aún más, si cabe) el amor de Angélique, Lucidor le enseña el retrato en miniatura de su futura esposa. Destrozada, Angélique rechaza a Frontin y sus riquezas, se enfada con su madre (molesta a su vez al ver el provechoso matrimonio ha dejado pasar) y con Lucidor, al que devuelve sus joyas, pues se siente avergonzada de que los demás piensen que estaba enamorada de él y de que Lucidor, por su parte, sólo quiera casarla con otro. Así pues, a pesar de haber rechazado a Blaise reiteradamente, decide casarse por despecho con él. Lucidor, llevando su plan hasta las últimas consecuencias, propone dar veinte mil francos a la pareja. Cuando se quedan solos, Angélique llora desconsolada y Lucidor, al comprobar que sus sentimientos no son interesados sino sinceros, le confiesa que quiere casarse con ella y que las artimañas que ha utilizado han sido para asegurarse de que su amor era verdadero.

29. La Commère (1741)

Comedia en un acto y en prosa, escrita para el *Théâtre des Italiens*, pero no llegó a representarse.

Personajes:

- La Vallée
- Monsieur Rémy
- Monsieur Thibaut y su colega, notarios
- Madame Alain
- Mademoiselle Habert
- El sobrino de Mademoiselle Habert
- Agathe, hija de Madame Alain
- Javotte, criada de Madame Alain

Sinopsis: El joven La Vallée manifiesta su alegría ante la idea de casarse con Mlle Habert, a pesar de la diferencia de edad y de condición. Mlle Habert lo ha vestido con buenos ropajes, le ha enseñado buenos modales e incluso le ha cambiado el nombre. Se alojan en casa de Mme Alain, una mujer cotilla y sin pelos en la lengua, y, para no levantar sospechas, La Vallée se hace pasar por un primo de Mlle Habert, ya que ésta se ha separado de su hermana con la que vivía y quiere que su matrimonio se lleve a cabo en secreto, pues su familia se opone, en especial, un sobrino. Mlle Habert manifiesta su preocupación por el interés que La Vallée manifiesta hacia Agathe, aunque éste la tranquiliza. Mlle Habert tiene la intención de pedir

ayuda para la organización del matrimonio a Mme Alain. Mlle Habert sube a sus apartamentos y La Vallée se encuentra con Agathe, a la que corteja. Agathe interpreta sus palabras como una declaración de amor y una propuesta de matrimonio, lo cual deja entrever a su madre, que acaba de llegar. Agathe se va y La Vallée niega que hablara de su matrimonio con Agathe. Mme Alain cree que la declaración de amor, en vez de dirigirse a su hija, es para ella. Sin embargo, La Vallée confiesa que no posee ningún bien y Mme Alain deshecha en el acto la posibilidad de casarse con él. Entonces, le anuncia su intención de casarse con Mlle Habert y le pide que guarde en secreto la confesión que acaba de hacerle. Mme Alain, como prueba de su discreción, le confía otro secreto: Monsieur Rémy, cuya esposa estuvo la víspera en su casa, le ha regalado una bonita tela, que llegó en un paquete sin remitente a su casa. Mlle Habert regresa y también insiste a Mme Alain para que guarde el secreto de su boda y Mme Alain realiza una serie de apreciaciones poco cordiales sobre la edad de Mlle Habert y llama a su sirvienta Javotte, para informarle de que no tiene que dejar pasar a nadie, pues Mlle Habert tiene un secreto que contarle. Ante las protestas de Mlle Habert por su indiscreción, vuelve a llamar a la sirvienta, esta vez para decirle que no hay ningún secreto, simplemente quiere estar libre. Para demostrar a Mlle Habert que puede confiar en ella, Mme Alain le cuenta que un vendedor guarda en su casa mercancía de contrabando. Es el turno de Mlle Habert, que le confiesa que su matrimonio con La Vallée ha de ser secreto para que no se entere su hermana y que La Vallée y ella no son primos. Mlle Habert le pide a Mme Alain que vaya a buscar dos notarios y un testigo para casarse ese mismo día. El testigo será Monsieur Rémy, pues Madame Alain confía en su discreción, ya que, además de cortejarla siendo un hombre casado, la mercancía de contrabando le pertenece. Madame Alain encarga a su hija que vaya a buscar a M. Rémy mientras ella hace lo propio con M. Thibaut y otro notario. La joven, creyendo que los preparativos se deben a su matrimonio con La Vallée, se muestra amable con Mlle Habert, que comenta, junto con La Vallée y Madame Alain, la equivocación de Agathe. Una vez solos, Mlle Habert muestra su preocupación a La Vallée por los cotilleos de Mme Alain y por la confusión de su hija. Agathe anuncia la llegada de Monsieur Rémy que, al no ver a Mme Alain, pretende irse, pero la llegada de la indiscreta mujer hace que se quede. Mme Alain le cuenta a su galán que va a ser testigo de un matrimonio y, creyendo que se refiere a su propio matrimonio, se niega a participar. Mme Alain le confiesa que se trata de la boda secreta entre Mlle Habert y La Vallée y le asegura que M. Thibaut, el notario al que ha llamado, será discreto, pues ella sabe que va a pagar su cargo con la dote de la joven con la que se va a casar. M. Rémy se va para avisar en su casa que está ocupado con una boda. Agathe recibe a los notarios, M. Thibaut y su colega. Mme Alain manda salir a su hija, para que llame a La Vallée y a Mlle Habert, que esperan en su cabinet. M. Thibaut confirma la validez de los documentos necesarios para firmar el contrato de matrimonio y decide comenzar el acto, mientras esperan a M. Rémy, el testigo. Este anuncia que llega acompañado de un joven desconocido (que acaba de conocer, pues se interesa por una casa que M. Rémy tiene a la venta, y al que parece haber contado su participación en un matrimonio secreto) que desea comunicar ciertas informaciones a Mme Alain y, por su parte, M. Rémy decide llevarse la mercancía de contrabando que guarda en el armario de Mme Alain, ya que van a ir a recogerla a su casa esa misma noche. Mme Alain manda a Mlle Habert retirarse y La Vallée se queda con ella. El joven engaña a la cotilla para que le confiese que su tía se hospeda allí. Mlle Habert entra y, al ver a su sobrino, huye de nuevo. El sobrino de Mlle Habert le pide ayuda a Mme Alain para evitar un matrimonio que será nefasto para su tía y le cuenta la verdadera historia de La Vallée que, en realidad, es un pobre pastor de Borgoña llamado Jacob (Jacques Giroux) que trabajó como copista en casa de Mlle Habert y de su hermana. Mme Alain, consternada, promete al sobrino de Mlle Habert que detendrá el matrimonio. Mme Alain les anuncia a todos que el matrimonio se pospone y, al enterarse el notario amigo de M. Thibaut de quién es la prometida, decide no seguir adelante, pues conoce y estima a su sobrino y no participará en nada que pueda perjudicarlo. M. Thibaut también se retira, aunque decide pasar en cuarto de hora por si necesitan

sus servicios. Mlle Habert y La Vallée convencen a Mme Alain de que lo que ha dicho el sobrino son calumnias y la cotilla decide ayudarles de nuevo. Se dispone a escribir una notita cuando aparece su hija, muy afligida, aunque no llegan a hablar, pues la notita es urgente y Mme Alain decide ver a Agathe más tarde. En esos instantes regresa M. Thibaut y Mme Alain lo deja en compañía de su hija, pues ha de escribir la notita. Agathe le cuenta que La Vallée la ha engañado. Madame Alain regresa, tras haber enviado una notita a Monsieur Lefort, rogándole que acuda a su casa en nombre de M. Thibaut. Agathe le confiesa a su madre que La Vallée la ha cortejado (incluso le ha besado la mano) y, en contrapartida, Mme Alain le responde que es de ella de quien estaba enamorado y, ante su negativa, La Vallée va a casarse con Mlle Habert. A pesar de todo, Agathe decide vengarse. Mme Alain se queja delante de M. Thibaut de la indiscreción de M. Rémy, pues, sin sus comentarios, el sobrino de Mlle Habert no hubiera interrumpido la firma del contrato de matrimonio, y, le confiesa que su esposa, Madame Rémy, le ha confiado cuatro mil libras que ha ahorrado sin que su marido se entere, pues éste dilapida todo el dinero. Se disponen a retomar la firma del contrato de matrimonio. Monsieur Thibaut aprovecha el comentario de Mme Alain para reclamar a M. Rémy los mil escudos que le prestó hace seis meses y que todavía no ha devuelto, pues se los puede pagar con lo que ha ahorrado su mujer a escondidas y Monsieur Rémy le responde que le va a pagar, pero que pida a Mme Alain que guarde mejor sus secretos para que la gente no se entere de que está haciendo creer a su futuro suegro que el cargo que va a comprar ya es suyo y, em realidad, pretende pagarlo con el dinero de la dote, como le ha dicho Mme Alain. Ofendido, M. Thibaut le pide, por su parte, que le diga a la cotilla que no hable de los regalos que hace a mujeres que no son la suya. Ambos se dan cuenta de que Mme Alain cuenta todos los secretos que le habían confiado. M. Rémy se dispone a irse y, para que se quede y puedan seguir con el matrimonio, La Vallée le dice que no se olvide de la mercancía de contrabando. Tanto el notario como el testigo deciden quedarse a condición de que no se divulguen sus secretos. Agathe aparece para anunciar el retraso del otro notario, M. Lefort, pues tiene que terminar de escribir una carta. Javotte manifiesta su deseo de firmar el contrato de matrimonio, revelando que es la tía de La Vallée, además de decirle a Mlle Habert que su futuro marido ha cortejado a Agathe e incluso se ha jactado delante de Mme Alain de que se iba a casar con Mlle Habert por su fortuna. Mlle Habert decide romper el matrimonio. La Vallée intenta arreglar, en vano, la situación. Todos se acusan de cotillas.

