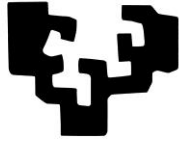


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Programa de Doctorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios

UNA APROXIMACIÓN GENÉRICA A LA TRADUCCIÓN
DEL TEATRO DE MARIVAUX: MUJER Y TRAVESTISMO.
SUS CONSECUENCIAS TRADUCTOLÓGICAS Y
LITERARIAS

Claudia Pena López

2019

Directores: Lydia Vázquez Jiménez y Juan Manuel Ibeas Altamira

Agradecimientos

Esta tesis no sería nada sin el contagioso entusiasmo de mi codirectora Lydia Vázquez, así como sin el incondicional apoyo y las horas de entrega que tanto ella como mi codirector, Juan Manuel Ibeas, nos dedicaron a mí y a este manuscrito a lo largo de los últimos cinco años. Jamás les agradeceré lo suficiente la confianza y las enseñanzas que me han brindado.

También me gustaría dar las gracias a mis padres, que me lo han dado todo y más para que alcanzase mis metas. Ellos son la razón de lo que soy y seré toda mi vida. Esta tesis es tan mía como suya.

Índice Index

Introducción Introduction	1
Las traducciones al castellano de la obra marivaldiana Les traductions en castillan de l'oeuvre marivaudienne	3
Justificación del corpus Justification du corpus	11
Metodología Méthodologie	17
1-Traducción de las cuatro comedias: <i>Felicia, La esposa fiel, La alcahueta</i> y <i>La confusión</i> Traduction des quatre comédies: <i>Félicie, La femme fidèle, La commère</i> et <i>La méprise</i>	27
<i>Félicie</i>	29
Felicia.....	59
<i>La femme fidèle</i>	89
La esposa fiel	121
<i>La commère</i>	151
La alcahueta	203
<i>La méprise</i>	255
La confusión.....	297
2-Estudio de los recursos traductológicos, comedia por comedia, y reagrupación en cuadros Étude des recours traductologiques, comédie par comédie, et regroupement en tableaux	339
Procedimientos traductológicos en todas las obras y cuadros comparativos de análisis traductológico Procédés traductologiques dans toutes les œuvres analysées et tableaux comparatifs des analyses traductologiques	357

3-Análisis genérico-literario de cuatro comedias de Marivaux <i>Analyse générique-littéraire de quatre comédies de Marivaux</i>	479
Marivaux un filósofo social y feminista <i>Marivaux un philosophe social et féministe</i>	481
La mujer en las comedias de Marivaux <i>La femme dans les comédies de Marivaux</i>	493
4-Análisis del universo marivaldiano: del travestismo social al travestismo sexual <i>Analyse de l'univers marivaudien : du travestisme social au travestisme sexuel</i>	511
La crítica social de Marivaux <i>La critique sociale de Marivaux</i>	513
El travestismo <i>Le travestissement</i>	517
El travestismo social <i>Le travestissement social</i>	525
Travestismo lingüístico <i>Travestissement langagier</i>	535
El travestismo sexual o la confusión de géneros <i>Le travestisme sexuel ou la confusion de genres</i>	543
La traducción como travestismo y la universalidad del teatro de Marivaux <i>La traduction comme travestissement et l'universalité du théâtre de Marivaux</i>	553
Conclusiones <i>Conclusions</i>	559
Bibliografía <i>Bibliographie</i>	571
Fuentes primarias <i>Sources primaires</i>	571
Fuentes secundarias <i>Sources secondaires</i>	575
Anexos <i>Annexes</i>	599
Anexo 1 <i>Annexe 1</i>	601
Anexo 2 <i>Annexe 2</i>	621

Anexo 3 Annexe 3	631
--------------------------------------	------------

Introducción Introduction

Esta tesis nace de un Trabajo de Fin de Grado (TFG) en el que me encuentro con Marivaux; con él profundizo en mis conocimientos sobre el mundo de la literatura, y descubro especialmente la literatura del siglo XVIII francés, y la producción teatral de la época. Tres flechazos que me conducen indefectiblemente a replantearme mi carrera, en un principio orientada a la traducción profesional, y a redirigirla hacia los estudios literarios. Por ello, tras finalizar mi formación de “Traducción e Interpretación” en la UPV/EHU no dudé en proseguir mis estudios universitarios en la Universidad de París IV París-Sorbonne en el seno de un Máster de Literatura Francesa del siglo XVIII, para ahondar en mis conocimientos de Marivaux, que me parecía ser uno de los mayores dramaturgos de la literatura francesa.

Por otra parte, mi condición de mujer me llevó, casi de manera inconsciente, a fijarme más detalladamente en las cuestiones de género y de travestismo en la obra marivaldiana, y ello sin forzar en absoluto la lectura objetiva de dicho escritor. Al contrario, cuanto más avancé en su lectura, mejor entendí el compromiso genérico de este autor, auténtico defensor de las mujeres, al servicio de cuyo ennoblecimiento ponía sus estrategias teatrales de travestismo social y genérico para garantizar mejor la valía personal de cada mujer contra los prejuicios misóginos de su siglo.

Por todo ello, decidí centrarme en este autor para mi trabajo de investigación de tesis doctoral. Como traductora que me sentía y sigo sintiéndome, como licenciada en “Traducción e Interpretación”, quise traducir cuatro obras inéditas de este autor, contribuyendo así a la gran labor que está realizando la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) de publicar las obras completas de este gran dramaturgo.

Además, como traductóloga, quise profundizar en el análisis traductológico de estas cuatro obras inéditas en castellano, poco conocidas en la escenografía francesa; análisis que me llevaría inevitablemente a conclusiones de carácter literario.

Pude concretar estas conclusiones con sendos análisis sobre la mujer y el travestismo social y genérico en estas cuatro obras de Marivaux. De ambos análisis, uno lingüístico y otro literario, es producto esta tesis, que ve hoy la luz, más complementaria que híbrida, donde las conclusiones de uno y otro confluyen en una visión de este autor, Marivaux, como un hombre decididamente moderno, no solo desde un punto de vista literario, sino también ideológico. Asimismo, se trata de un autor profundamente comprometido con las cuestiones de género, tanto las relativas a la mujer como las de constatación de la complejidad sexual del ser humano, traducidas por un travestismo en su sentido más amplio.

Las traducciones al castellano de la obra marivaldiana Les traductions en castillan de l'oeuvre marivaudienne

Marivaux offre une perspective traductologique très riche : considéré un moderne par son entourage¹ comme par lui-même, son œuvre fait preuve de modernité² dans le sens où désormais ce n'est plus l'action qui compte, mais les situations de langage qui permettent à chaque interlocuteur d'être caractérisé par sa stratégie de discours. Marivaux, en tant que visionnaire et homme de lettres, octroya le protagonisme absolu au langage. Cela étant une réalité, nous serons peut-être surpris du faible nombre de traductions qui ont été effectuées en langue espagnole, de même que du temps qu'elles ont mis à voir le jour.

Le fait que la première traduction en Espagne de Sade ne date que de 1969³ peut nous faire croire que, dans un pays longtemps sous le joug de la censure comme l'Espagne, l'œuvre d'un auteur tel que Marivaux (humaniste, moraliste et grand penseur) aurait déjà été traduite bien auparavant. Ses pièces, constamment représentées en France dans de grands théâtres comme dans de petites salles, font preuve de leur importance à travers les siècles. Comment se peut-il alors que la première traduction d'une œuvre marivaudienne en espagnol, cataloguée et diffusée, ne date que de 1920 ?

Il est décevant de constater que la projection de l'œuvre marivaudienne en Espagne n'a pas l'impact que nous pourrions lui attribuer, contrairement à ce qui se passe pour les langues allemande et anglaise, où les traductions sont nombreuses et dans des maisons d'édition prestigieuses.

¹ D'Alembert, *Éloge de Marivaux* [1785] dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et Fr. Rubellin, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 2080.

² Lydia Vázquez, éd., *Marivaux moderne et libertin*, RSH 291 / 2008.

³ Lydia Vázquez, *Le libertinage est-il traduisible aujourd'hui ? Le cas de Sade en espagnol*, dans *Revue de la BNF*, 2015/2, n° 50, p. 47-57.

Il est particulièrement intéressant de voir quelles ont été ces œuvres traduites, fait nullement anecdotique. Nous arrêter sur la retraduction de plusieurs pièces en parallèle de l'élaboration de nouvelles traductions, alors que le légat marivaudien est très large, nous permettra également d'insister sur le concept capital de travestissement chez Marivaux puisque c'est *Le jeu de l'amour et du hasard*, la pièce du travestissement social par excellence, l'œuvre à avoir été la plus éditée en langue espagnole.

Les deux premières traductions espagnoles de pièces de Marivaux se trouvent à la BNE, même si force est de supposer que d'autres versions, aujourd'hui introuvables, ont pu voir le jour :

- 1779 ?-1846 : *Comedia en prosa La escuela de las madres*, édition de J.F. Piferrer, BNE.
- 1828 : *Engañar con la verdad*, traduit par M. Bretón de los Herreros, Madrid, BNE.

Pour avoir une idée plus concrète et précise de l'œuvre de l'auteur parisien, il est nécessaire d'avancer dans le temps et d'arriver quasiment à nos jours. Voici la liste, par ordre chronologique, des œuvres de l'écrivain versées en espagnol à partir du XX^e siècle :

- 1920 : *Juego de amor y azar [El legado]*, traduit par T. Borrás, Madrid, Estella.
- 1921 : *El juego del amor y del azar*, traduit par P. Morante, Madrid, Calpe.
- 1921 : *El juego del amor y del azar*, traduit par N. Garín, BNE.
- 1921 : *El legado*, traduit par P. Vanees, Madrid, Jiménez Fraud Ed.
- 1927 : *El legado, Comedias*, LI (5-II-1927), Madrid (sans nom de traducteur).
- 1931 : *Mariana*, traduit par E. González Fio, Madrid, Hernando.
- 1940 : *El juego del amor y del azar*, Barcelone, Editorial Plaza &

Janes (sans nom de traducteur).

- 1962 : *El juego del amor y del azar [La escuela de las madres, El legado]*, traduit par A. Nadal Sauquet, préface de E. Sordo, Barcelone, Plaza & Janés.
- 1965 : *Arlequín educado por el amor* dans N. González Ruiz, *Antología de piezas cortas de teatro*, II, Barcelone, Labor.
- 1976 : *La doble inconstancia*, traduit et édité par N. Petit Fontseré, Barcelone.
- 1996 : *De campesino a señor*, traduit par R. Álvarez, préface de Mercedes Fernández, Madrid, Cátedra.
- 2001 : *El juego del amor y del azar, El triunfo del amor*, traduit par M. Armiño, Madrid, Espasa-Calpe.
- 2005 : *Las falsas confidencias*, traduit par N. Menéndez, Madrid, Cátedra.
- 2013 : *El príncipe travestido. La falsa doncella*, trad. Lydia Vázquez, Madrid, ADE.
- 2014 : *La isla de los esclavos. La colonia*, trad. Lydia Vázquez, Madrid, ADE.
- 2015 : *Escuela de madres, La madre confidente*, traduit par L. Vázquez, Madrid, ADE.
- 2016 : *La esposa fiel, Felicia*, traduit par C. Pena, Madrid, ADE.
- 2016 : *El juego del amor y del azar, La isla de los esclavos, La disputa, La colonia*, traduit par M. Armiño, Madrid, Cátedra.
- 2017 : *Los juramentos indiscretos, Los sinceros*, traduit par Olaya Ayestarán, prólogo de L. Vázquez, Madrid, ADE.

L'Espagne étant un pays plurilingue, nous pourrions aussi faire allusion aux œuvres qui ont été traduites dans les autres langues. Des trois langues co-officielles (galicien, basque et catalan) nous pouvons retrouver des traductions de l'auteur exclusivement en catalan :

- 1937 : *La mare confident*, traduit par V. Gassol, Institut del Teatre de la Generalitat de Catalunya, Barcelone.
- 1989 : *La disputa*, traduction et préface de J. Casas, Barcelone, Institut del Teatre.
- 1993 : *El Joc de l'Amor i de l'Atzar*, traduction et préface de J. Teixidor, Barcelone, Institut del Teatre.
- 1996 : *El Triomf de l'Amor*, traduit par C. Massip, préface de A. Montiel, Barcelone, Institut del Teatre.
- 2005 : *Les falses confidències*, traduit par S. Belbel, Barcelone, Teatre Nacional de Catalunya.

L'intérêt croissant du public espagnol, qu'il soit catalan ou castillan, montre donc que cet auteur trouve de nos jours un accueil de plus en plus large s'adaptant aux différentes cultures existantes dans notre pays.

Même si la liste des traductions en catalan est plus courte que celle des traductions en espagnol, elle est suffisamment significative pour apprécier qu'elle contient les mêmes pièces que la liste des traductions espagnoles. Il est curieux de constater que la presque totalité des œuvres traduites sont des retraductions de trois pièces théâtrales : *Le jeu de l'amour et du hasard* (7 traductions), *L'École des mères* (3 traductions) et *Le legs* (4 traductions), dont la première est de loin la plus populaire ; dans le monde hispanique, la dimension dramatique de l'écrivain a été plus appréciée que le reste. Nous pouvons signaler comme preuve le fait inouï que *La Vie de Marianne*, un des plus grands romans du XVIII^e siècle, n'ait jamais été traduit en espagnol.

Il faut cependant noter qu'il existe vingt années d'écart entre la traduction de *La double inconstance* en 1976 et celle de *Le petit maître corrigé* en 1996. De nos jours, grâce à l'Association de Metteurs en Scène de l'Espagne (ADE) qui a lancé un projet prévoyant la traduction en espagnol des 39 pièces théâtrales de l'écrivain, nous sommes en train d'avoir une récupération, voire une introduction, de Marivaux dans le

monde hispanophone : nous retrouvons plusieurs traductions datant des années 2000, et ces parutions se multiplient à partir de 2015. Il faut aussi signaler l'importance de la récente intégration de Marivaux au 'sanctuaire' des Lettres étrangères de la prestigieuse maison d'édition Cátedra (Madrid), de la main du Mauro Armiño, Prix National de Traduction, ce qui a contribué à encenser notre auteur.

Bien que les pièces de Marivaux soient éditées de nos jours en Espagne de manière autonome, ce n'était pas le cas pour les premières traductions en espagnol, qui étaient le plus souvent intégrées dans des collections populaires de cahiers cherchant à tracer un abord très étendu et général de la littérature universelle. D'un autre côté, les traductions n'étaient toujours pas faites à partir de l'original (ce qui est forcément le cas dans l'actualité) et elles s'effectuaient à partir de traductions dans d'autres langues ou elles n'étaient que des adaptations ou des versions du texte original ; ce qui conduisait forcément à une perte de contenu et de précision évidentes dont résultait une traduction parfois erronée, parfois trop littérale et dans tous les cas simpliste et peu fidèle.

La « nouveauté » des traductions les plus récentes de Marivaux réside dans le fait qu'elles présentent pour la première fois l'œuvre de l'auteur tel qu'il l'a conçue. Il ne s'agit plus d'adaptations faites pour la mise en scène qui assemblaient deux, voire plus de pièces en une seule, ou qui remplaçaient les personnages du XVIII^e siècle français par des hommes-politiques espagnols de l'époque. Les traductions actuelles sont faites à partir des textes originaux élaborés par Marivaux et offrent au lecteur/spectateur hispanophone une vision réelle lui permettant de mieux comprendre le sens original de son théâtre.

En laissant de côté tous ces aspects techniques des données sur les traductions de Marivaux en Espagne, il ne convient toutefois pas de mépriser la trace que le temps prescrit à la langue. C'est-à-dire, une réflexion s'impose : la langue parlée au XVIII^e siècle n'a pas la même nature que celle parlée au XXI^e : est-ce que le traducteur est censé

récréer une langue hors d'usage, caduque, morte, afin de façonner un texte tel qu'il aurait été écrit auparavant ? Doit-il écrire dans la langue parlée actuellement et connue de tous ses concitoyens et de toutes concitoyennes ou se restreindre à une langue qui semblerait artificielle et recherchée pour la presque totalité de la population ? Nous avons beaucoup réfléchi à cela et nous arrivons en effet à mieux comprendre pourquoi une traduction se doit toujours à son époque et pourquoi il est nécessaire d'élaborer de nouvelles traductions des ouvrages qui ont déjà été traduits.

Le traducteur / la traductrice est un(e) professionnel(le) qui ne cesse jamais d'accroître ses compétences. C'est pourquoi il n'est pas rare que le traducteur soit en disposition de pouvoir présenter plusieurs textes cibles pour le même texte source au cours de sa vie, ces textes étant le reflet de sa maturité professionnelle et personnelle, ainsi que de ses expériences. Chaque traduction a sa propre lecture, sa propre interprétation et son propre esprit critique ; et ce n'est pas pour autant qu'elles négligent le bagage culturel du texte source. Comme dirait Loreto Casado, chaque traducteur ou traductrice est unique, de même chaque traduction est unique⁴.

En ce qui concerne le nombre de traductions croissant en langue espagnole, il est vraiment important de souligner les initiatives qui veillent à introduire la culture française en territoire espagnol ou hispanophone en langue espagnole : le monde hispanophone étant immense, la projection des traductions en espagnol des œuvres des grands créateurs de la littérature internationale ne seront jamais restreintes à un pays européen, elles dépasseront des frontières tout en les unifiant, comme dans un clin d'œil à l'union des contraires chère à Marivaux.

⁴ Loreto Casado Candelas, « L'enseignement de la version originale », dans *La culture de l'autre*, Deuxième Rencontre Hispano-français de Chercheurs (SHF/APFUE), École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines (26 au 29 novembre 2008). [consultado el 15 del 12 del 2018] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4027457>

Justificación del corpus Justification du corpus

Le corpus a été décidé entre les deux co-directeurs et moi-même, en fonction des comédies marivaudiennes encore non traduites en espagnol et à thématique féminine / féministe et / ou de travestissement, et qui, de ce fait même, conditionnaient non seulement leur forme littéraire dans leur version originale mais aussi nos choix traductologiques. De plus, un des facteurs importants pour le choix de ces pièces c'est que ce ne sont pas des comédies à succès du temps de Marivaux, et même pas de nos jours. En effet, un des préjugés majeurs sur cet auteur que l'on croit connu alors que c'est un grand méconnu, c'est que ce sont tout le temps les mêmes pièces qui reviennent dans le répertoire français et /ou sur la scène internationale, à partir des choix traditionnels et / ou des choix modernes comme ceux de Patrice Chéreau, mais qui occultent le grand poids de l'ensemble de la production marivaudienne, et qui rendent insaisissables une bonne partie de ces pièces⁵. Il en est ainsi de nos quatre comédies : *Félicie*, *La femme fidèle*, *La commère* et *La méprise*.

En effet, *Félicie* (Mercure de France, 1757) ne fut jamais représentée du vivant de son auteur, et elle dut attendre le XXI^e siècle pour se voir montée sur la scène française, et encore modifiée au Théâtre du Gymnase en 2016 (avec mise en scène de Paolo Domingo).

La femme fidèle (1750) est considérée une pièce mineure car elle avait été écrite par l'auteur à la demande du comte de Clermont qui avait l'habitude de faire représenter des pièces de théâtre dans son château. À la suite de l'élection de ce dernier comme membre de l'Académie française, en 1754, charge qu'il acheta plus qu'il ne mérita, le courtisan voulut mettre en scène cette pièce de Marivaux au théâtre de Berny, en 1755, à l'occasion d'une fête donnée en son honneur. Ainsi donc, cette

⁵ Jean-Paul Sermain, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013, p. 249.

pièce fut, à tort, considérée comme une œuvre de circonstances et peu louée à son époque, de même que de nos jours, où les représentations sont très rares.

La commère (1741) est une comédie qu'écrivit Marivaux pour les Italiens, mais qui n'y fut jamais représentée. Elle aurait été l'objet de quelque représentation privée en société, mais depuis, le manuscrit avait été perdu. Il ne serait retrouvé qu'en 1965 et la pièce put enfin être mise en scène à la Comédie Française en 1967, mais malgré cette 'découverte', son apparition tardive lui a porté préjudice et ne fait jamais partie du répertoire actuel marivaudien de la scène française.

Finalement, *La méprise* (1734), même si de son temps elle fut donnée avec succès à l'Hôtel de Bourgogne par la compagnie des Italiens, elle a été, depuis, peu appréciée d'un public qui la trouvait, et la trouve encore de nos jours, trop 'baroque', voire 'rococo', du fait de la duplicité des deux sœurs... au point d'avoir été reléguée à l'oubli, ou à l'*oubliance*, comme dirait notre auteur⁶.

Ces quatre pièces, traduites et analysées ici séparément et dans leur ensemble, apparaissent dans l'ordre de présentation au public espagnol (deux déjà publiées, deux sous presse) et non pas dans l'ordre chronologique de leur composition et / ou représentation, car le décalage d'à peine vingt ans entre la première et la dernière nous semblait peu pertinent à l'heure d'exposer notre recherche et nos résultats.

Nous voulons ici donner les résumés des quatre pièces, justement parce qu'elles ne sont pas très connues, ce qui permettra de mieux suivre le développement de notre travail, d'autant plus que, forcément, nous serons obligées de revenir à certaines parties de chaque argument pour appuyer notre analyse.

⁶ Marivaux, *La femme fidèle*, Paris, 1755, Scène 2.

Félicie. Argument : Nous sommes dans un pays féérique, où habitent une fée et une fille, sa filleule. Un jour la fée lui demande quel don elle voudrait posséder car elle veut lui faire ce présent, et la jeune personne, qui porte le nom symbolique de Félicie, demande celui de plaire. La fée la met en garde contre ce vœu mais elle l'exauce, après avoir placé à ses côtés une dame au prénom à résonance allégorique, la Modestie.

C'est alors que Félicie entend un bruit au loin qui l'attire car elle croit reconnaître des airs festifs. Mais la Modestie la retient, en lui disant que ce pays n'est pas le sien et qu'elle ferait mieux de rester dans les limites de sa contrée. Apparaît alors une autre figure allégorique, la Vertu, même si son apparence est plutôt celle de la déesse Diane, la chasseresse. Autant la Modestie que la Vertu expliquent à la jeune fille les dangers d'une attitude ingénue, osée et peu réservée comme la sienne. Mais Félicie boude car elle trouve la Vertu trop sévère et pas du tout amusante. C'est alors qu'apparaît un jeune homme qui veut s'approcher d'elle, ce qui remplit de joie Félicie. Il dit s'appeler Lucidor et fait son galant devant la jeune fille qui se sent très flattée de plaire à un jeune homme qu'elle, de son côté, trouve charmant. La Modestie intervient, interrompant le dialogue entre les deux jeunes, ce qui embête beaucoup Lucidor, qui dit à sa nouvelle compagne de demander à cette dame si ennuyeuse de partir. Félicie accepte et demande à la Modestie de s'éloigner. De nouveau en tête à tête, le jeune homme se montre très osé et Félicie est sur le point de céder à la pression de Lucidor, lorsqu'elle décide, dans un élan de vertu, d'appeler ses deux conseillères à sa rescousse. Elles arrivent, et c'est alors que Félicie se rend compte du danger qu'elle a encouru et se jette dans les bras de sa marraine tandis qu'on voit le jeune séducteur s'éloigner, dépité.

La femme fidèle. Argument : Un noble et son valet reviennent d'Alger, où ils ont passé dix ans en captivité, aux mains des Maures. Ils se travestissent en vieux pauvres, exprès pour découvrir si la marquise,

femme du seigneur, lui a été fidèle. Ils croisent en premier le jardinier, Colas, à qui ils confient que ce sont des amis du marquis qui ont eu la chance d'échapper à leurs bourreaux. Ils disent venir faire une commission de la part du marquis, qui la leur a assignée, mourant. Toutefois, Colas reconnaît le marquis et Frontin, son valet. Il est fou de joie et voudrait raconter à tout le monde le retour de son maître mais le marquis lui demande de garder le secret. Comme il est méconnaissable, après tant d'années et à cause de son travestissement en pauvre, il veut profiter de son apparence pour découvrir si sa femme lui est toujours fidèle. De plus, il vient d'apprendre que sa femme, se croyant veuve, va se remarier sous peu, ce qui le rend méfiant et jaloux. Cependant, Colas le rassure en lui racontant que sa femme l'a longuement pleuré, le croyant d'abord prisonnier, puis mort, et qu'elle avait longtemps refusé les avances des hommes qui prétendaient sa main. Entre temps, la marquise arrive accompagnée de son futur époux, Dorante, et de sa mère, Madame Argante. Le marquis part et Frontin reste. Frontin demande la permission de lui présenter un homme qui a été captif des Maures pendant longtemps aux côtés de son mari et qui a des nouvelles de lui à lui transmettre. Elle est pressée de recevoir ces nouvelles car, on le voit, elle aime son mari. C'est pourquoi elle propose à Frontin d'aller chercher ce monsieur et de l'installer au château. Madame Argante, quant à elle, n'est pas contente de ce tour inattendu et ne veut pas de cet inconnu dans le château. Tyrannique et de manières brusques et presque désobligeantes, elle veut chasser ces deux intrus qui mettent en danger la nouvelle et avantageuse alliance de sa fille. Le marquis et ami supposé de lui-même, présente à la marquise un portrait d'elle que le captif aurait gardé auprès de lui toutes ces années. La marquise est tellement émue qu'elle se trouve mal. Indisposée par l'émotion, la marquise s'en va. Dorante, le marquis et sa belle-mère demeurent en tête à tête, ce qui dévoile les animosités de Dorante et de Madame Argante, personnages négatifs. Ils veulent le faire disparaître à tout prix, achetant son départ ou le faisant arrêter comme vagabond. De son côté, le valet apprend que Lisette, sa femme, l'a oublié et s'est promise à Jeannot, un autre valet.

La marquise et le marquis, entre temps, se retrouvent à nouveau face à face ; la femme veut tout savoir de ce qui est advenu à son mari, mais le supposé 'ami' ne veut rien dire car, affirme-t-il, son camarade lui a dit de dévoiler ce qui lui est arrivé seulement si sa femme l'aimait toujours. La marquise jure que son amour pour son mari demeure intact. Si elle accepte enfin de se marier avec Dorante ce n'est que parce qu'il a été très gentil avec elle et parce qu'il lui fait de la peine. Puis, et surtout, parce que sa mère le lui a prié. Toutefois, elle a exigé un nouveau certificat de la mort du marquis, qui lui a été envoyé d'Alger, et seulement à ce moment-là elle a décidé de céder aux pressions de sa mère et de son prétendant. C'est alors que le marquis lui dit que son mari est là et qu'il veut la voir ; la réaction de la marquise est d'une joie aussi sincère qu'émouvante. Le marquis décide enfin d'ôter la barbe postiche qu'il portait et de dévoiler sa véritable identité. Dorante part, la belle-mère accepte la nouvelle situation, et Frontin se réconcilie avec Lisette.

La commère. Argument : Mademoiselle Habert veut se marier avec Jacob, un jeune paysan qui dit s'appeler Monsieur de La Vallée. Mademoiselle Habert habite chez Madame Alain, qui va s'occuper de mettre au point la noce. Madame Alain, trop bavarde, raconte à son amant, Monsieur Rémy, le projet d'alliance entre Mademoiselle Habert et Monsieur de La Vallée. Cet aveu met en garde le neveu de Mademoiselle Habert, qui perdrait son droit à l'héritage si sa tante se remariait. Ainsi, il essaie de faire échouer les arrangements. Par ailleurs, apparaît une parente de Jacob, Javotte, qui dévoile les origines paysannes de Monsieur de La Vallée. De plus, Agathe, la fille de Madame Alain, est amoureuse de Jacob, et voudrait aussi gâcher les plans de mariage avec l'homme qu'elle aime. Elle décide d'accuser Jacob de lui avoir promis mariage. Mademoiselle Habert, fâchée de la légèreté de son amant, décide de rompre le compromis.

La méprise. Argument : *La Méprise* a comme personnages féminins principaux deux sœurs qui se ressemblent énormément et qui, de plus, ont l'habitude de s'habiller de manière identique. Elles se promènent toutes les deux dans un jardin, masquées à cause du soleil, et chacune de son côté. Ergaste rencontre l'une, et tombe immédiatement amoureux d'elle, dont il aperçoit le visage l'espace d'un instant, puis l'autre, pensant que c'est la même. Alors qu'il croit faire la cour à une seule femme, les deux sœurs s'imaginent trompées par un infidèle car elles comprennent qu'il a parlé à une autre. Après toute sorte de malentendus, de billets, de conversations qui tournent à l'absurde, arrive le dénouement heureux. À la fin on découvrira la méprise et Ergaste se mariera avec la première, de qui il était tombé amoureux, et qui est plus gentille et moins hautaine.

Metodología Méthodologie

La metodología de la que nos hemos servido para analizar el corpus de nuestra tesis es tan variada como la focalización múltiple que hemos tenido que utilizar para abordar las distintas facetas que englobaba. La doble perspectiva, traductora-traductológica y literaria nos ha llevado a servirnos de dos tipos de aparato crítico: el utilizado por traductoras y traductores con formación traductológica y el utilizado por los especialistas de Marivaux, que he tenido la suerte de tener como maestros en París IV-La Sorbonne durante mis estudios de Máster, o a través de sus estudios críticos utilizados por mis profesores. Me refiero a Jean-Christophe Abramovici, Christophe Martin, Pierre Frantz y Michel Delon.

Aunque parecen dos líneas críticas de diferente orientación, una lingüística y otra literaria, creemos que ambas se complementan, y que, en general, y lo afirmamos de manera reivindicativa, si las traductólogas y los traductólogos se relacionaran más con los estudiosos de la literatura, las traducciones ganarían en riqueza y fineza.

En primer lugar, detallaré las guías que he seguido para mi análisis traductológico, que me han ayudado a sistematizar las figuras de traducción que he llevado a cabo, inducidas por el estilo del autor traducido, Marivaux, así como por su orientación genérica en su producción literaria, claramente tendente a una defensa de las mujeres así como a la confusión de géneros (algo también complementario) al servicio de una escritura de la modernidad.

Seguidamente, detallaré los estudios sobre Marivaux que me han ayudado a orientar mi análisis traductológico y mi análisis literario en una dirección que no dudamos en calificar de actual, y más acertada que la tradicional y hoy superada lectura de Marivaux como un mero escritor de juegos lingüísticos y amorosos que no van más allá.

En cuanto a la traducción propiamente dicha, la combinación idiomática realizada ha sido francés-español, por supuesto como traducción directa, de suerte que nos hemos encontrado en la mejor disposición posible para abordar el texto de origen de Marivaux. Si la lengua del siglo XVIII supone en principio un escollo para toda traductora o traductor, nuestra familiaridad con la lengua del autor así como, en general, con las expresiones idiomáticas francesas de esa época, ha hecho fácil este trabajo versionador. No obstante, hemos tenido en cuenta que esta traducción tiene por finalidad última su publicación para facilitar su representación en la escena española, frente a un público del siglo XXI y no conocedor del lenguaje dieciochesco, ni de la cultura francesa. Por ello, hemos querido darle un 'baño' de lengua 'de otro tiempo', sirviéndonos del 'vos' (aunque este ya no se usara en el siglo XVIII español)⁷ y sirviéndonos de ciertos conectores, locuciones, léxico, fórmulas, etc. que dieran al público y/o lector/lectora la impresión de estar ante una obra del siglo XVIII pero entendiendo todo lo que en ella se dice. El compromiso no siempre resulta fácil, como veremos en nuestro análisis traductológico, para la aceptabilidad del texto meta, siendo este uno de nuestros mayores retos.

Tras el proceso de pretraducción, traducción y postraducción, se ha llevado a cabo un análisis del trabajo basándonos en los aspectos lingüísticos y extralingüísticos que han condicionado la toma de ciertas decisiones, así como los puntos clave que han supuesto un mayor detenimiento en la obra marivaldiana con el objetivo de trasladarlos con precisión a la lengua de destino.

⁷ M. Cisneros, *Aspectos histórico-pragmáticos del voseo*, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo LI, n.º 1, 1996.

Por otro lado, se han incorporado tablas, ejemplos y explicaciones que ilustran las resoluciones más significativas que se han adoptado a lo largo del trabajo. Además de las decisiones más relevantes y su consiguiente justificación, se ha ofrecido una muestra de las diferentes estrategias traductológicas que se han empleado para así ilustrar de una forma más técnica el *modus operandi*.

Podemos clasificar las fuentes que se han consultado en cuatro categorías: por un lado, fuentes para la documentación referente a los aspectos teóricos de la traducción teatral; por el otro, fuentes terminológicas monolingües, entre las cuales podemos destacar los diccionarios que ofrece el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), que han sido de inestimable ayuda para descifrar el léxico del siglo XVIII; en tercer lugar se encuentran las fuentes terminológicas bilingües y, por último, podemos destacar las fuentes que han servido para la documentación del contexto histórico y cultural de las lenguas de partida y de llegada.

Con su ensayo *Stylistique comparée du français et de l'anglais*⁸ de 1958, Vinay y Darbenet establecieron por vez primera la clasificación de las técnicas de traducción en tres planos: el léxico, el gramatical y el del mensaje. Además fijaron siete procedimientos esenciales, clasificados como directos y oblicuos. Los propios de la traducción directa o literal son el préstamo, el calco y la traducción literal; los de la traducción oblicua son la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación.

⁸ Vinay, J. P y Darbelnet, J, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, París, 1958, reed. 1965.

Bolaños Cuéllar en su estudio *Introducción a la traductología. Autores, textos y comentarios* (2016)⁹ analiza las dos tradiciones de la traductología: la que presenta una orientación lingüística y se conoce como *Traductologie, Translation Theory, Übersetzungswissenschaft*, y la que se interesa por la orientación cultural, literaria y filosófica, y se conoce como *Translation Studies* (estudio de la traducción)¹⁰. El presente análisis se encuadra entre ambas tendencias. En la parte técnica Bolaños Cuéllar actualiza las reflexiones teóricas de Vinay y Darbenet y retoma las de Vázquez-Ayora en *Introducción a la traductología* (1977)¹¹ y Hurtado Albir en *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (2001)¹² aportando todos ellos un excelente marco técnico para el análisis llevado a cabo en esta tesis.

Del mismo modo, Molina y Hurtado Albir en su famoso artículo “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach”¹³ aparecido en 2002 en la prestigiosa revista *Meta*, revisitan y recuperan los elementos principales del análisis traductológico. Las aportaciones de dichos textos teóricos han contribuido a estructurar el estudio que aquí se presenta.

⁹ Bolaños Cuéllar, S, *Introducción a la traductología: autores, textos y comentarios*, Editorial Universidad Nacional de Colombia-Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2016.

¹⁰ Cfr. Bolaños Cuéllar, S, *Op. cit.*, 2016.

¹¹ Vázquez-Ayora, G, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, Georgetown University, 1977.

¹² Hurtado Albir, A, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, 2001.

¹³ Molina, L y Hurtado Albir, A, *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Funcionalist Approach*, *Meta*, 2002, 47 (4), 498-512.

Procedimientos de traducción

Necesitábamos realizar una sistematización de los procedimientos de traducción de los que íbamos a servirnos, para lo cual hemos partido de las clasificaciones propuestas por críticos y críticos como Vázquez Ayora y Hurtado (véase Bibliografía). Ello ha sido posible mediante una subdivisión entre procedimientos de traducción literal y procedimientos de traducción oblicua:

«La traducción literal es la que proporciona una correspondencia exacta entre las dos lenguas en cuanto al léxico y a la estructura y la oblicua es la que no permite hacer una traducción palabra por palabra» (Hurtado, 2001: 258).

A partir de la bibliografía y con base en la propia naturaleza de la obra, se ha elaborado la clasificación de los procedimientos y estrategias de traducción que se detallan en las siguientes líneas:

Procedimientos de traducción literal:

En el caso de las obras de Marivaux, son escasos los ejemplos de traducción literal, ya que, contando con que el original se trata de un claro ejemplo de lengua del siglo XVIII y, además, en un registro que podemos tildar en ocasiones de culto-noble y en ocasiones popular, véase vulgar, se ha tenido que llevar una labor de adaptación casi general para que la lectura/escucha resultara comprensible y ‘natural’.

Procedimientos de traducción oblicua:

- **Concentración:**

Mediante esta técnica, la lengua de llegada expresa el mismo significado con más significantes que en la lengua de partida (Hurtado, 2001: 258).

- **Disolución**

Este procedimiento es lo contrario a la concentración. En el texto meta, se reduce el número de significantes del original, obviamente manteniendo el significado (Hurtado, 2001: 258).

- **Transposición**

La transposición consiste en el cambio de categoría gramatical de la unidad léxica al traducirla. (Vázquez Ayora, 1977).

- **Modulación**

«La modulación supone un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento. Es decir, traducir lo abstracto por lo concreto, la causa por el efecto, el medio por el resultado, la parte por el todo y viceversa» (Hurtado, 2001: 258).

- **Equivalencia**

Este es un procedimiento que supone una redacción completamente distinta pero que evoca la misma situación (Hurtado, 2001: 258). Podemos definirla como traducción creativa o transcreación.

- **Adaptación**

La adaptación consiste, como su propio nombre indica, en traducir con éxito una realidad cultural de la lengua de origen a la lengua de

destino, considerando que la traducción ha de adaptarse y ser consecuente con la cultura para la que va a ir dirigida (Vázquez Ayora, 1977).

- **Amplificación**

A colación de la anterior estrategia de traducción, parece propicio señalar la amplificación, que consiste en la adición de más vocablos a la traducción «para cubrir algún tipo de laguna que pudiera contener el texto original, para suplir una deficiencia sintáctica o para expresar mejor el significado de una palabra» (Hurtado, 2001: 260). Aunque esta técnica pudiera parecer la misma que la anteriormente mencionada como ‘concentración’, no es así. La amplificación responde a situaciones de comprensión, de necesidad de adición de significantes para el correcto entendimiento del texto y, en cambio, la concentración se ciñe a aspectos puramente lingüísticos que nada tienen que ver con el contexto o las referencias culturales.

Procedimientos de análisis literario

Partiendo de un conocimiento de los estudios posestructurales del texto literario (Genette, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979; “Des œuvres et des genres”, en *Figures V*, Seuil, 2002; Derrida, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967. Véase Bibliografía), nos hemos acercado a nuestro corpus habiendo asimilado dichos conceptos pero ya desde una perspectiva de género que nos ha permitido comprender mejor el desafío genérico de las obras analizadas. Para ello, nos hemos servido de las obras de Mélinda Caron (“Les études sur les femmes et le genre”, en *Dix-Huitième*, 46, 2014: 219-234), de Thomas Laqueur (*La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, París, Gallimard, 1992), de Judith Butler (*Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la*

subversion, París, La Découverte, 2005) y de Sylvie Steinberg (“L’histoire du travestissement féminin à l’épreuve de la pluridisciplinarité”, en *Travestissement et liberté(s)*, París, L’Harmattan, 2006. Véase para todos ellos Bibliografía), que sugieren planteamientos generales, también aplicados al siglo de las Luces, y que hemos sabido interiorizar para acercarnos a los textos marivaldianos.

Además, hemos consultado y seguido las aportaciones que los especialistas de Marivaux han ido incorporando en lecturas que han cambiado mucho la perspectiva con la que se ha analizado el conjunto de obras de dicho autor. En efecto, desde las puestas en escena de Patrice Chéreau (1973, 1976 y 1977), se ha pasado de la concepción de un Marivaux cercano a la *Commedia dell’arte* y a los Italianos, un Marivaux ligero, farcesco, que juega con las palabras para no decir nada o casi nada y poner en escena personajes sin peso psicológico, a la visión de un Marivaux negro, triste, profundo, amargo, melancólico y sobre todo cuestionador de convenciones sociales. A lo que, modestamente, desde esta tesis, añadiré, cuestionador también de convenciones genéricas. En este sentido, mis maestras y maestros han sido Juli Leal, cuya aportación sobre el *Teatro francés de Corneille a Beaumarchais* supone una aportación definitiva a los estudios del teatro del Antiguo Régimen (Síntesis, 2006. Véase Bibliografía); Pierre Frantz (*L’Esthétique du tableau dans le théâtre du 18^e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1998,); Lydia Vázquez, mi codirectora, por su visión novedosa de la comedia melancólica en Marivaux (“La comedia melancólica de Marivaux”, en prensa. Véase Bibliografía); Juan Manuel Ibeas (*Sensaciones y sentimientos en la cultura rococó*. Tesis UPV/EHU inédita. Véase Bibliografía), mi codirector, por su esclarecedora perspectiva rococó del teatro marivaldiano; Jean-Christophe Abramovici, mi director de Trabajo Fin de Máster (TFM) en la Sorbona por su acertada asociación de Marivaux y Sade (*Encre de sang. Sade écrivain*,

París, Garnier, 2013. Véase Bibliografía); y, sobre todo, Christophe Martin (“Le jeu du don et de l’échange. Économie et narcissisme dans *La Double Inconstance* de Marivaux”, *Littératures*, 35, 1996: 57-99; « Tentations et ‘embarras de l’âme’ chez Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, 254, 1999: 129-138; “‘Voir la nature en elle-même’. Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux”, *Coulisses*, 34, 2006. Véase Bibliografía) a quien considero gran especialista de Marivaux hoy día, con unas lecturas que han transformado para bien los estudios marivaldianos en el mundo. Gracias a todas estas lecturas, consultas, escuchas atentas de consejos, he podido engendrar, por así decirlo, mi propia teoría sobre el texto marivaldiano, como un texto profundamente marcado por la perspectiva de género, lo que procuro demostrar en las páginas siguientes.

1-Traducción de las cuatro comedias: *Felicia, La esposa fiel, La alcahueta y La confusión* Traduction des quatre comédies *Félicie, La femme fidèle, La commère et La méprise*

Pese a que las presentemos reunidas, hemos traducido y analizado las cuatro comedias que componen nuestro corpus en dos tiempos, tal y como aparecen en su edición impresa para las dos primeras y en el documento en prensa para las dos últimas. A continuación presentamos cada una de las cuatro versiones originales, seguida de su traducción. Para concluir este apartado con el análisis traductológico de cada traducción comparada con la versión original.

Félicie

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

MARIVAUX

Comédie en un acte, en prose, publiée pour la première fois dans le
Mercure de France de mars 1757.

Acteurs

FÉLICIE

LUCIDOR

LA FÉE, SOUS LE NOM D'HORTENSE

LA MODESTIE

DIANE

TROUPE DE CHASSEURS

SCÈNE PREMIÈRE

FÉLICIE, LA FÉE sous le nom d'Hortense

FÉLICIE.- Il faut avouer qu'il fait un beau jour.

HORTENSE.- Aussi y a-t-il longtemps que nous nous promenons.

FÉLICIE.- Aussi le plaisir d'être avec vous, qui est toujours si grand pour moi, ne m'a-t-il jamais été si sensible.

HORTENSE.- Je crois, en effet, que vous m'aimez, Félicie.

FÉLICIE.- Vous croyez, Madame ? Quoi ! n'est-ce que d'aujourd'hui que vous êtes bien sûre de cette vérité-là, vous, avec qui je suis dès mon enfance, vous, à qui je dois tout ce que je puis avoir d'estimable dans le cœur et dans l'esprit !

HORTENSE.- Il est vrai que vous avez toujours été l'objet de mes complaisances ; et s'il vous reste encore quelque chose à désirer de mon pouvoir et de ma science, vous n'avez qu'à parler, Félicie ; je ne vous ai aujourd'hui menée ici que pour vous le dire.

FÉLICIE.- Vos bontés m'ont-elles rien laissé à souhaiter ?

HORTENSE.- N'y a-t-il point quelque vertu, quelque qualité dont je puisse encore vous douer ?

FÉLICIE.- Il n'y en a point dont vous n'avez voulu embellir mon âme.

HORTENSE.- Vous avez bien de l'esprit, en demandez-vous encore ?

FÉLICIE.- Je m'en fie à votre tendresse, elle m'en a sans doute donné tout ce qu'il m'en faut.

HORTENSE.- Parcourez tous les avantages possibles, et voyez celui que je pourrais augmenter en vous, ou bien ajouter à ceux que vous avez : rêvez-y.

FÉLICIE.- J'y rêve, puisque vous me l'ordonnez, et jusqu'ici je ne vois rien ; car enfin, que demanderais-je ? Attendez pourtant, Madame ; des grâces, par exemple, je n'y songeais point ; qu'en dites-vous ? il me semble que je n'en ai pas assez.

HORTENSE.- Des grâces, Félicie ! je m'en garderai bien ; la nature y a suffisamment pourvu ; et si je vous en donnais encore, vous en auriez trop ; je vous nuirais.

FÉLICIE.- Ah, Madame ! ce n'est assurément que par bonté que vous le dites ?

HORTENSE.- Non, je vous parle sérieusement.

FÉLICIE.- Je pense pourtant que je n'en serais que mieux, si j'en avais un peu plus.

HORTENSE.- L'industrie de toutes vos réponses m'a fait deviner que vous en viendriez là.

FÉLICIE.- Hélas, Madame ! c'est de bonne foi ; si je savais mieux, je le dirais.

HORTENSE.- Songez que c'est peut-être de tous les dons le plus dangereux que vous choisissiez, Félicie.

FÉLICIE.- Dangereux, Madame ! oh ! que non : vous m'avez trop bien élevée ; il n'y a rien à craindre.

HORTENSE.- Vous ne vous y arrêtez pourtant que par l'envie de plaire.

FÉLICIE.- Mais, de plaire : non, ce n'est pas positivement cela ; c'est qu'on a l'amitié de tout le monde quand on est aimable, et l'amitié de tout le monde est utile et souhaitable.

HORTENSE.- Oui, l'amitié, mais non pas l'amour de tout le monde.

FÉLICIE.- Oh ! pour celui-là, je n'y songe pas, je vous assure.

HORTENSE.- Vous n'y songez pas, Félicie ? Regardez-moi ; vous rougissez : êtes-vous sincère ?

FÉLICIE.- Peut-être que je ne le suis pas autant que je l'ai cru.

HORTENSE.- N'importe : puisque vous le voulez, soyez aimable autant qu'on le peut être. (*Hortense la frappe de la main sur l'épaule.*)

FÉLICIE.- (*tressaillant de joie.*) Ah !... Je vous suis bien obligée, Madame.

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 se regarde. Hortense continue.) Comment vous trouvez-vous ?

FÉLICIE.- Comblée 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.

FÉLICIE.- Allez, Madame, vous n'aurez pas lieu de vous en repentir.

HORTENSE.- Je l'espère ; mais à ce présent que je viens de vous faire, j'y prétends joindre encore une chose. Vous allez dans le monde, je veux

vous rendre heureuse ; et il faut pour cela que je connaisse parfaitement vos inclinations, afin de vous assurer le genre de bonheur qui vous sera le plus convenable. Voyez-vous cet endroit où nous sommes ? C'est le monde même.

FÉLICIE.- Le monde ! et je croyais être encore auprès de notre demeure.

HORTENSE.- Vous n'en êtes pas éloignée non plus ; mais ne vous embarrassez de rien : quoi qu'il en soit, votre cœur va trouver ici tout ce qui peut déterminer son goût.

SCÈNE II

FÉLICIE, HORTENSE, LA MODESTIE

HORTENSE.- (*à la Modestie, qui est à quelques pas.*) Vous, approchez. (*Quand la Modestie est venue.*) C'est une compagne que je vous laisse, Félicie ; elle porte le nom d'une de vos plus estimables qualités, la modestie, ou plutôt la pudeur.

FÉLICIE.- Je ne sais tout ce que cela signifie ; mais je la trouve charmante, et je serai ravie d'être avec elle : nous ne nous quitterons donc point ?

HORTENSE.- Votre union dépend de vous ; gardez toujours cette qualité dont elle porte le nom, et vous serez toujours ensemble.

FÉLICIE.- (*s'en allant à elle.*) Oh ! vraiment ! nous serons donc inséparables.

HORTENSE.- Adieu, je vous laisse ; mais je ne vous abandonne point.

FÉLICIE.- Votre retraite m'afflige. Que sais-je ce qui peut m'arriver ici où je ne connais personne ?

HORTENSE.- N'y craignez rien, vous dis-je ; c'est moi qui vous y protège. Adieu.

SCÈNE III

FÉLICIE, LA MODESTIE

FÉLICIE.- Sur ce pied-là, soyons donc en repos, et parcourons ces lieux. Voilà un canton qui me paraît bien riant ; ma chère compagne, allons-y ; voyons ce que c'est.

LA MODESTIE.- Non, j'y entends du bruit ; tournons plutôt de l'autre côté ; je le crois plus sûr pour vous.

FÉLICIE.- Qu'appellez-vous plus sûr ?

LA MODESTIE.- Oui ; vous êtes extrêmement jolie, et l'endroit où vous voulez vous engager me paraît un pays trop galant.

FÉLICIE.- Eh bien ! est-ce qu'on m'y fera un crime d'être jolie, dans ce pays galant ? Ne sommes-nous ici que pour y visiter des déserts ?

LA MODESTIE.- Non ; mais je prévois de l'autre côté les pièges qu'on y pourra tendre à votre cœur, et franchement, j'ai peur que nous ne nous y perdions.

FÉLICIE.- Eh ! comment l'entendez-vous donc, s'il vous plaît, ma chère compagne ? Quoi ! sous le prétexte qu'on est aimable, on n'osera pas se montrer ; il ne faudra rien voir, toujours s'enfuir, et ne s'occuper qu'à faire la sauvage ? La condition d'une jolie personne serait donc bien

triste ! Oh ! je ne crois point cela du tout ; il vaudrait mieux être laide : je redemanderais la médiocrité des agréments que j'avais, si cela était ; et à vous entendre dire, ce serait une vraie perte pour une fille que de perdre sa laideur ; ce serait lui rendre un très mauvais service que de la rendre aimable, et on ne l'a jamais compris de cette manière-là.

LA MODESTIE.- Écoutez, Félicie, ne vous y trompez pas ; les grâces et la sagesse ont toujours eu de la peine à rester ensemble.

FÉLICIE.- À la bonne heure : s'il n'y avait pas un peu de peine, il n'y aurait pas grand mérite. À l'égard des pièges dont vous parlez, il me semble à moi qu'il n'est pas question de les fuir, mais d'apprendre à les mépriser ; et pourquoi ? parce qu'ils sont inutiles pour qui les méprise, et qu'en les fuyant d'un côté, on peut les trouver d'un autre. Voilà mes idées, que je crois bonnes.

LA MODESTIE.- Elles sont hardies.

FÉLICIE.- Toutes simples. Que peut-il m'arriver dans le canton que vous craignez tant ? Voyons ; si je plais, on m'y regardera, n'est-il pas vrai ? Supposons même qu'on m'y parle. Eh bien ! qu'on m'y regarde, qu'on m'y parle, qu'on m'y fasse des compliments, si l'on veut, quel mal cela me fera-t-il ? sont-ce là ces pièges si redoutables, qu'il faille renoncer au jour pour les éviter ? Me prenez-vous pour un enfant ?

LA MODESTIE.- Vous avez trop de confiance, Félicie.

FÉLICIE.- Et vous, bien des terreurs paniques, Modestie.

LA MODESTIE.- Je suis timide, il est vrai ; c'est mon caractère.

FÉLICIE.- Fort bien ; et moyennant ce caractère, nous voilà donc condamnées à rester là : nos relations seront curieuses !

LA MODESTIE.- Je ne vous dis pas de rester là ; voyons toujours ce côté, il est plus tranquille.

FÉLICIE.- Quelle antipathie avez-vous pour l'autre ?

LA MODESTIE.- Quel dégoût vous prend-il pour celui-ci ?

FÉLICIE.- C'est qu'il me réjouit moins la vue.

LA MODESTIE.- Et moi, c'est que je fuis le danger que je soupçonne ici.

FÉLICIE.- Mais pour le fuir, il faut le voir.

LA MODESTIE.- Il n'est quelquefois plus temps de le fuir, quand on l'a vu.

FÉLICIE.- Encore une fois, pour fuir, il faut un objet ; on ne fuit point sans avoir peur de quelque chose, et je ne vois rien qui m'épouvante.

LA MODESTIE.- Disons mieux ; vous avez des charmes, et vous voulez qu'on les voie.

FÉLICIE.- Et parce que j'en ai, il faut que je les cache, il faut que l'obscurité soit mon partage ! Eh ! que ne m'a-t-on dit que c'était le plus grand malheur du monde que d'être jolie, puisqu'il faut être esclave des conséquences de son visage ? Ne voyez-vous pas bien que la raison n'est point d'accord de cela ?

LA MODESTIE.- Plus que vous ne croyez.

FÉLICIE.- Je me suis donc étrangement trompée ; j'ai souhaité d'être aimable, afin qu'on m'aimât dès qu'on me verrait, ce qui est assurément très innocent ; et il se trouverait que, selon vos chicanes, ce serait afin qu'on ne me vît jamais : en vérité, je ne saurai goûter ce que vous me dites.

LA MODESTIE.- Je n'insiste plus ; il en sera ce qui vous plaira.

FÉLICIE.- Il en sera ce qui me plaira ! Ce n'est pas là répondre ; je veux que vous soyez de mon avis, dès que j'ai raison. Puisque vous êtes la Modestie, on est bien aise d'avoir votre approbation.

LA MODESTIE.- Je vous ai dit ce que je pensais.

FÉLICIE.- Allons, allons, je vois bien que vous vous rendez. (*Ici on entend une symphonie.*) Mais me trompé-je ? Entendez-vous la gaieté des sons qui partent de ce côté-là ? Nous nous y amuserons assurément ; il doit y avoir quelque agréable fête. Que cela est vif et touchant !

LA MODESTIE.- Vous ne le sentez que trop.

FÉLICIE.- Pourquoi trop ? Est-ce qu'il n'est pas permis d'avoir du goût ? Allez-vous encore trembler là-dessus ?

LA MODESTIE.- Le goût du plaisir et de la curiosité mène bien loin.

FÉLICIE.- Parlez franchement ; c'est qu'on a tort d'avoir des yeux et des oreilles, n'est-ce pas ? Ah ! que vous êtes farouche ! (*La symphonie recommence.*) Ce que j'entends là me fait pourtant grand plaisir... Prêtons-y un peu d'attention... Que cela est tendre et animé tout ensemble !

LA MODESTIE.- J'entends aussi du bruit de l'autre côté ; écoutez, je crois qu'on y chante.

(*On chante.*)

De la vertu suivez les lois, Beautés qui de nos cœurs voulez fixer le choix. Les attrait qu'elle éclaire en brillent davantage. Est-il rien de plus enchanteur Que de voir sur un beau visage Et la jeunesse et la pudeur ?

LA MODESTIE.- (*continue.*) Ce que cette voix-là m'inspire ne m'effraie point, par exemple : elle a quelque chose de noble.

FÉLICIE.- Oui, elle est belle, mais sérieuse.

SCÈNE IV

FÉLICIE, LA MODESTIE, DIANE, dans l'éloignement

LA MODESTIE.- C'est un charme différent. Mais, que vois-je ? tenez, Félicie : voyez-vous cette dame qui nous regarde d'une façon si riante, et qui semble nous inviter à venir à elle ? Qu'elle a l'air respectable !

FÉLICIE.- Cela est vrai, je lui trouve de la majesté.

LA MODESTIE.- Elle sort de chez elle, apparemment ; voulez-vous l'aborder ? Je m'y rends volontiers.

FÉLICIE.- N'allons pas si vite ; elle a quelque chose de grave qui m'arrête.

LA MODESTIE.- Elle vous plaît pourtant ?

FÉLICIE.- Oui, je l'avoue.

LA MODESTIE.- Allons donc, je crois qu'elle nous attend ; elle paraît faire les avances.

FÉLICIE.- J'aurais bien voulu voir ce qui se passe de l'autre côté.

SCÈNE V

FÉLICIE, LA MODESTIE, DIANE, LUCIDOR, au fond du théâtre

FÉLICIE.- Mais voici bien autre chose ; regardez à votre tour, et voyez à gauche ce beau jeune homme qui vient de paraître, accompagné de ces jolis chasseurs, et qui nous salue ; il ne nous épargne pas non plus les avances.

LA MODESTIE.- Ne le regardons point, il m'inquiète ; allons plutôt à cette dame.

FÉLICIE.- Attendez.

LA MODESTIE.- Elle avance.

DIANE.- Voulez-vous bien que j'approche, mon aimable fille ? Peut-être ne connaissez-vous pas ces lieux, et vous voyez l'envie que j'ai de vous y servir. Ne me refusez pas d'entrer chez moi ; je chéris la vertu, et vous y serez en sûreté.

FÉLICIE.- *(la saluant.)* Je vous rends grâce, Madame, et je verrai.

DIANE.- Eh ! pourquoi voir ? Votre jeunesse et vos charmes vous exposent ici ; n'hésitez point ; croyez-moi, suivez le conseil que je vous donne. *(Ici le jeune homme la regarde, lui sourit et la salue ; elle lui rend le salut.)* Voici un jeune homme qui vous distrait, et qui pourtant mérite bien moins votre attention que moi.

FÉLICIE.- J'en fais beaucoup à ce que vous me dites ; mais cela ne me dispense pas de le saluer, puisqu'il me salue.

Lucidor lui fait encore des révérences, et elle les rend.

DIANE.- Encore des révérences !

FÉLICIE.- Vous voyez bien qu'il continue les siennes.

LA MODESTIE.- (*à Diane.*) Emmenez-la, Madame, avant qu'il nous aborde.

FÉLICIE.- Mais vous voulez donc que je sois malhonnête ?

LUCIDOR.- (*approchant.*) Beauté céleste, je règne dans ces cantons ; j'ose assurer qu'ils sont les plus riants ; daignez les honorer de votre présence.

FÉLICIE.- Je serais volontiers de cet avis-là, l'aspect m'en plaît beaucoup.

DIANE.- (*la prenant par la main.*) Commencez par les lieux que j'habite ; plus d'irrésolution ; venez.

LUCIDOR.- (*la prenant par l'autre main.*) Quoi ! l'on vous entraîne, et vous me rejetez !

FÉLICIE.- Non, je vous l'avoue, il n'y a rien d'égal à l'embarras où vous me mettez tous deux ; car je ne saurais prendre l'un que je ne laisse l'autre ; et le moyen d'être partout !

LA MODESTIE.- Trop faible Félicie !

FÉLICIE.- (*à la Modestie.*) Oh ! vraiment, je sais bien que vous n'y feriez pas tant de façons ; vous en parlez bien à votre aise.

LUCIDOR.- Vous me haïssez donc ?

FÉLICIE.- Autre injustice.

DIANE.- Je suis sûre qu'il vous en coûte pour me résister, et que votre cœur me regrette.

FÉLICIE.- Eh ! mais sans doute ; mais mon cœur ne sait ce qu'il veut, voilà ce que c'est ; il ne choisit point ; tenez, il vous voudrait tous deux ; voyez, n'y aurait-il pas moyen de vous accorder ?

DIANE.- Non, Félicie, cela ne se peut pas.

LUCIDOR.- Pour moi, j'y consens : que Madame vous suive où je vais vous mener, je ne l'en empêche pas ; ma douceur et ma bonne foi me rendent de meilleure composition qu'elle.

FÉLICIE.- Eh bien ! voilà un accommodement qui me paraît très raisonnable, par exemple ; ne nous quittons point, allons ensemble.

LA MODESTIE.- (*bas à Félicie.*) Ah ! le fourbe !

FÉLICIE.- (*à part les premiers mots.*) Vous en jugez mal, il n'a point cet air-là. Allons, Madame ; ayez cette complaisance-là pour moi, qui vous aime : considérez que je suis une jeune personne à qui l'âge donne une petite curiosité pardonnable et sans conséquence ; je vous en prie, ne me refusez pas.

DIANE.- Non, Félicie ; vous ne savez pas ce que vous demandez ; son commerce et le mien sont incompatibles ; et quand je vous suivrais, j'aurais beau vous donner mes conseils, ils vous seraient inutiles.

LUCIDOR.- Mille plaisirs innocents vous attendent où nous allons.

FÉLICIE.- Pour innocents, j'en suis persuadée ; il serait inutile de m'en proposer d'autres.

DIANE.- Il vous dit qu'ils sont innocents, mais ils cessent bientôt de l'être.

FÉLICIE.- Tant pis pour eux ; sauf à les laisser là, quand ils ne le seront plus.

DIANE.- Je vous en promets, moi, de plus satisfaisants, quand vous les aurez un peu goûtés, des plaisirs qui vont au profit de la vertu même.

FÉLICIE.- Je n'en doute pas un instant, j'en ai la meilleure opinion du monde, assurément, et je les aime d'avance ; je vous le dis de tout mon cœur. Mais prenons toujours ceux-ci qui se présentent, et qui sont permis ; voyons ce que c'est, et puis nous irons aux vôtres : est-ce que j'y renonce ?

DIANE.- Ils vous ôteront le goût des miens.

LA MODESTIE.- Pour moi, je ne veux pas des siens ; prenez-y garde.

FÉLICIE.- Oh ! je sais toujours votre avis, à vous, sans que vous le disiez.

LUCIDOR.- Quel ridicule entêtement ! Je n'ai que vos bontés pour ressource.

DIANE.- Pour la dernière fois, suivez-moi, ma fille.

FÉLICIE.- Tenez, vous parlerai-je franchement ? Cette rigueur-là n'est point du tout persuasive, point du tout : austérité superflue que tout cela ; l'excès n'est point une sagesse, et je sais me conduire.

DIANE.- Vous le préférez donc ? Adieu.

FÉLICIE.- (*impatiemment.*) Ahi !

LUCIDOR.- (*à genoux.*) Au nom de tant de charmes, ne vous rendez point ; songez qu'il ne s'agit que d'une bagatelle.

FÉLICIE.- (*à Lucidor.*)

Oui, mais levez-vous donc ; ne faites rien qui lui donne raison.

LA MODESTIE.- Cette dame s'en va.

LUCIDOR.- Laissez-la aller ; vous la rejoindrez.

DIANE.- Adieu, trop imprudente Félicie.

FÉLICIE.- Bon, imprudente ! Je ne vous dis pas adieu, moi ; j'irai vous retrouver.

DIANE.- Je ne l'espère pas.

FÉLICIE.- Et moi, je le sais bien ; vous le verrez.

LA MODESTIE.- Que vous m'alarmez ! Elle est partie ; il ne vous reste plus que moi, Félicie, et peut-être nous séparons-nous aussi.

SCÈNE VI

LA MODESTIE, FÉLICIE, LUCIDOR

FÉLICIE.- À qui en avez-vous ? à qui en a-t-elle ? Dites-moi donc le crime que j'ai fait ; car je l'ignore ! De quoi s'est-elle fâchée ? De quoi l'êtes-vous ? Où cela va-t-il ?

LUCIDOR.- Si le plaisir qu'on sent à vous voir la chagrine, sa peine est sans remède, Félicie ; mais n'y songez plus, nous nous passerons bien d'elle.

FÉLICIE.- Il est pourtant vrai que, sans vous, je l'aurais suivie, Seigneur.

LUCIDOR.- Vous repentez-vous déjà d'avoir bien voulu demeurer ? Que nous sommes différents l'un de l'autre ! Je ferais ma félicité d'être toujours avec vous : oui, Félicie, vous êtes les délices de mes yeux et de mon cœur.

FÉLICIE.- À merveille ! voilà un langage qui vient fort à propos ! Courage ! si vous continuez sur ce ton-là, je pourrai bien avoir tort d'être ici.

LUCIDOR.- Eh ! qui pourrait condamner les sentiments que j'exprime ? Jamais l'amour offrit-il d'objet aussi charmant que vous l'êtes ? Vos regards me pénètrent ; ils sont des traits de flamme.

FÉLICIE.- (*impatiente.*) Je vous dis que ces flammes-là vont encore effaroucher ma compagne.

La Modestie paraît sombre.

LUCIDOR.- Eh ! quel autre discours voulez-vous que je vous tienne ? Vous ne m'inspirez que des transports, et je vous en parle ; vous me ravissez, et je m'écrie ; vous m'embrassez du plus tendre et du plus invincible de tous les amours, et je soupire.

FÉLICIE.- Ah ! que j'ai mal fait de rester !

LUCIDOR.- Ô ciel ! quel discours !

LA MODESTIE.- Vous voyez ce qui en est.

FÉLICIE.- (*à la Modestie.*) Au moins, ne me quittez pas.

LA MODESTIE.- Il est encore temps de vous retirer.

FÉLICIE.- Oh ! toujours temps ! aussi n'y manquerai-je pas, s'il continue. Ah !

LUCIDOR.- De grâce, adorable Félicie, expliquez-moi ce soupir ; à qui s'adresse-t-il ? Que signifie-t-il ?

FÉLICIE.- Il signifie que je vais m'en retourner, et que vous n'êtes pas raisonnable.

LA MODESTIE.- Allons donc, sauvez-vous.

LUCIDOR.- Non, vous ne vous en retournerez pas sitôt ; vous n'aurez pas la cruauté de me déchirer le cœur.

FÉLICIE.- En un mot, je ne veux pas que vous m'aimiez.

LUCIDOR.- Donnez-moi donc la force de faire l'impossible.

FÉLICIE.- L'impossible ! et toujours des expressions tendres ! Eh bien ! si vous m'aimez, ne me le dites point.

LUCIDOR.- En quel endroit de la terre irez-vous, où l'on ne vous le dise pas ?

FÉLICIE.- (*à la Modestie.*) Je n'ai point de réplique à cela ; mais je vous défie de me rien reprocher, car je me défends bien.

LUCIDOR.- Content de vous voir, de vous aimer, je ne vous demande que de souffrir mes respects et ma tendresse.

FÉLICIE.- (*à la Modestie.*) Cela ne prend rien sur mon cœur ; ainsi, ne vous inquiétez pas ; ce ne sera rien.

LA MODESTIE.- Son respect vous trompe et vous séduit.

LUCIDOR.- (*à la Modestie.*) Vous, qui l'accompagnez, d'où vient que vous vous déclarez mon ennemie ?

LA MODESTIE.- C'est que je suis l'amie de la vertu.

LUCIDOR.- (*en baisant la main de Félicie.*) Et moi, je suis l'adorateur de la sienne.

LA MODESTIE.- (*à Félicie.*) Et vous voyez qu'il l'attaque en l'adorant. (Elle fait semblant de partir.) Je n'y tiens point non plus, Félicie.

FÉLICIE.- (*courant après elle.*) Arrêtez, Modestie ! Seigneur, je vous déclare que je ne veux point la perdre.

LUCIDOR.- Elle devrait avoir nom Férocité, et non pas Modestie. (Il va à elle.) Revenez, Madame, revenez ; je ne dirai plus rien qui vous déplaît et je me tairai. Mais, pendant mon silence, Félicie, permettez à ces jeunes chasseurs, que vous voyez épars, de vous marquer, à leur tour, la joie qu'ils ont de vous avoir rencontrée ; ils me divertissent quelquefois moi-même par leurs danses et par leurs chants : souffrez qu'ils essaient de vous amuser. La musique et la danse ne doivent effrayer personne. (À Félicie, bas.) Qu'elle est revêche et bourrue !

FÉLICIE.- (*tout bas aussi.*) C'est ma compagne.

LUCIDOR.- Asseyons-nous et écoutons.

SCÈNE VII

Les acteurs précédents, troupe de CHASSEURS

Les instruments préludent : on danse.

AIR

UN CHASSEUR.- Amis, laissons en paix les hôtes de ces bois ; La beauté que je vois Doit nous fixer sous cet ombrage. Venez, venez, suivez mes pas : Par un juste et fidèle hommage, Méritons le bonheur d'admirer tant d'appas.

LUCIDOR.- Vous intéressez tous les cœurs, Félicie.

FÉLICIE.- N'interrompez point.

On danse encore.

LUCIDOR.- (*ensuite, dit.*) Ils n'auront pas seuls l'honneur de vous amuser, et je prétends y avoir part.

Il chante un menuet.

De vos beaux yeux le charme inévitable
Me fait brûler de la plus vive
ardeur : Plus que Diane redoutable,
Sans flèches ni carquois, vous irez
droit au cœur.

Les chasseurs se retirent.

SCÈNE VIII

FÉLICIE, LUCIDOR, LA MODESTIE

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 là ma main, elle n'est pas de la conversation.

LUCIDOR.- Mon cœur voudrait pourtant bien 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.

LA MODESTIE.- Vous me donnez mon congé, Félicie.

FÉLICIE.- Vous voyez bien que je me fâche, afin qu'il n'y revienne plus : qu'avez-vous à dire ?

LUCIDOR.- (*impatient.*) L'insupportable fille !

FÉLICIE.- (*à la Modestie.*) Il est vrai que vous vous scandalisez de trop peu de chose.

LUCIDOR.- (*avec dépit.*) Ma tendresse ne vous fatiguerait pas tant sans elle.

FÉLICIE.- Oh ! si votre cœur n'a pas besoin d'elle, le mien n'est pas de même, entendez-vous ?

LUCIDOR.- Eh ! quel besoin le vôtre en a-t-il ? Dites-moi le moindre mot consolant.

FÉLICIE.- Je suis bien heureuse qu'elle me gêne.

LUCIDOR.- Achevez.

FÉLICIE.- (*à la Modestie, bas.*) Si je lui disais, pour m'en défaire, que je suis un peu sensible, le trouveriez-vous mauvais ? il n'en sera pas plus avancé.

LA MODESTIE.- Gardez-vous-en bien ; je ne soutiendrai pas ce discours-là.

FÉLICIE.- (*à Lucidor.*) Passez-vous donc de ma réponse.

LUCIDOR.- Si elle s'écartait un moment, comme elle le pourrait, sans s'éloigner, quel inconvénient y aurait-il ?

FÉLICIE.- (*à la Modestie.*) Ce jeune homme vous impatiente : promenez-vous un instant sans me quitter ; je tâcherai d'abrégé la conversation.

LA MODESTIE.- Hélas ! si je m'écarte, je ne reviendrai peut-être plus.

FÉLICIE.- Je ne vous propose pas de vous en aller, je ne veux pas seulement vous perdre de vue, et ce que j'en dis n'est que pour vous épargner son importunité.

LA MODESTIE.- Puisque vous m'y forcez, vous voilà seule. (À part.) Je me retire, mais je ne la quitte pas.

SCÈNE IX

LUCIDOR, FÉLICIE

LUCIDOR.- Ah ! je respire.

FÉLICIE.- Et moi, je suis honteuse.

LUCIDOR.- Non, Félicie, ne troublez point un si doux moment par de chagrinantes réflexions ; vous voilà libre, et vous m'avez promis de vous expliquer ; je vous adore, commencez par me dire que vous le voulez bien.

FÉLICIE.- Oh ! pour ce commencement-là, il n'est pas difficile : oui, j'y consens ; quand je ne le voudrais pas, il n'en serait ni plus ni moins, ainsi, il vaut autant vous le permettre.

LUCIDOR.- Ce n'est pas encore assez.

FÉLICIE.- Surtout, réglez vos demandes.

LUCIDOR.- Je n'en ferai que de légitimes ; je vous aime, y répondez-vous ? votre compagne n'y est plus.

FÉLICIE.- Oui ; mais j'y suis, moi.

LUCIDOR.- Vous avez trop de bonté pour me tenir si longtemps inquiet de mon sort, et vous ne l'avez éloignée que pour m'en éclaircir.

FÉLICIE.- J'avoue que, si elle y était, je n'oserais jamais vous dire le plaisir que j'ai à vous voir.

LUCIDOR.- Je suis donc un peu aimé ?

FÉLICIE.- Presque autant qu'aimable.

LUCIDOR.- (*charmé.*) Vous m'aimez ?

FÉLICIE.- Je vous aime, et j'avais grande envie de vous le dire ; rappelons ma compagne.

LUCIDOR.- Pas encore.

FÉLICIE.- Comment, pas encore ? je vous aime, mais voilà tout.

LUCIDOR.- Attendez ce qui me reste à vous dire, il n'en sera que ce que vous voudrez.

FÉLICIE.- Oui, oui, que ce que je voudrai ! Je n'ai pourtant fait jusqu'ici que ce que vous avez voulu.

LUCIDOR.- Écoutez-moi, charmante Félicie, n'est-ce pas toujours à la personne que l'on aime qu'il faut se marier ?

FÉLICIE.- Qui est-ce qui a jamais douté de cela ?

LUCIDOR.- Et pour qui se marie-t-on ?

FÉLICIE.- Pour soi-même, assurément.

LUCIDOR.- On est donc, à cet égard-là, les maîtres de sa destinée ?

FÉLICIE.- Avec l'avis de ses parents, pourtant.

LUCIDOR.- Souvent ces parents, en disposant de nous, ne s'embarrassent guère de nos cœurs.

FÉLICIE.- Vous avez raison.

LUCIDOR.- Trouvez-vous qu'ils ont tort ?

FÉLICIE.- Un très grand tort.

LUCIDOR.- M'en croirez-vous ? prévenons celui que nos parents pourraient avoir avec nous. Les miens me chérissent, et seront bientôt apaisés : assurons-nous d'une union éternelle autant que légitime ; on peut nous marier ici, et quand nous serons époux, il faudra bien qu'ils y consentent.

FÉLICIE.- Ah ! vous me faites frémir, et par bonheur ma compagne n'est qu'à deux pas d'ici.

LUCIDOR.- Quoi ! vous frémissiez de songer que je serais votre époux ?

FÉLICIE.- Mon époux, Lucidor ! Voulez-vous que mon cœur soit la dupe de ce mot-là ! Vous devriez craindre vous-même de me persuader. N'est-il pas de votre intérêt que je sois estimable ? et l'estime que je mérite encore, que deviendrait-elle ? Vous permettre de m'aimer, vous l'entendre dire, vous aimer moi-même, à la bonne heure, passe pour cela ; s'il y entre de la faiblesse, elle est excusable ; on peut être tendre et pourtant vertueuse ; mais vous me proposez d'être insensée, d'être extravagante, d'être méprisable ; oh ! je suis fâchée contre vous ; je ne vous reconnais point à ce trait-là.

LUCIDOR.- Vous parlez de vertu, Félicie, les dieux me sont témoins que je suis aussi jaloux de la vôtre que vous même, et que je ne songe qu'à rendre notre séparation impossible.

FÉLICIE.- Et moi, je vous dis, Lucidor, que c'est la rendre immanquable : non, non, n'en parlons plus ; je ne me rendrai jamais à cela ; tout ce que je puis faire, c'est de vous pardonner de me l'avoir dit.

LUCIDOR.- (*à genoux.*) Félicie, vous défiez-vous de moi ? ma probité vous est-elle suspecte ? ma douleur et mes larmes n'obtiendront-elles rien ?

FÉLICIE.- Quel malheur que d'aimer ! qu'on me l'avait bien dit, et que je mérite bien ce qui m'arrive !

LUCIDOR.- Vous me croyez donc un perfide ?

FÉLICIE.- Je ne crois rien, je pleure. Adieu, trop imprudente Félicie, me disait cette dame en partant : oh ! que cela est vrai !

LUCIDOR.- Pouvez-vous abandonner notre amour au hasard ?

FÉLICIE.- Se marier de son chef, sans consulter qui que ce soit au monde, sans témoin de ma part, car je ne connais personne ici ; quel mariage !

LUCIDOR.- Les témoins les plus sacrés ne sont-ils pas votre cœur et le mien ?

FÉLICIE.- Oh ! pour nos cœurs, ne m'en parlez pas, je ne m'y fierai plus, ils m'ont trompée tous deux.

LUCIDOR.- Vous ne voulez donc point m'épouser ?

FÉLICIE.- Dès aujourd'hui, si on le veut ; et si on ne l'approuve pas, je l'approuverai, moi.

LUCIDOR.- Eh ! pensez-vous qu'on vous en laisse la liberté ?

FÉLICIE.- Par pitié pour moi, demeurons raisonnables.

LUCIDOR.- Je mourrai donc, puisque vous me condamnez à mourir.

FÉLICIE.- Lucidor, ce mariage-là ne réussira pas.

LUCIDOR.- Notre sort n'est assuré que par là.

FÉLICIE.- Hélas ! je suis donc sans secours.

LUCIDOR.- Qui est-ce qui s'intéresse à vous plus que moi ?

FÉLICIE.- Eh bien ! puisqu'il le faut, donnez-moi, de grâce, un quart d'heure pour me résoudre ; mon esprit est tout en désordre ; je ne sais où je suis, laissez-moi me reconnaître, n'arrachez rien au trouble où je me sens, et fiez-vous à mon amour ; il aura plus de soin de vous que de moi-même.

LUCIDOR.- Ah ! je suis perdu ; votre compagne reviendra, vous la rappellerez.

FÉLICIE.- Non, cher Lucidor ; je vous promets de n'avoir à faire qu'à mon cœur, et vous n'aurez que lui pour juge. Laissez-moi, vous reviendrez me trouver.

LUCIDOR.- J'obéis ; mais sauvez-moi la vie, voilà tout ce que je puis vous dire.

SCÈNE X

FÉLICIE, LA MODESTIE, qui paraît et se tient loin

FÉLICIE.- (*se croyant seule.*) Ah ! que suis-je devenue ?

LA MODESTIE.- (*de loin.*) Me voilà, Félicie. (Félicie la regarde tristement. La Modestie continue.) Ne m'appelez-vous pas ?

FÉLICIE.- Je n'en sais rien.

LA MODESTIE.- Voulez-vous que je vienne ?

FÉLICIE.- Je n'en sais rien non plus.

LA MODESTIE.- Que vous êtes à plaindre !

FÉLICIE.- Infiniment.

LA MODESTIE.- Je vous parle de trop loin ; si je me rapprochais, vous seriez plus forte.

FÉLICIE.- Plus forte ! Je n'ai pas le courage de vouloir l'être.

LA MODESTIE.- Tâchez d'ouvrir les yeux sur votre état.

FÉLICIE.- Je ne saurais ; je soupire de mon état, et je l'aime ; de peur d'en sortir, je ne veux pas le connaître.

LA MODESTIE.- Servez-vous de votre raison.

FÉLICIE.- Elle me guérirait de mon amour.

LA MODESTIE.- Ah ! tant mieux, Félicie.

FÉLICIE.- Et mon amour m'est cher.

SCÈNE XI

DIANE paraît, LA MODESTIE, FÉLICIE

LA MODESTIE.- Voici cette dame qui vous sollicitait tantôt de la suivre, et qui paraît ; vous vous détournez pour ne la point voir.

FÉLICIE.- Je l'estime, mais je n'ai rien à lui dire, et je crains qu'elle ne me parle.

LA MODESTIE.- (*à Diane.*) Pressez-la, Madame ; vos discours la ramèneront peut-être.

DIANE.- Non, dès qu'elle ne veut pas de vous, qui devez être sa plus intime amie, elle n'est pas en état de m'entendre.

LA MODESTIE.- Cependant elle nous regrette.

DIANE.- L'infortunée n'a pas moins résolu de se perdre.

FÉLICIE.- Non, je ne risque rien : Lucidor est plein d'honneur, il m'aime ; je sens que je ne vivrais pas sans lui ; on me le refuserait peut-être, je l'épouse ; il est question d'un mariage qu'il me propose avec toute la tendresse imaginable, et sans lequel je sens que je ne puis être heureuse : ai-je tort de vouloir l'être ?

DIANE.- (*toujours de loin.*) Fille infortunée, croyez-en nos conseils et nos alarmes. (Apercevant Lucidor.) Fuyez, le voici qui revient ; mais rien ne la touche. Adieu encore une fois, Félicie. (Elles se retirent.)

FÉLICIE.- Quelle obstination ! Est-ce qu'il est défendu, dans le monde, de faire son bonheur ?

SCÈNE XII

LUCIDOR, FÉLICIE

LUCIDOR.- Je vous revois donc, délices de mon cœur ! Eh bien ! le vôtre me rend-il justice ? En est-ce fait ? Notre union sera-t-elle éternelle ? (*Il lui prend la main qu'il baise.*) Vous pleurez, ce me semble ? Est-ce mon retour qui cause vos pleurs ?

FÉLICIE.- (*pleurant.*) Hélas ! elles me quittent, elles disparaissent toujours à votre aspect, et je ne sais pourquoi.

LUCIDOR.- Qui ? cette sombre compagne appelée Modestie ? cette autre dame qui désapprouve que vous veniez dans nos cantons, quand j'offre d'aller avec vous dans les siens ? Et ce sont deux aussi revêches, deux aussi impraticables personnes que celles-là, deux sauvages d'une défiance aussi ridicule, que vous regrettez ! Ce sont elles dont le départ excite vos pleurs au moment où j'arrive, pénétré de l'amour le plus tendre et le plus inviolable, avec l'espérance de l'hymen le plus fortuné qui sera jamais ! Ah ciel ! est-ce ainsi que vous traitez, que vous recevez un amant qui vous adore, un époux qui va faire sa félicité de la vôtre, et qui ne veut respirer que par vous et pour vous ? Allons, Félicie, n'hésitez plus ; venez, tout est prêt pour nous unir ; la chaîne du plaisir et du bonheur nous attend. (*Une symphonie douce commence ici.*) Venez me donner une main chérie, que je ne puis toucher sans ravissement.

FÉLICIE.- De grâce, Lucidor, du moins rappelons-les, et qu'elles nous suivent.

LUCIDOR.- Eh ! de qui parlez-vous encore ?

FÉLICIE.- Hélas ! de ma compagne et de l'autre dame.

LUCIDOR.- Elles haïssent notre amour, vous ne l'ignorez pas ; venez, vous dis-je ; votre injuste résistance me désespère ; partons.

Il l'entraîne un peu.

FÉLICIE.- Ô ciel ! vous m'entraînez ! Où suis-je ? Que vais-je devenir ? Mon trouble, leur absence et mon amour m'épouvantent : rappelons-les, qu'elles reviennent.(Elle crie haut.) Ah ! chère Modestie, chère compagne, où êtes-vous ? Où sont-elles ?

Alors la Modestie, Diane et la Fée reparaissent.

SCÈNE XIII

Tous les acteurs précédents.

LA FÉE.- Amant dangereux et trompeur, ennemi de la vertu, perfides impressions de l'amour, effacez-vous de son cœur, et disparaissez.

Lucidor fuit ; la symphonie finit ; la Modestie, la Vertu et la Fée vont à Félicie qui tombe dans leurs bras, et qui, à la fin, ouvrant les yeux, embrasse la Fée, caresse la Modestie et Diane, et dit à la Fée :

FÉLICIE.- Ah ! Madame, ah ! ma protectrice ! que je vous ai d'obligation. Vous me pardonnez donc ? Je vous retrouve ; que je suis heureuse ! et qu'il est doux de me revoir entre vos bras !

LA FÉE.- Félicie, vous êtes instruite ; je ne vous ai pas perdue de vue, et vous avez mérité notre secours, dès que vous avez eu la force de l'implorer.

Felicia

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

MARIVAUX

Comedia en un acto y en prosa publicada por primera vez en la revista
literaria *Mercure de France* en marzo de 1757.

Traducción de Claudia Pena

Personajes

FELICIA

LUCIDOR

HORTENSIA, EL HADA

LA MODESTIA

DIANA

GRUPO DE CAZADORES

ESCENA PRIMERA

FELICIA, EL HADA HORTENSIA

FELICIA.- La verdad es que hace un día espléndido.

HORTENSIA.- Llevamos, además, mucho tiempo paseando.

FELICIA.- Por ello, el placer de vuestra compañía, siempre tan grande para mí, nunca me había resultado tan grato.

HORTENSIA.- Creo efectivamente que me amáis, Felicia.

FELICIA.- ¿Eso creéis, señora? ¡Vaya! Y caéis hoy en eso, vos, con quien estoy desde la infancia; vos, a quien debo todo cuanto mi corazón y mi espíritu puedan albergar de respetable.

HORTENSIA.- He de admitir que siempre he sentido debilidad por vos. Y, si aún os pudiesen servir para algo mi poder y mis conocimientos, no tendríais más que decírmelo, Felicia, os he traído aquí únicamente para comunicároslo.

FELICIA.- ¿Acaso vuestra generosidad me ha dejado algo que desear?

HORTENSIA.- ¿No queda virtud o cualidad alguna que pueda concederos?

FELICIA.- No resta ninguna con la que no hayáis querido embellecerme el alma.

HORTENSIA.- Poseéis ya harto ingenio, ¿deseáis aún más?

FELICIA.- Confío en vuestro afecto, sin duda me ha dado todo el que necesito.

HORTENSIA.- Recorred cuantos atributos existan, y ved cuál de ellos podría acrecentar o añadir en vos. Pensadlo.

FELICIA.- Ya lo hago, puesto que así me lo ordenáis, y pese a ello nada encuentro, ¿qué más podría pedir? Aunque, esperad, señora: por decir algo, la verdad es que no sé si soy lo bastante agraciada. ¿Qué opináis?

HORTENSIA.- ¿Más agraciada, Felicia? Yo me andaría con cuidado, la naturaleza os ha favorecido lo suficiente y, si yo os beneficiase aún más, sería excesivo. Os perjudicaría.

FELICIA.- Mas, señora, ¿estáis segura de que no es vuestra generosidad la que os lleva a decirlo?

HORTENSIA.- Sí, os lo digo en serio.

FELICIA.- No obstante, pienso que ser un poco más hermosa no me vendría mal.

HORTENSIA.- La picardía de vuestras respuestas me había permitido presagiar adónde queráis llegar.

FELICIA.- ¡Ay, señora! Es sin malicia; si se me ocurriese otra cosa, os lo diría.

HORTENSIA.- Reflexionad bien, Felicia, pues de todos los dones elegís acaso el más peligroso.

FELICIA.- Os aseguro, señora, que no hay peligro alguno. Me habéis educado demasiado bien. No hay nada que temer.

HORTENSIA.- Con todo, lo único que perseguís con ello es agradar.

FELICIA.- Agradar, no; no se trata exactamente de eso. Quien es amable¹⁴ atrae la simpatía de todos, y contar con la amistad de todo el mundo es útil y deseable.

¹⁴ En el sentido etimológico y dieciochesco del término: digno de ser amado, apuesto.

HORTENSIA.- Sí, la amistad, sí; pero el amor, no.

FELICIA.- ¡Oh!, si os referís a eso, ni se me había pasado por la cabeza, os lo aseguro.

HORTENSIA.- ¿Que no, Felicia? Miradme, os ruborizáis, ¿sois sincera?

FELICIA.- Quizá no lo sea tanto como pensaba.

HORTENSIA.- Dejadlo estar; puesto que así lo deseáis, sed tan amable como sea posible.

Hortensia le da un golpecito con la mano en la espalda.

FELICIA.- (*estremeciéndose de gozo.*) ¡Oh, os estoy tan agradecida, señora!

HORTENSIA.- Heos aquí, provista de todas las gracias imaginables.

FELICIA.- Ahora sí que estoy en deuda con vos, y tengo la certeza de que se ha producido un gran cambio en mi ser, aunque todavía no lo advierta.

HORTENSIA.- Es decir, que queréis estar segura. (*Le tiende un espejito.*) Tened, miraos. (*Felicia se contempla. Hortensia prosigue.*) ¿Cómo os veis?

FELICIA.- Colmada con vuestra generosidad. No habéis escatimado lo más mínimo.

HORTENSIA.- Lo celebráis, mas quizá debierais recelar.

FELICIA.- Os aseguro, señora mía, que no tendréis que arrepentiros.

HORTENSIA.- Así lo deseo; aunque es mi intención añadir algo a este presente que acabo de otorgaros. Pronto será vuestra presentación en

sociedad, quiero haceros dichosa; y, para ello, he de conocer a la perfección vuestras inclinaciones. Solo así podré garantizaros la clase de felicidad que más os convenga. ¿Veis el lugar en que nos hallamos? Es el mundo¹⁵ mismo.

FELICIA.- El mundo... ¡Y yo que creía estar aún junto a nuestra morada!

HORTENSIA.- Tampoco estáis lejos. Mas no os preocupéis por nada: sea lo que sea, vuestro corazón encontrará aquí todo cuanto pueda determinar su gusto.

ESCENA II

FELICIA, HORTENSIA, LA MODESTIA

HORTENSIA.- *(a la Modestia, quien se encuentra a unos pasos de ella.)* Vos, acercaos. *(Cuando la Modestia llega junto a ella.)* Os dejo en su compañía, Felicia, porta el nombre de una de una de vuestras virtudes más estimables, la modestia o, mejor dicho, el pudor.

FELICIA.- No conozco la totalidad de su significado; pero la encuentro encantadora y será para mí un placer estar a su lado. Así pues, ¿nunca nos separaremos?

HORTENSIA.- Vuestra unión depende de vos; conservad siempre la virtud que le da nombre y permaneceréis unidas.

FELICIA.- *(dirigiéndose a ella.)* ¡Oh! ¿De verdad? Entonces seremos inseparables.

¹⁵ En la Francia del siglo XVIII, se presentaba a una joven al “mundo”, es decir, en sociedad; lo que permite, en este diálogo, un juego de palabras con el vocablo “mundo”, entendido como sociedad y también como espacio lleno de peligros.

HORTENSIA.- Adiós, os dejo; pero jamás os abandonaré.

FELICIA.- Vuestra marcha me aflige, ¿quién sabe qué puede acaecerme aquí, donde a nadie conozco?

HORTENSIA.- Os digo que no temáis, soy yo quien os protege. Adiós.

ESCENA III

FELICIA, LA MODESTIA

FELICIA.- Entonces, podemos estar tranquilas; recorramos la comarca. He ahí un lugar que se me antoja alegre, vayamos, querida amiga, vayamos y veamos qué esconde.

LA MODESTIA.- No, oigo un ruido. Dirijámonos mejor al otro lado, creo que os resultará más seguro.

FELICIA.- ¿A qué os referís con más seguro?

LA MODESTIA.- Sois extremadamente hermosa, y en el lugar al que queréis encaminaros me parece que hay demasiado galanteo.

FELICIA.- ¿Acaso considerarán un crimen ser hermosa en ese lugar tan obsequioso? ¿Estamos aquí solo para visitar sitios desiertos?

LA MODESTIA.- No, mas desde aquí preveo las trampas que podrán tenderle a vuestro corazón y, francamente, temo que nos perdamos.

FELICIA.- ¿Y qué queréis que hagamos entonces, querida amiga? ¿Cómo? ¿Que no osaremos mostrarnos so pretexto de ser amables? ¿No podremos ver nada? ¿Andaremos siempre huyendo y vagando como auténticas salvajes? ¡Pues entonces qué triste es ser hermosa! ¡Oh! No estoy de acuerdo en absoluto, más valiese ser fea: de buena gana

solicitaría que se me devolviera la mediocre belleza de antaño si fuese posible; y, por lo que decís, sería una auténtica pérdida para una joven que se le arrebatase su fealdad y una mala pasada dotarla de belleza. Y, no obstante, nunca se ha considerado así.

LA MODESTIA.- Escuchad, Felicia, no os engañéis: las gracias y la sabiduría siempre han tenido problemas para permanecer unidas.

FELICIA.- ¡Buen auspicio! Si no existiese cierta dificultad, no tendría ningún mérito. Con respecto a esas trampas que mencionáis, no veo por qué habría de huir de ellas, cuando puedo simplemente despreciarlas. ¿Que por qué? Porque son inútiles para quien las desprecia y, porque si acá las rehúyo, acullá me surgirán. Así pienso yo, y creo que mis ideas son buenas.

LA MODESTIA.- Son osadas.

FELICIA.- Son sencillas. ¿Qué podría sucederme en ese lugar que tanto teméis? Veamos: si agrado, me mirarán, ¿no es así? Supongamos que lleguen incluso a hablarme, ¿y qué? Que me miren, que me hablen y que me halaguen si quieren. ¿Qué mal podría ocasionarme? ¿Son trampas tan terribles como para renunciar a mostrarse para evitarlas? ¿Me tomáis por una niña?

LA MODESTIA.- Sois demasiado confiada, Felicia.

FELICIA.- Y vos no necesitáis gran cosa para asustaros, Modestia.

LA MODESTIA.- Soy tímida por naturaleza, es cierto.

FELICIA.- Mucho. Y por vuestra naturaleza nos vemos condenadas a quedarnos aquí. ¡Pues sí que vamos a tener mucho que contar!

LA MODESTIA.- No digo que debáis permanecer aquí, ¿por qué no visitamos ese lugar de ahí? Es más tranquilo.

FELICIA.- ¿Qué antipatía os inspira el otro?

LA MODESTIA.- ¿Qué os disgusta de ese?

FELICIA.- Me alegra menos la vista.

LA MODESTIA.- Y yo huyo del peligro que sospecho alberga ese otro.

FELICIA.- Mas para huir, se ha de ver primero.

LA MODESTIA.- En ocasiones, cuando ya se ha visto es tarde para la huida.

FELICIA.- Os reitero que, para huir, ha de haber un motivo. Se huye de lo que da miedo, y no veo nada que me resulte aterrador.

LA MODESTIA.- Digámoslo de otro modo: sois consciente de vuestros encantos y queréis mostrarlos.

FELICIA.- Y, porque los tengo, debo ocultarlos. ¿He de hacer de las tinieblas mis compañeras? ¡Quién me hubiera dicho que ser esclava de un hermoso rostro era la mayor de las desgracias! ¿Acaso no veis que la razón no preside semejante juicio?

LA MODESTIA.- Más de lo que pensáis.

FELICIA.- Así pues he errado de manera singular: deseé ser amable para que me amasen nada más verme, lo que sin duda es muy inocente; y resulta que, según vuestras argucias, la finalidad sería que jamás se me viese. En verdad no sabría aprobar lo que me decís.

LA MODESTIA.- No insistiré más, se hará como gustéis.

FELICIA.- ¿¡Se hará como guste!?! Esa no es una respuesta. Puesto que estoy en lo cierto, quiero que compartáis mi opinión. Es deseable contar con la aprobación de vuestra merced, puesto que sois la Modestia.

LA MODESTIA.- Ya os he dicho cuál es mi parecer.

FELICIA.- ¡Venga, venga! Veo perfectamente que os rendís. (*Suena una sinfonía.*) ¿Me equivoco? ¿Escucháis qué sonidos tan jubilosos provienen de ese lugar? Tengo la certeza de que nos divertiremos, deben de estar de fiesta. ¡Qué alegre, qué conmovedor!

LA MODESTIA.- Veo que lo sentís demasiado.

FELICIA.- ¿Por qué demasiado? ¿No se me permite tener gusto? ¿Acaso esto también os hace temblar?

LA MODESTIA.- El gusto por el placer y la curiosidad llevan muy lejos.

FELICIA.- Sed honesta: ojos y oídos nos resultan perjudiciales, ¿no es así? ¡Cuán cruel sois! (*Recomienza la sinfonía.*) Y, sin embargo, lo que oigo me agrada mucho; prestémosle un poco de atención. ¡Es tan enternecedor y tan animado a la vez!

LA MODESTIA.- Oigo también ruido del otro lado; escuchad, parecen cantos.

Cantos.

Seguid, bellezas, de la virtud el dictado. Vos,

Que de nuestros corazones queréis adueñaros.

Los encantos que alumbra brillan más.

¿Acaso hay algo que embelese más

Que juventud y pudor en una hermosa faz?

LA MODESTIA.- (*prosigue.*) Lo que esta voz me inspira no me aterra en absoluto; hay, por así decirlo, nobleza en ella.

FELICIA.- Sí. Es bella, pero seria.

ESCENA IV

FELICIA, LA MODESTIA, DIANA *a lo lejos*

LA MODESTIA.- Su encanto es diferente. Mas, ¿qué ven mis ojos? Mirad, Felicia, ¿veis a la dama que nos observa sonriente? Se diría que quiere que nos acerquemos. Parece tan respetable...

FELICIA.- Ciertamente es, la encuentro majestuosa.

LA MODESTIA.- Creo que sale de su casa. ¿Queréis hablarle? Cedo con gusto.

FELICIA.- No vayamos tan rápido; percibo en ella un aire grave que me retiene.

LA MODESTIA.- ¿Os agrada pese a ello?

FELICIA.- Sí, lo confieso.

LA MODESTIA.- Vayamos pues. Pienso que nos aguarda, parece estar llamándonos.

FELICIA.- Me habría gustado ver qué sucede en el otro lado...

ESCENA V

FELICIA, LA MODESTIA, DIANA, LUCIDOR *al fondo del teatro*

FELICIA.- ¡Fijaos en eso! Mirad vos misma. Ved, ahí a la izquierda, al bello joven que acaba de aparecer en compañía de esos apuestos cazadores, y que nos saluda. Él también parece estar llamándonos.

LA MODESTIA.- No lo miremos, me inquieta. Dirijámonos mejor hacia la dama.

FELICIA.- Esperad.

LA MODESTIA.- Se está aproximando.

DIANA.- ¿Queréis que me acerque, hermosa niña? Puede que no conozcáis el lugar y ya veis mi anhelo por ayudaros. Aceptad adentraos en mis tierras; aprecio la virtud, y ahí estaréis a salvo.

FELICIA.- (*saludándola.*) Os lo agradezco, señora. Lo sopesaré.

DIANA.- ¿Qué hay que sopesar? Por vuestra juventud y vuestros encantos os exponéis aquí a mil peligros. No dudéis; creedme, seguid el consejo que os doy. (*El bello joven la mira, le sonrío y la saluda; ella le devuelve el saludo.*) Ese joven os distrae y, sin embargo, merece menos vuestra atención que yo.

FELICIA.- Aprecio mucho vuestras palabras; mas eso no me dispensa de saludarlo, puesto que él me saluda.

Lucidor le hace otra reverencia y ella se la devuelve.

DIANA.- ¡Otra reverencia!

FELICIA.- Como podéis ver, él no ha terminado.

LA MODESTIA.- (*a Diana.*) Lleváosla, señora, antes de que se nos acerque.

FELICIA.- ¿Quieren que sea descortés?

LUCIDOR.- (*acercándose.*) Etérea beldad, soy yo quien reina en estas tierras; y me atrevo a afirmar que son las más alegres de cuantas existan. Dignaos honrarlas con vuestra presencia.

FELICIA.- Con gusto os complacería, su aspecto me resulta encantador.

DIANA.- (*cogiéndola de la mano.*) Comenzad por el lugar que yo habito; dejaos de indecisiones, venid.

LUCIDOR.- (*cogiéndola de la otra mano.*) ¿Cómo? ¿Os arrastran y me rechazáis?

FELICIA.- No. Confieso que no hay aprieto semejante a este en que ambos me ponen; pues no podría elegir a uno sin abandonar al otro. ¡Quién pudiese estar en todas partes a la vez!

LA MODESTIA.- ¡Qué poca firmeza, Felicia!

FELICIA.- (*a la Modestia.*) Sé bien que vos no vacilaríais tanto, por eso os resulta tan sencillo pronunciaros.

LUCIDOR.- ¿Entonces me odiáis?

FELICIA.- ¡Otra injusticia!

DIANA.- Tengo el convencimiento de que os cuesta resistiros a mí, y de que vuestro corazón me reclama.

FELICIA.- Sin lugar a dudas, mas mi corazón no sabe qué ambiciona, he ahí el problema: no escoge. Desearía tenerlos a entrambos, ¿no existe modo de conciliarlos?

DIANA.- No, Felicia, no es posible.

LUCIDOR.- Yo doy mi consentimiento: que la señora os siga hasta el lugar al que quiero llevaros, no se lo impediré. Mi dulzura y mi buena fe me otorgan mejor fondo que el suyo.

FELICIA.- Pues bien, este acuerdo me resulta de lo más razonable. No nos separemos, vayamos juntos.

LA MODESTIA.- (*en un aparte a Felicia.*) ¡Qué truhan!

FELICIA.- (*las primeras palabras aparte.*) Lo estáis juzgando mal, no tiene ese aire. Os suplico, señora, que seáis complaciente conmigo, porque os amo. Tened en cuenta que soy una joven a quien su edad concede una ligera curiosidad, perdonable y sin consecuencias. Os lo ruego, no os opongáis.

DIANA.- No, Felicia, no sois consciente de lo que pedís: su amistad y la mía son incompatibles. Y aunque os siguiese, por muchos consejos que os diese, no os resultarían provechosos.

LUCIDOR.- Infinidad de inocentes placeres os esperan allá adonde vamos.

FELICIA.- En lo que a inocentes se refiere, tengo la seguridad de que así es; cualquier otra proposición sería en vano.

DIANA.- Os dice que son inocentes, mas enseguida dejan de serlo.

FELICIA.- En ese caso, peor para ellos; me bastará con abandonarlos cuando ya no lo sean.

DIANA.- Los placeres que yo puedo prometeros os serán más gratos cuando los hayáis probado; placeres que favorecen la mismísima virtud.

FELICIA.- No lo pondría en duda ni por un instante, os aseguro que la

opinión que me merecen es la mejor del mundo, y los aprecio por adelantado. Os lo digo de todo corazón. Mas consideremos los que se nos presentan, y que nos están permitidos, veamos en qué consisten, y volvamos luego a los vuestros, ¿acaso me habéis visto renunciar a ellos?

DIANA.- Os harán perder el gusto por los míos.

LA MODESTIA.- Yo no quiero saber nada de los suyos, andaos con cuidado.

FELICIA.- ¡Oh! Ya me sé vuestro parecer, sin necesidad de que os pronunciéis.

LUCIDOR.- ¡Tanta terquedad resulta ridícula! Vuestra generosidad es mi único recurso.

DIANA.- Por última vez: tened a bien seguirme, querida.

FELICIA.- Mirad, ¿queréis que os hable con franqueza? Ese rigor no es en absoluto persuasivo, nada en absoluto. ¡Austeridades superfluas! El exceso no es propio de sabios, y yo sé comportarme.

DIANA.- ¿Lo preferís a él? Pues adiós.

FELICIA.- (*con desasosiego.*) ¡Ay!

LUCIDOR.- (*de rodillas.*) En nombre de todos esos encantos, no os rindáis; pensad que es mera bagatela.

FELICIA.- (*a Lucidor.*) Sí, mas levantaos; no hagáis nada que le dé la razón.

LA MODESTIA.- Esta dama se retira.

LUCIDOR.- Dejad que se vaya; volveréis con ella.

DIANA.- Adiós, mi muy imprudente Felicia.

FELICIA.- ¡Imprudente! ¿Nada menos? Yo no os diré adiós, puesto que volveré con vos.

DIANA.- No tengo esa esperanza.

FELICIA.- Mas yo lo sé, ya lo veréis.

LA MODESTIA.- En verdad me alarmáis. Se ha ido, ya solo os quedo yo, Felicia; y puede que también terminemos por separarnos.

ESCENA VI

LA MODESTIA, FELICIA, LUCIDOR

FELICIA.- ¿Con quién estáis enfadado? ¿Con quién está enfadada ella? Decidme pues qué crimen he perpetrado, ya que lo desconozco. ¿Qué la ha enfadado? ¿Qué os ha enfadado a vos? ¿Adónde conduce todo esto?

LUCIDOR.- Si el placer que proporciona veros la agobia, sus penas no tienen remedio, Felicia. Mas no os preocupéis, nos las arreglaremos bien sin ella.

FELICIA.- Y no obstante es cierto que, de no ser por vos, la habría seguido, señor.

LUCIDOR.- ¿Ya os arrepentís de haber querido quedaros? ¡Cuán diferentes somos el uno del otro! Yo sería feliz pasando todo el tiempo con vos. Sí, Felicia, sois el deleite de mis ojos y de mi corazón.

FELICIA.- ¡Maravilloso! ¡Esto sí que es un lenguaje bien apropiado! Os deseo suerte; pues, si seguís en ese tono, va a ser verdad que ha sido un gran error quedarme aquí.

LUCIDOR.- Pero, ¿quién podría condenar los sentimientos que profeso? ¿Acaso el amor alguna vez ofreció un objeto tan encantador como vos? Vuestra mirada me atraviesa cual flecha ardiente.

FELICIA.- (*impaciente.*) Os insisto en que esa flecha ahuyentará aún más a mi compañera.

La Modestia parece apesadumbrada.

LUCIDOR.- ¡Qué! ¿Y qué otro discurso queréis que pronuncie? No me inspiráis sino arrebatos, y de ellos os hablo; me fascináis, y lo digo a gritos; me encendéis con el más tierno e invencible de todos los amores, y suspiro.

FELICIA.- ¡Ay, qué mal he hecho en quedarme!

LUCIDOR.- ¡Santo cielo, qué discurso!

LA MODESTIA.- Ya veis lo que hay...

FELICIA.- (*a la Modestia.*) Por lo menos no me dejéis.

LA MODESTIA.- Aún estáis a tiempo de retiraros.

FELICIA.- ¡A tiempo! Tiempo no me faltará si continúa así... ¡Ay!

LUCIDOR.- Os lo ruego, adorable Felicia, explicadme ese suspiro: ¿a quién va dirigido? ¿Qué quiere decir?

FELICIA.- Quiere decir que me voy y que no sois razonable.

LA MODESTIA.- Vayámonos entonces, escapad.

LUCIDOR.- No, no os iréis tan rápido. No seréis tan cruel como para romperme el corazón.

FELICIA.- En pocas palabras: no quiero que me améis.

LUCIDOR.- Dadme entonces fuerzas para hacer lo imposible.

FELICIA.- ¡Lo imposible! Y seguís con vuestras tiernas expresiones... Pues bien, si me amáis, ni se os ocurra decírmelo.

LUCIDOR.- ¿A qué lugar de la Tierra os dirigiréis para que nadie os lo diga?

FELICIA.- (*a la Modestia.*) Con respecto a eso, no tengo nada que replicarle; mas os desafío a no reprocharme nada, ya que me defiendo bien.

LUCIDOR.- Feliz me hallo al veros, al amaros; solo os pido que soportéis mi respeto y mi ternura.

FELICIA.- (*a la Modestia.*) Tales palabras no tienen efecto alguno en mi corazón, así que no os preocupéis, no pasará nada.

LA MODESTIA.- Su respeto os engaña y seduce.

LUCIDOR.- (*a la Modestia.*) Vos, que la acompañáis, ¿por qué motivo os declararéis mi enemiga?

LA MODESTIA.- Porque soy amiga de la virtud.

LUCIDOR.- (*besando la mano de Felicia.*) Y yo, adorador de la suya.

LA MODESTIA.- (*a Felicia.*) Ya veis que al adorarla la ataca. (*Hace ademán de irse.*) Yo tampoco me quedaré, Felicia.

FELICIA.- (*corriendo tras ella.*) ¡Esperad, Modestia! Señor, os confieso que no deseo perderla.

LUCIDOR.- Debería llamarse Ferocidad, no Modestia. (*Se dirige hacia*

ella.) Volved, señora, volved; no volveré a decir nada que os moleste y me callaré. Mas, mientras dure mi silencio, Felicia, permitid a esos jóvenes cazadores que veis a lo lejos que os muestren la alegría que les despierta el haberos conocido. Sus danzas y cantos me entretienen a mí mismo en algunas ocasiones: aceptad que intenten deleitaros. La música y la danza no deberían asustar a nadie. (*A Felicia, en un susurro.*) ¡Qué hosca y huraña es!

FELICIA.- (*también en un susurro.*) Es mi compañera.

LUCIDOR.- Sentémonos y escuchemos.

ESCENA VII

ACTORES PRECEDENTES, GRUPO DE CAZADORES

Los instrumentos preludian, los personajes bailan.

Sinfonía.

UN CAZADOR.- Amigos, dejemos en paz a los anfitriones de estos bosques; la belleza que contemplo nos obliga a permanecer en este umbrío paraje. Vengan, vengan, sigan mis pasos: por un homenaje justo y fiel mereceremos la felicidad de admirar tantos encantos.

LUCIDOR.- Atraéis a todos los corazones, Felicia.

FELICIA.- ¡No interrumpáis!

Bailan de nuevo.

(*A continuación.*) **LUCIDOR.-** (*prosigue.*) No serán los únicos que tengan el honor de entreteneros, es mi intención unirme a ellos.

Canta un minueto.

De vuestros ojos el fuego ineludible

Me quema y provoca gran desazón;

Más que Diana sois temible:

Sin flechas ni carcaj,

Llegáis directa al corazón.

Los cazadores se retiran.

ESCENA VIII

FELICIA, LUCIDOR, LA MODESTIA

FELICIA.- Y seguís con el amor, sois incorregible.

LUCIDOR.- Y vos, mostráis cada vez nuevos encantos, tampoco tienen fin. (*La coge de la mano.*)

FELICIA.- Dejad quieta mi mano, no participa en la conversación.

LUCIDOR.- Y no obstante a mi corazón le gustaría tener unas palabras con ella.

FELICIA.- (*que quiere retirar la mano.*) Y yo no lo deseo en absoluto. (*Él le besa la mano.*) ¡Otra vez! ¿No os lo había prohibido? Esto acabará

por enfadarnos, os lo advierto, os digo que lo haré.

LA MODESTIA.- Me estáis obligando a irme, Felicia.

FELICIA.- Ya veis que me estoy enfadando para que no vuelva a las andadas, ¿qué tenéis que decir a ello?

LUCIDOR.- (*impaciente.*) ¡Qué dama tan insoportable!

FELICIA.- (*a la Modestia.*) Es cierto que no necesitáis gran cosa para escandalizaros.

LUCIDOR.- (*con desprecio.*) Mi ternura no os cansaría tanto sin ella.

FELICIA.- Si vuestro corazón no la necesita, no sucede lo mismo con el mío. ¿Lo oís?

LUCIDOR.- ¿Y qué necesidad tiene el vuestro? Decidme aunque sea alguna palabra que me consuele.

FELICIA.- Menos mal que me refrena.

LUCIDOR.- Terminad.

FELICIA.- (*a la Modestia, en un susurro.*) Si le dijese, para librarme de él, que soy algo sensible, ¿os parecería mal? Así se quedaría tranquilo.

LA MODESTIA.- Ni se os ocurra, no apoyaré tal discurso.

FELICIA.- (*a Lucidor.*) Quedaos pues sin mi respuesta.

LUCIDOR.- Si ella se distanciase por un instante, cosa que podría hacer, sin alejarse, ¿cuál sería el inconveniente?

FELICIA.- (*a la Modestia.*) Este joven os impacienta: dad un pequeño paseo sin abandonarme, intentaré abreviar la conversación.

LA MODESTIA.- ¡Ay! Si me alejo, tal vez no regrese.

FELICIA.- No os estoy pidiendo que os vayáis, no quiero perderos de vista, os lo digo simplemente para ahorraros su inoportunidad.

LA MODESTIA.- Ya que me obligáis, ahí os quedáis sola. (*En un aparte.*) Me retiro, mas no la abandono.

ESCENA IX

LUCIDOR, FELICIA

LUCIDOR.- ¡Ay, qué respiro!

FELICIA.- Yo siento vergüenza.

LUCIDOR.- No, Felicia, no estropeéis un momento tan dulce con tristes reflexiones. Heos aquí, libre, y me habíais prometido una explicación. Os adoro, comenzad diciéndome que lo aceptáis de buena gana.

FELICIA.- ¡Oh!, este comienzo no es difícil: sí, lo acepto. Si no lo quisiese, no cambiaría nada, así pues, mejor permitíroslo.

LUCIDOR.- Sigue sin bastarme.

FELICIA.- Ante todo, moderad vuestras peticiones.

LUCIDOR.- No haré sino las legítimas. Os amo, ¿me respondéis? Vuestra compañera ya no está aquí.

FELICIA.- No, pero yo sí estoy.

LUCIDOR.- Sois demasiado bondadosa para mantenerme durante tanto tiempo con la incertidumbre de mi suerte, y, si le habéis pedido que se alejase, no ha sido sino para revelármela.

FELICIA.- Admito que, si ella estuviese aquí, nunca osaría deciros el placer que me produce veros.

LUCIDOR.- ¿Entonces soy amado, aunque sea un poquito?

FELICIA.- Casi tanto como amable.

LUCIDOR.- (*halagado.*) ¿Me amáis?

FELICIA.- Os amo, y tenía muchas ganas de decíroslo; pidámosle a mi compañera que vuelva.

LUCIDOR.- Todavía no.

FELICIA.- ¿Por qué no? Os amo, pero eso es todo.

LUCIDOR.- Esperad a oír lo que me queda por deciros, no sucederá nada que no queráis que suceda.

FELICIA.- Sí, sí, ¡lo que yo quiera! No obstante, hasta ahora, no he hecho sino lo que vos habéis querido.

LUCIDOR.- Escuchadme, encantadora Felicia, ¿acaso uno no debería casarse con la persona amada?

FELICIA.- ¿Quién lo ha puesto en duda?

LUCIDOR.- ¿Y por quién casarse?

FELICIA.- Por uno mismo, sin duda.

LUCIDOR.- Por lo tanto, de acuerdo con esto, ¿somos dueños de nuestro destino?

FELICIA.- No obstante, siempre con la conformidad de los padres.

LUCIDOR.- A menudo, esos padres, al decidir por nosotros, no se

preocupan en absoluto por nuestros corazones.

FELICIA.- Tenéis razón.

LUCIDOR.- ¿Pensáis que se equivocan?

FELICIA.- Desde luego que se equivocan.

LUCIDOR.- ¿Me haréis caso? Prevengamos la equivocación que podrían cometer nuestros padres. Los míos me quieren, y enseguida se les pasará: asegurémonos una unión tan eterna como legítima, podemos casarnos aquí y, cuando seamos marido y mujer, tendrán que aceptarlo.

FELICIA.- ¡Ah!, hacéis que me estremezca, afortunadamente mi compañera solo está a dos pasos de aquí.

LUCIDOR.- ¿Cómo? ¿Os estremecéis al pensar que podría ser vuestro esposo?

FELICIA.- ¡Mi esposo, Lucidor! ¿Queréis engañar a mi corazón con esa palabra? Vos mismo deberíais temer convencerme. ¿No os importa mi honra? ¿Y en qué se convertiría la estima que aún merezco? Permitiros amarme, oíros decirlo, que yo misma os ame... ¡Bueno, pase! Si es por debilidad, es perdonable, una puede ser tierna y no obstante virtuosa, mas vos me proponéis que sea insensata, extravagante, despreciable. ¡Qué enfadada me tenéis! ¡Ya no os reconozco!

LUCIDOR.- Habláis de virtud, Felicia, los dioses son testigos de que me preocupa tanto la vuestra como a vos misma, y solo pretendo hacer de nuestra separación un imposible.

FELICIA.- Y yo os digo, Lucidor, que la hacéis indispensable. No, no hablemos más de ello, yo no volveré a hacerlo. Lo único que puedo hacer es perdonaros habérmelo dicho.

LUCIDOR.- (*de rodillas.*) ¿Desconfiáis de mí, Felicia? ¿Mi probidad os

resulta sospechosa? ¿Acaso mi dolor y mis lágrimas no obtendrán nada?

FELICIA.- ¡Qué infelicidad, amar! Y eso que me lo habían dicho...
¡merezco lo que me sucede!

LUCIDOR.- ¿Así pues me creéis pérfido?

FELICIA.- Yo no creo nada, lloro. Adiós, mi muy imprudente Felicia,
me decía esa dama al irse. ¡Ay, qué cierto era!

LUCIDOR.- ¿Podéis abandonar nuestro amor al azar?

FELICIA.- Casarse por testarudez, sin consultar absolutamente a nadie
en el mundo, sin testigo por mi parte, pues a nadie aquí conozco.
¡Menuda boda!

LUCIDOR.- ¿No son vuestro corazón y el mío los testigos más
sagrados?

FELICIA.- ¡Oh! No me habléis de nuestros corazones, ya no me fío,
ambos me han engañado.

LUCIDOR.- ¿Así que no queréis en modo alguno casaros conmigo?

FELICIA.- Hoy mismo, si así lo quieren; y, si no lo aprueban, yo misma
lo haré.

LUCIDOR.- ¿Y pensáis que se os dará tal libertad?

FELICIA.- Por piedad hacia mí, seamos razonables.

LUCIDOR.- Moriré, puesto que a ello me condenáis.

FELICIA.- Lucidor, ese matrimonio no saldrá bien.

LUCIDOR.- Solo así aseguramos nuestro destino.

FELICIA.- ¡Ay! Me he quedado sin defensa.

LUCIDOR.- ¿Quién se interesa más por vos que yo?

FELICIA.- Bien, ya que parece necesario, tened a bien concederme un cuarto de hora para decidirme. Estoy muy confusa, no sé dónde me hallo. No interfiráis, dejad que yo misma me aclare, y confiad en mi amor: os cuidará más a vos que a mí misma.

LUCIDOR.- ¡Ay, estoy perdido! Vuestra compañera regresará, volveréis a llamarla.

FELICIA.- No, querido Lucidor, os prometo que solo me deberé a mi corazón, y él será vuestro único juez. Dejadme, volveréis a mi encuentro.

LUCIDOR.- Os obedezco, mas salvadme la vida; eso es todo cuanto puedo deciros.

ESCENA X

FELICIA, LA MODESTIA *que aparece y se queda lejos*

FELICIA.- (creyéndose sola.) ¡Ay!, ¿en qué me he convertido?

LA MODESTIA.- (*desde lejos.*) Aquí me tenéis, Felicia. (*Felicia la mira con tristeza. La Modestia prosigue.*) ¿No me llamabais?

FELICIA.- No lo sé.

LA MODESTIA.- ¿Queréis que me acerque?

FELICIA.- Tampoco lo sé.

LA MODESTIA.- ¡Sois digna de compasión!

FELICIA.- Infinitamente.

LA MODESTIA.- Os hablo desde demasiado lejos; si me acercase, seríais más fuerte.

FELICIA.- ¿Más fuerte? No tengo el valor de querer serlo.

LA MODESTIA.- Tratad de abrir los ojos a vuestro estado.

FELICIA.- No sabría hacerlo; mi estado hace que suspire, y me agrada; mas el miedo a salir de él me impide reconocerlo.

LA MODESTIA.- Servíos de vuestra razón.

FELICIA.- Me curaría de mi amor.

LA MODESTIA.- Mejor aún, Felicia.

FELICIA.- Y este amor mío me es querido.

ESCENA XI

DIANA *aparece*, LA MODESTIA, FELICIA

LA MODESTIA.- Aquí aparece la dama que, hace un rato, os pedía que la siguierais; ¿os dais la vuelta para no tener que verla?

FELICIA.- La estimo, mas no tengo nada que decirle, y temo que me hable.

LA MODESTIA.- (*a Diana.*) Apremiadla, señora; tal vez vuestras

palabras la hagan entrar en razón.

DIANA.- No, puesto que no os necesita a vos, que debéis ser su amiga más íntima, no está en posición de escucharme.

LA MODESTIA.- No obstante, nos extraña.

DIANA.- Empero, a pesar de ello, la muy desdichada no ha decidido sino perderse.

FELICIA.- No, no arriesgo nada: Lucidor es hombre de honor, me ama; siento que ya no podría vivir sin él y, aunque me lo prohíban, con él me caso. Hemos estado hablando de matrimonio, pues me lo propone con la mayor ternura del mundo y, sin eso, siento que ya no podré ser feliz. ¿Es un error querer serlo?

DIANA.- (*aún desde lejos.*) Desdichada niña, confiad en nuestros consejos e inquietudes. (*Viendo a Lucidor.*) Huid, aquí vuelve; ya veo que no hay nada que la convenza. Adiós de nuevo, Felicia. (*Se retiran.*)

FELICIA.- ¡Qué obstinación! ¿Acaso está prohibido en el mundo ser feliz?

ESCENA XII

LUCIDOR, FELICIA

LUCIDOR.- ¡Vuelvo a veros, delicia de mi corazón! ¿Me hace justicia el vuestro? ¿Por fin? ¿Será nuestra unión eterna? (*Él le toma la mano y la besa.*) ¿Son lágrimas eso que veo? ¿Es mi regreso lo que os hace llorar?

FELICIA.- (*llorando.*) ¡Ay!, me abandonan, cada vez que os personáis desaparecen, y no sé a qué se debe.

LUCIDOR.- ¿Quiénes? ¿Esa sombría compañera llamada Modestia? ¿Esa

otra dama que desapruera que vengáis a nuestras tierras, aunque yo me ofrezca a ir con vos a las suyas? ¡Extrañáis a dos personas tan desagradables, a unos seres tan intratables como ellas, dos salvajes tan ridículamente desconfiadas! Esas cuya partida provoca vuestros lloros cuando yo llego, colmado del más tierno e inviolable amor, con la esperanza de la alianza más afortunada que jamás haya habido. ¡Santo cielo! ¿Es así como tratáis, como recibís a un amante que os adora, a un esposo que hará de vuestra felicidad la suya, y que solo quiere respirar por y para vos? Vamos, Felicia, no dudéis más; venid, está todo dispuesto para unirnos, las cadenas del placer y la dicha nos esperan. (*Comienza a sonar una dulce sinfonía.*) Venid a darme esa mano amada, que no puedo dejar de tocar sin extasiarme.

FELICIA.- Por favor, Lucidor, llamémoslas al menos y que nos sigan.

LUCIDOR.- ¿De quién habláis ahora?

FELICIA.- ¡Ay! De mi compañera y la otra dama.

LUCIDOR.- Odian nuestro amor, y lo sabéis; venid, os digo; vuestra injusta resistencia me desespera; vayámonos.

Tira ligeramente de ella.

FELICIA.- ¡Santo cielo! ¡Me forzáis! ¿Dónde estoy? ¿Qué será de mí? Mi desorden, sus ausencias y mi amor me aterran. Llamémoslas de nuevo, que regresen. (*Grita con fuerza.*) ¡Ah! Querida Modestia, querida compañera, ¿dónde estáis? ¿Dónde están ellas?

Entonces, la Modestia, Diana y el Hada reaparecen.

ESCENA XIII

TODOS LOS ACTORES ANTERIORMENTE CITADOS

EL HADA.- Peligroso y engañoso amante, enemigo de la virtud, pérfida imagen del amor, borraos de su corazón y desapareced.

Lucidor huye; la sinfonía termina; la Modestia, la Virtud y el Hada van hacia Felicia, que cae entre sus brazos y que, al fin, mientras abre los ojos, besa al Hada, acaricia a la Modestia y a Diana, y le dice al Hada...

FELICIA.- ¡Ay!, señora, mi protectora, os debo tanto... Entonces, ¿me perdonáis? ¡Qué alegría volver a veros! ¡Y qué dulce volver a encontrarme entre vuestros brazos!

EL HADA.- Felicia, habéis aprendido; no os he perdido de vista, y os habéis ganado nuestra ayuda en el momento en que tuvisteis la fortaleza de implorarla.

La femme fidèle

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

MARIVAUX

Comédie en un acte et en prose représentée pour la première fois sur le
théâtre de Berny les dimanche 24 août et lundi 25 août 1755.

Acteurs

LE MARQUIS

LA MARQUISE, SA FEMME

MADAME ARGANTE, MÈRE DE LA MARQUISE

DORANTE

FRONTIN, VALET DU MARQUIS

LISETTE, FEMME DE FRONTIN

JEANNOT, AMANT DE LISETTE

COLAS, JARDINIER DU MARQUIS

La scène est dans le jardin du château d'Ardeuil.

SCÈNE PREMIÈRE

LE MARQUIS, FRONTIN, *en captifs*

FRONTIN.- [Le jardin est bien changé depuis dix ans, et nous allons] savoir si nos femmes sont de même.

(Colas entre.)

LE MARQUIS.- Regarde, n'est-ce pas là mon jardinier qui vient à nous ?

FRONTIN.- [C'est] Colas que Madame a conservé !

LE MARQUIS.- J'ai toujours peur qu'on ne nous reconnaisse.

FRONTIN.- [Il n'y a pas de danger :] on nous croit du temps du déluge !

LE MARQUIS.- Colas s'avance, prévien-le, et dis-lui que je souhaite parler à la Marquise : mais surtout point d'étourderie, vois, tu y es sujet ; n'oublie pas ta vieillesse.

SCÈNE II

LE MARQUIS, FRONTIN, COLAS

FRONTIN.- Serviteur, Maître Colas !

COLAS.- Oh ! Oh ! Qu'est-ce qui vous a dit mon nom, bonhomme ?

FRONTIN.- C'est le village.

COLAS.- Et qu'est-ce que vous voulez ? Faut-il entrer comme ça dans le jardin des personnes sans demander ni quoi ni qu'est-ce ?

FRONTIN.- [Peut-être avons-nous affaire] dans le jardin des personnes.

COLAS.- Vous venez donc chercher quelqu'un ici ?

FRONTIN.- [Nous venons de la part de feu Monsieur le Marquis d'Ardeuil apporter des nouvelles] de sa santé à Madame la Marquise, sa veuve.

COLAS.- Des nouvelles de la santé d'un mort ? Velà-t-il pas une belle acabit de santé ? Hélas ! Le pauvre Monsieur le Marquis, je savons bien qu'il est défunt, vous ne nous apprenez rien de nouveau, il y a déjà quelque temps que j'avons reçu le dernier certificat de son trépasement.

LE MARQUIS.- Le certificat, dites-vous ?

COLAS.- Oui, Monsieur.

FRONTIN.- Il ne vous aura pas dit les circonstances.

COLAS.- Oh ! Si fait. Je savons tous les tenants et les aboutissants... C'est la peste qui a étouffé Monsieur le Marquis.

LE MARQUIS.- Il a raison ; c'est cette contagion qui a emporté tant de captifs.

FRONTIN.- [...] nous en mourûmes tous.

COLAS.- Je ne dis pas qu'alle vous étouffit vous autres, puisque vous velà ; je dis tant seulement qu'alle tuit Monsieur le Marquis.

FRONTIN.- Nous pensâmes en mourir aussi.

COLAS.- Hélas ! Il ne pensait pas, li ; il en fut tué tout à fait.

LE MARQUIS.- On le regrette donc beaucoup ici ?

COLAS.- Ah ! Monsieur, je ne l'aurons jamais en oubliance. Jamais je ne varrons son pareil. C'est un hasard que noute dame n'en a perdu l'esprit ; la mort de l'homme fut quasiment l'entartement de la femme ; et depuis qu'alle est réchappée, alle a biau faire, cette misérable perte lui est toujours restée dans le cœur.

LE MARQUIS.- Que je la plains ! Quand son mari mourut, il me chargea de lui rendre une lettre qu'il écrivit, de lui dire même de certaines choses, si j'étais assez heureux pour revenir dans ma patrie ; et je viens m'acquitter de ma commission, malgré l'âge où je suis.

COLAS.- C'est l'effet de votre bonté : car vous paraissez bian caduc et bien cassé. Vous avez donc été tous deux pris des Turcs, votre valet et vous, avec note maître ?

LE MARQUIS.- Nous avons été plus de neuf ans ensemble sous différents patrons.

COLAS.- Il m'est avis que c'est de vilain monde ; eh ! dites-moi, braves gens, ce pauvre Frontin qui s'embarquit de compagnie avec noute maître, que lui est-il arrivé ? Est-il mort emporté itou ?

FRONTIN.- Qui ? Moi, Maître Colas ?

COLAS.- Comment, vous ? Est-ce qu'ous êtes Frontin ?

LE MARQUIS.- C'est qu'il porte le même nom.

FRONTIN.- [Je suis] le grand-oncle du défunt.

COLAS.- (*après l'avoir examiné.*) Boutez-vous là, que je vous contemple... Oh ! Morgué ! Il n'y a barbe qui tienne ; à cette heure que j'y regarde, je vais parier que vous êtes le défunt du grand-oncle.

LE MARQUIS.- Quelle vision !

FRONTIN.- Défunt vous-même !

COLAS.- Jarnigué ! C'est li, vous dis-je... Et cela me fait rêver itou que son camarade... Eh ! palsangué, Monsieur !... c'est encore vous ! C'est Monsieur le Marquis, c'est Frontin ; je me moque des barbes, ce n'est que des manigances ; je sis trop aise, ça me transporte, il faut que je crie... Faut que j'aïlle conter ça : queu plaisir ! Faut que tout le village danse, c'est moi qui mènerai le branle ! Velà Monsieur le Marquis, velà Frontin, velà les défunts qui ne sont pas morts ! Allons, morgué ! de la joie ! je vas dire qu'on sonne le tocsin.

LE MARQUIS.- Doucement donc ! Ne crie point ; tais-toi, Maître Colas, tais-toi ; oui, c'est moi ; mais je t'ordonne de me garder le secret, je te l'ordonne.

FRONTIN.- [Je perdrais jusqu'à] mon dernier sou avec toi et ton tocsin.

(*Il se redresse.*)

LE MARQUIS.- Etourdi, que fais-tu ? Si quelqu'un allait venir ?

FRONTIN.- [Voilà] ma caducité rétablie.

COLAS.- Ouf ! Laissez-moi reprendre mon vent !... Queu contentement !... Comme vous velà faits ! D'où vient vous ajancer comme ça des barbes de grands-pères ?

LE MARQUIS.- J'ai mes raisons : tu sais combien j'aimais la Marquise ; il n'y avait qu'un mois que nous étions mariés, quand je fus obligé de la quitter pour ce malheureux voyage en Sicile, au retour duquel nous fûmes pris par un corsaire d'Alger ; nous avons depuis passé dix ans dans de différents esclavages, sans qu'il m'ait été possible de donner de mes nouvelles à la Marquise, 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 d'éprouver ce qui en est que j'ai pris ce déguisement.

COLAS.- Il est certain qu'elle vous aime autant que ça se peut pour un trépassé, et drès qu'elle vous varra, qu'elle vous touchera, mon avis est qu'il y aura de la pâmouison dans la revoyance.

FRONTIN.- Et ma femme se pâmera-t-elle ?

COLAS.- Non.

FRONTIN.- [...] la masque !

LE MARQUIS.- Tais-toi. (À *Colas.*) Elle va pourtant se marier, Colas, on me l'a dit dans le village.

COLAS.- Que voulez-vous, nout'maître !... Elle a été quatre ans dans les syncopes et pis encore deux ou trois ans dans les mélancolies, pus étique... pus chétive... pus langoureuse... elle faisait compassion à tout le monde, elle n'avait appétit à rien, un oiseau mangeait plus qu'elle... Il n'y avait pas moyen de la ragoûter ; sa mère lui en faisait reproche : eh mais ! mon enfant, qu'est-ce que c'est que ça, queu train menez-vous donc ? Il est vrai que voute homme est mort ; mais il en reste tant d'autres ! mais il y en a tant qui le valent ! Et nonobstant tout ce qu'an

lui reprochait, la pauvre femme n'amendait point. À la parfin, il y a deux ans, je pense, que la mère, vers la moisson, amenit au château une troupe de monde, parmi quoi il y avait un grand monsieur qui en fut affolé drès qu'il l'envisagit, et c'est c'ti-là qui va la prendre pour femme... Ils se promenaient tout à l'heure envars ici, et il a eu bian du mal après elle. Il n'y a que trois mois qu'alle peut l'endurer : la v'là stapendant qui se ravigote, et je pense que le tabellion doit venir tantôt de Paris.

LE MARQUIS.- Juste ciel ! Et l'aime-t-elle ?

COLAS.- Mais... oui... tout doucement, à condition qu'ous êtes mort.

FRONTIN.- Et ma femme ?

COLAS.- Oh ! Si vous êtes défunt, tenez-vous-y.

FRONTIN.- Ah ! La maudite créature !

COLAS.- Tenez, Monsieur, velà voute veuve et son prétendu qui prennent leur tournant ici avec voute belle-mère.

LE MARQUIS.- Je suis si ému que je ferai mieux de ne les pas voir en ce moment-ci... Dis-moi où je puis me retirer.

COLAS.- Enfilez ce chemin, il y a au bout ma cabane où vous vous nicherez.

LE MARQUIS.- Garde-moi le secret, Colas ; et toi, Frontin, reste ici et dis à la Marquise qu'un gentilhomme qui arrive d'Alger, et qui est dans ce village, envoie savoir s'il peut la voir pour lui parler de feu son mari.

FRONTIN.- [Oui, Monsieur,] ne vous embarrassez pas.

(Il sort.)

SCÈNE III

LA MARQUISE, DORANTE, MADAME ARGANTE, FRONTIN,
COLAS

FRONTIN.- [Est-ce là ce grand monsieur qui s'emploie] à ravigoter la Marquise ?

COLAS.- Lui-même.

FRONTIN.- [Eh bien ! notre retour] ne le ravigotera guère.

COLAS.- Faut avoir quatre-vingts ans en leur parlant au moins, faut tousser beaucoup.

FRONTIN.- Hem ! Hem ! Hem !

DORANTE.- Je compte que le notaire sera ici sur les six heures.

LA MARQUISE.- Point de compagnie surtout ; je n'en veux pas.

MADAME ARGANTE.- Personne n'est averti, ma fille... (*Voyant Frontin.*) Qu'est-ce que c'est que ce vieillard-là ?

LA MARQUISE.- C'est un captif, si je ne me trompe. Colas, avec qui êtes-vous ?

COLAS.- Avec un vieux qui, sauf vote respect, reviant du pays barbare, note dame.

FRONTIN.- Oui, Madame, du pays d'Alger.

LA MARQUISE.- D'Alger ? Est-ce là où vous avez été captif ? Y avez-vous demeuré longtemps ? C'est un [pays où] Monsieur le Marquis d'Ardeuil est mort ; peut-être l'avez-vous connu ?

FRONTIN.- [J'ai surtout connu son valet, Frontin, qui est aussi, et qui] se privait de tout pour le faire vivre.

MADAME ARGANTE.- Oui, oui, ce Frontin était un domestique affectionné.

COLAS.- Une bonne pâte de garçon, je l'avions élevé tout petit.

LA MARQUISE.- Je ne saurais le récompenser, puisqu'il n'est plus.

MADAME ARGANTE.- Allez, allez, bon vieillard, en voilà assez.

DORANTE.- Laissez-nous.

LA MARQUISE.- Attendez. Mon mari était donc avec vous ?

FRONTIN.- Il me semble que je vois encore sa brouette à côté de la mienne.

LA MARQUISE.- Ah ! Ciel !... Entendez-vous, ma mère ? Il faut donc qu'il ait bien souffert.

FRONTIN.- Considérablement.

LA MARQUISE.- Ah ! Dorante, n'êtes-vous pas pénétré de ce qu'il dit là ?

DORANTE.- [Cet entretien, en un tel jour, est bien mal à propos, et je souhaiterais] qu'on nous l'épargnât.

MADAME ARGANTE.- (*à Frontin.*) Que ne vous retirez-vous, puisqu'on vous le dit ? Voilà un vieillard bien importun avec ses relations. Que venez-vous faire ici ?

LA MARQUISE.- Ma mère, ne le brusquez point. Je voudrais pouvoir soulager tous ceux qui ont languï dans les fers avec mon mari.

MADAME ARGANTE.- Eh bien ! Qu'on ait soin de lui. Colas, menez-le là-bas.

COLAS.- Il n'y a qu'à le mener à l'office.

FRONTIN.- J'oubliais le principal.

MADAME ARGANTE.- Encore !

FRONTIN.- [Mon maître m'envoie demander s'il peut voir Madame la Marquise : c'est un gentilhomme] des plus respectables et des plus décrépits.

LA MARQUISE.- A-t-il été captif aussi ?

FRONTIN.- [Il apporte d'Alger certaines circonstances] touchant le défunt Marquis d'Ardeuil.

(Elle pleure.)

MADAME ARGANTE.- Mais d'aujourd'hui nous ne finirons de captifs, tout Alger va fondre ici !

DORANTE.- [Je vais l'aller voir et] je vous rapporterai ce qu'il m'aura dit, Madame.

LA MARQUISE.- Non, Dorante, je veux qu'il vienne. Quoi ! Refuser de recevoir un homme qui a été l'ami de mon mari, et qui vient exprès ici pour m'en parler, vous n'y songez pas, Dorante ; ce n'est point là me connaître. Allez, Colas, allez avec ce domestique dire de ma part à son maître qu'il me fera beaucoup d'honneur, et que je l'attends.

FRONTIN.- [Je suis touché de voir] un aussi bon cœur de veuve.

(Il sort avec Colas.)

SCÈNE IV

LA MARQUISE, DORANTE, MADAME ARGANTE

MADAME ARGANTE.- Tout ceci n'aboutira qu'à vous replonger dans vos tristesses, ma fille. Je ne vous conçois pas: y a-t-il de la raison à aimer ce qui chagrine, et ne voyez-vous pas d'ailleurs que vous affligez Dorante ?

DORANTE.- [Il est vrai... J'aurais pu penser que mon amour] tînt lieu de quelque consolation à Madame.

LA MARQUISE.- Vous vous trompez, Dorante, et je ne vous épouserai pas si votre attachement pour moi ne m'avait point touchée. Mais de quoi vous plaignez-vous ? Ce n'est point un amant, c'est un époux que je regrette ; vous l'avez connu, vous m'avez avoué vous-même qu'il méritait mes regrets ; ne lui enviez point mes larmes, elles ne prennent rien sur les sentiments que j'ai pour vous : vous êtes peut-être le seul homme du monde à qui je puisse consentir de me donner après avoir été à lui, et vous devez être content.

(Elle tend la main à Dorante qui la baise.)

SCÈNE V

MADAME ARGANTE, DORANTE, LA MARQUISE, FRONTIN, LE
MARQUIS

LE MARQUIS.- (*voyant baiser la main de la Marquise.*) Ah ! (*Puis, s'adressant à Madame Argante.*) Je viens, Madame, m'acquitter d'une parole...

MADAME ARGANTE.- Vous vous trompez, Monsieur, ce n'est point moi que ceci regarde, c'est ma fille que voici.

LA MARQUISE.- (*tristement.*) Venez, Monsieur, j'aurais à me plaindre de vous. Vous étiez bien en droit de regarder la maison de Monsieur le Marquis comme la vôtre, et de descendre ici tout d'un coup, sans s'arrêter dans le village.

FRONTIN.- [D'autant que] le vin du cabaret est détestable.

LE MARQUIS.- Tais-toi !... Je vous rends mille grâces, Madame. Il est vrai qu'on ne saurait être plus unis que nous l'avons été, Monsieur le Marquis et moi... Ah !...

LA MARQUISE.- Vous soupirez, Monsieur, vous le regrettez aussi.

LE MARQUIS.- Toutes ses infortunes ont été les miennes, et je ne puis même jeter les yeux sur vous, Madame, sans me sentir pénétré de toutes les tendresses dont il m'a chargé en mourant de vous assurer.

LA MARQUISE.- Ah !

DORANTE.- Ouf !

LE MARQUIS.- Je vous demande pardon si je m'attendris moi-même ; je trouble peut-être quelque engagement nouveau : il me semble que ma commission n'est pas ici au gré de tout le monde.

MADAME ARGANTE.- (*au Marquis, en montrant Dorante.*) À vous dire vrai, Monsieur, voilà Monsieur, à qui vous auriez fait grand plaisir de la négliger : il va épouser ma fille, mettez-vous à sa place.

LE MARQUIS.- Mon ami est donc heureux de ne plus vivre et d'avoir ignoré ce mariage ; du moins est-il mort avec la douceur de penser que Madame serait inconsolable.

MADAME ARGANTE.- Inconsolable !... Avec votre permission, Monsieur, cette pensée dans laquelle il est mort ne valait rien du tout ; le ciel nous préserve qu'elle soit exaucée ! Croyez-moi, passons là-dessus.

LA MARQUISE.- (*tout d'un coup.*) Vous ne sauriez croire combien vous m'affligez, ma mère, vous ne vous y prenez pas bien, vous me désespérez. Ne m'ôtez point la consolation d'écouter Monsieur. Je veux tout savoir, ou je me fâcherai, je romprais tout. Non, Monsieur, que rien ne vous retienne ; ne m'épargnez point, répétez-moi tous les discours du Marquis, toutes ses tendresses qui me seront éternellement chères, et pardonnez à l'amitié que ma mère a pour moi la répugnance qu'elle a à vous entendre.

LE MARQUIS.- Remettons plutôt ce qui me reste à vous dire, Madame ; vous serez peut-être seule une autre fois, et je reviendrai.

MADAME ARGANTE.- Eh non, Monsieur, achevons ; que peut-il vous rester tant ? Le Marquis l'aimait beaucoup, il vous l'a dit, il est mort en vous le répétant, ce doit être là tout, il ne saurait guère y en avoir davantage.

FRONTIN.- [...] nous ne sommes pas au bout.

LE MARQUIS.- 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, que nos patrons, tout barbares qu'ils sont, n'ont pas eu la cruauté d'arracher à sa tendresse, et qu'il a conservé mille fois plus [chèrement] que sa vie.

LA MARQUISE.- (*pleurant.*) Hélas ! Je le reconnais, c'est le dernier gage qu'il reçut de mon amour, et il l'a gardé jusqu'à la mort. Ah ! Dorante, souffrez que je vous laisse, je ne saurais à présent en écouter davantage ; j'ai besoin de quelque moment de liberté ; et vous, Monsieur, demeurez quelques jours ici pour vous reposer, ne me refusez pas cette grâce : je vais donner des ordres pour cela... Ah !...

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 priait 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.

(*Elle sort.*)

SCÈNE VI

MADAME ARGANTE, DORANTE, FRONTIN, LE MARQUIS

LE MARQUIS.- (*salue Madame Argante.*) Je suis votre serviteur, Madame ; je vais me reposer un peu en attendant de revoir Madame la Marquise.

DORANTE.- [Ne voyez-vous pas que vous l'affligez, Monsieur,] avec vos narrations ?

MADAME ARGANTE.- (*sèchement.*) Vous réjouissez-vous à faire pleurer ma fille ? Vous avez les façons bien algériennes !

LE MARQUIS.- Je ne veux faire de peine à personne. Je m'acquitte d'un devoir que j'ai promis de remplir.

FRONTIN.- [Nous sommes] des personnages tout à fait bénins.

MADAME ARGANTE.- Monsieur, dites à ce vieux valet de se taire.

LE MARQUIS.- Il faut l'excuser ; il est devenu familier à force d'être mon camarade.

FRONTIN.- Nous étions dans la même condition.

LE MARQUIS.- Paix !...

MADAME ARGANTE.- Ah ça, Monsieur, après tout, vous avez l'air d'un galant homme ; à votre âge, on a eu le temps de le devenir, et je crois que vous l'êtes.

LE MARQUIS.- Vous me rendez justice, Madame.

MADAME ARGANTE.- On le voit à votre physionomie.

FRONTIN.- [Si mon maître voulait,] vous le verriez encore mieux.

LE MARQUIS.- (à *Frontin.*) Encore !...

MADAME ARGANTE.- 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 ?

LE MARQUIS.- Vous avez raison ; mais heureusement Monsieur n'a rien à craindre ; on a, ce me semble, beaucoup de tendresse pour lui.

DORANTE.- [Cette tendresse ne saurait résister] quand on lui parle du défunt.

MADAME ARGANTE.- 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.

LE MARQUIS.- Elle lui était donc extrêmement attachée ?

MADAME ARGANTE.- Ah ! Monsieur, cela passe toute imagination. Il est vrai que c'était un homme de mérite, un homme estimable, il avait des qualités... mais enfin il n'est plus, et si vous connaissiez Monsieur, vous verriez qu'elle ne perd pas au change.

DORANTE.- Madame est prévenue en ma faveur.

LE MARQUIS.- Je ferai donc en sorte que Madame la Marquise ne le regrette pas davantage.

DORANTE.- [Vous me rendrez ainsi] le plus grand service du monde.

MADAME ARGANTE.- Mais à quoi donc se réduit ce que vous avez à lui dire ?

LE MARQUIS.- À presque rien: j'ai une lettre à lui remettre.

DORANTE.- Une lettre du défunt ?

LE MARQUIS.- Oui, Monsieur.

MADAME ARGANTE.- (*en criant.*) Encore une lettre !

LE MARQUIS.- Oui, Madame.

DORANTE.- [Je vous demande de la supprimer, Monsieur ; vous risquez] de me perdre en la rendant.

LE MARQUIS.- La supprimer, Monsieur ? Il ne m'est pas possible : j'ai fait serment de la remettre, il y va de mon honneur.

MADAME ARGANTE.- Quoi ! Il y va de votre honneur d'ôter la vie à ma fille ?

LE MARQUIS.- Ce n'est pas mon dessein, Madame.

DORANTE.- [Ne la lui remettez donc pas,] elle s'en trouvera mieux.

MADAME ARGANTE.- Le ciel nous aurait fait une grande grâce de vous laisser à Alger.

LE MARQUIS.- Il m'en a fait une plus grande de m'en tirer.

FRONTIN ou DORANTE.- Je ne compte plus sur rien.

MADAME ARGANTE.- Voilà, je vous l'avoue, un étrange mort, avec sa misérable lettre ! Et plus étrange encore le vieillard qui s'en est chargé !

LE MARQUIS.- Vous me traitez bien mal, Madame.

DORANTE.- [...]

FRONTIN.- [...] nous sommes cruellement houspillés.

LE MARQUIS.- J'ai quelquefois trouvé plus d'accueil chez les barbares.

MADAME ARGANTE.- Et moi, souvent plus de raison chez les enfants.

FRONTIN.- [Aussi leur donne-t-on des soufflets] par mauvaise coutume.

MADAME ARGANTE.- Impertinent, vous en mériteriez sans votre âge.

LE MARQUIS.- Doucement, Madame, doucement.

MADAME ARGANTE.- Retirons-nous, Dorante ; je sens que le feu me monte à la tête.

(Elle sort.)

SCÈNE VII

LE MARQUIS, FRONTIN, COLAS

FRONTIN.- [Ils aimeraient nous voir morts, mais] nous prétendons vieillir bien davantage, ah ! ah !

COLAS.- Eh bian, noute maître, j'ons vu que vous parliez à Madame. N'avez-vous pas eu contentement d'elle ? N'est-ce pas que c'est une brave femme que voute femme ?

LE MARQUIS.- Oui, je n'ai pas lieu de m'en plaindre, et malgré ce mariage qui allait se terminer, je crois qu'elle ne sera pas fâchée de me retrouver.

COLAS.- Je vous avartis qu'alle se lamente là-bas dans ce petit cabinet de verdure, alle a la face toute trempée : j'ons vu ses deux yeux qui vont quasiment comme des arrosoirs, c'est une piquée. Faut l'apaiser, Monsieur, faut li montrer le défunt.

LE MARQUIS.- J'ai encore à l'entretenir. Je veux voir jusqu'où va son inclination pour mon rival, et si la lettre que je lui rendrai l'engagera sans peine à rompre son mariage.

FRONTIN.- [Et moi, je veux voir ce que fait] ma masque de femme.

COLAS.- Oh ! Il n'y a rien là de biau à voir, la curiosité est bien chetite. Tenez, la voilà qui vient avec son nouveau galant qui batifole à l'entour d'elle.

FRONTIN.- [Je vais les faire batifoler] à grands coups de housine.

LE MARQUIS.- Prends garde à ce que tu feras.

SCÈNE VIII

LE MARQUIS, FRONTIN, COLAS, LISETTE, JEANNOT

LISETTE.- Monsieur, n'êtes-vous pas l'homme d'Alger ?

LE MARQUIS.- Je suis du moins l'homme qui en arrive.

LISETTE.- [Je vais vous montrer votre appartement, Monsieur,] si vous souhaitez vous y retirer.

LE MARQUIS.- Je vais m'y rendre... (À *Frontin.*) Scapin, vous irez chercher mes hardes.

FRONTIN.- Oui, Monsieur, tout à l'heure.

(Il sort.)

SCÈNE IX

FRONTIN, COLAS, LISETTE, JEANNOT

COLAS.- Tenez, bonhomme, voilà cette demoiselle Lisette que vous charchez.

JEANNOT.- [Est-ce là] la dernière mode de là-bas ?

COLAS.- Arrêtez-vous donc, petit garçon ; faut-il badiner comme ça avec la barbe du vieux monde ? [...]

LISETTE.- [Laissez-moi] libre avec le bon vieillard.

COLAS.- Oui, oui, ça est juste : faut pas que les gens du dehors sachient les petites broutilles du ménage ; j'allons nous jeter de côté, Jeannot et moi.

(Ils s'écartent.)

SCÈNE X

[LISETTE, FRONTIN]

[...]

SCÈNE XI

FRONTIN, L'EPEE À LA MAIN, LISETTE, PUIS COLAS,
JEANNOT

LISETTE.- Jeannot ! Colas ! à moi ! Au secours !

COLAS.- Quoi donc ? Est-ce qu'il y a du massacre ici ?

LISETTE.- Appelez donc du secours, Colas !

COLAS.- Bellement, noute ancien, rengainez donc, remettez dans le fourriau.

FRONTIN.- [Je n'ai] qu'une oreille à vous abattre.

COLAS.- Non, non, laissez li la paire d'oreilles.

FRONTIN.- [Ce pauvre Frontin avait bien deviné qu'elle était comme ma femme] qui m'était infidèle.

COLAS.- Velà le biau sorcier, c'était deviner qu'alle était une femme.

FRONTIN.- [Et je garderai le legs, puisque ce galant a su faire] broncher la fidélité de la coquine.

COLAS.- Faudra donc pas de poche à la veuve pour sarrer ça.

FRONTIN.- À moi la somme !

SCÈNE XII

FRONTIN, LISETTE, COLAS, JEANNOT, MADAME ARGANTE,
DORANTE

MADAME ARGANTE.- Voici son valet ; essayons de le gagner, et qu'il nous instruisse. (À *Frontin.*) Ah ! Vous voilà, bonhomme, nous vous cherchons.

LISETTE.- [...]

FRONTIN.- [Je suis] légataire et non pas voleur.

MADAME ARGANTE.- Allez, Lisette, laissez-nous, nous verrons cela.

FRONTIN.- [...]

LISETTE.- J'ai cru entendre la voix du mort.

COLAS.- Ah ! Ah ! Ah !

(*Ils sortent.*)

SCÈNE XIII

FRONTIN, MADAME ARGANTE, DORANTE

MADAME ARGANTE.- Ah çà, dites-nous, mon bonhomme, votre maître prétend-il rester longtemps ici ?

FRONTIN.- [Il prétend y prendre] son quartier d'hiver.

MADAME ARGANTE.- Son quartier d'hiver !

DORANTE.- [C'] est un homme intrépide !

MADAME ARGANTE.- Doucement, Dorante, il y a du remède à tout : voici un vieillard 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 ?

FRONTIN.- [Il y va de mon honneur,] et je parle bon français.

MADAME ARGANTE.- Non, pas trop bon, car on ne vous entend pas. Que voulez-vous qu'on fasse ?

FRONTIN.- [Vous avez pourtant su] nous taxer d'honnêtes gens.

MADAME ARGANTE.- Ah ! J'y suis, c'est de l'argent qu'il demande.

FRONTIN.- (*prenant la bourse qu'on lui donne, et à part.*) [Ce ne sera pas] ma faute s'il en réchappe.

MADAME ARGANTE.- Voici votre maître et j'ai envie que nous lui parlions.

FRONTIN.- Comme il vous plaira.

SCÈNE XIV

FRONTIN, MADAME ARGANTE, DORANTE, LE MARQUIS

LE MARQUIS.- Je vous demande pardon, Madame, et je me retire. Je croyais Madame la Marquise avec vous.

MADAME ARGANTE.- [*à part les premiers mots.*] Voyons ce qu'il dira... Approchez, Monsieur, vous n'êtes point de trop : votre valet nous parlait du Marquis qu'il a vu mort.

LE MARQUIS.- Mon valet se trompe, car, à parler exactement, le Marquis était près d'expirer quand je l'ai quitté ; mais il vivait encore, et j'ai même un scrupule d'avoir dit qu'il n'était plus.

DORANTE.- [Sans doute avez-vous d'autres raisons que votre valet] pour être de ce sentiment-là.

LE MARQUIS.- Mais, Scapin, vous n'y pensez pas ?

DORANTE.- [Je l'ai si bien vu mort, nous disait-il,] qu'il me semble le voir encore.

LE MARQUIS.- Vous êtes un fripon, Scapin.

FRONTIN.- (*à part.*) Ah ! Le fourbe !

MADAME ARGANTE.- (*à Frontin.*) Allons, parlez-lui donc, ôtez-lui son scrupule.

FRONTIN.- [*bas au Marquis.*] [Qu'importe ?] Vous ne vous en portez pas plus mal.

MADAME ARGANTE.- Il a vu, ce qui s'appelle vu.

DORANTE.- [*à Frontin.*] [Vous, mon bon homme, vous m'avez l'air de méditer pour essayer] de vous dédire.

MADAME ARGANTE.- [*au Marquis.*] Et vous, Monsieur, vous m'avez tout l'air d'un aventurier qui par son industrie veut prolonger ici un séjour qui l'accommode.

LE MARQUIS.- Un aventurier, moi, Madame ?

DORANTE.- [Quittez le château, Monsieur, nous vous donnerons de l'argent] pour faire votre voyage.

LE MARQUIS.- Je n'ai besoin de rien, Monsieur.

MADAME ARGANTE.- (*vivement.*) Que de passer ici l'hiver.

LE MARQUIS.- Tout le temps que je voudrai, Madame.

MADAME ARGANTE.- Comment donc, radoteur, vous prenez le ton de maître ?

DORANTE.- Il apprendra à qui il se joue.

LE MARQUIS.- Vous en apprendrez plus que moi.

MADAME ARGANTE.- Jusqu'au revoir.

(*Ils sortent.*)

SCÈNE XV

FRONTIN, LE MARQUIS

LE MARQUIS.- D'où vient donc que tu me raies du nombre des vivants ?

FRONTIN.- [*montrant la bourse.*] Voilà ce qui en efface.

LE MARQUIS.- Ah ! Je te le pardonne ; mais laisse-nous, voici la Marquise.

SCÈNE XVI

LE MARQUIS, LA MARQUISE

LA MARQUISE.- Eh bien, Monsieur, nous voici seuls, et vous pouvez en liberté me parler de mon mari ; ne prenez point garde à ma douleur, elle m'est mille fois plus chère que tous les plaisirs du monde.

LE MARQUIS.- Non, Madame, j'ai changé d'avis, dispensez-moi de parler : mon ami, s'il pouvait savoir ce qui se passe, approuverait lui-même ma discrétion.

LA MARQUISE.- D'où vient donc, Monsieur ? Quel motif avez-vous pour me cacher le reste ?

LE MARQUIS.- Ce que vous voulez savoir n'est fait que pour une épouse qui serait restée veuve, Madame. Le Marquis ne l'a adressé qu'à un cœur qui se serait conservé pour lui.

LA MARQUISE.- Ah ! Monsieur, comment avez-vous le courage de me tenir ce discours, dans l'attendrissement où vous me voyez ? Que pourrait lui-même me reprocher le Marquis ? Je le pleure depuis que je l'ai perdu et je le pleurerai toute ma vie.

LE MARQUIS.- Vous allez cependant donner votre main à un autre, Madame, et ce n'est point à moi à y trouver à redire ; mais je ne saurais m'empêcher d'être sensible à la consternation où il en serait lui-même... Son épouse prête à se remarier ! Ce n'est pas un crime, et cependant il en mourrait, Madame. Je finis ma vie dans les plus grands malheurs, me disait-il ; mais mon cœur a joui d'un bien qui les a tous adoucis : c'est la certitude où je suis que la Marquise n'aimera jamais que moi. Et cependant il se trompait, Madame, et mon amitié en gémit pour lui.

LA MARQUISE.- Hélas, Monsieur ! j'aime votre sensibilité, et je la respecte, mais vous n'êtes pas instruit ; c'est l'ami de mon mari même que je vais prendre pour juge : ne vous imaginez pas que mon cœur soit coupable ; que le vôtre ne gémissé point, le Marquis n'est point trompé.

LE MARQUIS.- Il est question d'un mariage, Madame, et, suivant toute apparence, vous ne vous mariez pas sans amour.

LA MARQUISE.- Attendez, Monsieur, il faut s'expliquer ; oui, les apparences peuvent être contre moi ; mais laissez-moi vous dire ; je mérite bien qu'on m'écoute. Je connaissais bien le Marquis, et j'ai peut-être porté la douleur au delà même de ce qu'un cœur comme le sien l'aurait voulu. Oui, je suis persuadée qu'il aimerait mieux que je l'oublie, que de savoir ce que je souffre encore.

LE MARQUIS.- (*à part.*) Ah ! J'ai peine à me contraindre.

LA MARQUISE.- Vous me trouvez prête à terminer un mariage, et je ne vous dis pas que je hais celui que j'épouse ; non, je ne le hais point, j'aurais tort : c'est un honnête homme. Mais pensez-vous que je l'épouse avec une tendresse dont mon mari pût se plaindre ? Ai-je pour lui des

sentiments qui pussent affliger le Marquis ? Non, Monsieur, non, je n'ai pas le cœur épris, je ne l'ai que reconnaissant de tous les services qu'il m'a rendus, et qui sont sans nombre. C'est d'ailleurs un homme qui depuis près de deux ans vit avec moi dans un respect, dans une soumission, avec une déférence pour ma douleur, enfin dans des chagrins, dans des inquiétudes pour ma santé qui est considérablement altérée, dans des frayeurs de me voir mourir, qu'à moins d'avoir une âme dépouillée de tout sentiment, cela a dû faire quelque impression sur moi ; mais quelle impression, Monsieur ? La moindre de toutes : je l'ai plaint, il m'a fait pitié, voilà tout.

LE MARQUIS.- Et vous l'épousez ?

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 ?

LE MARQUIS.- (*à part.*) Voyons si elle rompra... [*Haut.*] Non, je conçois même par ce détail que vous seriez bien aise de revoir le Marquis.

LA MARQUISE.- (*enchantée.*) Ah ! Monsieur, le revoir, hélas ! Il n'en faudrait pas tant ; la moindre lueur de cette espérance arrêterait tout ; il y a dix ans que je ne vis pas, et je vivrais.

LE MARQUIS.- Je n'hésiterai donc plus à vous donner cette lettre ; elle ne viendra point mal à propos, elle vous convient encore.

LA MARQUISE.- (*avec ardeur.*) Une lettre de lui, Monsieur ?

LE MARQUIS.- Oui, Madame, et qu'il vous écrivit en mourant. J'étais présent.

LA MARQUISE.- (*baisant la lettre.*) Ah ! Cher Marquis !

(*Elle pleure.*)

LE MARQUIS.- (*à part.*) Ah ! Madame, je commence à craindre de vous avoir trop attendrie.

LA MARQUISE.- Je ne sais plus où je suis. Lisons. (*Elle lit.*) Je me meurs, chère épouse, et je n'ai pas deux heures à vivre ; je vais perdre le plaisir de vous aimer. (*Elle s'arrête.*) C'est le seul bien qui me restait, et c'est après vous le seul que je regrette. (*S'interrompant.*) Il faut que je respire. (*Elle lit.*) Consolez-vous, vivez, mais restez libre ; c'est pour vous que je vous en conjure : personne ne saurait le prix de votre cœur. (*S'interrompant.*) Je reconnais le sien. (*Elle continue.*) Ma faiblesse me force de finir, mon ami part, on l'entraîne, et il ne peut pas sans risquer sa vie attendre mon dernier soupir. (*Au Marquis.*) Comment, Monsieur, il vivait donc encore quand vous l'avez quitté ?

LE MARQUIS.- Oui, Madame, on s'est trompé ; il est vrai que la plus grande partie des captifs mourut à Alger pendant que nous y étions ; mais nous trouvâmes le moyen de nous sauver, et c'est notre disparition qui a fait l'erreur : je suis dans le même cas, et le Marquis mourut dans notre fuite, ou du moins il se mourait quand je fus obligé de le quitter.

LA MARQUISE.- (*vivement.*) Mais vous n'êtes donc sûr de rien, il a donc pu en revenir ? Parlez, Monsieur ; déjà je romps tout : plus de mariage ! Mais de quel côté irait-on ? Quelles mesures prendre ? Où pourrait-on le trouver ? Vous êtes son ami, Monsieur, l'abandonnerez-vous ?

LE MARQUIS.- Vous souhaitez donc qu'il vive ?

LA MARQUISE.- Si je le souhaite ! Ne me promettez rien que de vrai ; j'en mourrais.

LE MARQUIS.- S'il n'avait hésité de paraître que dans la crainte de n'être plus aimé ? S'il m'avait prié de venir ici pour pouvoir l'informer de vos dispositions ?

LA MARQUISE.- Tout mon cœur est à lui. Où est-il ? Menez-moi où il est.

LE MARQUIS.- (*un moment sans répondre.*) Il va venir dans un instant, et vous l'allez voir.

LA MARQUISE.- Je vais le voir ! Je vais le voir ! Marchons, hâtons-nous, allons le trouver, je me meurs de joie, je vais le voir ! Vous êtes après lui ce qui me sera le plus cher.

LE MARQUIS.- (*ôtant sa barbe et se jetant à ses genoux.*) Non, je vous suis aussi cher qu'il vous l'est lui-même.

LA MARQUISE.- (*se reculant.*) Qu'est-ce que c'est donc ? Qui êtes-vous ? (*Se jetant dans ses bras.*) Ah ! Cher Marquis ! (*Elle le relève et ils s'embrassent encore.*) Que je suis heureuse !

LE MARQUIS.- Voici votre mère.

SCÈNE XVII

LE MARQUIS, LA MARQUISE, MADAME ARGANTE, DORANTE,
COLAS, FRONTIN, LISETTE

MADAME ARGANTE.- Ma fille, je vous avertis que nous faisons arrêter cet homme-là qui refuse par pur intérêt de certifier que le Marquis est mort.

LE MARQUIS.- Je ne saurais, Madame, il faut en conscience que je certifie qu'il vit encore.

MADAME ARGANTE.- Ah ! Que vois-je ? C'est lui-même !

LA MARQUISE.- Oui, ma mère, c'est lui, c'est lui que je tiens et que j'embrasse.

MADAME ARGANTE.- Monsieur, je n'ai plus rien à dire, jugez de mon embarras, et je me sauve bien confuse de tout ce qui s'est passé.

DORANTE.- (*s'enfuyant.*) Personne ici n'est plus déplacé que moi.

LA MARQUISE.- Ni personne qui puisse me le disputer en ravissement.

FRONTIN.- [...]

LISETTE.- Ah ! Le coquin !

COLAS.- Mon ami le défunt, commençons par aller boire sur votre testament.

La esposa fiel

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

MARIVAUX

Comedia en un acto y en prosa representada por primera vez en el teatro
de Berny el domingo 24 y el lunes 25 de agosto de 1755.

Traducción de Claudia Pena

Personajes

EL MARQUÉS

LA MARQUESA, SU ESPOSA

SEÑORA ARGANTA, MADRE DE LA MARQUESA

DORANTE

FRONTÍN, LACAYO DEL MARQUÉS

LISETA, ESPOSA DE FRONTÍN

JUANÍN, AMANTE DE LISETA

COLÁS, JARDINERO DEL MARQUÉS

La escena se desarrolla en el jardín del Castillo de Ardeuil.

ESCENA PRIMERA

EL MARQUÉS, FRONTÍN *reos*

FRONTÍN.- [El jardín ha cambiado mucho en los últimos diez años, y enseguida sabremos] si nuestras esposas han hecho lo propio.

Colás entra.

EL MARQUÉS.- Mira, ¿no es mi jardinero ese que viene a nuestro encuentro?

FRONTÍN.- [Es] Colás, parece que la señora ha seguido contando con sus servicios.

EL MARQUÉS.- Sigo temiendo que se nos reconozca.

FRONTÍN.- [No hay peligro:] nos toman por antediluvianos.

EL MARQUÉS.- Colás se aproxima, prevenlo, y dile que deseo hablar con la Marquesa. Ante todo, nada de despistes, eres muy propenso a ellos; recuerda que eres viejo¹⁶.

ESCENA II

¹⁶ El Marqués y Frontín aparecen disfrazados de ancianos: vistiendo barbas, ropas viejas y caminando con dificultad.

EL MARQUÉS, FRONTÍN, COLÁS

FRONTÍN.- Servidor, maese Colás.

COLÁS.- ¡Oh! ¿quién sus ha dicho mi nombre, si pué saberse, buen hombre?

FRONTÍN.- Ha sido en la aldea.

COLÁS.- ¿Y qué quieren pos? ¿Pué uno entrar asín en el jardín de las personas sin encomendarse ni a Dios ni al diablo?

FRONTÍN.- [Tal vez tengamos asuntos que resolver] en el jardín de ciertas personas.

COLÁS.- En ese caso, ¿vienen buscando a alguien?

FRONTÍN.- [Venimos de parte del difunto señor Marqués de Ardeuil, para traerle noticias] acerca de su salud a la señora Marquesa, su viuda.

COLÁS.- ¿Noticias sobre la salú de un muerto? ¡Menuda salú! ¡Ay! Pobre del señor Marqués... Bien sabemos que es finado, no me decís na nuevo, hace ya un tiempo que recibimos el último certificaio de difunción.

EL MARQUÉS.- ¿El certificado, decís?

COLÁS.- Sí, señor.

FRONTÍN.- No figurarán en él las circunstancias.

COLÁS.- ¡Anda que sí! Conocemos los pormenores y hasta los pormayores... Al señor Marqués se lo llevó la peste.

EL MARQUÉS.- Tiene razón, esa enfermedad contagiosa se cobró la vida de muchos cautivos.

FRONTÍN.- [...] Nos mató a todos.

COLÁS.- No digo que sus llevara, a vuestas mercés, pos están aquí; na más digo que mató al señor Marqués.

FRONTÍN.- Creímos que también nos mataría.

COLÁS.- ¡Quiá! Él no lo creía, y bien que lo mató.

EI MARQUÉS.- Entonces, ¿lo echan mucho de menos por aquí?

COLÁS.- ¡Ay! Señor, pa mí jamás cairá en la olvidancia. Jamás veré paisano como él. La señora no ha perdío el juicio de milagro: la muerte del hombre fue casi el entierro de la hembra; al final ha salío palante, pero por mucho que lo intenta la pobre mujer, esa miserable pérdida le ha quedao pa siempre en el corazón.

EI MARQUÉS.- ¡La compadezco! Al morir, su marido me encargó que le entregase una carta que escribió, que le dijese incluso ciertas cosas, si era lo suficientemente afortunado de regresar a mi patria. He venido a cumplir mi cometido, a pesar de mi ya avanzada edad.

COLÁS.- Es el efecto de vuestra bondá, pos paicéis mu caduco y mu destrozao. Entonces, ¿vuestro lacayo y vuesa mismisísima mercé cayeron en manos de los turcos con nuestro amo?

EI MARQUÉS.- Estuvimos más de nueve años juntos, y tuvimos diferentes patrones.

COLÁS.- Me da que ha de ser ralea. Decidme, buena gente, ¿qué le sucedió pos a ese tal Frontín que se embarcó en compañía de nuestro amo? ¿También feneció?

FRONTÍN.- ¿Quién, yo, maese Colás?

COLÁS.- ¿Vos? ¿vos mesmo, el Frontín?

EI MARQUÉS.- Es que se llama igual.

FRONTÍN.- [Soy] el tío abuelo del difunto.

COLÁS.- (*tras haberlo examinado bien.*) Poneos ahí pa que sus vea...
¡Rediós! ¡Si no fuera por la barba! Ahora que sus miro bien, apostaría
que sois el mesmito difunto del tío abuelo ese.

EI MARQUÉS.- ¡Qué visión!

FRONTÍN.- ¡Difunto lo seréis vos!

COLÁS.- ¡Santo cielo! ¡Sus digo que es él! Y esto me hace cavilar que
su compañero va a ser... ¡Válgame el cielo, señor, vos mesmo en persona!
¡Señor Marqués, Frontín! Ríame yo de sus barbas, no son sino
maquinaciones. ¡Qué filicidadá, arrebatado estoy, me entran ganas de
ponerme a gritar! Esto tengo que contarlo yo, ¡menudo gusto! Tié que
bailar el pueblo entero, yo me encargo del bran. Acá tenemos al señor
Marqués y a Frontín; acá los tenemos, los difuntos están vivitos y
coleando. ¡Santo cielo! ¡Arriba los corazones! ¡Que suenen las
campanas!

EI MARQUÉS.- Tranquilo, ni se te ocurra gritar; cállate, maese Colás,
cállate. Sí, soy yo; mas te ordeno guardar el secreto, te lo ordeno.

FRONTÍN.- [Perdería hasta] el último céntimo contigo y tus campanas.
Se endereza.

EI MARQUÉS.- ¿Qué haces, necio? ¿Y si viene alguien?

FRONTÍN.- [Ya está], heme aquí caduco de nuevo.

COLÁS.- ¡Uf! Dejad que recupere el soplo. ¡Qué regocijo! ¿De ánde sus
habéis sacao lo de agenciaros esas barbas de abuelo?

EI MARQUÉS.- Tengo mis razones: sabes cuánto amaba a la Marquesa; hacía solo un mes que nos habíamos casado cuando me vi obligado a abandonarla a causa de ese desafortunado viaje a Sicilia, a la vuelta del cual nos capturó un corsario de Argelia. Desde entonces, hemos pasado diez años en diferentes cautiverios, sin que me fuese posible darle noticias mías a la Marquesa y, a pesar de esa larga ausencia, regreso rebosante todavía de amor por ella, inquieto por no saber si mi recuerdo aún le es querido; y, con la intención de comprobarlo, me he disfrazado de esta guisa.

COLÁS.- Cierto es que sus ama tanto como se pué amar a un muerto y, na más sus vea, na más sus tiente, pa mí que con la visión le va dar un desmayo.

FRONTÍN.- ¿Y mi esposa se desmayará?

COLÁS.- No.

FRONTÍN.- [...] ¡Maldita sea!

EI MARQUÉS.- Cállate. (A *Colás.*) Y, sin embargo, va a casarse, Colás, me lo han dicho en el pueblo.

COLÁS.- ¿Qué querís, señor? Estuvo dos años de síncope en síncope y después otros dos o tres entre malencolías, luego ética, luego endeble, luego lánguida... Tol mundo se compadecía de ella, na le abría el apetito, un pajarito comía más que ella... No había manera de devolverle la gana, su madre se lo echaba en cara: «Pero, ¡mija! ¿Qué es esto? ¿Qué vida es esta? Es verdad que vuestro marío está muerto, ¡mas quedan tantos otros! ¡Hay tantos iguales o mejores!». Y nostante tanto reproche, la pobre mujer no se enmendaba. Por fin, hace dos años, allá por la siega (creo), que la madre trajo al castillo una tropa gente, entre quien había un señor mu grande que se aturulló na más verla, y ese es el tipo que la hará su mujer... Hace poco estaban dando un paseo hacia aquí. La verdá es que le ha costao conseguirla. Hasta hace tres meses no lo aguantaba: pero ahí la

tenís, resucitá, y creo que el fedatario llega esta tarde de París.

EL MARQUÉS.- ¡Santo cielo! ¿Y ella lo ama?

COLÁS.- Pos... sí, poco a poco; pero porque sus cree muerto.

FRONTÍN.- ¿Y mi esposa?

COLÁS.- ¡Oh! Vos, si estáis difunto, mejor que mejor.

FRONTÍN.- ¡Ay, maldita criatura!

COLÁS.- Mirad, señor, ahí tenís a vuestra viuda y a su pretendiente viniendo pacá con vuestra señora suegra.

EL MARQUÉS.- Estoy tan emocionado que sería mejor que no los viese en este momento... Dime adónde puedo retirarme.

COLÁS.- Tomad ese camino, al final está mi cabaña, donde sus ocultaréis.

EL MARQUÉS.- Guárdame el secreto, Colás; y tú, Frontín, quédate aquí y dile a la Marquesa que un caballero venido de Argelia, y que se encuentra en este pueblo, pide saber si puede verla para hablarle de su difunto marido.

FRONTÍN.- [Sí, señor,] no os preocupéis. *Sale.*

ESCENA III

LA MARQUESA, DORANTE, LA SEÑORA ARGANTA, FRONTÍN,
COLÁS

FRONTÍN.- [¿Es ese el célebre hombre que se dedica] a resucitar a la Marquesa?

COLÁS.- El mismo.

FRONTÍN.- [Pues nuestro regreso] no lo resucitará a él.

COLÁS.- Tíes que tener como poco ochenta años pa hablarles, tíes que toser mucho.

FRONTÍN.- ¡Ejem, ejem!

DORANTE.- Cuento con que el notario llegue sobre las seis.

LA MARQUESA.- Ante todo nada de compañía, no quiero invitados.

SEÑORA ARGANTA.- No se ha avisado a nadie, hija mía... (*Viendo a Frontín.*) ¿Quién es ese anciano?

LA MARQUESA.- Es un cautivo, si no me equivoco. Colás, ¿quién os acompaña?

COLÁS.- Un anciano que, con el permiso de vuesa mercé, regresa de la región de los bárbaros, mi señora.

FRONTÍN.- Sí, señora, de Argelia.

LA MARQUESA.- ¿De Argelia? ¿Es allí donde estuvisteis prisionero? ¿Estuvisteis mucho tiempo? Es [la región] donde falleció el señor Marqués de Ardeuil; ¿tal vez lo hayáis conocido?

FRONTÍN.- [Conocía mejor a su lacayo, Frontín, que también estuvo allí y] se privaba de todo para que él viviese.

SEÑORA ARGANTA.- Sí, sí, ese Frontín era un devoto sirviente.

COLÁS.- Un zagal mu majo, yo lo crié desde bien chico.

LA MARQUESA.- No sabría compensárselo, puesto que ya no está.

SEÑORA ARGANTA.- Venga, venga, buen anciano, ya es suficiente.

DORANTE.- Dejadnos.

LA MARQUESA.- Esperad. ¿Mi marido estaba entonces con vos?

FRONTÍN.- Aún creo ver su carretilla junto a la mía.

LA MARQUESA.- ¡Ay, cielos! ¿Lo oís, madre? Sí que ha tenido que sufrir mucho...

FRONTÍN.- Considerablemente.

LA MARQUESA.- ¡Ay! Dorante, ¿no os afecta lo que dice?

DORANTE.- [Un encuentro de este tipo, en un día como el de hoy, me parece muy poco apropiado, y desearía] ahorrárnoslo.

SEÑORA ARGANTA.- (*a Frontín.*) ¿Por qué no os retiráis cuando así se os ordena? Vaya un anciano bien inoportuno en el trato. ¿A qué venís aquí?

LA MARQUESA.- Madre, no le ataquéis. Me gustaría poder aliviar a todos aquellos que han soportado los grilletes junto a mi marido.

SEÑORA ARGANTA.- ¡Pues, hale! Que lo cuiden. Colás, llévatelo para allá.

COLÁS.- Pos me lo llevo a la recocina.

FRONTÍN.- ¡Olvidaba lo más importante!

SEÑORA ARGANTA.- ¡Y dale!

FRONTÍN.- [Mi amo me envía para preguntar si puede ver a la señora Marquesa. Es uno de los caballeros] más respetables y decrépitos de cuantos haya.

LA MARQUESA.- ¿También él fue prisionero?

FRONTÍN.- [Trae de Argelia ciertas noticias] del difunto Marqués de Ardeuil.

Ella llora.

SEÑORA ARGANTA.- No terminaremos hoy con los prisioneros, ¡ha venido aquí a quejarse toda Argelia!

DORANTE.- [Voy a ir a verlo y] os transmitiré lo que me diga, señora.

LA MARQUESA.- No, Dorante, quiero que venga. ¿Cómo? Ni soñéis con que me niegue a recibir a un hombre que ha sido amigo de mi marido y que viene a propósito para hablarme de él, Dorante. Si lo hacéis es que no me conocéis en absoluto. Venga, Colás, vaya con este sirviente a decirle de mi parte a su amo que será para mí un gran honor, y que lo espero.

FRONTÍN.- [Me conmueve ver] tan buen corazón de viuda.

Sale con Colás.

ESCENA IV

LA MARQUESA, DORANTE, LA SEÑORA ARGANTA

SEÑORA ARGANTA.- Todo esto no logrará sino sumiros de nuevo en vuestra tristeza, hija mía. No os entiendo: ¿qué razón hay para amar lo que angustia? ¿Acaso no veis que además afligís a Dorante?

DORANTE.- [Es verdad... Pensaba que mi amor] serviría para consolar un poco a la señora.

LA MARQUESA.- Os equivocáis, Dorante, y no me casaría con vos si vuestro afecto no me hubiese conmovido. Mas, ¿de qué os quejáis? No se trata de un amante, es un marido al que extraño; lo conocisteis, vos mismo admitisteis que merecía que lo extrañase; no le envidiéis mis lágrimas, no tienen nada que ver con los sentimientos que os profeso. Tal vez seáis el único hombre del mundo al que pueda permitirme entregarme tras haber sido suya, debéis estar contento.

Le tiende la mano a Dorante, que la besa.

ESCENA V

LA SEÑORA ARGANTA, DORANTE, LA MARQUESA, FRONTÍN, EL MARQUÉS

EL MARQUÉS.- (*viendo que le besan la mano a la Marquesa.*) ¡Ay! (*Dirigiéndose luego a la señora Arganta.*) Vengo, señora, a cumplir con mi palabra...

SEÑORA ARGANTA.- Os equivocáis, señor, no es a mí a quien concierne, sino a mi hija, que está aquí mismo.

LA MARQUESA.- (*con tristeza.*) Venid, señor, tendría motivos para

quejarme de vos. Estáis en vuestro derecho a considerar la casa del señor Marqués como si fuese la vuestra, y de instalaros aquí sin previo aviso, sin deteneros en el pueblo.

FRONTÍN.- [Sobre todo] porque el vino de la taberna es horrible.

EL MARQUÉS.- Cállate. Os doy mil gracias, señora. En verdad, el señor Marqués y yo no podríamos haber estado más unidos... ¡Ay!

LA MARQUESA.- Suspiráis, señor, vos también lo extrañáis.

EL MARQUÉS.- Todos sus infortunios fueron también míos; y ni siquiera consigo posar mi mirada en vos, señora, sin sentirme invadido por todo el amor que, moribundo, me pidió os transmitiese.

LA MARQUESA.- ¡Ay!

DORANTE.- ¡Uf!

EL MARQUÉS.- Os pido perdón si yo mismo me enternezco. Puede que esté entorpeciendo un nuevo compromiso, me parece que mi cometido no es del agrado de todos los aquí presentes.

SEÑORA ARGANTA.- *(al Marqués, señalándole a Dorante.)* A decir verdad, señor, aquí tenéis al hombre a quien daríais una gran alegría si desistieseis: va a desposar a mi hija, poneos en su lugar.

EL MARQUÉS.- Así pues, mi amigo es afortunado de no vivir e ignorar este matrimonio; al menos falleció con el dulce pensamiento de que la señora sería inconsolable.

SEÑORA ARGANTA.- ¡Inconsolable! Con vuestro permiso, señor, el pensamiento ese que tuvo al morir no valía nada en absoluto; ¡que el cielo nos preserve de tal cosa! Creedme, dejémoslo estar.

LA MARQUESA.- *(de golpe.)* No os creeríais cómo me afligís, madre,

no os estáis comportando bien, me desesperáis. No me arrebatéis el consuelo de escuchar al señor. Quiero saberlo todo, o me enfadaré, y anularé todo. No, señor, que nada os detenga, no escatiméis en nada, repetidme cada palabra del Marqués, cada expresión de afecto, me serán eternamente queridas, y perdonad a mi madre, atribuid al cariño que siente por mí la repugnancia que le produce oíros.

EL MARQUÉS.- Pospongamos lo que me queda por deciros, señora; tal vez estéis sola en otro momento, y entonces regrese.

SEÑORA ARGANTA.- No, señor, concluyamos. ¿Cuánto puede faltaros? El Marqués la amaba mucho, os lo dijo, murió repitiéndoslo; eso es todo, no puede haber nada más.

FRONTÍN.- [...] Esto no acaba aquí.

EL MARQUÉS.- He aquí un retrato vuestro, señora, que se llevó al dejaros y que me pidió os devolviese; retrato que nuestros patrones, por bárbaros que fuesen, no tuvieron la crueldad de arrebatarse a su ternura, y que conservó a un precio mil veces más [elevado] que su propia vida.

LA MARQUESA.- (*entre lágrimas*) ¡Ay! Lo reconozco, es la última prenda que recibió de mi amor, y la guardó hasta su muerte. ¡Ay! Dorante, sufrid que os deje, en este momento no podría escuchar nada más; necesito unos momentos de libertad. Y vos, señor, quedaos aquí unos días para descansar, no me rechacéis esa gracia. Daré orden de ello. Ay...

DORANTE.- [¿No me daríais ese retrato, señora?] Me es lícito desearlo.

EL MARQUÉS.- Se me olvidó deciros que os suplicaba no dárselo a nadie.

DORANTE.- Tenéis buena memoria, señor.

LA MARQUESA.- (*a Dorante*) Dejad que respete sus deseos, Dorante;

es un respeto que le debo.

Sale.

ESCENA VI

LA SEÑORA ARGANTA, DORANTE, FRONTÍN, EL MARQUÉS

EL MARQUÉS.- (*saluda a la señora Arganta*) Vuestro seguro servidor, señora. Me retiro a descansar un poco a la espera de volver a ver a la señora Marquesa.

DORANTE.- [¿Acaso no veis que] vuestros relatos [la afligen, señor?]

SEÑORA ARGANTA.- (*con sequedad.*) ¿Os regocija hacer llorar a mi hija? ¡Tenéis unos modales bien argelinos!

EL MARQUÉS.- No quiero causar pena a nadie. Vengo a cumplir el compromiso que adquirí.

FRONTÍN.- [Somos] personajes totalmente inofensivos.

SEÑORA ARGANTA.- Señor, decidle a este viejo lacayo que se calle.

EL MARQUÉS.- Disculpadlo, a fuerza de ser mi camarada ha cogido confianza.

FRONTÍN.- Éramos de la misma condición.

EL MARQUÉS.- Haya paz...

SEÑORA ARGANTA.- He de decir que pese a todo, señor, parecéis un hombre cortés. A vuestra edad, habéis tenido tiempo de convertir os en una persona noble, y creo que lo sois.

EL MARQUÉS.- Me hacéis justicia, señora.

SEÑORA ARGANTA.- Se ve en vuestra fisionomía.

FRONTÍN.- [Si mi amo quisiese,] lo veríais aún mejor.

EL MARQUÉS.- (*a Frontín*) ¡Y dale!

SEÑORA ARGANTA.- Así que no perjudiquéis a este señor, no retraséis sus nupcias. Le habéis dicho a mi hija que aún teníais algo que decirle. Sed breve y tened cuidado con su fragilidad en este asunto: ¿para qué enternecerla con un hombre que ya no está en este mundo? ¿No os reprocharíais haber venido a perturbarnos para satisfacer las injustas fantasías de un muerto?

EL MARQUÉS.- Tenéis razón, mas por fortuna el señor no tiene de qué preocuparse; me ha parecido que sienten mucha ternura por él.

DORANTE.- [Esa ternura no sabría cómo resistir] cuando se le habla del difunto.

SEÑORA ARGANTA.- Figuraos que hace diez años que no osamos pronunciar su nombre delante de ella, que ha vivido en la desdicha cerca de ocho años, que ha rechazado veinte matrimonios mejores que el del Marqués.

EL MARQUÉS.- Entonces, ¿estaba muy unida a él?

SEÑORA ARGANTA.- ¡Ay! Señor, supera todo lo imaginable. Era en verdad un hombre de mérito, un hombre estimable, tenía cualidades... mas ya no está, y, si conocieseis a este señor, veríais que no pierde con el cambio.

DORANTE.- La señora está prevenida a mi favor.

EL MARQUÉS.- Así pues, me conduciré de modo que la Marquesa no lo

extraña aún más.

DORANTE.- [Me haréis de ese modo] el mayor favor del mundo.

SEÑORA ARGANTA.- Mas, ¿a qué se reduce entonces lo que debéis decirle?

EL MARQUÉS.- A casi nada: tengo una carta que entregarle.

DORANTE.- ¿Una carta del difunto?

EL MARQUÉS.- Sí, señor.

SEÑORA ARGANTA.- (*gritando*) ¡Otra carta!

EL MARQUÉS.- Sí, señora.

DORANTE.- [Os pido que la suprimáis, señor, provocaréis] mi ruina si se la entregáis.

EL MARQUÉS.- ¿Suprimirla, señor? No me es posible: juré que la entregaría, es una cuestión de honor.

SEÑORA ARGANTA.- ¿Cómo? ¿Vuestro honor depende de quitarle la vida a mi hija?

EL MARQUÉS.- No es mi propósito, señora.

DORANTE.- [Entonces no se la deis,] ella se sentirá mejor.

SEÑORA ARGANTA.- El cielo nos habría hecho un gran favor dejándoos en Argelia.

EL MARQUÉS.- Me hizo uno mayor sacándome de allí.

FRONTÍN O DORANTE.- No me fío ya de nada...

SEÑORA ARGANTA.- De acuerdo, os lo confieso: ¡un muerto extraño con su miserable carta, y más extraño aún el anciano a quien se la encargó!

EL MARQUÉS.- Sois cruel conmigo, señora.

DORANTE.- [...]

FRONTÍN.- [...] somos vilmente vituperados.

EL MARQUÉS.- Me he encontrado con mejores recibimientos en tierra de bárbaros...

SEÑORA ARGANTA.- Y yo con mayor juicio en un niño.

FRONTÍN.- [Además se les dan bofetones] por mal comportamiento.

SEÑORA ARGANTA.- Impertinente, os los mereceríais si no fuera por vuestra edad.

EL MARQUÉS.- Calma, señora, calma.

SEÑORA ARGANTA.- Retirémonos, Dorante; noto cómo se me sube el fuego a la cabeza.

ESCENA VII

EL MARQUÉS, FRONTÍN, COLÁS

FRONTÍN.- [Les gustaría vernos muertos, mas] tenemos la intención de envejecer aún más.

COLÁS.- Y bien, amo, sus he visto parlamentar con la señora, ¿no habís sacao contento de ella? ¿No es verdá que tenís una gran mujer por

esposa?

EL MARQUÉS.- Sí, no tengo de qué quejarme y, a pesar del matrimonio que se iba a llevar a cabo, no creo que le disguste reencontrarse conmigo.

COLÁS.- Sus advierto que se anda lamentando allí en el cenador, tié el rostro to húmedo. Me he percatao de cómo lloraban sus ojos cual regaderas, está hecha una Magdalena. Debemos calmarla, señor, tié que ver al difunto.

EL MARQUÉS.- He de hablar con ella de nuevo. Quiero ver hasta dónde alcanza su inclinación por mi rival, y si la carta que le daré la conducirá sin dificultad a anular el matrimonio.

FRONTÍN.- [Y yo, voy a ver qué hace] la falsa de mi esposa.

COLÁS.- ¡Oh! No hay na bueno que ver, la curiosidá es mu mala compañera. Mirad, ahí comparece con su nuevo galán brincando a su alrededor.

FRONTÍN.- [Voy a hacer que brinquen] a base de palos.

EL MARQUÉS.- Cuidado con lo que vayas a hacer.

ESCENA VIII

EL MARQUÉS, FRONTÍN, COLÁS, LISETA, JUANÍN

LISETA.- Señor, ¿no sois vos el hombre de Argelia?

EL MARQUÉS.- Al menos el que de allí viene, sí.

LISETA.- [Os mostraré vuestros aposentos, señor,] en caso de que

deseéis retiraros.

EL MARQUÉS.- Lo haré... (*A Frontín.*) Scapin, vos iréis a buscar mi ropa.

FRONTÍN.- Sí, señor, enseguida. *Sale.*

ESCENA IX

FRONTÍN, COLÁS, LISETA, JUANÍN

COLÁS.- Ahí tenís, amigo, la señorita Liseta, que andabais buscando.

JUANÍN.- [¿Es esa] la última moda allí?

COLÁS.- Quieto ahí, zagal; ¿tiés que bromear asín con las barbas de los viejos? [...]

LISETA.- [Dejadme] a solas con este buen anciano.

COLÁS.- Sí, sí, procede eso mesmo: no hay necesidá de que los forasteros conozcan las comidillas de estos dos: Juanín y yo nos echamos pa un lao.

Se apartan.

ESCENA X

[LISETA, FRONTÍN]

[...]

ESCENA XI

FRONTÍN *espada en mano*, LISETA, *por otra parte* COLÁS Y JUANÍN

LISETA.- ¡Juanín, Colás! ¡A mí! ¡Socorro!

COLÁS.- ¿Qué acontece aquí, pues? ¿Se nos viene una masacre?

LISETA.- ¡Pedid ayuda, Colás!

COLÁS.- Con cuidao, abuelo, enfundad, envainad el terciado.

FRONTÍN.- [Solo] he de sacrificaros una oreja.

COLÁS.- No, no, dejadle el par.

FRONTÍN.- [El pobre Frontín había adivinado que era como mi esposa,] que me era infiel.

COLÁS.- Pos vaya un embrujo, adivinar que era mujer.

FRONTÍN.- [Guardaré el legado], puesto que este galán ha sabido ver la falsa fidelidad de la tunanta.

COLÁS.- Así que no hace falta bolsa pa zanjar esto con la viuda.

FRONTÍN.- ¡A mí el peculio!

ESCENA XII

FRONTÍN, LISETA, COLÁS, JUANÍN, SEÑORA ARGANTA,
DORANTE

SEÑORA ARGANTA.- Ahí tenemos al lacayo; tratemos de ganárnoslo, y que él nos instruya. (*A Frontín.*) ¡Ah! Aquí estáis, amigo, os estábamos

buscando.

LISETA.- [...]

FRONTÍN.- [Soy] legatario, no ladrón.

SEÑORA ARGANTA.- Venga, Liseta, dejadnos, nosotros nos encargamos.

FRONTÍN.- [...]

LISETA.- Me ha parecido oír la voz del muerto.

COLÁS.- ¡Ja ja ja! *Salen.*

ESCENA XIII

FRONTÍN, SEÑORA ARGANTA, DORANTE

SEÑORA ARGANTA.- Bueno, amigo mío, decidnos: ¿pretende su amo permanecer aquí por mucho tiempo?

FRONTÍN.- [Pretende convertirlo] en su residencia de invierno.

SEÑORA ARGANTA.- ¡Su residencia de invierno!

DORANTE.- [¡Es] un hombre intrépido!

SEÑORA ARGANTA.- Calma, Dorante, todo tiene remedio: tenemos aquí a un anciano que me parece un hombre honesto. Creo haberle oído decir que había visto morir al Marqués, y no se negará a confirmárselo a mi hija, si su amo dijese lo contrario. Estará encantado de servirnos, ¿no es así, amigo?

FRONTÍN.- [Se trata de mi honor,] y hablo bien mi lengua.

SEÑORA ARGANTA.- No, no demasiado bien, puesto que no os entendemos. ¿Qué queréis que hagamos?

FRONTÍN.- [No obstante habéis sabido] tacharnos de honestos.

SEÑORA ARGANTA.- ¡Ah, lo tengo! Es dinero lo que pide.

FRONTÍN.- (*tomando la bolsa que se le entrega, y aparte.*) [No será] culpa mía si sale bien parado.

SEÑORA ARGANTA.- Ahí viene vuestro amo, y tengo ganas de hablar con él.

FRONTÍN.- Como gustéis.

ESCENA XIV

FRONTÍN, SEÑORA ARGANTA, DORANTE, EL MARQUÉS

EL MARQUÉS.- Os pido perdón, señora, y me retiro. Pensaba que la señora Marquesa estaría con vos.

SEÑORA ARGANTA.- (*las primeras palabras aparte.*) Veamos qué dice... Acercaos, señor, no estáis de más en absoluto: vuestro lacayo nos hablaba del Marqués, a quien vio muerto.

EL MARQUÉS.- Mi lacayo se equivoca, ya que, para ser exactos, la vida del Marqués expiraba cuando yo lo dejé; mas aún vivía, perdura incluso en mí cierto escrúpulo por haber dicho que ya no estaba en este mundo.

DORANTE.- [Sin duda tenéis unos motivos diferentes a los de vuestro

lacayo] para pensar de tal modo.

EL MARQUÉS.- Mas, Scapin, ¿acaso vos no lo creéis?

DORANTE.- [Vi tan claramente que estaba muerto, nos decía,] que me parece seguir viéndolo.

EL MARQUÉS.- Sois un bellaco, Scapin.

FRONTÍN.- (*aparte.*) ¡Ah, truhan!

SEÑORA ARGANTA.- (*a Frontín.*) Venga, habladle entonces, libradlo de su escrúpulo.

FRONTÍN.- (*en un susurro al Marqués.*) [¿Qué os importa?] Vuestra salud va a seguir siendo la misma.

SEÑORA ARGANTA.- Lo vio, lo que se dice *ver*.

DORANTE.- (*a Frontín.*) [Vos, amigo mío, me da la impresión de que meditáis para tratar] de desdeciros.

SEÑORA ARGANTA.- (*al Marqués.*) Y vos, señor, me parecéis todo un aventurero que quiere por conveniencia prolongar aquí una estancia que le conviene.

EL MARQUÉS.- ¿Un aventurero, yo, señora?

DORANTE.- [Abandonad el castillo, señor, os daremos dinero] para que os paguéis el viaje.

EL MARQUÉS.- No necesito nada, señor.

SEÑORA ARGANTA.- (*nerviosa.*) Solo pasar aquí el invierno.

EL MARQUÉS.- Tanto tiempo como me plazca, señora.

SEÑORA ARGANTA.- ¿Cómo es posible que os las deis de amo, viejo chocho?

DORANTE.- Ya sabrá a quién se enfrenta.

EL MARQUÉS.- Lo sabréis vos mejor que yo.

SEÑORA ARGANTA.- Hasta la vista. *Salen.*

ESCENA XV

FRONTÍN, EL MARQUÉS

EL MARQUÉS.- ¿A qué se debe que me taches del mundo de los vivos?

FRONTÍN.- (*enseñándole la bolsa.*) He aquí lo que os borra.

EL MARQUÉS.- ¡Ja ja! Te lo perdono; mas, déjanos, ahí está la Marquesa.