30. La Dispute (1744)

Comedia en un acto y en prosa, representada por los *Comédiens-Français* el 19 octubre de 1744.

Personajes:

- Hermianne
- El Príncipe
- Mesrou
- Carise
- Églé
- Azor
- Adine
- Mesrin
- Meslis
- Dina
- El séquito del Príncipe

Sinopsis: El Príncipe y Hermianne discuten sobre quién, el hombre o la mujer, cometió la primera infidelidad. El Príncipe conduce a Hermianne a un bosque apartado para llevar a cabo un experimento que demuestre quién de los dos sexos es el origen de la inconstancia. Ordena a su séquito que se retire y a sus criados, Carise y Mesrou, que lleven a cabo lo acordado. A la espera de la señal convenida, el Príncipe explica a Hermianne que hace dieciocho años su padre, ante la misma duda, raptó a unos niños, que Carise y Mesrou han criado aislados en el bosque. Ahora los van a dejar por primera vez en libertad y van a conocerse. Cuando la trompeta suena, el Príncipe y Hermianne acuden a una galería desde la que pueden contemplar el espectáculo. En primer lugar, aparece Églé, acompañada por Carise. La joven descubre, encantada, su reflejo en el agua del riachuelo. A continuación, Carise la deja sola y llega Azor. Los jóvenes se asombran al verse y se enamoran al instante. Azor toma la mano de Églé. Oyen un ruido y Azor se esconde tras un árbol. Mesrou y Carise reaparecen y Églé les informa de su encuentro con el joven. Los guardianes le dicen que se llama Azor y este sale de su escondite. Carise y Mesrou aconsejan a los enamorados que se separen de vez en cuando para disfrutar del placer de volver a verse, aunque los jóvenes no están de acuerdo. Con el fin de conservar su amor, Églé y Azor aceptan los consejos de los criados. Carise le da a Églé un retrato de sí misma y le pide que se lo entregue a Azor, como prueba de su amor, para ayudarlo a soportar su ausencia. Carise les da, además, un espejo, del que se apropia Églé, para contemplar su belleza. La pareja decide seguir el consejo de sus guardianes y se separan. Églé, sola, no deja de contemplar su reflejo en el espejo y en el riachuelo. Ve aparecer a otra joven, Adine, que tiene también un espejo. En cuanto se conocen, comienzan a discutir sobre quién es la más bella. Cuando Carise regresa, ambas se amenazan con robar a la otra su amado. Adine debe acudir a su clase de música con Carise, pero en el camino encuentran a su amado Mesrin, al que comunica que ha encontrado a otra joven, que describe como fea y perversa. Mesrin y Azor se conocen y se hacen amigos. Églé aparece de nuevo y Mesrin se asombra al verla, pues no es como la había descrito Adine, al contrario, le parece encantadora. Azor y Mesrin besan cada uno una mano a Églé, sin embargo, Azor se enfada, reclama las dos manos como suyas. Églé intenta quedarse a solas con Mesrin, pero no lo consigue, y se va con Carise. Églé comenta con la criada su deseo de inconstancia, pero Carise la anima a ser fiel. Mesrou intenta, en vano, retener a Mesrin, que también cede a la infidelidad. Églé, al darse cuenta de que Mesrin es el amante de Adine, no se resiste. Mesrin le otorga el retrato de su rival a Églé. Azor regresa, triste, pero, al darse cuenta de que Églé ya no lo ama, desaparece, feliz, diciendo que él tampoco la quiere a ella. Églé, despechada al creer que Azor está enamorado de Adine, lo llama para que regrese. Sus sospechas se confirman, pues Azor vuelve acompañado de Adine, a la que ha dado el retrato de Églé. Églé le tira a Adine su retrato. Aparecen dos nuevos jóvenes, Meslis y Dina, y los demás, asustados, quieren huir. Carise les dice que no han de tener miedo, son dos nuevos amigos. Les propone que elijan una nueva pareja, pero Meslis y Dina se niegan, se aman con sinceridad y optan por ser fieles. El Príncipe y Hermianne deciden recompensarlos por su constancia, mientras que los otros cuatro correrán distinta suerte, no se especifica el plan que tiene preparado para ellos el Príncipe. Así pues, el debate entre el Príncipe y Hermianne no está resuelto, pues los dos sexos han demostrado su inconstancia.

31. *Le Préjugé vaincu* (1746)

Comedia en un acto y en prosa, representada en la *Comédie Française* el 6 de agosto de 1746.

Personajes:

- El Marqués, padre de Angélique
- Angélique
- Lisette, criada de Angélique

- Dorante
- Lépine, criado de Dorante

Sinopsis

Lépine le pide matrimonio a Lisette, aunque solo la conoce desde hace seis días. La criada insiste en que no puede casarse con él, pues es hija de un procurador fiscal, está al servicio de Angélique, hija del Marqués y Lépine tan sólo es el criado de un burgués, Dorante. Lépine cotraataca a la orgullosa criada, explicándole que es hijo de un timbalero del ejército real y que su señor es rico. Lisette se deja convencer y ya se ve trabajando como conserje en el castillo de Dorante con su futuro marido. Dorante sorprende a los criados y se alegra de su entendimiento. Aprovecha la ocasión para confesarles un secreto: está enamorado de Angélique, pero, a pesar de ser rico, estar a punto de recibir un cargo y ser amigo del Marqués, no se atreve a declararse por miedo al rechazo de la joven, orgullosa de su rango. Lisette elogia a su señora, confirma su interés por Dorante y su carácter altivo. Dorante explica su plan: en vez de declarar directamente su amor a Angélique, le propondrá el matrimonio con un hombre rico para observar su reacción y evitar su rechazo, que ya presiente. Además, Lisette le pide que informe a su señora del proyecto de boda que tiene con Lépine. A continuación, la criada comunica a Angélique que Dorante quiere proponerle un pretendiente y la joven se ofende, pues creía que era Dorante el que se iba a declarar. Angélique aconseja a su criada que no acepte casarse con Lépine. Cuando Dorante habla con Angélique sobre el rico pretendiente, ésta rechaza, enfadada, la idea de un matrimonio con un burgués y, por despecho, anuncia su boda con un Barón, pariente de la familia, que se encuentra en París en un pleito y espera ganarlo para pedir su mano. Dorante expresa su dolor ante la noticia y recibe otra negativa al matrimonio de los criados. El Marqués, padre de Angélique, se interesa por la respuesta de su hija al partido que le propone Dorante y Angélique le propone casarse con el Barón. Para sorpresa de la joven, pues creía que el pleito iba para largo, el Marqués recibe una carta del Barón en la que le informa de que ha ganado el juicio y llegará probablemente esa noche para pedir su mano. El Marqués pregunta a su amigo Dorante sobre la identidad del hombre por el que había intercedido ante su hija y Dorante confiesa que no era otro que él, noticia que fulmina a Angélique. El Marqués le pide a Dorante una prueba de su amistad, pero, por el momento, no le dice de qué se trata. Dorante anuncia su fracaso a los criados y anuncia su partida para el día siguiente. Lisette, segura de que Angélique ha propuesto el matrimonio con el Barón por despecho y orgullo, habla con su señora, obligándola a reconocer las cualidades de Dorante, a pesar de no ser noble de cuna. Ante la inminente llegada del Barón, hay que encontrar una solución. Lépine finge estar desesperado y anuncia la marcha de Dorante a Angélique, que termina por dar su consentimiento al matrimonio de los criados para poder retrasar el viaje de Dorante. Lisette lo acepta con la condición de que los señores hagan lo mismo. Lisette y Lépine informan a Dorante de lo sucedido, pero no acaba de entender la situación. En ese momento, aparece de nuevo el Marqués y propone a Dorante casarse con su hija menor. Angélique intenta arreglar la situación y, apelando al amor que siente por su padre, si su voluntad es casarla con Dorante, lo acepta. Sin embargo, el Marqués no quiere que su hija se case con Dorante por obligación, ella ha elegido libremente al Barón, del que parece estar enamorada, y Dorante se casará con su hermana, cuyo retrato va a mostrarle. Lisette aparece para llamar al Marqués, pues hay un hombre que lo espera, y Angélique y Dorante, solos, acaban por declararse su amor. El Marqués regresa y los sorprende, alegrándose de su unión y prometiendo encargarse de hablar con el Barón. Lisette y Lépine también se alegran.

32. La Colonie (1750)

Comedia en un acto y en prosa, representada en un teatro de sociedad, publicada en *Le Mercure* en diciembre de 1750.

Personajes:

- Arthénice, mujer noble
- Timagène, hombre noble
- Monsieur Sorbin, marido de Mme Sorbin
- Madame Sorbin, mujer de artesano
- Lina, hija de M. y Mme Sorbin
- Persinet, joven enamorado de Lina
- Hermocrate, burgués filósofo
- Grupo de mujeres, de la nobleza y del pueblo

Sinopsis: Tras refugiarse en una isla huyendo de la guerra, un grupo de hombres y mujeres forma una colonia y deben empezar a gobernarse. Arthénice, de origen noble y Madame Sorbin, burguesa, han sido elegidas respectivamente por las mujeres de sus estamentos para representarlas, acabar con la sumisión a la que se han visto sometidas y participar en condiciones de igualdad con los hombres en el gobierno de la isla. Hay que elegir a dos hombres para que se encarguen de hacer las leyes y tocan el tambor para convocar la asamblea. Madame Sorbin y Arthénice preguntan a Monsieur Sorbin y Timagène sobre las intenciones de los hombres en lo referente al papel de las mujeres en la constitución del próximo gobierno, y estos parecen no comprender esta reivindicación y se burlan de su propuesta. Cuando Persinet, enamorado de Lina, la hija de Madame Sorbin, intenta pedirle permiso para casarse con su amada, Madame Sorbin y Arthénice lo echan, declarando la guerra al sexo opuesto. Informan de las nuevas reglas a la desconsolada Lina: el amor y el matrimonio quedan abolidos. Madame Sorbin y Arthénice juran obedecer a la voluntad de la asamblea de las mujeres y reciben un brazalete hecho con una cinta de rayas, símbolo de su fidelidad y de su cargo. Arthénice propone llevar a cabo una puesta en común de la situación de las mujeres hasta el momento: necesitan bancos para poder sentarse y escuchar, Persinet los coloca y después, lo vuelven a echar. Arthénice y Madame Sorbin sugieren a las mujeres que no se arreglen para castigar a los hombres, pero su propuesta queda denegada. Madame Sorbin prohíbe a su hija que hable con su enamorado y le pide que las avise cuando los hombres terminen su asamblea. Persinet aparece de nuevo y Lina intenta callarse para obedecer a su madre, pero no lo consigue, lo mira con ternura y termina explicándole los planes de las mujeres. La asamblea de los hombres termina y los elegidos para la elaboración de las leyes son Timagène y Monsieur Sorbin. Persinet les cuenta lo que sabe sobre la secesión de las mujeres, que vuelven para preguntar de nuevo a los hombres sobre sus intenciones, que siguen siendo las mismas. Las mujeres tocan el tambor y Lina fija en un árbol el edicto que han redactado las mujeres, en el que explican que quieren participar en todas las decisiones y son capaces de ejercer todos los oficios. Tras discutir con sus parejas, Madame Sorbin y Arthénice les dan una hora para que cambien de opinión y las admitan en el gobierno de la isla, de lo contrario, la separación será irremediable. Lina, obligada por su madre, rompe con Persinet. Los hombres, estupefactos, se lamentan de su suerte y el filósofo Hermocrate toma las riendas. Ordena que llamen a las mujeres y que le traigan lo necesario para escribir (mesa, papel, tinta y pluma). Planea fingir un falso ataque de los indígenas para que las mujeres vuelvan. Hermocrate, aparentemente conciliador, está dispuesto a levantar acta de la decisión de dejar a las mujeres participar en el gobierno, habla con Arthénice y Mme Sorbin, parece de acuerdo con lo que le han pedido, pero, lejos de eso, siembra la discordia entre ellas, convirtiendo la lucha de sexos en la lucha de clases. En ese preciso momento, aparecen unos hombres armados y se anuncia el ataque de los salvajes. Hermocrate invita a las mujeres a participar en la lucha, les ofrece incluso armas. Arthénice y Mme Sorbin renuncian a sus planes, se reconcilian con Timagène y M. Sorbin y vuelven a sus quehaceres, enviando a

los hombres a la guerra. Timagène les promete que tendrán en cuenta los derechos de las mujeres para realizar las nuevas leyes.

33. *La Femme fidèle* (1755)

Comedia en un acto y en prosa, representada en el teatro de Berny el 24 y 25 de agosto de 1755, la versión que se conserva está incompleta.

Personajes:

- El Marqués
- La Marquesa, su esposa
- Madame Argante, madre de la Marquesa
- Dorante
- Frontin, criado del Marqués
- Lisette, esposa de Frontin
- Jeannot, amante de Lisette
- Colas, jardinero del Marqués

Sinopsis: El Marqués y su criado Frontin, disfrazados de viejos prisioneros con unas barbas postizas, vuelven a su castillo tras diez años de ausencia. Ven a Colas, el viejo jardinero, y Frontin se acerca para informarle de que traen noticias del difunto Marqués. Colas les cuenta que han recibido un certificado de la muerte de su señor, en el que se confirma que ha muerto de peste, prisionero en Argelia. Desde entonces, la Marquesa no encuentra consuelo. Los dos hombres afirman que tienen una carta que el Marqués ha escrito poco antes de morir. En ese momento, Colas los reconoce, a pesar de sus disfraces, y manifiesta su alegría. Sin embargo, el Marqués le pide que guarde el secreto, pues con el disfraz pretende conocer los sentimientos de su esposa ya que se ha enterado de que se va a volver a casar. Colas confirma la boda, pero también la tristeza y el sufrimiento que ha padecido la Marquesa durante la ausencia de su marido. Asimismo, informa a Frontin de que su mujer le ha sido infiel. La Marquesa “viuda”, Dorante (su prometido) y Madame Argante, hablan de la inminente boda que ha de celebrarse ese mismo día. La Marquesa ve a Frontin, que se presenta como un prisionero llegado desde Argelia. Lo primero que hace es preguntarle si ha conocido a su marido. Ante la respuesta de Frontin, la dama se emociona, lo cual enfada a su madre y a su prometido. Frontin le pide una entrevista con su señor y la Marquesa acepta, a pesar de la oposición de Madame Argante y de Dorante. Para reafirmar sus sentimientos ante su futuro marido, le entrega su mano a Dorante para que la bese. El Marqués, disfrazado de viejo, se presenta como un amigo de su primer marido, lo cual enternece a la Marquesa. Madame Argante y Dorante interrumpen su conversación y deciden posponerla. El viejo le da a la Marquesa su retrato, le dice que el Marqués lo llevaba siempre consigo y le asegura que la voluntad de su marido era que no se lo diera a nadie, por tanto, se lo niega a Dorante, por respeto al difunto. Madame Argante y Dorante reprochan al viejo que sus palabras perturban a la Marquesa y le piden que no perjudique la boda que tienen prevista. El Marqués, disfrazado, les informa de su misión: tiene que dar una carta del Marqués a su mujer, pues se lo ha prometido antes despedirse. Madame Argante no puede reprimir su cólera. Colas muestra a Frontin que Lisette tiene un nuevo amante, Jeannot. Lisette habla con Frontin y terminan peleándose. Madame Argante busca a Frontin y lo soborna con una bolsa de dinero para que afirme que ha visto al Marqués muerto, a pesar de que su señor sostenga lo contrario. Incluso le proponen dinero también al propio Marqués disfrazado para que se vaya, pero lo rechaza y se reafirma en su intención de quedarse. Frontin confiesa a su señor que se

ha dejado corromper por el dinero y éste lo perdona. Aparece la Marquesa y conversan sobre su sufrimiento durante los últimos diez años, pues nunca ha olvidado a su marido, a pesar de lo que pueda parecer al casarse de nuevo, pues lo hace únicamente por complacer a su madre. El viejo prisionero le da a la Marquesa la carta y le confiesa que su marido está vivo. La Marquesa decide suspender la boda y buscarlo. El Marqués se quita la barba postiza y ambos se abrazan. Llegan Madame Argante y Dorante. Madame Argante no puede creer lo que está viendo y Dorante desaparece.

34. *Félicie* (1757)

Comedia en un acto y en prosa, destinada a la *Comédie Française*, pero finalmente no representada, publicada por *Le Mercure de France* en marzo de 1757.