ESCENA XVI

EL MARQUÉS, LA MARQUESA

LA MARQUESA.- Bien, señor, henos aquí solos; podéis hablarme libremente de mi marido; no os preocupéis en absoluto por mi dolor: me es mil veces más querido que todos los placeres del mundo.

EL MARQUÉS.- No, señora, he cambiado de parecer, dispensadme de hablar: si mi amigo fuese conocedor de lo que sucede, él mismo aprobaría mi discreción.

LA MARQUESA.- ¿A qué viene eso, señor? ¿Qué motivo tenéis para ocultarme el resto?

EL MARQUÉS.- Lo que queréis saber le correspondería únicamente a una esposa que hubiese permanecido viuda, señora. El Marqués se lo dirigía a un corazón que se conservase solo para él.

LA MARQUESA.- ¡Ay! Señor, ¿cómo tenéis el valor de soltarme tal discurso, viendo la fragilidad de que soy presa? ¿Qué podría reprocharme el propio Marqués? Lo lloro desde que lo perdí y lo lloraré toda mi vida.

EL MARQUÉS.- Y sin embargo daréis vuestra mano a otro, señora, y no es en absoluto a mí a quien corresponde criticarlo; mas no podría sentirme indiferente ante la consternación en la que él mismo se encontraría... ¡Su esposa dispuesta a contraer segundas nupcias! No es un crimen, pero eso lo mataría, señora. «Mi vida termina entre grandes desdichas», me decía él, «mas mi corazón ha gozado de un bien que logró endulzar cada una de ellas: la certitud de que la Marquesa jamás amaré más que a mí». Y no obstante, erraba, señora, y mi amistad se lamenta por él.

LA MARQUESA.- ¡Ay, señor! Aprecio vuestra sensibilidad, y la respeto, mas no lo entendéis. El amigo de mi propio marido será mi juez, no imagináis que mi corazón pueda sentirse culpable, mas que el vuestro no gima: el Marqués no es víctima de engaño alguno.

EL MARQUÉS.- Se trata de un matrimonio, señora, y, a juzgar por las apariencias, no os casáis sin amor.

LA MARQUESA.- Esperad, señor, conviene explicarlo: sí, las apariencias pueden estar en mi contra; mas permitidme que os diga que merezco me escuchen. Conocía bien al Marqués, y puede que haya yo llevado el dolor más allá incluso de lo que un corazón como el suyo habría querido. Sí, tengo el convencimiento de que preferiría que lo

olvidase a saber lo que aún sufro.

EL MARQUÉS.- (*aparte.*) ¡Ay! Me resulta difícil contenerme.

LA MARQUESA.- Me encontráis dispuesta a concluir un matrimonio, y no os digo que odie a aquel con quien me caso; no, no lo odio en absoluto, sería un error; es un hombre honesto. Mas, ¿pensáis que me caso con él con una ternura de la que mi marido pudiese quejarse? ¿Le profeso sentimientos que pudiesen afligir al Marqués? No, señor, no, no tengo el corazón enamorado, no le estoy sino agradecida por todos los servicios que me ha rendido, que son incontables. Se trata de hecho de un hombre que desde hace cerca de dos años vive conmigo en el respeto, en la sumisión y con gran deferencia hacia mi dolor; en suma, entre penas e inquietudes por mi salud, que se ve considerablemente turbada, con el temor de verme morir; un hombre que, a no ser que tuviera yo un alma desprovista de todo sentimiento, ha debido por todo ello tener cierto impacto en mi persona; mas, ¿qué impacto, señor? El menor de todos: lo he compadecido, me ha dado pena, eso es todo.

EL MARQUÉS.- ¿Y os casáis con él?

LA MARQUESA.- Decid más bien que consiento, lo que es muy diferente, y que consiento atormentada por una madre a la que le soy querida, que debe sérmelo, que jamás ha amado a nadie tanto como a mí, y a quien mis negativas desconsuelan. No siempre se es dueño del propio destino, señor, hay complacencias inevitables en la vida, una especie de embates a los que no siempre sabemos hacer frente. Vi cómo esa madre, mil veces desesperada por mi estado, caía enferma: yo era la causa, se trataba simplemente de salvarle la vida, moribunda, mi obstinación la mataba. No sé mostrarme indiferente ante tales cosas, y me hizo prometerle que me casaría con Dorante. Mas puse una condición: que envasen una segunda vez a alguien a Argelia, y todo cuanto me trajeron fue un nuevo certificado de la muerte del Marqués. Lo había prometido. Mi madre me obligó a cumplir mi palabra; debía entregarme, y me

entregué. Me sacrificué, señor, me sacrificué. ¿Es eso amor? ¿Es eso olvidar al Marqués? ¿Es eso casarse por ternura?

EL MARQUÉS.- (*aparte.*) Veamos si anula... (*En alto.*) No. Concibo por ese detalle que os alegraría volver a ver al Marqués.

LA MARQUESA.- (*encantada.*) ¡Ay, señor! Volver a verlo... ¡Ojalá! No necesitaría tanto; el menor atisbo de esa esperanza lo detendría todo; hace diez años que ya no vivo, y reviviría.

EL MARQUÉS.- En ese caso, no dudaré más si daros esta carta; no está fuera de lugar, sigue conviniéndoos.

LA MARQUESA.- (*resplandeciente.*) ¿Una carta suya, señor?

EL MARQUÉS.- Sí, señora, y que os escribió moribundo. Yo estaba presente.

LA MARQUESA.- (*besando la carta.*) ¡Ay, querido Marqués! *Llora.*

EL MARQUÉS.- (*aparte.*) ¡Ay, señora! Comienzo a temer haberos enternecido demasiado.

LA MARQUESA.- Ya ni sé dónde estoy. Leamos. (*Lee.*) Muero, querida esposa, y no me quedan ni dos horas de vida; voy a perder el placer de amaros. (*Se detiene.*) Es el único bien que me quedaba, y, después de a vos, el único que extraño. (*Interrumpiéndose.*) Necesito respirar. (*Lee.*) Consolaos, vivid, mas permaneced libre; os lo suplico: nadie conocería la valía de vuestro corazón. (*Interrumpiéndose.*) Reconozco el suyo. (*Prosigue.*) Mi flaqueza me fuerza a terminar, mi amigo parte, lo arrastran, y no puede escuchar mi último suspiro sin jugarse la vida. (*Al Marqués.*) Cómo, señor, ¿entonces aún vivía cuando lo dejasteis?

EL MARQUÉS.- Sí, señora, se equivocaron. Es cierto que la mayor parte de los cautivos pereció en Argelia mientras estábamos allí, mas

nosotros encontramos el modo de salvarnos, y nuestra desaparición dio pie al error: estoy en el mismo caso, y el Marqués murió durante nuestra fuga, o al menos estaba moribundo cuando me vi obligado a dejarlo.

LA MARQUESA.- (*con presteza.*) Entonces no estáis seguro de nada, ¿así que podría haberse repuesto? Hablad, señor, ahora mismo anulo todo: ¡ya no hay matrimonio! ¿Mas hacia dónde iríamos? ¿Qué medidas tomar? ¿Dónde podríamos encontrarlo? Sois su amigo, señor, ¿lo abandonaríais?

EL MARQUÉS.- ¿Entonces deseáis que viva?

LA MARQUESA.- ¡Claro que lo deseo! No me prometáis nada que no sea cierto, moriría.

EL MARQUÉS.- ¿Y si el temor a ya no ser amado hubiese sido el único motivo de que dudase si manifestarse o no? ¿Y si me hubiese suplicado que viniese aquí para poder informarlo de vuestra disposición?

LA MARQUESA.- Todo mi corazón le pertenece. ¿Dónde se encuentra? Llevadme adonde se halle.

EL MARQUÉS.- (*tomándose un tiempo para responder.*) Vendrá en un instante, y lo veréis.

LA MARQUESA.- ¡Voy a verlo! ¡Voy a verlo! Encaminémonos, apresurémonos, vayamos a su encuentro, ¡me muero de alegría!: ¡voy a verlo! Seréis, para mí, tras él, el ser más querido.

EL MARQUÉS.- (*quitándose la barbas y arrodillándose a sus pies.*) No, os soy tan querido como él mismo.

LA MARQUESA.- (*retrocediendo.*) ¿Qué sucede? ¿Quién sois? (*Lanzándose a sus brazos.*) ¡Ay, querido Marqués! (*Lo levanta y se abrazan de nuevo.*) ¡Cuán feliz soy!

EL MARQUÉS.- Ahí viene vuestra madre.

ESCENA XVII

EL MARQUÉS, LA MARQUESA, LA SEÑORA ARGANTA, DORANTE,
COLÁS, FRONTÍN, LISETA

SEÑORA ARGANTA.- Hija, os advierto que mandamos arrestar a este hombre, que por mero interés refuta certificar que el Marqués está muerto.

EL MARQUÉS.- No podría, señora, debo en conciencia certificar que aún vive.

SEÑORA ARGANTA.- ¡Oh! ¿Pero qué veo? ¡Sois él mismo!

LA MARQUESA.- Sí, madre, es él, este a quien sostengo y abrazo.

SEÑORA ARGANTA.- Señor, no tengo nada más que decir, que mi vergüenza os permita juzgar, y me marchó confundida por todo lo sucedido.

DORANTE.- (*huyendo.*) Nadie está más fuera de lugar aquí que yo.

LA MARQUESA.- Ni hay nadie que pueda superarme en gozo.

FRONTÍN.- [...]

LISETA.- ¡Ay, tunante!

COLÁS.- Mi defunto amigo, ¡andemos a brindar por vuestro testamento!

La commère

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

MARIVAUX

La Commère Comédie en un acte pour les Comédiens-Italiens par M. De
Marivaux 1741

Acteurs

LA VALLÉE

MONSIEUR REMY

MONSIEUR THIBAUT ET SON CONFRÈRE, NOTAIRES

LE NEVEU DE MADEMOISELLE HABERT

MADAME ALAIN

MADMOISELLE HABERT

AGATHE

JAVOTTE

La scène est à Paris chez Madame Alain.

SCÈNE PREMIÈRE

LA VALLÉE, MADEMOISELLE HABERT

LA VALLÉE.- Entrons dans cette salle. Puisqu'on dit que Madame Alain va revenir, ce n'est pas la peine de remonter chez vous pour redescendre après ; nous n'avons qu'à l'attendre ici en devisant.

MADemoISELLE HABERT.- Je le veux bien.

LA VALLÉE.- Que j'ai de contentement quand je vous regarde ! Que je suis aise ! On dit que l'on meurt de joie ; cela n'est pas vrai, puisque me voilà. Et si je me réjouis tant de notre mariage, ce n'est pas à cause du bien que vous avez et de celui que je n'ai pas, au moins. De belles et bonnes rentes sont bonnes, je ne dis pas que non, et on aime toujours à avoir de quoi ; mais tout cela n'est rien en comparaison de votre personne. Quel bijou !

MADemoISELLE HABERT.- Il est donc bien vrai que vous m'aimez un peu, La Vallée ?

LA VALLÉE.- Un peu, Mademoiselle ? Là, de bonne foi, regardez-moi dans l'œil pour voir si c'est un peu.

MADemoISELLE HABERT.- Hélas ! Ce qui me fait quelquefois douter de votre tendresse, c'est l'inégalité de nos âges.

LA VALLÉE.- Mais votre âge, où le mettez-vous donc ? Ce n'est pas sur votre visage ; est-ce qu'il est votre cadet ?

MADemoISELLE HABERT.- Je ne dis pas que je sois bien âgée ; je serais encore assez bonne pour un autre.

LA VALLÉE.- Eh bien, c'est moi qui suis l'autre. Au surplus, chacun a son tour pour venir au monde ; l'un arrive le matin et l'autre le soir, et puis on se rencontre sans se demander depuis quand on y est.

MADemoiselle Habert.- Vous voyez ce que je fais pour vous, mon cher enfant.

La Vallée.- Pardi, je vois des bontés qui sont des merveilles ! Je vois que vous avez levé un habit qui me fait 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 ?

MADemoiselle Habert.- Je me suis séparée d'une sœur avec qui je vivais depuis plus de vingt-cinq ans dans l'union la plus parfaite, et je brave les reproches de toute ma famille, qui ne me pardonnera jamais notre mariage quand elle le saura.

La Vallée.- Vraiment, que n'avez-vous point fait ! Je ne savais pas la civilité du monde, par exemple, et à cette heure, par votre moyen, je suis poli, j'ai des manières. Je proférais des paroles rustiques, au lieu qu'à présent. je dis des mots délicats : on me prendrait pour un livre. Cela n'est-il pas bien gracieux ?

MADemoiselle Habert.- Ce n'est pas votre bien qui me détermine.

La Vallée.- Ce n'est pas ma condition non plus. Finalement, je vous dois mon nom, ma braverie, ma parenté, mon beau langage, ma politesse, ma bonne mine ; et puis vous m'allez prendre pour votre homme comme si j'étais un bourgeois de Paris.

MADemoiselle Habert.- Dites que je vous épouse, La Vallée, et non pas que je vous prends pour mon homme ; cette façon de parler ne vaut rien.

La Vallée.- Pardi, grand merci, cousine ! Je vous fais bien excuse, Mademoiselle : oui, vous m'épousez. Quel plaisir ! Vous me donnez votre cœur qui en vaut quatre comme le mien.

MADemoiselle Habert.- Si vous m'aimez, je suis assez payée.

LA Vallée.- Je paie tant que je puis, sans compter, et je n'y épargne rien.

MADemoiselle Habert.- Je vous crois ; mais pourquoi regardez-vous tant Agathe, lorsqu'elle est avec nous ?

LA Vallée.- La fille de Madame Alain ? Bon, c'est qu'elle m'agace ! Elle a peut-être envie que je lui en conte et je n'ose pas lui dire que je suis retenu.

MADemoiselle Habert.- La petite sotté !

LA Vallée.- Eh ! Pardi, est-ce que la mère ne va pas toujours disant que je suis beau garçon ?

MADemoiselle Habert.- Oh ! Pour la mère, elle ne m'inquiète pas, toute réjouie qu'elle est, et je suis persuadée , après toute l'amitié qu'elle me témoigne, que je ne risque rien à lui confier mon dessein. À qui le confierais-je ? D'ailleurs il ne serait pas prudent d'en parler aux gens qui me connaissent. Je ne veux pas qu'on sache qui je suis, et il n'y a que Madame Alain à qui nous puissions nous adresser. Mais elle n'arrive point. Je me rappelle que j'ai un ordre à donner pour le repas de ce soir, et je remonte. Restez ici ; prévenez-la toujours, quand elle sera venue ; je redescends bientôt.

LA Vallée.- Oui, ma bonne parente, afin que le parent vous revoie plus vite. Êtes-vous revenue ?

Il lui baise la main.

SCÈNE II

LA VALLÉE, AGATHE

LA VALLÉE.- Cette fille-là m'adore. Elle se meurt pour ma jeunesse. Et voilà ma fortune faite.

AGATHE.- Oh ! C'est vous, Monsieur de la Vallée. Vous avez l'air bien gai ; qu'avez-vous donc ?

LA VALLÉE.- Ce que j'ai, Mademoiselle Agathe ? C'est que je vous vois.

AGATHE.- Oui-da. Il me semble en effet depuis que nous nous connaissons, que vous aimez assez à me voir.

LA VALLÉE.- Oh ! vous avez raison, Mademoiselle Agathe, j'aime cela tout à fait. Mais vous parlez de mon œil gai. C'est le vôtre qui est gaillard. Quelle prunelle ! d'où cela vient-il ?

AGATHE.- Apparemment de ce que je vous vois aussi.

LA VALLÉE.- Tout de bon ? vraiment tant mieux. Est-ce que par hasard je vous plais un peu, Mademoiselle Agathe ?

AGATHE.- Dites, qu'en pensez-vous, Monsieur de la Vallée ?

LA VALLÉE.- Eh mais, je crois que j'ai opinion que oui, Mademoiselle Agathe.

AGATHE.- Nous sommes tous deux du même avis.

LA VALLÉE.- Tous deux ! la jolie parole ! Où est-ce qu'est votre petite main que je l'en remercie ? Qui est-ce qui pourrait s'empêcher de prendre cela en passant ?

AGATHE.- Je n'ai jamais permis à Monsieur Dumont de me baiser la

main au moins, quoiqu'il m'aime bien.

LA VALLÉE.- C'est signe que vous m'aimez mieux que lui, mon mouton.

AGATHE.- Quelle différence !

LA VALLÉE.- Tout le monde est amoureux de moi. Je la baisera donc encore si je veux.

AGATHE.- Eh ! vous venez de l'avoir. Parlez à ma mère si vous voulez l'avoir tant que vous voudrez.

LA VALLÉE.- Vraiment il faut bien que je lui parle aussi, je l'attends.

AGATHE.- Vous l'attendez ?

LA VALLÉE.- Je viens exprès.

AGATHE.- Vous faites fort bien, car Monsieur Dumont y songe. Heureusement, la voilà qui arrive. Ma mère, Monsieur de la Vallée vous demande. Il a à vous entretenir de mariage, et votre volonté sera la mienne. Adieu, Monsieur.

SCÈNE III

LA VALLÉE, MADAME ALAIN

MADAME ALAIN.- Dites-moi donc, gros garçon, qu'est-ce qu'elle me conte là ? Que souhaitez-vous ?

LA VALLÉE.- Discourir, comme elle vous le dit, d'amour et de mariage.

MADAME ALAIN.- Ah ! ah ! Je ne croyais pas que vous songiez à Agathe ; je me serais imaginé autre chose.

LA VALLÉE.- Ce n'est pas à elle non plus ; c'est le mot de mariage qui l'abuse.

MADAME ALAIN.- Voyez-vous cette petite fille ! Sans doute qu'elle ne vous hait pas ; elle fait comme sa mère.

LA VALLÉE.- (*à part.*) Encore une amoureuse ; mon mérite ne finit point. (*À Madame Alain.*) Non, je ne pense pas à elle.

MADAME ALAIN.- Et c'est un entretien d'amour et de mariage ? Oh ! j'y suis ! Je vous entends à cette heure !

LA VALLÉE.- Et encore qu'entendez-vous, Madame Alain ?

MADAME ALAIN.- Eh ! Pardi, mon enfant, j'entends ce que votre mérite m'a toujours fait comprendre. Il n'y a rien de si clair. Vous avez tant dit que mon humeur et mes manières vous revenaient, vous êtes toujours si folâtre autour de moi que cela s'entend de reste.

LA VALLÉE.- (*à part.*) Autour d'elle ?...

MADAME ALAIN.- Je me suis bien doutée que vous m'en vouliez et je n'en suis pas fâchée.

LA VALLÉE.- Pour ce qui est dans le cas de vous en vouloir, il est vrai... que vous vous portez si bien, que vous êtes si fraîche...

MADAME ALAIN.- Eh ! Qu'aurais-je pour ne l'être pas ! Je n'ai que trente-cinq ans, mon fils. J'ai été mariée à quinze : ma fille est presque aussi vieille que moi ; j'ai encore ma mère, qui a la sienne.

LA VALLÉE.- Vous n'êtes qu'un enfant qui a grandi.

MADAME ALAIN.- Et cet enfant vous plaît, n'est-ce pas ? Parlez hardiment.

LA VALLÉE.- (*à part.*) Quelle vision ! (*À Madame Alain.*) Oui-da. (*À part.*) Comment lui dire non ?

MADAME ALAIN.- Je suis franche et je vous avoue que vous êtes fort à mon gré aussi ; ne vous en êtes-vous pas aperçu ?

LA VALLÉE.- Heim ! heim ! Par-ci, par-là

MADAME ALAIN.- Je le crois bien. Si vous aviez seulement dix ans de plus, cependant, tout n'en irait que mieux ; car vous êtes bien jeune. Quel âge avez-vous ?

LA VALLÉE.- Pas encore vingt ans. Je ne les aurai que demain matin.

MADAME ALAIN.- Oh ! Ne vous pressez pas ; je m'en accommode comme ils sont ; ils ne me font pas plus de peur aujourd'hui qu'ils ne m'en feront demain ; et après tout, un mari de vingt ans avec une veuve de trente-cinq vont bien ensemble, fort bien ; ce n'est pas là l'embarras, surtout avec un mari aussi bien fait que vous et d'un caractère aussi doux.

LA VALLÉE.- Oh ! point du tout, vous m'excuserez !

MADAME ALAIN.- Très bien fait, vous dis-je, et très aimable.

LA VALLÉE.- Arrêtez-vous donc, Madame Alain ; ne prenez pas la peine de me louer, il y aura trop à rabattre, en vérité, vous me confondez. Je ne sais plus comment faire avec elle.

MADAME ALAIN.- Voyez cette modestie ! Allons, je ne dis plus mot. Ah ça ! arrangeons-nous, puisque vous m'aimez. Voyons. Ce n'est pas le tout que de se marier il faut faire une fin. À votre âge, on est bien vivant ; vous avez l'air de l'être plus qu'un autre, et je ne le suis pas mal aussi, moi qui vous parle.

LA VALLÉE.- Oh ! oui, très vivante !

MADAME ALAIN.- Ainsi nous voilà déjà deux en danger d'être bientôt trois, peut-être quatre, peut-être cinq, que sait-on jusqu'où peut aller une famille ? Il est toujours bon d'en supposer plus que moins, n'est-ce pas ? J'ai assez de bien de mon chef ; j'ai ma mère qui en a aussi, une grand-mère qui n'en manque pas, un vieux parent dont j'hérite et qui en laissera ; et pour peu que vous en ayez, on se soutient en prenant quelque charge ; on roule. Qu'est-ce que c'est que vous avez de votre côté ?

LA VALLÉE.- Oh ! Moi, je n'ai point de côté.

MADAME ALAIN.- Que voulez-vous dire par là ?

LA VALLÉE.- Que je n'ai rien. C'est moi qui suis tout mon bien.

MADAME ALAIN.- Quoi ! Rien du tout ?

LA VALLÉE.- Non. Rien que des frères et des sœurs.

MADAME ALAIN.- Rien, mon fils, mais ce n'est pas assez.

LA VALLÉE.- Je n'en ai pourtant pas davantage ; vous en contentez-vous, Madame Alain ?

MADAME ALAIN.- En vérité, il n'y a pas moyen, mon garçon ; il n'y a pas moyen.

LA VALLÉE.- C'est ce que je voulais savoir avant de m'aviser, car pour vous aimer, ce serait besogne faite.

MADAME ALAIN.- C'est dommage ; j'ai grand regret à vos vingt ans, mais rien, que fait-on de rien ? Est-ce que vous n'avez pas au moins quelque héritage ?

LA VALLÉE.- Oh ! si fait. J'ai sept ou huit parents robustes et en bonne santé, dont j'aurai infailliblement la succession quand ils seront morts.

MADAME ALAIN.- Il faudrait une furieuse mortalité, Monsieur de la

Vallée, et cela sera bien long à mourir, à moins qu'on ne les tue. Est-ce que cette demoiselle Habert, votre cousine qui vous aime tant, ne pourrait pas vous avancer quelque chose ?

LA VALLÉE.- Vraiment, elle m'avancera de reste, puisqu'elle veut m'épouser.

MADAME ALAIN.- Hem ! Dites-vous pas que votre cousine vous épouse ?

LA VALLÉE.- Hé oui ! Je vous l'apprends, et c'est de quoi elle a à vous entretenir. N'allez pas lui dire que je vous donnais la préférence, elle est jalouse, et vous me feriez tort.

MADAME ALAIN.- Moi, lui dire ! Ah ! mon ami, est-ce que je dis quelque chose ? Est-ce que je suis une femme qui parle ? Madame Alain, parler ? Madame Alain, qui voit tout, qui sait tout et ne dit mot !

LA VALLÉE.- Qu'il est beau d'être si rare !

MADAME ALAIN.- Pardi, allez ! je ferais bien d'autres vacarmes si je voulais. J'ai bien autre chose à cacher que votre amour. Vous vîtes encore hier Madame Remy ici. Je n'aurais donc qu'à lui dire que son mari m'en conte, sans qu'il y gagne ; à telles enseignes que je reçus l'autre jour à mon adresse une belle et bonne étoffe bien empaquetée qui arriva de la part de personne, et que je ne sus qui venait de lui qu'après qu'elle a été coupée, ce qui m'a obligée de la garder. Et ce n'était pas ma faute ; mais je n'en ai jamais dit le mot à personne, et ce n'est pas même pour vous l'apprendre que je le dis, c'est seulement pour vous montrer qu'on sait se taire.

LA VALLÉE.- Vertuchou ! quelle discrétion !

MADAME ALAIN.- Demeurez en repos. Mais parlez donc, Monsieur de la Vallée, vous qui m'aimez tant, vous aimez là une fille bien ancienne,

entre nous. Que je vous plains ! ce que c'est de n'avoir rien ! la vieille folle !

LA VALLÉE.- Motus ! La voilà, prenez garde à ce que vous direz.

MADAME ALAIN.- Ne craignez rien.

SCÈNE IV

LA VALLÉE, MADAME ALAIN, MADEMOISELLE HABERT

MADemoISELLE HABERT.- Bonjour, Madame.

MADAME ALAIN.- Je suis votre servante, Mademoiselle. J'apprends là une nouvelle qui me fait plaisir ; on dit que vous vous mariez.

MADemoISELLE HABERT.- Doucement, ne parlez pas si haut ; il ne faut pas qu'on le sache.

MADAME ALAIN.- C'est donc un secret ?

MADemoISELLE HABERT.- Sans doute ; est-ce que Monsieur de la Vallée ne vous l'a pas dit ?

LA VALLÉE.- Je n'ai pas eu le temps.

MADAME ALAIN.- Nous commençons, je ne sais encore rien de rien ; mais je parlerai bas. Eh bien ! contez-moi vos petites affaires de cœur. Vous vous aimez donc, que cela est plaisant !

MADemoISELLE HABERT.- Que trouvez-vous de si plaisant à ce mariage, Madame ?

MADAME ALAIN.- Je n'y trouve rien. Au contraire, je l'approuve, je l'aime. Il me divertit, j'en ai de la joie. Que voulez-vous que j'y trouve, moi ? Qu'y a-t-il à dire ? Vous aimez ce garçon : c'est bien fait. S'il n'a que vingt ans, ce n'est pas votre faute, vous le prenez comme il est ; dans

dix il en aura trente et vous dix de plus, mais qu'importe ! On a de l'amour ; on se contente ; on se marie à l'âge qu'on a ; si je pouvais vous ôter les trois quarts du vôtre, vous seriez bientôt du sien.

MADemoiselle Habert.- Qu'appellez-vous du sien ? Rêvez-vous, Madame Alain ? Savez-vous que je n'ai que quarante ans tout au plus ?

MADAME ALAIN.- Calmez-vous ! C'est qu'on s'y méprend à la mine qu'ils vous donnent.

LA VALLÉE.- Vous vous moquez ! On les prendrait pour des années de six mois. Finissez donc !

MADAME ALAIN.- De quoi se fâche-t-elle ? Mademoiselle Habert sait que je l'aime. Allons, ma chère amie, un peu de gaieté ! Vous êtes toujours sur le qui-vive. Eh ! Mort de ma vie, en valez-vous moins pour être un peu mûre ? Voyez comme elle s'est soutenue, elle est plus blanche, plus droite !

LA VALLÉE.- Elle a des yeux, un teint...

MADAME ALAIN.- Ah ! le fripon, comme il en débite ! Revenons. Vous l'épousez ; après, que faut-il que je fasse ?

MADemoiselle Habert.- Personne ne viendra-t-il nous interrompre ?

MADAME ALAIN.- Attendez ; je vais y mettre bon ordre. Javotte ! Javotte !

MADemoiselle Habert.- Qu'allez-vous faire ?

MADAME ALAIN.- Laissez, laissez ! C'est qu'on peut entrer ici à tout moment, et moyennant la précaution que je prends, il ne viendra personne.

SCÈNE V

LES PRÉCÉDENTS, JAVOTTE

JAVOTTE.- Comme vous criez, Madame ! On n'a pas le temps de vous répondre. Que vous plaît-il ?

MADAME ALAIN.- Si quelqu'un vient me demander, qu'on dise que je suis en affaire. Il faut que nous soyons seuls, Mademoiselle Habert a un secret de conséquence à me dire. N'entrez point non plus sans que je vous appelle, entendez-vous ?

JAVOTTE.- Pardi ! je m'embarrasse bien du secret des autres ; ne dirait-on pas que je suis curieuse ?

MADAME ALAIN

Marchez, marchez, raisonneuse !

MADemoiselle HABERT.- (*à la Vallée.*) Voilà une sotte femme, Monsieur de la Vallée.

LA VALLÉE.- Oui, elle n'est pas assez prudente.

SCÈNE VI

MADAME ALAIN, MADemoiselle HABERT, LA VALLÉE

MADAME ALAIN.- Nous voilà tranquilles à cette heure.

MADemoiselle HABERT.- Eh ! Madame Alain, pour informer cette fille que j'ai une confidence à vous faire ? Il ne fallait pas...

MADAME ALAIN.- Si fait vraiment. C'est afin qu'on ne vienne pas nous troubler. Pensez-vous qu'elle aille se douter de quelque chose ? Eh

bien, si vous avez la moindre inquiétude là- dessus, il y a bon remède ; ne vous embarrassez pas. Javotte ! Holà !

MADemoisELLE HABERT.- Quel est votre dessein ? Pourquoi la rappeler ?

MADAME ALAIN.- Je ne gêterai rien.

SCÈNE VII

LES PRÉCÉDENTS, JAVOTTE

JAVOTTE.- Encore ! Que me voulez-vous donc, Madame ? On ne fait qu'aller et venir ici. Qu'y a-t-il ?

MADAME ALAIN.- Écoutez-moi. Je me suis mal expliquée tout à l'heure. Ce n'est pas un secret que Mademoiselle veut m'apprendre ; n'allez pas le croire et encore moins le dire. Ce que j'en fais n'est que pour être libre et non pas pour une confidence.

JAVOTTE.- Est-ce là tout ? Pardi ! la peine d'autrui ne vous coûte guère. Est-ce moi qui suis la plus babillarde de la maison ?

MADAME ALAIN.- Taisez-vous et faites attention à ce qu'on vous dit, sans tant de raisonnements.

SCÈNE VIII

MADAME ALAIN, MADemoisELLE HABERT, LA VALLÉE

MADAME ALAIN.- Ah ça ! vous devez avoir l'esprit en repos à présent. Voilà tout raccommodé.

MADemoiselle Habert.- Soit. Mais ne raccommodez plus rien, je vous prie. J'ai besoin d'un extrême secret.

MADAME ALAIN.- Vous jouez de bonheur ; une muette et moi, c'est tout un. J'ai les secrets de tout le monde. Hier au soir, le marchand qui est mon voisin me fit serrer dans ma salle basse je ne sais combien de marchandises de contrebande qui seraient confisquées si on le savait : voyez si on me croit sûre.

MADemoiselle Habert.- Vous m'en donnez une étrange preuve ; pourquoi me le dire ?

MADAME ALAIN.- L'étrange fille ! C'est pour vous rassurer.

MADemoiselle Habert.- Quelle femme !

MADAME ALAIN.- Poursuivons. Il faut que je sois informée de tout de peur de surprise. Par quel motif cachez-vous votre mariage ?

MADemoiselle Habert.- C'est que je ne veux pas qu'une sœur que j'ai, et avec qui j'ai passé toute ma vie, le sache.

MADAME ALAIN.- Fort bien. Je ne savais pas que vous aviez une sœur, par exemple. Cela est bon à savoir. S'il vient ici quelque femme vous demander, je commencerai par dire : êtes- vous sa sœur ou non ?

MADemoiselle Habert.- Eh non ! Madame. Vous devez absolument ignorer qui je suis.

LA VALLÉE.- On vous demanderait à vous comment vous savez que cette chère enfant a une sœur.

MADAME ALAIN.- Vous avez raison, j'ignore tout, je laisserai dire. Ou bien, je dirai : qu'est-ce que c'est que Mademoiselle Habert ? Je ne connais point cela, moi, non plus que son cousin, Monsieur de la Vallée.

MADemoiselle Habert.- Quel cousin ?

MADAME ALAIN.- Eh ! lui que voilà.

LA VALLÉE.- Eh ! non ; nous ne sommes pas trop cousins non plus, voyez-vous.

MADAME ALAIN.- Ah ! oui-da. C'est que vous ne l'êtes pas du tout.

LA VALLÉE.- Rien que par honnêteté, depuis quinze jours et pour la commodité de se voir ici, sans qu'on en babille.

MADAME ALAIN.- Ah ! j'entends. Point de cousins ! Que cela est comique ! Ce que c'est que l'amour ! Cette chère fille... Mais n'admirez-vous pas comme on se prévient ? J'avais déjà trouvé un air de famille entre vous deux. De bien loin, à la vérité, car ce sont des visages si différents ! Parlons du reste. Qu'appréhendez-vous de votre sœur ?

MADemoiselle Habert.- Les reproches, les plaintes.

LA VALLÉE.- Les caquets des uns, les remontrances des autres.

MADAME ALAIN.- Oui, oui ! L'étonnement de tout le monde.

MADemoiselle Habert.- J'appréhenderais que par malice, par industrie, ou par autorité on ne mît opposition à mon mariage.

LA VALLÉE.- On me percerait l'âme.

MADAME ALAIN.- Oh ! des oppositions, il y en aurait ; on parlerait peut-être d'interdire.

MADemoiselle Habert.- M'interdire, moi ? En vertu de quoi ?

MADAME ALAIN.- En vertu de quoi, ma fille ? En vertu de ce qu'ils diront que vous faites une folie, que la tête vous baisse, que sais-je ? Ce qu'on dit en pareil cas quand il y a un peu de sujet, et le sujet y est.

MADemoiselle Habert.- Vous me prenez donc pour une folle.

MADAME ALAIN.- Eh non ! ma mie. Je vous excuse, moi ; je compatis à l'état de votre cœur et vous ne m'entendez pas. C'est par amitié que je parle. Je sais bien que vous êtes sage. Je signerai que vous l'êtes. Je vous reconnais pour telle, mais pour preuve que vous ne l'êtes pas, ils apporteront vos amours, qu'ils traiteront de ridicules ; votre dessein d'épouser qu'ils traiteront d'enfance ; ils apporteront une quarantaine d'années qui, malheureusement, en paraissent cinquante ; ils allégueront son âge à lui et mille mauvaises raisons que vous êtes en danger d'essayer comme bonnes. Écoutez-moi, est-ce que j'ai dessein de vous fâcher ? Ce n'est que par zèle, en un mot, que je vous épouvante.

MADemoiselle Habert.- Elle est d'une maladresse, avec son zèle !

LA VALLÉE.- Mais, Madame Alain, vous alléguez l'âge de ma cousine. Regardez-y à deux fois. Où voulez-vous qu'on le prenne ?

MADAME ALAIN.- Sur le registre où il est écrit, mon petit bonhomme. Car vous m'impatientez, vous autres. On est pour vous et vous criez comme des troublés. Oui, je vous le soutiens, on dira que c'est la grand-mère qui épouse le petit-fils, et par conséquent radote. Vous n'êtes encore qu'au berceau par rapport à elle, afin que vous le sachiez ; oui, au berceau, mon mignon, il est inutile de se flatter là-dessus.

LA VALLÉE.- Pas si mignon, Madame Alain, pas si mignon.

MADemoiselle Habert.- Eh ! de grâce, Madame, laissons cette matière-là, je vous en conjure. Toutes les contradictions viendraient uniquement de ce que Monsieur de la Vallée est un cadet qui n'a point de bien...

MADAME ALAIN.- Le cadet me l'a dit : point de bien. J'oubliais cet article.

MADemoiselle Habert.- Viendraient aussi de ce que j'ai un neveu que ma sœur aime et qui compte sur ma succession.

MADAME ALAIN.- Où est le neveu qui ne compte pas ? Il faut que le vôtre se trompe et que Monsieur de la Vallée ait tout.

LA VALLÉE.-, *montrant Mademoiselle Habert.* Oh ! pour moi, voilà mon tout.

MADAME ALAIN.- D'accord, mais il n'y aura point de mal que le reste y tienne, à condition que vous le mériterez, Monsieur de la Vallée. Traitez votre femme en bon mari, comme elle s'y attend ; ne vous écartez point d'elle, et ne la négligez pas sous prétexte qu'elle est sur son déclin.

MADemoiselle Habert.- Eh ! que fait ici mon déclin, Madame ? Nous n'en sommes pas là ! Finissons. Je vous disais que j'ai quitté ma sœur. 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 ?

MADAME ALAIN.- Il suffit. Les voulez-vous pour demain ?

LA VALLÉE.- Pour tout à l'heure. Je languis.

MADemoiselle Habert.- Je serais bien aise de finir aujourd'hui, si cela se peut.

MADAME ALAIN.- Aujourd'hui, dit-elle ! Cet amour ! Cette impatience ! elle donne envie de se marier. La voilà rajeunie de vingt ans. Oui, mon cœur, oui, ma reine, aujourd'hui ! Réjouissez-vous ; je vais dans l'instant travailler pour vous.

LA VALLÉE.- Chère dame, que vous allez m'être obligeante !

MADAMOISELLE HABERT.- Surtout, Madame Alain, qu'on ne soupçonne point, par ce que vous direz, que c'est pour moi que vous envoyez chercher ces messieurs.

MADAME ALAIN.- Oh ! ne craignez rien. Pas même les notaires ne sauront pour qui c'est que lorsqu'ils seront ici ; encore n'en diront-ils rien après si vous voulez. Je vous réponds d'un qui est jeune, un peu mon allié, qui venait ici du temps qu'il était clerc, et qui nous gardera bien le secret, car je lui en garde un qui est d'une conséquence... Je vous dirai une autre fois ce que c'est ; faites-m'en souvenir. Et puis notre témoin sera Monsieur Remy, ce marchand attendant ici et que vous voyez quelquefois chez moi.

LA VALLÉE.- Quoi ! Votre galant qui a envoyé l'étoffe ?

MADAME ALAIN.- Tout juste. 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 ! Mais laissez-moi appeler ma fille que je vois qui passe. Agathe ! Approchez.

SCÈNE IX

LES PRÉCÉDENTS, AGATHE

AGATHE.- Que souhaitez-vous, ma mère ?

MADAME ALAIN.- Allez-vous-en tout à l'heure chez Monsieur Remy le prier de venir ici sur-le- champ. Tâchez même de l'amener avec vous.

AGATHE.- J'y vais de ce pas, ma mère.

MADAME ALAIN.- Écoutez ! Dites-lui que j'aurais passé chez lui si je ne m'étais pas proposé d'aller chez Monsieur Thibaut et un autre notaire que je vais chercher pour un acte qui presse.

AGATHE.- Deux notaires, ma mère, et pour un acte ?

MADAME ALAIN.- Oui, ma fille. Allez.

AGATHE.- Et si Monsieur Remy me demande ce que vous voulez, que lui dirai-je ?

MADAME ALAIN.- Que c'est pour servir de témoin ; il n'y a pas d'inconvénient à l'en avertir.

AGATHE.- Ah ! c'est notre ami, il ne demandera pas mieux.

MADAME ALAIN.- Hâtez-vous, de peur qu'il ne sorte, afin qu'on termine aujourd'hui.

AGATHE.- Vous êtes la maîtresse, ma mère. Donnez-moi seulement le temps de saluer Mademoiselle Habert. Bonjour, Mademoiselle. J'espère que vous me continuerez l'honneur de votre amitié, et plus à présent que jamais.

MADemoiselle HABERT.- Je n'ai nulle envie de vous l'ôter et je vous remercie du redoublement de la vôtre.

AGATHE.- Je ne fais que mon devoir, Mademoiselle, et je suis mon inclination.

MADAME ALAIN.- Vous êtes bien en humeur de complimenter, ce me semble. Partez-vous ?

AGATHE.- Oui, ma mère. Adieu, Monsieur de la Vallée.

LA VALLÉE.- Je vous salue, Mademoiselle.

AGATHE.- Je vous aime bien ; vous m'avez tenu parole.

MADAME ALAIN.- Que Monsieur Remy attende que je sois de retour ; au reste, qu'il ne sorte pas d'ici, que je l'en prie, que je reviens dans

moins de dix minutes.

AGATHE.- Oui, je le retiendrai.

MADemoiselle Habert.- Un petit mot : ne lui dites point que c'est pour servir de témoin.

AGATHE.- Comme il vous plaira. (*À La Vallée.*) Vous êtes un honnête homme.

SCÈNE X

MADemoiselle Habert, Madame Alain, La Vallée

MADemoiselle Habert.- Devine-t-elle que c'est pour un mariage ?

MADAME ALAIN.- Ce n'est pas moi qui le lui ai appris. (*À La Vallée.*) C'est qu'elle croit que vous l'épousez.

LA VALLÉE.- Chut ! Vous verrez qu'elle a remarqué mon œil amoureux sur la cousine, et puis une fille, quand on parle du notaire, voit toujours un mari au bout.

MADAME ALAIN.- Oui, elle croit qu'un notaire n'est bon qu'à cela. Ah çà ! mes enfants, je vous quitte, mais c'est pour vous servir au plus tôt.

MADemoiselle Habert.- Je vous demande pardon de la peine.

SCÈNE XI

MADemoiselle Habert, La Vallée

MADemoiselle Habert.- Vous allez donc enfin être à moi, mon cher La Vallée.

LA VALLÉE.- Attendez, ma mie, le cœur me bat. Cette pensée me rend l'haleine courte. Quel ravissement !

MADemoiselle Habert.- Vous ne sauriez douter de ma joie.

LA VALLÉE.- Tenez, il me semble que je ne touche pas à terre.

MADemoiselle Habert.- J'aime à te voir si pénétré. Je crois que tu m'aimes, mais je te défie de m'aimer plus que ma tendresse pour toi ne le mérite.

LA VALLÉE.- C'est ce que nous verrons dans le ménage.

MADemoiselle Habert.- Pourvu que Madame Alain avec ses indiscretions... Cette femme-là m'épouvante toujours.

LA VALLÉE.- Elle n'ira pas loin, et dès que vous m'aimez, je suis né coiffé. C'est une affaire finie dans le ciel.

MADemoiselle Habert.- Ce qui me surprend, c'est que cette petite Agathe sache que c'est pour un mariage. Je crois même qu'elle pense que c'est pour elle. S'imaginerait-elle que vous l'aimez ? Vous n'en êtes pas capable...

LA VALLÉE.- Mignonne, votre propos m'afflige l'âme.

MADemoiselle Habert.- N'y fais pas d'attention, je ne m'y arrête pas.

SCÈNE XII

LES PRÉCÉDENTS, AGATHE

AGATHE.- Monsieur Remy va monter tout à l'heure. Je ne lui ai pas dit que c'était pour être témoin.

MADemoisELLE HABERT.- Vous avez bien fait.

AGATHE.- C'est bien le moins que je fasse vos volontés. Je serais bien fâchée de vous déplaire en rien, Mademoiselle.

MADemoisELLE HABERT.- Je n'entends rien à ses politesses.

AGATHE.- J'ai trouvé chez lui Monsieur Dumont, que vous connaissez bien, Monsieur de la Vallée.

LA VALLÉE.- Monsieur Dumont ?

AGATHE.- Oui, ce jeune monsieur qui me fait la cour et que je vous ai dit qui me recherchait, et comme je disais à Monsieur Remy que ma mère aurait passé chez lui si elle n'avait pas été chez des notaires, il m'a dit avec des mines doucereuses dont j'ai pensé rire de tout mon cœur : Mademoiselle, n'approuvez-vous pas que nous ayons au premier jour affaire à lui pour nous-mêmes et que j'en parle à Madame Alain ? et moi je n'ai rien répondu.

LA VALLÉE.- Oh ! c'était parler avec esprit.

AGATHE.- Ce n'est pas qu'il n'ait du mérite, mais j'en sais qui en ont davantage.

MADemoisELLE HABERT.- On ne saurait en trop avoir pour vous, belle Agathe.

AGATHE.- Je m'estime bien glorieuse que vous m'en ayez trouvé, allez, Mademoiselle. Je vous avais bien dit que Monsieur Remy ne tarderait pas.

SCÈNE XIII

LES CI-DESSUS, MONSIEUR REMY

MONSIEUR REMY.- Où est donc Madame Alain, Mademoiselle Agathe ?

AGATHE.- Oh dame ! si je vous avais dit qu'elle est sortie, vous ne seriez peut-être pas venu si tôt. Elle va revenir,

MONSIEUR REMY.- Je retourne un instant chez moi ; je vais remonter.

AGATHE.- Ma mère m'a dit en m'envoyant : dis-lui qu'il reste. Je fermerai plutôt la porte. La voilà elle-même.

SCÈNE XIV

MADAME ALAIN, LES PRÉCÉDENTS

MADAME ALAIN.- Monsieur Thibaut va amener un de ses confrères. Bonjour, Monsieur Remy. J'ai à vous parler. Agathe, descendez là-bas ; amenez ces messieurs quand ils seront venus, et qu'on renvoie tout le monde.

MADAMOISELLE HABERT.- Nous allons vous laisser avec Monsieur. Vous nous ferez avertir quand vous aurez besoin de nous.

MADAME ALAIN.- Sans adieu. Le cher bonhomme, il me regrette ; il s'en va tristement avec sa vieille... Monsieur Remy, y a-t-il longtemps

que vous êtes ici ?

MONSIEUR REMY.- J'arrive, mais y eût-il une heure, elle serait bien employée puisque je vous vois.

MADAME ALAIN.- Toujours des douceurs ; vous recommencez toujours.

MONSIEUR REMY.- C'est que vous ne cessez pas d'être aimable.

MADAME ALAIN.- Patience, je me corrigerai avec le temps. Je vous demande un petit service pour une affaire que je tiens cachée.

MONSIEUR REMY.- De quoi s'agit-il ?

MADAME ALAIN.- D'un mariage, où je vous prie d'être témoin.

MONSIEUR REMY.- Si c'est pour le vôtre, je n'en ferai rien. Je n'aiderai jamais personne à vous épouser. Serviteur !

MADAME ALAIN.- Où va-t-il ? À qui en avez-vous, Monsieur l'emporté ? Ce n'est pas pour moi.

MONSIEUR REMY.- C'est donc pour Mademoiselle Agathe ?

MADAME ALAIN.- Non.

MONSIEUR REMY.- Il n'y a pourtant que vous deux à marier dans la maison.

MADAME ALAIN.- Raisonnablement parlant, vous dites assez vrai.

MONSIEUR REMY.- Comment ! Serait-ce pour cette demoiselle Habert à qui vous avez loué depuis trois semaines ?

MADAME ALAIN.- Je ne parle pas.

MONSIEUR REMY.- Je vous entends ; c'est pour elle.

MADAME ALAIN.- Je me tais tout court. Je pourrais vous le dire puisqu'on va signer le contrat, et que vous y serez, mais je ne parle pas. En fait de secret confié, il ne faut se rien permettre.

MONSIEUR REMY.- Mais si je devine ?

MADAME ALAIN.- Ce ne sera pas ma faute.

MONSIEUR REMY.- Il me sera permis d'en rire ?

MADAME ALAIN.- C'est une liberté que j'ai pris la première.

MONSIEUR REMY.- Et pourquoi se cacher ?

MADAME ALAIN.- Oh ! pour celui-là, il m'est permis de le dire. C'est pour éviter les reproches d'une famille qui ne serait pas contente de lui voir prendre un mari tout des plus jeunes.

MONSIEUR REMY.- Ce mari ressemble bien à son petit cousin La Vallée !

MADAME ALAIN.- Ils ne sont pas cousins.

MONSIEUR REMY.- Ah ! ils ne sont pas !

MADAME ALAIN.- Pas plus que vous et moi. Au reste, vous soupez ici, je vous en avertis.

MONSIEUR REMY.- Tant mieux ; j'aime la comédie. Mais je vais dire chez moi que je suis retenu pour un mariage.

MADAME ALAIN.- Faites donc vite. Les notaires vont arriver ; ils seront discrets ; il y en a un dont je suis bien 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.

MONSIEUR REMY.- Adieu. Dans un instant je suis à vous.

MADAME ALAIN.- Il a soupçonné fort juste, quoique je ne lui aie rien dit.

SCÈNE XV

AGATHE, MONSIEUR THIBAUT, SON CONFRÈRE, MADAME ALAIN

AGATHE.- Ma mère, voilà ces messieurs.

MADAME ALAIN.- Je suis votre servante, Monsieur Thibaut. Il y a longtemps que nous ne nous étions vus, quoique alliés.

MONSIEUR THIBAUT.- Je ne m'en cache pas, Madame. Qu'y a-t-il pour votre service ?

MADAME ALAIN.- Ma fille, Mademoiselle Habert et Monsieur de la Vallée sont dans mon cabinet. Dites-leur de venir. Ah ! les voilà. Agathe, retirez-vous.

AGATHE.- Je sors, ma mère. C'est à vous de me gouverner là-dessus.

SCÈNE XVI

MADemoiselle HABERT, MADAME ALAIN, LA VALLÉE, LES
NOTAIRES

MADAME ALAIN.- Messieurs, il est question d'un contrat de mariage pour les deux personnes que vous voyez, et Monsieur Remy, qui est connu de vous, Monsieur Thibaut, va servir de témoin.

LE NOTAIRE.- Nous n'avons rien à demander à Mademoiselle ; elle est en état de disposer d'elle, mais Monsieur me paraît bien jeune. Est-il en puissance de père et de mère ?

LA VALLÉE.- Non. Il y aura deux ans vienne l'été que le dernier des deux mourut hydropique.

LE NOTAIRE.- N'auriez-vous pas un consentement de parents ?

LA VALLÉE.- Voilà celui de mon oncle. Oh ! il n'y manque rien ; le juge du lieu y a passé signature, paraphe, tout y est ; la feuille timbrée dit tout.

MONSIEUR THIBAUT.- Vous n'êtes pas d'ici apparemment.

LA VALLÉE.- Non, Monsieur. Je suis bourguignon pour la vie, du pays du bon vin.

MONSIEUR THIBAUT.- Cela me paraît en bonne forme, et puis nous nous en rapportons à Madame Alain dès que c'est chez elle que vous vous mariez.

MADAME ALAIN.- Je les connais tous deux ; Mademoiselle loge chez moi.

MONSIEUR THIBAUT.- Commençons toujours, en attendant Monsieur Remy.

MADAME ALAIN.- Je le vois qui vient.

SCÈNE XVII

LES PRÉCÉDENTS, MONSIEUR REMY

MONSIEUR REMY.- Messieurs, je vous salue. Madame, j'ai un petit mot à vous dire à quartier, avec la permission de la compagnie.

MADAME ALAIN.- Qu'est-il arrivé ?

MONSIEUR REMY.- J'ai été obligé de dire à ma femme pourquoi j'étais retenu ici, mais je n'ai nommé personne.

MADAME ALAIN.- C'est vous qui avez deviné. Je ne vous ai rien dit.

MONSIEUR REMY.- Non. Au mot de secret, un jeune monsieur qui venait pour une maison que je vends m'a prié de l'amener chez vous. Il vous apprendra, dit-il, des choses singulières que vous ne savez pas.

MADAME ALAIN.- Des choses singulières ! Qu'il vienne !

MONSIEUR REMY.- Il m'attend en bas, et je vais le chercher si vous le voulez.

MADAME ALAIN.- Si je le veux ! Belle demande ! Des choses singulières ! je n'ai garde d'y manquer ; il y a des cas où il faut tout savoir.

MONSIEUR REMY.- Je vais le faire venir, et prendre de ces marchandises dans votre armoire ; je les porterai chez moi où l'on doit les venir prendre ce soir.

MADAME ALAIN.- Allez, Monsieur Remy. (*Il sort. À la compagnie.*) Messieurs, je vous demande pardon, mais passez je vous prie pour un demi-quart d'heure dans le cabinet. (*À Mademoiselle Habert.*) Approchez, ma chère amie. Il va monter un homme qui, je crois, veut

m'entretenir de vous. Laissez-moi, et que Monsieur de la Vallée soit témoin du zèle et de la discrétion que j'aurai.

MADemoisELLE HABERT.- Oui, mais si c'est quelqu'un qui l'ait vu chez ma sœur ?

MADAME ALAIN.- La réflexion est sensée. Retirez-vous, Mademoiselle, et vous, Monsieur, de la porte du cabinet, vous jetterez un coup d'œil sur l'homme qui va entrer. S'il ne vous connaît pas, vous serez mon parent, comme vous étiez celui de Mademoiselle.

MADemoisELLE HABERT.- Cette visite m'inquiète.

SCÈNE XVIII

LE NEVEU DE MADemoisELLE HABERT, LA VALLÉE, MADAME
ALAIN

MADAME ALAIN.- Monsieur de la Vallée, vous ne serez point de trop. Monsieur, vous pouvez dire devant lui ce qu'il vous plaira.

LE NEVEU.- Excusez la liberté que je prends. On dit que vous avez chez vous une demoiselle qui va se marier *incognito*.

LA VALLÉE.- Il n'y a point de cet *incognito* ici. Il faut que ce soit à une autre porte. Défiez-vous de ce gaillard-là, cousine.

MADAME ALAIN.- Il n'y a point de mystère ; c'est Monsieur Remy qui l'a amené. Oui, il y a une demoiselle qui se marie, et qui n'est peut-être que la vingtième du quartier qui en fait autant. J'en sais cinq ou six pour ma part. Reste à savoir si Monsieur connaît la nôtre.

LE NEVEU.- Si c'est celle que je cherche, je suis de ses amis et j'ai quelque chose à lui remettre.

LA VALLÉE.- La nôtre n'attend rien. Ne donnez pas dans le panneau.

MADAME ALAIN.- Paix! Où sont ces choses singulières que vous devez m'apprendre, qui, apparemment, ne lui sont pas favorables ? et je conclus que vous n'êtes pas son ami autant que vous le dites.

LA VALLÉE.- Et que vous ne marchez pas droit en besogne.

LE NEVEU.- Jouons d'adresse. Vous m'excuserez, Madame. Il est très vrai que j'ai à lui parler et que je suis son ami. Et c'est cette amitié qui veut la détourner d'un mariage qui déplaît à sa famille et qui n'est pas supportable.

LA VALLÉE.- Il va encore de travers.

MADAME ALAIN.- Venons d'abord aux choses singulières ; c'est le principal.

LE NEVEU.- Mettez-vous à ma place. Ne dois-je point savoir avant de vous les confier si la personne qui loge chez vous est celle que je cherche ? Donnez-moi du moins quelque idée de la vôtre.

LA VALLÉE.- C'est une fille qui se marie ; voilà tout.

MADAME ALAIN.- Il y a un bon moyen de s'en éclaircir, et bien court. Ne cherchez-vous pas une jeune fille ? Vous m'en avez tout l'air. Répondez.

LE NEVEU.- Jeune... oui, Mademoiselle. Est-ce que la vôtre ne l'est pas ?

MADAME ALAIN.- Ah ! vraiment non. C'est une fille âgée. Voilà une grande différence et tout le reste va de même. Nous n'avons pas ce qu'il vous faut. Je gage aussi que votre demoiselle a père et mère.

LE NEVEU.- J'en demeure d'accord.

MADAME ALAIN.- Vous voyez bien que rien ne se rapporte.

LE NEVEU.- La vôtre n'a donc plus ses parents ?

MADAME ALAIN.- Elle n'a qu'une sœur avec qui elle a passé sa vie.

LA VALLÉE.- Le cœur me dit que vous me coupez la gorge.

MADAME ALAIN.- Votre cœur rêve.

LE NEVEU.- Nous n'y sommes plus. La mienne est blonde et n'a qu'une tante.

MADAME ALAIN.- Hé bien ! la nôtre est brune et n'a qu'un neveu.

LA VALLÉE.- Ni la sœur ni le neveu n'avaient que faire là. Je ne les aurais pas déclaré.

MADAME ALAIN.- Avec qui la vôtre se marie-t-elle ?

LE NEVEU.- Avec un veuf de trente ans, homme assez riche, mais qui ne convient point à la famille.

MADAME ALAIN.- Et voilà le futur de la nôtre.

LA VALLÉE.- Le portier dira le reste.

LE NEVEU.- En voilà assez, Madame. Je me rends. Ce n'est point ici qu'on trouvera Mademoiselle Dumont.

MADAME ALAIN.- Non. Il faut que vous vous contentiez de Mademoiselle Habert, qui a peur de son côté et que je vais rassurer, en l'avertissant qu'elle n'a rien à craindre.

LA VALLÉE.- C'est pour nous achever. Tout est décousu.

MADAME ALAIN.- Paraissez, notre amie ! Venez rire de la frayeur de

Monsieur de la Vallée.

SCÈNE XIX

LES PRÉCÉDENTS, MADEMOISELLE HABERT

MADemoiselle Habert.- Hé bien ! Madame, de quoi s'agissait-il ?
D'avec qui sortez-vous ? Que vois-je ? C'est mon neveu. (*Elle se sauve.*)

SCÈNE XX

LES PRÉCÉDENTS

MADAME ALAIN.- Son neveu ! Votre tante !

LE NEVEU.- Oui, Madame.

LA VALLÉE.- J'étais devin.

MADAME ALAIN.- Ne rougissez-vous pas de votre fourberie ?

LE NEVEU.- Écoutez-moi et ne vous fâchez pas. Votre franchise naturelle et louable, aidée d'un peu d'industrie de ma part, a causé cet événement. Avec une femme moins vraie, je ne tenais rien.

MADAME ALAIN.- Cette bonne qualité a toujours été mon défaut et je ne m'en corrige point. Je suis outrée.

LE NEVEU.- Vous n'avez rien à vous reprocher.

LA VALLÉE.- Que d'avoir eu de la langue.

MADAME ALAIN.- N'ai-je pas été surprise ?

LE NEVEU.- N'ayez point de regret à cette aventure. Profitez au contraire de l'occasion qu'elle vous offre de rendre service à d'honnêtes gens et ne vous prêtez plus à un mariage aussi ridicule et aussi disproportionné que l'est celui-ci.

LA VALLÉE.- Qu'y a-t-il donc tant à dire aux proportions ? Ne sommes-nous pas garçon et fille ?

LE NEVEU.- Taisez-vous, Jacob.

MADAME ALAIN.- Comment, Jacob ! On l'appelle Monsieur de la Vallée.

LE NEVEU.- C'est sans doute un nom de guerre que ma tante lui a donné.

LA VALLÉE.- Donné ! Qu'il soit de guerre ou de paix, le beau présent !

LE NEVEU.- Son véritable est Jacques Giroux, petit berger, venu depuis sept ou huit mois de je ne sais quel village de Bourgogne, et c'est de lui-même que mes tantes le savent.

LA VALLÉE.- Berger, parce qu'on a des moutons.

LE NEVEU.- Petit paysan, autrement dit ; c'est même chose.

LA VALLÉE.- On dit paysan, nom qu'on donne à tous les gens des champs.

MADAME ALAIN.- Petit paysan, petit berger, Jacob, qu'est-ce donc que tout cela, Monsieur de la Vallée ? Car, enfin, les parents auraient raison.

LA VALLÉE.- Je vous réponds qu'on arrange cette famille-là bien malhonnêtement, Madame Alain, et que sans la crainte du bruit et le respect de votre maison et du cabinet où il y a du monde...

LE NEVEU.- Hem ! Que diriez-vous, mon petit ami ? Pouvez-vous nier

que vous êtes arrivé à Paris avec un voiturier, frère de votre mère ?

LA VALLÉE.- Quand vous crieriez jusqu'à demain, je ne ferai point d'esclandre.

LE NEVEU.- De son propre aveu, c'était un vigneron que son père.

LA VALLÉE.- Je me tais. Le silence ne m'incommode pas, moi.

LE NEVEU.- Il ne saurait nier que ces demoiselles avaient besoin d'un copiste pour mettre au net nombre de papiers et que ce fut un de ses parents, qui est un scribe, qui le présenta à elles.

MADAME ALAIN.- Quoi ! un de ces grimauds en boutique, qui dressent des écriteaux et des placets !

LE NEVEU.- C'est ce qu'il y a de plus distingué parmi eux, et le petit garçon sait un peu écrire, de sorte qu'il fut trois semaines à leurs gages, mangeant avec une gouvernante qui est au logis.

MADAME ALAIN.- Oh ! diantre ; il mange à table à cette heure.

LA VALLÉE.- Quelles balivernes vous écoutez là !

LE NEVEU.- Hem ! Vous raisonnez, je pense.

LA VALLÉE.- Je ne souffle pas. Chantez mes louanges à votre aise.

MADAME ALAIN.- Il m'a pourtant fait l'amour, le petit effronté !

LE NEVEU.- Il est bien vêtu. C'est sans doute ma tante qui lui a fait faire cet habit-là, car il était en fort mauvais équipage au logis.

LA VALLÉE.- C'est que j'avais mon habit de voyage.

LE NEVEU.- Jugez, Madame, vous qui êtes une femme respectable, et qui savez ce que c'est que des gens de famille...

MADAME ALAIN.- Oui, Monsieur. Je suis la veuve d'un honnête homme extrêmement considéré pour son habileté dans les affaires, et qui a été plus de vingt ans secrétaire de président. Ainsi, je dois être aussi délicate qu'une autre sur ces matières.

LA VALLÉE.- Ah ! que tout cela m'ennuie.

LE NEVEU.- Mademoiselle Habert a eu tort de fuir; elle n'avait à craindre que des représentations soumises. 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.

LA VALLÉE .- Oh ! le madré crocodile.

MADAME ALAIN.- Je ne m'en cache pas, vous me touchez. Les gens comme nous doivent se soutenir ; j'entre dans vos raisons.

LA VALLÉE.- Que j'en rirais, si j'étais de bonne humeur !

MADAME ALAIN.- Je vais parler à Mademoiselle Habert en attendant que vous ameniez sa sœur. Rien ne se terminera aujourd'hui. Laissez-moi agir.

LE NEVEU.- Vous êtes notre ressource et nous nous reposons sur vos soins, Madame.

SCÈNE XXI

LA VALLÉE, MADAME ALAIN

LA VALLÉE.- Eh bien ! que vous dit le cœur ?

MADAME ALAIN.- Ce n'est pas vous que je blâme, Jacob ; mais il n'y a pas moyen d'être, pour un petit berger. Messieurs, vous pouvez revenir ici.

SCÈNE XXII

LES DEUX NOTAIRES , MADEMOISELLE HABERT, MADAME
ALAIN, LA VALLÉE

MONSIEUR THIBAUT.- Procédons...

MADAME ALAIN.- Non, Messieurs. Il n'est plus question de cela. Il n'y a point de mariage ; il est du moins remis.

MADMOISELLE HABERT.- Comment donc ? Que voulez-vous dire ?

MADAME ALAIN.- Demandez à votre copiste.

MADMOISELLE HABERT.- Mon copiste ! Parlez donc, Monsieur de la Vallée.

LA VALLÉE.- Dame ! C'est la besogne du parent que vous avez. C'est lui qui a retourné la tête.

MADMOISELLE HABERT.- Oh ! je l'ai prévu.

MADAME ALAIN.- Ne m'entendez-vous pas, ma chère amie ? Un petit

Jacob qui mangeait à l'office, un cousin scribe, un oncle voiturier, un vigneron... Dispensez-moi de parler. Ce n'est pas là un parti pour vous, Mademoiselle Habert.

L'AUTRE NOTAIRE.- Si vous êtes Mademoiselle Habert, je connais votre neveu. C'est un jeune homme estimable, et qui, de votre aveu même, est sur le point d'épouser la fille d'un de mes amis. Ainsi, trouvez bon que je ne prête point mon ministère pour un mariage qui peut lui faire tort.

MONSIEUR THIBAUT.- Je suis d'avis de me retirer aussi. Adieu, Madame.

LA VALLÉE.- Quel désarroi !

MADemoiselle HABERT.- Hé ! Monsieur, arrêtez un instant, je vous en supplie. Ma chère Madame Alain, retenez du moins Monsieur Thibaut. Souffrez que je vous dise un mot avant qu'il nous quitte.

LA VALLÉE.- Rien qu'un mot, pour vous raccommo-der l'esprit. Vous me vouliez tant de bien ; souvenez-vous-en.

MADAME ALAIN.- Hélas ! j'y consens ; je ne suis point votre ennemie. Ayez donc la bonté de rester, Monsieur Thibaut.

MONSIEUR THIBAUT.- Il n'est point encore sûr que vous ayez affaire de moi. En tous cas, je repasserai ici dans un quart d'heure.

MADemoiselle HABERT.- Je vous en conjure. (*À La Vallée.*) Cette femme est faible et crédule. Regagnons-la.

SCÈNE XXIII

MADAME ALAIN, MADEMOISELLE HABERT, LA VALLÉE

MADAME ALAIN.- Que je vous plains, ma chère Mademoiselle Habert! Que tout ceci est désagréable pour moi ! Ce neveu qui paraît vous aimer est d'une tristesse...

MADMOISELLE HABERT.- Est-il possible que vous vous déterminiez à me chagriner sur les rapports d'un homme qui vous doit être suspect, qui a tant d'intérêt à les faire faux, qui est mon neveu enfin, et de tous les neveux le plus avide ? Ne reconnaissez-vous pas les parents ? Pouvez-vous vous y méprendre, avec autant d'esprit que vous en avez ?

LA VALLÉE.- Remplie de sens commun comme vous l'êtes.

MADAME ALAIN.- Calmez-vous, Mademoiselle Habert ; vous m'affligez. Je ne saurais voir pleurer les gens sans faire comme eux.

LA VALLÉE.- (*sanglotant.*) Se peut-il que ce soit Madame Alain qui nous maltraite...

MADAME ALAIN.- (*pleurant.*) Doucement. Le moyen de nous expliquer si nous pleurons tous ! Je sais bien que tous les neveux et les cousins qui héritent ne valent rien, mais on croit le vôtre. Il approuve que vous vous mariez, il n'y a que Jacob qui le fâche, et il n'a pas tort. Jacob est joli garçon, un bon garçon, je suis de votre avis ; ce n'est pas que je le méprise, on est ce qu'on est, mais il y a une règle dans la vie ; on a rangé les conditions, voyez- vous ; je ne dis pas qu'on ait bien fait, c'est peut-être une folie, mais il y a longtemps qu'elle dure, tout le monde la suit, nous venons trop tard pour la contredire. C'est la mode ; on ne la changera pas, ni pour vous ni pour ce petit bonhomme. En France et partout, un paysan n'est qu'un paysan, et ce paysan n'est pas pour la fille d'un citoyen bourgeois de Paris.

MADemoiselle Habert.- On exagère, Madame Alain.

LA Vallée.- Je suis calomnié, ma chère dame.

MADAME ALAIN.- Vous ne vous êtes pas défendu.

LA Vallée.- J'avais peur du tapage.

MADemoiselle Habert.- Il n'a pas voulu faire de vacarme,

LA Vallée.- Récapitulons les injures. Il m'appelle paysan ; mon père est pourtant mort le premier marguillier du lieu. Personne ne m'ôtera cet honneur,

MADemoiselle Habert.- Ce sont d'ordinaire les principaux d'un bourg ou d'une ville qu'on choisit pour cette fonction.

MADAME ALAIN.- Je l'avoue. Je ne demande pas mieux que d'avoir été trompée ; mais le père vigneron ?

LA Vallée.- Vigneron, c'est qu'il avait des vignes, et n'en a pas qui veut.

MADemoiselle Habert.- Voilà comme on abuse des choses.

MADAME ALAIN.- Mais vraiment, des vignes, comtes, marquis, princes, ducs, tout le monde en a, et j'en ai aussi.

LA Vallée.- Vous êtes donc une vigneronne.

MADAME ALAIN.- Il n'y aurait rien de si impertinent.

LA Vallée.- J'ai, dit-il, un oncle qui mène des voitures ; encore une malice ; il les fait mener. Le maître d'un carrosse et le cocher sont deux. Cet oncle a des voitures, mais les voitures et les meneurs sont à lui. Qu'y a-t-il à dire ?

MADAME ALAIN.- Qu'est-ce que cela signifie ? Quoi ! c'est ainsi que votre neveu l'entend ! Mon beau-père avait bien vingt fiacres sur la place ; il n'était donc pas de bonne famille, à son compte ?

LA VALLÉE.- Non. Votre mari était fils de gens de rien ; vous avez perdu votre honneur en l'épousant.

MADAME ALAIN.- Il en a menti. Qu'il y revienne ! Mais, Monsieur de la Vallée, vous n'avez rien dit de cela devant lui.

LA VALLÉE.- Je n'osais me fier à moi ; je suis trop violent.

MADemoiselle Habert.- Ils se seraient peut-être battus.

MADAME ALAIN.- Voyez le fourbe avec son copiste !

MADemoiselle Habert.- Eh ! c'était par amitié qu'il copiait ; nous l'en avions prié.

LA VALLÉE.- Ces demoiselles me dictaient ; elles se trompaient ; je me trompais aussi ; tantôt mon écriture montait, tantôt elle descendait ; je griffonnais ; et puis, c'était à rire de Monsieur Jacob !

MADemoiselle Habert.- L'étourdi !

MADAME ALAIN.- Et pourquoi ce nom de Jacob ?

MADemoiselle Habert.- C'est que, dans les provinces, c'est l'usage de donner ces noms-là aux enfants dans les familles.

MADAME ALAIN.- À parler franchement, j'avoue que j'ai été prise pour dupe, et je suis indignée. Je laisse là les autres articles, qui ne doivent être aussi que des impostures. Ah ! le méchant parent ! Il nous manque un notaire. Allez vous tranquilliser dans votre chambre, et que Monsieur de la Vallée ne s'écarte pas. Je veux que votre sœur vous trouve mariée, et je vais pourvoir à tout ce qu'il vous faut.

LA VALLÉE.- Il y a de bons cœurs, mais le vôtre est charmant.

MADAME ALAIN.- Allez, vous en serez content. Dans le fond, j'avais été trop vite.

SCÈNE XXIV

MADAME ALAIN, AGATHE

AGATHE.- J'ai quelque chose à vous dire, ma mère.

MADAME ALAIN.- Oh ! vous prenez bien votre temps ! Que vous est-il arrivé avec votre air triste ? Venez-vous m'annoncer quelque désastre ?

AGATHE.- Non, ma mère.

MADAME ALAIN.- Eh bien ! attendez. J'ai un billet à écrire, et vous me parlerez après.

SCÈNE XXV

LES PRÉCÉDENTS, MONSIEUR THIBAUT

MONSIEUR THIBAUT.- Vous voyez que je vous tiens parole, Madame.

MADAME ALAIN.- Vous me faites grand plaisir. Je vous laisse pour un instant. Ma fille, faites compagnie à Monsieur ; je reviens. (*Elle sort.*)

MONSIEUR THIBAUT.- Apparemment que la partie est renouée et que le mariage se termine.

AGATHE.- Je n'en sais rien. J'ai empêché Monsieur Remy de sortir, mais si vous en avez envie, je vais vous ouvrir la porte ; vous vous en irez tant qu'il vous plaira.

MONSIEUR THIBAUT.- Vous êtes fâchée. Est-ce que ce mariage vous déplaît ?

AGATHE.- Sans doute. C'est un malheur pour cette fille-là d'épouser un petit fripon qui ne l'aime point et qui, encore aujourd'hui, faisait l'amour à une autre pour l'épouser.

MONSIEUR THIBAUT.- À vous, peut-être ?

AGATHE.- À moi, Monsieur ! Il n'aurait qu'à y venir, l'impertinent qu'il est. C'est bien à un petit rustre comme lui qu'il appartient d'aimer des filles de ma sorte. Vous croyez donc que j'aurais écouté un homme de rien ! Car je sais tout du neveu.

MONSIEUR THIBAUT.- Non, sans doute. On voit bien à la colère où vous êtes que vous ne vous souciez pas de lui.

AGATHE.- Je soupçonne que vous vous moquez de moi, Monsieur Thibaut.

MONSIEUR THIBAUT.- Ce n'est pas mon dessein.

AGATHE.- Vous auriez grand tort. Ce n'est que par bon caractère que je parle. J'avoue aussi que je suis fâchée, mais vous verrez que j'ai raison. Je dirai tout devant vous à ma mère.

SCÈNE XXVI

LES PRÉCÉDENTS, MADAME ALAIN

MADAME ALAIN.- Pardon, Monsieur Thibaut ; j'écris à Monsieur Lefort, votre confrère. C'est un homme riche, fier, et qui salue si froidement tout ce qui n'est pas notaire... Savez-vous ce que j'ai fait ? Je lui ai écrit que vous le priez de venir.

MONSIEUR THIBAUT.- Il n'y manquera pas. Voilà Mademoiselle Agathe qui se plaint beaucoup du prétendu.

MADAME ALAIN.- Du prétendu ! Vous, ma fille ?

AGATHE.- Moi, Ma Mère. Ce mariage n'est pas rompu ? Mademoiselle Habert ne sait donc pas que ce La Vallée est de la lie du peuple ?

MADAME ALAIN.- Est-ce que le neveu vous a aussi gâté l'esprit ? Vous avez là un plaisant historien. De quoi vous embarrassez-vous ?

MONSIEUR THIBAUT.- Elle n'en parle que par bon caractère.

AGATHE.- Et puis c'est que ce La Vallée m'a fait un affront qui mérite punition.

MONSIEUR THIBAUT.- Oh ! Ceci devient sérieux !

MADAME ALAIN.- Un affront, petite fille ! Eh ! de quelle espèce est-il ? Mort de ma vie, un affront !

MONSIEUR THIBAUT.- Puis-je rester ?

MADAME ALAIN.- Je n'en sais rien. Que veut-elle dire ?

AGATHE.- Il m'a fait entendre qu'il allait vous parler pour moi.

MADAME ALAIN.- Après.

AGATHE.- Je crus de bonne foi ce qu'il me disait, ma mère.

MADAME ALAIN.- Après.

AGATHE.- Et il sait bien que je l'ai cru.

MADAME ALAIN.- Ensuite.

AGATHE.- Eh mais ! voilà tout. N'est-ce pas bien assez ?

MONSIEUR THIBAUT.- Ce n'est qu'une bagatelle.

MADAME ALAIN.- Cette innocente avec son affront ! Allez, vous êtes une sotte, ma fille. Il m'a dit que c'est qu'il n'a pu vous désabuser sans trahir son secret, et vous y avez donné comme une étourdie. Qu'il n'y paraisse pas, surtout. Allez, laissez-moi en repos.

AGATHE.- Il a même poussé la hardiesse jusqu'à me baiser la main.

MADAME ALAIN.- Que ne la retiriez-vous, Mademoiselle ! Apprenez qu'une fille ne doit jamais avoir de mains.

MONSIEUR THIBAUT.- Passons les mains, quand elles sont jolies.

MADAME ALAIN.- Ce n'est pas lui qui a tort ; il fait sa charge. Apprenez aussi, soit dit entre nous, que La Vallée songeait si peu à vous que c'est moi qu'il aime, qu'il m'épouserait si j'étais femme à vous donner un beau-père.

AGATHE.- Vous, ma mère ?

MADAME ALAIN.- Oui, Mademoiselle, moi-même. C'est à mon refus qu'il se donne à Mademoiselle Habert, qui, heureusement pour lui, s'imagine qu'il l'aime, et à qui je vous défends d'en parler, puisque le jeune homme n'a rien. Oui, je l'ai refusé, quoiqu'il m'ait baisé la main aussi bien qu'à vous, et de meilleur cœur, ma fille. Retirez-vous ; tenez-vous là- bas et renvoyez toutes les visites.

AGATHE.- (*à part.*) La Vallée me le paiera pourtant.

SCÈNE XXVII

MADAME ALAIN, MONSIEUR THIBAUT

MONSIEUR THIBAUT.- Hé bien ! Madame, qu'a-t-on déterminé ?

MADAME ALAI.- De passer le contrat tout à l'heure. Cela serait fait, sans cet indiscret Monsieur Remy. Quel homme ! il rapporte, il redit, c'est une gazette !

MONSIEUR THIBAUT.- Qu'a-t-il donc fait ?

MADAME ALAIN.- C'est que sans lui, qui a dit au neveu de Mademoiselle Habert qu'elle était chez moi, ce neveu ne serait point venu ici débiter mille faussetés qui ont produit la scène que vous avez vue. Que je hais les babillards ! Si je lui ressemblais, sa femme serait en de bonnes mains.

MONSIEUR THIBAUT.- Hé ! D'où vient...

MADAME ALAIN.- Oh ! d'où vient ? Je puis vous le dire, à vous. 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.

MONSIEUR THIBAUT.- Je le crois un peu libertin.

MADAME ALAIN.- Vraiment, il se pique d'être galant. Il se prend de goût pour les jolies femmes, à qui il envoie des présents malgré qu'elles en aient.

MONSIEUR THIBAUT.- Eh ! avez-vous encore les quatre mille livres ?

MADAME ALAIN.- Vraiment oui, je les ai, et s'il le savait, je ne les aurais pas longtemps. Mais le voici qui vient. Et nos amants aussi.

SCÈNE XXVIII

MADAME ALAIN, MADEMOISELLE HABERT, MONSIEUR
THIBAUT, MONSIEUR REMY, LA VALLÉE

MADAME ALAIN.- Nous voilà donc parvenus à pouvoir vous marier, Mademoiselle. Le ciel en soit loué ! Monsieur Thibaut, commencez toujours ; Monsieur Lefort va venir.

MONSIEUR THIBAUT.- Tout à l'heure, Madame. Monsieur Remy, je suis à la veille de me marier moi-même. Vous me devez mille écus que je vous prêtais 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.

MADAME ALAIN.- Quoi donc ! Qu'est-ce que c'est ?

MONSIEUR THIBAUT.- Madame Alain vient de me dire que votre femme lui a confié avant-hier quatre mille livres qu'elle lui garde.

MADAME ALAIN.- Ah ! que cela est beau ! le joli tour d'esprit que vous me jouez là ! Moi qui vous ai parlé de cela de si bonne foi !

MONSIEUR THIBAUT.- Vous ne m'avez pas demandé le secret.

MONSIEUR REMY.- J'aurai soin de remercier Madame Remy de son économie. Et je vous paierai, Monsieur, je vous paierai, mais priez Madame Alain de vous garder mieux le secret qu'elle n'a fait à ma femme, et qu'elle ne dise pas à d'autres qu'à moi que vous faites accroire à Monsieur Constant, dont vous allez épouser la fille, que votre charge est à vous, pendant que vous vous disposez à la payer des deniers de la dot.

MADAME ALAIN.- Hé bien ! ne dirait-on pas de deux perroquets qui répètent leur leçon !

MONSIEUR THIBAUT.- Il me reste encore quelque chose de la mienne et vous n'en êtes pas quitte, Monsieur Remy. Dites aussi à Madame Alain de ne pas divulguer les présents ruineux que vous faites à de jolies femmes.

MADAME ALAIN.- Courage, Messieurs. N'y a-t-il personne ici pour vous aider ?

MONSIEUR REMY.- Je n'ai qu'un mot à répondre : vous n'aurez plus de présents, Madame Alain. Adieu, cherchez des témoins ailleurs.

LA VALLÉE.- Si vous vous en allez, emportez donc les marchandises de contrebande que Madame Alain vous a caché dans l'armoire de sa salle.

MONSIEUR REMY.- Encore ! Hé bien ! je reste. Vos mille écus vous seront rendus, Monsieur Thibaut. Ignorez ma contrebande ; et j'ignorerai l'affaire de votre charge.

MONSIEUR THIBAUT.- J'en suis d'accord. Travaillons pour Mademoiselle. Et qu'elle ait la bonté de nous dire ses intentions.

SCÈNE XXIX ET DERNIÈRE

LES PRÉCÉDENTS, AGATHE, JAVOTTE

AGATHE.- Ma mère, Monsieur Lefort envoie dire qu'on ne s'impatiente pas ; il achève une lettre qu'on doit mettre à la poste.

MADAME ALAIN.- À la bonne heure.

MADemoiselle HABERT.- (*montrant Javotte.*) Ayez la bonté de renvoyer cette fille.

AGATHE.- Vraiment laissez-la, ma mère ; elle vient signer au contrat, elle est parente de Monsieur de la Vallée et va l'être de Mademoiselle.

LA VALLÉE.- Ma parente, à moi ?

JAVOTTE.- Oui, Jacques Giroux, votre tante à la mode de Bretagne. C'est ce qu'on a su dans la maison par le neveu de ma nièce Mademoiselle Habert, qui, en s'en allant, a dit votre pays, votre nom, ce qui a fait que je vous ai reconnu tout d'un coup, et je l'avais bien dit que vous feriez un jour quelque bonne trouvaille, car il n'était pas plus grand que ça quand je quittai le pays, mais vous saurez, Messieurs et Mesdames, que c'était le plus beau petit marmot du canton. Je vous salue, ma nièce.

MADemoiselle HABERT.- Qu'est-ce que c'est que votre nièce ?

JAVOTTE.- Eh ! pardi oui ! ma nièce, puisque mon neveu va être votre homme. C'est pourquoi je viens pour mettre ma marque au contrat, faute de savoir signer.

LA VALLÉE.- Ma foi, gardez votre marque, ma tante. Je ne sais qui vous êtes. Attendez que notre pays m'en récrive.

JAVOTTE.- Vous ne savez pas qui je suis, Giroux ? Ah ! ah ! Voyez le glorieux qui recule déjà de m'avouer pour sienne parce qu'il va être riche et un monsieur ! Prenez garde que je ne dise à Mademoiselle ma nièce que vous faisiez l'amour à Mademoiselle Agathe.

MADemoiselle HABERT.- L'amour à Agathe ! Est-il vrai, Mademoiselle ?

AGATHE.- Ne vous avais-je pas recommandé de n'en rien dire ?

LA VALLÉE.- Oh ! cet amour-là n'était qu'un équivoque.

MADemoiselle HABERT.- Ah ! fourbe. Voilà l'énigme expliquée.

Je ne m'étonne plus si Mademoiselle me demandait tantôt mon amitié. C'est qu'elle croyait que c'était elle qu'on mariait.

JAVOTTE.- Bon. N'a-t-il pas offert d'épouser notre dame, si elle voulait de sa figure ?

MADAMOISELLE HABERT.- Qu'entends-je ?

MADAME ALAIN.- D'où le savez-vous, caquetteuse ?

AGATHE.- C'est vous qui me l'avez dit, ma mère, et même qu'il ne se souciait pas de Mademoiselle.

JAVOTTE.- Et qu'il ne faisait semblant de l'aimer qu'à cause de son bien.

AGATHE.- Et Javotte est la seule à qui j'en ai ouvert la bouche.

MADAME ALAIN.- (*à la Vallée.*) Et moi, je n'en ai parlé qu'à ma fille, en passant. À qui se fierait-on ?

MONSIEUR THIBAUT.- C'est en passant que vous me l'avez dit aussi, souvenez-vous-en.

MADAME ALAIN.- À l'autre.

MADAMOISELLE HABERT.- Ingrat ! Sont-ce là les témoignages de ta reconnaissance ? Messieurs, il n'y a plus de contrat. Va, je ne veux te voir de ma vie.

LA VALLÉE.- Ma mie, écoutez l'histoire ! C'est un quiproquo qui vous brouille.

MADAMOISELLE HABERT.- Laisse-moi, te dis-je ! Je te déteste.

LA VALLÉE.- Je vous dis qu'il faut que nous raisonnions là-dessus. Messieurs, discourez un instant pour vous amuser, en attendant que je la

regagne. Oh ! langue qui me poignarde !

MADAME ALAIN.- Parlez de la vôtre, mon ami Giroux, et non pas de la mienne. Aussi bien est-ce vous, maudite fille, qui m'attirez des reproches ?

AGATHE.- Ce n'est pas moi, ma mère, c'est Javotte.

MADAME ALAIN.- Pardi, Monsieur Thibaut, vous êtes une franche commère avec vos quatre mille livres que vous êtes venu nous dégoïser là si mal à propos. N'avez-vous pas honte ?

MONSIEUR THIBAUT.- Puisse le ciel vous aimer assez pour vous rendre muette !

MADAME ALAIN.- Oui ! vous verrez que c'est moi qui ai tort.

MONSIEUR REMY.- Quand j'aurai vidé votre armoire, je vous achèverai aussi mes compliments.

MADAME ALAIN.- C'est fort bien fait, Messieurs. Voilà ce qui arrive quand on ne sait pas se taire.

La alcahueta

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE

MARIVAUX

Comedia en un acto para los *Comédiens-Italiens* escrita por el señor de
Marivaux en 1741.

Traducción de Claudia Pena

Personajes

SEÑOR DEL VALLE

SEÑOR REMY

SEÑOR TEOBALDO Y SU COLEGA, NOTARIOS

EL SOBRINO DE LA SEÑORITA HABERT

SEÑORA ALAN

SEÑORITA HABERT

ÁGATA

JUANITA

La escena transcurre en París, en casa de la señora Alan.

ESCENA PRIMERA

SEÑOR DEL VALLE, SEÑORITA HABERT

SEÑOR DEL VALLE.- Entremos en esta estancia. Puesto que nos aseguran que la señora Alan va a regresar, no vale la pena subir a vuestros aposentos para volver a bajar después; no tenemos más que esperarla aquí mientras conversamos.

SEÑORITA HABERT.- Me parece correcto.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Qué contento me produce miraros! ¡Cómo me agrada! Dicen que de dicha se muere, mas nada más lejos de la realidad, puesto que aquí me tenéis. Y si nuestro enlace me alegra tanto no se debe a los bienes que vos tenéis y de los que yo carezco. No negaré que una hermosa y generosa renta no tiene mal ninguno, y a nadie le amarga un buen dulce, mas todo esto no es nada comparado con vuestra persona. ¡Qué alhaja!

SEÑORITA HABERT.- ¿Es cierto entonces que me queréis un poco, Del Valle?

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Un poco, señorita? Vamos, tened a bien mirarme a los ojos para ver si es un poco.

SEÑORITA HABERT.- Hombre... Lo que en ocasiones me hace dudar de vuestra ternura es nuestra diferencia de edad.

SEÑOR DEL VALLE.- Mas... ¿dónde escondéis vuestra edad? No la veo en vuestro rostro, ¿es acaso más joven que vos?

SEÑORITA HABERT.- No digo que sea yo muy mayor, a ojos de otro estaría aún de buen ver.

SEÑOR DEL VALLE.- Pues bien, ese otro soy yo. Por lo demás, todos venimos al mundo cuando nos toca; unos llegan por la mañana y otros por la noche, y luego nos encontramos sin preguntarnos desde cuándo formamos parte de él.

SEÑORITA HABERT.- Ya veis lo que hago por vos, niño mío.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Pardiez, las bondades que veo son maravillosas! Veo que me habéis proporcionado una vestimenta que me hace gallardo como un marqués; veo que me llamaba Jacobo cuando nos conocimos, y que hace ya quince días que se os ocurrió presentarme como vuestro primo, el señor Del Valle. ¿Acaso no es admirable?

SEÑORITA HABERT.- Me separé de una hermana con la que compartía una unión más que perfecta desde hacía más de veinticinco años, y me enfrento a los reproches de toda mi familia, que, en cuanto se entere, jamás me perdonará que nos casemos.

SEÑOR DEL VALLE.- Sinceramente, ¿hay algo que no hayáis hecho? No conocía el civismo de este mundo, por ejemplo, y, ahora, gracias a vos, soy educado, tengo modales. Profería vocablos rústicos, mientras que ahora digo palabras delicadas: parezco un libro. ¿No os parece gracioso?

SEÑORA HABERT.- No es vuestra fortuna lo que me determina a desposarme con vos.

SEÑOR DEL VALLE.- Tampoco mi condición. Después de todo, os debo mi nombre, mi atuendo, mi parentesco, mi hermoso lenguaje, mi educación, mi buen aspecto; y, por si fuera poco, me haréis vuestro hombre como si fuese yo un burgués parisino.

SEÑORA HABERT.- Decid que me caso con vos, Del Valle, no que os hago mi hombre; esa manera de hablar no es apropiada.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Pardiez, gracias, prima! Os presento mis disculpas, señorita. En efecto, os casáis conmigo. ¡Qué deleite! Me entregáis vuestro corazón, que vale como cuatro míos.

SEÑORA HABERT.- Si me amáis, me parece suficiente como pago.

SEÑOR DEL VALLE.- Pago amando cuanto puedo, sin contarlo, y no me reservo nada.

SEÑORITA HABERT.- Os creo, pero... ¿por qué miráis tanto a Ágata cuando está con nosotros?

SEÑOR DEL VALLE.- ¿La hija de la señora Alan? Pues... ¡es que me pone nervioso! Igual quiere que la corteje y no me atrevo a decirle que estoy comprometido.

SEÑORITA HABERT.- ¡Vaya una tonta!

SEÑOR DEL VALLE.- Pardiez, ¿acaso la madre no va siempre por ahí diciendo que soy buen mozo?

SEÑORITA HABERT.- ¡Oh! La madre no me preocupa, tan alegre ella... y yo estoy convencida de que, con tanta amistad como me demuestra, no corro riesgo alguno si le confío mi propósito. ¿A quién podría confiarme? De hecho, no sería prudente contárselo a quienes me conocen. No quiero que se sepa quién soy, la señora Alan es la única a la que podemos acudir. Pero no llega. Ahora que lo pienso, tengo que dar indicaciones para la cena de esta noche, subo. Quedaos aquí, no olvidéis prevenirla cuando llegue; enseguida regreso.

SEÑOR DEL VALLE.- Sí, parienta mía, para que vuestro pariente pueda pronto volver a veros. ¿Ya habéis vuelto? *Le besa la mano.*

ESCENA II

SEÑOR DEL VALLE, ÁGATA

SEÑOR DEL VALLE.- Esta mujer me adora. Mi juventud la enloquece. La fortuna me sonrío.

ÁGATA.- ¡Oh! Sois vos, señor Del Valle. Qué alegre se os ve, ¿qué os pasa?

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Que qué me pasa, señorita Ágata? Me pasa que os veo.

ÁGATA.- Sí, claro. En verdad que desde que nos conocemos me da la impresión de que os agrada bastante verme.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Ay! Qué razón tenéis, señorita Ágata, en efecto, me agrada sobremanera. Habláis de la chispa de mi mirada, mas la vuestra se muestra más osada. ¡Qué pupilas! ¿A qué se deben?

ÁGATA.- Parece que también se deben a lo que veo.

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Ah, sí? Pues mejor, la verdad. ¿No querrá la casualidad que os guste un poco, señorita Ágata?

ÁGATA.- Decidme, señor Del Valle, ¿qué creéis vos?

SEÑOR DEL VALLE.- Pues creo que sí, señorita Ágata.

ÁGATA.- Tenemos ambos la misma opinión.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡*Ambos!* ¡Qué bella palabra! ¿Dónde se esconde vuestra bella manita para que le dé las gracias? ¿Quién podría contenerse y no tomarla al pasar?

ÁGATA.- Nunca he permitido al señor Dumont que me bese la mano, por mucho que me quiera bien.

SEÑOR DEL VALLE.- Eso prueba que me queréis más que a él, cervatilla.

ÁGATA.- ¡Qué diferencia!

SEÑOR DEL VALLE.- Todo el mundo está enamorado de mí. Así que volveré a besarla si quiero.

ÁGATA.- ¡Ey! Acabáis de hacerlo. Hablad con mi madre si queréis hacerlo tanto como os plazca.

SEÑOR DEL VALLE.- En realidad, necesito hablar con ella. La estoy esperando.

ÁGATA.- ¿La estáis esperando?

SEÑOR DEL VALLE.- He venido a propósito.

ÁGATA.- Hacéis muy bien, porque el señor Dumont se lo está pensando. Menos mal que aquí llega. Madre, el señor Del Valle desea veros. Debe hablaros de matrimonio, y vuestra voluntad será la mía. Adiós, señor.

ESCENA III

SEÑOR DEL VALLE, SEÑORA ALAN

SEÑORA ALAN.- Decidme pues, caballero, ¿de qué está hablando? ¿Qué deseáis?

SEÑOR DEL VALLE.- Conversar, como bien os lo ha dicho ella, de amor y matrimonio.

SEÑORA ALAN.- ¡Ja! ¡Ja! No creía que pensarais en Ágata, me había imaginado otra cosa.

SEÑOR DEL VALLE.- No pensaba en ella; es la palabra matrimonio, que la confunde.

SEÑORA ALAN.- Pero qué niña esta... No cabe duda de que no os odia, hace como su madre.

SEÑOR DEL VALLE.- *aparte.* Otra enamorada, mi encanto no tiene fin. (A la señora Alan.) No, no es en ella en quien pienso.

SEÑORA ALAN.- ¿Y se trata de una conversación de amor y matrimonio? ¡Oh, me concierne! Ya entiendo...

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Y qué entendéis, señora Alan?

SEÑORA ALAN.- ¡Eh! Pardiez, niño mío, pues entiendo lo que vuestro mérito me ha hecho comprender desde siempre. Está más claro que el agua. Habéis expuesto en tantas ocasiones que os agradaban mi humor y mis maneras, andáis siempre tan juguetón a mi alrededor, que vuestras intenciones se ven a la legua.

SEÑOR DEL VALLE.- *aparte.* ¿A su alrededor?

SEÑORA ALAN.- Ya me imaginaba que me pretendíais... y no me molesta.

SEÑOR DEL VALLE.- Con respecto a lo de pretenderos... es cierto que os veis tan bien... que sois tan hermosa...

SEÑORA ALAN.- ¿Cómo podría ser de otro modo? Solo tengo treinta y cinco años, querido. Me casé con quince: mi hija es casi tan vieja como yo; mi madre aún vive, y a su vez conserva la suya.

SEÑOR DEL VALLE.- No sois sino una niña crecida.

SEÑORA ALAN.- Y esta niña os gusta, ¿no es así? Sed sincero.

SEÑOR DEL VALLE.- *aparte.* ¡Qué visión! (*A la señora Alan.*) Claro. (*Aparte.*) ¿Cómo decirle que no?

SEÑORA ALAN.- Soy honesta y os confieso que también sois muy de mi agrado, ¿no os habéis dado cuenta?

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Ejem, ejem! Un poquito...

SEÑORA ALAN.- Me lo creo. Si al menos tuvieseis diez años más, todo iría mejor, puesto que sois bien joven. ¿Qué edad tenéis?

SEÑOR DEL VALLE.- Aún no tengo veinte años, los cumplo mañana por la mañana.

SEÑORA ALAN.- ¡Oh! No tengáis prisa, me conformo con lo que son, no me dan más miedo hoy del que me darán mañana y, después de todo, un marido de veinte años y una viuda de treinta y cinco quedan bastante bien juntos, muy bien. Ese no es el problema, sobre todo con un marido tan agraciado como vos y con un carácter tan dulce.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Oh! No, habéis de perdonarme, pero de eso nada.

SEÑORA ALAN.- De lo más agraciado, os digo, y atractivo, además.

SEÑOR DEL VALLE.- Dejadlo, señora Alan, no os molestéis en halagarme, me pasaría la vida llevándoos la contraria, la verdad es que me confundís. Ya no sé qué hacer con ella.

SEÑORA ALAN.- ¡Hay que ver, qué modestia! Bueno, ya no digo nada más. Ay... Ya que me queréis, pongámonos de acuerdo. Veamos. Casarse no lo es todo, tiene que haber un fin. A vuestra edad, se es vigoroso. Vos parecéis serlo más que nadie y yo misma tampoco me quedo corta.

SEÑOR DEL VALLE.- Sí, sí, ¡muy vigorosa!

SEÑORA ALAN.- Así que aquí estamos los dos, con muchas posibilidades de ser pronto tres, tal vez cuatro, tal vez cinco, ¿quién sabe hasta donde puede llegar una familia? Siempre es bueno suponer más que menos, ¿no es así? Por mi parte, tengo bastantes bienes; mi madre, más de lo mismo; una abuela a quien lo le faltan; un viejo pariente del que soy heredera y que me dejará unos cuantos más; y, por poco que tengáis, nos mantendremos con ayuda de algún préstamo; y adelante. ¿Y vos, qué tenéis que ofrecer?

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Oh! Yo no tengo cuentas que hacer.

SEÑORA ALAN.- ¿Qué queréis decir con eso?

SEÑOR DEL VALLE.- Que no tengo nada. Yo soy todo mi patrimonio.

SEÑORA ALAN.- ¿Cómo? ¿Nada de nada?

SEÑOR DEL VALLE.- No. Nada más que hermanos y hermanas.

SEÑORA ALAN.- ¡Nada, hijo mío! Pues eso no es suficiente.

SEÑOR DEL VALLE.- Y sin embargo no tengo nada más; ¿os conformaréis, señora Alan?

SEÑORA ALAN.- No puedo, querido. De ninguna manera.

SEÑOR DEL VALLE.- Es lo que quería saber antes de decidirme, porque en cuanto a lo de quereros, ya estaría hecho.

SEÑORA ALAN.- Es una lástima, lo siento por vuestros veinte años, pero... ¿nada? ¿Qué hace uno con nada? ¿No tendríais al menos una pequeña herencia?