Personajes:

- Félicie
- Lucidor
- El Hada, bajo el nombre de Hortense
- La Modestia
- Diana
- Grupo de cazadores

Sinopsis: Félicie se pasea con el Hada que, bajo el nombre de Hortense, la ha criado desde la infancia. Su bienhechora la pide que elija un don y Félicie le pide tener más encantos y atractivo. Hortense le advierte del peligro de su elección, pero termina por concedérselo y le muestra sus efectos en un espejo. El Hada envía a su protegida al mundo para que pruebe su nueva apariencia y le proporciona una acompañante, la Modestia. El Hada se aleja, prometiendo a Félicie velar por ella y protegerla. Félicie y su nueva compañera se pasean. La Modestia avisa a la joven de los peligros que atraen las jóvenes bellas, pero Félicie insiste en ir hacia el «canton riant», desde el que se oyen ruidos y música. Félicie quiere llevar a su compañera a la fiesta mientras que la Modestia quiere conducirla por el camino de la virtud. Modestia presenta a Félicie a la solemne Diana, mientras que la joven se fija en un hombre joven y guapo que se presenta con un grupo de cazadores. Diana propone a las dos jóvenes que se queden en su casa para protegerlas, sin embargo, Félicie se deja abordar por Lucidor, que la colma cumplidos y reverencias, a los que ella responde. La joven se encuentra dividida entre el deseo de quedarse con Lucidor y las ganas de refugiarse bajo la protección de Diana, pues ambos la cogen, uno por cada mano, e intentan tirar de ella, sin ponerse de acuerdo. El astuto Lucidor propone a Félicie que Diana los acompañe, pero ésta se niega. Félicie decide no seguir en ese momento a Diana, prometiendo que acudirá a su encuentro más tarde. Mientras tanto, Lucidor declara directamente su amor a Félicie y la Modestia aconseja a la joven que huya, que es lo que ella misma intenta hacer, aunque Lucidor la retiene, prometiendo que se va a portar bien. El grupo de cazadores que acompaña a Lucidor las obsequia con una canción, en la que él participa. Lucidor coge la mano de Félicie, que pide a la Modestia que se aleje un momento. Lucidor aprovecha para proponerle una boda sin ceremonias, lo cual preocupa a la joven, que, para salir del aprieto, le pide que le conceda un cuarto de hora para reflexionar. Félicie se queja de su situación. La Modestia le aconseja que se guíe por su razón. Diana aparece de nuevo y pone en alerta a la joven. Félicie, al ver que Lucidor regresa, elige seguir a su enamorado, desoyendo los consejos de sus amigas, que se alejan. Félicie llora y Lucidor la arrastra. Félicie pide ayuda y aparecen el Hada, Diana y la Modestia. El Hada ahuyenta a Lucidor y Félicie cae en sus brazos, agradeciendo a las tres su ayuda y disculpándose. El Hada considera que la joven ha superado esa dura prueba.

35. *Les Acteurs de bonne foi* (1757)

Comedia en un acto y en prosa, publicada en *Le Conservateur* en noviembre de 17.

Personajes:

- Madame Argante, madre de Angélique
- Madame Hamelin, tía de Éraste
- Araminte, amiga común
- Éraste, sobrino de Madame Amelin, amante d'Angélique
- Angélique, hija de Madame Argante
- Merlin, criado, ayudante de cámara de Éraste, amante de Lisette
- Lisette, criada de Angélique
- Blaise, hijo del granjero de Madame Argante, amante de Colette
- Colette, hija del jardinero
- Un notario del pueblo

Sinopsis: Merlin informa a su señor Éraste de que la comedia que ha preparado estará lista a las tres de la tarde: será una obra basada en la improvisación de los actores, pues el criado únicamente les ha proporcionado el *canevas*. Éraste está encantado de agasajar con este entretenimiento a su tía, la señora Hamelin, que le ha cedido sus bienes para que pueda casarse con Angélique, la hija de la señora Argante. Han preparado la comedia en secreto, pues la señora Hamelin quiere, además, sorprender a la señora Argante. Merlin propone una comedia divertida e improvisada, interpretada por Lisette, Blaise, Colette y él mismo. Colette y Merlin se han puesto de acuerdo para tender una trampa a sus respectivos prometidos, simulando que están enamorados. Merlin explica a sus actores la acción de la obra y su papel en ella, próximo de la realidad, y prosigue su plan con Colette: en la obra, fingirán ser amantes. Comienza el ensayo. En la primera escena, Lisette y Merlin fingen discutir porque Lisette, celosa, sospecha que Merlin está enamorado de Colette. Colette y Blaise toman asiento como espectadores, pues no participan en esa escena, pero Colette interrumpe continuamente, ofendida ante los insultos de Lisette. A continuación, Merlin y Colette ensayan una escena en la que simulan estar enamorados. Lisette y Blaise interrumpen, primero desde sus asientos, luego se levantan, incluso interrogan a Colette sobre sus verdaderos sentimientos. La escena continua y, ante la insistencia de Blaise y Lisette, se suprime la escena en la que Merlin besaba la mano de Colette. A pesar de los enfrentamientos (pues Colette, interpretando su papel, llega a proponer a Merlin que le pida matrimonio, con el consiguiente enfado de Blaise y Lisette) siguen adelante con la comedia, pues quieren cobrar la recompensa que les ha prometido la señora Hamelin. Es el turno de Blaise, que ensaya confundiendo y mezclando realidad y ficción. La confusión es general y Lisette rompe el papel que les ha dado Merlin con las indicaciones de la obra. En esos momentos, aparece la señora Argante, alarmada ante los gritos que ha escuchado, y se entera de que los criados preparan una comedia. Inmediatamente, les pide que se suprima la representación y propone reembolsar los gastos ocasionados con tal de que no se represente, ya que Merlin le explica que la señora Hamelin les paga por representar la obra y que ya ha recibido un adelanto, que no puede devolver, pues se ha gastado doce *sous* en contratar a alguien que despabile las velas, tres botellas de vino que ha adelantado a unos músicos del pueblo para que formen su orquesta, cuatro botellas que ha prometido para cuando acabe la representación y el papel que ha utilizado para pasar a limpio su *canevas*. La señora Hamelin confiesa a la señora Argante que ha sido ella la que ha encargado la comedia y parece aceptar que se suspenda. Sin embargo, cuando llega su amiga Araminte y le pregunta por la marcha de la comedia, la señora Hamelin le informa de lo ocurrido y le propone improvisar otra comedia para reemplazar la suspendida: Araminte ha

de fingir que quiere casarse con Éraste, de manera que los demás caigan en la trampa y representen, sin saberlo, una comedia involuntaria. Éraste aparece de nuevo y su tía le informa de sus nuevos planes de boda con Araminte, que le ofrece treinta mil libras de renta, y por tanto, le obliga a romper con Angélique. Cuando la señora Argante, al ver a Éraste desconsolado, se entera de la noticia, está dispuesta a ver la representación de la comedia de Merlin, ya que cree que ha sido su anulación la que ha suscitado el cambio de opinión de la señora Hamelin. Incluso está dispuesta a actuar y a pagar a los improvisados actores diez pistolas más de lo que les habían prometido. La señora Argante le da órdenes a Merlin para reorganizar la comedia y se muestra enfadada con Araminte, a la que le reprocha que ya tiene cuarenta años y nada puede hacer para luchar contra la juventud de su hija Angélique. Comienza la representación y aparece el notario. La señora Hamelin, con la ayuda de Araminte, hace creer a los presentes que el notario viene para firmar el contrato de matrimonio entre Éraste y Araminte. El notario deshace el entuerto: se trata del contrato inicial entre Éraste y Angélique. La señora Argante comprende que ha sido engañada. El contrato de matrimonio se firma. Blaise y Colette, al igual que Merlin y Lisette, arreglan sus diferencias y preparan sus respectivas bodas.

36. La Provinciale (1761)

Comedia en un acto y en prosa, publicada por *Le Mercure de France* en abril de 1761.

Personajes:

- Madame La Thibaudière, provinciana
- Cathos, su criada
- Colin, su criado
- Madame Lépine, mujer de intrigas
- El Caballero de la Trigaudière
- La Ramée, su criado
- Monsieur Lormeau, primo de Madame de La Thibaudière
- Monsieur Derval, pretendiente de Madame de La Thibaudière
- Sus hermanas
- Una Dama desconocida
- Marthon, su criada

Sinopsis: Madame Lépine informa al Caballero y a su criado sobre la joven viuda Riquet, rebautizada Marquesa de la Thibaudière, provinciana ignorante llegada de sus tierras al hotel de Paris donde la ha conocido y se aloja desde hace ocho días. Es inmensamente rica, pues ha recibido la herencia de un tío y un pago de más de cien mil libras. Madame Lépine ha conseguido ganarse su confianza y erigirse como su mentora para instruirla sobre las maneras y costumbres de la sociedad parisina. Desde hace dos días, el Caballero ha visto en varias ocasiones a la viuda y Madame Lépine ha hecho hincapié en que la mirara e intentase parecer atraído por ella. Madame La Thibaudière y su sirvienta Cathos interrumpen la conversación, pues habían quedado con Madame Lépine para que las acompañara a hacer unas compras, pero, al verla ocupada, declinan la propuesta. El Caballero se retira después de haber entregado a Madame Lépine la carta para la joven que le había encargado, una notita de amor descarada y atrevida que La Ramée le ha dictado. El criado reclama una recompensa por sus servicios y su señor le concede cincuenta pistolas. Madame Lépine explica su plan a La Ramée, para que luego informe a su señor: utilizando la influencia que ha conseguido tener sobre la viuda, intentarán que se sienta atraída por el Caballero y le dé una gran suma de dinero con el pretexto de que lo necesita porque va a comprar un ejército, antes de que

se case con Monsieur Derval, matrimonio concertado por el primo de la viuda, Monsieur Lormeau. Por su parte, La Ramée manifiesta su interés por Cathos, le declara su amor y le entrega una notita. El criado pretende hacer lo mismo que su señor con la viuda. Cuando La Ramée se va, se cruza con Monsieur Lormeau, que desaprueba el capricho de su prima de hacerse llamar Marquesa y reprocha a Madame Lépine su influencia sobre ella, que juzga nefasta. Al mismo tiempo, Monsieur Lormeau informa a su prima del matrimonio que le ha preparado con Monsieur Derval, con el propósito de evitar un pleito con él. Tras su marcha, Madame Lépine, Madame La Thibaudière y Cathos se quejan de los modales provincianos de Monsieur Lormeau. Madame Lépine elogia los progresos de su alumna y deciden cambiar el nombre de la criada Cathos, pues parece vulgar, por el de Lisette. Madame Lépine aprovecha la ocasión para darle a la viuda la vulgar notita de amor del Caballero, escrita por Lépine, que ésta lee en voz alta. La estafadora felicita a su protegida, haciéndole creer que, recibir una notita de ese tipo de un seductor como es el Caballero contribuirá a su fama y debe responder de inmediato. A pesar de parecerle una carta poco apropiada, que tomaría incluso por un insulto, y el hecho de responderla le resulte violento, la viuda acepta y achaca su asombro a sus costumbres provincianas. Monsieur Lormeau vuelve acompañado de Monsieur Derval para presentárselo a su prima, que se jacta de su relación con el Caballero, siguiendo las extrañas teorías sobre el matrimonio que le ha inculcado Madame Lépine. Los dos hombres se retiran, preocupados por la mala influencia de Madame Lépine sobre Madame La Thibaudière. A la viuda le ha gustado su pretendiente, pero Madame Lépine le aconseja no amarlo, pues esto perjudicaría su reputación. El criado Colin, al que también quieren cambiarle el nombre, anuncia la llegada de un señor, que se ha presentado descaradamente como el autor de la notita que ha recibido Madame La Thibaudière a través de Madame Lépine. La viuda riñe al criado por hacerlo esperar y manda a Cathos-Lisette a buscar al Caballero, que viene para obtener la respuesta a su notita. Madame La Thibaudière no le ha respondido aún y está nerviosa. El Caballero se impacienta y se cita con ella en un cuarto de hora para recibir su respuesta. En el momento de irse, se encuentra con Madame Lépine, que se interesa sobre la compra del ejército, pues le faltaban diez mil escudos. El Caballero le dice que va a comprobar si el notario los ha encontrado. La Ramée le da también a Cathos unos minutos para que responda a su notita y le habla de una deuda de veinte escudos que tiene con el *cabaretier* (mesonero). Madame Lépine le lee a Cathos, pues es analfabeta, la notita de La Ramée. Madame La Thibaudière vuelve para pedir consejo a Madame Lépine sobre el tono que ha de emplear en la carta y esta le da una lección de seducción sobre la actitud que tiene que tener con el Caballero: tiene que ser descarada y dejar que coja su mano, tal y como fingen representando la escena, interpretando Madame Lépine el papel del Caballero, y, para eclipsar a sus rivales, le da un consejo: prestar al Caballero los diez mil escudos que le faltan para comprar su regimiento, sin notario ni recibos, pues con el honor y la palabra del Caballero es suficiente. Madame Lépine insiste en que el Caballero aceptará el préstamo, no por necesidad, sino por galantería, en realidad es un favor que le hace a Mme La Thibaudière para hacerla brillar en la sociedad. La provinciana no está segura del préstamo, sin embargo, cuando se retira a acabar la notita para el Caballero, le dice a Madame Lépine que cogerá algunos billetes, por si acaso. Madame Lépine le da los mismos consejos a Cathos y se va para ayudar a la viuda a redactar la respuesta. Como no sabe escribir, Cathos contesta verbalmente a La Ramée, y, con un gesto exagerado, le ofrece sus dos manos para que las coja y le da un anillo, que le ha costado treinta francos, para que pague sus deudas. Sin embargo, La Ramée le dice que el anillo no es válido para pagar al tabernero y Cathos va a buscar unos luises de oro que tiene guardados en un cofre. Mientras La Ramée espera, el Caballero vuelve en busca de la respuesta a su notita, y se informan de los progresos de su plan. Madame La Thibaudière regresa con su respuesta y se la da al Caballero. Este la lee en voz alta, besa el papel y toma la mano que la viuda le tiende. A continuación, aparece una desconocida que se presenta como una rival de la Marquesa, acompañada por su criada Marton. La mujer le sugiere al Caballero pagar

los doce mil escudos que cuesta el regimiento, pues su notario les espera. Su criada propone pagar las deudas a La Ramée, a lo cual Cathos-Lisette responde de forma violenta. Madame La Thibaudière se apresura a decir que el Caballero necesita diez mil escudos, no doce mil, e intentará dárselos, aunque le gustaría negociar. Tras pelearse con la desconocida para ver quién dará el dinero al Caballero, éste decide que sea la viuda (La Ramée elige también a Cathos), que cede ante la presión y está dispuesta a dárselos en ese momento, sacándolos de su cartera, para demostrar su supremacía frente a su rival. De improviso, aparece Monsieur Lormeau con Monsieur Derval y sus dos hermanas y le pregunta a su prima qué va a hacer con la cartera. Madame La Thibaudière le explica sus propósitos. Monsieur Derval desenmascara al falso Caballero, pues es el hijo de su procurador y no es caballero. Madame La Thibaudière reconoce que la han engañado y los cómplices huyen, aunque La Ramée, retenido por Cathos, le devuelve su anillo antes de fugarse. Muerta de vergüenza, Madame La Thibaudière decide correr a refugiarse en sus tierras.

ANEXO 2. INVENTARIO OBJETOS ESCÉNICOS Y EXTRAESCÉNICOS

Se hace indispensable explicar los principios que nos han guiado para realizar el inventario de los objetos:

- Consideramos que un objeto es escénico si aparece, al menos una vez, en escena. Si los personajes se refieren a dicho objeto y no está presente en escena, dichas referencias no las contaríamos como objeto extraescénico. El objeto extraescénico no aparece nunca.
- En ocasiones, aparece el mismo objeto inventariado como objeto escénico y extraescénico al mismo tiempo. Esto se debe a que se trata de dos objetos distintos, aunque sea el mismo objeto-tipo. Ocurre, por ejemplo, en *La Fausse Suivante* con el dinero: el objeto escénico son las monedas que entrega la damita a los criados y el extraescénico su fortuna.
- Si el objeto inventariado aparece en el diálogo y en las didascalias, se contará como una recurrencia en cada una de las categorías.
- Hemos visto que los objetos son polivalentes y polisémicos, por tanto, pueden desempeñar varias funciones a la vez.
- Es imposible determinar con exactitud el número de objetos que deben aparecer en escena (por ejemplo, en ocasiones los personajes reciben “monedas”, no sabemos la cantidad exacta). Asimismo, los objetos no siempre aparecen de forma específica en el texto teatral (M. Orgon en *Le Jeu de l'amour et du hasard* (I, 10), le ofrece al falso Dorante algo de beber, lo cual implica la necesidad de utilizar objetos como una jarra y vasos o copas). Por tanto, el recuento de los objetos será aproximado.
- En las comedias aparecen objetos que pertenecen a la misma categoría, por ejemplo, se nombran distintos tipos de monedas. Para facilitar la realización del inventario, englobaremos, en este caso, todos los objetos que pertenecen a la misma categoría bajo el nombre de un objeto-tipo, en el caso que acabamos de referir, utilizaremos “dinero”.

Tabla 1. INVENTARIO DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS Y EXTRAESCÉNICOS

Comedia y año	Objetos escénicos	Objetos extraescénicos (función motora y/o resolutive o metahistoria)
1. <i>Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe</i> (1712)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa de mujer • Abrigo • Bolsa de dinero 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero
2. <i>L'Amour et la Vérité</i> (1720)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Frutos del árbol • Agua del pozo 	
3. <i>Arlequin poli par l'Amour</i> (1720)	<ul style="list-style-type: none"> • Anillo mágico • Banc de gazon • Ropa de pastora • Cayado • Volante • Pañuelo • Mano, dedos • Varita mágica • Sombrero • Espada de madera • Esposas • Cuchillo 	<ul style="list-style-type: none"> • Retrato en miniatura del Hada
4. <i>La Surprise de l'amour</i> (1722)	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Reloj • Ropa de cazador • Notitas • Retrato en miniatura y 	<ul style="list-style-type: none"> • Libro • Dinero

	cajita	
5. <i>La Double Inconstance</i> (1723)	<ul style="list-style-type: none"> • Mouche galante • Espejito y caja • Bastón • Ropa • Sombrero • Escritorio • Útiles de escritura (papel, pluma, tintero) • Carta • Carta de hidalguía • Mano 	<ul style="list-style-type: none"> • Bebida • Trompeta • Comida • Ropa
6. <i>Le Prince travesti</i> (1724)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Mano • Dinero • Sombrero • Anillo • Notitas • <i>Brimborions</i>¹⁵⁷ 	<ul style="list-style-type: none"> • Diamante • Retrato en miniatura • Corona
7. <i>La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni</i> (1724)	<ul style="list-style-type: none"> • Paquete • Dinero • Carta • Ropa de caballero • Espada y funda • Recibo de 10.000 escudos que asegura el matrimonio entre la Condesa y Lelio • Anillo • Mano • Reloj • Cinturón • Bastón 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Dinero • Recibo de 10.000 escudos por el préstamo de la Condesa a Lelio
8. <i>Le Dénouement imprévu</i> (1724)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero
9. <i>L'Île des esclaves</i> (1725)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Botella de vino • Cinturón • Espada • Mano 	
10. <i>L'Héritier de village</i> (1725)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Paquete • Recibo que asegura la herencia • Mano • Recibo de 50 francs del fiscal • Carta • Vino 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Contrato de matrimonio
11. <i>L'Île de la raison ou les petits hommes</i> ¹⁵⁸ (1727)	<ul style="list-style-type: none"> • Lupa • Mano • Jaula • Sombrero 	

¹⁵⁷ En *Le Prince travesti* (III, 3) «*Arlequin, après avoir fouillé dans toutes ses poches, les vide et en tire toutes sortes de brimborions* ». Según el diccionario *Littré* (1901), se definen como «choses sans valeur et sans utilité».