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Oh! Bueno, en realidad, sí, tengo siete u ocho parientes robustos y con buena salud, de los que sin duda heredaré cuando perezcan.

SEÑORA ALAN.- Sería necesaria una epidemia de mortandad, señor Del Valle, y les llevará mucho tiempo morirse, a no ser que los maten. ¿Acaso esa tal señorita Habert, vuestra prima que tanto os quiere, no podría adelantaros algo?

SEÑOR DEL VALLE.- La verdad es que me adelantaré de sobra, puesto que quiere casarse conmigo.

SEÑORA ALAN.- ¿Cómo? ¿Estáis diciendo que os casáis con vuestra prima?

SEÑOR DEL VALLE.- Pues sí, os lo comunico, y es de eso de lo que quiere hablaros. No vayáis a decirle que os estaba dando prioridad, es celosa, y me estaríais perjudicando.

SEÑORA ALAN.- ¿Decírselo, yo? Ah, no, amigo mío, ¿acaso digo yo algo? ¿Soy yo una mujer que hable? ¿La señora Alan, hablar? ¡La señora Alan, que todo lo ve, que todo lo sabe, y no dice nada!

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Qué maravilla, un espécimen tan raro!

SEÑORA ALAN.- Pardiez. Podría armar otros escándalos si quisiera. Tengo cosas mejores que ocultar que vuestro amor. Visteis a la señora Remy aquí ayer. No tendría más que decirle que su marido me anda cortejando, sin conseguirlo; hasta tal punto que el otro día recibí en mi casa unas telas muy hermosas y bien buenas, empaquetaditas, de un remitente anónimo y que no supe que eran de su parte hasta que no las abrí y ya no pude devolverlas. Y no fue culpa mía, mas nunca dije nada a nadie; y ni siquiera os lo digo con la intención de contároslo, sino simplemente para que veáis que una sabe callar.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Válgame el cielo, qué discreción!

SEÑORA ALAN.- Estad tranquilo. Mas hablad, señor Del Valle, entre nosotros, ya que tanto me queréis, decís querer a una mujer bien mayor. ¡Qué pena me dais! ¡Qué malo es no tener nada! ¡La vieja loca!

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Chitón! Ahí viene, tened cuidado con lo que decís.

SEÑORA ALAN.- No temáis.

ESCENA IV

SEÑOR DEL VALLE, SEÑORA ALAN, SEÑORITA HABERT

SEÑORITA HABERT.- Buenos días, señora.

SEÑORA ALAN.- A su servicio, señorita. Acabo de enterarme de una noticia que me produce una gran alegría: parece ser que os casáis.

SEÑORITA HABERT.- Más bajito, no habléis tan alto; no debe saberse.

SEÑORA ALAN.- ¿Así que es un secreto?

SEÑORITA HABERT.- Sin duda, ¿acaso el señor Del Valle no os lo ha dicho?

SEÑOR DEL VALLE.- No me ha dado tiempo.

SEÑORA ALAN.- Estábamos empezando, aún no sé nada de nada; pero hablaré bajo. Así que bien, cuéntenme sus aventuras amorosas. Parece ser que se aman, ¡qué divertido!

SEÑORITA HABERT.- ¿Qué os parece tan divertido de este enlace, señora?

SEÑORA ALAN.- Nada. Al contrario, lo apruebo, me gusta. Me regocija, me produce alegría. ¿Qué queréis que me parezca a mí? ¿Qué hay que decir? Amáis a este joven, bien hecho. Si solo tiene veinte años no es culpa vuestra, lo tomáis como es; dentro de diez años él tendrá treinta y vos diez más, pero ¡qué importa! Cuando nos enamoramos, nos conformamos, nos casamos a la edad que sea; si pudiese quitaros tres cuartos de vuestra edad, ya casi tendríais la de él.

SEÑORITA HABERT.- ¿Cómo que la de él? ¿Estáis loca, señora Alan? ¿Sabéis que solo tengo cuarenta años, a lo sumo?

SEÑORA ALAN.- ¡Tranquilizaos! Una se confunde con los que se os echan por la cara.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡No os burléis! Parece que contéis años de seis meses. ¡Terminad!

SEÑORA ALAN.- ¿Por qué se enfada? La señorita Habert sabe que la quiero. Venga, querida amiga, ¡alegraos un poco! Estáis siempre a la defensiva. ¡Ay! ¡Que me muera si valéis menos por ser un poco madura! ¡No hay más que ver cómo se mantiene, está más blanca, más erguida!

SEÑOR DEL VALLE.- Tiene unos ojos... una piel...

SEÑORA ALAN.- ¡Ay, qué pillín! ¡Menudo zalamero! A lo que íbamos. Os casáis. ¿Y yo qué tengo que hacer?

SEÑORITA HABERT.- ¿No vendrá nadie ahora a interrumpirnos, verdad?

SEÑORA ALAN.- Esperad, voy a dar la orden. ¡Juanita, Juanita!

SEÑORITA HABERT.- ¿Qué pensáis hacer?

SEÑORA ALAN.- ¡Tranquila, tranquila! Es que aquí pueden entrar en cualquier momento y, gracias a las precauciones que tomo, no vendrá nadie.

ESCENA V

LOS ANTERIORES, JUANITA

JUANITA.- ¿Qué gritos son esos, señora? No da tiempo ni a responderos. ¿Qué se os ofrece?

SEÑORA ALAN.- Si alguien pregunta por mí, que le digan que estoy ocupada. Tenemos que estar a solas, la señorita Habert tiene que confiarme un secreto de peso. Ni se te ocurra entrar tampoco a ti sin que te llame, ¿está claro?

JUANITA.- ¡Pues claro! ¡Pues sí que me importan a mí mucho los secretos de los demás! ¡Ahora va a resultar que soy curiosa!

SEÑORA ALAN.- Fuera, fuera, responde.

SEÑORITA HABERT.- (*A Del Valle*) Ahí tenéis una mujer necia, señor Del Valle.

SEÑOR DEL VALLE.- La verdad es que muy prudente no es, no.

ESCENA VI

SEÑORA ALAN, SEÑORITA HABERT, SEÑOR DEL VALLE

SEÑORA ALAN.- Al fin estamos tranquilos.

SEÑORITA HABERT.- ¡Eh! Señora Alan, ¿para qué le contáis a esta joven que tengo una confidencia que haceros? No era necesario...

SEÑORA ALAN.- Por supuesto que sí. Es para que no vengan a molestarnos. ¿O creéis que sospechará algo? Pues, si tenéis la menor inquietud al respecto, la solución es fácil: ¡despreocupaos! ¡Ey, Juanita!

SEÑORITA HABERT.- ¿Qué os proponéis? ¿Por qué volvéis a llamarla?

SEÑORA ALAN.- No pienso estropear nada.

ESCENA VII

ACTORES ANTERIORES, JUANITA

JUANITA.- ¡Otra vez! ¿En qué puedo ayudaros, señora? Una no hace más que ir y venir aquí... ¿Qué sucede?

SEÑORA ALAN.- Escúchame. Me he explicado mal antes. La señorita no tiene ningún secreto que confiarme; no te lo vayas a creer y, mucho menos a contarlo. Lo que hago es simplemente para estar libre, no por una confidencia.

JUANITA.- ¿Eso es todo? ¡Claro! ¡Qué poco os importa la fatiga ajena! ¿Soy yo acaso la más chismosa de la casa?

SEÑORA ALAN.- Cállate y presta atención a lo que se te dice, ahórrate tanto razonamiento.

ESCENA VIII

SEÑORA ALAN, SEÑORITA HABERT, SEÑOR DEL VALLE

SEÑORA ALAN.- ¡Pues nada! Ahora ya podéis estar tranquila. Todo vuelve a estar en su sitio.

SEÑORITA HABERT.- De acuerdo. Mas no coloquéis nada más, os lo ruego. Necesito un secretismo extremo.

SEÑORA ALAN.- Estáis de suerte, una muda y yo, la misma cosa es. Guardo los secretos de todo el mundo. Ayer al caer la tarde, mi vecino el tendero vino a almacenar en mi sótano no sé cuánta mercancía de contrabando, que sería confiscada si se supiese: ¡para que veáis si soy de fiar!

SEÑORITA HABERT.- Me lo probáis de manera bien extraña, ¿por qué decírmelo?

SEÑORA ALAN.- ¡Pero qué mujer más rara! Pues para tranquilizaros.

SEÑORITA HABERT.- ¡Qué mujer!

SEÑORA ALAN.- Prosigamos. Es necesario que se me informe de todo, para evitar sorpresas. ¿Por qué motivo ocultáis vuestro enlace?

SEÑORITA HABERT.- Porque no quiero que una hermana mía, con quien pasé toda mi vida, lo sepa.

SEÑORA ALAN.- Muy bien. ¿Veis? Ni siquiera sabía que tuvierais una hermana. Está bien saberlo. Si una mujer viene y pregunta por vos, empezaré por preguntarle: ¿sois su hermana o no?

SEÑORITA HABERT.- ¡No, señora! Debéis ignorar totalmente quién soy.

SEÑOR DEL VALLE.- Os preguntarían cómo sabéis que esta querida niña tiene una hermana.

SEÑORA ALAN.- Tenéis razón, lo ignoro todo, la dejaré hablar. O, si no, diré: ¿cómo que señorita Habert? Yo no la conozco, ni tampoco a su primo el señor Del Valle.

SEÑORITA HABERT.- ¿Qué primo?

SEÑORA ALAN.- ¡Pues este de aquí!

SEÑOR DEL VALLE.- Eh... no. No somos exactamente primos... no sé si me explico...

SEÑORA ALAN.- ¡Ah, claro! Eso es que no lo sois en absoluto.

SEÑOR DEL VALLE.- Solo por honestidad, desde hace quince días y por la comodidad de vernos aquí, sin que se chismorree.

SEÑORA ALAN.- Ah, entiendo... ¡Nada de primos! ¡Qué cómico todo! ¡Lo que es el amor...! Esta muchacha... ¿No os parece admirable cómo nos condicionamos? Yo ya les había encontrado un aire de familia a ustedes dos. Bien de lejos, en verdad, porque tienen unos rostros tan distintos... Sigamos hablando. ¿Qué teméis de vuestra hermana?

SEÑORITA HABERT.- Reproches, quejas.

SEÑOR DEL VALLE.- Los parloteos de unos, las reprimendas de los otros.

SEÑORA ALAN.- ¡Sí, sí! ¡La sorpresa de todo el mundo!

SEÑORITA HABERT.- Temería que, por malicia, por estratagema o por autoridad hubiera quien se opusiese a este enlace.

SEÑOR DEL VALLE.- Se me partiría el alma.

SEÑORA ALAN.- ¡Oh! Claro que habría oposiciones, hasta puede que se hablase de prohibirlo.

SEÑORITA HABERT.- ¿Prohibiciones a mí? ¿En virtud de qué?

SEÑORA ALAN.- ¿En virtud de qué, hija mía? En virtud de que ellos dirán que cometéis una locura, que perdéis la cabeza, ¿qué sé yo? Es lo que se suele decir en casos como este, cuando se es un poco propenso.

SEÑORITA HABERT.- Me tomáis entonces por loca.

SEÑORA ALAN.- ¡No, querida! Yo os excuso, comparto el estado de vuestro corazón y vos no me entendéis. Hablo por amistad. Sé muy bien que estáis cuerda. Firmaría que lo estáis. Os reconozco como tal, mas ellos alegarán vuestros amores como prueba de que no lo estáis, los tacharán de ridículos. Aportarán como prueba vuestros cuarenta años, que lamentablemente parecen cincuenta, vuestra intención de casaros será calificada de niñería. Alegarán la edad de él y mil nefastas razones más, que hasta a vos podrían pareceros buenas. Escuchadme, ¿acaso pretendo enfadaros? En una palabra: solo os atemorizo por celo.

SEÑORITA HABERT.- Mira que es torpe con tanto celo...

SEÑOR DEL VALLE.- Mas, señora Alan, alegáis la edad de mi prima. Miradla dos veces. ¿De dónde van a sacarla?

SEÑORA ALAN.- Del registro en el que está inscrita, querido mío. ¡Acabarán por sacarme de quicio! Una está a su favor y ellos gritan como perturbados. Sí, os lo aseguro, dirán que la abuela se casa con el nieto y, en consecuencia, que chochea. Para que lo sepáis, comparado con ella, aún estáis en la cuna; sí, en la cuna, monada, es inútil vanagloriarse al respecto.

SEÑOR DEL VALLE.- No tan mono, señora Alan, no tan mono.

SEÑORITA HABERT.- ¡Por el amor de Dios, señora Alan! Os lo suplico, dejemos el tema. Todas las oposiciones se deberían únicamente a que el señor Del Valle es un joven que no tiene bien alguno...

SEÑORA ALAN.- El joven me lo ha dicho: ningún bien. Se me había olvidado ese capítulo.

SEÑORITA HABERT.- Se deberían también a que tengo un sobrino al que mi hermana adora, y que cuenta con mi herencia.

SEÑORA ALAN.- ¿Qué sobrino no cuenta con ella? Pues vuestro sobrino tendrá que equivocarse y el señor Del Valle llevárselo todo.

SEÑOR DEL VALLE.- (*señalando a la señorita Habert.*) ¡Oh, para mí, esto es mi todo!

SEÑORA ALAN.- De acuerdo, mas no habrá mal alguno en que el resto sea también vuestro, señor Del Valle, siempre y cuando os lo merezcáis. Tratad a vuestra mujer como un buen marido, como ella se lo espera; no os separéis lo más mínimo de ella, y no la descuidéis so pretexto de que se halla en su declive.

SEÑORITA HABERT.- ¡Eh! ¿A qué viene ahora mi declive, señora? No estamos hablando de eso. Terminemos. Os decía que he dejado a mi hermana. No le comuniqué dónde iba a vivir, bien veis que ni siquiera salgo por miedo a encontrármela o a ver a conocidos que me sigan. No obstante, creo que necesito dos notarios y un testigo. ¿Tendríais la gentileza de buscármelos?

SEÑORA ALAN.- Faltaría más. ¿Los queréis para mañana?

SEÑOR DEL VALLE.- Para dentro de un rato. No veo el momento.

SEÑORITA HABERT.- Estaría encantada de concluir hoy, si fuese posible.

SEÑORA ALAN.- ¡Hoy, dice! ¡Cuánto amor! ¡Cuánta impaciencia! Dan ganas de casarse. Ahí está, veinte años más joven. Sí, corazón, sí, mi reina, hoy. Alegraos, ahora mismo voy a trabajar para vos.

SEÑOR DEL VALLE.- Querida dama, ¡cuán agradecido os he de estar!

SEÑORITA HABERT.- Ante todo, señora Alan, que vuestras palabras no levanten sospechas de que soy yo quien mando a buscar a esos caballeros.

SEÑORA ALAN.- ¡Oh, no temáis! Ni siquiera los notarios sabrán quién me manda hasta que no estén aquí, tampoco después si así lo queréis. Respondo de uno que es joven, medio aliado mío, que venía por aquí cuando era pasante, y que nos guardará bien el secreto porque yo le guardo uno de unas dimensiones... Ya les contaré en otra ocasión de qué se trata, recuérdemelo. Y nuestro testigo será el señor Remy, el tendero de aquí al lado al que ven de vez en cuando por mi casa.

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Qué? ¿El galán que os envió las telas?

SEÑORA ALAN.- Exacto. El hombre de este vestido, está loquito por mí; también le pertenece el contrabando que tengo en mi armario. ¡Ya veis que no nos traicionará! Mas, déjenme llamar a mi hija que veo que viene por ahí. ¡Ágata, acercaos!

ESCENA IX

ACTORES ANTERIORES, ÁGATA

ÁGATA.- ¿Qué deseáis, madre?

SEÑORA ALAN.- Id de inmediato a casa del señor Remy a pedirle que venga aquí en el acto. Es más, procurad traerlo con vos.

ÁGATA.- Enseguida voy, madre.

SEÑORA ALAN.- Escuchad, decidle que habría ido a su casa si no fuera porque me he propuesto ir a casa del señor Teobaldo y de otro notario a quienes voy a buscar para un acta urgente.

ÁGATA.- ¿Dos notarios, madre? ¿Y para un acta?

SEÑORA ALAN.- Sí, hija. Vamos.

ÁGATA.- Y si el señor Remy me pregunta qué queréis, ¿qué le digo?

SEÑORA ALAN.- Que es para servir de testigo, no hay inconveniente alguno en avisarlo de ello.

ÁGATA.- ¡Ay! Es amigo nuestro, estará encantado.

SEÑORA ALAN.- Daos prisa, no vaya a ser que salga, a ver si terminamos hoy.

ÁGATA.- Vos mandáis, madre. Permitidme simplemente que salude a la señorita Habert. Buenas tardes, señorita. Espero que sigáis brindándome el honor de vuestra amistad, y ahora más que nunca.

SEÑORITA HABERT.- No tengo la menor intención de privaros de ella, y os agradezco la reciprocidad.

ÁGATA.- Me limito a cumplir con mi deber, señorita, y a seguir mis inclinaciones.

SEÑORA ALAN.- Parece que os apetezca echar cumplidos. ¿Os vais?

ÁGATA.- Sí, madre. Adiós, señor Del Valle.

SEÑOR DEL VALLE.- Permitidme que os salude, señorita.

ÁGATA.- Os adoro, habéis cumplido con vuestra palabra.

SEÑORA ALAN.- Que el señor Remy espere mi regreso; por lo demás, que no salga de aquí, que yo se lo pido, y que regrese en menos de diez minutos.

ÁGATA.- Sí, yo lo retendré.

SEÑORITA HABERT.- Una cosa más: no se os ocurra decirle que es para servir de testigo.

ÁGATA.- Como gustéis. (*A Del Valle.*) Sois un hombre honesto.

ESCENA X

SEÑORITA HABERT, SEÑORA ALAN, SEÑOR DEL VALLE

SEÑORITA HABERT.- ¿Se imaginará que es para una boda?

SEÑORA ALAN.- No he sido yo quien se lo ha dicho. (*A Del Valle.*) Es que se cree que se casa con vos.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Chitón! Seguro que se ha fijado en cómo de enamorado miraba a mi prima; además, una muchacha, cuando se habla de notarios, se imagina siempre a un marido.

SEÑORA ALAN.- Sí, se cree que un notario solo sirve para eso. Ay... Queridos, los dejo, mas solo para seros útil cuanto antes.

SEÑORITA HABERT.- Me disculpo por el trabajo que os doy.

ESCENA XI

SEÑORITA HABERT, SEÑOR DEL VALLE

SEÑORITA HABERT.- Así que al fin seréis mío, mi querido Del Valle.

SEÑOR DEL VALLE.- Esperad, querida, me late el corazón. Tal pensamiento me deja sin respiración. ¡Qué maravilla!

SEÑORITA HABERT.- Imaginaos mi alegría.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Vaya! Me parece estar flotando.

SEÑORITA HABERT.- Me gusta verte tan emocionado. Creo que me quieres, mas te reto a quererme más de lo que merece mi ternura por ti.

SEÑOR DEL VALLE.- Eso lo veremos en la convivencia.

SEÑORITA HABERT.- Siempre que la señora Alan no lo estropee todo con sus indiscreciones... Esa mujer siempre me aterra.

SEÑOR DEL VALLE.- No irá lejos. Vuestro amor es como nacer con estrella, un designio fijado en los astros.

SEÑORITA HABERT.- Lo que me sorprende es que esa tal Ágata sepa que se trata de una boda. Creo incluso que se piensa que es con ella. ¿Se creerá que la queréis? No seríais capaz...

SEÑOR DEL VALLE.- Mi flor, vuestras palabras me afligen el alma.

SEÑORITA HABERT.- Olvídalo. Ya lo dejo.

ESCENA XII

LOS ANTERIORES, ÁGATA

ÁGATA.- El señor Remy llegará enseguida. No le he dicho que era para ser testigo.

SEÑORITA HABERT.- Habéis hecho bien.

ÁGATA.- Lo mínimo que puedo hacer es respetar vuestra voluntad. Me entristecería profundamente disgustaros, señorita.

SEÑORITA HABERT.- No comprendo a qué vienen tantos modales.

ÁGATA.- En su casa vi al señor Dumont, señor Del Valle, que tan bien conocéis.

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Al señor Dumont?

ÁGATA.- Sí, ese joven caballero que me corteja y que os expliqué que me buscaba, y, como le comentaba al señor Remy que mi madre habría pasado por su casa si no hubiera tenido que ir a buscar a unos notarios, me dijo con unos ojitos tan tiernos, que mucho tuve que contenerme para que no me diese la risa: Señorita, ¿no aprobaríais que fuésemos en cuanto se pudiera a hablar con él de lo nuestro y que yo hablase con la señora Alan? Y yo no respondí nada.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Oh, eso es hablar con talento!

ÁGATA.- No es que no tenga mérito, mas sé de otros que tienen mucho más.

SEÑORITA HABERT.- Nunca se tiene mérito suficiente ante vos, hermosa Ágata.

ÁGATA.- Muy honrada me estimo de que me hayáis encontrado alguno, señorita. Ya os había dicho que el señor Remy no tardaría en llegar.

ESCENA XIII

ACTORES ANTERIORES, SEÑOR REMY

SEÑOR REMY.- ¿Dónde se halla pues la señora Alan, señorita Ágata?

ÁGATA.- ¡Oh, vaya! Si os hubiera indicado que había salido, tal vez no hubierais venido tan temprano. Enseguida vuelve.

SEÑOR REMY.- Voy un momentito a casa, ya regreso.

ÁGATA.- Mi madre me dijo al enviarme a buscaros: pídele que se quede. Cerraría la puerta antes que permitiros marchar. Aquí la tenéis.

ESCENA XIV

LOS ANTERIORES, SEÑORA ALAN

SEÑORA ALAN.- El señor Teobaldo va a traer a uno de sus colegas. Buenas tardes, señor Remy. Tengo que hablar con vos. Ágata, bajad a la entrada; traed a los señores en cuanto lleguen y que los demás se vayan.

SEÑORITA HABERT.- Nosotros os dejamos con el señor. Ya nos haréis llamar cuando nos necesitéis.

SEÑORA ALAN.- Sin adioses. El pobre hombre, ya me echa en falta; se va todo triste con su anciana... Señor Remy, ¿hace tiempo que estáis aquí?

SEÑOR REMY.- Acabo de llegar, mas, si hubiera llegado hace una hora, hubiera estado bien empleada puesto que me hubiera permitido veros.

SEÑORA ALAN.- Siempre con vuestras zalamerías, ya empezáis de nuevo.

SEÑOR REMY.- Es que nunca dejáis de ser amable.

SEÑORA ALAN.- Paciencia, me corregiré con el tiempo. Os pido un pequeño favor con respecto a un tema que guardo en secreto.

SEÑOR REMY.- ¿De qué se trata?

SEÑORA ALAN.- De una boda, de la que os ruego seáis testigo.

SEÑOR REMY.- Si es para la vuestra, no pienso hacer nada. Jamás contribuiré a que otro os despose. ¡Servidor!

SEÑORA ALAN.- ¿Pero qué extravío es ese? ¿A quién guardáis rencor, don arrebatos? No es para mí.

SEÑOR REMY.- ¿Es entonces para la señorita Ágata?

SEÑORA ALAN.- No.

SEÑOR REMY.- Sin embargo, sois las dos únicas casaderas de la casa.

SEÑORA ALAN.- Desde el punto de vista de la razón, no andáis desencaminado.

SEÑOR REMY.- ¿Cómo? ¿No será para esa tal señorita Habert, vuestra inquilina desde hace tres semanas?

SEÑORA ALAN.- Yo no digo nada.

SEÑOR REMY.- Comprendo. Es para ella.

SEÑORA ALAN.- Ya me callo. Podría decíroslo puesto que asistiréis a la firma del contrato, pero yo no digo nada. Cuando te confían un secreto, no te puedes permitir nada.

SEÑOR REMY.- ¿Y si lo adivino?

SEÑORA ALAN.- No será culpa mía.

SEÑOR REMY.- ¿Puedo reírme?

SEÑORA ALAN.- Esa libertad me la tomé yo antes que nadie.

SEÑOR REMY.- ¿Y por qué esconderse?

SEÑORA ALAN.- ¡Ah, eso sí que puedo decirlo! Es para evitar los reproches de una familia que no estaría contenta de verla tomar por marido a alguien mucho más joven.

SEÑOR REMY.- ¿Ese marido no será su primito el señor Del Valle?

SEÑORA ALAN.- No son primos.

SEÑOR REMY.- ¡Ah! conque no lo son...

SEÑORA ALAN.- No más que vos y yo. Por lo demás, cenareis aquí, os lo aviso.

SEÑOR REMY.- Mejor, me gusta la comedia. Mas he de ir a decir a casa que un enlace me retiene aquí.

SEÑORA ALAN.- Pues daos prisa. Los notarios están al llegar; serán discretos; de uno no me cabe la menor duda: se trata del señor Teobaldo, que se va a casar con la hija del señor Constante, a quien no le ha dicho

que piensa pagar su deuda con los fondos de la dote, lo que no ignora que yo sé. Fue mi difunto marido quien se encargó del asunto de la deuda.

SEÑOR REMY.- Adiós. Enseguida estoy con vos.

SEÑORA ALAN.- Cómo se lo ha oído, y eso que yo no le he dicho nada.

ESCENA XV

ÁGATA, SEÑOR TEOBALDO, su colega, SEÑORA ALAN

ÁGATA.- Madre, aquí están los señores.

SEÑORA ALAN.- A vuestro servicio, señor Teobaldo. Hacía ya tiempo que no nos veíamos, y eso que somos aliados.

SEÑOR TEOBALDO.- Yo no me escondo, señora. ¿Qué puedo hacer para servirlos?

SEÑORA ALAN.- Hija, la señorita Habert y el señor Del Valle están en mi gabinete. Decíles que vengan. ¡Ah, aquí están! Ágata, retiraos.

ÁGATA.- Ya me voy, madre. Vos decidís y yo obedezco.

ESCENA XVI

SEÑORITA HABERT, SEÑORA ALAN, SEÑOR DEL VALLE, los
notarios

SEÑORA ALAN.- Señores, están ustedes aquí por un contrato de matrimonio entre las dos personas aquí presentes, y el señor Remy, conocido vuestro, señor Teobaldo, servirá de testigo.

EL NOTARIO.- No tenemos nada que preguntarle a la señorita, ya que puede disponer de sí misma, es mayor de edad; mas el señor me parece muy joven. ¿Se halla bajo la autoridad de sus padres?

SEÑOR DEL VALLE.- No. Hará dos años este verano que el último de los dos falleció de hidropesía.

EL NOTARIO.- ¿No tendríais algún consentimiento parental?

SEÑOR DEL VALLE.- Aquí tengo uno de mi tío. ¡Oh! No falta nada, el juez de mi comarca lo ha firmado y rubricado, está todo, el documento sellado da fe.

SEÑOR TEOBALDO.- Parece ser que no sois de aquí.

SEÑOR DEL VALLE.- No, señor. Soy de Borgoña hasta la muerte, de la tierra del buen vino.

SEÑOR TEOBALDO.- Todo parece en orden, por lo demás nos remitimos a la autoridad de la señora Alan, puesto que es en su casa donde os habéis de casar.

SEÑORA ALAN.- Los conozco a ambos, la señorita se aloja en mi casa.

SEÑOR TEOBALDO.- Comencemos pues, mientras esperamos al señor Remy.

SEÑORA ALAN.- Por ahí llega.

ESCENA XVII

LOS ANTERIORES, SEÑOR REMY

SEÑOR REMY.- Señores, reciban mis saludos. Señora, me gustaría decirles algo en privado, con permiso de los aquí presentes.

SEÑORA ALAN.- ¿Qué sucede?

SEÑOR REMY.- Me he visto en la obligación de decirle a mi mujer por qué se me retiene aquí, mas no he mentado a nadie.

SEÑORA ALAN.- Sois vos quien lo habéis adivinado. Yo no os he dicho nada.

SEÑOR REMY.- No. Al oír la palabra “secreto”, un joven que preguntaba por una casa que tengo en venta me ha suplicado que le permitiera acompañarme a vuestra casa. Tiene que contaros, según dice, cosas singulares de las que no estáis al tanto.

SEÑORA ALAN.- ¡Cosas singulares! ¡Que venga!

SEÑOR REMY.- Me está esperando abajo, iré a buscarlo si os place.

SEÑORA ALAN.- ¡Si me place! ¡Menuda pregunta! ¡Cosas singulares! No pienso perdmelo, hay casos en los que más vale saberlo todo.

SEÑOR REMY.- Lo haré venir, y recuperaré las mercancías que guardo en vuestro armario; me las llevaré a casa, vendrán a recogerlas esta noche.

SEÑORA ALAN.- Adelante, señor Remy. (*Sale. Se dirige a los presentes.*) Señores, les pido disculpas, mas entren en el gabinete unos minutos. (*A la señorita Habert.*) Acercaos, querida amiga. Va a subir un hombre que, creo, quiere hablarme de vos. Dejadme, y que el señor Del Valle sea testigo del celo y de la discreción de que haré gala.

SEÑORITA HABERT.- Sí, mas... ¿y si ese alguien lo hubiese visto en casa de mi hermana?

SEÑORA ALAN.- La reflexión es sensata. Retiraos, señorita, y vos, señor, desde la puerta del gabinete, echadle un vistazo al tipo que va a entrar. Si no os conoce, seréis mi pariente, al igual que erais el de la señorita.

SEÑORITA HABERT.- Esta visita me inquieta.

ESCENA XVIII

EL SOBRINO DE LA SEÑORITA HABERT, SEÑOR DEL VALLE,
SEÑORA ALAN

SEÑORA ALAN.- Señor Del Valle, vuestra presencia no estará de más. Señor, podéis decir ante él cuanto os plazca.

EL SOBRINO.- Disculpad las libertades que me tomo. Se comenta que acogéis a una señorita que está a punto de casarse, *de incognito*.

SEÑOR DEL VALLE.- Aquí no sabemos nada de ese *incógnito*. Habéis llamado a la puerta equivocada. No os fieis de este granuja, prima.

SEÑORA ALAN.- No hay ningún misterio; lo ha traído el señor Remy. Sí, hay una señorita que se casa, y que no será tampoco la primera del barrio en hacerlo. Me conozco yo a cinco o a seis. Solo nos queda por saber si el señor conoce a la nuestra.

EL SOBRINO.- Si es la que busco, soy amigo suyo y tengo algo que entregarle.

SEÑOR DEL VALLE.- La nuestra no espera nada. No os engañéis.

SEÑORA ALAN.- ¡Haya paz! ¿Qué hay de esas cosas tan singulares que tenéis que revelarme y que parecen no serle favorables? Y concluyo que no sois tan amigo suyo como decís serlo.

SEÑOR DEL VALLE.- Y que os estáis yendo por las ramas.

EL SOBRINO.- Seamos astutos. Disculpad, señora. Es bien cierto que tengo que hablar con ella y que soy amigo suyo. Precisamente esta amistad quiere evitar que contraiga un matrimonio que desagrada a su familia y que no es tolerable.

SEÑOR DEL VALLE.- Ya divaga de nuevo.

SEÑORA ALAN.- Hablemos primero de las cosas singulares, es lo más importante.

EL SOBRINO.- Poneos en mi lugar. ¿Acaso no debería yo saber antes de confiároslo si la persona que se aloja en vuestra casa es quien estoy buscando? Dadme al menos alguna pista sobre la vuestra.

SEÑOR DEL VALLE.- Es una señorita que se casa, eso es todo.

SEÑORA ALAN.- Hay un buen modo de aclararlo todo, y bien breve. ¿No estáis buscando a una jovencita? Tenéis toda la pinta. Responded.

EL SOBRINO.- Joven... sí, señorita. ¿Acaso la vuestra no lo es?

SEÑORA ALAN.- ¡Ah, no, en absoluto! Es una mujer madura. Ahí tenéis una gran diferencia, y el resto va a ser igual. No tenemos lo que necesitáis. Supongo que vuestra señorita también tendrá padre y madre.

EL SOBRINO.- Efectivamente.

SEÑORA ALAN.- Pues ya veis que no hay similitud alguna.

EL SOBRINO.- ¿Entonces la vuestra no tiene padres?

SEÑORA ALAN.- No tiene más que una hermana con quien ha pasado toda la vida.

SEÑOR DEL VALLE.- El corazón me dice que me estáis matando.

SEÑORA ALAN.- Vuestro corazón sueña.

EL SOBRINO.- ¡Nada que ver! La mía es rubia y solo tiene una tía.

SEÑORA ALAN.- ¡Ja! Pues la nuestra es morena y solo tiene un sobrino.

SEÑOR DEL VALLE.- Ni la hermana ni el sobrino pintaban nada aquí, yo no los habría mentado.

SEÑORA ALAN.- ¿Con quién se casa la vuestra?

EL SOBRINO.- Con un viudo de treinta años, un hombre bastante rico, pero que no conviene en absoluto a la familia.

SEÑORA ALAN.- Pues aquí tenéis al futuro esposo de la nuestra.

SEÑOR DEL VALLE.- Y esto ya se está alargando.

EL SOBRINO.- Bueno, ya tengo suficiente, señora. Me rindo. Está claro que no encontraré aquí a la señorita Dumont.

SEÑORA ALAN.- Pues no. Tendréis que contentaros con la señorita Habert, que está la pobre aterrorizada y a la que voy a tranquilizar ahora mismo, avisándola de que no tiene nada que temer.

SEÑOR DEL VALLE.- Nos va a rematar. Se descubre el pastel.

SEÑORA ALAN.- ¡Venid, amiga! Venid a burlaros del pavor del señor Del Valle.

ESCENA XIX

LOS ANTERIORES, SEÑORITA HABERT

SEÑORITA HABERT.- Bien, señora, ¿de qué se trata? ¿Con quién habláis? ¿Pero qué ven mis ojos? ¡Es mi sobrino! (*Sale corriendo.*)

ESCENA XX

LOS ANTERIORES

SEÑORA ALAN.- ¡Su sobrino! ¡Vuestra tía!

EL SOBRINO.- Sí, señora.

SEÑOR DEL VALLE.- Lo sabía.

SEÑORA ALAN.- ¿No os avergüenza vuestra vileza?

EL SOBRINO.- Escuchadme y no os enfadéis. Este suceso lo ha propiciado vuestra natural y loable franqueza, ayudada por un poco de mi ingenio. Con una mujer menos sincera, no hubiera sabido nada.

SEÑORA ALAN.- Esa buena cualidad siempre ha sido mi defecto y no logro corregirlo. Me siento indignada.

EL SOBRINO.- No tenéis nada que reprocharos.

SEÑOR DEL VALLE.- Solo tener lengua.

SEÑORA ALAN.- ¿Acaso no me han pillado por sorpresa?

EL SOBRINO.- No os arrepintáis de esta aventura. Al contrario, aprovechad la ocasión que os brinda de ayudar a una gente honesta y dejad de favorecer un enlace tan ridículo y desproporcionado como este.

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Qué pasa con las proporciones? ¿No somos acaso hombre y mujer?

EL SOBRINO.- Callaos, Jacobo.

SEÑORA ALAN.- ¿Cómo que Jacobo? Se llama señor Del Valle.

EL SOBRINO.- Es sin duda el nombre de guerra que le habrá dado mi tía.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Dado! ¡De guerra o de paz, es un bello presente!

EL SOBRINO.- Su auténtico nombre es Jacobo Giroux, un pastorcillo que llegó hace siete u ocho meses de no sé qué pueblo de Borgoña, y mis tías lo saben por él mismo.

SEÑOR DEL VALLE.- Pastor, porque tenemos ovejas.

EL SOBRINO.- Pueblerino, dicho de otro modo, lo mismo es.

SEÑOR DEL VALLE.- Se dice campesino, nombre que se le da a toda la gente del campo.

SEÑORA ALAN.- Pueblerino, pastorcillo, Jacobo, ¿qué es todo esto, señor Del Valle? Al fin y al cabo, los familiares van a tener razón.

SEÑOR DEL VALLE.- Os respondo que se le está haciendo a esta familia un perjuicio muy grande, señora Alan, y que sin el temor al escándalo y sin el respeto que siento hacia vuestra casa y hacia ese gabinete lleno de gente...

EL SOBRINO.- ¡Ejem! ¿Qué insinuáis, amiguito? ¿Vais a negar que llegasteis a París con un cochero, hermano de vuestra madre?

SEÑOR DEL VALLE.- Ya podéis gritar hasta mañana, ya, que no me pienso inmutar.

EL SOBRINO.- Él mismo lo ha confesado, su padre era viñador.

SEÑOR DEL VALLE.- Me callo. A mí el silencio no me incomoda.

EL SOBRINO.- No podrá negar que esas señoritas necesitaban a un copista para pasar a limpio una serie de documentos y que fue uno de sus familiares, que es escriba, quien se lo presentó.

SEÑORA ALAN.- ¿Cómo? ¿Uno de esos escribientes a sueldo, que hacen letreros y actas?

EL SOBRINO.- Es lo más distinguido que encontraréis en esa familia, y el señorito sabe escribir un poco, ya que estuvo tres semanas bajo su tutela y estuvo comiendo con una gobernanta que está en la vivienda.

SEÑORA ALAN.- ¡Oh, diantres! Y ahora come en la mesa principal.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Pero qué pamplinas está diciendo!

EL SOBRINO.- ¡Ejem! Empezáis a razonar, supongo.

SEÑOR DEL VALLE.- Yo no digo nada, cantad mis alabanzas como os plazca.

SEÑORA ALAN.- Pues bien, quiso enamorarme, el muy descarado.

EL SOBRINO.- Va bien vestido. Seguro que fue mi tía quien mandó que le confeccionaran ese traje, pues iba bastante desastrado en la vivienda.

SEÑOR DEL VALLE.- Eso es porque llevaba mi traje de viaje.

EL SOBRINO.- Juzgad, señora, vos que sois una mujer respetable... y que sabéis lo que es ser de buena familia...

SEÑORA ALAN.- Sí, señor. Soy la viuda de un buen hombre extremadamente valorado por su habilidad en los negocios, y que fue durante más de veinte años secretario de estado. Por ello debo ser delicada como la que más en estos asuntos.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Ay! Cómo me aburre todo esto...

EL SOBRINO.- La señorita Habert ha hecho mal en salir corriendo, solo eran de temer unos comentarios constructivos. No desapruebo que se case, todo cuanto le pido es que elija un marido al que podamos aceptar, que no sonroje a un sobrino lleno de ternura y de respeto por ella, y que no aflija a una hermana a quien le es tan querida, a quien la separación le costó tantas lágrimas.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Ah! El taimado cocodrilo...

SEÑORA ALAN.- No lo voy a ocultar, me conmovéis. La gente como nosotros debe apoyarse entre ella, comprendo vuestras razones.

SEÑOR DEL VALLE.- Anda que no me reiría si estuviese de buen humor...

SEÑORA ALAN.- Voy a hablar con la señorita Habert mientras traéis a su hermana. Hoy no se concluirá nada. Dejádmelo a mí.

EL SOBRINO.- Sois nuestra esperanza y estamos en vuestras manos, señora.

ESCENA XXI

SEÑOR DEL VALLE, SEÑORA ALAN

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Y bien? ¿Qué os dice vuestro corazón?

SEÑORA ALAN.- No es que os desapruebe, Jacobo; pero un pastorcillo no pinta nada aquí. Señores, pueden volver.

ESCENA XXII

LOS DOS NOTARIOS, SEÑORITA HABERT, SEÑORA ALAN, SEÑOR
DEL VALLE

SEÑOR TEOBALDO.- Procedamos...

SEÑORA ALAN.- No, señores. Ya no seguiremos adelante. Ya no hay boda; o, al menos, se pospone.

SEÑORITA HABERT.- ¿Cómo? ¿Qué queréis decir?

SEÑORA ALAN.- Preguntadle a vuestro copista.

SEÑORITA HABERT.- ¡Mi copista! Hablad pues, señor Del Valle.

SEÑOR DEL VALLE.- Señora, es obra de ese pariente vuestro. Él lo ha trastocado todo.

SEÑORITA HABERT.- ¡Oh! Lo veía venir.

SEÑORA ALAN.- ¿Acaso no me escucháis, querida amiga? Un Jacobito que comía en los comunes, un primo escriba, un tío cochero, un viñador... Y no me hagáis hablar más. Ese no es un buen partido para vos, señorita Habert.

EL OTRO NOTARIO.- Si vos sois la señorita Habert, conozco a vuestro sobrino. Es un joven digno de estima, y que, según habéis dicho vos misma, está a punto de casarse con la hija de uno de mis amigos. Por consiguiente, no os toméis a mal que no me preste para un enlace que podría perjudicarlo.

SEÑOR TEOBALDO.- Yo también considero que debo retirarme. Adiós, señora.

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Qué desconcierto!

SEÑORITA HABERT.- ¡Eh! Señor, deteneos un momento, os lo suplico. Estimada señora Alan, retened al menos al señor Teobaldo. Permitidme deciros unas palabras antes de que nos deje.

SEÑOR DEL VALLE.- Solo unas palabras, para aclararnos las ideas. Me teníais en tan alta estima, recordadlo.

SEÑORA ALAN.- ¡Ay! Está bien, no soy en absoluto vuestra enemiga. Tened pues la bondad de quedaros, señor Teobaldo.

SEÑOR TEOBALDO.- No está todavía claro que me necesitéis. En todo caso, pasará por aquí dentro de un cuarto de hora.

SEÑORITA HABERT.- Os lo suplico. (*Al señor Del Valle.*) Esta mujer es débil y crédula. Volvamos a ganárnosla.

ESCENA XXIII

SEÑORA ALAN, SEÑORITA HABERT, SEÑOR DEL VALLE

SEÑORA ALAN.- ¡Cómo os compadezco, mi querida señorita Habert! Qué desagradable me resulta todo esto... Ese sobrino que tanto parece quereros es de un triste...

SEÑORITA HABERT.- ¿Cómo podéis apenarme así, solo por lo que os ha contado un hombre que debería resultaros sospechoso, cuando además le interesa tanto falsearlos y que sí, es mi sobrino, pero es el más codicioso de todos ellos? ¿No conocéis a los parientes? ¿Cómo podéis estar tan confundida, con lo avispada que sois?

SEÑOR DEL VALLE.- Y todo ese sentido común.

SEÑORA ALAN.- Tranquilizaos, señorita Habert; me afligís. No puedo ver llorar a la gente sin hacer lo propio.

SEÑOR DEL VALLE.- (*Entre sollozos.*) No es posible que la señora Alan nos maltrate...

SEÑORA ALAN.- (*Entre lágrimas.*) Tranquilos. Cómo vamos a poder explicarnos si estamos todos llorando... Ya sé que todos los sobrinos y primos que han de heredar no valen nada, mas creo al vuestro. Aprueba que os caséis, lo único que le molesta es Jacobo, y no se equivoca. Jacobo es apuesto, un joven galán, estoy de acuerdo con vos; no es que lo desprecie, somos lo que somos, mas en esta vida hay reglas; las condiciones, altas y bajas, están establecidas, veis a lo que me refiero; no digo que esté bien hecho, tal vez sea una locura, pero hace ya tiempo que dura, todo el mundo las respeta, llegamos demasiado tarde para llevar la contraria. Es la moda; no vamos a cambiarla, ni por vos ni por este jovencito. En Francia y en todas partes, un campesino no es más que un campesino, y este campesino no está hecho para la hija de un ciudadano burgués de París.

SEÑORITA HABERT.- No exageremos, señora Alan.

SEÑOR DEL VALLE.- Me siento calumniado, señora mía.

SEÑORA ALAN.- No os habéis defendido.

SEÑOR DEL VALLE.- Tenía miedo al escándalo.

SEÑORITA HABERT.- No ha querido armar jaleo.

SEÑOR DEL VALLE.- Recapitulemos las injurias. Me llama campesino; y no obstante, mi padre murió siendo el primer sacristán del vicario del lugar. Nadie me arrebatará ese honor.

SEÑORITA HABERT.- Normalmente se elige a los notables de un pueblo o de una ciudad para desempeñar tal función.

SEÑORA ALAN.- Cierto es. Me alegraría saber que me han engañado; mas... ¿qué hay del padre viñador?

SEÑOR DEL VALLE.- Viñador, eso es porque tenía viñas, y no las tiene cualquiera.

SEÑORITA HABERT.- Ya veis que se ha exagerado.

SEÑORA ALAN.- La verdad es que todo el mundo tiene viñas: condes, marqueses, príncipes, duques... las tengo hasta yo.

SEÑOR DEL VALLE.- Sois pues una viñatera.

SEÑORA ALAN.- Menuda impertinencia.

SEÑOR DEL VALLE.- Tengo, según él, un tío que conduce coches; no es sino otra maldad: hace que las conduzcan. El dueño de una carroza y el cochero son dos personas diferentes. Este tío mío tiene coches, pero los coches y los cocheros le pertenecen. ¿Qué tenéis que decir al respecto?

SEÑORA ALAN.- ¿Qué significa eso? ¡Cómo! ¿Así lo entiende todo vuestro sobrino? Mi suegro poseía veinte carruajes del lugar, ¿lo convierte eso, a su vez, en un miembro de mala familia?

SEÑOR DEL VALLE.- Sí. Vuestro marido era hijo de un don nadie. Perdisteis vuestro honor al casaros con él.

SEÑORA ALAN.- ¡Ha mentido! Que vuelva. Empero, señor Del Valle, no expusisteis nada de esto delante de él.

SEÑOR DEL VALLE.- No me fiaba de mí mismo, soy demasiado violento.

SEÑORITA HABERT.- Puede que se hubieran peleado.

SEÑORA ALAN.- ¡Mirad al pícaro copista!

SEÑORITA HABERT.- ¡Eh! Copiaba por amistad, nosotras se lo suplicamos.

SEÑOR DEL VALLE.- Las señoritas me dictaban. Si ellas se equivocaban, me equivocaba yo también. Había veces en que mi escritura ascendía, luego descendía... Garabateaba, ¡y después tocaba reírse del señor Jacobo!

SEÑORITA HABERT.- ¡Qué atontado!

SEÑORA ALAN.- ¿Y por qué llamarse Jacobo?

SEÑORITA HABERT.- Porque, en los pueblos, las familias acostumbran llamar así a los niños.

SEÑORA ALAN.- Hablando con franqueza, admito que se me ha tomado por tonta, y estoy indignada. Me olvido del resto, porque seguro que tampoco son más que imposturas. ¡Ah, el muy malvado! Necesitamos un notario. Id a tranquilizaros a vuestro cuarto, y que el señor Del Valle no se aleje. Quiero que vuestra hermana os encuentre casada, me encargaré de todo lo necesario.

SEÑOR DEL VALLE.- Hay corazones buenos, pero el vuestro es encantador.

SEÑORA ALAN.- Id, acabaréis contento. En el fondo, me había precipitado.

ESCENA XXIV

SEÑORA ALAN, ÁGATA

ÁGATA.- Tengo algo que comunicaros, madre.

SEÑORA ALAN.- ¡Oh! Tomaos vuestro tiempo. ¿Qué os ha sucedido para tener esa carita tan triste? ¿Venís a anunciarme una catástrofe?

ÁGATA.- No, madre.

SEÑORA ALAN.- En ese caso, esperad. Debo escribir una nota, me lo contaréis después.

ESCENA XXV

LOS ANTERIORES, SEÑOR TEOBALDO

SEÑOR TEOBALDO.- Ya veis que cumplo con mi palabra, señora.

SEÑORA ALAN.- Me alegro mucho de ello. Os dejo un instante. Hija mía, hacedle compañía al señor, enseguida vengo. (*Sale.*)

SEÑOR TEOBALDO.- Parece ser que se reanuda el juego y se concluye el enlace.

ÁGATA.- Yo no sé nada. Impedí que el señor Remy saliese; mas, si así lo deseáis, os abriré la puerta y podréis iros si os place.

SEÑOR TEOBALDO.- Estáis enfadada. ¿Acaso os disgusta este enlace?

ÁGATA.- Sin duda. Es una desgracia que esa mujer se case con un picarillo que no la quiere en absoluto y que, todavía hoy, le declaraba su amor a otra para casarse con ella.

SEÑOR TEOBALDO.- ¿A vos, tal vez?

ÁGATA.- ¡A mí, señor! ¡Ya puede intentarlo, el impertinente ese! A un rústico como él no le corresponde querer a mujeres de mi clase. ¿Creéis pues que habría escuchado a un hombre cualquiera? Porque lo sé todo lo del sobrino.

SEÑOR TEOBALDO.- No, por supuesto que no. Vuestro enfado deja muy claro que no os interesa lo más mínimo.

ÁGATA.- Sospecho que os burláis de mí, señor Teobaldo.

SEÑOR TEOBALDO.- No es mi intención.

ÁGATA.- Os equivocaríais. Y mucho. Solo hablo porque tengo carácter. También admito que estoy enfadada, pero ya veréis que tengo razón. Se lo contaré todo a mi madre con vos delante.

ESCENA XXVI

LOS ANTERIORES, SEÑORA ALAN

SEÑORA ALAN.- Perdonad, señor Teobaldo; le escribo al señor Lefort, vuestro colega. Ese hombre rico y orgulloso que despacha fríamente a todo aquel que no es notario... ¿Sabéis lo que he hecho? Le he escrito que le rogáis que venga.

SEÑOR TEOBALDO.- Vendrá sin falta. Estaba aquí con la señorita Ágata, que tiene muchas quejas del pretendiente.

SEÑORA ALAN.- ¡Del pretendiente! ¿Vos, hija?

ÁGATA.- Yo, madre. ¿El enlace no se había anulado? ¿Acaso la señorita Habert no sabe que ese Del Valle pertenece a la escoria del pueblo?

SEÑORA ALAN.- ¿El sobrino también os ha nublado el juicio? Es un gran cuentista. ¿Qué os preocupa?

SEÑOR TEOBALDO.- Solo se entremete porque tiene carácter.

ÁGATA.- Y además ese Del Valle me hizo una afrenta que merece un castigo.

SEÑOR TEOBALDO.- ¡Oh! ¡La cosa se pone seria!

SEÑORA ALAN.- Una afrenta, hijita. ¿De qué tipo? ¡Que me maten! ¡Una afrenta!

SEÑOR TEOBALDO.- ¿Puedo quedarme?

SEÑORA ALAN.- ¡Qué sé yo! ¿Qué quiere decir esta chica?

ÁGATA.- Me hizo entender que os hablaría de mí.

SEÑORA ALAN.- Y qué más...

ÁGATA.- Creí de buena fe lo que me decía, madre.

SEÑORA ALAN.- Y qué más...

ÁGATA.- Y él sabe muy bien que lo creí.

SEÑORA ALAN.- Y qué más.

ÁGATA.- ¡Oh! Pues eso es todo. ¿No os parece suficiente?

SEÑOR TEOBALDO.- ¡Eso es una bagatela!

SEÑORA ALAN.- ¡La inocente esta con su afrenta! Sois una necia, hija mía. Me dijo que no podía desilusionaros sin traicionar su secreto, y vos caísteis como una tonta. Sabed que las apariencias engañan. Dejadme tranquila.

ÁGATA.- Su osadía llegó hasta besarme la mano.

SEÑORA ALAN.- ¡Y vos no la retirasteis, señorita! A ver si os enteráis de que una joven no debe jamás tener manos.

SEÑOR TEOBALDO.- Permitamos las manos, si son bonitas.

SEÑORA ALAN.- No es él quien hace mal; interpreta su papel. Enteraos también, y que quede entre nosotros, de que Del Valle pensaba muy poco en vos puesto que es a mí a quien ama, y que se casaría conmigo si yo buscara daros un padrastro.

ÁGATA.- ¿Vos, madre?

SEÑORA ALAN.- Sí, señorita, yo misma. Mi rechazo lo empujó a entregarse a la señorita Habert quien, afortunadamente para él, piensa que la quiere, y a quien os prohíbo hablar del tema, puesto que el joven no tiene nada. Sí, yo lo rechacé, y eso que me besó la mano como os la besó a vos, y con más ganas, hija mía. Retiraos; quedaos allí y rechazad todas las visitas.

ÁGATA.- (*Aparte.*) Pero ese Del Valle me las paga.

ESCENA XXVII

SEÑORA ALAN, SEÑOR TEOBALDO

SEÑOR TEOBALDO.- Y bien, señora, ¿qué se ha decidido?

SEÑORA ALAN.- Firmar el contrato enseguida. Ya estaría concluido, si no fuera por el indiscreto del señor Remy. ¡Qué hombre! Informa, cuenta, es un correveidile, medio alcahuete.

SEÑOR TEOBALDO.- ¿Qué ha hecho, pues?

SEÑORA ALAN.- Si no hubiera sido por él, que le dijo al sobrino de la señorita Habert que estaba en mi casa, ese sobrino no habría venido aquí a soltar las mil falacias que han provocado la escena que acabáis de presenciar. ¡Cómo odio a los charlatanes! Si me pareciese a él, su mujer estaría apañada.

SEÑOR TEOBALDO.- ¡Ay! ¿A qué viene eso...?

SEÑORA ALAN.- ¡Oh! ¿Que a qué viene? A vos puedo decíroslo. Antes de ayer ella me pidió que le guardase una suma de cuatro mil libras que ahorró a sus espaldas, puesto que él no las habría ahorrado, se lo gasta todo.

SEÑOR TEOBALDO.- Creo que es un poco libertino.

SEÑORA ALAN.- En efecto. Se jacta de ser galante. Se encapricha de mujeres hermosas, a quienes envía presentes aunque ya tengan de todo.

SEÑOR TEOBALDO.- ¿Todavía tenéis las cuatro mil libras?

SEÑORA ALAN.- A decir verdad, sí, las tengo; y si él lo supiese, no me durarían mucho. Pero aquí viene, y nuestros amantes también.

ESCENA XXVIII

SEÑORA ALAN, SEÑORITA HABERT, SEÑOR TEOBALDO, SEÑOR
REMY, SEÑOR DEL VALLE

SEÑORA ALAN.- Aquí nos tenéis al fin preparados para casaros, señorita. ¡Alabado sea el cielo! Señor Teobaldo, id empezando mientras llega el señor Lefort.

SEÑOR TEOBALDO.- Enseguida, señora. Señor Remy, también es la víspera de mi boda. Me debéis los mil escudos que os presté hace seis meses; hace quince días que venció el plazo, os concedí otros seis, mas, puesto que los necesito, os anuncio que, sin muchas molestias, sin desembolsar un centavo, estáis ya en disposición de pagarme.

SEÑORA ALAN.- ¡Pero bueno! ¿Esto qué es?

SEÑOR TEOBALDO.- La señora Alan acaba de informarme de que vuestra mujer le confió anteayer cuatro mil libras para que se las guardase.

SEÑORA ALAN.- ¡Oh, muy bonito! Vaya una jugarreta que me hacéis. A mí, que os hablé del tema con tan buena fe...

SEÑOR TEOBALDO.- No me pedisteis que guardara el secreto.

SEÑOR REMY.- Me encargaré de agradecer a la señora Remy su sentido del ahorro. Y os pagaré, señor, os pagaré, mas pedidle a la señora Alan que os guarde mejor el secreto que a mi mujer, y que no le diga a nadie más aparte de a mí que engañáis al señor Constante, con cuya hija os vais a casar, asegurándole que podéis saldar vuestra deuda, cuando en realidad os disponéis a pagarla con los fondos de la dote.

SEÑORA ALAN.- ¡Bueno! ¡Si parecen dos loritos que recitan la lección!

SEÑOR TEOBALDO.- Aún me queda una parte de la mía y vos no os libráis, señor Remy. Decidle también a la señora Alan que no ande divulgando los dispendiosos regalos que hacéis a las mujeres hermosas.

SEÑORA ALAN.- ¡Ánimo, señores! ¿No hay nadie por aquí que pueda echar una mano?

SEÑOR REMY.- No tengo más que añadir: no recibiréis más obsequios, señora Alan. Adiós, buscaos testigos en otra parte.

SEÑOR DEL VALLE.- Si os vais, llevaos entonces la mercancía de contrabando que la señora Alan esconde en el armario del salón.

SEÑOR REMY.- ¡Además! Está bien, me quedo. Os devolveré los mil escudos, señor Teobaldo. Olvidad lo del contrabando, y yo olvidaré lo de vuestra deuda.

SEÑOR TEOBALDO.- Me parece justo. Echémosle una mano a la señorita, y que tenga la bondad de comunicarnos sus intenciones.

ESCENA XXIX

LOS ANTERIORES, ÁGATA, JUANITA

ÁGATA.- Madre, el señor Lefort me envía a deciros que no os impacientéis, que está terminando una carta que debe mandar por correo.

SEÑORA ALAN.- A buenas horas.

SEÑORITA HABERT.- (*Señalando a Juanita.*) Haced el favor de llevaros a esa muchacha.

ÁGATA.- Por favor, dejad que se quede, madre. Viene para firmar el contrato, es pariente del señor Del Valle y pronto lo será de la señorita.

SEÑOR DEL VALLE.- ¿Pariente mía?

JUANITA.- Sí, Jacobo Giroux, vuestra tía lejana. Nos enteramos en casa gracias al sobrino de mi sobrina, la señorita Habert que, al irse, nombró vuestro pueblo y vuestro apellido, lo que hizo que os reconociera enseguida; ya había dicho yo que algún día haríais un buen hallazgo, porque erais pequeño cuando marché del pueblo, pero han de saber, señores y señoras, que era el zagal más hermoso de aquellos lares. Os saludo, sobrina.

SEÑORITA HABERT.- ¿Cómo que sobrina?

JUANITA.- ¡Pues claro! Sois mi sobrina puesto que mi sobrino será vuestro hombre. Por eso vengo, a apostillar una cruz en el contrato, a falta de saber firmar.

SEÑOR DEL VALLE.- Por Dios, guardaos vuestra cruz, tía mía. No sé quién sois. Esperad a que vuelvan a escribirme del pueblo.

JUANITA.- ¿No sabéis quién soy, Giroux? ¡Ja, ja! Miren al muy engreído, cómo reniega de mí porque se va a convertir en un señorito rico. Cuidado, no vaya a decirle a mi sobrina, la señorita Habert, que andabais enamorando a la señorita Ágata.

SEÑORITA HABERT.- ¡Enamorando a Ágata! ¿Es eso cierto, señorita?

ÁGATA.- ¿No os había pedido que no dijerais nada?

SEÑOR DEL VALLE.- ¡Ay, ese enamoramiento no era más que un equívoco!

SEÑORITA HABERT.- ¡Ah, canalla! Enigma resuelto. Ya no me sorprende que la señorita pidiese mi amistad tan encarecidamente esta tarde. Se creía que era ella la que se casaba.

JUANITA.- Bueno, ¿acaso no le había propuesto a nuestra señora casarse si se conformaba con su cuerpo serrano?

SEÑORITA HABERT.- ¿Qué es lo que oigo?

SEÑORA ALAN.- ¿Cómo sabéis eso, cotorra?

ÁGATA.- Vos misma me lo dijisteis, madre, y también que él no se interesaba por la señorita.

JUANITA.- Y que solo fingía quererla por sus bienes.

ÁGATA.- Yo solo se lo he contado a Juanita.

SEÑORITA ALAN.- *(Al señor Del Valle.)* Y yo solo le hablé de ello a mi hija, de pasada. ¿En quién puede confiar una?

SEÑOR TEOBALDO.- También a mí me lo dijisteis de pasada, acordaos.

SEÑORA ALAN.- ¡Otro!

SEÑORITA HABERT.- ¡Ingrato! ¿Así muestras tu agradecimiento? Señores, ya no hay contrato. Vete, no quiero volver a verte en mi vida.

SEÑOR DEL VALLE.- Querida, escuchad la historia. Se trata de un malentendido que os confunde.

SEÑORITA HABERT.- ¡Que me dejes, te digo! Te odio.

SEÑOR DEL VALLE.- Os aseguro que debemos entrar en razón. Señores, charlen un instante para entretenerse, mientras que me la gano de nuevo. ¡Malditas lenguas que me apuñalan!

SEÑORA ALAN.- Hablad de la vuestra, amigo Giroux, y no de la mía. ¿Así que eres tú, hija maldita, la que me busca problemas?

ÁGATA.- No fui yo, madre, fue Juanita.

SEÑORA ALAN.- ¡Pardiez! Señor Teobaldo, sois una auténtica alcahueta, con vuestras cuatro mil libras, venir a sermonearnos con tal mala intención. ¿No os da vergüenza?

SEÑOR TEOBALDO.- ¡Ojalá el cielo os quisiese lo suficiente como para volveros muda!

SEÑORA ALAN.- ¡Sí! Ahora resultará que soy yo la que se equivoca.

SEÑOR REMY.- Cuando haya vaciado vuestro armario, se acabarán también mis cumplidos.

SEÑORA ALAN.- Muy bien, señores. Esto es lo que pasa cuando no se sabe cerrar la boca.

La méprise

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX

Comédie en un acte, en prose, représentée pour la première fois le 16
août 1734 par les Comédiens-Italiens

Acteurs

HORTENSE

CLARICE, SŒUR D'HORTENSE

LISETTE, SUIVANTE DE CLARICE

ERGASTE

FRONTIN, VALET D'ERGASTE

ARLEQUIN, VALET D'HORTENSE

La scène est dans un jardin.

SCÈNE PREMIERE

FRONTIN, ERGASTE

FRONTIN.- Je vous dis, Monsieur, que je l'attends ici, je vous dis qu'elle s'y rendra, que j'en suis sûr, et que j'y compte comme si elle y était déjà.

ERGASTE.- Et moi, je n'en crois rien.

FRONTIN.- C'est que vous ne savez pas ce que je vau, mais une fille ne s'y trompera pas : j'ai vu la friponne jeter sur moi de certains regards, qui n'en demeureront pas là, qui auront des suites, vous le verrez.

ERGASTE.- Nous n'avons vu la maîtresse et la suivante qu'une fois ; encore, ce fut par un coup du hasard que nous les rencontrâmes hier dans cette promenade-ci ; elles ne furent avec nous qu'un instant ; nous ne les connaissons point ; de ton propre aveu, la suivante ne te répondit rien quand tu lui parlas : quelle apparence y a-t-il qu'elle ait fait la moindre attention à ce que tu lui dis ?

FRONTIN.- Mais, Monsieur, faut-il encore vous répéter que ses yeux me répondirent ? N'est-ce rien que des yeux qui parlent ? Ce qu'ils disent est encore plus sûr que des paroles. Mon maître en tient pour votre maîtresse, lui dis-je tout bas en me rapprochant d'elle ; son cœur est pris, c'est autant de perdu ; celui de votre maîtresse me paraît bien aventuré, j'en crois la moitié de partie, et l'autre en l'air. Du mien, vous n'en avez pas fait à deux fois, vous me l'avez expédié d'un coup d'œil ; en un mot, ma charmante, je t'adore : nous reviendrons demain ici, mon maître et moi, à pareille heure, ne manque point d'y mener ta maîtresse, afin qu'on donne la dernière main à cet amour-ci, qui n'a peut-être pas toutes ses façons ; moi, je m'y rendrai une heure avant mon maître, et tu entends bien que c'est t'inviter d'en faire autant ; car il sera bon de nous parler sur tout ceci, n'est-ce pas ? Nos cœurs ne seront pas fâchés de se connaître un peu plus à fond, qu'en penses-tu, ma poule ? Y viendras-tu ?

ERGASTE.- À cela nulle réponse ?

FRONTIN.- Ah ! vous m'excuserez.

ERGASTE.- Quoi ! Elle parla donc ?

FRONTIN.- Non.

ERGASTE.- Que veux-tu donc dire ?

FRONTIN.- Comme il faut du temps pour dire des paroles et que nous étions très pressés, elle mit, ainsi que je vous l'ai dit, des regards à la place des mots, pour aller plus vite ; et se tournant de mon côté avec une douceur infinie : oui, mon fils, me dit-elle, sans ouvrir la bouche, je m'y rendrai, je te le promets, tu peux compter là-dessus ; viens-y en pleine confiance, et tu m'y trouveras. Voilà ce qu'elle me dit ; et que je vous rends mot pour mot, comme je l'ai traduit d'après ses yeux.

ERGASTE.- Va, tu rêves.

FRONTIN.- Enfin je l'attends ; mais vous, Monsieur, pensez-vous que la maîtresse veuille revenir ?

ERGASTE.- Je n'ose m'en flatter, et cependant je l'espère un peu. 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.

FRONTIN.- Le plaisir d'y rencontrer ! Pourquoi ne pas dire l'espérance ? Ç'aurait été indiquer adroitement un rendez-vous pour le lendemain.

ERGASTE.- Oui, mais ce rendez-vous indiqué l'aurait peut-être empêché d'y revenir par raison de fierté ; au lieu qu'en ne parlant que du plaisir de la revoir, c'était simplement supposer qu'elle vient ici tous les jours, et lui dire que j'en profiterais, sans rien m'attribuer de la démarche qu'elle ferait en y venant.

FRONTIN.- (*regardant derrière lui.*) Tenez, tenez, Monsieur, suis-je un bon traducteur du langage des œillades ? Eh ! Direz-vous que je rêve ? Voyez-vous cette figure tendre et solitaire, qui se promène là-bas en attendant la mienne ?

ERGASTE.- Je crois que tu as raison, et que c'est la suivante.

FRONTIN.- Je l'aurais défié d'y manquer ; je me connais. Retirez-vous, Monsieur ; ne gênez point les intentions de ma belle. Promenez-vous d'un autre côté, je vais m'instruire de tout, et j'irai vous rejoindre.

SCÈNE II

LISSETTE, FRONTIN

FRONTIN.- (*en riant.*) Eh ! eh ! bonjour, chère enfant ; reconnaissez-moi, me voilà, c'est le véritable.

LISSETTE.- Que voulez-vous, Monsieur le Véritable ? Je ne cherche personne ici, moi.

FRONTIN.- Oh ! que si ; vous me cherchiez, je vous cherchais ; vous me trouvez, je vous trouve ; et je défie que nous trouvions mieux. Comment vous portez-vous ?

LISSETTE.- (*faisant la révérence.*) Fort bien. Et vous, Monsieur ?

FRONTIN.- À merveilles, voilà des appas dans la compagnie de qui il serait difficile de se porter mal.

LISETTE.- Vous êtes aussi galant que familier.

FRONTIN.- Et vous, aussi ravissante qu'hypocrite ; mettons bas les façons, vivons à notre aise. Tiens, je t'aime, je te l'ai déjà dit, et je le répète ; tu m'aimes, tu ne me l'as pas dit, mais je n'en doute pas ; donne-toi donc le plaisir de me le dire, tu me le répéteras après, et nous serons tous deux aussi avancés l'un que l'autre.

LISETTE.- Tu ne doutes pas que je ne t'aime, dis-tu ?

FRONTIN.- Entre nous, ai-je tort d'en être sûr ? Une fille comme toi manquerait-elle de goût ? Là, voyons, regarde-moi pour vérifier la chose ; tourne encore sur moi cette prunelle friande que tu avais hier, et qui m'a laissé pour toi le plus tendre appétit du monde. Tu n'oses, tu rougis. Allons, m'amour, point de quartier ; finissons cet article-là.

LISETTE.- (*d'un ton tendre.*) Laisse-moi.

FRONTIN.- Non, ta fierté se meurt, je ne la quitte pas que je ne l'aie achevée.

LISETTE.- Dès que tu as deviné que tu me plais, n'est-ce pas assez ? Je ne t'en apprendrai pas davantage.

FRONTIN.- Il est vrai, tu ne feras rien pour mon instruction, mais il manque à ma gloire le ragoût de te l'entendre dire.

LISETTE.- Tu veux donc que je la régale aux dépens de la mienne ?

FRONTIN.- La tienne ! Eh ! palsambleu, je t'aime, que lui faut-il de plus ?

LISETTE.- Mais je ne te hais pas.

FRONTIN.- Allons, allons, tu me voles, il n'y a pas là ce qui m'est dû, fais-moi mon compte.

LISETTE.- Tu me plais.

FRONTIN.- Tu me retiens encore quelque chose, il n'y a pas là ma somme.

LISETTE.- Eh bien ! donc... je t'aime.

FRONTIN.- Me voilà payé avec un *bis*.

LISETTE.- Le *bis* viendra dans le cours de la conversation, fais-m'en crédit pour à présent ; ce serait trop de dépense à la fois.

FRONTIN.- Oh ! ne crains pas la dépense, je mettrai ton cœur en fonds, va, ne t'embarrasse pas.

LISETTE.- Parlons de nos maîtres. Premièrement, qui êtes-vous, vous autres ?

FRONTIN.- Nous sommes des gens de condition qui retournons à Paris, et de là à la cour, qui nous trouve à redire ; nous revenons d'une terre que nous avons dans le Dauphiné ; et en passant, un de nos amis nous a arrêté à Lyon, d'où il nous a mené à cette campagne-ci, où deux paires de beaux yeux nous raccrochèrent hier, pour autant de temps qu'il leur plaira.

LISETTE.- Où sont-ils, ces beaux yeux ?

FRONTIN.- En voilà deux ici, ta maîtresse a les deux autres.

LISETTE.- Que fait ton maître ?

FRONTIN.- La guerre, quand les ennemis du Roi nous raisonnent.

LISETTE.- C'est-à-dire qu'il est officier. Et son nom ?

FRONTIN.- Le marquis Ergaste, et moi, le chevalier Frontin, comme cadet de deux frères que nous sommes.

LISETTE.- Ergaste ? ce nom-là est connu, et tout ce que tu me dis là nous convient assez.

FRONTIN.- Quand les minois se conviennent, le reste s'ajuste. Mais voyons, mes enfants, qui êtes-vous à votre tour ?

LISETTE.- En premier lieu, nous sommes belles.

FRONTIN.- On le sent encore mieux qu'on ne le voit.

LISETTE.- Ah ! le compliment vaut une révérence.

FRONTIN.- Passons, passons, ne te pique point de payer mes compliments ce qu'ils valent, je te ruinerais en révérences, et je te cajole *gratis*. Continuons : vous êtes belles, après ?

LISETTE.- Nous sommes orphelines.

FRONTIN.- Orphelines ? Expliquons-nous ; l'amour en fait quelquefois, des orphelins ; êtes-vous de sa façon ? Vous êtes assez aimables pour cela.

LISETTE.- Non, impertinent ! Il n'y a que deux ans que nos parents sont morts, gens de condition aussi, qui nous ont laissées très riches.

FRONTIN.- Voilà de fort bons procédés.

LISETTE.- Ils ont eu pour héritières deux filles qui vivent ensemble dans un accord qui va jusqu'à s'habiller l'une comme l'autre, ayant toutes deux presque le même son de voix, toutes deux blondes et charmantes, et qui se trouvent si bien de leur état, qu'elles ont fait serment de ne point se marier et de rester filles.

FRONTIN.- Ne point se marier fait un article, rester filles en fait un autre.

LISETTE.- C'est la même chose.

FRONTIN.- Oh que non ! Quoi qu'il en soit, nous protestons contre l'un ou l'autre de ces deux serments-là ; celle que nous aimons n'a qu'à choisir, et voir celui qu'elle veut rompre ; comment s'appelle-t-elle ?

LISETTE.- Clarice, c'est l'aînée, et celle à qui je suis.

FRONTIN.- Que dit-elle de mon maître ? Depuis qu'elle l'a vu, comment va son vœu de rester fille ?

LISETTE.- Si ton maître s'y prend bien, je ne crois pas qu'il se soutienne, le goût du mariage l'emportera.

FRONTIN.- Voyez le grand malheur ! Combien y a-t-il de ces vœux-là qui se rompent à meilleur marché ! Eh ! dis-moi, mon maître l'attend ici, va-t-elle venir ?

LISETTE.- Je n'en doute pas.

FRONTIN.- Sera-t-elle encore masquée ?

LISETTE.- Oui, en ce pays-ci c'est l'usage en été, quand on est à la campagne, à cause du hâle et de la chaleur. Mais n'est-ce pas là Ergaste que je vois là-bas ?

FRONTIN.- C'est lui-même.

LISETTE.- Je te quitte donc ; informe-le de tout, encourage son amour. Si ma maîtresse devient sa femme, je me charge de t'en fournir une.

FRONTIN.- Eh ! me la fourniras-tu en conscience ?

LISETTE.- Impertinent ! Je te conseille d'en douter !

FRONTIN.- Oh ! le doute est de bon sens ; tu es si jolie !

SCÈNE III

ERGASTE, FRONTIN

ERGASTE.- Eh bien ! que dit la suivante ?

FRONTIN.- Ce qu'elle dit ? Ce que j'ai toujours prévu : que nous triomphons, qu'on est rendu, et que, quand il nous plaira, le notaire nous dira le reste.

ERGASTE.- Comment ? Est-ce que sa maîtresse lui a parlé de moi ?

FRONTIN.- Si elle en a parlé ! On ne tarit point, tous les échos du pays nous connaissent, on languit, on soupire, on demande quand nous finirons, peut-être qu'à la fin du jour on nous sommera d'épouser : c'est ce que j'en puis juger sur les discours de Lisette, et la chose vaut la peine qu'on y pense. Clarice, fille de qualité, d'un côté, Lisette, fille de condition, de l'autre, cela est bon : la race des Frontins et des Ergastes ne rougira point de leur devoir son entrée dans le monde, et de leur donner la préférence.

ERGASTE.- Il faut que l'amour t'ait tourné la tête, explique-toi donc mieux ! Aurais-je le bonheur de ne pas déplaire à Clarice ?

FRONTIN.- Eh ! Monsieur, comment vous expliquez-vous vous-même ? Vous parlez du ton d'un suppliant, et c'est à nous à qui on présente requête. Je vous félicite, au reste, vous avez dans votre victoire un accident glorieux que je n'ai pas dans la mienne : on avait juré de garder le célibat, vous triomphez du serment. Je n'ai point cet honneur-là, moi, je ne triomphe que d'une fille qui n'avait juré de rien.

ERGASTE.- Eh ! Dis-moi naturellement si l'on a du penchant pour moi.

FRONTIN.- Oui, Monsieur, la vérité toute pure est que je suis adoré, parce qu'avec moi cela va un peu vite, et que vous êtes à la veille de l'être ; et je vous le prouve, car voilà votre future idolâtre qui vous cherche.

ERGASTE.- Écarte-toi.

SCÈNE IV

ERGASTE, HORTENSE, FRONTIN, éloigné

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 sœur de cette dame.

HORTENSE.- (*traversant le théâtre.*) N'est-ce pas là ce cavalier que je vis hier ramasser le gant de ma sœur ? Je n'en ai guère vu de si bien fait. Il me regarde ; j'étais hier démasquée avec cet habit-ci, et il me reconnaît, sans doute.

Elle marche comme en se retirant.

ERGASTE.- (*l'aborde, la salue, et la prend pour l'autre, à cause de l'habit et du masque.*) Puisque le hasard vous offre encore à mes yeux, Madame, permettez que je ne perde pas le bonheur qu'il me procure. Que mon action ne vous irrite point, ne la regardez pas comme un manque de respect pour vous, le mien est infini, j'en suis pénétré : jamais on ne craignit tant de déplaire, mais jamais cœur, en même temps, ne fut forcé de céder à une passion ni si soumise, ni si tendre.

HORTENSE.- Monsieur, je ne m'attendais pas à cet abord-là, et quoique vous m'ayez vue hier ici, comme en effet j'y étais, et démasquée, cette

façon de se voir n'établit entre nous aucune connaissance, surtout avec les personnes de mon sexe ; ainsi, vous voulez bien que l'entretien finisse.

ERGASTE.- Ah ! Madame, arrêtez, de grâce, et ne me laissez point en proie à la douleur de croire que je vous ai offensée, la joie de vous retrouver ici m'a égaré, j'en conviens, je dois vous paraître coupable d'une hardiesse que je n'ai pourtant point ; car je n'ai su ce que je faisais, et je tremble devant vous à présent que je vous parle.

HORTENSE.- Je ne puis vous écouter.

ERGASTE.- Voulez-vous ma vie en réparation de l'audace dont vous m'accusez ? Je vous l'apporte, elle est à vous ; mon sort est entre vos mains, je ne saurais plus vivre si vous me rebutez.

HORTENSE.- Vous, Monsieur ?

ERGASTE.- J'explique ce que je sens, Madame ; je me donnai hier à vous ; je vous consacrai mon cœur, je conçus le dessein d'obtenir grâce du vôtre, et je mourrai s'il me la refuse. Jugez si un manque de respect est compatible avec de pareils sentiments.

HORTENSE.- Vos expressions sont vives et pressantes, assurément, il est difficile de rien dire de plus fort. Mais enfin, plus j'y pense, et plus je vois qu'il faut que je me retire, Monsieur ; il n'y a pas moyen de se prêter plus longtemps à une conversation comme celle-ci, et je commence à avoir plus de tort que vous.

ERGASTE.- Eh ! de grâce, Madame, encore un mot qui décide de ma destinée, et je finis : me haïssez-vous ?

HORTENSE.- Je ne dis pas cela, je ne pousse point les choses jusque-là, elles ne le méritent pas. Sur quoi voudriez-vous que fût fondée ma

haine ? Vous m'êtes inconnu, Monsieur, attendez donc que je vous connaisse.

ERGASTE.- Me sera-t-il permis de chercher à vous être présenté, Madame ?

HORTENSE.- Vous n'aviez qu'un mot à me dire tout à l'heure, vous me l'avez dit, et vous continuez, Monsieur. Achevez donc, ou je m'en vais : car il n'est pas dans l'ordre que je reste.

ERGASTE.- Ah ! je suis au désespoir ! Je vous entends : vous ne voulez pas que je vous voie davantage !

HORTENSE.- Mais en vérité, Monsieur, après m'avoir appris que vous m'aimez, me conseillerez-vous de vous dire que je veux bien que vous me voyiez ? Je ne pense pas que cela m'arrive. Vous m'avez demandé si je vous haïssais ; je vous ai répondu que non ; en voilà bien assez, ce me semble ; n'imaginez pas que j'aïlle plus loin. Quant aux mesures que vous pouvez prendre pour vous mettre en état de me voir avec un peu plus de décence qu'ici, ce sont vos affaires. Je ne m'opposerai point à vos desseins ; car vous trouverez bon que je les ignore, et il faut que cela soit ainsi : un homme comme vous a des amis, sans doute, et n'aura pas besoin d'être aidé pour se produire.

ERGASTE.- Hélas ! Madame, je m'appelle Ergaste ; je n'ai d'ami ici que le comte de Belfort, qui m'arrêta hier comme j'arrivais du Dauphiné, et qui me mena sur-le-champ dans cette campagne-ci.

HORTENSE.- Le comte de Belfort, dites-vous ? Je ne savais pas qu'il fût ici. Nos maisons sont voisines, apparemment qu'il nous viendra voir ; et c'est donc chez lui que vous êtes actuellement, Monsieur ?

ERGASTE.- Oui, Madame. Je le laissai hier donner quelques ordres après dîner, et je vins me promener dans les allées de ce petit bois, où j'aperçus du monde, je vous y vis, vous vous y démasquâtes un instant, et

dans cet instant vous devîntes l'arbitre de mon sort. J'oubliai que je retournais à Paris ; j'oubliai jusqu'à un mariage avantageux qu'on m'y ménageait, auquel je renonce, et que j'allais conclure avec une personne à qui rien ne me liait qu'un simple rapport de condition et de fortune.

HORTENSE.- Dès que ce mariage vous est avantageux, la partie se renouera ; la dame est aimable, sans doute, et vous ferez vos réflexions.

ERGASTE.- Non, Madame, mes réflexions sont faites, et je le répète encore, je ne vivrai que pour vous, ou je ne vivrai pour personne ; trouver grâce à vos yeux, voilà à quoi j'ai mis toute ma fortune, et je ne veux plus rien dans le monde, si vous me défendez d'y aspirer.

HORTENSE.- Moi, Monsieur, je ne vous défends rien, je n'ai pas ce droit-là, on est le maître de ses sentiments ; et si le comte de Belfort, dont vous parlez, allait vous mener chez moi, je le suppose parce que cela peut arriver, je serais même obligée de vous y bien recevoir.

ERGASTE.- Obligée, Madame ! Vous ne m'y souffrirez donc que par politesse ?

HORTENSE.- À vous dire vrai, Monsieur, j'espère bien n'agir que par ce motif-là, du moins d'abord, car de l'avenir, qui est-ce qui en peut répondre ?

ERGASTE.- Vous, Madame, si vous le voulez.

HORTENSE.- Non, je ne sais encore rien là-dessus, puisqu'ici même j'ignore ce que c'est que l'amour ; et je voudrais bien l'ignorer toute ma vie. Vous aspirez, dites-vous, à me rendre sensible ? À la bonne heure ; personne n'y a réussi ; vous le tentez, nous verrons ce qu'il en sera ; mais je vous saurai bien mauvais gré, si vous y réussissez mieux qu'un autre.

ERGASTE.- Non, Madame, je n'y vois pas d'apparence.

HORTENSE.- Je souhaite que vous ne vous trompiez pas ; cependant je crois qu'il sera bon, avec vous, de prendre garde à soi de plus près qu'avec un autre. Mais voici du monde, je serais fâchée qu'on nous vît ensemble : éloignez-vous, je vous prie.

ERGASTE.- Il n'est point tard ; continuez-vous votre promenade, Madame ? Et pourrais-je espérer, si l'occasion s'en présente, de vous revoir encore ici quelques moments ?

HORTENSE.- Si vous me trouvez seule et éloignée des autres, dès que nous nous sommes parlé et que, grâce à votre précipitation, la faute en est faite, je crois que vous pourrez m'aborder sans conséquence.

ERGASTE.- Et cependant je pars, sans avoir eu la douceur de voir encore ces yeux et ces traits...

HORTENSE.- Il est trop tard pour vous en plaindre : mais vous m'avez vue, séparons-nous ; car on approche. (*Quand il est parti.*) Je suis donc folle ! Je lui donne une espèce de rendez-vous, et j'ai peur de le tenir, qui pis est.

SCÈNE V

HORTENSE, ARLEQUIN

ARLEQUIN.- Madame, je viens vous demander votre avis sur une commission qu'on m'a donnée.

HORTENSE.- Qu'est-ce que c'est ?

ARLEQUIN.- Voulez-vous avoir compagnie ?

HORTENSE.- Non, quelle est-elle, cette compagnie ?

ARLEQUIN.- C'est ce Monsieur Damis, qui est si amoureux de vous.

HORTENSE.- Je n'ai que faire de lui ni de son amour. Est-ce qu'il me cherche ? De quel côté vient-il ?

ARLEQUIN.- Il ne vient par aucun côté, car il ne bouge, et c'est moi qui viens pour lui, afin de savoir où vous êtes. Lui dirai-je que vous êtes ici, ou bien ailleurs ?

HORTENSE.- Non, nulle part.

ARLEQUIN.- Cela ne se peut pas, il faut bien que vous soyez en quelque endroit, il n'y a qu'à dire où vous voulez être.

HORTENSE.- Quel imbécile ! Rapporte-lui que tu ne me trouves pas.

ARLEQUIN.- Je vous ai pourtant trouvée : comment ferons-nous ?

HORTENSE.- Je t'ordonne de lui dire que je n'y suis pas, car je m'en vais. (*Elle s'écarte.*)

ARLEQUIN.- Eh bien ! Vous avez raison ; quand on s'en va, on n'y est pas : cela est clair.

Il s'en va.

SCÈNE VI

HORTENSE, CLARICE

HORTENSE.- (*à part.*) Ne voilà-t-il pas encore ma sœur !

CLARICE.- J'ai tourné mal à propos de ce côté-ci. M'a-t-elle vue ?

HORTENSE.- Je la trouve embarrassée : qu'est-ce que cela signifie, Ergaste y aurait-il part ?

CLARICE.- Il faut lui parler, je sais le moyen de la congédier. Ah ! vous voilà, ma sœur ?

HORTENSE.- Oui, je me promenais ; et vous, ma sœur ?

CLARICE.- Moi, de même : le plaisir de rêver m'a insensiblement amené ici.

HORTENSE.- Et poursuivez-vous votre promenade ?

CLARICE.- Encore une heure ou deux.

HORTENSE.- Une heure ou deux !

CLARICE.- Oui, parce qu'il est de bonne heure.

HORTENSE.- Je suis d'avis d'en faire autant.

CLARICE.- (*à part.*) De quoi s'avise-t-elle ? (*Haut.*) Comme il vous plaira.

HORTENSE.- Vous me paraissez rêveuse.

CLARICE.- Mais... oui, je rêvais, ces lieux-ci y invitent ; mais nous aurons bientôt compagnie ; Damis vous cherche, et vient par là.

HORTENSE.- Damis ! Oh ! sur ce pied-là je vous quitte. Adieu. Vous savez combien il m'ennuie. Ne lui dites pas que vous m'avez vue. (*À part.*) Rappelons. Arlequin, afin qu'il observe.

CLARICE.- (*riant.*) Je savais bien que je la ferais partir.

SCÈNE VII

CLARICE, LISETTE

LISETTE.- Quoi ! toute seule, Madame ?

CLARICE.- Oui, Lisette.

LISETTE.- (*en riant, et lui marquant du bout du doigt.*) Il est ici.

CLARICE.- Qui ?

LISETTE.- Vous ne m'entendez pas ?

CLARICE.- Non.

LISETTE.- Eh ! cet aimable jeune homme qui vous rendit hier un petit service de si bonne grâce.

CLARICE.- Ce jeune officier ?

LISETTE.- Eh oui.

CLARICE.- Eh bien ! qu'il y soit, que veux-tu que j'y fasse ?

LISETTE.- C'est qu'il vous cherche, et si vous voulez l'éviter, il ne faut pas rester ici.

CLARICE.- L'éviter ! Est-ce que tu crois qu'il me parlera ?

LISETTE.- Il n'y manquera pas, la petite aventure d'hier le lui permet de rester.

CLARICE.- Va, va, il ne me reconnaîtra seulement pas.

LISETTE.- Hum ! vous êtes pourtant bien reconnaissable et de l'air dont il vous lorgna hier, je vais gager qu'il vous voit encore ; ainsi prenons par là.

CLARICE.- Non, je suis trop lasse, il y a longtemps que je me promène.

LISETTE.- Oui-da, un bon quart d'heure à peu près.

CLARICE.- Mais pourquoi me fatiguerais-je à fuir un homme qui, j'en suis sûre, ne songe pas plus à moi que ne je songe à lui ?

LISETTE.- Eh mais ! c'est bien assez qu'il y songe autant.

CLARICE.- Que veux-tu dire ?

LISETTE.- Vous ne m'avez encore parlé de lui que trois ou quatre fois.

CLARICE.- Ne te figurerais-tu pas que je ne suis venue seule ici que pour lui donner occasion de m'aborder ?

LISETTE.- Oh ! il n'y a pas de plaisir avec vous, vous devinez mot à mot ce qu'on pense.

CLARICE.- Que tu es folle !

LISETTE.- (*riant.*) Si vous n'y étiez pas venue de vous-même, je devais vous y mener, moi.

CLARICE.- M'y mener ! Mais vous êtes bien hardie de me le dire !

LISETTE.- Bon ! je suis encore bien plus hardie que cela, c'est que je crois que vous y seriez venue.

CLARICE.- Moi ?

LISETTE.- Sans doute, et vous auriez raison, car il est fort aimable, n'est-il pas vrai ?

CLARICE.- J'en conviens.

LISETTE.- Et ce n'est pas là tout, c'est qu'il vous aime.

CLARICE.- Autre idée !

LISETTE.- Oui-da, peut-être que je me trompe.

CLARICE.- Sans doute, à moins qu'on ne te l'ait dit, et je suis persuadée que non, qui est-ce qui t'en a parlé ?

LISETTE.- Son valet m'en a touché quelque chose.

CLARICE.- Son valet ?

LISETTE.- Oui.

CLARICE.- *(quelque temps sans parler, et impatiente.)* Et ce valet t'a demandé le secret, apparemment ?

LISETTE.- Non.

CLARICE.- Cela revient pourtant au même, car je renonce à savoir ce qu'il vous a dit, s'il faut vous interroger pour l'apprendre.

LISETTE.- J'avoue qu'il y a un peu de malice dans mon fait, mais ne vous fâchez pas, Ergaste vous adore, Madame.

CLARICE.- Tu vois bien qu'il ne sera pas nécessaire que je l'évite, car il ne paraît pas.

LISETTE.- Non, mais voici son valet qui me fait signe d'aller lui parler. Irai-je savoir ce qu'il me veut ?

SCÈNE VIII

FRONTIN, LISETTE, CLARICE

CLARICE.- Oh ! tu le peux : je ne t'en empêche pas.

LISETTE.- Si vous ne vous en souciez guère, ni moi non plus.

CLARICE.- Ne vous embarrassez pas que je m'en soucie, et allez toujours voir ce qu'on vous veut.

LISETTE.- (*à Clarice.*) Eh ! parlez donc. (*Et puis s'approchant de Frontin.*) Ton maître est-il là ?

FRONTIN.- Oui ; il demande s'il peut reparaître, puisqu'elle est seule.

LISETTE.- (*revient à sa maîtresse.*) Madame, c'est Monsieur le marquis Ergaste qui aurait grande envie de vous faire encore révérence, et qui, comme vous voyez, vous en sollicite par le plus révérencieux de tous les valets.

Frontin salue à droite et à gauche.

CLARICE.- Si je l'avais prévu, je me serais retirée.

LISETTE.- Lui dirai-je que vous n'êtes pas de cet avis-là ?

CLARICE.- Mais je ne suis d'avis de rien, réponds ce que tu voudras, qu'il vienne.

LISETTE.- (*à Frontin.*) On n'est d'avis de rien, mais qu'il vienne.

FRONTIN.- Le voilà tout venu.

LISETTE.- Toi, avertis-nous si quelqu'un approche.

Frontin sort.

SCÈNE IX

CLARICE, LISETTE, ERGASTE

ERGASTE.- Que ce jour-ci est heureux pour moi, Madame ! Avec quelle impatience n'attendais-je pas le moment de vous revoir encore ! J'ai observé celui où vous étiez seule.

CLARICE.- (*se démasquant un moment.*) Vous avez fort bien fait d'avoir cette attention-là, car nous ne nous connaissons guère. Quoi qu'il en soit, vous avez souhaité me parler, Monsieur ; j'ai cru pouvoir y consentir. Auriez-vous quelque chose à me dire ?

ERGASTE.- Ce que mes yeux vous ont dit avant mes discours, ce que mon cœur sent mille fois mieux qu'ils ne le disent, ce que je voudrais vous répéter toujours : que je vous aime, que je vous adore, que je ne vous verrai jamais qu'avec transport.

LISETTE.- (*à part à sa maîtresse.*) Mon rapport est-il fidèle ?

CLARICE.- Vous m'avouerez, Monsieur, que vous ne mettez guère d'intervalle entre me connaître, m'aimer et me le dire ; et qu'un pareil entretien aurait pu être précédé de certaines formalités de bienséance qui sont ordinairement nécessaires.

ERGASTE.- Je crois vous l'avoir déjà dit, Madame, je n'ai su ce que je faisais, oubliez une faute échappée à la violence d'une passion qui m'a troublé, et qui me trouble encore toutes les fois que je vous parle.

LISETTE.- (*à Clarice.*) Qu'il a le débit tendre !

CLARICE.- Avec tout cela, Monsieur, convenez pourtant qu'il en faudra revenir à quelqu'une de ces formalités dont il s'agit, si vous avez dessein de me revoir.

ERGASTE.- Si j'en ai dessein ! Je ne respire que pour cela, Madame. Le comte de Belfort doit vous rendre visite ce soir.

CLARICE.- Est-ce qu'il est de vos amis ?

ERGASTE.- C'est lui, Madame, chez qui il me semble vous avoir dit que j'étais.

CLARICE.- Je ne me le rappelais pas.

ERGASTE.- Je l'accompagnerai chez vous, Madame, il me l'a promis : s'engage-t-il à quelque chose qui vous me déplaît ? Consentez-vous que je lui aie cette obligation ?

CLARICE.- Votre question m'embarrasse ; dispensez-moi d'y répondre.

ERGASTE.- Est-ce que votre réponse me serait contraire ?

CLARICE.- Point du tout.

LISSETTE.- Et c'est ce qui fait qu'on n'y répond pas.

Ergaste se jette à ses genoux, et lui baise la main.

CLARICE.- (*remettant son masque.*) Adieu, Monsieur ; j'attendrai le comte de Belfort. Quelqu'un approche : laissez-moi seule continuer ma promenade, nous pourrons nous y rencontrer encore.

SCÈNE X

ERGASTE, CLARICE, LISETTE, FRONTIN

FRONTIN.- (*à Lisette.*) Je viens vous dire que je vois de loin une espèce de petit nègre qui accourt.

LISETTE.- Retirons-nous vite, Madame ; c'est Arlequin qui vient.

Clarice sort. Ergaste et elle se saluent.

SCÈNE XI

ERGASTE, FRONTIN

ERGASTE.- Je suis enchanté, Frontin ; je suis transporté ! Voilà deux fois que je lui parle aujourd'hui. Qu'elle est aimable ! Que de grâces ! Et qu'il est doux d'espérer de lui plaire !

FRONTIN.- Bon ! espérer ! Si la belle vous donne cela pour de l'espérance, elle ne vous trompe pas.

ERGASTE.- Belfort m'y mènera ce soir.

FRONTIN.- Cela fera une petite journée de tendresse assez complète. Au reste, j'avais oublié de vous dire le meilleur. Votre maîtresse a bien des grâces ; mais le plus beau de ses traits, vous ne le voyez point, il n'est point sur son visage, il est dans sa cassette. Savez-vous bien que le cœur de Clarice est une emplette de cent mille écus, Monsieur ?

ERGASTE.- C'est bien là à quoi je pense ! Mais, que nous veut ce garçon-ci ?

FRONTIN.- C'est le beau brun que j'ai vu venir.

SCÈNE XII

ARLEQUIN, ERGASTE, FRONTIN

ARLEQUIN.- (*à Ergaste.*) Vous êtes mon homme ; c'est vous que je cherche.

ERGASTE.- Parle : que me veux-tu ?

FRONTIN.- Où est ton chapeau ?

ARLEQUIN.- Sur ma tête.

FRONTIN.- (*le lui ôtant.*) Il n'y est plus.

ARLEQUIN.- Il y était quand je l'ai dit (*il le remet*), et il y retourne.

ERGASTE.- De quoi est-il question ?

ARLEQUIN.- D'un discours malhonnête que j'ai ordre de vous tenir, et qui ne demande pas la cérémonie du chapeau.

ERGASTE.- Un discours malhonnête ! À moi ! Et de quelle part ?

ARLEQUIN.- De la part d'une personne qui s'est moquée de vous.

ERGASTE.- Insolent ! t'expliqueras-tu ?

ARLEQUIN.- Dites vos injures à ma commission, c'est elle qui est insolente, et non pas moi.

FRONTIN.- Voulez-vous que j'estropie le commissionnaire, Monsieur ?

ARLEQUIN.- Cela n'est pas de l'ambassade : je n'ai point ordre de revenir estropié.

ERGASTE.- Qui est-ce qui t'envoie ?

ARLEQUIN.- Une dame qui ne fait point cas de vous.

ERGASTE.- Quelle est-elle ?

ARLEQUIN.- Ma maîtresse.

ERGASTE.- Est-ce que je la connais ?

ARLEQUIN.- Vous lui avez parlé ici.

ERGASTE.- Quoi ! c'est cette dame-là qui t'envoie dire qu'elle s'est moquée de moi ?

ARLEQUIN.- Elle-même en original ; je lui ai aussi entendu marmotter entre ses dents que vous étiez un grand fourbe ; mais, comme elle ne m'a point commandé de vous le rapporter, je n'en parle qu'en passant.

ERGASTE.- Moi fourbe ?

ARLEQUIN.- Oui ; mais rien qu'entre les dents ; un fourbe tout bas.

ERGASTE.- Frontin, après la manière dont nous nous sommes quittés tous deux, je t'ai dit que j'espérais : y comprends-tu quelque chose ?

FRONTIN.- Oui-da, Monsieur ; esprit de femme et caprice : voilà tout ce que c'est ; qui dit l'un, suppose l'autre ; les avez-vous jamais vus séparés ?

ARLEQUIN.- Ils sont unis comme les cinq doigts de la main.

ERGASTE.- (*à Arlequin.*) Mais ne te tromperais-tu pas ? Ne me prends-tu point pour un autre ?

ARLEQUIN.- Oh ! que non. N'êtes-vous pas un homme d'hier ?

ERGASTE.- Qu'appelles-tu un homme d'hier ? Je ne t'entends point.

FRONTIN.- Il parle de vous comme d'un enfant au maillot. Est-ce que les gens d'hier sont de cette taille-là ?

ARLEQUIN.- J'entends que vous êtes ici d'hier.

ERGASTE.- Oui.

ARLEQUIN.- Un officier de la Majesté du Roi.

ERGASTE.- Sais-tu mon nom ? Je l'ai dit à cette dame.