¹⁵⁸ En el Prefacio de la comedia, Marivaux confiesa que no es buena para ser representada (F. Deloffre y F. Rubellin, 2000: 668): «*J'ai eu tort de donner cette comédie-ci au théâtre. Elle n'était pas bonne à être représentée, et le public lui a fait justice en la condamnant. [...] Ces Petits Hommes, qui devenaient fictivement grands, n'ont point pris. Les yeux ne se sont point plu à cela, et dès lors on a senti que cela se répétait toujours. Le dégoût est venu, et voilà la pièce perdue*». La imposibilidad de representar en escena cómo los hombres disminuyen o aumentan de tamaño afecta a los objetos que en ella aparecen, pues, por ejemplo, la lupa que utilizan los isleños para ver a los *Petits Hommes* sólo adquiere sentido si el tamaño de los hombres hubiera disminuido, al igual que las jaulas en las que se supone que los han metido.

12. <i>La Seconde Surprise de l'amour</i> (1727)	<ul style="list-style-type: none"> • Libros • Notita • <i>Toilette</i>, espejo y silla • Carta • Sillas • Mano • Dinero 	
13. <i>Le Triomphe de Plutus</i> (1728)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Bolsa de dinero • Anillo • Dinero • Recibo tierras Armidas • Pulsera • Sacos de oro 	
14. <i>La Nouvelle Colonie ou La Ligue des Femmes</i> (1729)	Sólo se conserva <i>divertissement</i>	
15. <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> (1730)	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Delantal • Ropa • Librea • Vasos y bebida • Mano 	<ul style="list-style-type: none"> • Notita
16. <i>La Réunion des Amours</i> (1731)	<ul style="list-style-type: none"> • Flechas y aljaba • Mano 	
17. <i>Le Triomphe de l'amour</i> (1732)	<ul style="list-style-type: none"> • Retratos en miniatura • Dinero • Ropa • Útiles para pintar 	<ul style="list-style-type: none"> • Libro • Cartas
18. <i>Les Serments indiscrets</i> (1732)	<ul style="list-style-type: none"> • Mesa y silla • Carta • Mano 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Cartas (juego) • Contrato de matrimonio
19. <i>L'École des mères</i> (1732)	<ul style="list-style-type: none"> • Librea • Ropa • Carta • Bolsa dinero • Velas • <i>Dominos</i> • Mano 	<ul style="list-style-type: none"> • Contrato de matrimonio
20. <i>L'Heureux Stratagème</i> (1733)	<ul style="list-style-type: none"> • Contrato de matrimonio • Pluma • Bolsa de dinero 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Retrato en miniatura • Reloj • Tabaquera y tabaco • Notita
21. <i>La Méprise</i> (1734)	<ul style="list-style-type: none"> • Máscaras para protegerse del sol • Ropa • Sombrero • Notita • Dinero • <i>Tablettes</i> (tablillas) 	<ul style="list-style-type: none"> • Guante
22. <i>Le Petit-Maitre corrigé</i> (1734)	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Ropa • Mano 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Contrato de matrimonio
23. <i>La Mère confidente</i> (1735)	<ul style="list-style-type: none"> • Reloj • Dinero • Carta • Anillo • Ropa • Cofia 	<ul style="list-style-type: none"> • Libro • Dinero • Carta
24. <i>Le Legs</i> (1736)	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Mano • Dinero 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Testamento • Contrato de matrimonio • Notita
25. <i>Les Fausses Confidences</i> (1737)	<ul style="list-style-type: none"> • Silla • Dinero • Retrato en miniatura y cajita • Notita • Útiles de escritura 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Telas • Documentos • Cuadro • Contrato de matrimonio

	<ul style="list-style-type: none"> • Mesa • Papel • Carta 	
26. <i>La Joie imprévue</i> (1738)	<ul style="list-style-type: none"> • Agenda • Cartas • Sombrero • <i>Dominos</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Carta
27. <i>Les Sincères</i> (1739)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cornette</i> • Mesa • Útiles de escritura • Mano • Notita • Sombrero 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Contrato de matrimonio
28. <i>L'Épreuve</i> (1740)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Botas • Joyas • Ramo de flores • Mano • Retrato en miniatura 	<ul style="list-style-type: none"> • Carta • Dinero
29. <i>La Commère</i> (1741)	<ul style="list-style-type: none"> • Contrato de matrimonio • Útiles de escritura • Ropa • Mano • Documento 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero • Telas • Mercancías de contrabando • Notita
30. <i>La Dispute</i> (1744)	<ul style="list-style-type: none"> • Mano • Retratos en miniatura • Espejo con cajita • Trompetas 	
31. <i>Le Préjugé vaincu</i> (1746)	<ul style="list-style-type: none"> • Sombrero • Mano • Carta 	<ul style="list-style-type: none"> • Retrato en miniatura
32. <i>La Colonie</i> (1750)	<ul style="list-style-type: none"> • Brazaletes • Bancos • Tambor • Mesa • Silla • <i>Affiche</i> • Papel, tinta, pluma • Armas • Árbol 	
33. <i>La Femme fidèle</i> (1755)	<ul style="list-style-type: none"> • Ropa • Barbas postizas • Carta • Mano • Retrato en miniatura • Espada • Bolsa de dinero 	<ul style="list-style-type: none"> • Certificado de defunción • Equipaje
34. <i>Félicie</i> (1757)	<ul style="list-style-type: none"> • Espejo • Mano • Instrumentos de música 	
35. <i>Les Acteurs de bonne foi</i> (1757)	<ul style="list-style-type: none"> • Bancos • Mano • Papel • Contrato de matrimonio • Útiles de escritura 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero
36. <i>La Provinciale</i> (1761)	<ul style="list-style-type: none"> • Cartas • Lápiz • Mano • Sillas • Anillo • Cartera • Dinero • <i>Cornette</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Dinero

ANEXO 3: INVENTARIO DIDASCALIAS Y DIDASCALIAS DE OBJETO

Es necesario realizar una serie de precisiones con respecto al recuento de didascalias. Como Marc Vuillermoz (2000:35), consideramos que una “didascalia de objeto” es toda didascalia que mencione al menos un objeto o implique la manipulación del mismo. Aplicaremos su sistema de recuento de didascalias en nuestro estudio. El autor (2000: 276), considera que una didascalia es «toute portion de texte métalinguistique-pouvant aller d’un mot à un paragraphe- se distinguant typographiquement du texte dialogué [...] a été comptée pour une didascalie et une seule, même si celle-ci contenait tout un ensemble d’indications différentes (pouvant concerner les déplacements des personnages, l’occupation du plateau, les décors, etc.)». Excluye, para facilitar el recuento:

- Las indicaciones del título y el género de la obra.
- La lista de los Actores y las precisiones que pretenden recordar la identidad de un personaje si ésta ya ha sido señalada en la lista de los actores (por ejemplo, «fils de...», «Roi de...»).
- Los «arguments» que figuran al principio de cada acto.
- El nombre de los personajes antes de cada réplica.
- Las menciones de géneros en el interior de la obra (cartas, canciones, ...) o «contenu de la lettre, contenu du billet».
- La mención de los actos y de las escenas y del fin de los mismos.

En la presente investigación, además, excluimos los prólogos, los *avertissements*, los *divertissements* y en, *La Femme fidèle*, las aclaraciones entre corchetes que realizan F. Rubellin y F. Deloffre para suplir que la comedia está incompleta. Por último, cabe señalar que el recuento de didascalias es aproximado.

Tabla 2. INVENTARIO DIDASCALIAS Y DIDASCALIAS DE OBJETOS

Comedia y año	DIDASCALIAS TOTALES	DIDASCALIAS OBJETOS
<i>Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe</i> (1712)	54	4
<i>L'Amour et la Vérité</i> (1720)	-	-
<i>Arlequin poli par l'Amour</i> (1720)	209	50
<i>La Surprise de l'amour</i> (1722)	85	7
<i>La Double Inconstance</i> (1723)	216	16
<i>Le Prince travesti</i> (1724)	131	6
<i>La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni</i> (1724)	147	11
<i>Le Dénouement imprévu</i> (1724)	36	0
<i>L'Île des esclaves</i> (1725)	86	10
<i>L'Héritier de village</i> (1725)	74	9
<i>L'Île de la raison ou Les Petits Hommes</i> (1727)	74	3
<i>La Seconde Surprise de l'amour</i> (1727)	132	18
<i>Le Triomphe de Plutus</i> (1728)	20	3
<i>La Nouvelle Colonie ou La Ligue des Femmes</i> (1729)	-	-
<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> (1730)	71	2
<i>La Réunion des Amours</i> (1731)	26	2
<i>Le Triomphe de l'amour</i> (1732)	71	8
<i>Les Serments indiscrets</i> (1732)	92	5
<i>L'École des mères</i> (1732)	55	13
<i>L'Heureux Stratagème</i> (1733)	85	2
<i>La Méprise</i> (1734)	83	18

<i>Le Petit-Maitre corrigé</i> (1734)	105	9
<i>La Mère confidente</i> (1735)	120	5
<i>Le Legs</i> (1736)	79	4
<i>Les Fausses Confidences</i> (1737)	227	17
<i>La Joie imprévue</i> (1738)	151	18
<i>Les Sincères</i> (1739)	79	12
<i>L'Épreuve</i> (1740)	87	6
<i>La Commère</i> (1741)	33	1
<i>La Dispute</i> (1744)	98	20
<i>Le Préjugé vaincu</i> (1746)	33	1
<i>La Colonie</i> (1750)	55	6
<i>La Femme fidèle</i> (1755)	44	3
<i>Félicie</i> (1757)	73	10
<i>Les Acteurs de bonne foi</i> (1757)	77	16
<i>La Provinciale</i> (1761)	130	25

ANEXO 4: FUNCIONES DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS

1. FUNCIÓN DRAMÁTICA

1.1. FUNCIÓN DRAMÁTICA MOTORA

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe (1712)*: dinero, disfraz
2. *Arlequin poli par l'Amour (1720)*: anillo mágico, varita mágica, volante
3. *La Surprise de l'amour (1722)*: notitas, retrato en miniatura y cajita
4. *Le Prince travesti (1724)*: notita, disfraz, dinero, anillo
5. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni (1724)*: dinero, anillo, reloj, disfraz, carta, recibo
6. *Le Dénouement imprévu (1724)*: disfraz, dinero
7. *L'Île des esclaves (1725)*: ropa
8. *L'Héritier de village (1725)*: recibo herencia
9. *La Seconde Surprise de l'amour (1727)*: carta, libros
10. *Le Triomphe de Plutus (1728)*: dinero, anillo, pulsera, recibo
11. *Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)*: disfraz, carta
12. *Le Triomphe de l'amour (1732)*: disfraz, retratos en miniatura, dinero
13. *Les Serments indiscrets (1732)*: carta
14. *L'École des mères (1732)*: disfraz, carta, dinero
15. *L'Heureux Stratagème (1733)*: contrato de matrimonio
16. *La Méprise (1734)*: máscaras, ropa, notitas, dinero, tablillas
17. *Le Petit-Maître corrigé (1734)*: carta
18. *La Mère confidente (1735)*: carta, disfraz
19. *Les Fausses Confidences (1737)*: retrato y estuche, carta
20. *La Joie imprévue (1738)*: cartas, disfraz
21. *L'Épreuve (1740)*: disfraz, retrato en miniatura, joyas
22. *La Commère (1741)*: contrato de matrimonio
23. *La Dispute (1744)*: retratos en miniatura, espejos
24. *Le Préjugé vaincu (1746)*: carta
25. *La Colonie (1750)*: affiche, acta
26. *La Femme fidèle (1755)*: disfraz (barbas postizas), retrato en miniatura, carta, dinero
27. *Les Acteurs de bonne foi (1757)*: contrato de matrimonio
28. *La Provinciale (1761)*: dinero, anillo, notitas

1.2. FUNCIÓN DRAMÁTICA RESOLUTIVA

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe (1712)*: dinero (extraesc.), disfraz
2. *Arlequin poli par l'Amour (1720)*: varita mágica
3. *La Surprise de l'amour (1722)*: retrato en miniatura
4. *La Double Inconstance (1723)*: disfraz
5. *Le Prince travesti (1724)*: disfraz
6. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni (1724)*: disfraz, recibo
7. *Le Dénouement imprévu (1724)*: disfraz
8. *L'Île des esclaves (1725)*: ropa
9. *L'Héritier de village (1725)*: carta, dinero (extraesc.)
10. *La Seconde Surprise de l'amour (1727)*: notita
11. *Le Triomphe de Plutus (1728)*: disfraz

12. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): disfraz
13. *Le Triomphe de l'amour* (1732): retratos en miniatura, disfraz
14. *L'Heureux Stratagème* (1733): pluma, contrato de matrimonio
15. *La Méprise* (1734): máscaras
16. *La Mère confidente* (1735): disfraz
17. *Les Fausses Confidences* (1737): carta
18. *La Joie imprévue* (1738): disfraz
19. *Les Sincères* (1739): notita
20. *L'Épreuve* (1740): disfraz, retrato
21. *La Commère* (1741): disfraz
22. *La Dispute* (1744): retratos
23. *La Colonie* (1750): armas
24. *La Femme fidèle* (1755): carta, disfraz
25. *Les Acteurs de bonne foi* (1757): contrato de matrimonio

2. DESCRIPCIÓN PERSONAJES¹⁵⁹

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe* (1712): ropa de mujer, abrigo
2. *L'Amour et la Vérité* (1720): ropa
3. *Arlequin poli par l'Amour* (1720): cayado, ropa de pastora, sombrero, espada de madera, varita mágica
4. *La Surprise de l'amour* (1722): ropa de cazador
5. *La Double Inconstance* (1723): espejo, cajita, *mouche galante*, bastón, sombrero
6. *Le Prince travesti* (1724): ropa, sombrero
7. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe Puni* (1724): ropa de caballero, espada, funda, cinturón
8. *Le Dénouement imprévu* (1724): ropa
9. *L'Île des esclaves* (1725): ropa, cinturón, espada, botella de vino
10. *L'Héritier de village* (1725): ropa
11. *Le Triomphe de Plutus* (1728): ropa, dinero
12. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): delantal, librea
13. *La Réunion des Amours* (1731): flechas, aljaba
14. *Le Triomphe de l'amour* (1732): ropa
15. *L'École des mères* (1732): librea, ropa, *domino*
16. *La Méprise* (1734): máscaras, ropa, sombrero
17. *Le Petit-Maître corrigé* (1734): ropa
18. *La Mère confidente* (1735): ropa, cofia
19. *La Joie imprévue* (1738): sombrero, *dominos*
20. *Les Sincères* (1739): *cornette*, sombrero
21. *L'Épreuve* (1740): ropa, botas
22. *La Commère* (1741): ropa
23. *La Dispute* (1744): espejo
24. *Le Préjugé vaincu* (1746): ropa
25. *La Colonie* (1750): brazaletes

¹⁵⁹ Se incluyen en este apartado los disfraces, que caracterizan temporalmente al personaje.

26. *La Femme fidèle* (1755): ropa, barbas postizas
27. *Félicie* (1757): espejo
28. *La Provinciale* (1761): cornette

3. VALOR RETÓRICO (METONIMIA, METÁFORA-SÍMBOLO)

1. *L'Amour et la Vérité* (1720): frutos del árbol, agua del pozo.
2. *Arlequin poli par l'Amour* (1720): mano, pañuelo, banco
3. *La Surprise de l'amour* (1722): retrato en miniatura, reloj
4. *La Double Inconstance* (1723): mano
5. *Le Prince travesti* (1724): mano
6. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): mano
7. *L'Île des esclaves* (1725): mano
8. *L'Héritier de village* (1725): mano
9. *La Seconde Surprise de l'amour* (1727): mano, libros
10. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): mano
11. *Le Triomphe de l'amour* (1732): retratos en miniatura
12. *Les Serments indiscrets* (1732): mano
13. *L'École des mères* (1732): mano, velas
14. *Le Petit-Maître corrigé* (1734): mano
15. *Le Legs* (1736): mano
16. *Les Fausses Confidences* (1737): retrato en miniatura
17. *Les Sincères* (1739): mano
18. *L'Épreuve* (1740): ramo de flores, mano, retrato en miniatura
19. *La Commère* (1741): mano
20. *La Dispute* (1744): retrato en miniatura, mano
21. *Le Préjugé vaincu* (1746): mano
22. *La Femme fidèle* (1755): retrato en miniatura, mano
23. *Félicie* (1757): mano
24. *Les Acteurs de bonne foi* (1757): mano
25. *La Provinciale* (1761): mano

4. FUNCIÓN UTILITARIA

1. *Arlequin poli par l'Amour* (1720): banco
2. *La Double Inconstance* (1723): escritorio, útiles de escritura
3. *L'Île de la raison ou les petits hommes* (1727): lupa
4. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): vasos, bebida
5. *Le Triomphe de l'amour* (1732): útiles para pintar
6. *Les Serments indiscrets* (1732): mesa, silla
7. *L'Heureux Stratagème* (1733): pluma
8. *Les Fausses Confidences* (1737): silla, mesa, útiles de escritura
9. *La Joie imprévue* (1738): agenda
10. *Les Sincères* (1739): mesa, útiles de escritura
11. *La Commère* (1741): útiles de escritura