ARLEQUIN.- Elle me l'a dit aussi : un appelé Ergaste.

ERGASTE.- (*outré.*) C'est cela même !

ARLEQUIN.- Eh bien ! c'est vous qu'on n'estime pas ; vous voyez bien que le paquet est à votre adresse.

FRONTIN.- Ma foi ! il n'y a plus qu'à lui en payer le port, Monsieur.

ARLEQUIN.- Non, c'est port payé.

ERGASTE.- Je suis au désespoir !

ARLEQUIN.- On s'est un peu diverti de vous en passant, on vous a regardé comme une farce qui n'amuse plus. Adieu.

Il fait quelques pas.

ERGASTE.- Je m'y perds !

ARLEQUIN.- (*revenant.*) Attendez... Il y a encore un petit reliquat, je ne vous ai donné que la moitié de votre affaire : j'ai ordre de vous dire...

J'ai oublié mon ordre... La moquerie, un ; la farce, deux ; il y a un troisième article.

FRONTIN.- S'il ressemble au reste, nous ne perdons rien de curieux.

ARLEQUIN.- (*tirant des tablettes.*) Pardi ! il est tout de son long dans ces tablettes-ci.

ERGASTE.- Eh ! montre donc !

ARLEQUIN.- Non pas, s'il vous plaît ; je ne dois pas vous les montrer : cela m'est défendu, parce qu'on s'est repenti d'y avoir écrit, à cause de la bienséance et de votre peu de mérite ; et on m'a crié de loin de les supprimer, et de vous expliquer le tout dans la conversation ; mais laissez-moi voir ce que j'oublie... À propos, je ne sais pas lire ; lisez donc vous-même.

Il donne les tablettes à Ergaste.

FRONTIN.- Eh ! morbleu, Monsieur, laissez là ces tablettes, et n'y répondez que sur le dos du porteur.

ARLEQUIN.- Je n'ai jamais été le pupitre de personne.

ERGASTE.- (*lit.*) Je viens de vous apercevoir aux genoux de ma sœur. (*Ergaste s'interrompant.*) Moi ! (*Il continue.*) Vous jouez fort bien 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.

FRONTIN.- J'avoue que voilà le vertigo le mieux conditionné qui soit jamais sorti d'aucun cerveau femelle.

ERGASTE.- (*recourant à Arlequin.*) Arrête, où est-elle ?

ARLEQUIN.- Je suis sourd.

ERGASTE.- Attends que j'aie fait, du moins, un mot de réponse ; il est aisé de me justifier : elle m'accuse d'avoir vu sa sœur, et je ne la connais pas.

ARLEQUIN.- Chanson !

ERGASTE.- (*en lui donnant de l'argent.*) Tiens, prends, et arrête.

ARLEQUIN.- Grand merci ; quand je parle de chanson, c'est que j'en vais chanter une ; faites à votre aise, mon cavalier ; je n'ai jamais vu de fourbe si honnête homme que vous. (*Il chante.*) Ra la ra ra...

ERGASTE.- Amuse-le, Frontin ; je n'ai qu'un pas à faire pour aller au logis, et je vais y écrire un mot.

SCÈNE XIII

ARLEQUIN, FRONTIN

ARLEQUIN.- Puisqu'il me paie des injures, voyez combien je gagnerais avec lui, si je lui apportais des compliments... (*Il chante.*) Ta la la ta ra ra la.

FRONTIN.- Voilà de jolies paroles que tu chantes là.

ARLEQUIN.- Je n'en sais point d'autres. Allons, divertis-moi : ton maître t'a chargé de cela, fais-moi rire.

FRONTIN. Veux-tu que je chante aussi ?

ARLEQUIN. Je ne suis pas curieux de symphonie.

FRONTIN.- De symphonie ! Est-ce que tu prends ma voix pour un orchestre ?

ARLEQUIN.- C'est qu'en fait de musique, il n'y a que le tambour qui me fasse plaisir.

FRONTIN.- C'est-à-dire que tu es au concert, quand on bat la caisse.

ARLEQUIN. Oh ! je suis à l'Opéra.

FRONTIN.- Tu as l'oreille martiale. Avec quoi te divertirai-je donc ? Aimes-tu les contes des fées ?

ARLEQUIN. Non, je ne me soucie ni de comtes ni de marquis.

FRONTIN. Parlons donc de boire.

ARLEQUIN.- Montre-moi le sujet du discours.

FRONTIN.- Le vin, n'est-ce pas ? On l'a mis au frais.

ARLEQUIN.- Qu'on l'en retire, j'aime à boire chaud.

FRONTIN.- Cela est malsain ; parlons de ta maîtresse.

ARLEQUIN.- (*brusquement.*) Expédions la bouteille.

FRONTIN.- Doucement ! je n'ai pas le sol, mon garçon.

ARLEQUIN.- Ce misérable ! Et du crédit ?

FRONTIN.- Avec cette mine-là, où veux-tu que j'en trouve ? Mets-toi à la place du marchand de vin.

ARLEQUIN.- Tu as raison, je te rends justice : on ne saurait rien emprunter sur cette grimace-là.

FRONTIN.- Il n'y a pas moyen, elle est trop sincère ; mais il y a remède à tout : paie, et je te le rendrai.

ARLEQUIN.- Tu me le rendras ? Mets-toi à ma place aussi, le croirais-tu ?

FRONTIN.- Non, tu réponds juste ; mais paie en pur don, par galanterie, sois généreux...

ARLEQUIN.- Je ne saurais, car je suis vilain : je n'ai jamais bu à mes dépens.

FRONTIN.- Morbleu ! que ne sommes-nous à Paris, j'aurais crédit.

ARLEQUIN.- Eh ! que fait-on à Paris ? Parlons de cela, faute de mieux : est-ce une grande ville ?

FRONTIN.- Qu'appelles-tu une ville ? Paris, c'est le monde ; le reste de la terre n'en est que les faubourgs.

ARLEQUIN.- Si je n'aimais pas Lisette, j'irais voir le monde.

FRONTIN.- Lisette, dis-tu ?

ARLEQUIN.- Oui, c'est ma maîtresse.

FRONTIN.- Dis donc que ce l'était, car je te l'ai soufflée hier.

ARLEQUIN.- Ah ! maudit souffleur ! Ah ! scélérat ! Ah ! chenapan !

SCÈNE XIV

ERGASTE, FRONTIN, ARLEQUIN

ERGASTE.- Tiens, mon ami, cours porter cette lettre à la dame qui t'envoie.

ARLEQUIN.- J'aimerais mieux être le postillon du diable, qui vous emporte tous deux, vous et ce coquin, qui est la copie d'un fripon ! ce maraud, qui n'a ni argent, ni crédit, ni le mot pour rire ! un sorcier qui souffle les filles ! un escroc qui veut m'emprunter du vin ! un gremlin qui dit que je ne suis pas dans le monde, et que mon pays n'est qu'un faubourg ! Cet insolent ! un faubourg ! Va, va, je t'apprendrai à connaître les villes.

Arlequin s'en va.

ERGASTE.- (à *Frontin.*) Qu'est-ce que cela signifie ?

FRONTIN.- C'est une bagatelle, une affaire de jalousie : c'est que nous nous trouvons rivaux, et il en sent la conséquence.

ERGASTE.- De quoi aussi t'avises-tu de parler de Lisette ?

FRONTIN.- Mais, Monsieur, vous avez vu des amants : devineriez-vous que cet homme-là en est un ? Dites en conscience.

ERGASTE.- Va donc toi-même chercher cette dame-là, et lui remets mon billet le plus tôt que tu pourras.

FRONTIN.- Soyez tranquille, je vous rendrai bon compte de tout ceci par le moyen de Lisette.

ERGASTE.- Hâte-toi, car je souffre.

Frontin part.

SCÈNE XV

ERGASTE, seul

Vit-on jamais rien de plus étonnant que ce qui m'arrive ? Il faut absolument qu'elle se soit méprise.

SCÈNE XVI

LISETTE, ERGASTE

LISETTE.- N'avez-vous pas vu la sœur de Madame, Monsieur ?

ERGASTE.- Eh non, Lisette, de qui me parles-tu ? Je n'ai vu que ta maîtresse, je ne me suis entretenu qu'avec elle ; sa sœur m'est totalement inconnue, et je n'entends rien à ce qu'on me dit là.

LISETTE.- Pourquoi vous fâcher ? Je ne vous dis pas que vous lui ayez parlé, je vous demande si vous ne l'avez pas aperçue ?

ERGASTE.- Eh ! non, te dis-je, non, encore une fois, non : je n'ai vu de femme que ta maîtresse, et quiconque lui a rapporté autre chose a fait une imposture, et si elle croit avoir vu le contraire, elle s'est trompée.

LISETTE.- Ma foi, Monsieur, si vous n'entendez rien à ce que je vous dis, je ne vois pas plus clair dans ce que vous me dites. Vous voilà dans un mouvement épouvantable à cause de la question du monde la plus simple que je vous fais. À qui en avez-vous ? Est-ce distraction, méchante humeur, ou fantaisie ?

ERGASTE.- D'où vient qu'on me parle de cette sœur ? D'où vient qu'on m'accuse de m'être entretenu avec elle ?

LISETTE.- Eh ! qui est-ce qui vous en accuse ? Où avez-vous pris qu'il s'agisse de cela ? En ai-je ouvert la bouche ?

ERGASTE.- Frontin est allé porter un billet à ta maîtresse, où je lui jure que je ne sais ce que c'est.

LISETTE.- Le billet était fort inutile ; et je ne vous parle ici de cette sœur que parce que nous l'avons vue se promener ici près.

ERGASTE.- Qu'elle s'y promène ou non, ce n'est pas ma faute, Lisette, et si quelqu'un s'est jeté à ses genoux, je te garantis que ce n'est pas moi.

LISETTE.- Oh ! Monsieur, vous me fâchez aussi, et vous ne me ferez pas accroire qu'il me soit rien échappé sur cet article-là ; il faut écouter ce qu'on vous dit, et répondre raisonnablement aux gens, et non pas aux visions que vous avez dans la tête. Dites-moi seulement si vous n'avez pas vu la sœur de Madame, et puis c'est tout.

ERGASTE.- Non, Lisette, non, tu me désespères !

LISETTE.- Oh ! ma foi, vous êtes sujet à des vapeurs, ou bien auriez-vous, par hasard, de l'antipathie pour le mot de sœur ?

ERGASTE.- Fort bien.

LISETTE.- Fort mal. Écoutez-moi, si vous le pouvez. Ma maîtresse a un mot à vous dire sur le comte de Belfort ; elle n'osait revenir à cause de cette sœur dont je vous parle, et qu'elle a aperçue se promener dans ces cantons-ci ; or, vous m'assurez ne l'avoir point vue.

ERGASTE.- J'en ferai tous les serments imaginables.

LISETTE.- Oh ! je vous crois. (*À part.*) Le plaisant écart ! Quoi qu'il en soit, ma maîtresse va revenir, attendez-la.

ERGASTE.- Elle va revenir, dis-tu ?

LISETTE.- Oui, Clarice elle-même, et j'arrive exprès pour vous en avertir. (*À part, en s'en allant.*) C'est là qu'il en tient, quel dommage !

SCÈNE XVII

ERGASTE, seul

Puisque Clarice revient, apparemment qu'elle s'est désabusée, et qu'elle a reconnu son erreur.

SCÈNE XVIII

FRONTIN, ERGASTE

ERGASTE.- Eh bien ! Frontin, on n'est plus fâchée ; et le billet a été bien reçu, n'est-ce pas ?

FRONTIN.- (*triste.*) Qui est-ce qui vous fournit vos nouvelles, Monsieur ?

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 !

FRONTIN.- Oh ! cruellement ! Et bien m'en a pris d'être d'une étoffe d'un peu plus de résistance que lui, car je ne reviendrais pas en meilleur ordre. Je ne dis rien des ignominies qui ont accompagné notre disgrâce, et dont j'ai risqué de vous rapporter un certificat sur ma joue.

ERGASTE.- Lisette, qui sort d'ici, m'a donc joué ?

FRONTIN.- Eh ! que vous a-t-elle dit, cette double soubrette ?

ERGASTE.- Que j'attendisse sa maîtresse ici, qu'elle allait y venir pour me parler, et qu'elle ne songeait à rien.

FRONTIN.- Ce que vous me dites là ne vaut pas le diable, ne vous fiez point à ce calme-là, vous en serez la dupe, Monsieur ; nous revenons houspillés, votre billet et moi : allez-vous-en, sauvez le corps de réserve.

ERGASTE.- Dis-moi donc ce qui s'est passé !

FRONTIN.- En voici la courte et lamentable histoire. J'ai trouvé l'inhumaine à trente ou quarante pas d'ici ; je vole à elle, et je l'aborde en courrier suppliant : c'est de la part du marquis Ergaste, lui dis-je d'un ton de voix qui demandait la paix. Qu'est-ce, mon ami ? Qui êtes-vous ? Eh ! que voulez-vous ? Qu'est-ce que c'est que cet Ergaste ? Allez, vous

vous méprenez, retirez-vous, je ne connais point cela. Madame, que votre beauté ait pour agréable de m'entendre ; je parle pour un homme à demi mort, et peut-être actuellement défunt, qu'un petit nègre est venu de votre part assassiner dans des tablettes : et voici les mourantes lignes que vous adresse dans ce papier son douloureux amour. Je pleurais moi-même en lui tenant ces propos lugubres, on eût dit que vous étiez enterré, et que c'était votre testament que j'apportais.

ERGASTE.- Achève. Que t'a-t-elle répondu ?

FRONTIN.- (*lui montrant le billet.*) Sa réponse ? la voilà mot pour mot ; il ne faut pas grande mémoire pour en retenir les paroles.

ERGASTE.- L'ingrate !

FRONTIN.- Quand j'ai vu cette action barbare, et le papier couché sur la poussière, je l'ai ramassé ; ensuite, redoublant de zèle, j'ai pensé que mon esprit devait suppléer au vôtre, et vous n'avez rien perdu au change. On n'écrit pas mieux que j'ai parlé, et j'espérais déjà beaucoup de ma pièce d'éloquence, quand le vent d'un revers de main, qui m'a frisé la moustache, a forcé le harangueur d'arrêter aux deux tiers de sa harangue.

ERGASTE.- Non, je ne reviens point de l'étonnement où tout cela me jette, et je ne conçois rien aux motifs d'une aussi sanglante raillerie.

FRONTIN.- (*se frottant les yeux.*) Monsieur, je la vois ; la voilà qui arrive, et je me sauve ; c'est peut-être le soufflet qui a manqué tantôt, qu'elle vient essayer de faire réussir.

Il s'écarte sans sortir.

SCÈNE XIX

ERGASTE, CLARICE, LISETTE, FRONTIN

CLARICE.- (*démasquée en l'abordant, et puis remettant son masque.*) Je prends l'instant où ma sœur, qui se promène là-bas, est un peu éloignée, pour vous dire un mot, Monsieur. Vous devez, dites-vous, accompagner ce soir, au logis, le comte de Belfort : silence, s'il vous plaît, sur nos entretiens dans ce lieu-ci ; vous sentez bien qu'il faut que ma sœur et lui les ignorent. Adieu.

ERGASTE.- Quel étrange procédé que le vôtre, Madame ! Vous reste-t-il encore quelque nouvelle injure à faire à ma tendresse ?

CLARICE.- Qu'est-ce que cela signifie, Monsieur ? Vous m'étonnez !

LISETTE.- Ne vous l'ai-je pas dit ? c'est que vous lui parlez de votre sœur : il ne saurait entendre prononcer ce mot-là sans en être furieux ; je n'en ai pas tiré plus de raison tantôt.

FRONTIN.- La bonne âme ! Vous verrez que nous aurons encore tort. N'approchez pas, Monsieur, plaidez de loin ; Madame a la main légère, elle me doit un soufflet, vous dis-je, et elle vous le paierait peut-être. En tout cas, je vous le donne.

CLARICE.- Un soufflet ! Que veut-il dire ?

LISETTE.- Ma foi, Madame, je n'en sais rien ; il y a des fous qu'on appelle visionnaires, n'en serait-ce pas là ?

CLARICE.- Expliquez donc cette énigme, Monsieur ; quelle injure vous a-t-on faite ? De quoi se plaint-il ?

ERGASTE.- Eh ! Madame, qu'appellez-vous énigme ? À quoi puis-je attribuer cette contradiction dans vos manières, qu'au dessein formel de

vous moquer de moi ? Où ai-je vu cette sœur, à qui vous voulez que j'aie parlé ici ?

LISETTE.- Toujours cette sœur ! ce mot-là lui tourne la tête.

FRONTIN.- Et ces agréables tablettes où nos soupirs sont traités de farce, et qui sont chargées d'un congé à notre adresse.

CLARICE.- (*à Lisette.*) Lisette, sais-tu ce que c'est ?

ISETTE.- (*comme à part.*) Bon ! ne voyez-vous pas bien que le mal est au timbre ?

ERGASTE.- Comment avez-vous reçu mon billet, Madame ?

FRONTIN.- (*le montrant.*) Dans l'état où vous l'avez mis, je vous demande à présent ce qu'on en peut faire.

ERGASTE.- Porter le mépris jusqu'à refuser de le lire !

FRONTIN.- Violer le droit des gens en ma personne, attaquer la joue d'un orateur, la forcer d'esquiver une impolitesse ! Où en serait-elle, si elle avait été maladroite ?

ERGASTE.- Méritais-je que ce papier fût déchiré ?

FRONTIN.- Ce soufflet était-il à sa place ?

LISETTE.- Madame, sommes-nous en sûreté avec eux ? Ils ont les yeux bien égarés.

CLARICE.- Ergaste, je ne vous crois pas un insensé ; mais tout ce que vous me dites là ne peut être que l'effet d'un rêve ou de quelque erreur dont je ne sais pas la cause. Voyons.

LISETTE.- Je vous avertis qu'Hortense approche, Madame.

CLARICE.- Je ne m'écarte que pour un moment, Ergaste, car je veux éclaircir cette aventure-là.

Elles s'en vont.

SCÈNE XX

ERGASTE, FRONTIN

ERGASTE.- Mais en effet, Frontin, te serais-tu trompé ? N'aurais-tu pas porté mon billet à une autre ?

FRONTIN.- Bon ! oubliez-vous les tablettes ? Sont-elles tombées des nues ?

ERGASTE.- Cela est vrai.

SCÈNE XXI

HORTENSE, ERGASTE, FRONTIN

HORTENSE.- (*masquée, qu'Ergaste prend pour Clarice à qui il vient de parler.*) Vous venez de m'envoyer un billet, Monsieur, qui me fait craindre que vous ne tentiez de me parler, ou qu'il ne m'arrive encore quelque nouveau message de votre part, et je viens vous prier moi-même qu'il ne soit plus question de rien ; que vous ne vous ressouveniez pas de m'avoir vue, et surtout que vous le cachiez à ma sœur, comme je vous promets de le lui cacher à mon tour ; c'est tout ce que j'avais à vous dire, et je passe.

ERGASTE.- (*étonné.*) Entends-tu, Frontin ?

FRONTIN.- Mais où diable est donc cette sœur ?

SCÈNE XXII ET DERNIERE

HORTENSE, CLARICE, LISETTE, ERGASTE, FRONTIN, ARLEQUIN

CLARICE.- (*à Ergaste et à Hortense.*) Quoi ! ensemble ! vous vous connaissez donc ?

FRONTIN.- (*voyant Clarice.*) Monsieur, voilà une friponne, sur ma parole.

HORTENSE.- (*à Ergaste.*) Êtes-vous confondu ?

ERGASTE.- Si je la connais, Madame, je veux que la foudre m'écrase !

LISETTE.- Ah ! le petit traître !

CLARICE.- Vous ne me connaissez point ?

ERGASTE.- Non, Madame, je ne vous vis jamais, j'en suis sûr, et je vous crois même une personne apostée pour vous divertir à mes dépens, ou pour me nuire. (*Et se tournant du côté d'Hortense.*) Et je vous jure, Madame, par tout ce que j'ai d'honneur...

HORTENSE.- (*se démasquant.*) Ne jurez pas, ce n'est pas la peine, je ne me soucie ni de vous ni de vos serments.

ERGASTE.- (*qui la regarde.*) Que vois-je ? Je ne vous connais point non plus.

FRONTIN.- C'est pourtant le même habit à qui j'ai parlé, mais ce n'est pas la même tête.

CLARICE.- (*en se démasquant.*) Retournons-nous-en, ma sœur, et soyons discrètes.

ERGASTE.- (*se jetant aux genoux de Clarice.*) Ah ! Madame, je vous reconnais, c'est vous que j'adore.

CLARICE.- Sur ce pied-là, tout est éclairci.

LISETTE.- Oui, je suis au fait. (*À Hortense.*) Monsieur vous a sans doute abordée, Madame ; vos habits se ressemblent, et il vous aura pris pour Madame, à qui il parla hier.

ERGASTE.- C'est cela même, c'est l'habit qui m'a jeté dans l'erreur.

FRONTIN.- Ah ! nous en tirerons pourtant quelque chose. (*À Hortense.*) Le soufflet et les tablettes sont sans doute sur votre compte, Madame.

HORTENSE.- Il ne s'agit plus de cela, c'est un détail inutile.

ERGASTE.- (*à Hortense*) Je vous demande mille pardons de ma méprise, Madame ; je ne suis pas capable de changer, mais personne ne rendrait l'infidélité plus pardonnable que vous.

HORTENSE.- Point de compliments, Monsieur le Marquis : reconduisez-nous au logis, sans attendre que le comte de Belfort s'en mêle.

LISETTE.- (*à Ergaste.*) L'aventure a bien fait de finir, j'allais vous croire échappés des Petites-Maisons.

FRONTIN.- Va, va, puisque je t'aime, je ne me vante pas d'être trop sage.

ARLEQUIN.- (*à Lisette.*) Et toi, l'aimes-tu ? Comment va le cœur ?

LISETTE.- Demande-lui-en des nouvelles, c'est lui qui me le garde.

La confusión

de

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE
MARIVAUX

Comedia en un acto y en prosa, representada por primera vez el
16 de agosto de 1734 por los *Comédiens-Italiens*.

Traducción de Claudia Pena

Personajes

HORTENSIA

CLARISA, HERMANA DE HORTENSIA

LISETA, SIRVIENTA DE CLARISA

ERGASTO

FRONTÍN, LACAYO DE ERGASTO

ARLEQUÍN, LACAYO DE HORTENSIA

La escena se desarrolla en un jardín.

ESCENA PRIMERA

FRONTÍN, ERGASTO

FRONTÍN.- Os digo, señor, que la espero aquí, os digo que vendrá, que estoy seguro, y que lo tengo tan claro como si ya estuviese aquí.

ERGASTO.- Y yo no me creo nada.

FRONTÍN.- Eso es porque no sabéis lo que yo valgo, pero una muchacha no se equivocaría: ¡vi cómo la muy pícara me lanzaba unas miradas!, estoy seguro de que no quedará ahí la cosa sino que irá a más, ya lo veréis.

ERGASTO.- Solo hemos visto a la señora y a la sirvienta una vez; es más, fue una casualidad que nos las encontrásemos ayer en este paseo, solo estuvieron con nosotros un instante. No las conocemos de nada, tú mismo dijiste que la sirvienta no te respondió nada cuando le hablaste: ¿qué pruebas tienes de que le haya prestado un mínimo de atención a lo que le dijiste?

FRONTÍN.- Pero, señor, ¿he de volver a deciros que sus ojos me respondieron? ¿No significa nada el lenguaje de las miradas? Lo que dicen resulta aún más fiable que las palabras. Mi señor alberga sentimientos por vuestra señora, le dije bajito acercándome a ella; su corazón está arrebatado, ya no le pertenece ni una pizca; el de vuestra señora me parece muy volátil, siento que una mitad está ganada y la otra aún en el aire. En lo que al mío respecta, no tuvisteis que intentarlo dos veces, me lo robasteis con una mirada; en pocas palabras, encanto, preciosa mía, os adoro: mañana volveremos por aquí, mi señor y yo, a la misma hora, no olvidéis traer a vuestra señora, para que le demos forma

a ese amor, que tal vez aún no esté modelado del todo. Yo vendré una hora antes que mi señor, y como comprenderéis os estoy invitando a hacer lo propio, puesto que no estaría de más que hablásemos de todo esto, ¿no os parece? Nuestros corazones no harán ascos a conocerse un poco más a fondo, ¿qué opináis, pichoncito? ¿Vendréis?

ERGASTO.- ¿Y no respondió nada?

FRONTÍN.- ¡Ay, tendréis que disculparme!

ERGASTO.- ¿¡Cómo!?! ¿Entonces dijo algo?

FRONTÍN.- No.

ERGASTO.- ¿Pero adónde quieres llegar?

FRONTÍN.- Como para hablar hace falta tiempo y nosotros teníamos mucha prisa, ella recurrió, como bien os he dicho, a miradas en lugar de palabras, para ir más rápido; y, volviéndose hacia mí, con una dulzura infinita, me dijo sin abrir la boca: sí, mi niño, vendré, te lo prometo, puedes contar con ello; ven lleno de confianza, y aquí me encontrarás. Eso es lo que me refirió, y os lo transmito palabra por palabra, tal y como lo interpreté según la expresión de sus ojos.

ERGASTO.- Imaginaciones tuyas...

FRONTÍN.- Así que la espero; y vos, señor, ¿pensáis que la señora va a venir?

ERGASTO.- No quisiera hacerme ilusiones, y sin embargo un poquito sí que lo espero. Ya sabes que nuestra conversación fue breve, le devolví el guante que había dejado caer; ella me agradeció con suma amabilidad la presteza con la que acudí a recogerlo, y se descubrió el rostro en señal de agradecimiento. ¡Cuánto encanto vi en ese rostro! Contaba con irme mañana, le confesé, y esta es la primera vez que paseo por aquí; pero el placer de reencontrarme con lo más bello del mundo hará que regrese.

FRONTÍN.- El placer de reencontrarse... ¿Por qué no decir la esperanza? Eso habría fijado subrepticamente un encuentro para el día siguiente.

ERGASTO.- Sí, pero sugerirle tal encuentro quizás le hubiera impedido venir por razones de orgullo; mientras que, al hablar del placer de volver a verla, estaba simplemente suponiendo que venía por aquí todos los días, así que le aseguraba que me beneficiaba de ello, sin atribuirme mérito alguno por el hecho de que regresase.

FRONTÍN.- (*echando un vistazo tras de sí.*) Mirad, mirad, señor, ¿soy o no soy un buen intérprete del lenguaje de las miradas? ¡Ey! ¿No iréis a decir que son imaginaciones mías? ¿Veis esa figura tierna y solitaria que camina por allí a la espera de la mía?

ERGASTO.- Creo que llevas razón, y que es la doncella.

FRONTÍN.- Ya sabía yo que vendría, me conozco. Retiraos, señor, no interfiráis en las intenciones de mi hermosa dama. Id a pasear por otro lugar, voy a enterarme de todo, y luego me reuniré con vos.

ESCENA II

LISETA, FRONTÍN

FRONTÍN.- (*riéndose.*) ¡Ey, ey! Buenas tardes, querida mía; sí, soy yo, el único e irrepitible, el verdadero, aquí me tenéis.

LISETA.- ¿Qué queréis señor Verdadero? Yo no ando buscando a nadie por aquí.

FRONTÍN.- ¡Claro que sí! Me buscabais a mí, y yo os buscaba a vos. Me encontráis, y yo os encuentro; y dudo que pudiésemos encontrar mejor. ¿Cómo estáis?

LISETA.- (*haciéndole una reverencia.*) Muy bien, ¿y vos, señor?

FRONTÍN.- De maravilla, en compañía de unos encantos como los vuestros sería difícil estar mal.

LISETA.- Sois tan galán como natural.

FRONTÍN.- Y vos, tan resplandeciente como hipócrita; dejemos a un lado los remilgos, vivamos a nuestra manera. Mira, te quiero, ya te lo he dicho, y lo repito; tú me quieres, no me lo has dicho, pero no me cabe la menor duda. Date pues el placer de decírmelo, luego me lo repites, y ya estamos ambos en el mismo punto.

LISETA.- ¿No se te ocurre pensar que tal vez no te quiera?

FRONTÍN.- Entre nosotros, ¿acaso hago mal al estar seguro? ¿Es posible que una chica como tú carezca de gusto? Veamos, mírame para que lo comprobemos, dirige de nuevo hacia mí esas pupilas golosas que tenías ayer, y que me hicieron desearte con el más tierno apetito del mundo. No te atreves, te sonrojas. Vamos, amor mío, no seas cruel, terminemos con esto.

LISETA.- (*con ternura.*) Déjame.

FRONTÍN.- No, tu orgullo desfallece, no lo dejaré hasta que no haya acabado con él.

LISETA.- ¿No te parece suficiente haber deducido que me gustas, no? Pues no añadiré nada más.

FRONTÍN.- Es cierto, no necesito que me instruyas más, pero me vanagloriaría si te lo oyera decir.

LISETA.- Por lo que veo quieres vanagloriarte a costa de mi gloria.

FRONTÍN.- ¡Tu gloria! ¡Diantre! Te quiero, ¿qué más necesitas para vanagloriarte?

LISETA.- Pues yo no te odio en absoluto.

FRONTÍN.- Venga, venga, no me dejes con las ganas, me merezco algo más, dame lo que me corresponde.

LISETA.- Me gustas.

FRONTÍN.- Sigo con las ganas, me merezco aún más.

LISETA.- Vale... pues... te quiero.

FRONTÍN.- Así está mejor, me daré por pagado con un besito.

LISETA.- Los besos vendrán mientras hablamos, por ahora fíamelos, no gastemos demasiados de golpe.

FRONTÍN.- ¡Oh, no tengas miedo de gastar! Tu corazón será la fianza, venga, no tengas vergüenza.

LISETA.- Hablemos de nuestros señores. En primer lugar, ¿quiénes son?

FRONTÍN.- Somos gente de buena condición; regresamos a París, y de allí a la corte, donde tienen algo que nos concierne. Regresamos de unas tierras que tenemos en el Delfinado y, en el camino, uno de nuestros amigos nos retuvo en Lyon, desde donde nos trajo a estos lares, a los que ayer dos pares de hermosos ojos nos encadenaron, por el tiempo que les plazca.

LISETA.- ¿Y dónde están esos hermosos ojos?

FRONTÍN.- Aquí están dos de ellos, los otros dos los tiene tu señora.

LISETA.- ¿A qué se dedica tu señor?

FRONTÍN.- A la guerra, cuando los enemigos del Rey nos piden cuentas.

LISETA.- Así que es oficial. ¿Cuál es su nombre?

FRONTÍN.- El marqués Ergasto, y yo, el caballero Frontín, como hermano menor que soy.

LISETA.- ¿Ergasto? Es un nombre conocido, y todo lo que me dices nos resulta bastante conveniente.

FRONTÍN.- Cuando los rostros se agradan, lo demás se ajusta. Mas, veamos, niñas mías, ¿y quiénes son?

LISETA.- En primer lugar, somos bellas.

FRONTÍN.- Se siente todavía más de lo que se ve.

LISETA.- ¡Ah! Ese cumplido merece una reverencia.

FRONTÍN.- Dejémoslo estar, no te molestes en pagar mis cumplidos lo que valen, te quedarías sin reverencias, y yo te obsequio sin pedir nada a cambio. Sigamos: son bellas, ¿y qué más?

LISETA.- Somos huérfanas.

FRONTÍN.- ¿Huérfanas? Expliquémonos; a veces el amor deja huérfanas a su paso, ¿son de esas? Son lo bastante amables como para serlo.

LISETA.- No, ¡impertinente! Hace tan solo dos años que nuestros padres fallecieron, eran también gente de buena condición, nos dejaron con una gran fortuna.

FRONTÍN.- Eso sí son buenas maneras.

LISETA.- Tuvieron por herederas a dos hijas que viven juntas en una armonía tal que incluso se visten la una como la otra; ambas tienen casi el mismo tono de voz, son las dos rubias y encantadoras, y se sienten tan bien con su condición que juraron no casarse y permanecer doncellas.

FRONTÍN.- No casarse es una cosa; permanecer doncellas, otra.

LISETA.- Es lo mismo.

FRONTÍN.- ¡Vaya que no! Sea como fuere, nos negamos a uno y otro juramento: la que amemos tendrá que elegir, y decidir cuál de los dos quiere romper, ¿cómo se llama ella?

LISETA.- Clarisa, es la mayor, y a la cual sirvo.

FRONTÍN.- ¿Qué opina de mi señor? ¿Cómo va su voto de permanecer doncella desde que lo vio?

LISETA.- Si tu señor sabe arreglárselas, no creo que le dure, la atracción por el matrimonio acabará ganando.

FRONTÍN.- ¡Mira qué desgracia! ¿¡Cuántos votos de esos no habrá que se rompan al mejor postor!?! Y, dime, mi señor la está esperando aquí, ¿va a venir?

LISETA.- No lo dudo.

FRONTÍN.- ¿Traerá de nuevo la máscara?

LISETA.- Sí, en estos lares es costumbre en verano, cuando estamos en el campo, para evitar el rigor del sol y su calor. Pero... ¿no es Ergasto ese que veo?

FRONTÍN.- El mismo.

LISETA.- Te dejo entonces, ponle al tanto de todo, alienta su amor. Si mi señora se convierte en su esposa, yo me encargo de darte una.

FRONTÍN.- ¿Y te implicarás personalmente?

LISETA.- ¡Impertinente! ¡Te aconsejo que lo dudes!

FRONTÍN.- Oh, la duda es irremediable, eres tan guapa...

ESCENA III

ERGASTO, FRONTÍN

ERGASTO.- Y bien, ¿qué dice la sirvienta?

FRONTÍN.- ¿Que qué dice? Lo que yo ya preveía: que triunfamos, que está hecho, y que, cuando nos plazca, el notario dirá el resto.

ERGASTO.- ¿Cómo? ¿Acaso su señora le ha hablado de mí?

FRONTÍN.- ¡¿Que si le hablé de vos?! ¡No calla! Todos los ecos del lugar nos conocen, languidece, suspira, pregunta cuándo concluiremos, puede que al final del día nos supliquen que nos casemos: eso es lo que he podido deducir del discurso de Liseta, y deberíamos pensárnoslo. Por un lado, Clarisa, doncella bien situada; por el otro, Liseta, doncella de noble condición. Está muy bien: la casta de los Frontines y los Ergastos no se sonrojará ni un ápice por deberles su entrada en sociedad, ni por darles prioridad.

ERGASTO.- Bien se ve que el amor te ha trastocado la cabeza, ¡explícate mejor! ¿Tendré la dicha de no desagradar a Clarisa?

FRONTÍN.- Pero, señor, ¡¿cómo os lo explicáis vos mismo?! Habláis entre suspiros, cuando suspiran por nosotros. Os felicito, por lo demás, en vuestra victoria se da un incidente glorioso con el que no cuento en la mía: la vuestra había jurado permanecer soltera, vos triunfáis sobre tal voto. Yo no tengo tal honor, solo triunfo sobre una joven que no había jurado nada.

ERGASTO.- Venga, dime simplemente si siente inclinación por mí.

FRONTÍN.- Sí, señor, la purísima verdad es que se me adora, porque conmigo la cosa va un poco rápido, y que vos estáis en vísperas de serlo; y os lo puedo probar, puesto que ahí tenéis a vuestra futura idólatra que os anda buscando.

ERGASTO.- Aléjate.

ESCENA IV

ERGASTO, HORTENSIA, FRONTÍN *a lo lejos*

Hortensia entra en el teatro con la máscara en la mano para que el espectador pueda reconocerla; acto seguido, en cuanto Frontín se gira y percibe su presencia, se cubre el rostro con ella. Viste como la dama cuyo guante decía haber recogido Ergasto el día anterior, y que es la hermana de esta dama.

HORTENSIA.- *(cruzando el escenario.)* ¿No es ese el caballero al que ayer vi recogiendo el guante de mi hermana? Jamás vi hombre más apuesto. Me está mirando; ayer iba vestida así y sin la máscara, me ha reconocido, no cabe duda.

Camina como para retirarse.

ERGASTO.- *(la aborda, la saluda, y la confunde con la otra, debido al atuendo y a la máscara.)* Puesto que el azar me deleita de nuevo con vuestra presencia, señora, permitidme que no deje escapar la dicha que vuestra visión me procura. Espero que mi acto no os irrite, no os lo toméis como una falta de respeto, pues el que siento por vos es infinito, me encuentro rendido: nunca nadie temió tanto no agradar, y, al mismo tiempo, nunca tan forzado se vio un corazón a obedecer a una pasión tan dócil como tierna.

HORTENSIA.- Señor, no me esperaba semejante acercamiento y, aunque me hayáis visto ayer por aquí, como en efecto fue el caso, y sin máscara, esa manera de verse no conlleva entre nosotros ningún tipo de vínculo, sobre todo tratándose de personas de mi sexo; así pues, permitidme que dé por terminada esta conversación.

ERGASTO.- ¡Ay, señora! Deteneos, os lo ruego, me vería preso del dolor si creyera haberos ofendido, la alegría de volver a veros aquí me ha trastocado, ya lo veo, debo de pareceros culpable por una audacia que sin embargo no es propia de mí, pero es que no sabía lo que hacía, y en este momento tiemblo ante vos al hablaros.

HORTENSIA.- No puedo escucharos.

ERGASTO.- ¿Queréis que os entregue mi vida para enmendar la osadía de la que me acusáis? Vuestra es, mi destino está en vuestras manos, ya no podría seguir viviendo si me rechazarais.

HORTENSIA.- ¿A vos, señor?

ERGASTO.- Explico lo que siento, señora; ayer me entregué a vos, os consagré mi corazón, concebí el propósito de obtener la gracia del vuestro, y moriré si me la rehúsa. Ya me diréis si la falta de respeto es compatible con tales sentimientos.

HORTENSIA.- Habláis con emoción y apremio, es difícil decir algo más intenso. Pero cuanto más lo pienso más cuenta me doy de que he de retirarme, señor; no se puede mantener durante más tiempo una conversación así, y estoy empezando a errar más que vos.

ERGASTO.- Os lo ruego, señora, unas últimas palabras que decidan mi sino y ya termino: ¿me odiáis?

HORTENSIA.- Yo no he dicho eso, no llego hasta ahí, no sería justo. ¿Por qué querríais que os odiara? No os conozco, señor, esperad pues a que así sea.

ERGASTO.- ¿Me será posible intentar que se nos presente, señora?

HORTENSIA.- Hasta hace nada solo teníais unas últimas palabras que decirme, eso dijisteis, y ahora proseguís, señor. Terminad pues, o me iré, ya que no procede que me quede.

ERGASTO.- ¡Ay! ¡Qué desesperación! Os comprendo: ya no queréis que os vea.

HORTENSIA.- En verdad, señor, después de informarme de que me amáis, ¿me aconsejaríais que os dijese que quiero que me veáis? No creo que eso ocurra. Me habéis preguntado si os odiaba; os he respondido que no; y me parece más que suficiente; no penséis que iré más lejos. En cuanto a las medidas que podéis tomar para poder verme con un poco más de decencia que aquí, es asunto vuestro. No me opondré a vuestros propósitos, puesto que os parecerá bien que los ignore, y así ha de ser: un hombre como vos tiene amistades, sin duda, y no necesitará mucha ayuda para encontrar algún medio de conseguir lo que quiera.

ERGASTO.- ¡Ay, señora! Me llamo Ergasto; mi único conocido aquí es el conde de Belfort, que me retuvo ayer cuando llegaba del Delfinado y que me trajo de inmediato a estos lares.

HORTENSIA.- ¿El conde de Belfort, decís? No sabía que anduviera por aquí. Nuestras casas son vecinas, seguramente vendrá a vernos. Entonces, os alojáis en sus dominios, ¿no es así, señor?

ERGASTO.- Sí, señora. Anoche lo dejé dando unas órdenes después de cenar y me vine a pasear por los caminos de este bosquecito, donde me encontré con mucha gente y también os vi a vos, que os descubristeis el rostro un instante y desde ese momento os convertisteis en el árbitro de mi destino. Olvidé que regresaba a París, olvidé hasta un matrimonio muy ventajoso que me habían concertado, al cual renuncio, y que me unía a una persona con la que solo tenía en común mi condición y fortuna.

HORTENSIA.- Puesto que ese casamiento es ventajoso, deberíais seguir con él; la dama es bella, sin duda, y deberíais pensároslo.

ERGASTO.- No, señora, ya está todo pensado, y lo reitero ahora, si no vivo por vos, no viviré por nadie; encontrar gracia a vuestros ojos, a eso consagro toda mi fortuna, y no quiero nada más en este mundo, si me prohibís que aspire a ello.

HORTENSIA.- Yo, señor, no os prohíbo nada, ese derecho no me pertenece, cada cual es dueño de sus sentimientos; y si el conde de Belfort, del que hablabais, os llevase a mi casa, me lo imagino porque podría suceder, estaría hasta obligada a daros un buen recibimiento.

ERGASTO.- ¡Obligada, señora! ¿Entonces, solo me soportaríais por educación?

HORTENSIA.- A decir verdad, señor, espero actuar exclusivamente por ese motivo, al menos en un principio, porque en lo que respecta al futuro, ¿quién puede responder de él?

ERGASTO.- Vos, señora, si así lo queréis.

HORTENSIA.- No, aún no sé nada al respecto, puesto que ahora mismo ignoro lo que es el amor, y me gustaría seguir ignorándolo toda la vida. ¿Aspiráis, según decís, a volverme sensible? A día de hoy, nadie lo ha logrado, vos lo intentáis, y ya veremos qué pasa; pero me daríais un buen disgusto si tuvieseis más éxito que los demás.

ERGASTO.- No, señora, no parece que vaya a ser así.

HORTENSIA.- Espero que no os equivoquéis; sin embargo creo que, con vos, tendré que andarme con más cuidado que con cualquier otro. Pero por ahí viene gente, no me gustaría que nos viesen juntos: os ruego que os alejéis.

ERGASTO.- No es tarde, ¿continuaréis vuestro paseo, señora? Y, ¿puedo confiar en veros de nuevo dentro de un rato por aquí, si la ocasión se presenta?

HORTENSIA.- Si me encontráis sola y alejada del resto, puesto que ya hemos hablado y que, por vuestra precipitación, el mal ya está hecho, no creo que tenga consecuencias que me abordéis.

ERGASTO.- Y sin embargo me marchó... sin haber tenido la dicha de ver de nuevo esos ojos y esos rasgos...

HORTENSIA.- Demasiado tarde para quejaros: ya me habéis visto, separémonos; puesto que se acercan. (*Una vez que se ha ido.*) ¡Estoy loca! Le doy una especie de cita, y lo que es peor, temo que acudiré.

ESCENA V

HORTENSIA, ARLEQUÍN

ARLEQUÍN.- Señora, vengo a pedir vuestra opinión sobre un cometido que se me ha asignado.

HORTENSIA.- ¿De qué se trata?

ARLEQUÍN.- ¿Queréis compañía?

HORTENSIA.- No, ¿qué compañía es esa?

ARLEQUÍN.- La del señor de Damís, que tan enamorado está de vos.

HORTENSIA.- No tengo nada que hacer con él ni con su amor. ¿Me está buscando? ¿Por dónde viene?

ARLEQUÍN.- No viene por ningún lado, puesto que no se mueve, soy yo quien viene por él, con el fin de saber dónde estáis. ¿Le digo que estáis aquí o en otro lado?

HORTENSIA.- No, en ninguna parte.

ARLEQUÍN.- Eso no es posible. Es necesario que estéis en algún lugar, bastará con que digáis dónde queréis estar.

HORTENSIA.- ¡Menudo imbécil! Ve y dile que no me encuentras.

ARLEQUÍN.- Pero os he encontrado: ¿cómo nos apañaremos?

HORTENSIA.- Te ordeno que le digas que no estoy, porque me voy. (*Se aleja.*)

ARLEQUÍN.- ¡Pues sí, tenéis razón! Cuando uno se va, ya no está: eso está claro.

Se retira.

ESCENA VI

HORTENSIA, CLARISA

HORTENSIA.- (*aparte.*) ¡Y ahora también está aquí mi hermana!

CLARISA.- He errado al venir por este lado. ¿Me habrá visto?

HORTENSIA.- La encuentro apurada: ¿qué significará eso? ¿Tendrá Ergasto algo que ver?

CLARISA.- He de hablar con ella, conozco el modo de alejarla. ¡Anda, aquí estáis, hermana mía!

HORTENSIA.- Sí, estaba dando un paseo, ¿y vos, hermana?

CLARISA.- Yo igual, recreándome en mis ensoñaciones he llegado hasta aquí.

HORTENSIA.- ¿Y proseguiréis el paseo?

CLARISA.- Una horita o dos más.

HORTENSIA.- ¡Una horita o dos!

CLARISA.- Sí, todavía es temprano.

HORTENSIA.- Creo que haré lo propio.

CLARISA.- ¿Sospechará? (*En alto.*) Como gustéis.

HORTENSIA.- Parecéis pensativa.

CLARISA.- Pues... sí, en efecto, este lugar invita a la ensoñación; pero pronto tendremos compañía, Damís os busca, viene por ahí.

HORTENSIA.- ¡Damís! ¡Oh! Pues con estas, os dejo. Adiós. Ya sabéis cómo me aburre. No le digáis que me habéis visto. (*Aparte.*) Llamemos a Arlequín para que observe.

CLARISA.- (*riendo.*) Ya sabía yo que haría que se fuera.

ESCENA VII

CLARISA, LISETA

LISETA.- ¿Cómo? ¿Vos sola, señora?

CLARISA.- Sí, Liseta.

LISETA.- (*riéndose y señalándolo con el dedo.*) Ahí está.

CLARISA.- ¿Quién?

LISETA.- ¿No me entendéis?

CLARISA.- No.

LISETA.- Pues ese amable joven que os hizo ayer un favorcito con tanta gracia.

CLARISA.- ¿El joven oficial?

LISETA.- El mismo.

CLARISA.- Bueno, pues que esté, ¿qué quieres que le haga?

LISETA.- Es que os está buscando y, si queréis evitarlo, no deberíais quedaros aquí.

CLARISA.- ¡Evitarlo! ¿Acaso crees que me hablará?

LISETA.- No desperdiciará la ocasión de hacerlo, la aventura de ayer se lo permite de sobra.

CLARISA.- Anda ya, ni me reconocerá.

LISETA.- ¡Uf! Pues sois bastante fácil de reconocer y, por la manera que tenía de miraros ayer, apostaría que hoy no le costará; así que vayamos por aquí.

CLARISA.- No, estoy ya muy cansada, llevo mucho rato de paseo.

LISETA.- Sí, bueno, un cuarto de hora más o menos.

CLARISA.- ¿Por qué habría de fatigarme rehuyendo a un hombre que, estoy segura, no piensa en mí más de lo que yo pienso en él?

LISETA.- ¡Pues nada! Estaría bien que pensara tanto en vos.

CLARISA.- ¿Qué quieres decir?

LISETA.- Solo que me habéis hablado de él tres o cuatro veces.

CLARISA.- ¿No te estarás imaginando que he venido aquí yo sola para darle la oportunidad de abordarme?

LISETA.- ¡Oh! Con vos no se puede disfrutar del misterio, adivináis palabra por palabra lo que una piensa.

CLARISA.- ¡Estás loca!

LISETA.- (*riendo.*) Si no hubierais venido por vos misma, hubiera sido mi labor traeros.

CLARISA.- ¡Traerme! ¡Qué osada sois al decírmelo!

LISETA.- Bueno, soy mucho más osada aún, puesto que estaba convencida de que vendrías.

CLARISA.- ¿Yo?

LISETA.- Sin duda, y habríais hecho bien, puesto que es muy apuesto, ¿no es cierto?

CLARISA.- Lo admito.

LISETA.- Y eso no es todo, además os quiere.

CLARISA.- ¡Menuda ocurrencia!

LISETA.- Claro que... tal vez me equivoque.

CLARISA.- Sin duda, a menos que alguien te lo haya dicho, y estoy segura de que no es así, ¿con quién has hablado?

LISETA.- Su criado me ha soltado alguna cosita...

CLARISA.- ¿Su criado?

LISETA.- Sí.

CLARISA.- (*tras un tiempo sin hablar, impaciente.*) ¿Y, por lo visto, ese lacayo te pidió que guardases el secreto?

LISETA.- No.

CLARISA.- Pues viene a ser lo mismo, ya que renuncio a saber lo que os ha dicho, si hace falta interrogaros para enterarse.

LISETA.- He de admitir que hay un poco de malicia en mis actos, pero no os enfadéis, Ergasto os adora, señora.

CLARISA.- Bien ves que no será necesario que lo evite, pues no se deja ver.

LISETA.- No, pero aquí tenéis a su criado que me hace señas para que vaya a hablar con él. ¿Debería ir a ver qué quiere?

ESCENA VIII

FRONTÍN, LISETA, CLARISA

CLARISA.- Puedes hacerlo, no seré yo quien te lo impida.

LISETA.- Si a vos no os preocupa, ni a mí tampoco...

CLARISA.- Que no os importe que yo no me preocupe e id a comprobar por qué os solicita.

LISETA.- *(a Clarisa.)* ¡Ey! Hablad pues. *(Acto seguido se acerca a Frontín.)* ¿Tu señor está aquí?

FRONTÍN.- Sí, pregunta si puede reaparecer, puesto que ella está sola.

LISETA.- *(volviéndose hacia Clarisa.)* Señora, el señor marqués Ergasto estaría encantado de presentaros de nuevo sus reverencias y, como veis, os lo solicita por medio del más reverencial de los criados.

Frontín saluda de izquierda a derecha.

CLARISA.- Si lo hubiese sabido, me habría retirado.

LISETA.- ¿Debería decirle que no compartís su opinión?

CLARISA.- Pero es que yo no tengo opinión alguna, responde lo que quieras, que venga.

LISETA.- *(a Frontín.)* No opina nada, pero que venga.

FRONTÍN.- Aquí lo tenéis.

LISETA.- Tú, avísanos si alguien se acerca.

Frontín sale.

ESCENA IX

CLARISA, LISETA, ERGASTO

ERGASTO.- ¡Cuán feliz es este día para mí, señora! ¡Con qué impaciencia esperaba el momento de volver a veros! He esperado respetuosamente a que estuvisteis sola.

CLARISA.- (*descubriéndose el rostro por un momento.*) Habéis hecho muy bien en ser precavido, puesto que no nos conocemos en absoluto. En cualquier caso, habéis deseado hablarme, señor: me he dicho que podía permitiroslo. ¿Tenéis algo que decirme?

ERGASTO.- Lo que mis ojos os han dicho antes que mis palabras, lo que mi corazón siente mil veces mejor de lo que ellos lo dicen, lo que me gustaría repetiros siempre: que os amo, que os adoro, que solo puedo veros con arrebatos.

LISETA.- (*aparte a su señora.*) ¿Mi informe era fiel?

CLARISA.- Habéis de reconocer, señor, que no habéis tardado nada en conocerme, quererme y decírmelo; y que semejante encuentro podía haber estado precedido por ciertas formalidades de protocolo que son normalmente necesarias.

ERGASTO.- Creo habérselo dicho ya, señora, no sabía lo que hacía, olvidad un error fruto de la violencia de una pasión que me nubló el juicio, y que todavía me lo nubla cada vez que os hablo.

LISETA.- (*a Clarisa.*) ¡Qué hablares más tiernos!

CLARISA.- Con todo ello, señor, acordemos que será necesario recurrir a alguna de esas formalidades, si tenéis el propósito de volver a verme.

ERGASTO.- ¡Que si tengo el propósito! Solo respiro por ello, señora. El conde de Belfort debe visitaros esta tarde.

CLARISA.- ¿Ah, acaso es amigo vuestro?

ERGASTO.- Creo haberos dicho, señora, que me alojaba en su casa.

CLARISA.- No lo recordaba.

ERGASTO.- Lo acompañaré a vuestra casa, señora, me lo ha prometido: ¿se ha comprometido a algo que os desagrade? ¿Consentís a que acepte su propuesta?

CLARISA.- Vuestra pregunta me incomoda; dispensadme de responder.

ERGASTO.- ¿Acaso vuestra respuesta me sería contraria?

CLARISA.- En absoluto.

LISETA.- Y por eso mismo no responde.

Ergasto se postra a sus pies, y le besa la mano.

CLARISA.- (*volviendo a colocarse la máscara.*) Adiós, señor; estaré esperando la visita del conde de Belfort. Alguien se acerca: dejad que prosiga mi paseo sola, podremos volver a vernos luego.

ESCENA X

ERGASTO, CLARISA, LISETA, FRONTÍN

FRONTÍN.- (*a Liseta.*) Vengo a deciros que veo acudir a una especie de negrito a lo lejos.

LISETA.- Retirémonos rápido, señora; Arlequín se acerca.

Clarisa sale. Ergasto y ella se saludan.

ESCENA XI

ERGASTO, FRONTÍN

ERGASTO.- Estoy encantado, Frontín; ¡qué embriaguez! Ya he hablado con ella dos veces hoy. ¡Cuán amable es! ¡Cuán agraciada! ¡Y cuán dulce es esperar gustarle!

FRONTÍN.- ¡Bueno, esperar! Si la bella os da esperanzas, es que no os engaña.

ERGASTO.- Belfort me llevará a su casa esta tarde.

FRONTÍN.- Buena manera de completar una jornada amorosa. Por lo demás, se me había olvidado deciros lo mejor. Las gracias de vuestra amada son incontables, pero sois incapaz de ver el más bello de sus rasgos, y no se encuentra en su rostro, sino en su caudal. ¿Estáis al tanto de que el corazón de Clarisa os reportará cien mil escudos, señor?

ERGASTO.- ¡Como si estuviera pensado en eso! Pero, ¿quiere decirnos algo ese chico?

FRONTÍN.- Es el negrito que había visto venir.

ESCENA XII

ARLEQUÍN, ERGASTO, FRONTÍN

ARLEQUÍN.- (*a Ergasto.*) Sois mi hombre; sois vos a quien busco.

ERGASTO.- Habla, ¿qué quieres de mí?

FRONTÍN.- ¿Dónde está tu sombrero?

ARLEQUÍN.- En mi cabeza.

FRONTÍN.- (*quitándoselo.*) Ya no.

ARLEQUÍN.- Lo estaba cuando lo dije (*vuelve a ponérselo*), y vuelve a estarlo.

ERGASTO.- ¿De qué se trata?

ARLEQUÍN.- De un discurso grosero que me han ordenado transmitir, y que no requiere el ceremonial del sombrero.

ERGASTO.- Un discurso grosero... ¡A mí! ¿Y de parte de quién?

ARLEQUÍN.- De parte de una persona que se ha burlado de vos.

ERGASTO.- ¡Insolente! ¿Piensas explicármelo?

ARLEQUÍN.- Guardaos las injurias para quien manda el recado, la insolencia es suya, y no mía.

FRONTÍN.- ¿Queréis que descalabre al recadero, señor?

ARLEQUÍN.- Eso no formaba parte de mi embajada: no se me ha dado orden de regresar hecho un estropicio.

ERGASTO.- ¿Quién te envía?

ARLEQUÍN.- Una dama que no os hace ni caso.

ERGASTO.- ¿Qué dama?

ARLEQUÍN.- Mi señora.

ERGASTO.- ¿La conozco?

ARLEQUÍN.- Hablasteis con ella aquí.

ERGASTO.- ¿Cómo? ¿Esa es la dama que te envía a decirme que se ha burlado de mí?

ARLEQUÍN.- La misma que viste y calza; también la he oído farfullar entre dientes que eráis un auténtico pérfido; pero como no me ha pedido que os informara de ello, solo lo comento de pasada.

ERGASTO.- ¿Pérfido, yo?

ARLEQUÍN.- Sí, pero solo entre dientes, un pérfido por lo bajini.

ERGASTO.- Frontín, después de ver el modo en que nos despedimos, te dije que tenía esperanzas: ¿entiendes tú algo?

FRONTÍN.- Sí, claro, señor; humores y caprichos de mujer: eso es todo, quien dice lo uno, supone lo otro; ¿acaso los habéis visto alguna vez por separado?

ARLEQUÍN.- Van unidos como los cinco dedos de una mano.

ERGASTO.- (*a Arlequín.*) Pero ¿no estarás equivocado? ¿No me estarás confundiendo con otro?

ARLEQUÍN.- Oh, no, no. ¿No sois vos un hombre de ayer?

ERGASTO.- ¿A qué llamas tú un hombre de ayer? No entiendo nada.

FRONTÍN.- Habla de vos como si fuerais un crío. ¿Acaso la gente de ayer no es así?

ARLEQUÍN.- Quiero decir que estabais aquí ayer.

ERGASTO.- Sí.

ARLEQUÍN.- Un oficial de su Majestad el Rey.

ERGASTO.- ¿Conoces mi nombre? Se lo dije a la dama.

ARLEQUÍN.- También me lo dijo: un tal Ergasto.

ERGASTO.- (*ultrajado.*) ¡El mismo!

ARLEQUÍN.- Pues bien, sois vos el que no es estimado; ya veis que el paquete lleva vuestra dirección.

FRONTÍN.- Diantres, no hay más que pagarle el porte, señor.

ARLEQUÍN.- No, el porte ya está pagado.

ERGASTO.- ¡Qué desesperación!

ARLEQUÍN.- Se han divertido un poco a vuestra costa de pasada, y luego os consideran como una farsa que ya no divierte. Adiós.

Da unos pasos.

ERGASTO.- ¡Qué impotencia!

ARLEQUÍN.- (*regresa.*) Esperad... Todavía queda algo en la recámara, solo os he comunicado la mitad del encargo; me han encomendado deciros... he olvidado mi cometido... La burla, primero; la farsa, segundo; y había un tercer punto.

FRONTÍN.- Si se parece al resto, no nos perdemos nada interesante.

ARLEQUÍN.- (*sacando unas notas.*) ¡Pardiez! Si está todo en estas notas...

ERGASTO.- ¡Pues muéstralas!

ARLEQUÍN.- No, por favor, no debo mostráros las: lo tengo prohibido, porque se arrepintieron de haberlas escrito, debido a las convenciones y vuestra ausencia de mérito; y se me gritó a lo lejos que las suprimiese, y que os explicase todo durante la conversación; mas dejadme ver qué es lo que se me olvida... Por cierto, no sé leer; así que leedlo vos mismo.

Le da las notas a Ergasto.

FRONTÍN.- ¡Por el amor de Dios, señor! Dejad esas notas, limitaos a responder sobre la espalda del mensajero.

ARLEQUÍN.- Nunca he sido el pupitre de nadie.

ERGASTO.- (*lee.*) Acabo de veros arrodillado a los pies de mi hermana. (*Ergasto se detiene.*) ¿Yo? (*prosigue.*) Se os da muy bien la comedia: hace un rato me hicisteis una excelente representación, pero ya he tenido suficiente. Os había permitido volver a abordarme, y ahora os lo prohíbo, olvidaré incluso haberos visto.

ARLEQUÍN.- Exactamente, ese es el punto que nos faltaba: ni un encuentro más, esa es la intención última de las notas. Buenas tardes.

Ergasto se queda inmóvil.

FRONTÍN.- He de admitir que acabamos de presenciar la pataleta mejor urdida que jamás haya salido de un cerebro de mujer.

ERGASTO.- (*recurriendo a Arlequín.*) Detente, ¿dónde está ella?

ARLEQUÍN.- Estoy sordo.

ERGASTO.- Espera al menos a que haya dado una respuesta; me resulta sencillo justificarme: me acusa de haber visto a su hermana, y yo no la conozco.

ARLEQUÍN.- Una cancioncita...

ERGASTO.- (*dándole dinero.*) Toma, cógelo y para.

ARLEQUÍN.- Muchas gracias; cuando hablo de canciones, es porque voy a cantar una; haced como queráis, caballero; nunca he visto a un pérfido tan honesto como vos. (*Canta.*) La, la, la, la...

ERGASTO.- Entretenlo, Frontín; estoy a un paso de nuestra residencia, iré a escribir una nota.

ESCENA XIII

ARLEQUÍN, FRONTÍN

ARLEQUÍN.- Si me paga las injurias, cuánto ganaría con él si le trajese cumplidos... (*Canta.*) La, ra, lalalala, la, ra...

FRONTÍN.- Eso sí que es una letra bonita.

ARLEQUÍN.- No conozco otra. Hale, entreténme: tu señor te lo ha encomendado, hazme reír.

FRONTÍN.- ¿Quieres que cante yo también?

ARLEQUÍN.- No tengo curiosidad por las sinfonías.

FRONTÍN.- ¿¡Sinfonías!?! ¿Qué te crees, que mi voz es una orquesta?

ARLEQUÍN.- Es que en lo que a la música se refiere, solo el tambor me agrada.

FRONTÍN.- Es decir, que te interesa el concierto cuando se toca el bombo.

ARLEQUÍN.- ¡Oh! Estoy en la Ópera.

FRONTÍN.- Tienes un oído fino. ¿Con qué quieres que te entretenga pues? ¿Te gustan los cuentos de hadas?

ARLEQUÍN.- No, no me interesan ni los condes ni los marqueses.

FRONTÍN.- Hablemos entonces de beber.

ARLEQUÍN.- Muéstrame el objeto de la conversación.

FRONTÍN.- El vino, ¿no es así? Lo han puesto a enfriar.

ARLEQUÍN.- Que lo saquen, me gusta beberlo caliente.

FRONTÍN.- Eso es malsano, hablemos de tu señora.

ARLEQUÍN.- (*con brusquedad.*) Despachemos una botella.

FRONTÍN.- ¡Despacito! Estoy sin blanca, mozuelo.

ARLEQUÍN.- ¡Qué miserable! ¿Y a crédito?

FRONTÍN.- Con esta cara que tengo, ¿dónde quieres que me fíen? Ponte en el lugar del vendedor de vino.

ARLEQUÍN.- Tienes razón, te doy la razón: sería imposible que te fiara algo con esa cara.

FRONTÍN.- No hay manera, es demasiado sincero; pero todo tiene solución: paga y te lo devolveré.

ARLEQUÍN.- ¿Me lo devolverás? Ponte tú también en mi lugar, ¿te lo creerías?

FRONTÍN.- No, buena respuesta; pues paga desinteresadamente, por galantería, sé generoso...

ARLEQUÍN.- No podría, y soy villano: nunca he bebido a mi costa.

FRONTÍN.- ¡Santo cielo! Si estuviésemos en París, tendría crédito.

ARLEQUÍN.- ¡Eh! ¿Qué se hace en París? Hablemos de eso, a falta de algo mejor: ¿es una gran ciudad?

FRONTÍN.- ¿A qué le llamas tú ciudad? París es el mundo, el resto de la Tierra no son más que arrabales.

ARLEQUÍN.- Si no quisiese a Liseta, iría a ver el mundo.

FRONTÍN.- ¿A Liseta, has dicho?

ARLEQUÍN.- Sí, es mi amada.

FRONTÍN.- Querrás decir que lo era, puesto que ayer te la soplé.

ARLEQUÍN.- ¡Ah, maldito soplador! ¡Ah, canalla! ¡Golfo!

ESCENA XIV

ERGASTO, FRONTÍN, ARLEQUÍN

ERGASTO.- Toma, amigo mío, corre a llevarle esta carta a la señora que te envía.

ARLEQUÍN.- Preferiría ser el postillón del diablo, y llevaros a ambos, a vos y a este tunante, que es el vivo retrato de un bellaco. Este rufián, que no tiene ni dinero, ni crédito, ni capacidad de hacer reír. Un brujo que sopla zagalas. Un estafador que quiere que le fíe vino. Un bribón que dice que no estoy en el mundo, y que mi pueblo no es más que un

arrabal. ¡Menudo insolente! ¡Un arrabal! Anda, anda, ya te enseñaré yo a reconocer las ciudades.

Arlequín se marcha.

ERGASTO.- (*a Frontín.*) ¿Qué significa esto?

FRONTÍN.- Es una bagatela, una cuestión de celos: resulta que somos rivales, y él sufre las consecuencias.

ERGASTO.- ¿Cómo se te ocurre hablar de Liseta?

FRONTÍN.- Pero, señor, vos habéis visto muchos amantes: ¿habrías dicho que este hombre era uno? Decid la verdad.

ERGASTO.- Pues vete tú mismo a buscar a la dama, y dale mi mensaje tan pronto como puedas.

FRONTÍN.- Estad tranquilo, os mantendré al tanto de todo por mediación de Liseta.

ERGASTO.- Date prisa, porque sufro.

Frontín se va.

ESCENA XV

ERGASTO *solo*

ERGASTO.- ¿Alguna vez se ha visto algo tan sorprendente como esto que me sucede? Tiene que haberse confundido.

ESCENA XVI

LISETA, ERGASTO

LISETA.- ¿No habéis visto a la hermana de la señora, señor?

ERGASTO.- Eh... No, Liseta, ¿de quién me hablas? Solo he visto a tu señora, solo me he encontrado con ella; su hermana es una completa desconocida para mí, y yo ya es que no entiendo nada de lo que me dicen.

LISETA.- ¿Por qué os enfadáis? No os estoy diciendo que hayáis hablado con ella, os pregunto simplemente si la habéis visto.

ERGASTO.- Que no, te he dicho que no, de nuevo, no: la única mujer a la que he visto ha sido a tu señora, y quien sea que le haya dicho otra cosa ha cometido una impostura, y si ella cree haber visto lo contrario, se equivoca.

LISETA.- Válgame el cielo, señor, vos no entenderéis lo que os estoy diciendo, pero tampoco es que yo tenga mucho más claro lo que me decís. Os halláis en un estado tremebundo debido a que os he hecho la pregunta más simple del mundo. ¿Por qué os enfadáis? ¿Es por entretenimiento, por mal humor o capricho?

ERGASTO.- ¿A qué viene que se me hable de esa hermana? ¿A qué viene que se me acuse de haberme visto con ella?

LISETA.- ¿Cómo? ¿Pero quién os acusa? ¿De dónde sacáis que se trate de eso? ¿He abierto yo la boca?

ERGASTO.- Frontín ha ido a llevarle un mensaje a tu señora, en el que le juro que no sé de qué se trata.

LISETA.- El mensaje resulta totalmente inútil, y si os hablo de esa hermana es solo porque la hemos visto de paseo por aquí cerca.

ERGASTO.- Que esté de paseo o no, no es culpa mía, Liseta, y si alguien se postró a sus pies, te garantizo que no era yo.

LISETA.- ¡Oh, señor! Me estáis enfadando también, no me engañaréis haciéndome creer que se me ha escapado algo; hay que escuchar lo que le dicen a uno, y responder de manera razonable, y hacer caso omiso de las locuras que tenéis en la cabeza. Decidme simplemente si habéis visto a la hermana de la señora, y ya está, eso es todo.

ERGASTO.- No, Liseta, no, ¡me exasperas!

LISETA.- ¡Ay, por Dios! ¿Sois propenso a los vapores¹⁷, o es que por casualidad sentís aversión hacia la palabra hermana?

ERGASTO.- Pues muy bien.

LISETA.- Pues muy mal. Escuchadme, si es que podéis. Mi señora tiene algo que deciros acerca del conde de Belfort; no se atrevía a volver a causa de esta hermana de la que os hablo, a la que vio paseando por el lugar; pero vos aseguraréis no haberla visto.

ERGASTO.- Haré todos los juramentos que se puedan imaginar.

LISETA.- ¡Oh! Os creo. (*Aparte.*) ¡Vaya furor chocarrero! Sea como sea, mi señora volverá, esperadla.

ERGASTO.- ¿Que va a volver, has dicho?

LISETA.- Sí, la propia Clarisa, y he venido a propósito para preveniros. (*Aparte, yéndose.*) Y sigue con esas... ¡Qué lástima de hombre!

¹⁷ En la época se creía que las mujeres eran víctimas de vapores. La teoría galénica pretendía que los “vapores” salían de la matriz y subían al cerebro de las mujeres, provocando desmayos, lágrimas intempestivas, cefaleas o temblores.

ESCENA XVII

ERGASTO *solo*

ERGASTO.- Puesto que Clarisa regresa, parece que ya está desengañada, y que ha reconocido su error.

ESCENA XVIII

FRONTÍN, ERGASTO

ERGASTO.- Y bien, Frontín, ya no hay enfado y el mensaje ha sido entregado correctamente, ¿no es así?

FRONTÍN.- (*triste.*) ¿Quién os ha traído tales noticias, señor?

ERGASTO.- ¿Por qué?

FRONTÍN.- Es que yo, que vengo de la contienda, os traigo unas un poco diferentes.

ERGASTO.- ¿Pero qué ha pasado?

FRONTÍN.- Imaginad por mi rostro qué suerte nos depara la fortuna.

ERGASTO.- ¿Y mi mensaje?

FRONTÍN.- ¡Ay! Ese fue el peor parado. ¿Acaso no veis que ya vengo con el luto puesto?

ERGASTO.- ¿Cómo que de luto? ¿Dónde está?

FRONTÍN.- En mi bolsillo, en muy mal estado. (*Lo saca.*) Tomad, juzgad vos mismo si podría volver en sí.

ERGASTO.- ¡Está roto!

FRONTÍN.- ¡Oh, y con crueldad! Y menos mal que yo estoy hecho de una pasta más resistente que la suya, porque, si no, no habría regresado en mejor estado. No mencionaré las infamias que acompañaron a nuestra desgracia, de las que casi os traigo un certificado en la mejilla.

ERGASTO.- Así que Liseta, que acaba de irse... ¿se ha burlado de mí?

FRONTÍN.- ¿Y qué os ha dicho entonces esa doncella embaucadora?

ERGASTO.- Que esperase aquí a su señora, que iba a venir a hablar conmigo, y que no pensaba en esas cosas.

FRONTÍN.- Lo que me estáis contando no vale un pimiento, ni se os ocurra fiaros de ese aparente sosiego o acabaréis siendo su víctima, señor. Vuestro mensaje y yo mismo nos hemos llevado un buen rapapolvo: marchaos, salvaos, vos, que aún podéis.

ERGASTO.- Dime entonces qué ha pasado.

FRONTÍN.- Aquí va el corto y lamentable relato: doy con esa desalmada a treinta o cuarenta pasos de aquí; vuelo a su encuentro, la abordo y le entrego el suplicante mensaje en mano: es de parte del marqués Ergasto, le digo en un tono que invitaba a la paz. ¿Qué es esto, amigo mío? ¿Quién sois? ¡Eh! ¿Qué queréis? ¿Quién es el Ergasto ese? Partid, os estáis confundiendo, retiraos, no lo conozco de nada. Señora, que vuesa beldad tenga a bien escucharme; hablo por un hombre medio muerto, tal vez ya difunto, al que un negrito que vos enviasteis vino a robarle la vida con unas notas: y aquí tenéis las agonizantes líneas que os dirige en este papel su doloroso amor. Hasta lloré al transmitirle tan lúgubres propósitos, parecía que ya os habían enterrado, y que lo que yo le entregaba era vuestro testamento.

ERGASTO.- Concluye. ¿Qué te respondió?

FRONTÍN.- (*mostrándole el mensaje.*) ¿Su respuesta? Aquí la tenéis, palabra por palabra; no hace falta tener muy buena memoria para recordar sus palabras.

ERGASTO.- ¡Vaya una ingrata!

FRONTÍN.- Al ver tan bárbara acción, y el papel yaciendo sobre el polvo, lo recogí; luego, con mucho más cuidado, pensé que mi ingenio debía suplir al vuestro, y no salisteis perdiendo con el cambio. Nadie escribe mejor de lo que yo hablo, y me esperaba mucho más de mi elocuente discurso, cuando el aire de un bofetón me rizó el bigote y obligó al arengador a detenerse en el segundo tercio de su alocución.

ERGASTO.- No, no consigo recuperarme de tanta sorpresa, ni puedo concebir los motivos de una burla tan sanguinaria.

FRONTÍN.- (*frotándose los ojos.*) Señor, la veo. Ahí viene, y yo me voy; no vaya a ser que venga a darme el sopapo que antes no pudo. (*Se aleja sin salir.*)

ESCENA XIX

ERGASTO, CLARISA, LISETA, FRONTÍN

CLARISA.- (*con el rostro descubierto mientras se le acerca, y se pone la máscara después.*) Aprovecho este momento en que mi hermana, que anda de paseo por allí, está un poco más lejos, para deciros una cosa, señor. Decís que esta tarde debéis acompañar al conde de Belfort a nuestra residencia: os ruego que guardéis silencio en lo que respecta a nuestras conversaciones por estos parajes; comprenderéis que es importante que tanto mi hermana como él los ignoren. Adiós.

ERGASTO.- ¡Qué extraña manera de proceder la vuestra, señora! ¿Os queda alguna otra injuria con la que podáis atacar mi afecto?

CLARISA.- ¿Qué significa esto, señor? ¡Me dejáis boquiabierta!

LISETA.- ¿No os lo he dicho? Es porque le habláis de vuestra hermana: no puede evitar ponerse furioso cuando oye esa palabra; no logré encontrar otra explicación antes.

FRONTÍN.- ¡Qué alma tan caritativa! Ya veréis que de nuevo tendremos la culpa de algo. No os acerquéis, señor, haced vuestro alegato en la distancia; la señora es de mano ligera, me debe un sopapo, os digo, y tal vez lo pague con vos. Sea lo que fuere, yo os lo cedo.

CLARISA.- ¿Un sopapo? ¿Qué está diciendo?

LISETA.- Y yo qué sé, señora, os juro que no sé nada; hay locos que sufren visiones, ¿serán de esos?

CLARISA.- Explicad pues este enigma, señor. ¿Qué injuria se os ha hecho? ¿De qué os quejáis?

ERGASTO.- Señora, ¿qué entendéis vos por enigma? ¿A qué puedo atribuir yo esa contradicción en vuestra conducta, sino al firme propósito de burlaros de mí? ¿Dónde se supone que he visto a esa hermana con la que, según vos, estuve hablando aquí?

LISETA.- ¡Y sigue con la hermana esa! Esa palabra lo vuelve loco.

FRONTÍN.- Y esas agradables notas en las que se tachan de farsa nuestros suspiros, y que nos tenían por destinatarios.

CLARISA.- (*a Liseta.*) Liseta, ¿sabes de qué va esto?

LISETA.- (*como aparte*) ¡Bueno! ¿Acaso no veis que el problema está en el sello?

ERGASTO.- ¿Cómo habéis recibido mi mensaje, señora?

FRONTÍN.- (*enseñándolo.*) Ya me diréis qué se puede hacer con él, teniendo en cuenta el estado en el que lo habéis dejado.

ERGASTO.- ¡Llevar el desprecio hasta el punto de negarse a leerlo!

FRONTÍN.- ¡Violar los derechos de la gente en mi persona, atacar la mejilla de un orador, forzarla a esquivar semejante grosería! ¿Qué hubiera sido de ella si hubiera sido más torpe?

ERGASTO.- ¿Me merecía yo que se rompiese este papel?

FRONTÍN.- ¿No estaba el sopapo fuera de lugar?

LIVIA.- Señora, ¿estamos a salvo con ellos? Tienen los ojos desencajados.

CLARISA.- Ergasto, no me parecéis demente, pero todo lo que me decís no puede ser sino el efecto de un sueño o de algún tipo de error del que desconozco la causa. Veamos.

LIVIA.- He de advertiros de que Hortensia se está acercando, señora.

CLARISA.- Me alejo solo un momento, Ergasto, puesto que quiero esclarecer esta aventura.

Se van.

ESCENA XX

ERGASTO, FRONTÍN

ERGASTO.- Frontín, ¿no te habrás equivocado? ¿No le habrás llevado el mensaje a otra?

FRONTÍN.- ¡Pero bueno! ¿Os habéis olvidado de las notas? ¿Cayeron del cielo?

ERGASTO.- Es cierto.

ESCENA XXI

HORTENSIA, ERGASTO, FRONTÍN

HORTENSIA.- *(con el rostro cubierto. Ergasto se cree que es Clarisa, con la que acaba de hablar.)* Acabáis de enviarme un mensaje, señor, que me hace temer que intentéis hablarme, o que me llegue algún otro mensaje de vuestra parte, y vengo a suplicaros yo misma que lo dejéis estar; que olvidéis haberme visto y, sobre todo, que se lo ocultéis a mi hermana, al igual que yo os prometo ocultárselo por mi parte; es todo lo que tenía que deciros, me voy.

ERGASTO.- *(atónito.)* ¿Lo has oído, Frontín?

FRONTÍN.- ¿Pero dónde diablos está esa hermana?

ESCENA XXII

HORTENSIA, CLARISA, LISETA, ERGASTO, FRONTÍN, ARLEQUÍN

CLARISA.- (*A Ergasto y a Hortensia.*) ¿Cómo? ¿Qué hacen juntos? ¿Acaso se conocían?

FRONTÍN.- (*al ver a Clarisa.*) Señor, esto es a lo que yo llamo una descarada.

HORTENSIA.- (*a Ergasto.*) ¿Estáis confuso?

ERGASTO.- Señora, si la conozco, que me parta un rayo.

LISETA.- ¡Ay! ¡Qué traidor!

CLARISA.- ¿No me conocéis?

ERGASTO.- No, señora, no os he visto en mi vida, estoy seguro, creo incluso que todo esto es para divertiros a mi costa, o para perjudicarme. (*Girándose hacia Hortensia.*) Y os juro, señora, por cuanto honor poseo...

HORTENSIA.- (*quitándose la máscara.*) No juréis, no vale la pena, no me interesáis ni vos ni vuestras promesas.

ERGASTO.- (*mirándola.*) ¿Pero qué ven mis ojos? A vos tampoco os conozco.

FRONTÍN.- Y no obstante son las mismas ropas con las que he hablado, pero el rostro es distinto.

CLARISA.- (*quitándose la máscara.*) Pues regresemos, hermana, y seamos discretas.

ERGASTO.- (*arrodillándose ante Clarisa.*) ¡Ay! Señora, os reconozco, es a vos a quien adoro.

CLARISA.- Ahora está todo claro.

LISETA.- Así es. (*A Hortensia.*) Está claro que el señor os ha abordado, señora, sus ropas se parecen, y os habrá confundido con la señora con la que habló ayer.

ERGASTO.- Eso mismo, son las ropas las que me llevaron a error.

FRONTÍN.- ¡Ay! Al final sacaremos algo en claro. (*A Hortensia.*) El sopapo y las notas corren sin duda por vuestra cuenta, señora.

HORTENSIA.- Eso ya no viene al caso, es un detalle sin importancia.

ERGASTO.- (*a Hortensia.*) Os pido mil perdones por la confusión, señora; no puedo enmendarlo, pero nadie volvería una infidelidad más perdonable que vos.

HORTENSIA.- Dejaos de cumplidos, Señor Marqués: acompañadnos a nuestra residencia, antes de que se nos una el conde de Belfort.

LISETA.- (*a Ergasto.*) Menos mal que la aventura se ha terminado, estaba por creerlos salidos de un manicomio.

FRONTÍN.- Anda, anda, teniendo en cuenta que te quiero, no tengo la certeza de estar totalmente cuerdo.

ARLEQUÍN.- (*a Liseta.*) Y tú, ¿lo quieres? ¿Cómo está tu corazón?

LISETA.- Pregúntaselo a él; es quien me lo guarda.

2-Estudio de los recursos traductológicos, comedia por comedia, y reagrupación en cuadros Étude des recours traductologiques, comédie par comédie, et regroupement en tableaux

Parler de traduction équivaut à parler d'une discipline complexe et inexacte, qui ouvre les frontières aux cultures étrangères. La traduction est en soi-même un métier alambiqué pour lequel la fidélité et le respect du texte source, comme sa conséquente objectivité, sont inévitablement liées à la subjectivité qui fait la différence entre un traducteur et un autre. La traduction étant un métier humain, elle s'empaigne de cette subjectivité qui laisse sa trace et donne naissance à la pluralité des interprétations. Nous aurons ainsi un choix de textes, de proses, de perspectives et de possibilités de lecture aussi large que le nombre d'éditions disponibles.

Pour ce qui est de la subjectivité de la traduction, nous trouvons ici l'explication d'un traducteur consolidé dans son domaine comme l'est le Français André Markowicz :

[...] Par nature, la traduction est une interprétation. Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est quelqu'un qui fait une traduction. Quand je dis « par nature » ça veut dire que ce n'est ni bien ni mal, c'est un fait de l'ordre de l'existant. Alors que faut-il demander à une traduction ? Ce n'est pas qu'elle soit fidèle, mais qu'elle soit cohérente, c'est-à-dire qu'elle soit une lecture, et une lecture appliquée. Une lecture pratique.¹⁸

Le métier de traduction en soi, ou plutôt la discipline de la traduction, ne commença à être explorée de manière systématique qu'à partir de la

¹⁸ En *L'Œil électrique* (1997): <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?numero=14&articleid=91> (consultado el 20 de diciembre de 2018).

deuxième moitié des années 1970¹⁹. Il faudrait de même retenir la subjectivité toujours liée au terme traduction, ainsi que sa relativité et variabilité historique. Quand nous parlons de traduction, nous faisons inéluctablement allusion à un procès interprétatif qui doit être suivi de près, afin de ne pas dépasser les limites imposées à la recherche traductologique²⁰.

La traduction du théâtre est un domaine des plus riches, flexible et à charge culturelle, de la traduction littéraire ; il s'agit cependant aussi d'un des plus ardues. Sa complexité réside justement dans le besoin de conserver la théâtralité du discours oral dans la langue cible, tout en veillant à ce que celle-ci demeure naturelle et accessible pour les lecteurs/lectrices / spectateurs/spectatrices²¹, hispanophones dans notre cas. D'où une difficulté supplémentaire : la divergence de nuances linguistiques inhérentes au vaste monde hispanophone.

Ces complexités découlent néanmoins d'une problématique commune à l'ensemble des domaines de la traduction. Toutefois, il faut souligner une particularité exclusive à la traduction théâtrale : la combinaison d'éléments verbaux et non-verbaux. Il existe une tendance assez fréquente consistante à relier traduction et langage verbal. Cette erreur dérive de l'oubli de la charge culturelle des langues, qui a une empreinte dans le contenu du message dépassant toute force purement linguistique. Dans le cas du théâtre cette 'faute' est d'autant plus grave qu'il ne faut jamais oublier que le texte dramaturgique est conçu pour sa représentation. La traductrice ou le traducteur doit donc forcément tenir compte de l'expression corporelle des acteurs et des actrices, d'ailleurs parfois signalée par des didascalies de l'auteur²².

¹⁹ Marianne Lederer, « Des méthodes de recherche en traductologie », dans *Traduire : un métier d'avenir*, Bruxelles, éd. du Hazard, 2008.

²⁰ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Paris, Gallimard, 1995.

²¹ B. Polcharal et I. Génin, *Palimpsestes 29* : « Le sens en éveil : traduire pour la scène », Presses de Sorbonne Nouvelle, 2016.

²² Margaret Tomarchio, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, 3 /1990.

Cette croyance, très répandue, prétendant que la traduction est un métier qui a rapport uniquement à la langue, ‘oublie’ que auteurs / autrices lecteurs/ lectrices et spectateurs / spectatrices, traducteurs / traductrices appartiennent toutes et tous à une culture, à une tradition. Ainsi donc il paraît évident qu’il faut partir de la culture comme base de toute communauté, s’imposant logiquement comme l’axe autour duquel on s’appuiera pour construire le texte cible. Comme le dit Christine Zurbach dans son discours : “*A tradução teatral pode ser entendida como uma categoria tipológica multifacetada, prova dos limites da percepção algo limitada da tradução quando entendida como problema de natureza essencialmente linguística*”²³ (« La traduction théâtrale peut être comprise en tant que catégorie typologique pluridisciplinaire ; ce qui prouve les limites de la perception dans un certain sens limitée de la traduction quand elle est conçue en tant que problème de nature strictement linguistique. »)

Le traducteur est, en conséquence, la victime d’un paradoxe : on se retrouve face à deux univers, celui de la langue que l’on lit et celui de la langue que l’on vit. Paradoxe qui devient piège à soulagement chimérique, celui de l’acceptation de l’imperfection. Octavio Paz, poète et essayiste mexicain, prix Nobel de littérature en 1990, a su façonner le paradoxe du traducteur dans les lignes qui suivent :

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales, porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así

²³ VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada. X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas. Universidade do Minho, 2009.

*constituye un texto único.*²⁴

[Chaque texte est unique et, simultanément, il est aussi la traduction d'un autre texte. Aucun texte n'est un texte original en entier parce que le langage en soi, dans son essence, est déjà une traduction : premièrement, du monde non-verbal et, ensuite, parce que chaque signe et chaque phrase sont la traduction d'un autre signe et d'une autre phrase. Mais ce raisonnement peut s'inverser sans perdre de sa validité : tous les textes sont originaux, parce que chaque traduction est différente. Chaque traduction est, à un certain point, une invention et elle constitue ainsi un texte unique.]

La traduction serait, d'après les mots très réussis du Mexicain, un procès auquel nous n'arrivons qu'après plusieurs traductions préalables. Il se voue également à renforcer l'idée que la traduction est une création en soi, qu'elle concentre suffisamment d'originalité pour qu'on puisse la considérer comme une œuvre nouvelle.

Le fond et le style doivent, comme conséquence des charges culturelles dont nous parlions, survivre aux adaptations culturelles et réussir à éveiller les mêmes sensations que le texte original, pour ce faire, la confrontation entre le texte source et le texte cible devient indispensable. De même, il s'agirait de faire appliquer une réflexion sur le texte dramatique, qui est soumis à toute une série d'éléments non-verbaux liés à la production du sens pour la mise en scène. C'est-à-dire, l'approche à développer lors de la traduction de l'œuvre théâtrale se fonde sur une double perspective : celle de sa nature dramaturgique et celle de sa nature linguistique²⁵.

De la même manière que le metteur en scène francophone agit en tant qu'interprète de l'auteur-créateur du texte original (Marivaux dans le cas

²⁴ Octavio Paz, *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 2.

²⁵ J. M. Fernández Cardo, "De la práctica a la teoría de la traducción dramática" dans Lafarga et Dengler éd., *Teatro y Traducción*, Barcelona, UPF, 1995, p. 405-411.

qui nous concerne), la traductrice ou le traducteur doit s'ériger en agent nécessaire dont le metteur en scène étranger ne peut se passer²⁶. Nous nous retrouvons donc face au défi de faire un tout du théâtre et de la traduction.

Afin de soutenir cette idée, nous avons axé nos réflexions sur le fait que théâtre et traduction précisent et imposent une interprétation. De la même façon que le metteur en scène est obligé d'interpréter le texte de l'auteur pour parvenir à bien représenter sa pièce, le traducteur doit bien interpréter le texte source (avec toutes ses circonstances) afin de réussir à bien façonner son texte cible. C'est-à-dire, le message change en fonction de la mise en scène comme la traduction change en fonction du traducteur²⁷.

Jean-René Ladmiral explique très judicieusement pourquoi la traduction implique une interprétation et, surtout, à quel point le traducteur est responsable du légat intellectuel de l'auteur du fait d'être l'artisan de tout le savoir de l'écrivain dans une autre langue ; ce qui veut dire qu'il est de même, dans ce sens-là, l'acteur d'une grande partie de la sagesse universelle en ce qui concerne l'auteur qu'il traduit :

On ne traduit pas ce qui est écrit, mais ce qu'on pense qu'a pu penser celui qui a écrit ce qu'il a écrit quand il l'a écrit- dirai-je pour reprendre une de mes propres formules, quelque peu provocatrice, qui vise paradoxalement à la simplicité de l'évidence par un surcroît de complexité... On traduit l'idée qu'on se fait de ce qu'on pense qu'a pensé l'auteur.²⁸

²⁶ F. Regattin, "Traduire des théâtres : strategies, formes, skopos", dans *Repères DoRiF, Traduction, Médiation, Interprétation*, 2, août 2014.

²⁷ Charles Le Blanc, *Le complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.

²⁸ Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

Cela serait lié à la problématique du travestissement : si l'interprétation est moins évidente, dans le travestissement de genre, elle est d'autant plus évidente dans le travestissement social, dû aux diverses interprétations possibles. Le traducteur de théâtre doit toujours considérer le fait que la pièce sur laquelle il travaille est à l'origine d'un texte écrit pensé et conçu pour une mise en scène *a posteriori*. Le traducteur ne doit pas se limiter aux mots, mais les dépasser afin de créer un tout constitué par le comportement gestuel et les traits psychologiques et socioculturels des personnages²⁹. Ce dernier point gagne en importance dans les dialogues de Marivaux, minutieusement créés pour des personnages qui répondent à une psychologie clairement préfixée.

Ce qui est sans doute une chance unique pour le traducteur, c'est la possibilité de contribuer à la création de la littérature universelle en ayant la tâche, et la responsabilité, de verser le grand génie des écrivains étrangers vers sa langue maternelle. Ce n'est pas pour rien, qu'on dit souvent que les traducteurs littéraires doivent être écrivains eux-mêmes. Dans les mots du traducteur espagnol Javier Marías lors d'une interview avec le journal espagnol *El país* : "*El traductor es un escritor privilegiado que tiene la oportunidad de reescribir obras maestras en su propia lengua*" [Le traducteur est un écrivain privilégié qui a l'occasion de réécrire des chefs d'œuvre dans sa propre langue]³⁰. Établir un lien entre théâtre et traduction en tant que domaines d'étude justifiés par leur charge interprétative est un de nos objectifs.

Ainsi, nous allons aborder les difficultés de traduction qu'impose le théâtre marivaudien : que ce soit par la tournure de ses phrases, par la création de néologismes, par l'altération des mots et structures syntactiques ; ou que ce soit dû aux changements naturels expérimentés par le langage au cours des décennies, et à la désuétude des mots et

²⁹ J.-M. Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre » dans *Théâtre / Public*, 44, 1982, p. 45-48.

³⁰ El País, 20/10/2018 : <https://loff.it/society/efemerides/javier-marias-real-academia-espanola-211951/>. [consulté le 20 septembre 2018].

expressions qui ne sont plus d'actualité au XXI^e siècle, l'enjeu de sa version espagnole suppose un véritable défi pour la traductrice qui souscrit ces lignes.

Dans tous les cas, le traducteur ou la traductrice sera forcé(e) de développer tout son génie afin de trouver les bonnes équivalences en espagnol, soit en forgeant de nouveaux mots (une des responsabilités majeures envers la langue maternelle du traducteur et un de ses engagements majeurs), soit en rendant la langue cible archaïsée (sans que cela n'entraîne des problèmes de compréhension pour le lecteur/lectrice / spectateur/spectatrice).

Pour conclure, avec ce chapitre nous prétendons clarifier certains aspects qui touchent à l'essence de la version espagnole de ces œuvres de Marivaux : d'abord, il est primordial que le traducteur conserve les mêmes idées du texte source, mais sous d'autres formes, surmontant ainsi la barrière de l'impossibilité de détacher langue et culture (d'où le défi de traduire), afin de construire un tout intelligible dans la langue cible ; puis il doit arriver à élaborer un discours qui soit fonctionnel sur le papier comme sur scène.

Quand nous savons que les traducteurs et les traductrices sont des êtres de nature mécontente et perfectionniste, nous ne serons jamais surpris de les retrouver plongés / plongées dans une phase de remise en question concernant leurs propres critères de traduction. Tout travail de traduction émerge d'études intensives du texte source et est le résultat d'une prise de décisions méditées. Malgré l'effort du traducteur / de la traductrice pour traduire au-delà du texte, des mots, et malgré son intention de rendre la conception de vie d'un peuple autre (c'est-à-dire, sa culture) ; il reste toujours malheureusement des éléments à sacrifier.

L'évolution du processus de traduction suivie dans les comédies de Marivaux répond aux étapes suivantes : plusieurs phases de lecture, une période de recherche, une première traduction, une confrontation

détaillée du texte source avec le texte cible, une mise en question du traducteur et l'établissement d'une traduction finale.

Ceux-ci ne sont que quelques-unes des étapes du processus re-créateur du traducteur/de la traductrice. Après tout un travail de discrimination, synthèse et méditation, le lecteur / la lectrice ou le spectateur / spectatrice a enfin accès à un texte qui doit lui paraître incontestable du point de vue grammatical, et sur lequel il ne se posera aucune question : la confiance accordée aux traducteurs et aux traductrices étant en conséquence comparable à celle qu'on fait à l'auteur / l'auteurice du texte source. C'est justement pour cela qu'on dit que traducteur et auteur sont complices³¹.

Concernant la dernière des étapes, il convient toujours de parler d'une traduction finale, jamais dite définitive car elle est toujours susceptible de recevoir certaines modifications/améliorations. Le texte ayant été analysé, étudié, travaillé, éclairci, le traducteur/la traductrice se l'ayant approprié, ayant relu l'original un nombre incalculable de fois et la traduction à encore plusieurs reprises, il parvient finalement à se décider pour une version dite définitive.

Ces modifications seraient donc le résultat de deux facteurs fondamentaux : l'un, la pérenne croissance et évolution de la maturité traductologique ; l'autre, la subjectivité propre à toute activité humaine. Comme le dit Jean-René Ladmiral dans son essai *Sourcier ou cibliste* : « [...] toute traduction ne peut que passer par la médiation de la subjectivité du traducteur » (*ibid.* : 45).

De même, le traducteur /la traductrice hispanophone se retrouve face à un carrefour de 'doubles' décisions quand il s'agit de traduire

³¹ S. Bassnett, "Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre", dans S. Bassnett y A. Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 90-108.

Marivaux³². Comment pouvons-nous traduire un auteur qui s'est toujours délecté à inventer des mots lorsqu'il l'estimait convenable ? D'après ses propres mots : « S'il venait en France une génération d'hommes qui eût encore plus de finesse d'esprit qu'on n'en a jamais eue en France et ailleurs, il faudrait de nouveaux mots, de nouveaux signes pour exprimer les nouvelles idées dont cette génération serait capable. »³³

Le traducteur / la traductrice est alors obligé de faire un choix entre la fidélité au lexique de sa langue maternelle et la création d'un néologisme équivalent (ou l'adaptation) à celui inventé par Marivaux. C'est dans de telles circonstances que le traducteur / la traductrice devient conscient du défi de la translation dans une autre langue de toute la philosophie créatrice d'un dramaturge qui priorisait la défense de la singularité du style personnel de l'auteur face au caractère appauvrissant du style commun³⁴. Marivaux ayant été un auteur profondément concerné par la divergence de son œuvre par rapport à la trace des autres, il a imposé à ses futurs traducteurs et traductrices, sans s'en apercevoir, la tâche controversée de créer un nouveau texte tout en respectant la singularité de son œuvre primitive.

De plus, Marivaux utilise un langage qui est en soit (sauf certaines exceptions) très simple et qui peut transmettre l'idée équivoque de façonner un texte dont la traduction serait facile. Le dramaturge impose à ses traducteurs et traductrices un monde des apparences autre que celui qu'il développe avec son marivaudage, il lui lègue une pièce dont l'apparence n'est pas compliquée et le laisse seul face à la découverte d'un univers beaucoup plus complexe que celui aperçu à la première approche.

³² Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre » dans *Forme et Signification*, Paris, José Corti, 1963, p. 45-64.

³³ Marivaux, *Le cabinet du philosophe*, 1734. Rééd. J.-Ch. Abramovici, M. Escola, É. Leborgne, *Journaux de Marivaux*, II, Paris, G-F, 2010, p. 97.

³⁴ Frédéric Déloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Paris, Belles Lettres, 1955, rééd. Slatkine, 1993.

D'un autre côté, le décalage chronologique est également un facteur déterminant quand il s'agit de traduire du Marivaux. Le style de l'auteur était déjà considéré comme extrêmement recherché par ses contemporains, malgré le fait que les sujets traités sont toujours demeurés simples ; il n'est donc pas surprenant de se dire qu'il l'est d'autant plus de nos jours pour les lecteurs et lectrices français(es). Jadis disait Voltaire sur le style de Marivaux : « j'aime d'autant plus son esprit que je le prierai de le moins prodiguer ! »³⁵. L'idée sous-entendue étant que le public étranger à la langue française comme à la culture de l'époque serait encore plus dérouté face au message et aux intentionnalités de Marivaux, malgré les efforts faits par le traducteur ou la traductrice de la pièce.

Cette réalité est inéluctablement liée à la méconnaissance de la littérature classique française dans le monde hispanophone. Le manque de public potentiel est sans doute une des difficultés rajoutées aux traducteurs et traductrices du théâtre marivaudien, et nous nous demandons comment il faudrait traduire afin que les textes rédigés en espagnol atteignent une partie maximale de la société³⁶. Si les contemporains de Marivaux avaient eux-mêmes du mal à démêler le langage soutenu de l'auteur, sa rhétorique, la tournure de ses phrases, ses interrogations existentielles, sa manière exceptionnelle de remettre en question son public, son caractère érudit... cet embarras se redécouvre encore plus intensifié dans une époque où les Lumières sont déjà *en oubliance*.³⁷

Les mises en scène de plus en plus habituelles en France font croire que, avec la mode de la relecture des classiques, il serait envisageable de percevoir une augmentation des traductions de Marivaux en langue espagnole. Il faut cependant noter que le nombre de pièces de Marivaux

³⁵ Voltaire, Lettre 554, datée de 1736, « Correspondance » dans *Œuvres Complètes*, 34, Paris, Garnier, 1880, p. 21.