12. *La Dispute* (1744): trompetas
13. *La Colonie* (1750): bancos, mesa, sillas, útiles de escritura
14. *Félicie* (1757): instrumentos de música
15. *Les Acteurs de bonne foi* (1757): bancos, papel
16. *La Provinciale* (1761): lápiz, sillas

ANEXO 5: FUNCIONES DE LOS OBJETOS EXTRAESCÉNICOS

1. EVOCAR UN MOMENTO DE LA ACCIÓN QUE NO SE VE EN ESCENA, PERO TIENE REPERCUSIONES EN ELLA

1. *Arlequin poli par l'Amour* (1720): retrato en miniatura del Hada
2. *La Double Inconstance* (1723): bebida
3. *Le Prince travesti* (1724): diamante
4. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): carta
5. *Le Triomphe de l'amour* (1732): carta
6. *Les Serments indiscrets* (1732): carta
7. *La Méprise* (1734): guante
8. *La Mère confidente* (1735): libro
9. *Le Legs* (1736): testamento
10. *Les Fausses Confidences* (1737): cuadro
11. *L'Épreuve* (1740): carta
12. *La Femme fidèle* (1755): certificado de defunción

2. FUNCIÓN DRAMÁTICA MOTORA

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe* (1712): dinero (además, función dramática resolutoria)
2. *La Surprise de l'amour* (1722): dinero
3. *La Double Inconstance* (1723): comida, ropa
4. *Le Prince travesti* (1724): retrato en miniatura
5. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): dinero, recibo
6. *Le Dénouement imprévu* (1724): dinero
7. *L'Héritier de village* (1725): dinero de la herencia (además, función dramática resolutoria)
8. *Les Serments indiscrets* (1732): contrato de matrimonio
9. *L'École des mères* (1732): contrato de matrimonio
10. *L'Heureux Stratagème* (1733): retrato en miniatura, dinero
11. *Le Petit-Maître corrigé* (1734): contrato de matrimonio
12. *La Mère confidente* (1735): contrato de matrimonio, dinero
13. *Le Legs* (1736): contrato de matrimonio, dinero de la herencia
14. *Les Fausses Confidences* (1737): contrato de matrimonio, cuadro
15. *La Joie imprévue* (1738): contrato de matrimonio, carta, dinero
16. *Les Sincères* (1739): contrato de matrimonio
17. *L'Épreuve* (1740): dinero
18. *La Commère* (1741): dinero, mercancías de contrabando, notita, telas
19. *La Femme fidèle* (1755): certificado de defunción
20. *Les Acteurs de bonne foi* (1757): dinero

**ANEXO 6: MOMENTO DE APARICIÓN DEL OBJETO (ESCÉNICO O EXTRAESCÉNICO¹⁶⁰)
CON FUNCIÓN DRAMÁTICA**

1. EXPOSICIÓN

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe (1712)*: dinero (extraesc.)
2. *La Surprise de l'amour (1722)*: dinero (extraesc.)
3. *La Double Inconstance (1723)*: bebida (extraesc.)
4. *Le Prince travesti (1724)*: diamante (extraesc.)
5. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni (1724)*: carta (extraesc.), dinero (extraesc.), disfraz
6. *Le Dénouement imprévu (1724)*: dinero
7. *L'Île des esclaves (1725)*: espada, ropas
8. *L'Héritier de village (1725)*: recibo
9. *La Seconde Surprise de l'amour (1727)*: carta, libros
10. *Le Triomphe de Plutus (1728)*: disfraz
11. *Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)*: carta
12. *Le Triomphe de l'amour (1732)*: disfraz
13. *Les Serments indiscrets (1732)*: carta (extraesc.), carta
14. *L'École des mères (1732)*: disfraz
15. *La Méprise (1734)*: guante (extraesc.), máscara
16. *La Mère confidente (1735)*: libro (extraesc.)
17. *Le Legs (1736)*: testamento (extraesc.)
18. *La Joie imprévue (1738)*: dinero (extraesc.)
19. *L'Épreuve (1740)*: carta (extraesc.), disfraz, joyas
20. *La Commère (1741)*: contrato de matrimonio
21. *La Femme fidèle (1755)*: certificado de defunción (extraesc.), disfraz
22. *Les Acteurs de bonne foi (1757)*: dinero (extraesc.)
23. *La Provinciale (1761)*: dinero

2. NUDO

2.1. OBJETOS ADYUVANTES

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe (1712)*: disfraz
2. *La Double Inconstance (1723)*: disfraz, comida (extraesc.), ropa
3. *Le Prince travesti (1724)*: disfraz
4. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni (1724)*: disfraz, dinero
5. *Le Dénouement imprévu (1724)*: disfraz, dinero
6. *L'Île des esclaves (1725)*: ropa, espada
7. *L'Héritier de village (1725)*: dinero (extraesc.)
8. *Le Triomphe de Plutus (1728)*: disfraz, dinero
9. *Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)*: disfraz
10. *Le Triomphe de l'amour (1732)*: disfraz

¹⁶⁰ Si el objeto es extraescénico, se señalará entre paréntesis.

11. *Les Serments indiscrets* (1732): carta
12. *L'École des mères* (1732): disfraz
13. *La Méprise* (1734): dinero
14. *La Mère confidente* (1735): disfraz, dinero
15. *Le Legs* (1736): dinero
16. *Les Fausses Confidences* (1737): retrato en miniatura, carta, cuadro (extraesc.)
17. *La Joie imprévue* (1738): disfraz
18. *L'Épreuve* (1740): disfraz, joyas, retrato en miniatura, dinero (extraesc.)
19. *La Commère* (1741): dinero (extraesc.), mercancías de contrabando (extraesc.), telas (extraesc.)
20. *La Dispute* (1744): retratos en miniatura, espejos
21. *La Femme fidèle* (1755): disfraz, carta, retrato en miniatura
22. *Les Acteurs de bonne foi* (1757): dinero

2.2. OBJETOS OPONENTES

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe* (1712): dinero (extraesc.)
2. *Arlequin poli par l'Amour* (1720): varita, anillo mágico, esposas
3. *Le Prince travesti* (1724): notita
4. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): dinero
5. *La Mère confidente* (1735): dinero
6. *Le Legs* (1736): testamento (extraesc.), dinero
7. *La Joie imprévue* (1738): cartas (juego)
8. *L'Épreuve* (1740): dinero
9. *La Commère* (1741): dinero
10. *La Provinciale* (1761): dinero

2.3. QUIPROQUOS

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe* (1712): disfraz
2. *La Double Inconstance* (1723): disfraz
3. *Le Prince travesti* (1724): disfraz
4. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): disfraz
5. *Le Dénouement imprévu* (1724): disfraz
6. *Le Triomphe de Plutus* (1728): disfraz
7. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): disfraz
8. *Le Triomphe de l'amour* (1732): disfraz, retratos en miniatura
9. *L'École des mères* (1732): disfraz
10. *La Méprise* (1734): máscaras, ropa
11. *La Mère confidente* (1735): disfraz
12. *La Joie imprévue* (1738): disfraz, carta
13. *L'Épreuve* (1740): disfraz, retrato en miniatura
14. *La Commère* (1741): ropa
15. *La Femme fidèle* (1755): disfraz

2.4. PERIPECIAS

1. *Arlequin poli par l'amour* (1720): cuchillo
2. *Le Prince travesti* (1724): notita
3. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): carta
4. *Le Petit-Maitre corrigé* (1734): carta
5. *Le Préjugé vaincu* (1746): carta

3. DESENLACE

1. *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'Heureux Fourbe* (1712): dinero (extraesc.), disfraz
2. *Arlequin poli par l'Amour* (1720): varita mágica
3. *La Surprise de l'amour* (1722): retrato en miniatura
4. *La Double Inconstance* (1723): disfraz
5. *Le Prince travesti* (1724): disfraz
6. *La Fausse Suivante ou Le Fourbe puni* (1724): disfraz, recibo
7. *Le Dénouement imprévu* (1724): disfraz
8. *L'Île des esclaves* (1725): ropa
9. *L'Héritier de village* (1725): carta
10. *La Seconde Surprise de l'amour* (1727): notita
11. *Le Triomphe de Plutus* (1728): disfraz
12. *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730): disfraz
13. *Le Triomphe de l'amour* (1732): retratos, disfraz
14. *L'Heureux Stratagème* (1733): pluma, contrato de matrimonio
15. *La Méprise* (1734): máscaras
16. *La Mère confidente* (1735): disfraz
17. *Les Fausses Confidences* (1737): carta
18. *La Joie imprévue* (1738): disfraz
19. *Les Sincères* (1739): notita
20. *L'Épreuve* (1740): disfraz, retrato
21. *La Commère* (1741): disfraz
22. *La Dispute* (1744): retratos
23. *La Colonie* (1750): armas
24. *La Femme fidèle* (1755): carta, disfraz
25. *Les Acteurs de bonne foi* (1757): contrato de matrimonio