³⁶ Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, 1992.

³⁷ Terme utilisé par Colas parlant du Marquis dans *La femme fidèle*, Scène 2.

à être mises en scène (et à être traduites) reste restreint et limité à ses chefs d'œuvre (*Le jeu de l'amour et du hasard, La double inconstance, La fausse suivante, La dispute, L'île des esclaves...*).

Cependant, un des signes les plus remarquables du génie de Marivaux réside dans sa priorisation de la langue. En effet, il crée des situations de langage qui permettent à chaque interlocuteur d'être caractérisé par sa stratégie de discours. En somme, Marivaux, en tant que visionnaire et homme de lettres, octroya le protagonisme absolu au langage.

Un des traits les plus intéressants que Marivaux propose au traducteur c'est le défi de traduire les dialogues de certains de ses personnages. Dans le cas de *La femme fidèle*, le personnage de Colas présente un profil d'une grande attirance puisque Marivaux fut un pionnier dans la transcription de l'oralité de ses personnages, ce qui suppose un grand défi pour le traducteur ou la traductrice, qui doit rendre ces lignes dans une langue étrangère (dans le cas qui nous concerne, l'espagnol).

Ceci est toutefois un recours formidable pour façonner la réalité d'une ère et de ses gens, ainsi que pour souligner encore plus les différences de classes et la discrimination que les plus hautes d'entre elles exercent sur les rangs inférieurs. Ce qui est particulièrement singulier chez Colas, c'est la peine qu'il se donne pour arriver à s'exprimer dans une langue fine et élaborée ; cherchant à parler de manière raffinée et distinguée, il termine par aboutir à tout le contraire et à accentuer encore plus son manque de culture et de formation. Il est donc soumis à une ridiculisation comparable à celle que subit l'homme dans sa vie en société. Ce qui ne veut nullement dire que Marivaux partage ce mépris ; il se limite à en donner le témoignage³⁸.

Nous avançons ici une trace du travestissement social reflétée dans la langue. Bien qu'il soit, comme nous l'avons déjà mentionné, très compliqué de verser les paroles de Colas dans une autre langue, le fait

³⁸ Henri Coulet, Michel Gilot, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973.

d'avoir à le faire vers une langue romane comme l'est l'espagnol peut permettre de garder certaines structures ou bases étymologiques. Une fois que nous aurons réussi à bien comprendre la totalité des dialogues et le message qu'ils veulent transmettre, nous pourrions laisser voler notre imagination et génie afin de parvenir à trouver la solution en espagnol la plus adaptée à chaque cas spécifique.

En ce qui concerne les recours utilisés en espagnol pour montrer le manque de culture des personnages comme Colas, la meilleure des possibilités serait de choisir l'adaptation libre de son idiolecte, sans chercher à représenter de manière fidèle les erreurs une par une. Cela justifie le choix de certaines erreurs récurrentes qui peuvent être commises par des hispanophones pouvant être gardées à chaque apparition des personnages. Il est convenable de souligner qu'il est mieux de ne pas reproduire en italique ces 'incorrections' langagières dans le texte de la pièce, pour deux raisons fondamentales : en premier lieu, cela rendrait la lecture plus ardue ; en deuxième lieu, le traducteur est en train de forger le langage d'un certain personnage, ce qui veut dire que pour fixer ces mots il est peut-être plus convenable de leur donner un statut réel dans leur contexte d'usage.

De la même manière que Colas invente des structures inexistantes en langue française, les traducteurs peuvent se permettre de faire de même dans leur langue, ce qui est faisable quand il s'agit de traduire vers une langue comme l'espagnol, qui permettra très probablement de respecter certains jeux de mots et de garder certaines structures.

Il peut ainsi être conclu que, chez Marivaux, c'est surtout le langage qui guide l'action : malgré ses personnages récurrents et les fréquentes bagarres entre eux, malgré les fonds thématiques impérissables, Marivaux parvenait toujours à innover grâce à ses ressources langagières. Lire ses comédies signifie en effet expérimenter des déjà-vus constants, le tout demeurant toutefois surprenant grâce à son génie, à son savoir-faire sans précédent, à sa maîtrise totale de la langue

française. Et si traduire implique justement maîtriser une ou plusieurs langues étrangères, cela implique avant tout la maîtrise de sa langue maternelle. D'où le défi du métier du traducteur / de la traductrice, qui doit compter sur les capacités nécessaires à bien comprendre Marivaux, mais surtout à le verser avec pertinence dans la langue cible.

Tout acte traducteur comporte la controverse de « l'intraduisible »³⁹. Le débat ainsi posé présente l'idée que la culture, certains sens ou recours très spécifiques à l'auteur du texte original, peuvent engendrer une impossibilité inattendue de ce même acte. En effet, nous nous trouvons, en tant que traducteurs ou traductrices, au sein de cette controverse face à un personnage comme Colas. La tâche reste toutefois d'une complexité telle que seul le traducteur a les moyens de trouver une solution. Nous pouvons dans ce sens-là faire appel à Cicéron et son idée à propos justement d'une traduction, *De optimo genere oratorum* :

Sed quum in eo magnus error esset, quale esset id dicendi genus [i e Attice] ; putavi mihi suscipiendum laborem utilem studiosis, mihi quidem non necessarium Converti enim ex Atticis, duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter se contrarias, Aeschinis, Demosthenisque, nec converti ut interpres, sed ut orator, sentiis iisdem et earum formis, tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis : in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum, vimque servavi. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere.

[Mais, du fait que l'erreur soit grande sur cette manière de parler (en style attique), j'ai pensé qu'il fallait que j'entreprenne un travail utile pour les studieux, même s'il était inutile pour moi. C'est pourquoi j'ai versé les discours les plus célèbres, et opposés entre eux, des orateurs attiques les plus éloquents, Eschine et Démosthène. Cependant, je ne les ai pas versés comme

³⁹ Pierre Lassave, *Traduire l'intraduisible*, Archives des Sciences Sociales, juillet/septembre 2009, p. 9-19.

interprète, mais comme orateur, avec les mêmes idées et avec leurs formes en guise de figures, mais avec des mots arrangés à notre usage. Il ne m'a pas paru nécessaire de revenir au mot à mot, mais j'ai gardé tout leur style et leur force.. puisque je ne me suis pas senti obligé de les raconter au lecteur, mais, pour ainsi dire, de les peser.]⁴⁰

Cicéron nous fait voir très clairement dans ce paragraphe ce dont nous avons déjà parlé antérieurement : il privilégie la langue cible, ses formes et ses usages, à la structure de la langue source afin de conserver le sens et la charge symbolique du message. Il parle de « appendere », « peser » les mots, ce qui est une très belle métaphore pour faire comprendre que chaque mot a des connotations uniques à son histoire et à son évolution dans sa culture, des nuances qui donnent qu'il soit nécessaire de regarder de près chacun des termes afin de garantir que le choix effectué soit celui qui permette de garder le plus de nuances du mot original tout en transmettant les idées et impressions correctes dans la langue de destination. Cicéron reprend exactement cette idée dans les paragraphes qui suivent avant de conclure sa préface et « passer la parole » à l'auteur du texte qu'il traduit :

Quorum ego orationes si, ut spero, ita expressero virtutibus utens illorum omnibus, id est, sententiis, et earum figuris, et rerum ordine, verba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro —quae si e Graecis omnia conversa non erunt, tamen ut generis eiusdem sint elaboravimus—, erit regula, ad quam eorum dirigantur orationes, qui Attice volunt dicere. Sed de nobis satis. Aliquando enim Aeschinem ipsum Latine dicentem audiamus.

[Si, d'après ce que je pense, j'ai reproduit ces discours en conservant toutes leurs valeurs, c'est-à-dire, les pensées et leurs figures et l'ordre de l'exposition, ne me limitant pas aux mots

⁴⁰ Cicéron, Marcus Tullius, *Sive de claris oratoribus et De optimo genere oratorum*, Paris, trad. et éd. A. Delalain, 1828, p. 88.

que dans la mesure où ils ne s'éloignent pas de notre usage-
puisque, même s'ils n'ont tous pas été versés du grec, nous avons
fait des efforts pour qu'ils soient tous du même style-, il y aura
une norme par laquelle se régiront les discours de ceux qui
désireront s'exprimer à la manière attique. Mais ne parlons plus
de nous. Écoutons déjà en latin Echines lui-même.]⁴¹

Même si, comme nous avons bien précisé précédemment, le traducteur ou la traductrice est obligé / obligée de trouver la solution la plus convenable aux problèmes de transfert d'une langue vers une autre (la responsabilité et la morale professionnelles interdisent au traducteur et à la traductrice de déclarer une traduction comme impossible), les difficultés à l'heure de traduire le théâtre de Marivaux sont néanmoins réelles et résident essentiellement dans le caractère inventif marivaudien, comme dans les difficultés retrouvées de nos jours par un public qui trouve son œuvre archaïque et qui se sent chronologiquement déplacé par rapport aux jeux « aristocratiques » de l'auteur. Les difficultés, de cet ordre ou d'un autre, ont toujours existé dans un certain sens, puisqu'elles ont été le résultat de l'opinion publique qui, de la même façon qu'elle les trouve vieilles aujourd'hui, elle pouvait les trouver politiquement inappropriées auparavant. Ces complexités se voient tout simplement accentuées du fait d'avoir à être transférées dans une autre culture, ce qui rajoutera forcément un jugement extérieur.

La traductrice/traducteur ne peut, malgré lui, toujours ciseler ces différences culturelles et chronologiques dont il est ici question. Une des meilleures formes de résoudre ce problème sont les notes à pied de page. Ce recours est cependant limité, vu que c'est l'éditeur/l'éditrice qui établit les paramètres à être respectés pour la forme des publications des ouvrages traduits. Quand les notes de page doivent être soigneusement limitées, voire inexistantes, il est possible de faire appel aux adaptations culturelles. Il y en a qui restent néanmoins ardues à effectuer. Il ne paraît pas être, par exemple, très recommandable de remplacer les prénoms

⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

des personnages politiques de l'Antiquité gréco-latine ou du XVIII^e siècle français par le prénom d'un homme/femme politique contemporain/e. C'est pourquoi les traducteurs et traductrices préfèrent normalement les notes en bas de page, puisque ce recours permet une majeure fidélité au texte originellement conçu par l'auteur, de même qu'une plus grande liberté au metteur en scène qui, de son côté et dépendant du lieu de la représentation et /ou de son public, effectuera les derniers changements à la version en question⁴².

Dans tous les cas, le théâtre n'est pas le registre qui accepte le mieux les notes (qui restent un support pour le lecteur/la lectrice et inaccessibles au spectateur/à la spectatrice), pour des raisons évidentes : si les acteurs et les actrices faisaient une parenthèse afin d'expliquer au public pourquoi ils ont prononcé tel mot ou fait telle allusion culturelle, le rythme de la pièce se verrait interrompu et la représentation deviendrait une métareprésentation.

De plus, un autre des aspects fondamentaux dans la traduction de Marivaux est l'omniprésence du travestissement social, auquel nous reviendrons plus tard, dans notre analyse littéraire des œuvres traduites et étudiées. Comme nous l'avons fait noter au long de notre recherche, le travestissement est le noyau de toute l'œuvre du Parisien et il est souvent lié à une charge empirique telle que sa traduction devient considérablement compliquée. Ceci justifie sans doute l'affirmation de D'Alembert, qui considéra que ses pièces suivaient toujours le même patron :

On l'accuse avec raison de n'avoir fait qu'une comédie en vingt façons différentes, et on a dit assez plaisamment que si les comédiens ne jouaient que les ouvrages de Marivaux, ils auraient l'air de ne point changer de pièce. Mais on doit au moins convenir que cette ressemblance est, dans sa monotonie, aussi variée qu'elle le puisse être, et qu'il faut une abondance et une

⁴² Antonio Lavieri, *Esthétique et poétiques du traduire*, Modène, Mucchi, 2005.

subtilité peu communes pour avoir si souvent tourné, avec une espèce de succès, dans une route si étroite et si tortueuse. Il se savait gré d'avoir le premier frappé à cette porte, jusqu'alors inconnue au théâtre.⁴³

D'Alembert synthétise ici de manière impeccable à quel point Marivaux a réussi à fonder une école avec sa manière de faire du théâtre, il a su rentrer dans les profondeurs du travestissement social et le rendre partie d'une richesse culturelle sans précédent. Cette richesse est double puisqu'elle engendre une large variété d'œuvres quant à leur forme, toutes intéressantes et représentatives de l'entité humaine comme de son créateur, leurs liens étant indubitables de même que la constatation de leur essence commune. Le traducteur/la traductrice est en conséquence un être privilégié du fait de pouvoir assumer le rôle de médiateur/médiatrice avec le monde extérieur, du fait de pouvoir faire passer la parole de l'artiste aux nouvelles générations de récepteurs du théâtre marivaudien.

En effet, Marivaux s'est approprié le travestissement dans le but de le rendre visible comme personne auparavant, comme un phénomène consubstantiel à l'homme et à la femme.

Toutes ces divergences convergentes ne sont qu'une somme de belles anecdotes pour le traducteur ou la traductrice, qui se délecte du style et du fond marivaudien tout en restant sur l'analyse d'un langage d'une étonnante innovation. Innovation qui va, de ce fait, être transmise au traducteur qui doit, comme nous le signalions précédemment, développer des astuces lui permettant de verser scrupuleusement les dialogues marivaudiens en espagnol (invention de néologismes, recours à des mots en désuétude, création d'un langage archaïque, tournures de phrases agrammaticales, etc.).

⁴³ D'Alembert, *Œuvres de d'Alembert*, Paris, 1821, Vol. 3, p. 583.

Écrivain /écrivaine lui-même / elle-même, le traducteur / la traductrice possède une philosophie de l'écrit qui constitue son cachet personnel⁴⁴ ; c'est un élément conditionnant, un facteur qui se rajoute au fait que le traducteur ou la traductrice doit respecter l'esprit marivaudien, tout en recréant un texte où il puisse se reconnaître. Ressusciter tout ce qu'il fait entrevoir, tout ce qu'il arrive à dire sans le dire, et imiter tous ses implicites n'est point facile à concilier avec le style personnel du traducteur ou de la traductrice.

⁴⁴ Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, 2e éd., 2010.

Procedimientos traductológicos en todas las obras y cuadros comparativos de análisis traductológico *Procédés traductologiques dans toutes les œuvres analysées et tableaux comparatifs des analyses traductologiques*

<i>Felicia</i>			
Texto original	Traducción	Recurso empleado	Breve justificación
ESCENA PRIMERA			
Aussi <u>le plaisir d'être avec vous</u> , qui est toujours si grand pour moi, ne m'a-t-il jamais été si <u>sensible</u> .	Por ello, <u>el placer de vuestra compañía</u> , siempre tan grande para mí, nunca me había resultado tan <u>grato</u> .	Equivalencia	En estas intervenciones se ha optado por mantener una equivalencia estructural y
Il est vrai que <u>vous avez toujours été l'objet de mes complaisances</u> ; et s'il vous reste encore quelque chose à désirer de mon pouvoir et de ma <u>science</u> (...).	He de admitir que <u>siempre he sentido debilidad por vos</u> . Y, si aún os pudiesen servir para algo mi poder y mis <u>conocimientos</u> , (...).	Equivalencia	semántica, pero optando por un léxico en español más pragmático, menos abstracto. Por ejemplo, <i>grato</i> y <i>conocimientos</i> para traducir <i>sensible</i> y <i>science</i> .
<u>Il n'y en a point</u> dont vous n'avez voulu embellir mon âme.	<u>No resta ninguna</u> con la que no hayáis querido embellecerme el alma.	Equivalencia	Marivaux recurre a menudo a esta estructura negativa. Para darle riqueza léxica a la traducción

			al español hemos optado por diferentes alternativas.
Vous avez <u>bien de l'esprit</u> (...).	Poseéis ya <u>harto ingenio</u> , (...)	Adaptación	La palabra <i>esprit</i> es uno de los vocablos franceses más sujetos a interpretación o adaptación. En este caso se ha entendido en tanto que <i>ingenio</i> .
Je me fie à votre <u>tendresse</u> , (...).	Confío en vuestro <u>afecto</u> , (...).	Equivalencia	<i>Tendresse</i> ha sido traducida de diferentes maneras a lo largo de esta tesis, en este caso se ha entendido como sinónimo de <i>afecto</i> .
Parcourez tous les <u>avantages</u> possibles, et voyez celui que je pourrais augmenter en vous, ou bien ajouter à ceux que vous avez : <u>revez-y</u> .	Recorred cuantos <u>atributos</u> existan, y ved cuál de ellos podría acrecentar o añadir en vos. <u>Pensadlo</u> .	Modulación Equivalencia	<i>Avantages</i> se contextualiza en este caso como <i>atributos</i> o <i>cualidades</i> . Por otra parte, mientras que en francés se invita a Felicia a <i>rêver</i> , en español se la invita a reflexionar; de ahí que se opte por el verbo <i>pensar</i> . Para la respuesta de Felicia, en cambio, se descarta la repetición (<i>ya lo hago</i>).
<u>J'y rêve</u> , puisque vous me l'ordonnez, et jusqu'ici je ne vois rien ; car enfin, que demanderais-je ? Attendez pourtant, Madame ; <u>des grâces</u> , par exemple, je n'y songeais point ; qu'en	<u>Ya lo hago</u> , puesto que así me lo ordenáis, y pese a ello nada encuentro, ¿qué más podría pedir? Aunque, esperad, señora: por decir algo, la verdad es que <u>no sé si soy lo bastante agradecida</u> .	Equivalencia	En cuanto a la

<p>dites-vous ? <u>Il me semble que je n'en ai pas assez.</u></p>	<p>¿Qué opináis?</p>		<p>petición de Felicia, modificamos la sintaxis, conservando un significado equivalente.</p>
<p>Des grâces, Félicie ! <u>je m'en garderai bien</u> ; la nature y a suffisamment pourvu ; et si je vous en donnais encore, vous en auriez trop ; je vous nuirais.</p>	<p>¿Más agraciada, Felicia? <u>Yo me andaría con cuidado</u>, la naturaleza os ha favorecido lo suficiente y, si yo os beneficiase aún más, sería excesivo. Os perjudicaría.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>La expresión <i>andarse con cuidado</i> se presentó como la traducción idónea en español para este consejo/advertencia de Hortensia.</p>
<p>F.- Ah, Madame, ce n'est <u>assurément</u> que par <u>bonté</u> que vous le dites ?</p> <p>H.- <u>Non</u>, je vous parle sérieusement.</p>	<p>F.- Mas, señora, <u>¿estáis segura de que no es vuestra generosidad</u> la que os lleva a decirlo?</p> <p>H.- <u>Sí</u>, os lo digo en serio.</p>	<p>Transposición Modulación Equivalencia</p>	<p>Se han modificado las estructuras y categorías gramaticales de <i>assurément</i> por <i>estar segura</i> y se ha interpretado la <i>bonté</i> más como <i>generosidad</i> que como <i>bondad</i>. Además, por una cuestión de coherencia, en el texto francés Hortensia responde que no, mientras que en el español responde sí</p>

Je pense pourtant que <u>je n'en serais que mieux</u> , si j'en avais un peu plus.	No obstante, pienso que ser un poco más hermosa <u>no me vendría mal</u> .	Equivalencia	<i>No me vendría mal</i> es una expresión que traduce bien los argumentos de Felicia.
<u>L'industrie</u> de toutes vos réponses m'a fait deviner que vous en viendriez là.	<u>La picardía</u> de vuestras respuestas me había permitido presagiar adónde queráis llegar.	Adaptación	<i>Industrie</i> suele generar, al igual que <i>esprit</i> , problemas de adaptabilidad. En este caso, se transfiere recurriendo a la compensación de su significado, trasladándolo a través de su equivalente en español.
<u>Dangereux, Madame !</u> oh ! que non : vous m'avez trop bien élevée ; il n'y a rien à craindre.	<u>Os aseguro, señora, que no hay peligro alguno.</u> Me habéis educado demasiado bien. No hay nada que temer.	Amplificación	La estructura en español tiene más significantes que la francesa para eliminar toda ambigüedad y construir un texto con pleno sentido.
<u>Vous ne vous y arrêtez pourtant que</u> par l'envie de plaire.	Con todo, <u>lo único que perseguís</u> con ello es agradar.	Equivalencia	Ambas traducciones se han resuelto por equivalencia, por considerarse que
Mais, de plaire : non, ce n'est pas <u>positivement</u> cela ; (...).	Agradar, no; no se trata <u>exactamente</u> de eso.	Equivalencia	<i>positivement</i> y <i>exactamente</i> transmitían la misma idea.

<p><u>Oui, l'amitié</u>, mais non pas l'amour de tout le monde.</p>	<p><u>Sí, la amistad, sí</u>; pero el amor, no.</p>	<p>Concentración</p>	<p>En este caso se ha optado por añadir un segundo sí, puesto que parecía una estructura más natural en la lengua meta, lo cual es fundamental en un género pensado para ser verbalizado como el teatro.</p>
<p>F.- Oh ! pour celui-là, <u>je n'y songe pas</u>, je vous assure.</p> <p>H.- <u>Vous n'y songez pas</u>, Félicie ?</p> <p>Regardez-moi ; vous rougissez : êtes-vous sincère ?</p>	<p>F.- ¡Oh!, si os referís a eso, <u>ni se me había pasado por la cabeza</u>, os lo aseguro.</p> <p>H.- <u>¿Que no</u>, Felicia?</p> <p>Miradme, os ruborizáis, ¿sois sincera?</p>	<p>Equivalencia</p> <p>Concentración</p> <p>Disolución</p>	<p>Aquí se ha optado por traducir <i>songer</i> por una expresión equivalente, lo que ha derivado en una estructura con más significantes que la de la lengua original. También se ha preferido optar por una disolución en la intervención de Hortensia, puesto que la repetición parecía innecesaria y menos natural.</p>
<p><u>N'importe</u> : puisque vous le voulez, soyez aimable autant qu'on le peut être. (<i>Hortense <u>la frappe de la main sur l'épaule.</u></i>)</p>	<p><u>Dejadlo estar</u>; puesto que así lo deseáis, sed tan amable como sea posible.</p> <p><i>Hortensia <u>le da un golpecito con la mano</u></i></p>	<p>Equivalencia</p> <p>Concentración</p> <p>Transposición</p>	<p>En este caso, se ha traducido <i>n'importe</i> por el equivalente <i>dejar estar</i> y se ha transpuesto el verbo <i>frapper</i> por (<i>dar</i>) <i>un</i></p>

	<i>en la espalda.</i>		<i>golpecito</i> , lo que ha provocado una concentración. Se opta por el diminutivo porque de otro modo las connotaciones no serían las mismas. Además, se ha preferido traducir <i>épaule</i> por <i>espalda</i> y no por <i>hombro</i> , porque en el imaginario hispano los golpecitos suelen darse en la espalda.
<u>Vous voilà</u> pourvue de toutes les grâces imaginables.	<u>Heos aquí</u> , provista de todas las gracias imaginables.	Equivalencia	En ambos casos se ha optado por una traducción
<u>J'en ai une reconnaissance infinie</u> ; et apparemment qu'il y a bien du changement <u>en moi</u> , quoique je ne le voie pas.	Ahora sí que <u>estoy en deuda con vos</u> , y tengo la certeza de que se ha producido un gran cambio <u>en mi ser</u> , aunque todavía no lo advierta.	Equivalencia Concentración	equivalente, buscando reforzar el carácter diciochesco del léxico; asimismo, esto provoca una ligera concentración, debido a la adición en <i>en mi ser</i> .
(Elle lui présente un <u>petit miroir</u> .)	(<i>Le tiende un espejito</i> .)	Adaptación	En este caso se recurre de nuevo a un –ito, que es la estructura natural en español para hablar de diminutivos de

			tamaño.
Comblée de vos bontés ; <u>vous n'y avez rien épargné.</u>	Colmada con vuestra generosidad. <u>No habéis escatimado lo más mínimo.</u>	Equivalencia	De nuevo se interpreta <i>bonté</i> como <i>generosidad</i> y se recurre a una colocación equivalente para traducir <i>épargner</i> .
Vous vous en réjouissez ; <u>je ne sais si vous ne devriez pas en être inquiète.</u>	Lo celebráis, <u>mas quizá debierais recelar.</u>	Disolución por equivalencia	Reducción del número de significantes en español para transmitir un mensaje idéntico.
Je l'espère ; mais à ce présent que je viens de vous faire, j'y prétends joindre encore une chose. <u>Vous allez dans le monde</u> , je veux vous rendre heureuse ; et il faut pour cela que je connaisse parfaitement vos inclinations, afin de vous assurer le genre de bonheur qui vous sera le plus convenable. Voyez-vous cet endroit où nous sommes ? <u>C'est le monde même.</u>	Así lo deseo; aunque es mi intención añadir algo a este presente que acabo de otorgaros. <u>Pronto será vuestra presentación en sociedad</u> , quiero haceros dichosa; y, para ello, he de conocer a la perfección vuestras inclinaciones. Solo así podré garantizaros la clase de felicidad que más os convenga. ¿Veis el lugar en que nos hallamos? <u>Es el mundo mismo.</u>	Amplificación Adaptación	En la traducción al español debe ampliarse la estructura francesa para realizar una adaptación cultural que deje claro a las lectoras y los lectores hispanos el significado de la expresión <i>aller dans le monde</i> , que hace referencia a las antiguas <i>presentaciones en sociedad</i> . La palabra <i>monde</i> permitía en francés un juego de palabras que en

			español se pierde, como se ve en la última frase.
ESCENA II			
(...) (<i>Quand la Modestie est venue.</i>) C'est une <u>compagne</u> que je vous laisse, Félicie ; elle porte le nom d'une de vos plus estimables qualités, la modestie, ou plutôt la pudeur.	(<i>Cuando la Modestia llega junto a ella.</i>) Os dejo en su <u>compañía</u> , Felicia, porta el nombre de una de una de vuestras virtudes más estimables, la modestia o, mejor dicho, el pudor.	Concentración Transposición	Se añade <i>junto a ella</i> para completar la frase en español; también se prefiere <i>compañía</i> a <i>compañera</i> , por lo que se modifica ligeramente la estructura de la frase.
Je ne sais <u>tout ce que cela signifie</u> ; (...).	No conozco <u>la totalidad de su significado</u> ; (...).	Transposición	En este caso tenemos un doble cambio de categoría gramatical: se prefiere <i>significado</i> al verbo <i>significar</i> y se opta por un sustantivo (<i>totalidad</i>) en lugar de un adjetivo (<i>todo</i>).
Adieu, je vous laisse ; mais <u>je ne vous abandonne point</u> .	Adiós, os dejo; pero <u>jamás os abandonaré</u> .	Equivalencia	Este es otro de los ejemplos de la estructura negativa francesa con <i>point</i> .
ESCENA III			
<u>Sur ce pied-là</u> , soyons donc en repos, et	<u>Entonces</u> , podemos estar tranquilas;	Equivalencia	<i>Sur ce pied-là</i> aparece a menudo en Marivaux

<p>parcourons ces <u>lieux</u>. Voilà un <u>canton</u> qui me paraît bien riant ; <u>ma chère compagne</u>, allons-y ; voyons ce que c'est.</p>	<p>recorramos la <u>comarca</u>. He ahí un <u>lugar</u> que se me antoja alegre, vayamos, <u>querida amiga</u>, vayamos y veamos qué esconde.</p>	<p>Adaptación</p>	<p>y en este caso se ha preferido traducirlo por entonces.</p> <p>Además, encontramos en <i>Felicia</i> numerosos diálogos en los que se repiten locativos (<i>lieux, canton, pays, de ce côté...</i>) que requieren una adaptación en español y se ha querido unificarlos sin caer en redundancias y fomentando la riqueza léxica, por lo que en este caso traducimos <i>canton</i> por <i>lugar</i> y <i>lieux</i> por <i>comarca</i>.</p> <p>Por último, se ha preferido traducir <i>querida amiga</i> mejor que <i>querida compañera</i>, por razones de uso y proximidad en lengua española.</p>
<p>Oui ; vous êtes extrêmement jolie, et l'endroit où vous <u>voulez vous engager</u> me paraît un pays trop galant.</p>	<p>Sois extremadamente hermosa, y en el lugar <u>al que queréis encaminaros</u> me parece que hay demasiado galanteo.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>En este caso <i>endroit</i> se convierte en <i>lugar</i> y se prefiere traducir <i>engager</i> en el sentido de <i>adentrarse</i>, lo que se explicita como <i>encaminarse</i>.</p>

<p>Eh bien ! est-ce qu'on m'y fera un crime d'être jolie, <u>dans ce pays galant</u> ? (...).</p>	<p>¿Acaso considerarán un crimen ser hermosa en <u>ese lugar tan obsequioso</u>?</p>	<p>Adaptación Modulación</p>	<p>Mientras que en el caso anterior se puede mantener la idea etimológica de <i>galante</i>, en este conviene hallar un término que compense su significado adaptándose para la comprensión hispana.</p> <p>Por otra parte, se ha optado por traducir <i>pays</i> por <i>lugar</i>.</p>
<p>Non ; mais <u>je prévois de l'autre côté les pièges</u> qu'on y pourra tendre à votre cœur, (...).</p>	<p>No, mas <u>desde aquí preveo las trampas</u> que podrán tenderle a vuestro corazón y, (...).</p>	<p>Equivalencia</p>	<p><i>De l'autre côté</i> se traduce por equivalencia por <i>desde aquí</i>.</p>
<p>Eh ! <u>comment l'entendez-vous donc</u>, s'il vous plaît, ma chère compagne ? Quoi ! sous le prétexte qu'on est aimable, on n'osera pas se montrer ; <u>il ne faudra rien voir, toujours s'enfuir, et ne s'occuper qu'à faire la sauvage</u> ? La condition d'une jolie personne serait donc bien triste ! Oh ! je ne crois point cela du tout ; il vaudrait mieux être laide : je</p>	<p>¿Y <u>qué queréis que hagamos entonces</u>, querida amiga? ¿Cómo? ¿Que no osaremos mostrarnos so pretexto de ser amables? ¿No podremos ver nada? <u>¿Andaremos siempre huyendo y vagando como auténticas salvajes</u>? ¡Pues entonces qué triste es ser hermosa! ¡Oh! No estoy de acuerdo en absoluto, más valiese ser fea: <u>de buena gana</u></p>	<p>Equivalencia Transposición</p>	<p>Aquí, <i>entendre</i> en el sentido de <i>comprender</i>, se convierte en <i>querer hacer</i>. Por otra parte, esta hermosa intervención de Felicia se traduce por equivalencias y se traduce por transposición <i>médiocrité</i>, que pasa de ser sustantivo a adjetivo para acompañar a <i>agréments</i>, entendidos</p>

<p><u>redemanderais la médiocrité des agréments que j'avais</u>, si cela était ; et à vous entendre dire, ce serait une vraie perte pour une fille que de perdre sa laideur ; ce serait lui rendre <u>un très mauvais service</u> que de la rendre aimable, et on ne l'a jamais compris de cette manière-là.</p>	<p><u>solicitaría que se me devolviera la mediocre belleza de antaño</u> si fuese posible; y, por lo que decís, sería una auténtica pérdida para una joven que se le arrebatare su fealdad y <u>una mala pasada</u> dotarla de belleza. Y, no obstante, nunca se ha considerado así.</p>		<p>como atributos físicos; de igual manera se prefiere reemplazar la forma verbal <i>j'avais</i> por un adverbio de tiempo (<i>mediocre belleza de antaño</i>).</p> <p>Por último, se traduce por equivalencia la fórmula <i>rendre mauvais service</i>, que se convierte en <i>una mala pasada</i>.</p>
<p><u>À la bonne heure</u> : s'il n'y avait pas un peu de peine, il n'y aurait pas grand mérite. À l'égard des pièges dont vous parlez, il me semble à moi qu'il n'est pas question de les fuir, mais d'apprendre à les mépriser ; et pourquoi ? parce qu'ils sont inutiles pour qui les méprise, et <u>qu'en les fuyant d'un côté, on peut les trouver d'un autre</u>. Voilà mes idées, que je crois bonnes.</p>	<p><u>¡Buen auspicio!</u> Si no existiese cierta dificultad, no tendría ningún mérito. Con respecto a esas trampas que mencionáis, no veo por qué habría de huir de ellas, cuando puedo simplemente despreciarlas. ¿Que por qué? Porque son inútiles para quien las desprecia y, porque <u>si acá las rehúyo, acullá me surgirán</u>. Así pienso yo, y creo que mis ideas son buenas.</p>	<p>Equivalencia Amplificación</p>	<p>En este magnífico monólogo de Felicia vemos cómo es necesario recurrir a la equivalencia de expresiones, que terminan derivando en la amplificación de las estructuras para facilitar la comprensión.</p>

<p>(...) sont-ce là ces pièges si redoutables, <u>qu'il faille renoncer au jour pour les éviter ?</u> (...).</p>	<p>¿Son trampas tan terribles <u>como para renunciar a mostrarse para evitarlas?</u></p>	<p>Equivalencia</p>	<p>En este caso se reformula y cambia el léxico para ofrecer un mensaje equivalente. Se opta por no hablar del <i>jour</i> para hablar de ocultarse o no <i>mostrarse</i>. Idéntico mensaje bajo formas léxicas análogas.</p>
<p>Et vous, <u>bien des terreurs paniques</u>, Modestie.</p>	<p>Y vos <u>no necesitáis gran cosa para asustaros</u>, Modestia.</p>	<p>Concentración</p>	<p>Se traduce por equivalencia, lo que deriva en concentración por deber recurrir a más significantes que en el texto original.</p>
<p>Je suis timide, il est vrai ; <u>c'est mon caractère</u>.</p>	<p>Soy tímida <u>por naturaleza</u>, es cierto.</p>	<p>Adaptación</p>	<p>En este caso se modifica la estructura sintáctica y se adapta al español el significado de <i>caractère</i>, que en este caso se traduce por <i>naturaleza</i> por referirse a las tendencias innatas del personaje.</p>
<p>(...) nos relations seront curieuses !</p>	<p>¡Pues sí que vamos a tener mucho que contar!</p>	<p>Amplificación</p>	<p>En este caso se debe recurrir a la amplificación para transmitir un mensaje</p>

			inteligible en español.
C'est qu'il me réjouit moins la vue.	Me alegra menos la vista.	Disolución por equivalencia	Los textos meta cuentan menos significantes que los originales, pero los mensajes emitidos son idénticos.
<u>Il n'est quelquefois plus temps de le fuir</u> , quand on l'a vu.	En ocasiones, cuando ya se ha visto <u>es tarde para la huida</u> .	Disolución por equivalencia	
(...) on ne fuit point sans avoir peur de quelque chose, (...).	Se huye de lo que da miedo, (...).	Disolución por equivalencia	
(...) il faut que <u>l'obscurité</u> soit mon partage ! Eh ! que ne m'a-t-on dit que c'était le plus grand malheur du monde que d'être jolie, <u>puisqu'il faut être esclave des conséquences de son visage</u> ? Ne voyez-vous pas bien que <u>la raison n'est point d'accord de cela</u> ?	¿He de hacer de las <u>tinieblas</u> mis compañeras? ¡Quién me hubiera dicho que <u>ser esclava de un hermoso rostro</u> era la mayor de las desgracias! ¿Acaso no veis que <u>la razón no preside semejante juicio</u> ?	Equivalencia Disolución	Las <i>tinieblas</i> parecen más poéticas que la <i>oscuridad</i> en este texto. Este parlamento de Felicia es mucho más breve en español que en francés debido a la manera en que se ha decidido reproducir su mensaje, en la que han prevalecido poesía y naturalidad.
Je me suis donc <u>étrangement</u> trompée ; j'ai souhaité d'être aimable, afin qu'on m'aimât dès qu'on me verrait, ce qui est assurément très innocent ; et il se trouverait que, selon	Así pues he errado <u>de manera singular</u> : deseé ser amable para que me amasen nada más verme, lo que sin duda es muy inocente; y resulta que, según vuestras <u>argucias</u> , la finalidad sería que	Equivalencia	Se ha preferido obviar el uso de adverbios terminados en –mente, de uso más frecuente en francés que en español; por ello se traduce <i>de manera singular</i> (<i>étrangement</i>). Las

<p>vos <u>chicanes</u>, ce serait afin qu'on ne me vît jamais : en vérité, je <u>ne saurai goûter</u> ce que vous me dites.</p>	<p>jamás se me viese. En verdad <u>no sabría aprobar</u> lo que me decís.</p>		<p><i>chicanes</i> se entienden como <i>argucias</i> y <i>goûter</i> se traduce por <i>aprobar</i> y no por <i>probar</i> para evitar ambigüedades.</p>
<p>Entendez-vous <u>la gaieté des sons</u> qui partent <u>de ce côté-là</u> ? Nous nous y amuserons assurément ; il doit y avoir quelque agréable fête. Que cela est <u>vif</u> et touchant !</p>	<p>¿Escucháis qué <u>sonidos tan jubilosos</u> provienen <u>de ese lugar</u>? Tengo la certeza de que nos divertiremos, deben de estar de fiesta. ¡Qué <u>alegre</u>, qué conmovedor!</p>	<p>Equivalencia Adaptación</p>	<p><i>Gaieté</i> se traduce en el sentido de <i>júbilo</i>, se interpreta <i>vif</i> como <i>viveza</i> en el sentido de <i>alegría</i>. Además, se adapta <i>de ce côté-là</i> convirtiéndolo en <i>ese lugar</i>.</p>
<p>Parlez franchement ; c'est qu'on a <u>tort</u> d'avoir des yeux et des oreilles, n'est-ce pas ? Ah ! <u>que vous êtes farouche</u> ! (...).</p>	<p>Sed honesta: ojos y oídos nos resultan <u>perjudiciales</u>, ¿no es así? ¡<u>Cuán cruel sois!</u></p>	<p>Transposición Equivalencia</p>	<p>La transposición se refleja en la sustitución del adverbio <i>franchement</i> por el adjetivo <i>honesto</i>, así como de la forma verbal <i>avoir tort</i> por <i>resultar perjudiciales</i>. La sintaxis es también ligeramente modificada.</p>
<p>De la vertu suivez les lois, Beautés qui de nos cœurs voulez fixer le choix.</p>	<p>Seguid, bellezas, de la virtud el dictado. Vos, que de nuestros corazones queréis adueñaros.</p>	<p>Modulación</p>	<p>Esta canción se ha traducido por modulación, intentando mantener el ritmo en la medida de lo posible, así</p>

<p>Les attraites qu'elle éclaire en brillent davantage.</p> <p>Est-il rien de plus <u>enchanteur</u></p> <p>Que de voir sur un beau visage</p> <p>Et la jeunesse et la pudeur?</p>	<p>Los encantos que alumbra brillan más.</p> <p>¿Acaso hay algo que <u>embelese</u> más</p> <p>Que juventud y pudor en una hermosa faz?</p>		<p>como la rima, pero priorizando ante todo el tono poético y la preservación del mensaje. Para tal efecto, nos hemos tomado la libertad de modificar la sintaxis.</p>
<p>ESCENA IV</p>			
<p>(...) Mais, que vois-je ? (...)</p>	<p>Mas, ¿qué ven mis ojos?</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>En este caso se ha optado por reformular ligeramente el texto original para priorizar una dicción teatral más natural en el texto meta.</p>
<p>(...) ; voulez-vous <u>l'aborder</u> ? Je m'y rends volontiers.</p>	<p>¿Queréis <u>hablarle</u>? Cedo con gusto.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Se ha preferido <i>hablar</i> a <i>abordar</i> por considerar que el primer término resultaba más « inocente » en español.</p>
<p>(...) ; elle a quelque chose de grave qui m'arrête.</p>	<p>(...); percibo en ella un aire grave que me retiene.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Aquí se ha traducido por equivalencia, se ha modificado ligeramente el léxico y</p>

			se ha añadido <i>aire</i> .
ESCENA V			
<p><u>Mais voici bien autre chose</u> ; regardez à votre tour, et voyez à gauche ce beau jeune homme qui vient de paraître, accompagné de ces jolis chasseurs, et qui nous salue ; <u>il ne nous épargne pas non plus les avances</u>.</p>	<p>¡Fijaos en eso! Mirad vos misma. Ved, ahí a la izquierda, al bello joven que acaba de aparecer en compañía de esos apuestos cazadores, y que nos saluda. <u>Él también parece estar llamándonos</u>.</p>	<p>Disolución Equivalencia</p>	<p>En este caso se ha traducido en ambos casos por equivalencia, lo que ha reducido considerablemente el número de significantes; en el segundo de los casos, además, se opta por explicitar que Lucidor las <i>llama</i>, lo cual es menos ambiguo que el <i>épargner les avances</i> francés.</p>
<p>Voulez-vous bien que j'approche, mon <u>aimable fille</u> ? Peut-être ne connaissez-vous pas ces lieux, et vous voyez <u>l'envie</u> que j'ai de vous y servir. Ne me refusez pas d'entrer <u>chez moi</u> ; je chéris la vertu, et vous y serez en sûreté.</p>	<p>¿Queréis que me acerque, <u>hermosa niña</u>? Puede que no conozcáis el lugar y ya veis mi <u>anhelo</u> por ayudaros. Aceptad adentro <u>en mis tierras</u>; aprecio la virtud, y ahí estaréis a salvo.</p>	<p>Equivalencia Adaptación</p>	<p>En este caso se ha traducido por equivalencia y se ha preferido traducir por <i>niña</i> y no por <i>hija</i>. Ambas hubieran podido resultar acertadas, sin embargo <i>niña</i> hace mayor hincapié en la edad, en la juventud e inocencia de Felicia, mientras que <i>hija</i></p>

			<p>hubiera tenido necesariamente connotaciones maternas.</p> <p>Asimismo, se ha debido de nuevo adaptar el <i>chez</i> francés y se ha optado por <i>mis tierras</i>.</p>
(<i>la saluant.</i>) Je vous rends grâces, Madame, et <u>je verrai</u> .	(<i>saludándola.</i>) Os lo agradezco, señora. <u>Lo sopesaré</u> .	Equivalencia	En lugar de <i>ya veré</i> , se estimó que insistir sobre la reflexión sería más pertinente, por ello se habla de <i>sopesar</i> . Esto impone que en la siguiente intervención se mantenga dicha decisión.
<u>Eh ! pourquoi voir ?</u> Votre jeunesse et vos charmes vous exposent ici ; n'hésitez point ; croyez-moi, suivez le conseil que je vous donne. (<i>Ici le jeune homme la regarde, lui sourit et la salue ; elle lui rend le salut.</i>) (...).	<u>¿Qué hay que sopesar?</u> Por vuestra juventud y vuestros encantos os exponéis aquí a <u>mil peligros</u> . No dudéis; creedme, seguid el consejo que os doy. (<i>El bello joven la mira, le sonríe y la saluda; ella le devuelve el saludo.</i>)	Equivalencia Amplificación	Por otra parte, se añaden los <i>mil</i> peligros, para completar el significado del parlamento y el <i>ici</i> francés desaparece, por resultar innecesario.
J'en fais beaucoup à ce que vous me dites ; (...).	Aprecio mucho vuestras palabras; (...).	Transposición	El verbo <i>decir</i> se convierte en <i>palabras</i> .

<p>Vous voyez bien <u>qu'il continue les siennes</u>.</p>	<p>Como podéis ver, <u>él no ha terminado</u>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>En lugar de optar por <i>continuar</i> se decide precisamente lo contrario: no <i>terminar</i>.</p>
<p>Mais vous voulez donc que je sois <u>malhonnête</u> ?</p>	<p>¿Quieren que sea <u>descortés</u>?</p>	<p>Adaptación</p>	<p>La palabra <i>malhonnête</i> da cabida a varias posibles traducciones, en este caso, contextual y culturalmente se eligió traducirla por <i>descortés</i>.</p>
<p>Beauté céleste, je règne dans <u>ces cantons</u> ; j'ose assurer qu'ils sont les plus riants ; (...).</p>	<p>Etérea beldad, soy yo quien reina <u>en estas tierras</u>; y me atrevo a afirmar que son las más alegres <u>de cuantas existan</u>.</p>	<p>Adaptación Concentración</p>	<p>En este caso se hubo nuevamente de adaptar <i>cantons</i> y se volvió a optar por <i>tierras</i>. Asimismo, se añade al superlativo un elemento comparativo (<i>de cuantas existan</i>), para que el sentido en español sea completo.</p>
<p>(...) et le moyen d'être partout !</p>	<p>¡Quién pudiese estar en todas partes a la vez!</p>	<p>Concentración por equivalencia</p>	<p>Se recurre a una traducción por equivalencia que deriva en un mayor número de significantes.</p>
<p>Trop faible Félicie !</p>	<p>¡Qué poca firmeza, Felicia!</p>	<p>Transposición</p>	<p>El adjetivo <i>faible</i> se convierte en un sustantivo (<i>firmeza</i>),</p>

			un juego de antónimos por preferir representar una firmeza incompleta en lugar de una ausencia total.
(...) vous n'y <u>feriez pas tant de façons</u> ; (...).	Sé bien que vos no <u>vacilaríais</u> tanto, (...).	Equivalencia	<i>Faire de façons</i> se traduce bie en este caso por <i>vacilar</i> , una traducción por equivalencia que parece acertada.
(...) votre cœur me regrette.	(...) vuestro corazón me reclama.	Equivalencia	Por equivalencia de nuevo, pero optando por omitir el clásico <i>echar de menos</i> a favor de <i>reclamar</i> , puesto que un corazón que extraña es en efecto un corazón que llama al del ser amado, lo que propicia una traducción más poética y teatral.
(...) mais mon cœur ne sait <u>ce qu'il veut, voilà ce que c'est</u> ; il ne choisit point; tenez, il vous voudrait tous deux; (...).	(...), mas mi corazón no sabe <u>qué ambiciona, he ahí el problema</u> : no escoge. Desearía tenerlos a entrambos, (...).	Equivalencia	Esta intervención de Felicia ejemplifica estupendamente la visión que Marivaux tenía del ser humano, incapaz de decir no y siempre deseoso de

			tenerlo todo. La traducción se ha hecho por equivalencia y ha derivado en una ligera concentración, puesto que se ha añadido <i>problema</i> , para que la frase fuese correcta desde el punto de vista lingüístico.
(...) ma douceur et ma bonne foi me rendent de <u>meilleure composition</u> qu'elle.	Mi dulzura y mi buena fe me otorgan <u>mejor fondo</u> que el suyo.	Equivalencia	Una traducción por equivalencia, puesto que en español se habla de <i>tener buen fondo</i> , no de <i>composition</i> .
Ah ! le fourbe !	¡Qué truhan!	Equivalencia	La traducción de <i>fourbe</i> ha dado lugar a múltiples posibilidades, una de las cuales ha sido <i>truhan</i> , siempre en el sentido de pícaro, descarado, como el Scapin de Molière (<i>Los enredos de Scapin</i> , 1671).
(...) <u>son commerce</u> et le mien sont incompatibles ; (...).	(...): <u>su amistad</u> y la mía son incompatibles.	Adaptación	La traducción de <i>commerce</i> hubiera podido derivar en varias traducciones en español, pero en este

			contexto <i>amistad</i> parecía la más adecuada, por ser la amistad de Felicia la que estaba en juego.
<u>Mille</u> plaisirs innocents vous attendent où nous allons.	<u>Infinidad</u> de inocentes placeres os esperan allá adonde vamos.	Equivalencia	Mientras que en francés se elige hablar más mesuradamente de <i>mille plaisirs</i> , en español se tiene tendencia a la exaltación por lo que se prefiere hablar de <i>infinidad de placeres</i> .
<u>Pour innocents, j'en suis persuadée</u> ; il serait inutile de m'en proposer d'autres.	<u>En lo que a inocentes se refiere, tengo la seguridad de que así es;</u> cualquier otra proposición sería en vano.	Concentración	Esta traducción es equivalente pero necesitaba añadir significantes para resultar natural.
Tant pis pour eux ; (...).	<u>En ese caso,</u> peor para ellos; (...).	Amplificación Equivalencia	Se ha añadido <i>en ese caso</i> para sumar un matiz de precisión adversativa.
Je n'en doute pas un instant, <u>j'en ai la meilleure opinion du monde, assurément,</u> et je les aime d'avance ; je vous le dis de tout mon cœur. Mais prenons toujours ceux-ci qui se	No lo pondría en duda ni por un instante, <u>os aseguro que la opinión que me merecen es la mejor del mundo,</u> y los aprecio por adelantado. Os lo digo de todo corazón. Mas	Concentración Equivalencia	Se ha recurrido a una traducción por equivalencia que ha supuesto la añadidura de significantes para que las estructuras tuviesen una repercusión más

<p>présentent, et qui sont permis ; voyons ce que c'est, et puis nous irons aux vôtres : <u>est-ce que j'y renonce ?</u></p>	<p>consideremos los que se nos presentan, y que nos están permitidos, veamos en qué consisten, y volvamos luego a los vuestros, <u>¿acaso me habéis visto renunciar a ellos?</u></p>		<p>impactante en las espectadoras y espectadores; el <i>acaso</i>, resulta un efecto teatral muy eficaz en español.</p>
<p>Oh ! je sais toujours votre avis, à vous, sans que vous le disiez.</p>	<p>¡Oh! Ya me sé vuestro parecer, sin necesidad de que os pronunciéis.</p>	Equivalencia	<p>Se ha traducido por equivalencia procurando poner el acento en el <i>ya sé</i> de Felicia, tan propio del sentimiento de omnisapencia adolescente.</p>
<p><u>Quel ridicule entêtement !</u> Je n'ai que vos bontés pour ressource.</p>	<p><u>¡Tanta terquedad resulta ridícula!</u> Vuestra generosidad es mi único recurso.</p>	Concentración	<p>Adición del verbo <i>resultar</i>.</p>
<p>Tenez, vous parlerai-je franchement ? Cette rigueur-là n'est point du tout persuasive, point du tout : <u>austérité superflue que tout cela</u> ; l'excès n'est point une <u>sagesse</u>, et je sais me conduire.</p>	<p>Mirad, <u>¿queréis que</u> os hable con franqueza? Ese rigor no es en absoluto persuasivo, nada en absoluto. <u>¡Austeridades superfluas!</u> El exceso no es propio de <u>sabios</u>, y yo sé comportarme.</p>	<p>Concentración Disolución Transposición</p>	<p>Adición del verbo <i>querer</i>, supresión de <i>que tout cela</i>, y cambio de sustantivo con <i>sagesse</i> (<i>sabiduría</i>), que se convierte en <i>sages</i> (<i>sabios</i>).</p>

(...) songez qu'il ne s'agit que d'une bagatelle.	(...), pensad que es mera bagatela.	Disolución por equivalencia	En este caso, se reduce el número de significantes, pero se mantiene intacto el mensaje original.
Adieu, trop imprudente Félicie.	Adiós, <u>mi</u> muy imprudente Felicia.	Concentración Equivalencia	Adición del posesivo <i>mi</i> para añadir un matiz afectivo, de proximidad o familiaridad.
ESCENA VI			
Dites-moi donc le crime que <u>j'ai fait</u> ; car je l'ignore ! De quoi s'est-elle fâchée ? De quoi l'êtes-vous ? <u>Où cela va-t-il ?</u>	Decidme pues qué crimen <u>he perpetrado</u> , ya que lo desconozco. ¿Qué la ha enfadado? ¿Qué <u>os ha enfadado</u> a vos? ¿ <u>Adónde conduce todo esto?</u>	Equivalencia Concentración	En primer lugar, se elige <i>perpetrar</i> como sinónimo culto de <i>hacer</i> ; por otra parte, se opta por la repetición de <i>enfadar</i> , para insistir en la confusión de la que es presa Felicia. Asimismo, se decide utilizar la ortografía <i>adónde</i> para darle un tono arcaizante al texto. Todo ello deriva en un fenómeno de concentración, puesto que se añaden significantes.

<p>Si le plaisir qu'on sent à vous voir la <u>chagrine</u>, sa peine est sans remède, Félicie ; mais n'y songez plus, <u>nous nous passerons bien d'elle</u>.</p>	<p>Si el placer que proporciona veros la <u>agobia</u>, sus penas no tienen remedio, Felicia. Mas no os preocupéis, <u>nos las arreglaremos bien sin ella</u>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>En lugar de <i>apenar</i> se ha optado por <i>agobiar</i> pues parecía representar de manera más acertada en estado en el que se encontraba la Modestia. A su vez, <i>se passer de quelqu'un</i> encuentra su equivalente en <i>arreglárselas</i>.</p>
<p>Vous repentez-vous déjà d'avoir bien voulu demeurer ? Que nous sommes différents l'un de l'autre ! <u>Je ferais ma félicité d'être toujours avec vous</u> : oui, Félicie, vous êtes les délices de mes yeux et de mon cœur.</p>	<p>¿Ya os arrepentís de haber querido quedaros? ¿Cuán diferentes somos el uno del otro! <u>Yo sería feliz pasando todo el tiempo con vos</u>. Sí, Felicia, sois el deleite de mis ojos y de mi corazón.</p>	<p>Transposición</p>	<p>El sustantivo <i>felicidad</i> (<i>félicité</i>), juego de palabras con el nombre de la protagonista, se convierte en adjetivo (<i>feliz</i>) en la traducción de esta intervención.</p>
<p>(...) Vos regards me pénètrent ; <u>ils sont des traits de flamme</u>.</p>	<p>Vuestra mirada me atraviesa <u>cual flecha ardiente</u>.</p>	<p>Equivalencia Disolución</p>	<p>El resultado de esta traducción por equivalencia es un texto con menos significantes.</p>
<p><i>La Modestie paraît <u>sombre</u></i>.</p>	<p><i>La Modestia parece <u>apesadumbrada</u></i>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p><i>Sombría</i> implica en efecto tristeza y melancolía, pero la pena que se refleja en la <i>pesadumbre</i> resulta</p>

			quizás más visual en lo que al estado de la Modestia se refiere.
Eh ! quel autre discours voulez-vous que je vous tienne ? Vous ne m'inspirez que des transports, et je vous en parle ; <u>vous me ravissez</u> , et je m'écrie ; <u>vous m'embrassez du plus tendre et du plus invincible de tous les amours</u> , et je soupire.	¡Qué! ¿Y qué otro discurso queréis que pronuncie? No me inspiráis sino arrebatos, y de ellos os hablo; <u>me fascináis</u> , y lo digo a <u>gritos</u> ; <u>me encendéis con el más tierno e invencible de todos los amores</u> , y suspiro.	Equivalencia Transposición	Traducción por equivalencia. El significado del verbo <i>écrire</i> se recoge en el sustantivo <i>gritos</i> (<i>decir a gritos</i>), y el verbo <i>embraser</i> se traduce por <i>encender</i> , por la calidez que el beso del amor despierta en el alma.
<u>En un mot</u> , je ne veux pas que vous m'aimiez.	<u>En pocas palabras</u> : no quiero que me améis.	Equivalencia	En francés se habla de <i>una palabra</i> , en español de <i>pocas</i> , pero varias.
Cela ne prend rien sur mon cœur ; ainsi, ne vous inquiétez pas ; ce ne sera rien.	Tales <u>palabras</u> no tienen efecto alguno en mi corazón, así que no os preocupéis, no pasará nada.	Equivalencia Concentración	Traducción por equivalencia que requiere la adición de <i>palabras</i> para una construcción completa en español.
(<i>Elle fait semblant de partir.</i>)	(<i>Hace ademán de irse.</i>)	Equivalencia	En la traducción en español prefiere hacerse hincapié en el movimiento del cuerpo al finir la intención de irse (<i>ademán</i>).

<p>(...) que vous voyez épars, de vous marquer, <u>à leur tour</u>, la joie qu'ils ont de vous avoir rencontrée ; ils me divertissent quelquefois moi-même par leurs danses et par leurs chants : <u>souffrez</u> qu'ils essaient de vous amuser. La musique et la danse ne doivent effrayer personne. (À <i>Félicie, bas.</i>) <u>Qu'elle est revêche et bourrue !</u></p>	<p>(...) que veis a lo lejos que os muestren la alegría que les despierta el haberos conocido. Sus danzas y cantos me entretienen a mí mismo en algunas ocasiones: <u>aceptad</u> que intenten deleitaros. La música y la danza no deberían asustar a nadie. (A <i>Félicia, en un susurro.</i>) <u>¡Qué hosca y huraña es!</u></p>	<p>Disolución Equivalencia</p>	<p>El <i>à leur tour</i> desaparece en el texto meta; se habla de <i>acceptar</i> y no de <i>padercer</i> o <i>sufrir</i> el entretenimiento de los cazadores, hay, por lo tanto una cierta aceptación o resignación por parte de la receptora, una suerte de imposición. Asimismo, los calificativos atribuidos a la Modestia merecen ser subrayados por su caracter estereotipado sobre la conducta femenina.</p>
<p>ESCENA VII</p>			
<p><i>Les instruments préludent : on danse.</i></p>	<p><i>Los instrumentos preludian, <u>los personajes bailan</u></i></p>	<p>Concentración</p>	<p>En esta acotación se añade <i>los personajes</i> para suprimir la ambigua impersonalidad del <i>on</i> francés.</p>
<p>De vos beaux yeux le charme inévitable</p>	<p>De vuestros ojos el <u>fuego</u> ineludible</p>	<p>Modulación</p>	<p>Se procuraron mantener, en la medida de lo posible, rima, contenido y musicalidad; así como</p>

<p>Me fait brûler de la plus vive ardeur</p> <p>Plus que Diane redoutable,</p> <p>Sans flèches ni carquois,</p> <p>Vous irez droit au cœur.</p>	<p>Me quema y provoca gran desazón;</p> <p>Más que Diana sois temible:</p> <p>Sin flechas ni carcaj,</p> <p>Llegáis directa al corazón.</p>		<p>no alterar en demasía la longitud de los versos. Sin embargo, no logró conservarse la métrica. Sí se conservan, a pesar de las carencias, el tono poético y la armonía visual y sonora.</p>
<p>ESCENA VIII</p>			
<p><u>Laissez là ma main,</u> elle n'est pas de la conversation.</p>	<p><u>Dejad quieta mi mano,</u> no participa en la conversación.</p>	<p>Concentración</p> <p>Equivalencia</p>	<p>Adición de <i>quieta</i>.</p>
<p>Mon cœur voudrait pourtant bien en avoir une avec elle.</p>	<p>Y no obstante a mi corazón le gustaría <u>tener unas palabras</u> con ella.</p>	<p>Concentración</p>	<p>Adición de <i>unas palabras</i>, lo que supone retomar lo que se dijo en una intervención anterior, lo cual en francés no es necesario gracias al pronombre <i>en</i>.</p>

(...) Cela nous <u>brouillera</u> , vous dis-je, cela nous <u>brouillera</u> .	Esto acabará por enfadarnos, os lo advierto, os digo que <u>lo hará</u> .	Equivalencia	Aquí se obvia la repetición que sí se utiliza en francés, y en lugar de repetir <i>enfadarse</i> , se opta por un <i>lo hará</i> .
<u>Je suis bien heureuse</u> qu'elle me gêne.	<u>Menos mal</u> que me refrena.	Disolución por equivalencia	En español la estructura es más simple y un <i>menos mal</i> es suficiente para implicar la felicidad del alivio del que se habla en francés.
Si je lui disais, pour m'en défaire, que je suis un peu sensible, le trouveriez-vous mauvais ? <u>il n'en sera pas plus avancé</u> .	Si le dijese, para librarne de él, que soy algo sensible, ¿os parecería mal? <u>Así se quedaría tranquilo</u> .	Adaptación	En este caso se traduce por equivalencia pero se necesita una adaptación cultural para dar a entender que lo que Felicia dice pretender es que Lucidor no se preocupe.
ESCENA IX			
(...) je vous adore, commencez par me dire que vous le voulez <u>bien</u> .	Os adoro, comenzad diciéndome que lo aceptáis <u>de buena gana</u> .	Concentración por equivalencia	Adición de <i>de buena gana</i> .

<p>Vous avez trop de <u>bonté</u> pour me tenir si longtemps <u>inquiet</u> de mon sort, (...).</p>	<p>Sois demasiado <u>bondadosa</u> para mantenerme durante tanto tiempo con la <u>incertidumbre</u> (...).</p>	<p>Transposición</p>	<p>El sustantivo <i>bonté</i> se traduce por un adjetivo (<i>bondadosa</i>).</p>
<p>Je suis donc <u>un peu</u> aimé ?</p>	<p>¿Entonces soy amado, <u>aunque sea un poquito</u>?</p>	<p>Concentración</p>	<p>Se recurre a un diminutivo para darle un aire afectivo, y se añade <i>aunque sea</i> para insistir.</p>
<p>Je vous aime, et j'avais grande envie de vous le dire ; <u>rappelons ma compagne</u>.</p>	<p>Os amo, y tenía muchas ganas de decíroslo; <u>pidámosle a mi compañera que vuelva</u>.</p>	<p>Concentración</p>	<p>La ausencia del prefijo <i>re</i> en español, requiere una mayor cantidad de significantes, al recurrir necesariamente a <i>volver a</i>.</p>
<p><u>Attendez</u> ce qui me reste à vous dire, <u>il n'en sera que ce que vous voudrez</u>.</p>	<p><u>Esperad a oír</u> lo que me queda por deciros, <u>no sucederá nada que no queráis que suceda</u>.</p>	<p>Amplificación Concentración</p>	<p>Adición de <i>a oír</i>, para suplir las carencias del texto original y redoblamiento del verbo <i>suceder</i>.</p>
<p>Avec <u>l'avis</u> de ses parents, pourtant.</p>	<p>No obstante, <u>siempre</u> con la <u>conformidad</u> de los padres.</p>	<p>Concentración Equivalencia</p>	<p>L'<i>avis</i>, o el <i>acuerdo</i> (<i>conformidad</i>) y adición del <i>siempre</i>, para precisar que es una condición imprescindible.</p>
<p>F.- Un très grand tort. L.- M'en croirez-vous ? prévenons <u>celui</u> que</p>	<p>F.- <u>Desde luego</u> que se equivocan. L.-¿Me haréis caso?</p>	<p>Concentración Amplificación</p>	<p>Añadidura de <i>desde luego</i> y amplificación con <i>la equivocación</i>, se precisa de qué se</p>

<p>nos parents pourraient avoir avec nous. Les miens me chérissent, et seront bientôt apaisés : assurons-nous d'une union éternelle autant que légitime ; on peut nous marier ici, et <u>quand nous serons époux</u>, il faudra bien qu'ils y consentent.</p>	<p>Prevenamos <u>la equivocación</u> que podrían cometer nuestros padres. Los míos me quieren, y enseguida se les pasará: asegurémonos una unión tan eterna como legítima, podemos casarnos aquí y, <u>cuando seamos marido y mujer</u>, tendrán que aceptarlo.</p>		<p>habla mientras que en el texto francés se sobreentiende. Asimismo se prefiere hablar de <i>marido y mujer</i>, pues en este orden se hace tradicionalmente en lengua española, mientras que en francés se habla simplemente de <i>époux</i> en masculino plural.</p>
<p>Ah ! vous me faites frémir, et <u>par bonheur</u> ma compagne n'est qu'à deux pas d'ici.</p>	<p>¡Ah!, hacéis que me estremezca, <u>afortunadamente</u> mi compañera solo está a dos pasos de aquí.</p>	<p>Transposición</p>	<p>En español se utiliza un adverbio (<i>afortunadamente</i>), mientras que en francés se había empleado un sustantivo (<i>bonheur</i>).</p>
<p>Voulez-vous que mon cœur soit <u>la dupe</u> de ce mot-là ! (...) <u>N'est-il pas de votre intérêt que je sois estimable</u> ? et l'estime que je mérite encore, que deviendrait-elle ? Vous permettre de m'aimer, vous l'entendre dire, vous aimer moi-même, <u>à la bonne heure, passe</u></p>	<p>¿Queréis <u>engañar</u> a mi corazón con esa palabra? (...) ¿<u>No os importa mi honra</u>? ¿Y en qué se convertiría la estima que aún merezco? Permitiros amarme, oíros decirlo, que yo misma os ame... <u>¡Bueno, pase!</u> (...).</p>	<p>Transposición Adaptación Disolución</p>	<p>El sustantivo (<i>dupe</i>) se transforma en verbo (<i>engañar</i>); asimismo se eliminan significantes y se habla de <i>honra</i>, puesto que es lo que se necesita para merecer la <i>estima</i> de los demás. Se suprimen también significantes en la última frase</p>

<u>pour cela</u> ; (...).			destacada que se reduce a dos palabras (<i>bueno, pase</i>).
Vous parlez de vertu, Félicie, les dieux me sont témoins que je suis aussi <u>jaloux</u> de la vôtre que vous même, et que je ne songe qu'à rendre notre séparation impossible.	Habláis de virtud, Felicia, los dioses son testigos de que <u>me preocupa</u> tanto la vuestra como a vos misma, y solo pretendo hacer de nuestra separación un imposible.	Transposición Equivalencia	Transposición de adjetivo a verbo. En este caso los celos (<i>jalousie</i>), no serían tan indicados como interpretar <i>jaloux</i> como persona que tiene celo, es decir, cuidado, que es precavida y <i>se preocupa</i> .
(...) je ne me rendrai jamais à cela ; (...).	(...), yo no volveré a hacerlo.	Equivalencia Modulación	Traducción por equivalencia.
Quel malheur que d'aimer ! <u>qu'on me l'avait bien dit</u> , et que je mérite bien ce qui m'arrive !	¡Qué infelicidad, amar! <u>Y eso que me lo habían dicho...</u> ¡merezco lo que me sucede!	Equivalencia	Traducción por equivalencia que permite hacer uso de una estructura muy adecuada en español y <i>eso que...</i>
Se marier <u>de son chef</u> , sans consulter qui que ce soit au monde, sans témoin de ma part, car je ne connais personne ici ; quel mariage !	Casarse <u>por testarudez</u> , sin consultar absolutamente a nadie en el mundo, sin testigo por mi parte, pues a nadie aquí conozco. ¡Menuda boda!	Adaptación	Necesidad de adaptación de <i>de son chef</i> , que no hace sino referencia a la <i>testarudez</i> o el capricho de deber hacer lo que uno quiere por irracional que sea.

<p>Vous ne voulez donc <u>point</u> m'épouser ?</p>	<p>¿Así que no queréis <u>en modo alguno</u> casaros conmigo?</p>	<p>Concentración por equivalencia</p>	<p>Otra posible traducción para <i>point</i> es <i>en modo alguno</i>.</p>
<p>Hélas ! je suis donc <u>sans secours</u>.</p>	<p>¡Ay! Me he quedado <u>sin defensa</u>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p><i>Sin remedio</i> o <i>sin defensa</i> son traducciones que parecen más indicadas que el <i>auxilio</i>, que parece una opción más extrema, puesto que Marivaux es muy crítico con los estereotipos y las convenciones sociales, por lo que está muy lejos de pensar que Felicia es una jovencita indefensa, aunque deba decirse así para respetar su juego de contrarios.</p>
<p>Eh bien ! puisqu'il le faut, donnez-moi, de grâce, un quart d'heure pour me résoudre ; <u>mon esprit</u> est tout en <u>désordre</u> ; je ne sais où je suis, laissez-moi me reconnaître, <u>n'arrachez rien au trouble où je me sens</u>, et fiez-vous à mon amour ; il aura</p>	<p>Bien, ya que <u>parece</u> necesario, tened a bien concederme un cuarto de hora para decidirme. <u>Estoy muy confusa</u>, no sé dónde me hallo. <u>No interfiráis</u>, dejad que yo misma me aclare, y confiad en mi amor: os cuidaré más a vos que a</p>	<p>Adaptación Disolución</p>	<p>Para la traducción de <i>esprit</i>, que derivaría en este caso en una disolución, y se acabaría omitiendo (<i>estar confusa</i>) es necesario una adaptación cultural. También se suprimen varios significantes en la segunda de las</p>

plus de soin de vous que de moi-même.	mí misma.		frases destacadas y se reducen a un <i>no interfiráis</i> , a través del que Felicia solicita que no se modifique su estado actual.
ESCENA X			
(<i>Félicie la regarde tristement. La Modestie continue.</i>)	(<i>Felicia la mira con tristeza. La Modestia prosigue.</i>)	Equivalencia	Se ha preferido <i>prosigue</i> a <i>continúa</i> por considerarlo más adecuado
Que vous êtes à plaindre !	¡Sois digna de compasión!	Equivalencia	<i>Être à plaindre</i> se correspondería con <i>ser digna de compasión</i> .
Je ne saurais ; je soupire de mon état, et je l'aime ; de peur d'en sortir, je ne veux pas le connaître.	No sabría <u>hacerlo</u> ; mi estado hace que suspire, y me agrada; mas el miedo a salir de él me impide reconocerlo.	Concentración	Es necesario añadir un verbo con su pronombre (<i>hacerlo</i> , en este caso) para que la frase sea correcta en español.
ESCENA XI			
Pressez-la, Madame ; vos discours <u>la ramèneront</u> peut-être.	Apremiadla, señora; tal vez vuestras palabras <u>la hagan entrar en razón</u> .	Equivalencia	<i>Ramener</i> entendido en el sentido de <i>volver en sí</i> , por eso se ha decidido traducirlo por <i>entrar en razón</i> .
<u>L'infortunée</u> n'a pas moins résolu de se	Empero, a pesar de ello, la muy <u>desdichada</u> no	Equivalencia	La que no tiene fortuna, la

perdre.	ha decidido sino perderse.		<i>desdichada.</i>
Non, je ne risque rien : Lucidor est <u>plein d'honneur</u> , il m'aime ; je sens que je ne vivrais pas sans lui ; on me le refuserait peut-être, je l'épouse ; il est question d'un mariage qu'il me propose avec toute la tendresse imaginable, et sans lequel je sens que je ne puis être heureuse : ai-je tort de vouloir l'être ?	No, no arriesgo nada: Lucidor es <u>hombre de honor</u> , me ama; siento que ya no podría vivir sin él y, aunque me lo prohíban, con él me caso. Hemos estado hablando de matrimonio, pues me lo propone con la mayor ternura del mundo y, sin eso, siento que ya no podré ser feliz. ¿Es un error querer serlo?	Equivalencia	En lugar de hablar de <i>estar lleno de honor</i> se ha preferido hablar de <i>hombre de honor</i> , por ser esta una cualidad socialmente atribuida a todo hombre de bien, convención que Marivaux siempre pretende caricaturizar y ridiculizar en sus comedias.
Fille infortunée, croyez-en nos conseils et nos <u>alarmes</u> . (...).	Desdichada <u>niñita</u> , confiad en nuestros consejos e <u>inquietudes</u> .	Equivalencia	Los diminutivos en español implican ternura y, en casos como este, también un cierto tono burlesco.
ESCENA XII			
(...) <u>En est-ce fait ?</u> Notre union sera-t-elle éternelle ? (<i>Il lui prend la main qu'il baise.</i>) <u>Vous pleurez, ce me semble ?</u>	¿ <u>Por fin</u> ? ¿Será nuestra unión eterna? (<i>Él le toma la mano y la besa</i>). ¿ <u>Son lágrimas eso que veo</u> ?	Equivalencia Transposición	En lugar de un <i>¿ya está hecho?</i> se ha preferido un <i>por fin</i> , por poner más de manifiesto la impaciencia que invade a Lucidor. A su vez, el verbo (<i>pleurer</i>)

			se convierte por transposición en sustantivo (<i>lágrimas</i>).
Hélas ! elles me quittent, <u>elles disparaissent toujours à votre aspect</u> , et je ne sais pourquoi.	¡Ay!, me abandonan, <u>cada vez que os personáis desaparecen</u> , y no sé a qué se debe.	Equivalencia Transposición	À <i>votre aspect</i> se convierte en verbo (<i>personarse</i>).
Et ce sont deux aussi revêches, deux aussi impraticables personnes que celles-là, deux sauvages d'une défiance aussi ridicule, que vous regrettez ! (...).	¡Extrañáis a dos personas tan desagradables, a unos seres tan intratables como ellas, dos salvajes tan ridículamente desconfiadas! (...).	Equivalencia	En esta traducción por equivalencia ha alterado la sintaxis del texto original y el verbo (<i>regretter</i>) pasa de estar al final de la intervención a iniciarla (<i>extrañar</i>).
Elles haïssent notre amour, <u>vous ne l'ignorez pas</u> ; venez, vous dis-je ; votre injuste résistance me désespère ; partons.	Odian nuestro amor, y <u>lo sabéis</u> ; venid, os digo; vuestra injusta resistencia me desespera; vayámonos.	Disolución	Abreviación del texto meta, optando por un simple <i>saber</i> en lugar de los <i>non-dits</i> marivaldianos (<i>no ignorar</i>).
Ô ciel ! vous m'entraînez ! Où suis-je ? <u>Que vais-je devenir</u> ? Mon trouble, leur absence et mon amour m'épouvantent.	Santo cielo! ¡Me forzáis! ¿Dónde estoy? <u>¿Qué será de mí?</u> Mi desorden, sus ausencias y mi amor me aterran.	Equivalencia	El <i>devenir</i> francés, que muy acertadamente se refiere al proceso mediante el cual se llega a ser, se ha traducido por un <i>¿qué será de mí?</i> acertadamente

			dramático en español.
ESCENA XIII			
Tous les acteurs précédents.	Todos los actores <u>anteriormente citados</u> .	Concentración	Adición <i>anteriormente citados</i> .
(...) perfides <u>impressions</u> de l'amour, (...).	(...), pérfida <u>imagen</u> del amor, (...).	Equivalencia	<i>Impressions</i> se entiende como <i>imágenes</i> impresas, trazos del amor.
Ah ! Madame, ah ! ma protectrice ! <u>que je vous ai d'obligation</u> .	¡Ay!, señora, mi protectora, <u>os debo tanto...</u>	Equivalencia Disolución	El parlamento se ve reducido, <i>avoir d'obligation</i> en francés se corresponde perfectamente con el <i>deber algo a alguien</i> español.
Félicie, <u>vous êtes instruite</u> ; je ne vous ai pas perdue de vue, et vous avez mérité notre <u>secours</u> , dès que vous avez eu la force de l'implorer.	Felicia, <u>habéis aprendido</u> ; no os he perdido de vista, y os habéis ganado nuestra <u>ayuda</u> en el momento en que tuvisteis la fortaleza de implorarla.	Equivalencia	Preferencia por hablar de <i>aprendizaje</i> y no de <i>instrucción</i> , así como de <i>ayuda</i> en lugar de <i>auxilio</i> , pues no es la intención de Marivaux presentar a Felicia como una damisela el apuros, sino lo contrario.

<i>La esposa fiel</i>			
Texto original	Traducción	Recurso empleado	Breve justificación
ESCENA I			
[Le jardin est bien changé depuis dix ans, et nous allons] savoir si nos femmes sont de même.	[El jardín ha cambiado mucho en los últimos diez años, y enseguida sabremos] si nuestras esposas han hecho lo propio.	Equivalencia	Traducción por equivalencia; adición de <i>enseguida</i> , modificación de tiempos verbales, paso de presente (<i>sont</i>) a pretérito perfecto compuesto (<i>han hecho</i>).
Regarde, n'est-ce pas là mon jardinier qui vient à nous ?	Mira, ¿no es mi jardinero ese que viene a nuestro encuentro?	Concentración por equivalencia Transposición	El pronombre <i>nous</i> se convierte en el posesivo <i>nuestro</i> y se añade un significante (<i>encuentro</i>).
[C'est] Colas que Madame a conservé !	[Es] Colás, <u>parece que la señora ha seguido contando con sus servicios.</u>	Concentración por adaptación	Para adaptar el texto ha sido necesario añadir más significantes de los presentes en el texto original.
[Il n'y a pas de danger :] on nous croit <u>du temps du déluge</u> !	[No hay peligro:] nos toman por <u>antediluvianos.</u>	Equivalencia Transposición	<i>Du temps du déluge</i> , se convierte en <i>antediluvianos</i> , por

			lo que se produce una transposición que reduce el grupo del texto original a un adjetivo.
Colas s'avance, préviens-le, et dis-lui que je souhaite parler à la Marquise : mais surtout <u>point d'étourderie</u> , vois, <u>tu y es sujet</u> ; n'oublie pas ta vieillesse.	Colás se aproxima, prevenlo, y dile que deseo hablar con la Marquesa. Ante todo, <u>nada de despistes</u> , eres <u>muy propenso a ellos</u> ; recuerda que eres viejo.	Concentración	El pronombre y francés no tiene equivalente en español, por lo que se añaden significantes y se habla <i>de ellos</i> ; haciendo referencia a los <i>despistes</i> de los que se hablaba anteriormente.
ESCENA II			
[Peut-être avons-nous affaire] <u>dans le jardin des personnes</u> .	[Tal vez tengamos asuntos que resolver] <u>en el jardín de ciertas personas</u> .	Equivalencia Concentración	Adición de <i>ciertas</i> y concentración de <i>affaire</i> en <i>asuntos que resolver</i> .
Il ne vous aura pas dit les circonstances.	No figurarán en él las circunstancias.	Equivalencia	Se modifica <i>dire</i> , que se convierte en <i>figurar</i> . Así pues, el certificado deja de ser activo y se convierte en medio.
Il a raison ; c'est cette <u>contagion</u> qui a emporté tant de captifs.	Tiene razón, esa <u>enfermedad contagiosa</u> se cobró la vida de	Equivalencia Concentración	Traducción por equivalencia que requiere la adición

	muchos cautivos.		de significantes: <i>enfermedad</i> <i>contagiosa</i> (<i>contagion</i>), <i>cobrase la vida</i> (<i>emporter</i>).
Que je la plains ! Quand son mari mourut, il me chargea de lui rendre une lettre qu'il écrivit, de lui dire même de certaines choses, si j'étais assez heureux pour revenir dans ma patrie ; et je viens m'acquitter de ma commission, <u>malgré l'âge où je suis.</u>	¡La compadezco! Al morir, su marido me encargó que le entregase una carta que escribió, que le dijese incluso ciertas cosas, si era lo suficientemente afortunado de regresar a mi patria. He venido a cumplir mi cometido, <u>a pesar de mi ya avanzada edad.</u>	Equivalencia Concentración	En este caso se decide especificar la edad del Marqués, para que las lectoras/espectadoras no olviden que está disfrazado como si fuese un anciano, mientras que en francés la referencia a la edad es vaga.
Nous avons été plus de neuf ans ensemble sous différents patrons.	Estuvimos más de nueve años juntos, <u>y tuvimos</u> diferentes patrones.	Transposición	La preposición <i>sous</i> se transforma en verbo (<i>tener</i>), la estructura resulta más natural de este modo en español.
Défunt vous-même !	¡Difunto lo <u>seréis</u> vos!	Equivalencia	Adición del verbo <i>ser</i> en futuro, como recurso de hipotetización.
Doucement donc ! Ne crie point ; tais-toi, <u>Maître</u> Colas, tais-toi ; oui, c'est moi ; mais je	Tranquilo, ni se te ocurra gritar; cállate, <u>maese</u> Colás, cállate. Sí, soy yo; mas te ordeno	Equivalencia	Se prefiere el arcaísmo <i>maese</i> a la forma actual (<i>maestro</i>), para

t'ordonne de me garder le secret, je te l'ordonne.	guardar el secreto, te lo ordeno.		fomentar el ambiente diciosesco del texto.
[Je perdrais jusqu'à] mon dernier <u>sou</u> avec toi et ton <u>tocsin</u> .	[Perdería hasta] el último <u>céntimo</u> contigo y tus <u>campanas</u> .	Equivalencia	<i>Sou</i> se traduce por <i>céntimo</i> y no por <i>duro</i> , que podría a priori presentarse como un equivalente más acertado, para hacer hincapié sobre el hecho de que lo que cuenta es el dinero en su totalidad, cada céntimo.
[Voilà] ma caducité rétablie.	[Ya está], heme aquí caduco de nuevo.	Adaptación	Adaptación para una mejor comprensión en español, Frontín pronuncia estas palabras a la vez que retoma su postura encorvada.
(...), nous avons depuis passé dix ans dans de différents <u>esclavages</u> , (...).	Desde entonces, hemos pasado diez años en diferentes <u>cautiverios</u> , (...).	Equivalencia	Traducción por equivalencia, optando por <i>cautiverios</i> en lugar de por mantener la etimología con <i>esclavismos</i> , por ejemplo.
(...) je reviens toujours plein d'amour pour elle,	(...) regreso rebotante todavía de amor por	Equivalencia	Adición de <i>de esta guisa</i> , para

<p>fort en peine de savoir si ma mémoire lui est encore chère, et c'est avec l'intention d'éprouver ce qui en est que j'ai pris ce déguisement.</p>	<p>ella, inquieto por no saber si mi recuerdo aún le es querido; y, con la intención de comprobarlo, me he disfrazado <u>de esta guisa</u>.</p>	<p>Concentración</p>	<p>completar el significado.</p>
<p>[...] la masque !</p>	<p>[...] ¡Maldita sea!</p>	<p>Modulación</p>	<p>Tras numerosas búsquedas en diccionarios del siglo XVIII, anteriores y actuales, no se consiguió encontrar el vocablo con el artículo femenino en una acepción que se considerase adecuada, sino que siempre aparecía con su conocido masculino. Por lo tanto, se interpretó que hacía referencia explícita a Liseta para calificarla de embustera, traicionera, pérfida (por no ser leal a su esposo tras su desaparición). En este caso se ha</p>

			traducido por <i>maldita</i> , mas no siempre se ha optado por la misma traducción, aunque sí por mantener este sentido.
ESCENA III			
[Est-ce là ce grand monsieur qui s'emploie] à <u>ravigoter</u> la Marquise ?	[¿Es ese el célebre hombre que se dedica] a resucitar a la Marquesa?	Equivalencia	Aquí aparece en dos ocasiones el verbo <i>ravigoter</i> , en el sentido de devolver el vigor, es decir, de <i>revivir</i> , <i>resucitar</i> .
[Eh bien ! notre retour] ne le <u>ravigotera</u> guère.	[Pues nuestro regreso] no lo resucitará a él.		
D'Alger ? Est-ce là où vous avez été captif ? (...)	¿De Argelia? ¿Es allí donde estuvisteis prisionero?	Equivalencia	Se prefiere <i>cautivo</i> a <i>prisionero</i> , para mantener la armonía con los <i>cautiverios</i> anteriormente citados.
<u>Il me semble que je vois encore</u> sa brouette à côté de la mienne.	<u>Aún creo ver su</u> carretilla junto a la mía.	Disolución por equivalencia	El texto meta cuenta menos significantes que el original, puesto que estos no son necesarios en español.
[Cet entretien, en un tel jour, est bien mal à propos, et je souhaiterais] qu'on nous	[Un encuentro <u>de este tipo</u> , en un día como el de hoy, me parece muy poco apropiado, y	Amplificación	Adición de <i>de este tipo</i> , para resaltar que no solo no conviene su

l'épargnât.	desearía] ahorrárnoslo.		presencia, sino que sus intenciones en ese preciso contexto no podían llegar en peor momento.
Voilà un vieillard bien importun <u>avec ses relations</u> .	Vaya un anciano bien inoportuno <u>en el trato</u> .	Adaptación	Las <i>relations</i> de las que habla Marivaux hacen alusión a la manera de relacionarse con los demás, no a sus relaciones interpersonales; es decir, al <i>trato</i> .
Ma mère, ne le brusquez point. Je voudrais pouvoir soulager tous ceux <u>qui ont languì dans les fers avec mon mari</u> .	Madre, no le ataquéis. Me gustaría poder aliviar a todos aquellos <u>que han soportado los grilletes</u> junto a mi marido.	Equivalencia	Traducción por equivalencia, los <i>fers</i> serían los <i>grilletes</i> , las cadenas de las que fueron prisioneros.
Encore !	¡Y dale!	Equivalencia	Las frecuencias de uso tanto de la forma francesa como de la española son equivalentes.
(...) c'est un <u>gentilhomme</u>] des plus respectables et des plus décrépits.	Es uno de los <u>caballeros</u>] más respetables y decrépitos de cuantos haya.	Equivalencia	En este caso, <i>gentilhomme</i> se traduce por <i>caballero</i> , puesto que transmite la misma idea.

[Il apporte d'Alger certaines <u>circonstances</u> <u>touchant</u> le défunt Marquis d'Ardeuil.	[Trae de Argelia ciertas <u>noticias</u>] del difunto Marqués de Ardeuil.	Equivalencia Disolución	Las <i>circunstancias</i> no son en realidad más que <i>noticias</i> , novedades.
Mais d'aujourd'hui nous ne finirons de captifs, <u>tout Alger va fondre ici</u> !	No terminaremos hoy con los prisioneros, <u>¡ha venido aquí a quejarse toda Argelia!</u>	Equivalencia	Se ha interpretado el <i>fondre</i> como <i>fondre en larmes</i> , es decir, <i>quejarse</i> , expresar dolor o pena.
Refuser de recevoir un homme qui a été l'ami de mon mari, et qui vient exprès ici pour m'en parler, <u>vous n'y songez pas</u> , Dorante ; <u>ce n'est point là me connaître</u> .	<u>Ni soñéis con que</u> me niegue a recibir a un hombre que ha sido amigo de mi marido y que viene a propósito para hablarme de él, Dorante. <u>Si lo hacéis es que no me conocéis en absoluto</u> .	Equivalencia	Se altera la sintaxis, <i>ni soñéis</i> introduce la intervención de la Marquesa en español, mientras que en francés aparece al final. Así pues, se añaden significantes en la última frase (<i>si lo hacéis</i>), para recapitular lo dicho anteriormente.
ESCENA IV			
Je ne vous conçois pas: (...).	No os entiendo: (...).	Equivalencia	<i>Concevoir</i> en el sentido de formarse una idea, de <i>entender</i> .
(...) <u>elles ne prennent rien</u> sur les sentiments que j'ai pour vous : (...)	(...) <u>no tienen nada que ver</u> con los sentimientos que os profeso.	Equivalencia	En francés, <i>elles ne prennent rien aux sentiments</i> , en

			español no tienen relación, <i>nada que ver</i> lo uno con lo otro.
ESCENA V			
Vous étiez bien en droit de regarder la maison de Monsieur le Marquis comme la vôtre, <u>et de descendre ici tout d'un coup</u> , sans s'arrêter dans le village.	Estáis en vuestro derecho a considerar la casa del señor Marqués como si fuese la vuestra, <u>y de instalaros aquí sin previo aviso</u> , sin deteneros en el pueblo.	Equivalencia	<i>Descendre</i> por <i>instalarse</i> , puesto que eso ha hecho el Marqués, y el <i>tout d'un coup</i> , más que un de repente, se entiende mejor si se traduce por <i>sin previo aviso</i> .
[D'autant que] le vin du cabaret est détestable.	[Sobre todo] porque el vino de la taberna es horrible.	Equivalencia	El vino no puede ser <i>odioso</i> en español, pero sí malo, asqueroso u <i>horrible</i> .
(...) et je ne puis même jeter les yeux sur vous, Madame, sans me sentir pénétré de toutes les <u>tendresses</u> dont il m'a chargé en mourant de vous assurer.	(...) y ni siquiera consigo posar mi mirada en vos, señora, sin sentirme invadido por todo el <u>amor</u> que, moribundo, me pidió os transmitiese.	Equivalencia	La <i>tendresse</i> se entiende en este caso como <i>amor</i> , puesto que se trata en efecto del sentimiento amoroso de la Marquesa y el Marqués, lo que implica ternura, pero va más allá.
(...) il me semble que ma commission n'est	(...) me parece que mi cometido no es del	Concentración	Adición de <i>los aquí presentes</i> , para dejar

pas ici au gré de <u>tout le monde</u> .	agrado <u>de todos los aquí presentes</u> .		claro que se refiere a Dorante y a la madre de la Marquesa, allí presentes.
À vous dire vrai, Monsieur, voilà Monsieur, à qui vous auriez fait grand plaisir de la <u>négliger</u> (...).	A decir verdad, señor, aquí tenéis al hombre a quien daríais una gran alegría si <u>desistieseis</u> (...).	Equivalencia	<i>Negligir</i> , en tanto que descuidar o abandonar, o lo que es lo mismo, <i>desistir</i> .
Le ciel nous préserve <u>qu'elle soit exaucée</u> !	¡Que el cielo nos preserve <u>de tal cosa</u> !	Modulación	A lo que Marivaux se refiere es a que la Marquesa ya guardó luto suficiente.
(...) je romprais tout. Non, Monsieur, que rien ne vous retienne ; ne m'épargnez point, répétez-moi tous les discours du Marquis, toutes ses <u>tendresses</u> qui me seront éternellement chères, et pardonnez à <u>l'amitié</u> que ma mère a pour moi la répugnance qu'elle a à vous entendre.	(...) anularé todo. No, señor, que nada os detenga, no escatiméis en nada, repetidme cada palabra del Marqués, <u>cada expresión de afecto</u> , me serán eternamente queridas, y perdonad a mi madre, atribuid al <u>cariño</u> que siente por mí la repugnancia que le produce oídos.	Adaptación	Aquí <i>tendresse</i> se entiende como manifestación de aprecio, puesto que se trata de gestos o actos de afecto; la <i>amitié</i> de la madre en cambio, se traduce por <i>cariño</i> , pues la amistad en español se forma con el trato, mientras que el <i>cariño</i> es inherente a la madre.
Voici toujours un portrait qui est de vous, Madame, qu'il emporta d'ici en vous quittant, qu'il m'a recommandé	He aquí un retrato vuestro, señora, que se llevó al dejaros y que me pidió os devolviese; retrato que nuestros	Amplificación	Adición de <i>a un precio</i> , así como de <i>su propia vida</i> , puesto que es necesario precisar un

de vous rendre, que nos patrons, tout barbares qu'ils sont, n'ont pas eu la cruauté d'arracher à sa tendresse, <u>et qu'il a conservé mille fois plus [chèrement] que sa vie.</u>	patrones, por bárbaros que fuesen, no tuvieron la crueldad de arrebatarle a su ternura, <u>y que conservó a un precio mil veces más [elevado] que su propia vida.</u>		poco más que en francés para que el mensaje resulte comprensible en español. <i>Chèrement</i> además, se interpreta no en el sentido de <i>querido</i> , sino de valor económico, caro, <i>elevado</i> .
(...) c'est le dernier <u>gage</u> qu'il reçut de mon amour, (...).	(...) es la última <u>prenda</u> que recibió de mi amor, (...).	Equivalencia	Traducción por equivalencia, en español se habla de <i>prendas de amor</i> .
[Ne me confierez-vous pas ce portrait, Madame ?] il m'est <u>permis</u> de le souhaiter.	[¿No me daríais ese retrato, señora?] Me es <u>lícito</u> desearlo.	Trasposición	El participio <i>permis</i> se convierte en adjetivo (<i>lícito</i>) y pasa de ser algo permitido a algo que es además justo.
ESCENA VI			
[Ne voyez-vous pas que vous l'affligez, Monsieur,] avec vos <u>narrations</u> ?	[¿Acaso no veis que] vuestros <u>relatos</u> [la afligen, señor?]	Equivalencia	<i>Narrar</i> es, en este caso, <i>relatar</i> , contar lo acaecido.
Vous avez les façons bien algériennes !	¡Tenéis unos modales bien argelinos!	Modulación	Adaptación del mensaje para hacerlo inteligible en español.
<u>Il faut</u> l'excuser ; il est	Disculpado, a fuerza de	Disolución	Supresión de <i>il faut</i> ,

devenu familier à force d'être mon camarade.	ser mi camarada ha cogido confianza.		por resultar innecesario en el texto meta.
Paix !...	Haya paz...	Concentración por equivalencia	Adición del verbo <i>haber</i> para fijar la expresión equivalente.
Ah ça, Monsieur, après tout, vous avez l'air d'un <u>galant homme</u> ; à votre âge, on a eu le temps de le devenir, et je crois que vous l'êtes.	He de decir que pese a todo, señor, parecéis un <u>hombre cortés</u> . A vuestra edad, habéis tenido tiempo de convertirlos <u>en una persona noble</u> , y creo que lo sois.	Adaptación Concentración	En este caso, <i>galant</i> se manifiesta en su acepción a <i>cortés</i> , atento. Además, se añade <i>una persona noble</i> , para suplir la ambigüedad en la que caería el texto meta de no hacerlo, lo que no ocurre en el original.
(...) ménagez sa <u>faiblesse là-dessus</u> .	(...) tened cuidado con su <u>fragilidad en este asunto</u> .	Concentración	Parece preferible hablar de <i>fragilidad</i> mejor que de <i>debilidad</i> . Adición de <i>asunto</i> .
(...) qu'elle a vécu dans l' <u>accablement</u> pendant près de huit ans, (...).	(...) que ha vivido en la <u>desdicha</u> cerca de ocho años, (...).	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
[Je vous demande de la supprimer, Monsieur ; <u>vous risquez</u>] de <u>me perdre en la rendant</u> .	[Os pido que la suprimáis, señor, <u>provocaréis</u>] mi ruina si <u>se la entregáis</u> .	Equivalencia	“Arriesgarse a perder” se entiende en este caso como <i>provocar la ruina</i> .

J'ai fait serment de la remettre, il y va de mon honneur.	Juré que la entregaría, es una <u>cuestión</u> de honor.	Equivalencia	El pronombre francés y requiere ser sustituido, de ahí que se haga por <i>cuestión</i> .
Quoi ! Il y va de votre honneur d'ôter la vie à ma fille ?	¿Cómo? ¿ <u>Vuestro honor depende de</u> quitarle la vida a mi hija?	Concentración por equivalencia	Se aumenta ligeramente el número de significantes para enviar un mensaje equivalente.
Le ciel nous aurait fait une grande <u>grâce</u> de vous laisser à Alger.	El cielo nos habría hecho un gran <u>favor</u> dejándoos en Argelia.	Equivalencia	Una gracia es un favor, acepción compartida en español por ambos vocablos, pero en la traducción queda más claro si se opta por <i>favor</i> .
Je ne compte plus sur rien.	No me fío ya de nada...	Equivalencia	Expresión equivalente.
<u>Vous me traitez bien mal</u> , Madame.	<u>Sois cruel conmigo</u> , señora.	Disolución por equivalencia	Se requieren menos significantes que en el texto original, <i>traiter bien mal</i> no es sino ser <i>cruel</i> .
J'ai quelquefois trouvé plus d'accueil <u>chez</u> les barbares.	Me he encontrado con mejores recibimientos <u>en tierra de</u> bárbaros...	Adaptación	En este caso, <i>chez</i> se traduce por en <i>tierra de</i> (bárbaros).
Et moi, souvent plus de <u>raison</u> chez les enfants.	Y yo con mayor <u>juicio</u> en un niño.	Equivalencia	La <i>raison</i> aquí se refiere al opuesto de delirio o falta de cordura, al <i>juicio</i> .

[Aussi leur donne-t-on des soufflets] par mauvaise <u>coutume</u> .	[Además se les dan bofetones] por mal <u>comportamiento</u> .	Equivalencia	El <i>comportamiento</i> o conducta de una persona no es, en realidad, más que el resultado de a lo que está acostumbrado (<i>coutume</i>).
Doucement, Madame, doucement.	Calma, señora, calma.	Equivalencia	La delicadeza que supone <i>doucement</i> en francés se correspondería con <i>calma</i> o <i>tranquilidad</i> en español.
ESCENA VII			
(...) et malgré ce mariage qui allait se terminer, je crois qu' <u>elle ne sera pas fâchée</u> de me retrouver.	(...) y, a pesar del matrimonio que se iba a llevar a cabo, <u>no creo que le disguste</u> reencontrarse conmigo.	Equivalencia	<i>No se enfadará por</i> , o dicho de otro modo, no le molestará, no le supondrá descontento o <i>disgusto</i> .
(...) et si la lettre que je lui rendrai l'engagera <u>sans peine à rompre son mariage</u> .	(...) y si la carta que le daré la conducirá <u>sin dificultad a anular el matrimonio</u> .	Equivalencia	En español, la pena hace más frecuentemente referencia a la tristeza; por ello, en su acepción de acto trabajoso, prefiere traducirse por <i>dificultad</i> .

[Et moi, je veux voir ce que fait] ma <u>masque</u> de femme.	[Y yo, voy a ver qué hace] la <u>falsa</u> de mi esposa.	Modulación	En este caso, el <i>masque</i> , que se refiere a Liseta Liseta para nuevamente calificarla de embustera, se ha traducido por <i>falsa</i> , por actuar en contra de la verdad, de lo estipulado como correcto.
[Je vais les faire batifoler] à <u>grands coups de houssine</u> .	[Voy a hacer que brinquen] a <u>base de palos</u> .	Disolución por equivalencia	Traducción por locución equivalente.
ESCENA VIII			
Je suis du moins l'homme qui en arrive.	Al menos el que de allí viene, sí.	Concentración por equivalencia	Se suprime <i>homme</i> , que se reemplaza por <i>el de que</i> , pero se añade un <i>sí</i> enfático.
[Je vais vous montrer votre <u>appartement</u> , Monsieur,] si vous souhaitez vous y retirer.	[Os mostraré vuestros <u>aposentos</u> , señor,] en caso de que deseéis retiraros.	Equivalencia	Aposento en el sentido de lugar en el que se va a alojar u hospedar de manera temporal, no en el sentido actual de apartamento o piso, lugar en el que vivir.
<u>Scapin</u> , vous irez chercher mes hardes.	<u>Scapin</u> , vos iréis a buscar mi ropa.	Equivalencia	La influencia de Molière lleva a

			Marivaux a la acuñación del nombre de uno de sus personajes, Scapin (Molière, 1671) como sinónimo de sinvergüenza o truhan.
ESCENA XI			
[Je n'ai] qu'une oreille à vous abattre.	[Solo] he de sacrificaros una oreja.	Equivalencia	Arrancar una oreja, o <i>sacrificarla</i> , como castigo.
[Et je garderai le legs, puisque ce galant <u>a su faire</u>] broncher la <u>fidélité</u> de la coquine.	[Guardaré el legado], puesto que este galán <u>ha sabido ver la falsa fidelidad</u> de la tunanta.	Modulación	Aquí Frontín le reprocha a Liseta su inconstancia, su falta de honestidad, el ser demasiado desvergonzada.
À moi la <u>somme</u> !	¡A mí el <u>peculio</u> !	Equivalencia	Peculio como sinónimo de dinero, reemplaza la suma y contribuye al caracter arcaizante del texto.
ESCENA XII			
Vous voilà, <u>bonhomme</u> , nous vous cherchons.	¡Ah! Aquí estáis, <u>amigo</u> , os estábamos buscando.	Equivalencia	<i>Bon homme</i> no siempre tiene una traducción evidente,

			en este caso se traduce por <i>amigo</i> , puesto que en un contexto hispano sería así cómo se le llamaría para crear lazos.
Allez, Lisette, laissez-nous, <u>nous verrons cela</u> .	Venga, Liseta, dejadnos, <u>nosotros nos encargamos</u> .	Equivalencia	Ellos serán quienes <i>vean</i> qué hacer, cómo proceder, quienes se ocupen o <i>encarguen</i> del tema.
ESCENA XIII			
[Il prétend y prendre] <u>son quartier d'hiver</u> .	[Pretende convertirlo] <u>en su residencia de invierno</u> .	Concentración	Contar con una residencia de verano y otra de invierno era lo que se oscilaba en la nobleza, y a ello se hace referencia con <i>quartier</i> .
Il sera bien aise de nous servir ; n'est-ce pas, <u>bon homme</u> ?	Estará encantado de servirnos, ¿no es así, <u>amigo</u> ?	Adaptación	<i>Bon homme</i> se traduce de nuevo por <i>amigo</i> , puesto que el contexto e intenciones serían idénticos al anterior.
[Ce ne sera pas] ma faute <u>s'il en réchappe</u> .	[No será] culpa mía <u>si sale bien parado</u> .	Equivalencia	<i>En réchapper</i> , en el sentido de huir, de librarse de algo,

			escabullirse, o lo que es lo mismo, <i>salir bien parado</i> .
ESCENA XIV			
J'ai même un scrupule <u>d'avoir dit qu'il n'était plus</u> .	Perdura incluso en mí cierto escrúpulo <u>por haber dicho que ya no estaba en este mundo</u> .	Amplificación	Adición de <i>en este mundo</i> , para cubrir la laguna de dónde se encuentra.
[Sans doute avez-vous d'autres raisons que votre valet] <u>pour être de ce sentiment-là</u> .	[Sin duda tenéis unos motivos diferentes a los de vuestro lacayo] <u>para pensar de tal modo</u> .	Equivalencia	<i>Ser de uno u otro sentimiento</i> en francés sería lo que en español se correspondería con tener una u otra opinión, es decir, en <i>pensar</i> de manera determinada.
Vous êtes un <u>fripon</u> , Scapin.	Sois un <u>bellaco</u> , Scapin.	Equivalencia	<i>Bellaco</i> hace aquí a la sagacidad de
Ah ! Le <u>fourbe</u> !	¡Ah, <u>truhan</u> !	Equivalencia	Frontín, cualidad que se ve reforzada al referirse a él como Scapin. Del mismo modo que <i>truhan</i> , (<i>fourbe</i>), recuerda la naturaleza del personaje de Molière.
Vous ne vous en portez	Vuestra salud va a	Modulación	En este caso han

pas plus mal.	seguir siendo la misma.		debido adaptarse las formas para conservar el significado.
Il a vu, ce qui s'appelle vu.	Lo vio, lo que se dice <i>ver</i> .	Equivalencia	Se ha mantenido la equivalencia y considerado que hacer hincapié sobre <i>ver</i> era pertinente, de ahí que aparezca en cursiva en el texto meta.
Et vous, Monsieur, vous m'avez tout l'air d'un aventurier qui par son <u>industrie</u> veut prolonger ici un séjour qui l'accommode.	Y vos, señor, me parecéis todo un aventurero que quiere por <u>conveniencia</u> prolongar aquí una estancia que le conviene.	Adaptación	La palabra <i>industrie</i> puede referirse en contextos literario al <i>ingenio</i> , sin embargo, en este caso se refiere a que al Marqués le resulta <i>conveniente</i> .
[Quittez le château, Monsieur, nous vous donnerons de l'argent] <u>pour faire</u> votre voyage.	[Abandonad el castillo, señor, os daremos dinero] <u>para que os paguéis</u> el viaje.	Concentración	Adición de <i>pagar</i> , para dejar claro que a lo que se refieren es a que le pagarán el viaje con tal de que se marche.
Tout le temps que je <u>voudrai</u> , Madame.	Tanto tiempo como me <u>plazca</u> , señora.	Equivalencia	En este caso, se opta por placer, dar gusto, puesto que va más allá de una mera voluntad.
Comment donc,	¿Cómo es posible que	Equivalencia	Equivalencia de

<u>radoteur, vous prenez le ton de maître ?</u>	<u>os las deis de amo, viejo chocho?</u>		<i>prendre le ton de, hablar como, por dárseles de.</i> Asimismo, <i>radoteur</i> se traduce por <i>viejo chocho</i> pues tiene connotaciones peyorativas en francés, en este contexto no se limita a hablar de divagaciones o delirios, sino que se refiere a que estos se deben a la edad y resultan pesados a quien los recibe.
ESCENA XV			
D'où vient donc que tu me raies du <u>nombre des vivants</u> ?	¿A qué se debe que me taches del <u>mundo de los vivos</u> ?	Equivalencia	En francés se habla de número (<i>nombre</i>), es decir, de un vivo menos, pero en español se prefiere hablar del <i>mundo de los vivos</i> .
ESCENA XVI			
D'où vient donc, Monsieur ? Quel motif avez-vous pour me	¿A qué viene <u>eso</u> , señor? ¿Qué motivo tenéis para ocultarme el	Concentración	Adición de <i>eso</i> .

<p>cache le reste ?</p>	<p>resto?</p>		
<p>Ah ! Monsieur, comment avez-vous le courage de <u>me tenir ce discours</u>, dans <u>l'attendrissement où vous me voyez</u> ? Que pourrait lui-même me reprocher le Marquis ? Je le pleure depuis que je l'ai perdu et je le pleurerai toute ma vie.</p>	<p>¡Ay! Señor, ¿cómo tenéis el valor de <u>soltarme tal discurso</u>, viendo la <u>fragilidad de que soy presa</u>? ¿Qué podría reprocharme el propio Marqués? Lo lloro desde que lo perdí y lo lloraré toda mi vida.</p>	<p>Equivalencia Adaptación</p>	<p><i>Tenir un discours</i>, se traduce por equivalencia por <i>soltar un discurso</i>.</p> <p><i>Attendrissement</i>, que implica ternura en francés, se adapta y se habla de ser presa de <i>fragilidad</i>.</p>
<p>Vous allez cependant donner votre main à un autre, Madame, et ce n'est point à moi à <u>y trouver à redire</u> ; mais je ne saurais m'empêcher d'être sensible à la consternation où il en serait lui-même... <u>Son épouse prête à se remarier</u> ! Ce n'est pas un crime, et cependant il en mourrait, Madame. Je finis ma vie dans les plus grands malheurs, me disait-il ; mais mon cœur a joui d'un bien qui les a tous adoucis : c'est la certitude où je</p>	<p>Y sin embargo daréis vuestra mano a otro, señora, y no es en absoluto a mí a quien <u>corresponde criticarlo</u>; mas no podría sentirme indiferente ante la consternación en la que él mismo se encontraría... ¡Su esposa dispuesta a <u>contraer segundas nupcias</u>! No es un crimen, pero eso lo mataría, señora. «Mi vida termina entre grandes desdichas», me decía él, «mas mi corazón ha gozado de un bien que logró</p>	<p>Equivalencia Concentración</p>	<p>El pronombre y se traduce en este caso por otro pronombre (<i>lo</i>); <i>se remarier</i> se convierte en <i>contraer segundas nupcias</i>, lo que implica un aumento del número de significantes, puesto que el prefijo <i>re</i> no se usa de manera equivalente en español.</p> <p>Por otra parte, se habla de <i>lamentos</i> en español, mientras que en francés se <i>gime</i>, acto que manifiesta dolor.</p>

suis que la Marquise n'aimera jamais que moi. Et cependant il se trompait, Madame, et mon amitié en <u>gémît</u> pour lui.	endulzar cada una de ellas: la certitud de que la Marquesa jamás amaré más que a mí». Y no obstante, erraba, señora, y mi amistad se <u>lamenta</u> por él.		
(..) vous n'êtes pas instruit ; (...).	(...) mas no lo entendéis.	Equivalencia	Para Marivaux, la <i>instrucción</i> implica abrirse, ser consciente del mundo que nos rodea, ser crítico, lo cual la sociedad no hace, lo que expresa vía su falta de <i>entendimiento</i> .
Oui, je suis <u>persuadée</u> qu'il aimerait mieux que je l'oublie, que de savoir ce que je souffre encore.	Sí, <u>tengo el convencimiento</u> de que preferiría que lo olvidase a saber lo que aún sufro.	Transposición	El participio <i>persuadé</i> (<i>persuadido</i>) se convierte en sustantivo (<i>convencimiento</i>).
Ah ! J'ai peine à me contraindre.	¡Ay! Me resulta difícil contenerme.	Equivalencia	<i>Se contraindre</i> , no dar rienda suelta a sus sentimientos, reducir su libertad, <i>contenerse</i> .
<u>Je n'ai pas le cœur épris</u> , je ne l'ai que reconnaissant de tous les services qu'il m'a	<u>No tengo el corazón enamorado</u> , no le estoy sino agradecida por todos los servicios que	Equivalencia Concentración	En español, <i>tener el corazón enamorado</i> , en francés, <i>enamorarse</i> o

<p>rendus, et qui sont sans nombre. C'est d'ailleurs un homme qui depuis près de deux ans vit avec moi dans un respect, dans une soumission, avec une déférence pour ma douleur, enfin dans des chagrins, dans des inquiétudes pour ma santé <u>qui est considérablement altérée</u>, dans des frayeurs de me voir mourir, qu'à moins d'avoir une âme dépouillée de tout sentiment, cela a dû faire quelque impression sur moi ; mais quelle impression, Monsieur ? La moindre de toutes : je l'ai plaint, il m'a fait pitié, voilà tout.</p>	<p>me ha rendido, que son incontables. Se trata de hecho de un hombre que desde hace cerca de dos años vive conmigo en el respeto, en la sumisión y con gran deferencia hacia mi dolor; en suma, entre penas e inquietudes por mi salud, <u>que se ve considerablemente turbada</u>, con el temor de verme morir; un hombre que, a no ser que tuviera yo un alma desprovista de todo sentimiento, ha debido <u>por todo ello</u> tener cierto impacto en mi persona; mas, ¿qué impacto, señor? El menor de todos: lo he compadecido, me ha dado pena, eso es todo.</p>		<p>sentirse irremediamente atraído por algo o alguien.</p> <p><i>Altérée</i> se traduce por <i>turbado</i>, en el sentido de alterar o aturdir.</p> <p>Asimismo, en el texto meta se añade <i>por todo ello</i> para añadir un matiz consecutivo que en francés se sobreentiende pero que en español se debe explicitar.</p>
<p>On n'est pas toujours la maîtresse <u>de son sort</u>, Monsieur, il y a des complaisances inévitables dans la vie, des espèces de combats</p>	<p>No siempre se es dueño <u>del propio destino</u>, señor, hay complacencias inevitables en la vida, una especie de embates</p>	<p>Equivalencia Concentración Transposición Disolución</p>	<p>Ser dueño del destino, o mejor dicho <i>del propio destino</i>, una decisión estilística puesto que en español se habla</p>

<p><u>qu'on ne saurait toujours soutenir</u>. (...) Je ne sais point être <u>insensible</u> à de pareilles choses, et elle <u>m'arracha une promesse</u> d'épouser Dorante. (...) J'avais promis, <u>cependant</u>. 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 ? <u>Est-ce là épouser avec tendresse</u> ?</p>	<p>a los que no siempre <u>sabemos hacer frente</u>. (...) No sé mostrarme <u>indiferente</u> ante tales cosas, y <u>me hizo prometerle</u> que me casaría con Dorante. (...) Lo había prometido. Mi madre me obligó a cumplir mi palabra; debía entregarme, y me entregué. Me sacrificué, señor, me sacrificué. ¿Es eso amor? ¿Es eso olvidar al Marqués? <u>¿Es eso casarse por ternura?</u></p>		<p>específicamente de conocer su futuro. Concentración por deber explicar mejor las connotaciones de <i>soutenir</i>; disolución por suprimir <i>cependant</i>, pues en este caso no resulta necesario en el texto meta. En este caso <i>tendresse</i> sí se traduce por <i>ternura</i>, pues Dorante sí resulta entrañable para la Marquesa.</p>
<p>Non, je conçois même par ce détail que <u>vous seriez bien aise</u> de revoir le Marquis.</p>	<p>No. Concibo por ese detalle que <u>os alegraría</u> volver a ver al Marqués.</p>	<p>Disolución por equivalencia</p>	<p><i>Être bien aise</i> se reduce a un único significante en español (<i>alegrar</i>).</p>
<p>(...), <u>elle ne viendra point mal à propos</u>, elle vous convient encore.</p>	<p>(...) <u>no está fuera de lugar</u>, sigue conviniéndoos.</p>	<p>Disolución por equivalencia</p>	<p>Otro ejemplo de la traducción de <i>point</i>, que en este caso se traduce como una simple negativa (<i>no</i>) incluyéndolo en la traducción por equivalencia de <i>venir mal à propos</i> (<i>estar fuera de</i></p>

			<i>lugar).</i>
<p>Je ne sais plus où je suis. Lisons. (<i>Elle lit.</i>) Je me meurs, chère épouse, et je n'ai pas deux heures à vivre ; je vais perdre le plaisir de vous aimer. (<i>Elle s'arrête.</i>) C'est le seul bien qui me restait, et c'est après vous le seul que je regrette. (<i>S'interrompant.</i>) Il faut que je respire. (<i>Elle lit.</i>) Consolez-vous, vivez, mais restez libre ; <u>c'est pour vous que je vous en conjure</u> : personne ne saurait le prix de votre cœur. (<i>S'interrompant.</i>)</p>	<p>Ya ni sé dónde estoy. Leamos. (<i>Lee.</i>) Muero, querida esposa, y no me quedan ni dos horas de vida; voy a perder el placer de amaros. (<i>Se detiene.</i>) Es el único bien que me quedaba, y, después de a vos, el único que extraño. (<i>Interrumpiéndose.</i>) Necesito respirar. (<i>Lee.</i>) Consolaos, vivid, mas permaneced libre; <u>os lo suplico</u>: nadie conocería la valía de vuestro corazón. (<i>Interrumpiéndose.</i>)</p>	<p>Equivalencia Disolución</p>	<p>En esta emotiva intervención de la Marquesa, a través de la lectura de la supuesta carta del Marqués, se ha optado por la equivalencia, pues esta era posible; de manera más concreta, en la traducción al español del monólogo se opta por la disolución, como es el caso, por ejemplo, de <i>c'est pour vous que je vous en conjure</i>, se reduce a su última parte (<i>os lo suplico</i>) puesto que la primera ya va implícita en la siguiente frase (<i>nadie conocería la valía de vuestro corazón</i>), de ahí que el texto meta cuente menos significantes que el original.</p>
<p>Mais vous n'êtes donc</p>	<p>Entonces no estáis</p>	<p>Equivalencia</p>	<p><i>Revenir</i> en el sentido</p>

sûr de rien, <u>il a donc pu en revenir</u> ?	seguro de nada, ¿ <u>así que podría haberse repuesto</u> ?		de ser devuelto a alguien, pero sobre todo en el sentido de regresar, y en este caso de regresar de entre los muertos, es decir, <i>reponerse</i> .
<u>Si</u> je le souhaite ! Ne me promettez rien que de vrai ; j'en mourrais.	¡ <u>Claro que</u> lo deseo! No me prometáis nada que no sea cierto, moriría.	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
S'il n'avait hésité de paraître <u>que</u> dans la crainte de n'être plus aimé ?	¿Y si el temor a ya no ser amado hubiese sido <u>el único motivo</u> de que dudase si manifestarse o no?	Concentración por equivalencia	Adición de <i>único motivo</i> para completar el sentido del <i>que</i> francés.
ESCENA XVII			
Ma fille, je vous avertis que nous faisons arrêter cet homme-là qui refuse par pur intérêt de certifier que le Marquis est mort.	Hija, os advierto que mandamos arrestar a este hombre, que por mero interés refuta certificar que el Marqués está muerto.	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
Oui, ma mère, c'est lui, c'est lui <u>que je tiens et que j'embrasse</u> .	Sí, madre, es él, este <u>a quien sostengo y abrazo</u> .	Adaptación	La Marquesa agarra al Marqués del brazo, y al mismo tiempo lo rodea con el otro brazo, por lo que lo abraza. Muestras de afecto tales que los besos

			no serían adecuadas al contexto social ni temporal en el que se produce el reencuentro.
Je me sauve <u>bien</u> <u>confuse</u> de tout ce qui s'est passé.	Me marchó <u>confundida</u> por todo lo sucedido.	Disolución	Se elimina el <i>bien</i> , puesto que <i>confundida</i> es suficientemente impactante.
Personne ici n'est <u>plus</u> <u>déplacé</u> que moi.	Nadie está <u>más fuera de lugar</u> aquí que yo.	Concentración por equivalencia	<i>Déplacé</i> , en el sentido de estar en un sitio que no le corresponde, <i>fuera de lugar</i> .
Ni personne qui puisse <u>me le disputer en ravissement</u> .	Ni hay nadie que pueda <u>superarme en gozo</u> .	Disolución por equivalencia	La Marquesa está pletórica, llena de gozo por haber recuperado a su amor.

<i>La esposa fiel I, el caso de Colás</i>		
Texto original	Traducción	Recurso empleado
ESCENA II		
Oh ! Oh ! Qu'est-ce qui vous a dit mon nom, bonhomme ?	¡Oh! ¿quién <u>sus</u> ha dicho mi nombre, si <u>pué</u> saberse, buen hombre?	Modulación
Et qu'est-ce que vous voulez ? Faut-il entrer comme ça dans <u>le jardin des</u>	¿Y qué quieren <u>pos</u> ? ¿ <u>Pué</u> uno entrar <u>asín</u> en el jardín de las	

personnes sans demander <u>ni quoi ni qu'est-ce ?</u>	personas <u>sin encomendarse ni a Dios ni al diablo?</u>	
Des nouvelles de la santé d'un mort ? <u>Velà-t-il pas une belle acabit de santé ?</u> Hélas ! Le pauvre Monsieur le Marquis, je <u>savons bian</u> qu'il est défunt, vous ne nous apprenez <u>rian de nouviau</u> , il y a déjà <u>queuque</u> temps que j' <u>avons</u> reçu le <u>darnier</u> certificat de son <u>trépasement</u> .	¿Noticias sobre la <u>salú</u> de un muerto? ¡ <u>Menuda salú!</u> ¡Ay! Pobre del <u>siñor</u> Marqués... Bien sabemos que es <u>finado</u> , no me decís <u>na</u> nuevo, hace ya un tiempo que recibimos el último <u>certifícao</u> de <u>difunción</u> .	
Oui, Monsieur.	Sí, <u>siñor</u> .	
Oh ! Si fait. Je <u>savons tous les tenants et les aboutissants</u> ... C'est la peste qui a <u>étouffé</u> Monsieur le Marquis.	¡Anda que sí! Conocemos los <u>pormenores</u> y hasta los <u>pormayores</u> ... Al <u>siñor</u> Marqués se lo llevó la peste.	
Je ne dis pas <u>qu'alle</u> vous étouffit vous autres, puisque vous <u>velà</u> ; je dis <u>tant seulement qu'alle tuit</u> Monsieur le Marquis.	No digo que <u>sus</u> llevara, a <u>vuesas</u> <u>mercés</u> , <u>pos</u> están aquí; <u>na</u> más digo que mató al <u>siñor</u> Marqués.	
Hélas ! Il ne pensait pas, <u>li</u> ; il en fut tué tout à fait.	¡ <u>Quiá!</u> Él no lo creía, y bien que lo mató.	
Ah ! Monsieur, je ne l'aurons jamais en oubliance. Jamais <u>je ne varrons</u> son pareil. C'est un hasard que <u>noute</u> dame n'en a perdu l'esprit ; la mort de l'homme fut quasiment <u>l'entarrement</u> de la femme ; et depuis <u>qu'alle</u> est réchappée, <u>alle</u> a <u>biau</u> faire, cette misérable perte lui est toujours restée dans le cœur.	¡Ay! <u>Siñor</u> , <u>pa</u> mí jamás <u>cairá</u> en la <u>olvidancia</u> . Jamás veré paisano como él. La señora no ha <u>perdíó</u> el juicio de milagro: la muerte del hombre fue casi el entierro de la <u>hembra</u> ; al final ha <u>salío</u> <u>palante</u> , pero por mucho que lo intenta la pobre mujer, esa miserable pérdida le ha <u>quedao</u> <u>pa</u> siempre en el corazón.	
C'est l'effet de votre bonté : car <u>vous</u>	Es el efecto de vuestra <u>bondá</u> , <u>pos</u>	Modulación

<p><u>paraissent bian caduc et bien cassé.</u> Vous avez donc été tous deux pris des Turcs, votre valet et vous, avec <u>note</u> maître ?</p>	<p><u>paicéis mu caduco y mu destrozaó.</u> Entonces, ¿vuestro lacayo y <u>vuesa mismisísima mercé</u> cayeron en manos de los turcos con nuestro amo?</p>
<p>Il m'est avis que <u>c'est de vilain monde</u> ; eh ! dites-moi, braves gens, ce pauvre Frontin qui <u>s'embarquit</u> de compagnie avec <u>noute</u> maître, que lui est-il arrivé ? Est-il mort <u>emporté itou</u> ?</p>	<p>Me da que <u>ha de ser ralea.</u> Decidme, buena gente, ¿qué le <u>sucidió pos</u> a ese tal Frontín que se embarcó en compañía de nuestro amo? ¿También <u>feneció</u>?</p>
<p>Comment, vous ? Est-ce <u>qu'ous</u> êtes Frontin ?</p>	<p>¿Vos? ¿vos <u>mesmo, el</u> Frontín?</p>
<p><u>Boutez-vous</u> là, que je vous contemple... Oh ! <u>Morgué</u> ! Il n'y a barbe qui tienne ; à cette heure que j'y regarde, je vais parier que vous êtes le défunt du grand-oncle.</p>	<p>Poneos ahí <u>pa</u> que <u>sus</u> vea... ¡<u>Rediós!</u> ¡Si no fuera por la barba! Ahora que <u>sus</u> miro bien, apostaría que sois el <u>mesmito</u> difunto del tío abuelo ese.</p>
<p>Jarnigué ! C'est <u>li</u>, vous dis-je... Et cela me fait rêver <u>itou</u> que son camarade... Eh ! <u>palsangué</u>, Monsieur !... c'est encore vous ! C'est Monsieur le Marquis, c'est Frontin ; je me moque des barbes, ce n'est que des manigances ; <u>je sis trop aise</u>, ça me transporte, il faut que je crie... Faut que j'aïlle conter ça : <u>queu plaisir</u> ! Faut que tout le village danse, c'est moi qui mènerai le branle ! <u>Velà</u> Monsieur le Marquis, <u>velà</u> Frontin, <u>velà</u> les défunts qui ne sont pas morts ! Allons, <u>morgué</u> ! de la joie ! je vas dire qu'on sonne le tocsin.</p>	<p>¡Santo cielo! ¡<u>Sus</u> digo que es él! Y esto me hace cavilar que su compañero va a ser... ¡Válgame el cielo, <u>siñor</u>, vos <u>mesmo</u> en persona! ¡<u>Siñor</u> Marqués, Frontín! Ríame yo de sus barbas, no son sino maquinaciones. ¡Qué <u>filicidadá</u>, <u>arrebatao</u> estoy, me entran ganas de ponerme a gritar! <u>Esto tengo que contar</u>lo yo, ¡menudo gusto! <u>Tié</u> que bailar el pueblo entero, yo me encargo del bran. Acá tenemos al <u>siñor</u> Marqués y a Frontín; acá los tenemos, los difuntos están <u>vivitos y coleando</u>. ¡Santo cielo!</p>

	¡Arriba los corazones! ¡Que suenen las campanas!	
Ouf ! Laissez-moi <u>reprendre mon vent</u> !... <u>Queu</u> contentement !... Comme vous <u>velà</u> faits ! D'où <u>viant</u> vous <u>ajancer</u> comme ça des barbes de grands-pères ?	¡Uf! Dejad que <u>recupere</u> el <u>soplo</u> . ¡Qué regocijo! ¿De <u>ánde</u> <u>sus</u> habéis <u>sacao</u> lo de agenciaros esas barbas de abuelo?	Modulación
Il est certain <u>qu'alle</u> vous aime autant que ça se peut pour un <u>trépassé</u> , et <u>drès</u> <u>qu'alle</u> vous <u>varra</u> , <u>qu'alle</u> vous touchera, mon avis est qu'il y aura de la pâmoison dans la <u>revoyance</u> .	Cierto es que <u>sus</u> ama tanto como se <u>pué</u> amar a un muerto y, <u>na</u> más <u>sus</u> vea, <u>na</u> más <u>sus</u> <u>tiente</u> , <u>pa</u> mí que con la visión le va dar un desmayo.	
Que voulez-vous, <u>nout'maître</u> !... <u>Alle</u> a été quatre ans dans les syncopes et <u>pis</u> encore deux ou trois ans dans les mélancolies, <u>pus</u> étique... <u>pus</u> chétive... <u>pus</u> langoureuse... <u>alle</u> faisait compassion à tout le monde, <u>alle</u> n'avait appétit à rien, un oiseau mangeait plus qu'elle... Il n'y avait pas moyen de la ragouter ; sa mère lui en faisait reproche : eh mais ! mon enfant, qu'est-ce que c'est que ça, <u>queu</u> train menez-vous donc ? Il est vrai que <u>voute</u> homme est mort ; mais il en reste tant d'autres ! mais il y en a tant qui le valent ! Et nonobstant tout ce <u>qu'an</u> lui reprochait, la pauvre femme n'amendait point. <u>À la parfin</u> , il y a deux ans, je pense, que la mère, vers la moisson, <u>amenit</u> au château une troupe de monde, <u>parmi</u> <u>quoi</u> il y avait un grand monsieur qui en	¿Qué <u>querís</u> , <u>siñor</u> ? Estuvo dos años de síncope en síncope y <u>dispués</u> otros dos o tres entre <u>malencolías</u> , luego ética, luego endeble, luego lánguida... <u>Tol</u> mundo se <u>compadicía</u> de ella, <u>na</u> le abría el apetito, un pajarito comía más que ella... No había manera de devolverle la gana, su madre se lo echaba en cara: «Pero, ¡ <u>mija</u> ! ¿Qué es esto? ¿Qué vida es esta? Es verdad que vuestro <u>marío</u> está muerto, ¡mas quedan tantos otros! ¡Hay tantos iguales o mejores!». Y <u>nostante</u> tanto reproche, la pobre mujer no se enmendaba. Por fin, hace dos años, allá por la siega (creo), que la madre trajo al castillo una tropa gente, entre quien había un <u>siñor</u>	

<p>fut affolé <u>drès</u> qu'il l'<u>envisagit</u>, et c'est <u>c'ti-là</u> qui va la prendre pour femme... Ils se promenaient tout à l'heure <u>envars</u> ici, et il a eu <u>bian</u> du mal après elle. Il n'y a que trois mois <u>qu'alle</u> peut l'endurer : la <u>v'là</u> <u>stapendant</u> qui se ravigote, et je pense que le tabellion doit venir tantôt de Paris.</p>	<p><u>mu</u> grande que se <u>aturulló</u> <u>na</u> más verla, y ese es el tipo que la hará su mujer... Hace poco estaban dando un paseo hacia aquí. La <u>verdá</u> es que le ha <u>costao</u> conseguirla. Hasta hace tres meses no lo aguantaba: pero ahí la <u>tenís</u>, <u>resucitá</u>, y creo que el fedatario llega esta tarde de París.</p>	
<p>Mais... oui... tout doucement, à condition <u>qu'ous</u> êtes mort.</p>	<p><u>Pos</u>... sí, poco a poco; pero porque <u>sus</u> cree muerto.</p>	Modulación
<p>Tenez, Monsieur, <u>velà</u> <u>voute</u> veuve et son prétendu qui <u>prenont</u> leur tournant ici avec <u>voute</u> belle-mère.</p>	<p>Mirad, <u>siñor</u>, ahí <u>tenís</u> a vuestra viuda y a su pretendiente viniendo <u>pacá</u> con vuestra <u>siñora</u> suegra.</p>	
<p>ESCENA III</p>		
<p>Lui-même.</p>	<p>El <u>mesmo</u>.</p>	Modulación
<p>Faut avoir quatre-vingts ans en leur parlant au moins, faut tousser beaucoup.</p>	<p><u>Tiés</u> que tener como poco ochenta años <u>pa</u> hablarles, <u>tiés</u> que toser mucho.</p>	
<p>Avec un vieux qui, sauf <u>vote</u> respect, <u>reviant</u> du pays barbare, <u>note</u> dame.</p>	<p>Un anciano que, con el permiso de <u>vuesa</u> <u>mercé</u>, regresa de la región de los bárbaros, mi <u>siñora</u>.</p>	
<p>Une bonne pâte de garçon, je l'<u>avions</u> élevé tout petit.</p>	<p>Un <u>zagal</u> <u>mu</u> majo, yo lo crié desde bien <u>chico</u>.</p>	
<p>Il n'y a qu'à le mener à l'office.</p>	<p><u>Pos</u> me lo llevo a la <u>recocina</u>.</p>	
<p>ESCENA VII</p>		
<p>Eh <u>bian</u>, <u>noute</u> maître, j'<u>ons</u> vu que vous parliez à Madame. N'avez-vous pas eu</p>	<p>Y bien, amo, <u>sus</u> he visto <u>parlamentar</u> con la <u>siñora</u>, ¿no</p>	Modulación

contentement d'elle ? N'est-ce pas que c'est une brave femme que <u>voute</u> femme ?	<u>habís sacao</u> contento de ella? ¿No es <u>verdá</u> que <u>tenís</u> una gran mujer por esposa?	
Je vous <u>avartis qu'alle</u> se lamente là-bas dans ce petit cabinet de <u>vardure</u> , <u>alle</u> a la face toute trempée : <u>j'ons</u> vu ses deux yeux qui vont quasiment <u>comme des arrosoirs</u> , c'est une piquée. Faut l'apaiser, Monsieur, faut <u>li</u> montrer le défunt.	<u>Sus</u> advierto que se anda lamentando allí en el cenador, <u>tié</u> el rostro <u>to</u> húmedo. Me he <u>percatao</u> de cómo lloraban sus ojos <u>cual regaderas</u> , está hecha una Magdalena. Debemos calmarla, <u>siñor</u> , <u>tié</u> que ver al difunto.	
Oh ! Il n'y a <u>rian</u> là de <u>biau</u> à voir, la curiosité est <u>bian chetite</u> . Tenez, la <u>velà</u> qui <u>viant</u> avec son <u>nouviau</u> galant qui batifole à <u>l'entour</u> d'elle.	¡Oh! No hay <u>na</u> bueno que ver, la <u>curiosidá</u> es <u>mu</u> mala compañera. Mirad, ahí comparece con su nuevo galán brincando a su alrededor.	
ESCENA IX		
Tenez, bonhomme, <u>velà</u> cette demoiselle Lisette que vous <u>charchez</u> .	Ahí <u>tenís</u> , amigo, la <u>siñorita</u> Liseta, que andabais buscando.	Modulación
Arrêtez-vous donc, petit garçon ; faut-il badiner comme ça avec <u>la barbe du vieux monde</u> ? [...]	Quieto ahí, <u>zagal</u> ; ¿ <u>tiés</u> que bromear <u>asín</u> con las barbas de los viejos? [...]	
Oui, oui, <u>ça est juste</u> : faut pas que <u>les gens du dehors sachiont les petites broutilles</u> du ménage ; <u>j'allons</u> nous jeter de côté, Jeannot et moi.	Sí, sí, procede eso <u>mesmo</u> : no hay <u>necesidá</u> de que los forasteros conozcan las comidillas de estos dos: Juanín y yo <u>nos echamos pa un lao</u> .	

ESCENA XI		
Bellement, <u>noute</u> ancien, <u>rengainez</u> donc, remettez dans le <u>fourriau</u> .	Con <u>cuidao</u> , abuelo, enfundad, envainad el <u>terciao</u> .	Modulación
Non, non, laissez <u>li</u> la paire d'oreilles.	No, no, dejadle el par.	
<u>Velà</u> le <u>biau</u> sorcier, c'était deviner <u>qu'alle</u> était une femme.	<u>Pos</u> vaya un embrujo, adivinar que era mujer.	
Faudra donc pas de poche à la veuve pour <u>sarrer</u> ça.	Así que no hace falta bolsa <u>pa</u> zanjar esto con la viuda.	
ESCENA XVII		
Mon ami le défunt, commençons par aller boire sur votre testament.	Mi <u>defunto</u> amigo, ¡andemos a brindar por vuestro testamento!	Modulación

Clasificación de los criterios tenidos en cuenta a la hora de traducir las intervenciones de Colás:

1. Arcaísmos

Texto original	Traducción	Contextualización
Itou	También	«¿También feneció?».
Office	Recocina	«Pos me lo llevo a la recocina».
Oubliance	Olvidancia	«Señor, pa mí jamás cairá en la olvidancia (...)».
Tabellion	Fedatario	«Creo que el fedatario llega esta tarde de París».
Trépassement	Defunción	«Hace ya un tiempo que recibimos el último certificaio de difunción».

2. Errores en la alternancia consonántica

Ortografía empleada	Ortografía correcta
Drès	Dès
Noute/Nout'	Notre
Voute	Votre

3. Errores en la alternancia vocálica

Ortografía empleada	Ortografía correcta
Alle	Elle

Bian	Bien
Biau	Beau
Fourriau	Fourreau
Nouviau	Nouveau
Rian	Rien

- Queu: *Quel (Quel plaisir!)*
- Queuque: *Quelque (Il y a déjà quelque temps!)*

4. Errores en la conjugación verbal

Errores por alternancia vocálica	
Ortografía empleada	Ortografía correcta
Je vas	Je vais
J'avartis/vous charchez	J'avertis/vous cherchez
D'où viant/reviant	D'où vient/revient
Ajancer	Agencer
Errores en la conjugación verbal	
Tuit	Tua
Amenit	Amena
Errores en la concordancia entre sujeto y verbo	
Je savons	Je sais
Je ne varrons	Je ne verrai
J'ons vu	J'ai vu

5. Errores ortográficos

Con respecto a este tipo de falta, conviene decir que la práctica totalidad de los errores de Colás se ven reflejados en la ortografía de sus entradas; no obstante, estos casos se caracterizan fundamentalmente por este fenómeno y, como en el segundo de los casos presentados por ejemplo, son reflejo de la oralidad:

Ortografía empleada	Ortografía correcta
Darnier	Dernier
Envars	Envers
Vardure	Verdure

- Ça est: C'est
- C'ti-là : ce type-là
- Li : lui
- Pis/pus : puis
- Sis : suis
- Stapendant: cependant
- Velà/v'là: voilà

6. Hipercultismos

Texto original	Traducción	Contextualización	Explicación
À la parfin	Por fin	«Por fin, hace dos años, allá por la siega (creo)».	Equivalencia sintáctica y semántica sin agramaticalidad.
Revoyance	Visión	«Pa mí que con la visión le va dar un desmayo».	Equivalencia semántica. Alteración del uso habitual del término <i>visión</i> .
Tenants et aboutissants	Pormenores y pormayores	«Conocemos los pormenores y hasta los pormayores».	<i>Tenants et aboutissants</i> goza de uso normalizado en francés actual, mas era un neologismo en la época. En la traducción al español se ha optado por mantener el tono mediante la creación de una frase hecha.

7. Invenciones de vocabulario y conjuntos léxicos

Texto original	Traducción	Contextualización
C'est de vilain monde	Ser ralea	«Me da que ha de ser ralea».
Jarnigué, morgué, palsangué	Santo cielo, válgame el cielo	«¡ Santo cielo! ¡Sus digo que es él! Y esto me hace cavilar que su compañero va aser... ¡Válgame el cielo, señor, vos mismo en persona!».
Le jardin des personnes + Sans demander ni quoi ni qu'est-ce	El jardín de las personas + Sin encomendarse ni a Dios ni al diablo	«¿Pué uno entrar asín en el jardín de las personas sin encomendarse ni a Dios ni al diablo?».
Reprendre mon vent	Recuperar el soplo	«Dejad que recupere el soplo».

<i>La alcahueta</i>			
Texto original	Traducción	Recurso empleado	Breve justificación
ESCENA I			
Entrons dans cette <u>salle</u> . Puisqu'on dit que Madame Alain va revenir, ce n'est pas la peine de remonter chez vous pour <u>redescendre</u> après ; nous n'avons qu'à l'attendre ici en devisant.	Entremos en esta <u>estancia</u> . Puesto que <u>nos aseguran</u> que la señora Alan va a regresar, no vale la pena subir a vuestros apuestos para <u>volver</u> <u>a bajar</u> después; no tenemos más que esperarla aquí mientras conversamos.	Equivalencia Concentración	<i>Salle</i> se traduce por el equivalente <i>estancia</i> ; por otra parte, se prefiere traducir <i>dire</i> por <i>asegurar</i> , y <i>redescendre</i> por <i>volver a bajar</i> , lo que deriva en una concentración.
(...) et on aime toujours à avoir de quoi ; (...).	(...) y a <u>nadie le</u> <u>amarga un buen dulce</u> , (...).	Modulación	Este refrán español traduce bien la idea francesa.
Là, de bonne foi, <u>regardez-moi dans l'œil</u> pour voir si c'est un peu.	Vamos, tened a bien <u>mirarme a los ojos</u> para ver si es un poco.	Equivalencia	En francés, se miran ' <i>en el ojo</i> ', en español son <i>los ojos</i> , en plural.
(...) je serais encore assez bonne pour un autre.	(...) a ojos de otro estaría aún de buen ver.	Modulación	Expresión española que traduce bien la idea del texto de origen.
Elle a peut-être envie que <u>je lui en conte</u> et je	Igual quiere que <u>la</u> <u>corteje</u> y no me atrevo	Equivalencia	<i>Lui en conter</i> podría haberse traducido

n'ose pas lui dire que <u>je suis retenu</u> .	a decirle que <u>estoy comprometido</u> .		por <i>tirar la caña</i> , pero resultaba demasiado coloquial; en cambio, <i>cortéjar</i> es un término más culto y de rara utilización, lo que contribuye a arcaizar el texto.
ESCENA II			
Elle se meurt pour ma jeunesse. Et voilà ma fortune faite.	Mi juventud la enloquece. La fortuna me sonríe.	Equivalencia	Traducción gracias a una expresión española equivalente.
<u>Ce que j'ai</u> , Mademoiselle Agathe ? C'est que je vous vois.	<u>�Que qué me pasa</u> , señorita �gata? Me pasa que os veo.	Concentración por equivalencia	En español se añade la conjunción <i>que</i> , lo que provoca un mayor número de significantes.
<u>Oui-da</u> . Il me semble en effet depuis que nous nous connaissons, que vous aimez assez � me voir.	<u>Sí, claro</u> . En verdad que desde que nos conocemos me da la impresión de que os agrada bastante verme.	Equivalencia	<i>Oui-da</i> resulta arcaizante en francés y pone de manifiesto un cierto sarcasmo, por ello se ha estimado que <i>sí, claro</i> , sería una traducción adecuada.
Mais vous parlez de mon �eil gai.	Habl�is de la chispa de mi mirada (...).	Equivalencia	En francés se habla de un <i>ojo alegre</i> , mientras que en

			español se prefiere la <i>chispa de la mirada</i> .
LV.- Quelle prunelle ! d'où cela vient-il ? A.- Apparemmment de ce que je vous vois aussi.	SDV.- ¡Qué pupilas! ¿A qué se deben? A.- Parece que también <u>se deban</u> a lo que veo.	Concentración por equivalencia	En este caso se añade un verbo más en el texto meta (<i>deberse</i>) por meras cuestiones lingüísticas.
C'est signe que vous m'aimez mieux que lui, <u>mon mouton</u> .	Eso prueba que me queréis más que a él, <u>cervatilla</u> .	Adaptación	Por adaptación cultural, ha parecido apropiado traducir <i>mouton</i> (oveja) por <i>cervatilla</i> , puesto que parece poner de manifiesto la inocencia y vulnerabilidad que cierto lenguaje masculino busca destacar en la mujer.
ESCENA III			
Sans doute qu'elle ne vous hait pas ; elle fait comme sa mère.	No cabe duda de que no os odia, hace como su madre.	Equivalencia	Marivaux recurre a menudo a <i>no odiar</i> como eufemismo de <i>querer</i> , como parte de su juego de contrarios y verdades dichas a medias.

<p><u>Il n'y a rien de si clair.</u> Vous avez <u>tant</u> dit que mon humeur et mes manières vous revenaient, vous êtes toujours si folâtre autour de moi que <u>cela s'entend de reste.</u></p>	<p><u>Está más claro que el agua.</u> Habéis expuesto <u>en tantas ocasiones</u> que os agradaban mi humor y mis maneras, andáis siempre tan juguetón a mi alrededor, que <u>vuestras intenciones se ven a la legua.</u></p>	<p>Equivalencia Concentración</p>	<p>Los dos refranes españoles traducen bien, por equivalencia, el texto original. A su vez, se añaden significantes (<i>en tantas ocasiones</i>) al <i>tant</i> francés.</p>
<p>Je n'en suis pas fâchée.</p>	<p>No me molesta.</p>	<p>Disolución por equivalencia</p>	<p>Traducción por equivalencia.</p>
<p>Heim ! heim ! <u>Par-ci, par-là.</u></p>	<p>¡Ejem, ejem! <u>Un poquito...</u></p>	<p>Modulación</p>	<p><i>Por aquí, por allá...</i> o lo que es lo mismo, <i>un poquito.</i></p>
<p>À votre âge, on est bien <u>vivant</u> ; vous avez l'air de l'être <u>plus qu'un autre</u>, et je ne le suis <u>pas mal aussi, moi qui vous parle.</u></p>	<p>A vuestra edad, se es <u>vigoroso</u>. Vos parecís serlo <u>más que nadie</u> y yo misma <u>tampoco me quedo corta.</u></p>	<p>Equivalencia Disolución</p>	<p><i>Être vivant</i>, estar lleno de vida, ser <i>vigoroso</i>. Traducción por expresión equivalente al mensaje francés (<i>más que nadie/quedarse corta</i>).</p>
<p>Oh ! oui, très <u>vivante</u> !</p>	<p>Sí, sí, ¡muy <u>vigorosa</u>!</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Traducción por equivalencia y coherencia con el segmento traducido anteriormente.</p>
<p>J'ai assez de bien <u>de mon chef</u> (...)</p>	<p><u>Por mi parte</u>, tengo bastantes bienes; (...).</p>	<p>Equivalencia</p>	<p><i>De mon chef</i>, o por sí misma, <i>por su</i></p>

			<i>parte.</i>
C'est moi qui suis tout mon <u>bien</u> .	Yo soy todo mi <u>patrimonio</u> .	Equivalencia	<i>Patrimonio</i> por ser un conjunto de bienes.
Il faudrait une <u>furieuse mortalité</u> , Monsieur de la Vallée, et cela sera bien long à mourir, à moins qu'on ne les tue.	Sería necesaria una <u>epidemia de mortandad</u> , señor Del Valle, y les llevará mucho tiempo morirse, a no ser que los maten.	Transposición	El adjetivo <i>furieuse</i> se convierte en sustantivo (<i>epidemia</i>).
Vraiment, elle m'avancera <u>de reste</u> , puisqu'elle veut m'épouser.	La verdad es que me adelantará <u>de sobra</u> , puesto que quiere casarse conmigo.	Equivalencia	<i>De reste</i> en el sentido de «más de lo necesario», es decir, <i>de sobra</i> .
Je n'aurais donc qu'à lui dire que son mari m'en conte, sans qu'il y gagne ; à telles enseignes que je reçus l'autre jour à mon adresse une belle et bonne étoffe bien <u>empaquetée</u> qui arriva de la part de personne, et que je ne sus qui venait de lui qu'après qu'elle a été coupée, <u>ce qui m'a obligée de la garder</u> .	No tendría más que decirle que su marido me anda cortejando, sin conseguirlo; hasta tal punto que el otro día recibí en mi casa unas telas muy hermosas y bien buenas, <u>empaquetaditas</u> , de un remitente anónimo y que no supe que eran de su parte hasta que no las abrí y <u>ya no pude devolverlas</u> .	Adaptación Disolución por equivalencia	<i>Étoffe</i> se convierte en <i>telas</i> ; <i>bien empaquetée</i> , <i>empaquetaditas</i> , forma más española que transmite el mismo significado; disolución por equivalencia en la última frase.
<u>Vertuchou</u> ! quelle discrétion !	¡ <u>Válgame el cielo</u> , qué discreción!	Concentración por equivalencia	Antiguo juramento, que se traduce por

			un equivalente español aún de uso contemporáneo, aunque no muy extendido.
<u>Motus</u> ! La voilà, prenez garde à ce que vous direz.	¡ <u>Chitón!</u> Ahí viene, tened cuidado con lo que decís.	Equivalencia	Ambas interjecciones piden silencio de manera familiar.
ESCENA IV			
Nous commencions, je ne sais encore rien de rien ; mais je parlerai bas. Eh bien ! contez-moi <u>vos petites affaires de cœur</u> . Vous vous aimez donc, que cela est plaisant !	Estábamos empezando, aún no sé nada de nada; pero hablaré bajo. Así que bien, cuéntenme <u>sus aventuras amorosas</u> . Parece ser que se aman, ¡qué divertido!	Adaptación	<i>Affaire</i> puede traducirse de infinidad de maneras, en este caso se traduce por aventura, y aventuras amorosas, pues conciernen al corazón.
On a de l'amour ; on se contente ; on se marie à l'âge qu'on a ; si je pouvais vous ôter les trois quarts du vôtre, vous seriez bientôt du sien.	Cuando nos enamoramos, nos conformamos, nos casamos a la edad que sea; si pudiese quitaros tres cuartos <u>de vuestra edad</u> , ya casi tendríais la de él.	Amplificación	Adición de <i>edad</i> , por necesidad de explicitar que se sigue hablando de eso para evitar confusiones.
<u>Vous êtes toujours sur le qui-vive</u> . Eh ! Mort de ma vie, en valez-	<u>Estáis siempre a la defensiva</u> . ¡Ay! ¡Que me muera si valéis	Equivalencia	Expresión equivalente en significado a lo

vous moins pour être un peu mûre ? Voyez comme elle s'est soutenue, elle est plus blanche, plus droite !	menos por ser un poco madura! ¡No hay más que ver cómo se mantiene, está más blanca, más erguida!		referido en el texto original.
Ah ! le <u>fripon</u> , <u>comme il en débite</u> !	¡Ay, qué <u>pillín</u> ! ¡Menudo <u>zalamero</u> !	Adaptación	<i>Fripon</i> , se traduce por <i>pillín</i> , en el sentido de pícaro; se modifica también ligeramente la sintaxis y se forman dos frases en lugar de una oración.
ESCENA V			
Si quelqu'un vient me demander, qu'on dise que je suis <u>en affaire</u> .	Si alguien pregunta por mí, que le digan que estoy <u>ocupada</u> .	Equivalencia	<i>Affaire</i> , aquí, se traduce por estar <i>ocupada</i> .
Marchez, marchez, <u>raisonneuse</u> !	Fuera, fuera, <u>responzona</u> .	Equivalencia	Al igual que un infante o adolescente, un <i>raisonneur</i> (<i>responzón</i>), es aquel que siempre tiene algo que añadir y decir de todo.
ESCENA VII			
Est-ce là tout? Pardi! <u>la peine d'autrui ne vous coûte guère</u> . Est-ce moi	¿Eso es todo? ¡Claro! ¡Qué poco os importa <u>la fatiga ajena</u> ! ¿Soy	Equivalencia	Traducción por equivalencia; además, <i>peine</i> en

qui suis la plus <u>babillarde</u> de la maison?	yo acaso la más <u>chismosa</u> de la casa?		este caso se traduce por <i>fatiga</i> , en su acepción de sufrimiento.
ESCENA VIII			
Ah ça ! vous devez avoir <u>l'esprit en repos</u> à présent. Voilà tout <u>raccommodé</u> .	¡Pues nada! Ahora ya podéis <u>estar tranquila</u> . Todo <u>vuelve a estar en su sitio</u> .	Concentración	<i>Avoir l'esprit en repos</i> se traduciría por <i>estar tranquila</i> , por lo que se obvia la dificultad traductiva de <i>esprit</i> . <i>Raccommoder</i> se traduce con una concentración por equivalencia, ya que significa volver a poner las cosas <i>en su sitio</i> .
<u>Vous jouez de bonheur</u> ; une muette et moi, c'est tout un. J'ai les secrets de tout le monde. Hier au soir, le marchand qui est mon voisin me fit serrer dans ma salle basse je ne sais combien de marchandises de contrebande qui seraient confisquées si on le savait : <u>voyez si</u>	<u>Estáis de suerte</u> , una muda y yo, la misma cosa es. Guardo los secretos de todo el mundo. Ayer al caer la tarde, mi vecino el tendero vino a almacenar en mi sótano no sé cuánta mercancía de contrabando, que sería confiscada si se supiese: <u>¡para que</u>	Equivalencia	Traducción por expresiones equivalentes.

<u>on me croit sûre.</u>	<u>veáis si soy de fiar!</u>		
Il faut que je sois informée de tout <u>de peur de surprise.</u>	Es necesario que se me informe de todo, <u>para evitar sorpresas.</u>	Transposición	El sustantivo <i>peur</i> se transforma en verbo (<i>evitar</i>).
Eh ! non ; nous ne sommes pas trop cousins non plus, <u>voyez-vous.</u>	Eh... no. No somos exactamente primos... <u>no sé si me explico...</u>	Concentración por equivalencia	La traducción por equivalencia implica recurrir a más significantes que en el texto original.
Mais n'admirez-vous pas comme <u>on se prévient</u> ?	¿No os parece admirable cómo nos <u>condicionamos?</u>	Equivalencia	<i>Se prévenir</i> implica en este sentido dejarse influenciar, por lo que puede hablarse de <i>condicionarse</i> .
Ce qu'on dit en pareil cas <u>quand il y a un peu de sujet, et le sujet y est.</u>	Es lo que se suele decir en casos como este, <u>cuando se es un poco propenso.</u>	Disolución	<i>Sujet</i> se utiliza en este caso en el sentido de ser <i>propenso</i> a algo. Se obvia la repetición léxica (en francés <i>sujet</i> aparece en dos ocasiones).
Ils allégueront son âge à lui et mille <u>mauvaises</u> raisons que vous êtes en danger d'essayer comme bonnes.	Alegarán la edad de él y mil <u>nefastas</u> razones más, que hasta a vos podrían pareceros buenas.	Equivalencia	Traducción por equivalencia en la que se ha modificado el léxico y preferido utilizar <i>nefastas</i> a simplemente <i>malas</i> , para intensificarlo.
Car <u>vous m'impatientez,</u> vous autres.	¡Acabarán por <u>sacarme de quicio!</u>	Equivalencia	

Eh ! de grâce, Madame, <u>laissons cette matière-là</u> , je vous en conjure.	¡Por el amor de Dios, señora Alan! Os lo suplico, <u>dejemos el tema</u> .	Equivalencia	Expresiones equivalentes semánticamente.
<u>Il suffit</u> . Les voulez-vous pour demain ?	<u>Faltaría más</u> . ¿Los queréis para mañana?	Equivalencia	
Pour tout à l'heure. <u>Je languis</u> .	Para dentro de un rato. <u>No veo el momento</u> .	Equivalencia	
Je vous réponds d'un qui est jeune, un peu mon allié, qui venait ici <u>du temps qu'il était cleric</u> , et qui nous gardera bien le secret, car je lui en garde un qui est <u>d'une conséquence</u> ...	Respondo de uno que es joven, medio aliado mío, que venía por aquí <u>cuando era pasante</u> , y que nos guardará bien el secreto porque yo le guardo uno <u>de unas dimensiones</u> ...	Equivalencia	<i>Pasante</i> en el sentido de religioso estudiante; <i>conséquence</i> se traduce por <i>dimensiones</i> por implicar la magnitud de un determinado tema.
ESCENA IX			
Allez-vous-en tout à l'heure chez Monsieur Remy le prier de venir ici <u>sur-le-champ</u> . Tâchez même de l'amener avec vous.	Id de inmediato a casa del señor Remy a pedirle que venga aquí <u>en el acto</u> . Es más, procurad traerlo con vos.	Equivalencia	De repente, <i>en el acto</i> .
Je n'ai nulle envie de vous l'ôter et je vous remercie <u>du redoublement de la vôtre</u> .	No tengo la menor intención de privaros de ella, y os agradezco <u>la reciprocidad</u> .	Disolución por equivalencia	En el texto meta puede simplificarse el mensaje del texto original, reduciendo la cantidad de significantes.

Je vous salue, Mademoiselle.	<u>Permitidme</u> que os salude, señorita.	Concentración	Adición de verbo introdutorio (<i>permitir</i>).
ESCENA XI			
Cette pensée <u>me rend</u> <u>l'haleine courte</u> .	Tal pensamiento <u>me</u> <u>deja sin respiración</u> .	Equivalencia	Traducción por expresión equivalente.
C'est ce que nous verrons dans le <u>ménage</u> .	Eso lo veremos en la <u>convivencia</u> .	Modulación	El <i>ménage</i> hace referencia a todo lo que se refiere al ámbito doméstico, por ello, al estarse hablando de una boda, se traduce por la <i>convivencia</i> que tradicionalmente sucedió al enlace.
Pourvu que Madame Alain avec ses indiscrétions...	Siempre que la señora Alan <u>no lo estropee</u> <u>todo</u> con sus indiscreciones...	Amplificación	Adición para suplir una carencia del texto original.
Elle n'ira pas loin, et dès que vous m'aimez, <u>je suis né coiffé</u> . <u>C'est</u> <u>une affaire finie dans le</u> <u>ciel</u> .	No irá lejos. Vuestro amor <u>es como nacer</u> <u>con estrella</u> , <u>un</u> <u>designio fijado en los</u> <u>astros</u> .	Equivalencia Modulación	La expresión <i>nacer</i> <i>con estrella</i> se corresponde bien con el francés <i>être</i> <i>né coiffé</i> ; podría haberse traducido por <i>nacer con un</i> <i>pan bajo el brazo</i> , pero al hablarse

			luego de los <i>astros</i> , la primera opción permitía una redacción más poética.
<u>Mignon</u> ne, votre propos m'afflige l'âme.	<u>Mi flor</u> , vuestras palabras me afligen el alma.	Adaptación	Traducir por <i>monada</i> hubiera sido demasiado coloquial, por lo que se ha preferido adaptar y traducir por <i>mi flor</i> , un apelativo cariñoso en desuso.
N'y fais pas d'attention, je ne m'y arrête pas.	Olvídalo. Ya lo dejo.	Disolución por equivalencia	Traducción por equivalencia que deriva en una simplificación.
ESCENA XII			
Il m'a dit avec des <u>mines doucereuses</u> dont j'ai pensé rire de tout mon cœur : (...).	(...) me dijo con unos <u>ojitos tan tiernos</u> , que <u>mucho</u> <u>tuve que contenerme</u> para que no me diese la risa: (...).	Equivalencia Amplificación	En francés se ponen “caritas tiernas”, en españoles <i>ojitos</i> . Adición de <i>mucho</i> <i>tuve que contenerme</i> .
Oh ! c'était parler avec <u>esprit</u> .	¡Oh, eso es hablar con <u>talento</u> !	Modulación	La traducción de <i>esprit</i> más apropiada en este caso sería <i>talento</i> , en el sentido de tener destreza e inteligencia para

			ello.
Je m'estime bien glorieuse que vous m' <u>en</u> ayez trouvé, (...).	Muy honrada me estimo de que me hayáis encontrado <u>alguno</u> , (...).	Transposición	El pronombre <i>en</i> se traduce por el indefinido <i>alguno</i> .
ESCENA XIII			
Je fermerai plutôt la porte.	Cerraría la puerta <u>antes que permitiros marchar</u> .	Amplificación	Adición de significantes para evitar lagunas.
ESCENA XIV			
J'arrive, mais y eût-il une heure, elle serait bien employée puisque je vous vois.	Acabo de llegar, mas, si hubiera llegado hace una hora, hubiera estado bien empleada puesto que <u>me hubiera permitido veros</u> .	Concentración	Adición de significantes por razones lingüísticas.
Où va-t-il ? À qui en avez-vous, <u>Monsieur l'emporté</u> ? Ce n'est pas pour moi.	¿Pero qué extravió es ese? ¿A quién guardáis rencor, <u>don arrebatos</u> ? No es para mí.	Adaptación	<i>S'emporter</i> implica perder los nervios, entrar en cólera, por lo que se adaptó optando por traducir por <i>arrebatos</i> .
Il n'y a pourtant que vous deux à <u>marier</u> dans la maison.	Sin embargo, sois las dos únicas <u>casaderas</u> de la casa.	Equivalencia	À <i>marier</i> , o en edad o condición de casarse, solteras.
Il me sera permis d'en rire ?	¿Puedo reírme?	Disolución	Traducción por equivalencia para la que se necesitan menos significantes.

(...) à qui il ne dit qu'il paiera sa charge des deniers de la dot, (...).	(...) a quien no le ha dicho <u>que piensa</u> pagar su deuda con los fondos de la dote, (...).	Concentración	Adición de <i>que piensa</i> para poner de manifiesto que se trata de una intención sopesada.
<u>Il a soupçonné fort juste</u> , quoique je ne lui aie rien dit.	<u>Cómo se lo ha olido</u> , y eso que yo no le he dicho nada.	Equivalencia	Traducción por expresión equivalente.
ESCENA XV			
Ma fille, Mademoiselle Habert et Monsieur de la Vallée sont dans mon <u>cabinet</u> .	Hija, la señorita Habert y el señor Del Valle están en mi <u>gabinete</u> .	Equivalencia	Un <i>gabinete</i> era una pequeña estancia en la que se recibía a la gente de confianza.
C'est à vous de me gouverner là-dessus.	Vos decidís y yo obedezco.	Modulación	La hija quiere dejar claro que su voluntad está sometida a la de su madre.
ESCENA XVI			
(...) ; la feuille timbrée <u>dit tout</u> .	(...) el documento sellado <u>da fe</u> .	Equivalencia	Traducción por colocación equivalente.
Je suis <u>bourguignon</u> pour la vie, <u>du pays</u> du bon vin.	Soy <u>de Borgoña</u> hasta la muerte, <u>de la tierra</u> del buen vino.	Transposición Adaptación	El gentilicio se transforma en el nombre de la región; <i>du pays</i> , se adapta y se convierte en <i>de la tierra</i> .

ESCENA XVII			
J'ai un petit mot à vous dire à <u>quartier</u> .	Me gustaría deciros algo <u>en privado</u> , (...).	Equivalencia	À <i>quartier</i> , a parte, en privado.
Laissez-moi, et que Monsieur de la Vallée soit témoin du zèle et de la discrétion <u>que j'aurai</u> .	Dejadme, y que el señor Del Valle sea testigo del celo y de la <u>discreción de que haré gala</u> .	Concentración	Traducción por equivalencia que deriva en mayor número de significantes por permitir el recurso a la expresión <i>hacer gala de</i> , en el sentido de jactarse de algo, que es lo que la señora Alan hace en lo referente a su discreción.
ESCENA XVIII			
<u>Il faut que ce soit à une autre porte</u> . Défiez-vous de ce gaillard-là, cousine.	<u>Habéis llamado a la puerta equivocada</u> . No os fieis de este granuja, prima.	Equivalencia	Traducción por equivalencia y recurso a una expresión.
Ne donnez pas dans le panneau.	No os engañéis.	Disolución por equivalencia	Esta traducción por equivalencia permite la reducción de significantes.
Et que vous ne marchez pas droit en besogne.	Y que os estáis yendo por las ramas.	Disolución por equivalencia	Traducciones por equivalencia.
Il va encore de travers.	Ya divaga de nuevo.	Equivalencia	
Le cœur me dit que	El corazón me dice	Equivalencia	Traducción por

<u>vous me coupez la gorge.</u>	que <u>me estáis matando.</u>		equivalencia que deriva en disolución, puesto que se simplifica <i>couper la gorge</i> en <i>matar</i> .
Et voilà le futur de la nôtre.	Pues aquí tenéis <u>al futuro esposo</u> de la nuestra.	Concentración	Adición de la palabra esposo para evitar ambigüedades.
C'est pour nous achever. Tout est décousu.	Nos va a rematar. Se descubre el pastel.	Equivalencia	Traducción por equivalencia, gracias a la que se recurre a dos colocaciones o expresiones.
ESCENA XX			
Ne rougissez-vous pas de votre <u>fourberie</u> ?	¿No os avergüenza vuestra <u>vileza</u> ?	Equivalencia	En este caso la <i>fourberie</i> se entiende como algo negativo que implica cierto grado de crueldad, por lo que se traduce por <i>vileza</i> .
Avec une femme moins vraie, je ne tenais rien.	Con una mujer menos sincera, no hubiera sabido nada.	Equivalencia	<i>Tenir</i> en el sentido de obtener y, por lo tanto, <i>saber</i> .
Son véritable est Jacques Giroux, petit berger, (...).	Su auténtico <u>nombre</u> es Jacobo Giroux, un pastorcillo (...).	Amplificación	Adición de <i>nombre</i> para suplir una carencia del texto original.

Petit paysan, autrement dit ; c'est même chose.	Pueblerino, dicho de otro modo, lo mismo es.	Adaptación Equivalencia	El diminutivo en español permite en este caso adjudicarle el aire peyorativo que tiene en el texto original.
Que diriez-vous, mon petit ami ?	¿Qué insinuáis, <u>amiguito</u> ?	Equivalencia	Recurso al diminutivo en español, por resultar afectivo a la par que ligeramente burlesco.
Quoi! un de ces <u>grimauds en boutique</u> , qui dressent des écriteaux et des placets!	¿Cómo? ¿Uno de esos <u>escribientes a sueldo</u> , que hacen letreros y actas?	Adaptación	Un <i>grimaud</i> sería un mal escritor; un <i>escribiente</i> , aquel que se ocupa de pasar a limpio lo que otros escribieron.
C'est ce qu'il y a de plus distingué parmi eux, et le petit garçon sait un peu écrire, de sorte qu'il fut trois semaines à leurs gages, mangeant avec une gouvernante qui est au <u>logis</u> .	Es lo más distinguido que encontraréis en esa familia, y el señorito sabe escribir un poco, ya que estuvo tres semanas bajo su tutela y <u>estuvo</u> comiendo con una gobernanta que está en la <u>vivienda</u> .	Equivalencia Concentración	El gerundio francés no se puede mantener, por lo que se añade un verbo en forma personal (<i>estuvo</i>) seguido del gerundio en español. <i>Logis</i> , a su vez, es traducido por <i>vivienda</i> , lugar de residencia.
Quelles <u>balivernes</u> vous écoutez là !	¡Pero qué <u>pamplinas</u> está diciendo!	Equivalencia	En lugar de <i>écouter</i> se traduce por <i>decir</i> ,

			puesto que, en este caso, se hace referencia a quien dice las pamplinas.
Il m'a pourtant fait l'amour, <u>le petit effronté!</u>	Pues bien que quiso enamorarme, <u>el muy descarado.</u>	Equivalencia	<i>Effronté</i> implica insolencia, por eso se traduce por <i>descarado.</i>
(...) il était en fort <u>mauvais équipage</u> au logis.	(...) pues iba bastante <u>desastrado</u> en la vivienda.	Disolución por equivalencia	<i>Mauvais équipage</i> se reduce a <i>desastrado.</i>
(...) qui a été plus de vingt ans secrétaire de président. Ainsi, je dois être <u>aussi délicate qu'une autre</u> sur ces matières.	(...) y que fue durante más de veinte años secretario de estado. Por ello debo ser <u>delicada como la que más</u> en estos asuntos.	Equivalencia	Traducción por recurso a una expresión equivalente.
Vous êtes notre <u>ressource</u> et <u>nous nous reposons sur vos soins</u> , Madame.	Sois nuestra <u>esperanza</u> y <u>estamos en vuestras manos</u> , señora.	Equivalencia	<i>Ressource</i> en el sentido de mejorar la situación presente, <i>esperanza.</i> Traducción por expresión equivalente.
ESCENA XXI			
<u>Il n'y a pas moyen d'être</u> , pour un petit berger.	(...) un pastorcillo <u>no pinta nada aquí.</u>	Equivalencia	Traducción por equivalencia y recurso a una expresión.

ESCENA XXII			
C'est la <u>besogne</u> du parent que vous avez. C'est lui qui a retourné la tête.	Señora, es <u>obra</u> de ese pariente vuestro. Él lo ha trastocado todo.	Equivalencia	<i>Besogne</i> en el sentido de <i>obra</i> , creación.
Oh ! je l'ai prévu.	¡Oh! Lo veía venir.	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
Ainsi, trouvez bon que <u>je ne prête point mon ministère</u> pour un mariage qui peut lui faire tort.	Por consiguiente, no os toméis a mal que <u>no me preste</u> para un enlace que podría perjudicarlo.	Disolución	Disminución del número de significantes, simplificación y recurso a <i>prestarse a algo</i> .
Rien qu'un mot, pour vous <u>raccommoder l'esprit</u> .	Solo unas palabras, para <u>aclararnos las ideas</u> .	Equivalencia	<i>Raccommoder l'esprit</i> , es decir, volver a ponerlo en orden: <i>aclararse las ideas</i> .
Il n'est point encore sûr <u>que vous ayez affaire de moi</u> .	No está todavía claro <u>que me necesitéis</u> .	Disolución por equivalencia	En esta intervención, <i>affaire</i> se entiende como necesidad.
ESCENA XXIII			
Je ne saurais voir pleurer les gens <u>sans faire comme eux</u> .	No puedo ver llorar a la gente <u>sin hacer lo propio</u> .	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
Jacob est <u>joli garçon</u> , un bon garçon, je suis de votre avis ; ce n'est pas que je le méprise, on est	Jacobo es <u>apuesto</u> , un joven galán, estoy de acuerdo con vos; no es que lo desprecie,	Disolución Equivalencia	Disolución de <i>joli garçon</i> a simplemente <i>apuesto</i> . En francés

<p>ce qu'on est, mais <u>il y a une règle dans la vie</u> ; on a rangé les conditions, <u>voyez-vous</u>; je ne dis pas qu'on ait bien fait, c'est peut-être une folie, mais il y a longtemps qu'elle dure, tout le monde la suit, nous venons trop tard pour la contredire. C'est la mode ; on ne la changera pas, ni pour vous ni pour ce petit bonhomme. En France et partout, un paysan n'est qu'un paysan, et ce paysan n'est pas pour la fille d'un citoyen bourgeois de Paris.</p>	<p>somos lo que somos, mas <u>en esta vida hay reglas</u>; las condiciones, altas y bajas, están establecidas, <u>veis a lo que me refiero</u>; no digo que esté bien hecho, tal vez sea una locura, pero hace ya tiempo que dura, todo el mundo las respeta, llegamos demasiado tarde para llevar la contraria. Es la moda; no vamos a cambiarla, ni por vos ni por este jovencito. En Francia y en todas partes, un campesino no es más que un campesino, y este campesino no está hecho para la hija de un ciudadano burgués de París.</p>	<p>Concentración</p>	<p>se habla de la <i>regla</i> en singular, mientras que en español es en plural. Asimismo, se produce un aumento de los significantes en <i>veis a lo que me refiero</i>, adición necesaria para esta traducción por equivalencia.</p> <p>Esta intervención ejemplifica la crítica social marivaldiana, según la cual la humanidad se deja llevar demasiado por los dictados y convenciones sociales en lugar de actuar de manera crítica autónoma.</p>
<p>Vignerón, c'est qu'il avait des vignes, <u>et n'en a pas qui veut</u>.</p>	<p>Viñador, eso es porque tenía viñas, y <u>no las tiene cualquiera</u>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Traducción por expresión equivalente.</p>
<p>Mon beau-père avait bien vingt fiacres <u>sur la place</u> ; il n'était donc</p>	<p>Mi suegro poseía veinte carruajes <u>del lugar</u>, <u>¿lo convierte</u></p>	<p>Adaptación Concentración</p>	<p><i>Sur la place</i> se traduce aquí por <i>del lugar</i> y se adiciona</p>

pas de bonne famille, à son compte ?	<u>eso</u> , a su vez, en un miembro de mala familia?		<i>lo convierte eso</i> como introducción interrogativa.
Votre mari était fils <u>de gens de rien</u> ; vous avez perdu votre honneur en l'épousant.	Vuestro marido era hijo <u>de un don nadie</u> . Perdisteis vuestro honor al casaros con él.	Equivalencia	Traducción por equivalencia y recurso a la expresión <i>ser un don nadie</i> .
C'est que, <u>dans les provinces</u> , c'est l'usage de donner ces noms-là aux enfants dans les familles.	Porque, <u>en los pueblos</u> , las familias acostumbran llamar así a los niños.	Adaptación	En francés se suele recurrir a <i>provinces</i> para hablar del campo, por ello se traduce por <i>en los pueblos</i> .
ESCENA XXIV			
J'ai un <u>billet</u> à écrire, et vous me parlerez après.	Debo escribir una <u>nota</u> , me lo contaréis después.	Equivalencia	Un <i>billet</i> suele ser una carta muy corta y escrita rápidamente, una <i>nota</i> .
ESCENA XXV			
C'est un malheur pour cette fille-là d'épouser un <u>petit fripon</u> qui ne l'aime point et qui, encore aujourd'hui, faisait l'amour à une autre pour l'épouser.	Es una desgracia que esa mujer se case con un <u>picarillo</u> que no la quiere en absoluto y que, todavía hoy, le declaraba su amor a otra para casarse con ella.	Equivalencia	El diminutivo permite en este caso darle un toque burlesco al apelativo.

Vous auriez grand tort.	Os equivocaríaís. Y mucho.	Concentración por equivalencia	Se utilizan más significantes, puesto que se insiste sobre las dimensiones de la equivocación con y <i>mucho</i> .
ESCENA XXVI			
Voilà Mademoiselle Agathe qui se plaint beaucoup du prétendu.	<u>Estaba aquí con</u> la señorita Ágata, que tiene muchas quejas del pretendiente.	Amplificación	Adición de <i>estaba aquí</i> , para contribuir a la contextualización de los hechos.
Mademoiselle Habert ne sait donc pas que ce La Vallée est de <u>la lie du peuple</u> ?	¿Acaso la señorita Habert no sabe que ese Del Valle pertenece a <u>la escoria del pueblo</u> ?	Equivalencia	Traducción por expresión equivalente.
Est-ce que le neveu vous a aussi <u>gâté l'esprit</u> ? Vous avez là un <u>plaisant historien</u> .	¿El sobrino también os ha <u>nublado el juicio</u> ? Es un gran <u>cuentista</u> .	Equivalencia Disolución	En este caso, <i>esprit</i> se traduce por <i>juicio</i> . Y <i>plaisant historien</i> se reduce a <i>cuentista</i> .
Un affront, petite fille ! Eh ! de quelle espèce est-il ? <u>Mort de ma vie</u> , un affront !	Una afrenta, hijita. ¿De qué tipo? ¡ <u>Que me maten</u> ! ¡Una afrenta!	Equivalencia Transposición	Traducción por equivalencia y transposición: el sustantivo <i>mort</i> se convierte en verbo (<i>matar</i>).

<p>Cette innocente avec son affront ! <u>Allez</u>, vous êtes une sottie, ma fille. Il m'a dit que c'est qu'il n'a pu vous désabuser sans trahir son secret, et <u>vous y avez donné comme une étourdie</u>. Qu'il n'y paraisse pas, surtout. <u>Allez</u>, laissez-moi en repos.</p>	<p>¡La inocente esta con su afrenta! Sois una necia, hija mía. Me dijo que no podía desilusionaros sin traicionar su secreto, y vos <u>caísteis como una tonta</u>. Sabed que las apariencias engañan. Dejadme tranquila.</p>	<p>Disolución por equivalencia</p>	<p>Traducción por una expresión equivalente (<i>caer como una tonta</i>) que pone de manifiesto actitudes socialmente atribuidas a la mujer por el heteropatriarcado y que requiere menos significantes que en francés.</p>
<p>Oui, je l'ai refusé, quoiqu'il m'ait baisé la main aussi bien qu'à vous, <u>et de meilleur cœur</u>, ma fille.</p>	<p>Sí, yo lo rechacé, y eso que me besó la mano como os la besó a vos, <u>y con más ganas</u>, hija mía.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p><i>De meilleur cœur</i>, en el sentido de con más entusiasmo, de mejor gana.</p>
<p>ESCENA XXVII</p>			
<p>Que je hais les <u>babillards</u> ! Si je lui ressemblais, <u>sa femme serait en de bonnes mains</u>.</p>	<p>¡Cómo odio a los <u>charlatanes</u>! Si me pareciese a él, <u>su mujer estaría apañada</u>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Traducciones por equivalencia, la segunda de ellas permite el uso de la expresión <i>estar apañada</i>.</p>
<p>(...) qu'elle a épargnée à son insu et qu'il n'épargnerait pas, lui, car il dissipe tout.</p>	<p>(...) que ahorró a sus espaldas, <u>puesto que</u> él no las habría ahorrado, se lo gasta todo.</p>	<p>Concentración</p>	<p>Adición de <i>puesto que</i>, locución conjuntiva.</p>

(...), à qui il envoie des présents malgré qu'elles en aient.	(...) a quienes envía presentes aunque ya tengan <u>de todo</u> .	Concentración	Adición de <i>de todo</i> , para insistir sobre que no las necesita.
ESCENA XXVIII			
Le ciel en soit loué !	¡Alabado sea el cielo!	Equivalencia	Traducción por expresión equivalente.
Le joli <u>tour d'esprit</u> que vous me jouez là !	Vaya una <u>jugarreta</u> que me hacéis.	Adaptación	En este caso <i>tour d'esprit</i> se traduce por <i>jugarreta</i> , con significado coloquial, en el sentido de mala pasada.
Dites aussi à Madame Alain <u>de ne pas</u> divulguer les présents ruineux que vous faites à de jolies femmes.	Decidle también a la señora Alan <u>que no ande</u> divulgando los dispendiosos regalos que hacéis a las mujeres hermosas.	Concentración	Uso del gerundio como si se tratase de una hábito de la señora Alan, lo cual es acertado.
N'y a-t-il personne ici <u>pour vous aider</u> ?	¿No hay nadie por aquí <u>que pueda echar una mano</u> ?	Concentración por equivalencia	En lugar de por <i>ayudar</i> se opta por la expresión <i>echar una mano</i> , que implica mayor cantidad de significantes.

ESCENA XXIX			
Oui, Jacques Giroux, <u>vo</u> tre tante à la mode de Bretagne.	Sí, Jacobo Giroux, <u>vue</u> stra tía lejána.	Adaptación	Traducción por adaptación cultural.
Il n'était pas plus grand que ça quand je quittai <u>le pays</u> , mais vous saurez, Messieurs et Mesdames, que c'était le plus beau petit marmot <u>du canton</u> .	(...) porque erais pequeño cuando marché <u>del pueblo</u> , pero han de saber, señores y señoras, que era el zagal más hermoso <u>de aquellos lares</u> .	Adaptación	En este caso, el <i>pays</i> se convierte en <i>pueblo</i> , la aldea; a su vez, el <i>canton</i> , se convierte en <i>aquellos lares</i> .
C'est pourquoi je viens pour <u>mettre ma marque au contrat</u> , faute de savoir signer.	Por eso vengo, a <u>apostillar una cruz en el contrato</u> , a falta de saber firmar.	Equivalencia	Traducción por equivalencia: aquellas personas que no sabían escribir firmaban mediante una cruz o su huella.
Ma foi, gardez votre <u>marque</u> , ma tante. Je ne sais qui vous êtes. Attendez que <u>notre pays</u> m'en récrive.	Por Dios, guardaos vuestra <u>cruz</u> , tía mía. No sé quién sois. Esperad a que vuelvan a escribirme <u>del pueblo</u> .	Equivalencia Adaptación	Aquí se traduce <i>marque</i> por <i>cruz</i> por una cuestión de coherencia con respecto al fragmento anterior.

Voyez le glorieux qui recule déjà de m'avouer pour sienne parce <u>qu'il va être riche et un monsieur !</u>	Miren al muy engreído, cómo reniega de mí porque <u>se va a convertir en un señorito rico.</u>	Equivalencia	Ligera modificación sintáctica. <i>Riche et un monsieur</i> se traduce por <i>señorito rico</i> , el diminutivo se utiliza en este caso con tono peyorativo.
Ah ! <u>fourbe</u> . Voilà l'énigme expliquée. Je ne m'étonne plus si Mademoiselle me demandait tantôt mon amitié. C'est qu'elle croyait que c'était elle qu'on mariait.	¡Ah, <u>canalla</u> ! Enigma resuelto. Ya no me sorprende que la señorita pidiese mi amistad tan <u>encarecidamente</u> esta tarde. Se creía que era ella la que se casaba.	Equivalencia Concentración	De nuevo un <i>fourbe</i> que en este caso se traduce por <i>canalla</i> . Adición de <i>encarecidamente</i> .
Bon. N'a-t-il pas offert d'épouser notre dame, <u>si elle voulait de sa figure?</u>	Bueno, ¿acaso no le había propuesto a nuestra señora casarse <u>si se conformaba con su cuerpo serrano?</u>	Concentración por equivalencia	Esta traducción por equivalencia que permite emplear a una expresión española deriva en un aumento de significantes.
D'où le savez-vous, <u>caqueteuse</u> ?	¿Cómo sabéis eso, <u>cotorra</u> ?	Equivalencia	Traducción coloquial por equivalencia.
Ingrat ! Sont-ce là les <u>témoignages de ta reconnaissance</u> ?	¡Ingrato! ¿Así <u>muestras tu agradecimiento?</u>	Transposición	El sustantivo <i>testimonio</i> se convierte en verbo (<i>mostrar</i>).

<i>La confusión</i>			
Texto original	Traducción	Recurso empleado	Breve justificación
ESCENA I			
J'ai vu la <u>friponne</u> jeter sur moi de certains regards, qui <u>n'en demeureront pas là</u> , qui auront des <u>suites</u> , vous le verrez.	¡Vi cómo <u>la muy pícaro</u> me lanzaba unas miradas!, estoy seguro de que <u>no quedará ahí la cosa</u> sino que <u>irá a más</u> , ya lo veréis.	Concentración Equivalencia	<i>Friponne</i> se traduce por equivalencia y se entiende como <i>pícaro</i> (desvergonzada), el resultado es <i>la muy pícaro</i> por razones de estilo. <i>No quedará ahí la cosa</i> e <i>irá a más</i> , son expresiones equivalentes a las utilizadas en francés.
Quelle <u>apparence</u> y a-t-elle ait fait la moindre attention à ce que tu lui dis ?	¿Qué <u>pruebas</u> tienes de que le haya prestado un mínimo de atención a lo que le dijiste?	Equivalencia	<i>Apparence</i> en el sentido de <i>prueba</i> , evidencia.
N'est-ce rien que <u>des yeux qui parlent</u> ?	¿No significa nada <u>el lenguaje de las miradas</u> ?	Equivalencia	En español no son los ojos los que hablan, sino las miradas; por ello se traduce por <i>el lenguaje de las miradas</i> .
(...) ; son cœur est <u>pris</u> , c'est <u>autant de perdu</u> , (...).	(...) su corazón está <u>arrebatao</u> , ya no le pertenece <u>ni una pizca</u> ; (...).	Equivalencia Modulación	Un corazón tomado (<i>pris</i>), conquistado, no deja de ser un corazón <i>arrebatao</i> . La segunda

			parte de la intervención se traduce por modulación y se requiera a la locución pronominal <i>ni una pizca</i> .
Nos cœurs <u>ne seront pas fâchés</u> de se connaître un peu plus à fond, qu'en penses-tu, <u>ma poule</u> ?	Nuestros corazones <u>no harán ascos</u> a conocerse un poco más a fondo, ¿qué opináis, <u>pichoncito</u> ?	Equivalencia Adaptación	Traducción por equivalencia recurriendo a una expresión equivalente en español (<i>hacer ascos</i>); <i>ma poule</i> se traduce por <i>pichoncito</i> , lo que parece acertado.
Va, tu rêves.	Imaginaciones tuyas...	Adaptación	<i>Tu rêves</i> se adapta a cómo se diría en español: (<i>no son más que</i>) <i>imaginaciones tuyas</i> .
Je n'ose m'en flatter, et cependant je l'espère un peu.	<u>No quisiera hacerme ilusiones</u> , y sin embargo un <u>poquito</u> sí que lo espero.	Concentración	Traducción por equivalencia. <i>Un poquito</i> en lugar de <i>un peu</i> , puesto que le confiere al texto un carácter más soñador.
Ç'aurait été indiquer <u>adroitement</u> un rendez-vous pour le lendemain.	Eso habría fijado <u>subrepticamente</u> un encuentro para el día siguiente.	Equivalencia	Se traduce <i>adroitement</i> por <i>subrepticamente</i> en lugar de por <i>de manera acertada</i> porque se está refiriendo a una sugerencia oculta, a una invitación indirecta.

ESCENA II			
Eh ! eh ! bonjour, chère enfant ; reconnaissez-moi, <u>me</u> <u>voilà, c'est le</u> <u>véritable.</u>	¡Ey, ey! Buenas tardes, querida mía; <u>sí,</u> <u>soy yo, el único e</u> <u>irrepetible, el</u> <u>verdadero.</u> aquí me tenéis.	Concentración	En este caso se añaden significantes para facilitar la comprensión del texto, lo cual requiere una reformulación sintáctica.
Que voulez-vous, Monsieur le <u>Véritable</u> ?	¿Qué queréis señor <u>Verdadero</u> ?	Equivalencia	Traducción por equivalencia y por coherencia con la decisión traductiva tomada anteriormente.
À merveilles, voilà des <u>appas</u> dans la compagnie de qui il serait difficile de se porter mal.	De maravilla, en compañía de unos <u>encantos</u> como los vuestros sería difícil estar mal.	Equivalencia	<i>Appas</i> hace referencia específicamente a los atributos físicos de una mujer, principalmente su pecho, la traducción al español por <i>encantos</i> es más interpretable, aunque sí se refiera al atractivo físico.
Vous êtes aussi galant que <u>familier</u> .	Sois tan galán como <u>natural</u> .	Adaptación	<i>Familier</i> en el sentido de <i>natural</i> , puesto que así es cómo se actúa con la familia.
Et vous, aussi ravissante qu'hypocrite ; <u>mettons</u> <u>bas les façons,</u> vivons	Y vos, tan resplandeciente como hipócrita; <u>dejemos a</u> <u>un lado los remilgos,</u>	Equivalencia	Traducción por equivalencia. Esta intervención, de nuevo, refleja estupendamente

à notre aise.	vivamos a nuestra manera.		el pensamiento marivaldiano y cómo repudiaba las convenciones sociales.
Tu ne doutes pas que je ne t'aime, <u>dis-tu</u> ?	¿No se te ocurre pensar que tal vez no te quiera?	Disolución	Supresión del <i>dis-tu</i> del texto original.
Allons, m'amour, point de quartier ; finissons cet <u>article</u> -là.	Vamos, amor mío, no seas cruel, <u>terminemos con esto.</u>	Equivalencia	<i>Article</i> se refiere aquí al tema del que están conversando: ¿están o no enamorados? Por lo tanto en español se recurre al demostrativo <i>eso</i> .
<u>Palsambleu</u> , je t'aime, que lui faut-il de plus ?	¡ <u>Tu gloria!</u> ¡ <u>Diantre!</u> Te quiero, ¿qué más necesitas <u>para vanagloriarte?</u>	Amplificación	En este parlamento se añaden significantes para que la lectora o el lector comprendan todos los matices del diálogo: se habla de honra y de gloria, de que el amor triunfe en el corazón del ser amado.
Me voilà payé avec un <u>bis</u> .	<u>Así está mejor</u> , me daré por pagado con un <u>besito</u> .	Amplificación Equivalencia	Adición de <i>así está mejor</i> , para poner de manifiesto la necesidad de complacencia. Aquí se entiende <i>bis</i> como diminutivo de <i>bisou</i> (<i>bise</i>), lo que explica su traducción por <i>besito</i> .

Je mettrai ton cœur <u>en fonds</u> , (...).	Tu corazón será la <u>fianza</u> , (...).	Equivalencia	Aval, garantía.
(...) ; où deux paires de beaux yeux nous raccrochèrent <u>hier</u> , pour autant de temps qu'il leur plaira.	(...) a los que ayer dos pares de hermosos ojos nos encadenaron, por el tiempo que les plazca.	Disolución	Desplazamiento de <i>hier</i> .
<u>Passons, passons</u> , ne te pique point de payer mes compliments ce qu'ils valent, je te ruinerais en révérences, et <u>je te cajole gratis</u> .	<u>Dejémoslo estar</u> , no te molestes en pagar mis cumplidos lo que valen, te quedarías sin reverencias, y <u>yo te obsequio sin pedir nada a cambio</u> .	Equivalencia	<i>Passer</i> se emplea aquí en el sentido de dejar pasar, de <i>dejar estar</i> . A su vez, la última frase gana en significantes para transmitir el mismo mensaje de manera efectiva en español.
L'amour en fait quelquefois, des orphelins.	A veces el amor deja huérfanas <u>a su paso</u> .	Equivalencia	Modificación de la sintaxis y adición de <i>a su paso</i> .
Voilà de fort bons procédés.	Eso sí son buenas maneras.	Equivalencia	<i>Procédé</i> en cuanto a manera de comportarse, de proceder, por ello se traduce por <i>maneras</i> .
Si ton maître <u>s'y prend bien</u> , je ne crois pas qu'il se soutienne, le	Si tu señor <u>sabe arreglárselas</u> , no creo que le dure, la	Equivalencia	Traducción por equivalencia: <i>bien s'y prendre</i> , es decir,

goût du mariage <u>l'emportera.</u>	atracción por el matrimonio <u>acabará ganando.</u>		<i>arreglárselas o apañárselas</i> ; a su vez, <i>emporter</i> , se traduce por <i>acabará ganando</i> , recurriendo a una acepción en desuso del verbo francés.
Combien y a-t-il de ces vœux-là qui se rompent à <u>meilleur marché!</u>	¿¡Cuántos votos de esos no habrá que se rompan <u>al mejor postor!</u> ?	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
Oui, en <u>ce pays-ci</u> c'est l'usage en été, quand on est à la campagne, à cause du hâle et de la chaleur.	Sí, <u>en estos lares</u> es costumbre en verano, cuando estamos en el campo, para evitar el rigor del sol y su calor.	Adaptación	De nuevo, <i>pays</i> se adapta gracias a <i>lares</i> .
ESCENA III			
Ce que j'ai toujours prévu : que nous triomphons, <u>qu'on est rendu</u> , et que, quand il nous plaira, le notaire nous dira le reste.	Lo que yo ya preveía: que triunfamos, <u>que está hecho</u> , y que, cuando nos plazca, el notario dirá el resto.	Equivalencia	Transcreación: <i>on est rendu</i> , evoca el estar rendido a los pies de alguien, en este caso, Clarisa es la que ya ha sucumbido a Ergasto, <i>está hecho</i> .
(...) : la <u>race</u> des Frontins et des Ergastes ne rougira point de leur devoir <u>son entrée dans le</u>	(...) la <u>casta</u> de los Frontines y los Ergastos no se sonrojará ni un ápice por deberles <u>su</u>	Equivalencia Adaptación	En sentido literario, <i>race</i> se utiliza como sinónimo de linaje, <i>casta</i> . Como se señalaba

<u>monde</u> , et de leur donner la préférence.	<u>entrada en sociedad</u> , ni por darles prioridad.		anteriormente en el análisis de <i>Felicia</i> , <i>entrer dans le monde</i> requiere, por razones culturales, una adaptación e implica la <i>entrada en sociedad</i> .
<u>On avait juré</u> de garder le <u>célibat</u> , vous triomphez du serment.	<u>La vuestra</u> había jurado permanecer <u>soltera</u> , vos triumpfáis sobre tal voto.	Concentración Transposición	El pronombre impersonal <i>on</i> se reemplaza por <i>la vuestra</i> y el sustantivo <i>célibat</i> se convierte en adjetivo (<i>soltera</i>).
ESCENA IV			
Puisque le hasard <u>vous offre encore à mes yeux</u> , (...).	Puesto que el azar <u>me deleita de nuevo con vuestra presencia</u> , (...).	Equivalencia	<i>Offrir</i> se cambia por <i>deleitar</i> y se añade la <i>presencia</i> , que sustituye <i>à mes yeux</i> , lo que provoca que se altere la sintaxis y, por una cuestión de coherencia con el segmento traducido anteriormente, se alude a la <i>visión</i> , al final de la intervención.
(...) permettez <u>que je ne perde pas le bonheur qu'il me procure</u> .	(...) permitidme <u>que no deje escapar la dicha que vuestra visión me procura</u> .		
Voulez-vous ma vie <u>en réparation</u> de l'audace dont vous m'accusez ?	¿Queréis que os entregue mi vida <u>para enmendar</u> la osadía de la que me acusáis?	Transposición	El sustantivo (<i>réparation</i>) se convierte en verbo (<i>enmendar</i>).

<u>Jugez si un manque de respect est compatible avec de pareils sentiments.</u>	<u>Ya me diréis si la falta de respeto es compatible con tales sentimientos.</u>	Concentración	Adición de significantes, se ha preferido esta opción en lugar de traducir por juzgad/estimad.
Quant aux mesures que vous pouvez prendre pour vous mettre en état de me voir avec un peu plus de décence qu'ici, ce sont vos <u>affaires</u> .	En cuanto a las medidas que podéis tomar para poder verme con un poco más de decencia que aquí, es <u>asunto</u> vuestro.	Equivalencia	<i>Affaires</i> se traduce, de nuevo, en este caso como <i>asunto</i> , en el sentido de estar concernido (<i>es asunto vuestro</i>).
(...) qui me mena sur-le-champ dans <u>cette campagne-ci</u> .	(...) y que me trajo de inmediato a <u>estos lares</u> .	Adaptación	De nuevo se ha traducido por adaptación <i>cette campagne-ci</i> por <i>estos lares</i> .
(...) et c'est donc <u>chez lui</u> que vous êtes actuellement, Monsieur ?	Entonces, os alojáis en <u>sus dominios</u> , ¿no es así, señor?	Adaptación	<i>Chez lui</i> se traduce aquí por <i>sus dominios</i> .
(...) et que j'allais conclure avec une personne à qui rien ne me liait <u>qu'un simple rapport de condition</u> et de fortune.	(...) y que me unía a una persona <u>con la que solo tenía en común</u> mi condición y fortuna.	Equivalencia	<i>Rapport</i> es otro de los vocablos que puede generar problemas de adaptación en español, en este caso se ha traducido, vinculándolo al verbo <i>lier</i> , por <i>tener en común</i> .
<u>À la bonne heure</u> ; personne n'y a réussi ; vous le tentez, nous	<u>A día de hoy</u> , nadie lo ha logrado, vos lo intentáis, y ya	Equivalencia	Traducciones por equivalencia tanto de la locución temporal como

verrons ce qu'il en sera ; mais <u>je vous saurai bien mauvais gré</u> , si vous y réussissez mieux qu'un autre.	veremos qué pasa; pero <u>me daríais un buen disgusto</u> si tuvieseis más éxito que los demás.		de la expresión francesa por <i>dar un buen disgusto</i> .
Et cependant je pars, sans avoir eu la <u>douceur</u> de voir encore ces yeux et ces traits...	Y sin embargo me marchó... sin haber tenido la <u>dicha</u> de ver de nuevo esos ojos y esos rasgos...	Equivalencia	En este caso la <i>douceur</i> no es más que la <i>dicha</i> , la felicidad.
ESCENA VI			
Je la trouve <u>embarrassée</u> : qu'est-ce que cela signifie, Ergaste y aurait-il <u>part</u> ?	La encuentro <u>apurada</u> : ¿qué significará eso? ¿Tendrá Ergasto <u>algo que ver</u> ?	Equivalencia Concentración	Aquí, <i>embarrasser se</i> entiende como no estar cómoda, angustiada: <i>apurada</i> . A su vez, y <i>avoir part</i> se traduce por <i>tener algo que ver</i> .
Il faut lui parler, je sais le moyen de la <u>congédier</u> .	He de hablar con ella, conozco el modo de <u>alejarla</u> .	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
Moi, de même : <u>le plaisir de rêver</u> m'a insensiblement amené ici.	Yo igual, <u>recreándome en mis ensoñaciones</u> he llegado hasta aquí.	Equivalencia	Transcreación: el placer de soñar (<i>plaisir de rêver</i>) se convierte aquí en la <i>recreación de las ensoñaciones</i> , de ilusiones o fantasías.

Vous me paraissez <u>rêveuse</u> .	Parecéis <u>pensativa</u> .	Equivalencia	<i>Rêveuse</i> en el sentido de pérdida en sus pensamientos, <i>pensativa</i> .
Damis ! Oh ! <u>sur ce pied-là</u> je vous quitte.	¡Damís! ¡Oh! <u>Pues con estas</u> , os dejo.	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
ESCENA VII			
<u>Il n'y a pas de plaisir</u> avec vous, vous devinez mot à mot ce qu'on pense.	<u>Con vos no se puede disfrutar del misterio</u> , adivináis palabra por palabra lo que una piensa.	Amplificación	Adición de significantes para propiciar la comprensión del texto meta.
J'en conviens.	Lo admito.	Equivalencia	<i>Convenir</i> implica manifestar su acuerdo, de ahí la traducción al español.
Autre idée !	¡Menuda ocurrencia!	Equivalencia	Traducción por equivalencia.
ESCENA VIII			
Oh ! tu le peux : je ne t'en empêche pas.	Puedes hacerlo, <u>no seré yo</u> quien te lo impida.	Concentración	Adición de <i>no seré yo</i> , para poner énfasis e las intenciones de Clarisa.

ESCENA IX

<p>(...) que je vous aime, que je vous adore, que je ne vous verrai jamais qu'avec <u>transport</u>.</p>	<p>(...) que os amo, que os adoro, que solo puedo veros con <u>arrebato</u>.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Los <i>transports</i> representan una gran emoción, al igual que en español sentirse arrebatado. Por ello se ha traducido por <i>arrebato</i>, en el sentido de exaltación emocional, éxtasis.</p>
<p>Oubliez une faute échappée à la violence d'une passion qui m'a <u>troublé</u>, et qui me trouble encore toutes les fois que je vous parle.</p>	<p>Olvidad un error fruto de la violencia de una pasión que <u>me nubló el juicio</u>, y que todavía me lo nubla cada vez que os hablo.</p>	<p>Equivalencia</p>	<p>Traducción por expresión equivalente: <i>nublar el juicio</i>.</p>
<p>Adieu, Monsieur ; j'attendrai le comte de Belfort.</p>	<p>Adiós, señor; <u>estaré esperando la visita</u> del conde de Belfort.</p>	<p>Concentración</p>	<p>Uso del verbo estar en futuro y el gerundio para indicar continuidad.</p>

ESCENA XI

Je suis enchanté, Frontin ; <u>je suis transporté !</u>	Estoy encantado, Frontín; ¡ <u>qué embriaguez!</u>	Equivalencia	De nuevo se refiere el término <i>transporté</i> , en este caso con el mismo significado, por lo que se opta por <i>embriaguez</i> .
Si la belle vous donne cela pour de <u>l'espérance</u> , elle ne vous trompe pas.	Si la bella <u>os da esperanzas</u> , es que no os engaña.	Transposición	En francés la <i>esperanza</i> “se da” en singular; en español, en plural.
Cela fera une petite <u>journée de tendresse</u> assez complète.	Buena manera de completar una <u>jornada amorosa</u> .	Adaptación Transposición	En este caso la <i>tendresse</i> se entiende de nuevo como <i>amor</i> . Se produce, además, la transposición del sustantivo <i>tendresse</i> que se convierte en adjetivo (<i>amorosa</i>).
Votre maîtresse a bien des grâces ; mais le plus beau de ses traits, vous ne le voyez point, il n'est point sur son visage, il est dans sa <u>cassette</u> .	Las gracias de vuestra amada son incontables, pero sois incapaz de ver el más bello de sus rasgos, y no se encuentra en su rostro, sino en su <u>caudal</u> .	Equivalencia	<i>Cassette</i> se refiere a las posesiones o tesoro de un miembro de la nobleza; <i>caudal</i> se utiliza aquí en el sentido de hacienda o bienes.

Savez-vous bien que le cœur de Clarice est une <u>emplette</u> de cent mille écus, Monsieur ?	¿Estáis al tanto de que el corazón de Clarisa <u>os reportará</u> cien mil escudos, señor?	Equivalencia Transposición	<i>Emplette</i> hace referencia a las compras; <i>reportar</i> alude por lo tanto a las ganancias materiales, a esos <i>cien mil escudos</i> .
ESCENA XII			
D'un discours <u>malhonnête</u> que j'ai ordre de vous tenir, et qui ne demande pas <u>la cérémonie du chapeau</u> .	De un discurso <u>grosero</u> que me han ordenado transmitiros, y que no requiere <u>el ceremonial del sombrero</u> .	Equivalencia	El uso de <i>malhonnête</i> se ha interpretado como <i>grosero</i> , por carente de educación, y no como <i>deshonesto</i> .
<u>Dites vos injures à ma commission</u> , c'est elle qui est insolente, et non pas moi.	<u>Guardaos las injurias para quien manda el recado</u> , la insolencia es suya, y no mía.	Transposición	El sustantivo <i>commission</i> se sustituye aquí por una subordinada (<i>para quien manda el recado</i>).
F.- Voulez-vous que j' <u>estropie</u> le commissionnaire, Monsieur ? A.- Cela n'est pas de l'ambassade : je n'ai point ordre de revenir <u>estropié</u> .	F.- ¿Queréis que <u>descalabre</u> al recadero, señor? A.- Eso no formaba parte de mi embajada: no se me ha dado orden de regresar hecho un <u>estropicio</u> .	Equivalencia	Se ha traducido por equivalencia pero no se ha querido repetir <i>estropicio</i> , por lo que en la primera de las intervenciones se ha optado por <i>descalabre</i> .
Elle-même <u>en</u>	<u>La misma que viste y</u>	Equivalencia	Traducción por

<u>original</u> ; je lui ai aussi entendu <u>marmotter entre ses dents</u> que vous étiez un grand <u>fourbe</u> ; (...).	<u>calza</u> ; también la he oído <u>farfullar entre dientes</u> que eráis un auténtico <u>pérfido</u> ; (...).		equivalencia que ha permitido introducir una locución popular (<i>la misma que viste y calza</i>) y reiterar la naturaleza de <i>fourbe</i> como <i>pérfido</i> en este caso.
Oui ; mais rien qu'entre les dents ; <u>un fourbe tout bas</u> .	Sí, pero solo entre dientes, <u>un pérfido por lo bajini</u> .	Equivalencia	
Oui-da, Monsieur ; <u>esprit de femme et caprice</u> : voilà tout ce que c'est ; qui dit l'un, suppose l'autre ; les avez-vous jamais vus séparés ?	Sí, claro, señor; <u>humores y caprichos de mujer</u> : eso es todo, quien dice lo uno, supone lo otro; ¿acaso los habéis visto alguna vez por separado?	Adaptación	Aquí, <i>esprit</i> se traduce por <i>humores</i> , y se modifica la sintaxis de la frase para equiparar jerárquicamente los <i>humores</i> y los <i>caprichos</i> .
Il parle de vous <u>comme d'un enfant au maillot</u> .	Habla de vos <u>como si fuerais un crío</u> .	Disolución por equivalencia	Traducción por equivalencia que reduce el número de significantes: <i>enfant au maillot</i> se reduce simplemente a <i>crío</i> .
<u>Il y a encore un petit reliquat</u> , je ne vous ai donné que la moitié de votre affaire : j'ai ordre de vous dire...	<u>Todavía queda algo en la recámara</u> , solo os he comunicado la mitad del encargo; me han encomendado deciros...	Equivalencia	El <i>reliquat</i> , en textos literarios, se refiere a lo que aún subsiste, por lo que se ha traducido por equivalencia por <i>queda algo en la recámara</i> .

Pardi ! il est tout de son long dans ces <u>tablettes</u> -ci.	¡Pardiez! Si está todo en estas <u>notas</u> ...	Equivalencia	Nos imaginamos que lo que Arlequín lleva en la mano son anotaciones, por lo que se traduce <i>tablettes</i> por <i>notas</i> .
(...) à cause de la <u>bienséance</u> et de votre peu de mérite ; (...).	(...) debido a las <u>convenciones</u> y vuestra ausencia de mérito;	Equivalencia	Se traduce <i>convenciones</i> (sociales) puesto que <i>bienséance</i> no es sino lo que conviene hacer o decir en una sociedad.
J'avoue que voilà le <u>vertigo</u> le mieux conditionné qui soit jamais sorti d'aucun cerveau femelle.	He de admitir que acabamos de presenciar la <u>pataleta</u> mejor urdida que jamás haya salido de un cerebro de mujer.	Adaptación	En este caso, como se señala en la nota a pie de página de la traducción de <i>La confusión</i> , se habla de vértigos en el sentido de caprichos, <i>pataletas</i> , actitudes histórica y socialmente atribuidas a las mujeres por el patriarcado.
Amuse-le, Frontin ; je n'ai qu'un pas à faire pour aller au <u>logis</u> , et je vais y écrire un mot.	Entretenlo, Frontín; estoy a un paso de <u>nuestra residencia</u> , iré a escribir una nota.	Adaptación	El <i>logis</i> se traduce aquí por <i>nuestra residencia</i> , es decir, el lugar en el que viven.

ESCENA XIII			
Tu as l'oreille martiale.	Tienes un oído fino.	Equivalencia	Traducciones por equivalencia semántica.
Expédions la bouteille.	Despachemos una botella.	Equivalencia	
Doucement ! <u>je n'ai pas le sol, mon garçon.</u>	¡Despacito! <u>Estoy sin blanca, mozuelo.</u>	Disolución por equivalencia	Se reduce el número de significantes, y se traduce por equivalencia.
Ah ! maudit <u>souffleur</u> ! Ah ! <u>scélérat</u> ! Ah ! <u>chenapan</u> !	¡Ah, maldito <u>soplador</u> ! ¡Ah, <u>canalla</u> ! ¡ <u>Golfo</u> !	Equivalencia	Aquí se profieren una serie de insultos que se han intentado adaptar al contexto de la época.
ESCENA XIV			
J'aimerais mieux être le postillon du diable, qui vous emporte tous deux, vous et <u>ce coquin, qui est la copie d'un fripon</u> !	Preferiría ser el postillón del diablo, y llevaros a ambos, a vos y a <u>este tunante, que es el vivo retrato de un bellaco.</u>	Equivalencia	Traducciones por equivalencia. <i>Coquin</i> se traduce por <i>tunante</i> ; <i>fripon</i> por <i>bellaco</i> ; <i>maraud</i> , por <i>rufián</i> . Todos estos términos comparten la noción de persona falta de honor, ruin. Se utiliza el vocablo <i>zagala</i> por considerar que contribuye a elevar el nivel lingüístico del
Ce <u>maraud</u> , qui n'a ni argent, ni crédit, ni le mot pour rire ! un sorcier qui <u>souffle les filles</u> !	Este <u>rufián</u> , que no tiene ni dinero, ni crédito, ni capacidad de hacer reír. Un brujo que <u>sopla zagalas</u> .		

			texto y a arcaizar su lenguaje.
C'est une bagatelle, une <u>affaire</u> de jalousie : (...).	Es una bagatela, una <u>cuestión</u> de celos: (...).	Equivalencia	En este caso, <i>affaire</i> se traduce por <i>cuestión</i> .
ESCENA XVI			
Vous voilà dans un mouvement <u>épouvantable</u> à cause de la question du monde la plus simple que je vous fais.	Os halláis en un estado <u>tremebundo</u> debido a que os he hecho la pregunta más simple del mundo.	Equivalencia	Traducción por equivalencia léxica.
Frontin est allé porter un <u>billet</u> à ta maîtresse, où je lui jure que je ne sais ce que c'est.	Frontín ha ido a llevarle un <u>mensaje</u> a tu señora, en el que le juro que no sé de qué se trata.	Equivalencia	En este caso no se traduce <i>billet</i> por nota sino por <i>mensaje</i> , para enriquecer el léxico del texto meta, ya que en francés se tiende más a la repetición que en español.
Qu'elle s'y promène ou non, ce n'est pas ma faute, Lisette, et <u>si quelqu'un s'est jeté à ses genoux</u> , je te garantis que ce n'est pas moi.	Que esté de paseo o no, no es culpa mía, Liseta, y <u>si alguien se postró a sus pies</u> , te garantizo que no era yo.	Equivalencia	Traducción por equivalencia. Se eligió <i>postrarse</i> porque implica respeto, veneración.
Le plaisant écart !	¡Vaya furor chocarrero!	Equivalencia	Adaptación para poner de manifiesto la actitud grosera.

C'est là qu'il en tient, quel dommage !	Y sigue con esas... ¡Qué lástima <u>de hombre!</u>	Equivalencia	Traducción por equivalencia y adición de <i>hombre</i> .
ESCENA XVII			
Puisque Clarice revient, apparemment qu'elle s'est <u>désabusée</u> , et qu'elle a reconnu son erreur.	Puesto que Clarisa regresa, parece que ya está <u>desengañada</u> , y que ha reconocido su error.	Equivalencia	<i>Désabusée</i> , desencantada con todo, <i>desengañada</i> .
ESCENA XVIII			
C'est que moi, <u>qui sors de la mêlée</u> , je vous en apporte d'un peu différentes.	Es que yo, <u>que vengo de la contienda</u> , os traigo unas un poco diferentes.	Equivalencia	<i>Mêlée</i> en el sentido de riña, disputa, batalla (<i>contienda</i>).
Tenez, jugez vous-même s'il peut <u>en revenir</u> .	Tomad, juzgad vos mismo si podría <u>volver en sí</u> .	Concentración por equivalencia	<i>Revenir</i> en el sentido de recobrar el juicio, <i>volver en sí</i> .
Et bien m'en a pris d'être d'une étoffe d'un peu plus de résistance que lui, (...).	Y menos mal que <u>yo estoy hecho de una pasta</u> más resistente que la suya, (...).	Equivalencia	Traducción por equivalencia y recurso y modificación de la expresión <i>estar hecho de otra pasta</i> .
Eh ! que vous a-t-elle dit, cette <u>double soubrette</u> ?	¿Y qué os ha dicho entonces esa <u>doncella embaucadora</u> ?	Equivalencia	Aquí se traduce <i>double</i> como <i>embaucadora</i> , como si tuviese dos caras, manifestando que no la considera de fiar.
Ce que vous me dites	Lo que me estáis	Equivalencia	En el francés

là <u>ne vaut pas le diable</u> , (...).	contando <u>no vale un pimiento</u> , (...).		marivaldiano, no valer nada, o no valer un pimiento, sería no valer el diablo.
<u>Nous revenons houspillés</u> , votre billet et moi : allez-vous-en, sauvez le corps de réserve.	Vuestro mensaje y yo mismo <u>nos hemos llevado un buen rapapolvo</u> : marchaos, salvaos, vos, que aún podéis.	Equivalencia	Traducción por equivalencia: <i>revenir houspillé</i> gana en significantes para transformarse en <i>llevarse un buen rapapolvo</i> .
On n'écrit pas mieux que j'ai parlé, et j'espérais déjà beaucoup de <u>ma pièce d'éloquence</u> , (...).	Nadie escribe mejor de lo que yo hablo, y me esperaba mucho más de <u>mi elocuente discurso</u> , (...).	Tranposición	<i>Ma pièce d'éloquence</i> se convierte en <i>mi elocuente discurso</i> . Así pues, el sustantivo (elocuencia) se convierte en adjetivo (elocuente) y la pièce se desambigua y pasa a ser un <i>discurso</i> .
(...) quand le vent <u>d'un revers de main</u> , qui m'a frisé la moustache, (...).	(...) cuando <u>el aire de un bofetón</u> me rizó el bigote (...).	Equivalencia	Traducción por equivalencia léxica. En lugar de repetir arengador-arenga se ha optado por <i>alocución</i> .
(...) a forcé le <u>harangueur</u> d'arrêter aux deux tiers de sa <u>harangue</u> .	(...) y obligó al <u>arengador</u> a detenerse en el segundo tercio de su <u>alocución</u> .		

ESCENA XIX			
La <u>bonne</u> âme !	¡Qué alma tan <u>caritativa</u> !	Equivalencia	Un ‘buen alma’, un ‘buen corazón’, suele referirse como un <i>alma caritativa</i> , que empatiza con el padecimiento ajeno.
Toujours cette sœur ! ce mot-là <u>lui tourne la tête</u> .	¡Y sigue con la hermana esa! Esa palabra <u>lo vuelve loco</u> .	Equivalencia	Perder la cabeza, en suma, <i>volverse loco</i> .
Ce soufflet était-il <u>à sa place</u> ?	¿No estaba el sopapo <u>fuera de lugar</u> ?	Equivalencia	Introducción por el adverbio negativo <i>no</i> y recurso a la expresión <i>fuera de lugar</i> , en lugar de <i>en su lugar</i> , al contrario que en el texto original.
Ils ont les yeux <u>bien égarés</u> .	Tienen los ojos <u>desencajados</u> .	Equivalencia	Descompuestos, fuera de sí.
ESCENA XX			
Sont-elles tombées des nues ?	¿Cayeron del cielo?	Adaptación	En francés caen de las nubes, en español del cielo.
ESCENA XXI			
C'est tout ce que j'avais à vous dire, et	Es todo lo que tenía	Equivalencia	<i>Passer</i> en el sentido de pasar de un lugar a

je passe.	que deciros, <u>me voy.</u>		otro, de cambiar de posición: <i>irse.</i>
ESCENA XXII			
Monsieur, voilà une <u>friponne</u> , sur ma <u>parole.</u>	Señor, <u>esto es a lo que yo llamo una descarada.</u>	Equivalencia	Traducción por equivalencia: <i>friponne</i> se traduce aquí por <i>descarada</i> , desvergonzada.
Si je la connais, Madame, je veux que <u>la foudre m'écrase !</u>	Señora, si la conozco, <u>que me parta un rayo.</u>	Equivalencia	Traducción por equivalencia, recurso a una expresión figurativa existente en español.
<u>Sur ce pied-là</u> , tout est éclairci.	<u>Ahora</u> está todo claro.	Disolución por equivalencia	Estando así las cosas, tal y como está todo, o más simple: <i>ahora.</i>
Ah ! <u>nous en tirerons</u> pourtant <u>quelque chose.</u>	¡Ay! Al final <u>sacaremos algo en claro.</u>	Equivalencia	Traducción por expresión equivalente, que requiere simplemente la adición de <i>en claropara</i> una mejor comprensión.
Il ne s'agit plus de <u>cela</u> , c'est un détail inutile.	<u>Eso ya no viene al caso</u> , es un detalle sin importancia.	Equivalencia	<i>Venir al caso</i> es la expresión a la que se acude para esta traducción por equivalencia.
L'aventure a bien fait de finir, j'allais vous	Menos mal que la aventura se ha	Adaptación	En el siglo XVI se crea el hospital des

<p>croire échappés des <u>Petites-Maisons</u>.</p>	<p>terminado, estaba por creeros salidos de un <u>manicomio</u>.</p>		<p><i>Petites-Maisons des fous</i>, para la gente que había perdido el juicio; lo adaptamos traduciéndolo como <i>manicomio</i>.</p>
--	--	--	--

**3-Análisis genérico-literario de cuatro comedias de
Marivaux Analyse générique-littéraire de quatre comédies de
Marivaux**

Marivaux un filósofo social y feminista Marivaux un philosophe social et féministe

En un siglo en que la cultura desprende filosofía, la razón se filtra por cada resquicio de la literatura, embebiendo casi cada matiz de la obra y haciendo de esta un estudio social en sí misma.

El XVIII es un siglo de cambio, de apertura al mundo, de una asimilación de otras culturas que no imposibilita la conciencia nacional, así como de avances de todo tipo (mercantiles, industriales, técnicos, culturales, artísticos), entre los que figuran también los propiciados por el retorno a las fuentes clásicas. Y si los clásicos grecolatinos destacaron, no fue solo por la perspicacia visionaria propia de todo genio, sino también por declarar su aceptación y fomento de un reconocido y ostentoso libertinaje.

Este libertinaje sería para Marivaux el numen que constituiría la esencia de sus pensamientos, aflorando en su obra, practicados en su vida. No se puede entender la figura de Marivaux si no se parte de su condición de pensador libertino⁴⁵. Si partimos de la constatación de que el XVIII es un siglo hedonista⁴⁶, hemos de dar por sentado que el libertinaje forma parte de su esencia misma. La asunción de que lo terrenal puede aportar grandes placeres, contribuye a la dejación de los austeros deberes religiosos e incrementa la voluntad de vivir y disfrutar a través de los sentidos.

El sexto arte se convierte para Marivaux en la transcripción de la práctica del sexto sentido⁴⁷. El filósofo del amor emplea vocablos para poner de manifiesto, a través del análisis de los comportamientos

⁴⁵ Cf. Patrick Wald Lasowski, "Introduction" a *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, París, Gallimard, Pléiade, 2000.

⁴⁶ Lydia Vázquez, *Elogio de la seducción y el libertinaje*, Alegria, R&B eds, 1991.

⁴⁷ Lydia Vázquez, *ibid.*

eróticos que constata en la sociedad que lo rodea, esa ineludible crítica consustancial a todo filósofo libertino.

Si en el siglo XVII se cedía el protagonismo a los personajes, a los tipos sociales, Marivaux aprovecha la inflexión del cambio de siglo para llevar a cabo cierta transgresión, y decide con tal fin servirse de sus actores para escenificar los sentimientos mismos, la esencia humana, sus deseos, sus tentaciones, sus pulsiones. Las trabas, las argucias y las pruebas, entre otros, son meros recursos en los que se apoya nuestro dramaturgo con el fin de representar ese juego de contrarios en el que razón y virtud optan, por ejemplo, entre el auténtico amor o el matrimonio, considerado como su liquidador absoluto. Una suerte de alegoría del sentimiento en la que un opuesto excluye al otro, en la que las fronteras se establecen como límites necesarios.

La naturaleza era para los latinos, y lo será para los filósofos dieciochistas, el camino ineludible para conocer al hombre (entendido como ser humano), su núcleo, su fuente, su origen. Esta *natura* deificada se convertirá en una nueva obsesión de la época y fascinará especialmente a Rousseau⁴⁸, quien además establecerá que todo hombre es fruto de su educación, tema recurrente en la época. Una época donde los filósofos enseñan pues el camino hacia el placer, hacia el goce existencial, convirtiéndose la felicidad terrenal en un derecho legítimo.

El ámbito de la educación aparece como otro testimonio más del resurgir de los clásicos. Horacio y su *enseñar deleitando*⁴⁹ resurgen con el deseo de fomentar el goce vital; y el propio Kant⁵⁰ lanzaría una llamada a los hombres de su siglo, invitándolos a que *osasen saber*. Esta relevancia que se concede a la educación es reflejo de la ruptura con la superstición y el absolutismo religioso y político: el individuo adquiere el poder de autogobernarse a la par que se sacraliza la educación en tanto que

⁴⁸ Lydia Vázquez, Jean-Jacques Rousseau, Madrid, Síntesis, 2005.

⁴⁹ http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/horacio/ [consultado el 2/08/2018].

⁵⁰ Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la Razón Pura* (1781).

camino para alcanzar la felicidad interna del hombre que se conoce a sí mismo⁵¹.

El ginebrino se oponía a la teoría enciclopedista de que el filósofo era un ser social por naturaleza y su supuesto, basado en la idea de que era la sociedad la que mancillaba a un hombre bueno en su origen, lo condujo a ganarse múltiples detractores. Marivaux se adelantó en este sentido a Rousseau, dando un paso más radical en el desencanto y, si bien se inclinaría por la socialización del filósofo, defendería a través de sus obras una imagen del hombre corrompido desde su alumbramiento y por la sociedad, desnaturalizado, mediatizado por los prejuicios sociales tales como la ambición, el dinero o las conveniencias⁵².

Natura se inmiscuiría también por aquel entonces en la inclinación por amar, y por amar lo bello. Ese ser *amable* de quien tanto se habla a lo largo del siglo XVIII sería merecedor de afecto por estar dotado de atractivo físico⁵³. En el lapso comprendido entre 1778 y 2016, *amable* se define inalterablemente en su más puro sentido etimológico, como «digno de ser amado» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*). El amor carnal o Eros, a su vez, se alzaría como algo inherente a la naturaleza del hombre, como fruto del instinto; y así, como es natural, como es carnal, como insiste en la belleza como componente necesario, el amor marivaldiano es igualmente libertino.

Quizás uno de los mayores desafíos que se le presentaron a Marivaux fuese el de deber plantar cara a la titánica figura de Molière, padre de la Comédie Française, cuya dramaturgia había imperado a lo largo de todo un siglo. Pese a los obstáculos, lo cierto es que el comediógrafo supo cómo ganarse a un variopinto público y se erigió, en teatro, como uno de

⁵¹ Didier Masseur y Jean-Jacques Tatin, « Avant-propos », dans Didier Masseur (dir.), *Le XVIII^e siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemot*, París, Honoré Champion éditeur, col. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », n° 12, 2006, p. 7-9.

⁵² Michel Delon, “De Marivaux à Rousseau”, en *Magazine littéraire*, mensuel 433 julio-agosto 2004 [consulté le 2 avril 2018].

⁵³ Christian Angelet y Jan Herman, *Recueil des préfaces des romans du XVIII^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

los grandes autores del siglo, en el binomio que conformaría junto a Beaumarchais⁵⁴. La influencia de la grandeza de su antecesor está no obstante latente, y muestra de ello es la acuñación del nombre de uno de sus personajes, Scapin (*Los enredos de Scapin*, 1671) como sinvergüenza o truhan, del que se sirve Marivaux en *La esposa fiel*. Sin embargo, hay que destacar de igual modo el hecho de que en el XVIII aumenta la producción de novela, debido a la libertad expositiva que la caracteriza, por lo que la sombra de Molière se ve engrandecida en un siglo en que el teatro parece más propio del pasado que del presente.

Asimismo, el período en que Marivaux desarrolla su obra abarca una etapa en que la figura femenina gana importancia y empieza a cobrar relevancia en el mundo de la cultura mediante las tertulias en los salones, gobernados por mujeres. Gracias a ello, la figura social de la fémina va cambiando, si bien autores como Voltaire la siguen considerando como un ser genéticamente inferior al hombre⁵⁵.

El siglo de las Luces es, por otra parte, un siglo en el que sus pensadores toman conciencia de su esencia: ilimitada por ser hombres y limitada por la imposibilidad de conquistar lo absoluto.

Tras una larga y prolífica vida como escritor, Marivaux concluye su obra dramática con las dos comedias: *Felicia* y *La esposa fiel*⁵⁶. La primera de ellas hace un guiño al *Roman de la Rose* y, en su más puro estilo otorga nombres de sentimientos o conceptos abstractos a los personajes, nombres que deben ser personificados en todo su esplendor, mediante el recurso alegórico clásico que tanto aprecia el moderno Marivaux. Así pues, la Modestia es la viva imagen de la humildad e intenta guiar a

⁵⁴ Philippe Renève, “Les raisons de la liberté”, [Consultado el 1 de enero de 2019]. Página consultada: <http://philippereneve.blogspot.com/2008/05/beaumarchais-ou-marivaux.html>.

⁵⁵ Roger Pol-Droit, “La face cachée de Voltaire”, en *Le Point*, 02/08/12. [consultado el 22/12/2018]. https://www.lepoint.fr/livres/la-face-cachee-de-voltaire-02-08-2012-1494397_37.php.

⁵⁶ Esta última, lamentablemente, no se conserva íntegramente (pese a que la versión completa, ahora perdida, sí llegó a representarse). De ello son testimonio los corchetes con los que en ocasiones se encuentra el lector. Este sería el caso de la escena X en su totalidad. La traducción de esta obra ha sido posible gracias al manuscrito hallado en la Biblioteca del Arsenal de París (anexo de Artes dramáticas de la Biblioteca Nacional: BnF).

Felicia hacia el camino recto, sin posibilitar el detrimento de su virtud. Por otra parte, Marivaux nos presenta a su protagonista, a esa joven cuyo nombre inspira felicidad y cuyos actos hacen que el lector se reintegre en la inocencia de una juventud siempre caduca.

En un bucle de sentimientos encontrados, la virginal Felicia se halla en una intrincada encrucijada de la que no sabe cómo escapar, siéndole imposible dar con la armonía entre deseo y pureza, cualidades necesariamente paralelas, pero por desgracia en apariencia encontradas. Por un lado cuenta con la invitación al disfrute virtuoso que le oferta Diana, y por otro se le aparece Lucidor, apuesto joven dispuesto a ganarse su corazón alegando un amor puro y desinteresado. Felicia se resiste a creer que las intenciones de Lucidor no sean puras, más guiada por su deseo que por una realidad que de hecho desconoce.

Diana, introducida como una especie de amazona de su tiempo, podría representar el lado opuesto de la balanza: la creencia en la pervivencia de la virtud mediante la conservación de la pureza del virgo. Si bien es cierto que Diana encarna en este caso la buena conciencia de la joven, no deja de recordar a aquella poesía de Safo, que por tantos siglos se mantuvo como referencia escrita del amor entre mujeres. No obstante, en este caso, el papel de Diana reside exclusivamente en actuar en tanto que conciencia de Felicia, junto con Hortensia y la Modestia. Las tres mujeres pretenden, en realidad, que sea la propia joven la que decida, a través de una especie de guía de conducta pasiva que la lleve al límite del error sin llegar a caer en él. Un poco como la educación negativa que defendería años después Jean-Jacques Rousseau⁵⁷.

Si algo supo plasmar Marivaux en esta comedia fue sin duda la desmesura sentimental y la obnubilación que el amor provoca en los sentidos, en ese *amante demente*, ese Eros al que los griegos pintaban ciego y que termina por conducir a una idealización del ser amado tan

⁵⁷ Christophe Martin, *Education négative : Fictions d'expérimentations pédagogiques au dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, 2010.

extrema como errónea. Resulta sin duda crucial comprender que, para los hombres y mujeres de aquel siglo, la razón debía ir inevitablemente vinculada a la experiencia. Dicho de otra manera, a mayor juventud, mayor despropósito de sinsentido. En este punto, Felicia sucumbe a la idea del amor y se la comunica así a Lucidor, exponiendo públicamente el fruto de su inexperta e ingenua virginidad. Virginidad no solo física sino también mental.

En el camino que el XVIII inicia rumbo a la modernidad, esas ideas de las que uno se enamora constituyen la luz natural que reemplaza las revelaciones religiosas⁵⁸. De este modo, se desmitifican las ideas prefijadas y se emprende la defensa de la diversidad. Si la filosofía defiende de por sí un adecuado uso del raciocinio, este se lleva a cabo a través del ascenso al conocimiento. Así, sería la experiencia del conocimiento la que permitiría juzgar la belleza creada por el genio.

Recordando a Platón, el mundo de las ideas se encontraría exclusivamente al alcance de quienes supiesen desprenderse de la banalidad de lo terrenal y adentrarse en un universo de contemplación empírica que trascendiese el común otorgado al ser humano por el mero hecho de existir. No siendo la realidad tangible para la mayoría más que un reflejo de este mundo, ascender hacia la luz, hacia el conocimiento, se presenta como un proceso paulatino e imprescindible para alcanzar la felicidad⁵⁹. Por consiguiente, el desconocimiento siembra la duda en Felicia y hace que crea por un instante que todo cuanto percibe es real; cuando lo cierto es que, para encontrar el verdadero amor, debe desprenderse del manto de la apariencia.

Esa ya citada desmesura provoca que los personajes marivaldianos afirmen estar dispuestos a morir por amor, y la ausencia o exceso de este posea el poder de poner fin a sus existencias. Semejantes afirmaciones,

⁵⁸ Jean Marie Goulemot, *Le Règne de l'Histoire, Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1996.

⁵⁹ <https://filosofia.laguia2000.com/filosofia-griega/la-felicidad-para-platon>.

lejos de resultar reveladoras, se presentan como uno de los rasgos más destacables de la entidad humana: el personaje marivaldiano, bajo una falsa apariencia de superficialidad, es amante del drama, de lo extremo y de todo cuanto genera la adrenalina propia de quien cree haber llegado más lejos que todos sus predecesores⁶⁰.

Sentimentalismo y sensorialidad van de la mano en la obra de Marivaux, puesto que toda realidad debe ser construida a partir de un bosquejo con los sentidos como base, ya que el único modo de aprehender el mundo, y a uno mismo o al otro, es sentirlo de manera física. Aquí se disciernen la significación y repercusión tanto del libertinaje como de su consiguiente hedonismo en la creación marivaldiana.

El hecho de que, en su época, se lo considerara simple en extremo, por su manera de jugar con el lenguaje de los sentimientos (juego que fue bautizado como *marivodaje*. Véase L. Vázquez y J. Ibeas-Altamira, en Bibliografía) no impidió que surgieran voces en defensa de ese talante diferente, resultante del reflejo de la auténtica personalidad y voz del autor. Que sea posible o no erigir a Marivaux como moralista es un tema tan controvertido como complejo; sin embargo, lo que no parece sacrílego afirmar, además de presentarse como un argumento legítimo, es que el parisino poseía unos conocimientos altamente profundos de su sociedad y que, con la ayuda de su humanismo, procuró desenmascarar su conducta y sus motivaciones.

Precisamente de esto es una excelente muestra *Felicia*, historia de cómo una niña ha de salir y enfrentarse a un mundo que le es ajeno, para comenzar a sortear los obstáculos presentados por su alma y a discriminar bien y mal, justo e injusto, rectitud y deshonestidad. En un mundo de contrarios excluyentes, se vuelve menester que la ética determine la existencia del vicio, y lo distinga de la virtud. Algo semejante a lo que cerca de un siglo más tarde aduciría Nietzsche en *El*

⁶⁰ Christophe Martin, « Le jeu du don et de l'échange. Économie et narcissisme » dans *La Double Inconstance* de Marivaux, en *Littératures*, 1996, 35, p. 87-99.

nacimiento de la tragedia, donde confronta a Apolo y Dioniso y sostiene que solo el aunamiento de la esencia de ambos conduciría a la perfección, en este caso, estética⁶¹.

La esposa fiel se presenta como un esbozo de las antípodas de lo que constituye *Felicia*. Ello se debe a que su protagonista no se contrapone radicalmente a la joven, sino que se muestra como el deseable camino a seguir para esta. Precisamente el título de la comedia refleja a la perfección lo que se espera lograr mediante la instrucción de las muchachas: una educación en la virtud que las conduzca a convertirse en esposas fieles a su cónyuge, con quien etimológica y literalmente han de tirar del yugo para fundar una vida feliz. Baste pensar en la Sophie de Jean-Jacques Rousseau.

La idea de reservarse para un hombre con quien contraer nupcias no es la única que Marivaux quiere exponer, y criticar, en sus comedias. Una vez que la esposa se entrega a su marido, esta no puede permitirse socialmente tener relaciones con otro, ya que se plantearía un conflicto moral, pues en el amor no hay cabida para oportunidades amatorias a terceros.

Nuestra marquesa no puede obviar la sensación de pertenencia que la vincula al marqués, resultándole inevitable una culpabilidad fruto de la traición a su esposo cuando lo reemplaza por otro. Tal alevosía la desasosiega durante años, y aun así no pierde la esperanza de recuperar su amor perdido. Desprenderse del aferramiento que durante años había conservado a un recuerdo supone para la marquesa la mayor de las deslealtades hacia quien considera su gran amor.

Por otro lado, cabe señalar que ambas comedias se presentan como óptimos ejemplos de esos juegos de contrarios que encandilaron a Marivaux, así como de la desmesura que se obstina en otorgar al amor.

⁶¹ *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1871-1872).*

Por una parte, Felicia: joven, ingenua, inexperta, ilusionada; de otra, la Marquesa: madura, veterana, experta, esperanzada. Inocencia versus experiencia. La edad como fuente de sabiduría. Las vivencias como germen del individuo. La Marquesa ya sabe esperar, Felicia aún debe aprender porque, como bien reza el dicho popular, sabe más el diablo por viejo que por diablo.

Los travestismos eran inherentes al siglo XVIII y, así como en *Las bodas de Fígaro* le sirven a Beaumarchais para destapar las auténticas intenciones de unos personajes a otros, a Marivaux le son útiles en esta ocasión en sentido simbólico y recurre a ellos para enmascarar de sabiduría a la vejez. Asimismo, dos de los personajes de *La esposa fiel* se presentan, hasta el final de la obra, disfrazados de ancianos gracias a unas trabajadas barbas y a una magníficamente lograda puesta en escena. De este modo, la hermandad de ambos parisinos lega una nueva impronta, y el señor marqués de la comedia marivaldiana averigua si el corazón de su esposa todavía le corresponde.

En el universo de las apariencias también se muestran, en cierto modo, vestigios de esa fascinación por el travestismo que, al contrario, serviría para desenmascarar las falsas apariencias. Un buen ejemplo de esto sería Colás, el jardinero, cuya baja condición social, pese a su esmero por expresarse en un lenguaje elaborado al perseguir su deseo de hablar correctamente, con finura, elegancia y distinción, termina por conducirlo a todo lo contrario y por recalcar su incultura y nula formación. La ridiculización a la que se somete a Colás se equipararía a la misma a la que se expone al hombre.

Marivaux fue un pionero a la hora de reflejar por escrito la oralidad de sus personajes, lo que sin duda es el mayor de los retos a la hora de trasladar sus líneas a otro idioma. En efecto, supone un gran desafío traductológico, y sirve para plasmar la realidad de una era y de sus gentes, con sus diferencias de clases y sus discriminaciones entre los distintos estados u órdenes.

Esa misma marginación la padecería otro de los personajes de *La esposa fiel*, justamente como castigo a sus aires de senectud para acompañar al marqués en su hazaña desenmascaradora. Frontín, avatar del Scapin de Molière, adoptaría un rol burlesco y, con descarada picardía, se dedicaría a revestir de sarcasmo cada una de sus apariciones. A su vez, se introduce a Dorante como reflejo de la furia, rabia o ansiedad que genera la frustración de que un conveniente e inminente enlace pueda verse truncado. Dicha unión se entiende más como un negocio, como un contrato, compromiso o conveniencia social, que como un evento nacido del amor: recuérdese que el autor consideraba que el matrimonio era el mayor exterminador de lo amoroso. Si, como ya se ha mencionado, Marivaux hubo de salvar abundantes obstáculos, Dorante se ve obligado a quedarse a la sombra del marqués y preso de la inseguridad de no saberse la primera opción de su supuesta futura esposa.

Una de las reflexiones más vigentes a las que invita el dramaturgo en *La esposa fiel* la aporta la madre de la marquesa, que vive extraviada en un desvivirse por la hipotética felicidad de su hija, mientras que en realidad la perfidia de sus intenciones la hace caer en la vergüenza y en la humillación al descubrir el retorno del marqués, ya sea por tener otros intereses o por tratarse de un acto amoral. En todo caso, parece un asunto en que existe la voluntad de aniquilar el sufrimiento pasando por la supresión del pasado, un intento de eludir el recuerdo para no padecer; como si la inexistencia de un ayer no consintiese la presencia de problemas en el presente.

La nueva perspectiva con la que los hombres del siglo XVIII, al igual que los del Renacimiento, consideraban el mundo clásico, es un referente sin parangón en el curso de la historia de la literatura, debido quizás a su recurrencia. Las interacciones entre personajes, es decir, entre hombres, se descubren como previsibles, analizables, sometidas incluso a una cronología; esto es vinculable a la concepción de la vida como ciclo, como *ápeiron*, como un cúmulo de acontecimientos destinados a

desembocar irrevocablemente en su mismo origen. Quizás, una especie de metáfora para hacer que el hombre adquiriera la conciencia del encarcelamiento que supone su propia existencia: estar inexorable y perpetuamente condenado a sucumbir a las mismas banalidades, a no trascender.

La mujer en las comedias de Marivaux *La femme dans les comédies de Marivaux*

La mujer como heroína en la obra de Marivaux

Muy pocos lograron, y muy pocos han de lograr, establecer un retrato tan perspicaz y pertinente, tan profundo de la conducta humana como Marivaux, que supo, de manera excepcional en su tiempo, plasmar la realidad de los sentimientos, pulsiones e intereses humanos con una objetividad que no siempre hablaba a favor de su sexo. No es extraño, pues, encontrarnos ante una suerte de manifiesto feminista al deleitarnos con la lectura de su obra. Es más, Marivaux analiza de manera tan minuciosa el comportamiento de hombres y mujeres, que los conoce a la perfección. Y, después de tan meticuloso examen, Marivaux concluye que la mujer es superior al hombre. Del feminismo de Marivaux se ha hablado ya. En un artículo esclarecedor, Samia Spencer afirma: “Alors que tous les écrivains de ce siècle se sont occupés de la femme et des divers problèmes qui la concernent, nul ne l'a sans doute mieux analysée et comprise que Marivaux”⁶².

La ha comprendido hasta el punto, podríamos aventurar, de identificarse con ella y de declarar, sin ambages, que la mujer posee más discernimiento que el hombre, porque la naturaleza la ha dotado de una supremacía intelectual que queda patente a través del análisis de los personajes masculinos y femeninos de sus obras literarias, sean comedias o novelas⁶³. En su vida real, siempre respetó a las mujeres inteligentes, con quien creía tener mucho en común. La prueba es que ellas lo adoraban y que gracias a una de ellas, Madame de Tencin, alcanzaría el ansiado puesto de Académico de la Académie Française: Christine

⁶² Samia Spencer, “La femme dans l'œuvre romanesque de Marivaux”, en *Language Quarterly*, 15, 2017, p. 9-11, 14.

⁶³ John Kristian Sanaker, *Le discours mal apprivoisé*, Oslo, Solum Forlag / París, Didier, 1987, p. 35 y sigu.

Gaudry-Hudson nos da las pruebas de ello: “Marivaux avait en effet des affinités profondes avec les femmes d'esprit et il parlait souvent en leur faveur. Sa vie sentimentale était beaucoup moins mouvementée que la plupart des écrivains connus qui considéraient les femmes comme des machines à plaisir. [...] l'élection de Marivaux à l'Académie française a été manigancée par une femme, Madame de Tencin”⁶⁴. No obstante, aún somos pocas las que nos atrevemos a hablar de feminismo en esa época, aún más refriéndonos a escritores hombres, como si la reclamación de los derechos de hombres y mujeres fuera algo nuevo.

En efecto, la reivindicación de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres desde una perspectiva que podemos tildar de postfeminista es una de las cuestiones que más atención recibe en estos tiempos. Sin embargo, el tema no es nuevo. Desde la Edad Media ha habido mujeres de este como del otro lado de los Pirineos que han luchado por esa igualdad. Es cierto que la novedad reside aquí en el hecho de que se trate de un hombre, Marivaux⁶⁵, el que se hace portavoz de esa reivindicación en un siglo por lo demás muy poco feminista, como fue el siglo XVIII⁶⁶. A su manera, el parisino estableció que, pese a ciertas diferencias y pulsiones que podemos calificar como “biológicas”, mujeres y hombres merecen ser tratados de manera idéntica. Ello aparece magistralmente ilustrado en *La disputa* (1747), obra teatral en la que escenifica la infidelidad (a la que él prefiere llamar inconstancia, para despenalizarla y alejarla de toda connotación moral o religiosa) tanto en hombres como mujeres y en la que reivindica que se juzguen de igual manera las supuestas traiciones (que se deben a impulsos naturales) de ambos por ser actos idénticos, independientemente de quien los cometa, hombre o mujer.

⁶⁴ Christine Gaudry-Hudson, (1991). “L’absence au féminin ou le statut de la femme marivaudienne”, en *Études françaises*, 27, (2), 35–41. <https://doi.org/10.7202/035846ar> [consultado el 12 de septiembre de 2018], p. 36-37.

⁶⁵ Aunque ya lo hiciera en el siglo precedente Poullain de la Barre con su *De l'Égalité des deux sexes*, 1676.

⁶⁶ En efecto, Jean-Christophe Abramovici defiende la idea de un siglo misógino frente a siglo XVII, más feminista, en su artículo “Anatomie d’un récit de viol” en *Violences du rococo*, J. Berchtold, R. Démoris y Ch. Martin eds, Pessac, PUB, 2012.

Marivaux afirma sin tapujos a través de sus comedias que todo ser humano debería, por naturaleza, tener idénticas posibilidades puesto que, en principio, está dotado de las mismas aptitudes. De hecho, si bien no todos sus contemporáneos se pusieron de acuerdo en reconocer las cualidades literaria de la obra marivaldiana, todos reconocieron su ‘feminismo’: D’Alembert, Grimm o Collé, entre otros.

Y si distinción hay en este autor, entre hombres y mujeres, como ya he dicho, es discriminación positiva a favor de la mujer. Ruth Thomas, en su estudio de la heroína de la novela epónima de nuestro autor, *La Vie de Marianne*, afirma efectivamente que “Marianne has been conditioned to think like a woman, and she constantly groups and categorizes women to distinguish them from men.”⁶⁷ Nosotras pensamos efectivamente lo mismo, pero partiendo de una constatación que en su producción dramática se hace evidente: las mujeres son más inteligentes que los hombres, y valen más que ellos.

Precisamente porque estaba convencido de ello, este maestro del travestismo (no por casualidad) y excelente dramaturgo siempre supo alzar la voz para reivindicar cuestiones aún controvertidas como la libertad y el libertinaje (entendido como libertad sexual en el amplio sentido del término) de las mujeres. En resumidas cuentas: Marivaux defiende la legitimidad de ambos sexos para amar y ser amados a su conveniencia.

En Marivaux, el travestismo no es pues un recurso meramente cómico, como en otros autores dramáticos, o de puesta en escena de un ‘mundo al revés’ propio de la comedia, sino que va más allá. Así, es menester comprender la relevancia que adquieren en su obra componentes cruciales como el travestismo social y sexual⁶⁸. Al recurrir al travestismo, Marivaux invita al lector/espectador a trascender la idea

⁶⁷ Ruth Thomas, “Female Survivors in the Eighteenth-Century Freud Novel”, en *The French Review Journal of the American Association of Teachers of French*, 60 (1), octubre 1986, p. 7-19.

⁶⁸ Georges Forestier, *Esthétique de l’identité dans le théâtre français. Le déguisement et ses avatars*, Ginebra, Droz, 1988, p. 443 y sigu.

primera del travestido o la travestida e ir más allá, hasta captar todos los aspectos vitales en los que surge el camuflaje, incluido el lingüístico⁶⁹. La sociedad, según el autor, se construye en torno a la necesidad inherente al hombre de ocultar la verdad y la auténtica naturaleza de sus pensamientos, decisiones o actos. Muchas veces por pura supervivencia. En este sentido, el travestismo puede ser más propio de las clases y sectores más sometidos o más frágiles: mujeres y criados.

La otra cara de este fenómeno, socialmente comprensible y que Marivaux hiperboliza en su obra, es que las apariencias resultan engañosas y la primera impresión nunca es la buena. Si la clase social, el oficio, la educación o el sexo son factores, por ejemplo, que condicionan la manera de expresarse, el travestismo de un personaje en otro, de otra clase social o de otro sexo, solo será posible en la medida en que dicho personaje sea capaz de adoptar la forma de hablar de aquel cuya identidad está suplantando. Por ejemplo, en *La fausse suivante*, la dama noble ha de hacerse pasar, alternativamente, por caballero (travistiéndose sexualmente) y por su doncella (travistiéndose socialmente), algo solo a la altura de una mente superior, capaz de dominar los distintos registros lingüísticos de unos y otras.

Por ello, el travestismo de sexo no tiene por qué ser necesariamente de mujeres travestidas en hombres ni viceversa (aunque sí es el caso en *La fausse suivante*), sino más bien de mujeres y hombres que adoptan comportamientos o maneras que no les suelen ser socialmente aplicados a ellas o ellos, sino a aquellas o aquellos a quienes están usurpando la identidad.

En otras palabras: Marivaux, rey de la paradoja, desmitifica los estereotipos a la vez que los asienta. O, mejor, dicho, los asienta para poder desmitificarlos mejor. Un hombre no va a desear poseer a tantas mujeres como le sea posible solo por su naturaleza masculina, por su

⁶⁹ Gallouët, C. éd., *Marivaudage. Théories et pratiques d'un discours*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014.

virilidad, pues una mujer puede desear poseer a tantos hombres como le sea posible en igual medida (o incluso más); lo que hará que el hombre dé rienda suelta a un libertinaje inherente al ser humano será única y exclusivamente que la sociedad lo juzgará como un comportamiento normal o apropiado, acorde a su sexo, mientras que si lo hace una mujer la opinión será negativa y el comportamiento desnaturalizado. De ahí que la mujer se travista en hombre para poder llevar a cabo una seducción que como mujer libre habría podido realizar, pero no como mujer sometida a las convenciones y los prejuicios sociales.

Esta crítica fundamenta el pensamiento de Marivaux. Volviendo a la importancia del amor como temática en el universo marivaldiano, y a su relación con la filosofía igualitaria que caracteriza a nuestro dramaturgo, podemos afirmar pues que travestismo social y sexual y feminismo aparecen íntimamente ligados tanto en su pensamiento como en sus obras. En efecto, el autor, gracias a esos juegos de travestismo social y sexual, defiende y afirma que la *inconstancia* no deriva de un sexo en particular, sino que convive con todos y cada uno de nosotros desde el origen de los tiempos, pues forma parte de la naturaleza de todos los seres vivos.

Esa inconstancia reivindicada solo puede llevarse a la práctica y seguir siendo aceptada en sociedad gracias a todas las artimañas de las que es capaz una mujer. Esta supremacía del intelecto femenino puede parecer hiperbólica en el caso de nuestro estudioso del carácter humano, pero hay que tener en cuenta que Marivaux suele atribuir unas personalidades muy caricaturizadas a sus personajes. Por ello, cabe recordar que el dramaturgo se sirve siempre de los extremos para ridiculizar actitudes que critica así como para defender la autenticidad de la esencia de sus actores.

Así pues, pone en escena personajes femeninos que manipulan (la Flaminia de *La double inconstance* -1723- es, en este sentido, prototípica), que hacen del habla su arma (*La commère*), que gobiernan

el hogar y hasta la comunidad entera (*La colonie, La nouvelle colonie ou La Ligue des femmes*, 1729), más y mejor que los hombres.

Estas actitudes y aptitudes que, cuando las posee una mujer aparecen socialmente tildadas de indignas, son mostradas en el caso de nuestro autor como virtudes positivas, puesto que ayudan a la mujer a defenderse de los abusos socialmente posibles precisamente en una sociedad desigual como es esa en la que tienen que sobrevivir.

El autor considera que la propensión al chismorreo, la manipulación u otra serie de actitudes estereotipadas supuestamente viciosas, no hacen sino demostrar que la mujer posee un entendimiento altamente superior al del hombre. Partiendo pues de una figura femenina estereotipada y negativa, menos por decisión personal de la mujer en cuestión que por imposición social, Marivaux defendería un argumento que vendría a decir algo así como que para ser malicioso hay que poder hacerlo. Así pues, la actitud en ocasiones calculadora del sexo femenino vendría posibilitada por una inteligencia de la que los varones carecen. En suma, gracias a la caricaturización de la mujer, Marivaux consigue exaltar sus bondades y ridiculizar las debilidades del sexo opuesto. Al tiempo que justifica dichas ‘manipulaciones’ por la necesidad de recurrir a ellas por parte de seres que se encuentran oprimidos.

Este recurso puede parecer paradójico, pero es la forma que tiene Marivaux de llevar al espectador o espectadora hasta donde él quiere conducirlos/las, es decir, hasta la constatación de la igualdad de las personas. Al mismo principio paradójico responde el mecanismo del travestismo pues permite al dramaturgo dejar al descubierto toda su filosofía y hacerla accesible con extremada sutileza a un público de lo más amplio: oculta, camufla y traviste con la única intención de desvelar, de enseñar y exponer la verdad en sí misma. Un doble juego de

contrarios que se acaban resumiendo en una sola realidad y que alcanza su punto álgido en la figura femenina⁷⁰.

Aunque la mujer se halle sometida, su naturaleza acabará pues imponiéndose y la realidad igualitaria revelándose como una verdad incuestionable. Gracias a esos personajes femeninos luchadores, ante todo. Sin embargo, en la liga marivaldiana la mujer no juega sola, sino que va siempre acompañada de su gran aliado y compañero de viaje: el azar, que cabe ser señalado como uno de los factores clave de la creación del inventor del *marivodaje*. En efecto, Marivaux recurre a la suerte para desmontarla, para mostrar su volatilidad. Un azar que nunca se libra a sí mismo en una vida que solo es azarosa a ojos de sus espectadores más ingenuos o menos perspicaces. Marivaux, con su clarividencia, nos desvela que el azar no existe, que todos y cada uno de los detalles que conforman el mundo sensible están premeditados y calculados al milímetro por una naturaleza sabia que nos lleva de la mano sin que seamos conscientes de ello. Esa naturaleza es la aliada principal de la mujer.

Por todo ello no es de extrañar que en las obras que nos conciernen aquí Marivaux rinda homenaje a la figura de la mujer. En *La alcahueta*, el maestro del lenguaje recoge en una sola palabra todas las connotaciones que pretende otorgarle a la personalidad de la protagonista de la historia, pues alcahueta es, según el DRAE, la “persona que que concierta, encubre o facilita una relación amorosa, generalmente ilícita, y además esa “persona que encubre u oculta algo”, una “correveidile” o, lo que es lo mismo, una “persona que lleva y trae chismes”. Así pues, se nos presenta la clásica imagen de la mujer de pueblo estereotipada, en boca de todos, y todos en su boca, siempre sumida en y trasmisora de rumores, muy poco fiable, anhelante del reconocimiento y la gratitud que cree le es debida al propiciar que se tejan relaciones amorosas. No obstante, como no podría ser de otro modo, este duro retrato tiene doble cara. Y lo

⁷⁰ Cf. Prólogo de Christophe Martin a Marivaux, *La fausse suivante*, París, Folio, 2018.

que parecía ser un personaje negativo dispuesto a favorecer un casamiento por interés a fuerza de intriga (primera acepción) se convierte en un personaje positivo y liberador porque es transmisor de verdad (segunda acepción), una verdad desveladora de segundas intenciones que va a hacer posible que la justicia social se cumpla.

En un principio, Marivaux, como todos los hombres y mujeres de su tiempo, ese primer siglo XVIII heredero de las desigualdades sociales del Antiguo Régimen, cree en el determinismo social y en consecuencia sentimental. Por ello, Marivaux desencadena la intriga de esta comedia con una constatación de imposibilidad. Aquí, el obstáculo insuperable reside en el escollo social que impide el enlace de la señorita Habert y el señor Del Valle (los nombres que llevan los personajes en nuestra traducción, donde todos aparecen hispanizados, por exigencia de la representación).

Marivaux no es determinista por filosofía, sino como testigo de su tiempo. Este periodista avezado no puede por menos que constatar que la vieja estructura social hace muy complicada, véase imposible, la permeabilidad entre clases sociales. Por ello, ningún espectador o espectadora acostumbrado a las piezas de Marivaux puede sorprenderse al ver que esa relación está abocada al fracaso, y que por mucha artimaña que la señora Alan (la alcahueta) pueda llevar a cabo, todo será en vano. De suerte que sus enrevesadas maniobras desembocarán por lógica, en un turbación pasajera del orden social, en un enfrentamiento entre ese personaje femenino negativo con todas y cada una de las personas que le habían brindado su confianza y a las que ha traicionado haciendo uso retorcido de la información que ha conseguido abusando de dicho trato.

Frente a y contra esa posibilidad remota de un enlace *contra societate*, el determinismo social, que impera en la sociedad marivaldiana reflejo de esa sociedad del Antiguo Régimen, iría de la mano del determinismo sentimental. Este dictaría que dos personas están predestinadas a terminar juntas debido a su origen social dentro de una misma clase, lo

que conlleva educaciones, si no semejantes (tengamos en cuenta la enorme desigualdad educativa entre hombres y mujeres en todas las clases), al menos sí complementarias. Como el amor poco tenía que ver en estas alianzas concertadas, la diferencia de edad no era un problema y a menudo (así aparece en ciertos grabados y pinturas de Goya) la joven y hermosa hija de una familia humilde, o adinerada pero burguesa, era ‘vendida’ a un viejo rico o noble que veía así su concupiscencia satisfecha con una mujer que, el día de la boda, más parecía una bestia conducida al matadero.

Así pues, en muchas de las comedias de Marivaux, de las que *La double inconstance* es prototípica, la intriga se inicia con la constatación de la existencia de dos mundos cerrados y sin conexión ninguna, que entran en contacto por la atracción erótica entre dos personajes, pertenecientes cada uno de ellos a un mundo, que se enfrenta al muro de los prejuicios sociales que, en un primer momento, parece absolutamente infranqueable. Con todo, si, de hecho, el final de la intriga confirma aquí la imposibilidad de tal unión, no parece que se deba tanto a las convenciones sociales como al desvelamiento de que el amor no era el origen de tal proyecto. Dicho de otra manera, el respeto del ‘determinismo social’ sirve aquí a Marivaux para hacer que triunfe, una vez más, la veracidad de los sentimientos contra el interés.

No obstante, el caso es que el orden social establecido aparece triunfante. ¿No es lícito, por lo tanto, preguntarse si con ello quería Marivaux afirmar que el amor responde a unas pautas predeterminadas socialmente? ¿Estaba el dramaturgo y filósofo realmente en contra de la popular creencia de que el amor todo lo puede?

La respuesta a estas preguntas la encontraremos en (*La méprise*, obra que hemos traducido como *La confusión*, por parecernos que el término engloba mejor todos los quiproquos de la comedia que la palabra ‘malentendido’, que hemos utilizado en el interior de la obra).

En esta comedia dos hermanas (Clarisa y Hortensia), vestales del mundo moderno que habían jurado renunciar a los hombres, sucumben a los cortejos de un mismo galán (Ergasto) que es presa del malentendido del gran parecido fraternal y cree estar cortejando a una sola persona. Este error viene favorecido además por el uso de las máscaras en el siglo XVIII, máscaras con las que se cubren la cara nuestras hermanas para resguardarse del sol y el calor. Como además las dos jóvenes van vestidas iguales, Ergasto, menos perspicaz que una fémina, no es capaz de discernir que comportamientos tan dispares (los caracteres de las hermanas son opuestos, la una dulce, la otra despótica) no pueden sino provenir de dos personas distintas. Esta ‘confusión’ tiene un final feliz: se resuelve el conflicto, Clarisa perdona a Ergasto y pueden gozar de su mutuo amor.

En ambas obras pues el triunfo del amor (título de otra comedia de Marivaux) se impone, ya tenga las convenciones, las apariencias, los personajes (ayudantes u oponentes) a favor o en contra. Marivaux no se opone a los prejuicios sociales si estos coinciden con el sentimiento amoroso de los personajes. Enmascarados o no, los enamorados acaban reconociéndose. Las máscara que llevan las dos heroínas de *La méprise* son una metáfora del disfraz social que puede engañar a las mujeres y sobre todo a los (menos sutiles) hombres, pero no al sentimiento amoroso, a la atracción erótica, que acaba desvelando la verdad, y en consecuencia triunfando.

Para hablar del amor, Marivaux recurre a la mujer. ¿Cómo no recurrir a ella cuando encarna la incondicionalidad del amor de quien da vida? La madre, en Marivaux, no es aquella madre biológica que contribuye a perpetuar la humanidad, sino que es mucho más: es aquella mujer que, con o sin descendencia, logra embellecer el mundo con su capacidad de dar luz, pues en su naturaleza está el poder de amar sin medida y sin esperar nada a cambio.

Lo que muchos conciben como una debilidad, Marivaux lo imagina como una fuerza, como una ventaja sobre el hombre, y convierte a la mujer en referente de su obra, como un ejemplo del componente perfecto lo que más se asemejaría a una sociedad ideal (*La nueva colonia*, 1729). Solo la empatía de Clarisa podría perdonar la traición de Ergasto, al ser capaz de ponerse en su lugar, recapitular y comprender el porqué de cada uno de sus actos. Y ello a pesar de la trampa de la rivalidad sororal. En efecto, para demostrar mejor la fuerza de la mujer, Marivaux pone “pruebas” a su voluntad. Una de las más recurrentes es la que aparece en esta obra: el triángulo constituido por dos personas que desean a una tercera, toda vez que el deseo de otro por un objeto acrecienta el nuestro, según Marivaux, el filósofo del amor⁷¹. De suerte que la rivalidad empuja al deseo del otro / de la otra, conduciendo al conflicto, que solo el deseo y la perspicacia femeninos sabrán superar felizmente.

Las máscaras, por su parte, constituyen uno de los mayores aliados del autor⁷². Se presentan, como hemos dicho, como metáfora de la apariencia que acaba metamorfoseándose en verdad, de una verdad que tanto insiste en ocultar el ser humano, cuya durabilidad es tan volátil como el gesto de retirarlas.

Férreo defensor de la transparencia, Marivaux critica sin cesar el autoengaño y el rechazo del ser humano a ser consciente de su propio ser; según el parisino, el espíritu crítico solo se ve limitado por sí mismo, o lo que es lo mismo, elegimos qué queremos saber y qué no, qué queremos mostrar y qué ocultar. De ahí la simbología de las máscaras: ese juego de ocultar para mostrar, de sugerir para acrecentar el interés; la posibilidad de camuflar o cubrir un rostro, una persona, una identidad, como si limitarla fuera la clave para garantizar el progreso propio, el triunfo último del auténtico sentimiento amoroso.

⁷¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁷² Cf. a propósito de la máscara y todas sus variantes literarias en el siglo XVIII: AA. VV., *Cahiers HERTA* 16, 2018: “Le masque”.

Marivaux, el pensador social, se recrea en la personificación de lo etéreo, y recurre a menudo a la mujer para poner de manifiesto su filosofía más compleja y más humana. Como hemos señalado, la mujer, en la obra de Marivaux, se presenta como un ser fuerte, sumamente astuto y capaz de las manipulaciones más maquiavélicas. Como afirma Ibrahim Ajlan, “la femme marivaudienne joue un rôle remarquable qui se caractérise autant par la bonté que par la cruauté et la méchanceté.”⁷³

Sin embargo, estas maquinaciones no son nunca fruto de malas intenciones, sino todo lo contrario: son la consecuencia lógica de una desbordante inteligencia sin precedentes, así como de su papel en el seno de una sociedad profundamente machista donde tiene que maquinar y manipular para sobrevivir. La mujer, debido a su intelecto, no puede sino presentarse como la rectora de un mundo que se le queda pequeño y que pretende sujetarla, sojuzgarla. Por ello, en el universo marivaldiano las mujeres son las defensoras de la necesaria igualdad entre los sexos, y para ello argumentan con una pertinencia y una lógica implacables, hasta el punto de presentarse como auténticos alter ego del filósofo.

No obstante, para alimentar la paradoja de la que tanto se nutre Marivaux⁷⁴, la mujer sucumbe a veces a sus propias argucias y se convierte en objeto de su propia burla.

Es cuando la mujer se encierra en su propio estereotipo social, cuando cae en el ridículo que se transforma en caricatura marivaldiana. Porque para Marivaux los humanos, hombres y mujeres, son seres en devenir, en construcción identitaria permanente, en búsqueda constante del yo a través del otro. Por eso, la identidad aparece en Marivaux íntimamente asociada al amor, porque solo el amor ‘pule’, define, determina, configura al individuo, a la persona frente a la sociedad. La mujer

⁷³ Ibrahim Ajlan, *La représentation de la femme dans le théâtre de Marivaux*, thèse de doctorat, Univ. de Toulouse 2, 1998: <http://www.theses.fr/1998TOU20042>. [Consultado el 15 de marzo de 2017].

⁷⁴ Bernard Dort, “Le ‘tourniquet’ de Marivaux”, en *Cahiers du Studio-Théâtre*, 16, oct. 1979.

individualizada gracias al amor se convierte así en parangón de esa mujer libre con la que sueña Marivaux, como más tarde lo hará Sade.

El tiempo ha demostrado que el pensamiento feminista marivaldiano no se construyó a base de quimeras y que merece que se le conceda el mérito de haber extraído la esencia del ser humano, y de la mujer en particular, al margen de su existencia temporal. El magnetismo que hoy ejerce sobre nosotras y nosotros Marivaux no lo debe a haber sido aquel hombre que se dedicó a observar a sus coetáneos y osó reprobar las faltas achacadas a una época, sino a haber extraído unas conclusiones extrapolables al hombre y a la mujer que le permitieron dar forma a la abstracta esencia humana y demostrar que el ser humano es humano más allá del sexo, de un género, de su condición y del tiempo. Así como para concluir que la mujer, enmascarada o no, existe para ser la heroína de cada historia⁷⁵.

⁷⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, trad. C. Kraus, París, La Découverte, 2005.

La mujer en Marivaux: ¿distintos avatares para un único tipo de mujer?

Los personajes femeninos que Marivaux pone en escena en las comedias de *Felicia*, *La esposa fiel*, *La alcahueta* y *La confusión* son casos diferentes de un mismo prototipo femenino: una mujer a la que le cuesta salir adelante en una sociedad donde rigen principios morales y sociales heteropatriarcales. Desde la Edad Media, las mujeres han sufrido en Occidente vejaciones de todo tipo⁷⁶. Los castigos para la coqueta y la soberbia, ambas en el fondo variantes de la mujer diabólica y de la bruja, están prescritos según leyes tan injustas como reales. Así, por ejemplo, sabemos que en la Edad Media, en Francia, existían castigos específicos para mujeres: puntas metálicas en la boca de las que hablaban demasiado, por ejemplo. La *bride-bavarde* era un instrumento de tortura terrible. Se trataba de una especie de mordaza de hierro, que se aplicaba al rostro de aquellas que eran calificadas como alcahuetas, charlatanas o chismosas. La *bride-bavarde* estaba equipada de puntas de metal que laceraban la lengua cada vez que esta se movía⁷⁷. No es de extrañar que tal martirio hiciese que la mujer perdiese las ganas de hablar.

No cabe duda de que Marivaux es conocedor del injusto destino de las mujeres y, precisamente por eso, decide ponerlas en escena, para justificarlas, exculparlas, ennoblecerlas, igualarlas. Aunque, más que hacerlas iguales, Marivaux las convierte en protagonistas, en ejemplares, en pares superiores de unos hombres que no les llegan a la altura del zapato. Probablemente, para compensar.

Felicia, la protagonista de su comedia epónima, es el prototipo de la coqueta, pero Marivaux la presenta de manera distinta: es la Eva antes

⁷⁶ Maïté Albistur y Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, París, Des femmes, 1977.

⁷⁷ Carla Casagrande, « La femme gardée », en Duby, Georges, Perrot, Michele eds., *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Age*, vol. II, París, Plon, 1991.

del pecado, es la joven que no es consciente del bien y del mal, la curiosa, llena de vida. Felicia lleva en su nombre el sello de sus ganas de vivir, y tanto la Modestia como la Virtud/Diana aparecen como unas alegorías sin género, aguafiestas nada convincentes, ni para Felicia, ni para el lector/espectador y aún menos para la lectora/espectadora.

La esposa fiel es también una hembra ejemplar. Aparentemente semejante a las mujeres vividoras, que están encantadas de transformarse en viudas para volver a disfrutar de una segunda vida como esposa de otro hombre (como la joven viuda de la fábula de La Fontaine), acaba demostrando todo lo contrario. Va a casarse por creer que su marido está muerto, por lo que estaría en su derecho pero, a pesar de todo, la presión ambiente en una sociedad heteropatriarcal es grande: una mujer que vuelve a casarse a pesar de ser viuda no está bien vista. Tendrá pues que demostrar que, a pesar de las sospechas, infundadas, de un marido que lleva años ausente, ella sigue queriéndolo para legitimar su posición. Pero sentimos que Marivaux no necesita esa prueba para entender que la mujer es más noble que su marido celoso y posesivo hasta el punto de sospechar de su consorte fiel.

La alcahueta es, sin duda, la obra más prototípica de esta recreación de la figuración misógina de la mujer. En efecto, el personaje femenino principal es precisamente un ejemplo de dicha variante misógina de la fémina tradicional. El hecho de que el prototipo sea el personaje titular ya nos advierte de la subversión del estereotipo. Aunque en principio se presenta como un personaje negativo, veremos, a lo largo de la obra, que la Señora Alan es la que permite deshacer el entuerto e impedir que se lleve a cabo una '*mésaliance*'. Al final, la alcahueta aparece como un personaje ayudante de la heroína, la Señorita Habert, puesto que gracias a que la Señora Alan habla y comunica sus proyectos de matrimonio, se va a descubrir que no es un buen enlace, sino que se ha proyectado bajo el signo del interés y no del amor. Así pues, la alcahueta acaba convirtiéndose en un personaje positivo, con experiencia, cómplice de

las mujeres jóvenes (y no tan jóvenes), inexpertas que necesitan de sus consejos.

La confusión pone en escena a dos hermanas gemelas, que se visten de manera idéntica, pero con caracteres muy distintos. Una es dulce y amorosa, la otra más tiránica y severa. Pero en el fondo la segunda es así porque la sociedad ha sido injusta con ella, como con todas las mujeres: ha de luchar por conseguir que un hombre la quiera, aunque sea contra su hermana, o resignarse a una vida de enclaustramiento, pues la sociedad no permite que la mujer viva sola y de manera independiente. El lector y la lectora así lo entienden.

En suma, todas las mujeres de Marivaux son enérgicas, positivas, sensibles e inteligentes, y lo demuestran tanto mejor cuanto que parten de una imagen negativa, de la encarnación de un estereotipo misógino que el autor va a deconstruir progresivamente para luchar contra los prejuicios del público de su época... y de la nuestra.

4-Análisis del universo marivaldiano: del travestismo social al travestismo sexual *Analyse de l'univers marivaudien : du travestisme social au travestisme sexual*

La crítica social de Marivaux La critique sociale de Marivaux

Marivaux semble, dans ses comédies, suivre la tradition farcesque comme les règles classiques : la pièce de théâtre doit servir à divertir mais surtout à instruire. Elle se doit donc d'avoir un but moral. Autant dans *Félicie* où la jeune fille ingénue, vaniteuse, capricieuse, coquette, curieuse finit par comprendre que le vrai chemin est celui de la vertu ; que dans *La femme fidèle*, où l'épouse donne une leçon de constance en amour ; ou dans *La commère* où malgré les quiproquos et les intérêts ignobles tout finit comme il se doit ; ou enfin dans *La méprise* où, malgré les apparences d'infidélité du jeune homme épris on finit par découvrir qu'il n'en est rien et qu'il a toujours été fidèle à son premier coup de cœur. Les dénouements des quatre pièces s'avèrent d'une moralité sans tâche. Il importe toutefois de dire que les femmes sont exceptionnellement bien traitées, ce qui n'est pas toujours le cas, loin de là, dans ce type de comédies d'intrigue amoureuse. Mais la moralité y est. Et elle va dans le sens de la conservation de l'ordre social établi. C'est-à-dire, l'homme reste à sa place de maître, même si valet ; la femme à la sienne, c'est-à-dire, à celle de femme soumise au foyer, fidèle épouse et meilleure mère. Maître et valet, chacun a sa place, l'un donnant des ordres l'autre obéissant. Mari et épouse ont de même la leur, l'un commandant, l'autre soumise. Et ainsi de suite.

Toutefois, de même que sous les déguisements marivaudiens se trouve la vérité nue, sous ces apparences conventionnelles se trouve un théâtre de la révolte que nul ne saurait ignorer. En effet, le spectateur se contente de ce monde où l'homme vient espionner son épouse pour voir si elle est fidèle ? Son accoutrement grotesque abaisse le personnage à ce qu'il croit ne pas être mais les haillons de son déguisement le dénoncent : il est moins que rien, du fait même d'avoir pu un seul instant douter de l'amour et de la fidélité d'une femme qui, c'est certain, est loin de le mériter.

De même, Félicie finit par accepter la voie tracée par la Modestie et la Vertu, ces allégories quelque peu désuètes et évoquant un Moyen âge stéréotypé et révolu. Mais cette fin s'avère trop artificieuse. Autrement dit, et franchement, le cœur de Félicie n'y est pas. Est-ce une vraie comédie morale ou, au contraire, une perversion de la pièce pédagogique ? L'identification entre Diane et Vertu est pour le moins surprenante. Car Diane « Trivia », la « Triple », est ainsi appelée parce qu'elle exerce la tutelle des croisements des chemins, des carrefours, des « trois voies », dont une est celle de l'Enfer. C'est aussi la déesse lunaire, de la descente vers le monde souterrain. Comme déesse de la chasse, elle est entourée de ses nymphes, et les représentations de Boucher, contemporain de Marivaux, nous rappellent les amours lesbiens de la reine des bois. Tous, des attributs ambigus, voire sombres, qui se marient mal avec la Vertu. Autant dire que Félicie va suivre sans doute le chemin tortueux de la chasseresse, et que sa renonciation au jeune homme séducteur n'est que la prise de conscience de la banalité du personnage, face à qui il est trop facile de se réclamer vertueuse, dans l'attente d'un vrai séducteur.

Dans *La commère* tous les personnages sont carrément odieux, et si la noce n'a pas lieu c'est parce que l'amertume qui envahit la scène une fois que l'on connaît les vraies motivations de chacun et chacune d'entre eux, est totale. Comme dans *La fausse suivante*, la réalité permet de dévoiler des intérêts tellement mesquins que la société qui les tolère ne peut paraître que monstrueuse.

Dans *La méprise*, à part la jalousie qui perce entre les deux sœurs identiques, émerge un monde où les êtres les plus proches font preuve d'une incommunication totale, et où les femmes sont à la merci d'un homme qui leur fasse la cour sans à peine les connaître. Car si la méprise ou la confusion sont possibles, c'est parce que l'homme et la femme qui s'attirent, qui croient s'aimer, ne se connaissent pas. Ils ne savent même pas quelle est leur véritable identité, encore moins quels sont leurs

caractères, leurs sentiments, de sorte que, ainsi les choses dans cette société, une femme vaut bien une autre, tout comme un homme vaut bien un autre.

Ainsi donc, derrière ces intrigues apparemment conventionnelles, où tout est bien qui finit bien, le lecteur ou la lectrice, le spectateur ou la spectatrice gardent un mauvais goût, un sentiment d'amertume, conséquence de cet arbitraire qui préside les rapports humains, bien loin des élans naturels, égalitaires, fraternels, aimants et généreux.

Si, d'un point de vue générique, le conventionnalisme marivaudien n'est que pure apparence, il en va de même d'un point de vue social, de classes ou, comme on les qualifiait à l'époque, d'ordres. Dans toutes les comédies de Marivaux, ou presque, il est question de maîtres et de valets, de nobles et de roturiers, de grands bourgeois et de paysans, de courtisans et de villageois. Ces oppositions, au début bien marquées, comme pour consolider la vision 'classiste' de la société de l'Ancien Régime, se brouillent petit à petit, moyennant travestissement, sentiments, alliances, de sorte que, à la fin de chaque histoire, nul ne sait qui est qui ni quel est son ordre social d'origine.

Marivaux est un véritable brouilleur de pistes pour qui tous les êtres humains, hommes et femmes, nobles, bourgeois ou roturiers partent sur les mêmes bases et triomphent grâce à leurs sentiments, leur mérite, leur énergie, en somme, grâce à leur capacité d'aimer et de se faire aimer des autres.

El travestismo Le travestissement

Dans une première impression, nous pourrions croire que le travestissement impliquerait forcément un changement de sexe, un déguisement modifiant les traits physiques et vestimentaires d'un homme pour le rendre femme aux yeux des autres, et vice-versa. Ce n'est pas nonobstant le travestissement de sexe proprement dit qui nous intéresse ici pour l'instant, mais un travestissement beaucoup plus primitif, un travestissement né avec les hommes, intrinsèque à l'essence humaine : le travestissement social. Car, pour nous, comme nous essaierons de le démontrer plus tard, le travestissement sexuel n'est qu'une variante, même si une variante de choix, du travestissement social.

À cet égard-ci, nous nous sommes consacrées à examiner, d'abord, à quel point les hommes se forgent un caractère 'social' en fonction du milieu dont ils sont issus, de leur atout social, de leur éducation ; puis, jusqu'à quel point ces circonstances peuvent influencer leurs vies en général, et leurs vies amoureuses en particulier.

Pour mener à bon terme son analyse sociale fondée sur la récurrence du travestissement, Marivaux se pose certaines interrogations philosophiques et psychologiques, qu'il transfère à son public. En s'appropriant de la méthodologie d'enseignement de Platon et son *Discours de Socrate*⁷⁸, Marivaux met en place une théâtralité lui servant à induire son auditoire à la réflexion, à la remise en question, tout en se permettant de raisonner lui-même. Il pense à travers son public⁷⁹.

Certes, le théâtre de Marivaux n'est pas un théâtre de foire. Il se représente à la Comédie Française ou aux Italiens, pour un public bourgeois et noble. Mais au parterre on peut retrouver des spectateurs humbles, qui viennent rire de leurs caricatures, mais surtout de ces

⁷⁸ Platon, *Oeuvres complètes, Le Banquet: ou de l'Amour*, éd. de Victor Cousin, La Bibliothèque digitale. https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_de_Platon_traduites_par_Victor_Cousin. [consulté le 12 novembre 2018].

⁷⁹ Michel Gilot, *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998.

nobles raillés, et qui y trouvent la force de se révolter.

En montrant certaines attitudes, certains gestes et certains airs de supériorité de ses personnages les plus 'bas', Marivaux fait preuve d'empathie avec le peuple : il ne lui montre rien d'étranger ; ces quelques spectateurs qui viennent des quartiers les plus populaires de Paris jusqu'aux Italiens, sont tout à fait conscients de ce qui se passe⁸⁰. Ils s'y reconnaissent peut-être, et, sans doute aussi, en se reconnaissant dans des comportements dérangeants, ils éprouveront l'envie de changer ou, au moins, ils sentiront la gêne propre de celui qui devient conscient de son rôle d'individu servile et abaissé. Et ceci vaut, comme nous le constaterons plus tard, aussi bien pour valets et paysans que pour les femmes, elles toutes confondues dans un même groupe soumis à un ordre social hétéro-patriarcal.

Si les personnes soumises à cet ordre sont principalement des domestiques, des paysans et des femmes, Marivaux démontre que même les nobles et les bourgeois les plus aisés finissent par y devenir des victimes. Tous ses personnages, en effet, se doivent de cacher leurs sentiments, leurs désirs, d'occulter leur propre caractère pour survivre dans une société qui dévore ses propres factotums.

En effet, les personnages marivaudiens se retrouvent constamment à contenir leurs pulsions, leurs intentions, voire leurs vraies pensées. Ils dissimulent. C'est précisément cette dissimulation, cette manière de déguiser leur vrai être qui les pousse à se camoufler dans la société, qui les conduit fatalement à un travestissement social plus forcé que voulu. Que ce soit par insécurité, par jalousie, par égotisme, ou par un intérêt personnel, les personnages marivaudiens, tout comme leur public, finissent par succomber à la pression groupale et par rêver d'une harmonie fondée sur l'acceptation totale de tout un chacun (toute une chacune).

⁸⁰ M. Corvin éd., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Bordas, 1991 (pour les articles relatifs au théâtre du XVIII^e siècle en France et particulièrement sur "Marivaux").

Or, le ‘virtuosisme’ littéraire et langagier de Marivaux lui permet, après avoir effectué cette fine analyse sociale, de recréer ce monde qu’il dénonce en témoin actif (dans ce sens on pourrait le comparer, toutes distances gardées, avec Goya) en adoptant une perspective toute esthétique. En effet, Marivaux contemple le spectacle du travestissement social comme un composant, comme un effet artistique typiquement rococo, où le bouleversement du sens (sens dessus-dessous) est au service d’une surenchère des apparences⁸¹, le tout configurant un univers où les sens apparaissent au service d’une éclosion de la nature, toutes classes et genres mis à nu, et confondus.

Afin de mieux appréhender ce travestissement social dont Marivaux fait la clé qui permet de comprendre (et de brouiller) les relations sociales, force est pour nous de constater que, dans l’univers marivaudien, le travestissement et le masque sont au premier rang d’une panoplie dont se sert le comédien afin de documenter, d’illustrer la crise politique et sociale de son époque, ainsi que pour démontrer la variabilité sans cesse des structures éthiques et politiques de l’Ancien Régime dans ce siècle où tous les préjugés vont être soumis à la Raison⁸².

Chez Marivaux, le théâtre apparaît comme une vraie mise en scène de la vie, pour mieux la comprendre. À la manière d’une expérience scientifique, Marivaux tente toutes les variantes possibles d’une même intrigue pour arriver à comprendre les ressorts de la nature humaine, seule avec elle-même et/ou en société. C’est, pour notre auteur, une sorte de moyen pour s’éclaircir soi-même en instruisant l’Autre. Dans ce sens, les thèmes de Marivaux sont intemporels. Ils ont rapport au plus profond de la nature humaine mise à l’épreuve du social. En effet, les sujets traités par le dramaturge pourraient être attribués à n’importe quelle société bouleversée dont les valeurs puissent être remises en question. Cela explique que les ouvrages de Marivaux soient toujours d’actualité.

⁸¹ Juan Manuel Ibeas-Altamira, « Marivaux et Watteau, genèse d’un style. La collection sentimentale, littéraire et artistique » ; *RSH* 291 : *Marivaux moderne et libertin*, Lydia Vázquez éd., 2008, p. 111-122.

⁸² Philip Stewart, *Le Masque et la Parole*, Paris, José Corti, 1973.

Pour notre auteur, il s'agit de provoquer chez son public une sorte de catharsis en faisant de sa pièce, de sa mise en scène une sorte de miroir destiné à faire passer un message éCLAIREUR qui n'est en réalité qu'un enseignement existentiel, des mots de l'auteur⁸³ :

C'est comme si l'âme, dans l'impuissance d'exprimer une modification qui n'a point de nom, en fixait une de la même espèce que la sienne mais inférieure à la sienne en vivacité, et l'exprimait de façon que l'image de cette moindre modification pût exciter, dans les autres, une idée plus ou moins fidèle de la véritable modification qu'elle ne peut produire⁸⁴.

L'esprit pédagogique platonicien se voit ici surpassé par un Marivaux capable d'aller au plus profond, tout en prenant le spectateur et la spectatrice de la main, pour arriver à expliquer l'inexplicable, ce qui n'a pas de nom. Et ce, par le biais d'un travestissement, un travestissement social véhiculé par le travestissement vestimentaire, de conduite, mais surtout verbal. Pour Marivaux ce n'est pas l'habit qui fait le moine, c'est sa verve.

En effet, notre Marivaux le plus libertin⁸⁵, en bon séducteur, se sert du langage pour séduire son public, pour l'écarter du chemin conventionnel, et le guider ainsi vers les sentiers les plus neufs, les plus modernes, de la nature et du cœur.

C'est ainsi que le génie de l'auteur se sert de la mise en scène pour éclairer son public en l'approchant d'une doctrine camouflée, travestie, elle aussi. Voici le but de ce jeu de contraires du dramaturge, qui se sert de la vérité pour la voiler, et qui la dévoile tout en la cachant⁸⁶.

⁸³ Extrait de : *Nouveau choix de pièces tirées des anciens Mercurès, et des autres journaux*, 1760, Vol. 42.

⁸⁴ Marivaux, « Sur la clarté du discours », dans *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1969, p.52.

⁸⁵ Lydia Vázquez, introduction à *Marivaux moderne et libertin*, RSH, 2008, op. cit.

⁸⁶ René Pomeau, « La surprise et le masque dans le théâtre de Marivaux » en *The Age of Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman*, Édimbourg, Oliver and Boyd, 1967, p. 238-251.

Marivaux devient ainsi le complice d'un public qui a besoin de lui sans en être conscient, et donne forme aux paroles que plus tard prononcerait l'artiste suisse Paul Klee « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». ⁸⁷ En effet, Marivaux ne rend pas visible l'invisible, mais donne à voir ce qui saute aux yeux et qui, malgré cela, n'est pas perçu par des spectateurs et spectatrices aveuglés/ées par des conventions sociales imposées depuis des siècles.

Pour donner à voir ce qui devrait être vu, Marivaux a recours à une double mise en scène, celle des personnages aveuglés par les conventions sociales, au même degré que le public qu'il veut éveiller, et celle de personnages dégourdis qui servent de médiums à l'auteur pour ouvrir les yeux autant aux personnages caractérisés par leur cécité qu'aux spectateurs et spectatrices eux/elles-mêmes. En effet, ce sont les êtres le plus étrangers au drame des amoureux qui sont les seuls à avoir la clairvoyance de remarquer les réactions d'autant plus absurdes que conventionnelles chez les autres. Ce recours permet à Marivaux de resserrer les liens avec son public, en créant des liens de proximité entre ce dernier et lui-même, auteur-critique, et, parfois aussi, dans le jeu paradoxal qui est le propre de Marivaux, entre le public et quelques-uns des personnages de la pièce les plus critiqués ⁸⁸.

Le génie de Marivaux, qui se sert du travestissement pour dévoiler comme pour voiler, qui suggère une transmutation de la personnalité en fonction de la classe sociale comme du genre, du sexe, qui le transforme en maître du mensonge, de la vérité cachée, du non-dit, du dit entre les lignes, va jusqu'à nous faire mettre en doute l'existence de la vérité. Et ce génie, c'est le génie d'un homme qui prend volontairement un engagement avec sa société. Sa prédilection pour les contraires, l'un étant défini par l'autre, donne comme résultat que le mensonge périt face

⁸⁷ Cf. Spiegelner, Anthony et Malache, Marie-Julie, *Paul Klee, un artiste majeur du Bauhaus-« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »*, Paris, Le Petit Littéraire, 2015.

⁸⁸ René Démoris, "Au frontières de l'impensé", en Fr. Salaün éd., *Pensée de Marivaux*, CRIN, 40, 2002, p. 82.

à la vérité. La transparence du travestissement de Marivaux instaure le doute chez ses personnages mais fournit de même au lecteur/lectrice / spectateur/spectatrice la clairvoyance d'autrui⁸⁹.

C'est ainsi que Marivaux, moderne dans une époque régie par l'esprit des classiques, fait un clin d'œil à l'Antiquité gréco-romaine en plaçant au même niveau que les idées platoniciennes celles que ses personnages s'auto-imposent.

L'homme, en tant que tel, devrait être le seul à concevoir ses limites. Malheureusement, la société lui en impose de bien plus précises, des contraintes qui le soumettent très en-deçà de ses capacités. Cette impossibilité de l'homme à être son propre maître, fait surgir chez Marivaux un sentiment incontestablement cynique, une impression d'incrédulité qui est en grande partie à l'origine de son 'marivaudage'⁹⁰. Un marivaudage qui est loin de cette superficialité qu'on lui a depuis toujours attribuée, mais aussi de la cruauté qu'on a voulu récemment lui attribuer : « C'est la lucidité de Marivaux qui le fait cruel ; mais il y a dans toute son œuvre une extrême tendresse pour l'humanité. »⁹¹

Comme nous avons signalé précédemment, le travestissement social n'en serait pas un s'il n'était pas revêtu d'un travestissement langagier qui rend plus facilement dupe le récepteur. Dans ce sens, Marivaux pourrait être presque le patron des traducteurs puisque la traduction peut être perçue également comme un travestissement verbal. Ici, Cicéron nous revient à l'esprit, parce qu'il fut le premier qui imagina et encouragea la professionnalisation du métier de la traduction, dans son *De optimo genere oratorum*⁹². Il fut le premier à se poser des questions telles que

⁸⁹ Elena Russo, « Libidinal Economy and Gender Trouble in Marivaux's *La fausse suivante* », *Modern Language Notes*, sept. 2000, 115 (4), p. 690-713.

⁹⁰ Fr. Salaün dir., *Marivaux subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003.

⁹¹ Marivaux, *L'art de lire dans l'esprit des gens* (Textes articulés par Gerda Scheffel), Paris, Jacqueline Chambon, 1992, p. 8.

⁹² Cicéron, Marcus Tullius, *Sive de claris oratoribus et De optimo genere oratorum*, Paris, A. Delalain, 1828.

« qu'est-ce que la traduction ? » ou « comment doit-on traduire ? »⁹³, ainsi qu'un visionnaire en s'interrogeant sur le pouvoir culturel des langues et sur l'importance de prioriser le sens sur la forme.

En tant que précurseur de la traduction⁹⁴, bien que nous pourrions nous permettre de dire, sans que ce soit un sacrilège, qu'il avait déjà une vraie âme de traducteur, il a su cerner les particularités du langage et expliquer le besoin de rendre un texte naturel dans sa langue cible. Dans ce sens, Cicéron fut sans doute le premier à se positionner dans l'éternel débat qui divise toujours les traducteurs entre *sourciers* (ceux qui priorisent les particularités propres au texte source et à sa langue et culture) et *ciblistes* (ceux qui estiment que le sens et la lisibilité dans la langue cible doivent être la priorité ultime du traducteur)⁹⁵. Cette réflexion se trouve dans la lignée du Marivaux moderne car, pour être moderne, il faut connaître les Anciens. Et pour les connaître et les surpasser, il faut les traduire. Comme dirait Paul Valéry⁹⁶ : « traduire, c'est produire avec des moyen différents des effets analogues. »

Je dois ici regretter de ne pas avoir pu assister à la mise en scène à Valencia de *Utopía Marivaux* par Juli Leal : Juli Leal, avec son originalité légendaire (et avec l'aide de Ignacio Ramos et Lydia Vázquez), sut condenser dans une traduction originale la dimension de critique sociale, de compréhension profonde du travestissement social, et de transcendance utopique des textes marivaudiens en un seul, qu'il mit en scène, et qui demeure de nos jours le projet le plus ambitieux de mise en scène de notre dramaturge dans notre pays (la version imprimée de son texte, éditée par les Teatres de la Generalitat Valenciana, est le

⁹³ Adèle Van Reeth, « Qu'est-ce que traduire ? », émission France Culture, Podcast, 17/03/2014. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-traduction-14-quest-ce-que-traduire>. [consulté le 18 août 2018].

⁹⁴ Nous parlons souvent de Saint Jérôme comme premier traducteur consacré de l'histoire, ce qui arriva à peu près cinq siècles après Cicéron avec la traduction qu'il fit de la Bible en hébreu et grec vers le latin.

⁹⁵ Ladmiral, Jean-René, fondateur de la traductologie, y réfléchit dans son essai de 2014 *Sourcier ou cibliste*.

⁹⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/site-web-des-cahiers-paul-valery/> [Dernière consultation : 25/03/19].

reflet de sa réussite)⁹⁷.

⁹⁷ Juli Leal, *Utopía Marivaux*, Teatro Principal de Valencia, octubre 2007. Editado por Teatres de la Generalitat Valenciana.

El travestismo social Le travestissement social

Le travestissement n'est guère une pratique récente, elle remonte à l'époque classique gréco-latine (Achille, un des protagonistes homériques de l'Iliade, fut un des premiers travestis⁹⁸). Pour l'histoire du théâtre, il faut noter que le travestissement sexuel apparaissait, durant des siècles, avec chaque représentation dramatique, avec les hommes jouant forcément les rôles féminins, n'étant qu'en 1557 que le monde occidental put enfin voir une femme jouer en scène.

Pour ce qui est du travestissement social, si nous tenons compte du fait que l'acteur est un individu déclassé et considéré au plus bas de l'échelle sociale, et qu'il joue souvent des personnages nobles et en tout cas appartenant à l'élite, force est de constater qu'il est essentiel au théâtre. De sorte que nous nous retrouvons face à une belle analogie, celle du travestissement et du théâtre comme deux pratiques qui se donnent la main tout au long de l'histoire⁹⁹.

Autrement dit, les origines du travestissement, du déguisement comme recours théâtral récurrent, se sont construites en réalité à partir de représentations théâtrales où le masque social ou sexuel était déjà consubstantiel. Dans cette perspective, nous pourrions conclure que le théâtre implique travestissement, et que ce dernier surgit du premier. Autrement dit, le théâtre comporte le travestissement dans le travestissement, c'est son essence même.

Certes, le travestissement est une dimension particulière parmi la vaste quantité de problèmes existentiels qui ont toujours attiré l'intérêt des hommes. Les dramaturges les plus renommés s'en sont appropriés, le revêtant souvent d'un caractère dénonciateur. Le travestissement s'érige ainsi comme un élément constitutif de la scène, comme l'un des éléments

⁹⁸ D'après la légende, sa mère l'aurait convaincu de quitter sa ville natale afin d'éviter d'être convoqué pour aller à la guerre, et il lui suggéra de se servir de ses délicates factions pour se réfugier dans la cour du roi de Skyros habillé en femme.

⁹⁹ J. de Jomaron dir., *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988.

esthétiques fondamentaux propres à la pièce. Le virtuosisme du théâtre de Marivaux résida dans le fait de récupérer cet élément constitutif du théâtre en général et le mettre en scène de manière spéculaire, de sorte que le travestissement dépassa ainsi les moyens traditionnels pour se transformer en un composant esthétique, mais aussi en un élément éthique, en rapport avec des éléments d'ordre social et politique. Marivaux chercha de la sorte à mettre en valeur les liaisons et les valeurs de ses personnages les dotant d'une ambivalence, d'une plurivalence inédite à ce jour.

Marivaux, le roi incontestable des travestissements, dont il abuse plus que personne d'autre et dont il comprend les connotations magistralement, va parfois jusqu'à intégrer le concept « travestissement » de manière explicite dans le titre de ses œuvres, comme c'est le cas dans *Le Télémaque travesti*, *L'Iliade travestie* et *Le prince travesti*. Pourquoi se travestissent-ils, ces personnages ? Sans aucun doute, dans le cas de Marivaux, pour confondre les délimitations sociales, pour les gommer, pour gagner en liberté, pour atteindre une volonté individuelle et propre.

Par ailleurs, dans sa production comique, il est possible de distinguer deux types de travestissement : le travestissement social et le travestissement de genre. Dans nos quatre comédies, il existe un dédoublement des plus passionnants car nous y retrouvons, superposés, le travestissement social et le travestissement générique.

Pour ce qui est du travestissement social limité à nos quatre comédies : *Félicie*, *La femme fidèle*, *La Commère* et *La méprise* nous avons tiré quelques conclusions :

Qu'on l'appelle travestissement social où déguisement social¹⁰⁰, le fait est que Marivaux vit au-delà des simples changements dans l'apparence

¹⁰⁰ Terme choisi par Jacques d'Hondt dans son article « Marivaux, le masque, l'habit et l'être » dans *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de langue française*, 3, 2, 1991, p. 95-105.

physique, pour présenter le phénomène du déguisement comme un acte social dans un univers où tout tourne autour de faux être, du paraître chez les hommes comme chez les femmes dans une société, celle de l’Ancien Régime, profondément inégalitaire et corrompue.

Le travestissement s’adresse directement à l’œil du spectateur, il attire toute son attention ; Marivaux s’en sert pour captiver son public, et c’est grâce à cette fascination qu’il réussit à éveiller l’auditoire, et qu’il parvient de même à le faire réfléchir. Comme le dit Georges Banu dans son article « Le corps travesti : un héritage et une reconquête » : « Le travestissement est le comble du faux et il affirme également l’autonomie de l’art comme exercice d’artifice aussi bien que la libération des individus des consignes comportementales auparavant strictement respecté ». ¹⁰¹ Nous constatons avec Banu que le travestissement, compris comme concept abstrait (c’est-à-dire, pas comme le simple fait de changer d’habits), s’érige en tant que voie de libération, de délivrance des charges sociales et genrées imposées par le monde qui nous entoure.

Le travestissement social cherche à dévoiler aussi bien la dimension psychique que celle, sociale, de la collectivité. C’est sa sécularité dramaturgique, son propre excès de théâtralité qui le conduit à découvrir tout en cachant. C’est pourquoi nous retrouvons chez Marivaux un travestissement autre que le travestissement ordinaire. Il s’agit d’un travestissement ouvert et rempli de nuances, didactique, ludique, philosophique : le travestissement dramatico-social qui fait du théâtre la table de dissection privilégiée de la société¹⁰².

Marivaux a, par conséquent, cherché à utiliser l’ambiguïté, à se servir du langage pour forger son travestissement social, qui passe nécessairement par un travestissement textuel ainsi que par le travestissement que

¹⁰¹ Georges Banu, « Le corps travesti : un héritage et une reconquête », dans *Jeu, revue de théâtre*, 145, 2012, p. 37-41.

¹⁰² Hadrien Volle, « Le travestissement dans le théâtre de Marivaux », dans *sceneweb.fr*, 24 janvier 2019. <https://sceneweb.fr/le-travestissement-dans-le-theatre-de-marivaux/>. [Consulté le 24 janvier 2019].

comporte toute performance théâtrale. Or, tous les aspects concernant la mise en scène de la pièce marivaudienne : gestes des acteurs, proximité entre eux, regards, vêtements, vont dans le sens de la confusion sociale et générique.

Comme le signale Georges Banu : « se travestir, ce n'est jamais simplement se revêtir autrement... Se travestir, c'est s'essayer à être autre sans pouvoir rester tout à fait celui que l'on pense être »¹⁰³. À mi-chemin entre le moi social et le moi travesti, le personnage creuse au sein d'une identité changeante qui n'est autre que celle de la recherche d'un moi complexe essayant de se libérer des contraintes et rassemblant les qualités nécessaires à l'introspection sociale à travers ledit personnage¹⁰⁴.

Nos quatre comédies présentent des personnages qui, d'emblée, se trouvent aux antipodes de leurs natures, qu'elles soient comprises en tant qu'appartenant ou pas à un milieu social. Nous y trouverons toujours des maîtres ou des aristocrates pour représenter l'élite, et leurs valets, domestiques ou jardiniers symbolisant les classes les plus humbles. De même, nous y verrons des amoureux qui cherchent à se rassurer avant de faire un premier pas, et qui aspirent à leur propre arrangement personnel ou se laissent eux-mêmes séduire par les apparences trompeuses au lieu de se laisser guider par le sentiment amoureux. Tous ces personnages seront à chaque fois confrontés les uns avec les autres et leur morale acquise sera mise en question.

Dans *La femme fidèle* Colas est le seul à reconnaître le marquis malgré son déguisement. Ne serait-il pas le seul à pouvoir voir la personne sous les apparences car il est le moins favorisé socialement ? Ne serait-il pas le seul à être dépourvu du voile aveuglant des préjugés humains ? Il reconnaît d'abord le valet du marquis, qui se fait passer pour le grand-

¹⁰³ Georges Banu, *op. cit.*

¹⁰⁴ Jean-Paul Sermain, « Le théâtre étranger dans le théâtre de Marivaux. Une dramaturgie de la présence », dans *Dix-Huitième siècle*, 2006/1, 38, p. 541-552.

oncle du prétendu valet défunt à Alger : « Boutez-vous là, que je vous contemple... Oh ! morgué ! il n'y a barbe qui tienne ; à cette heure que j'y regarde, je vais parier que vous êtes le défunt du grand-oncle ». ¹⁰⁵

En effet, Colas fait une découverte insolite : le marquis, son maître, décédé après un « malheureux voyage en Sicile », est vivant et de retour alors que sa femme se prépare à se marier en secondes noces avec Dorante.

C'est la clairvoyance du jardinier qui le conduit dans un premier temps à reconnaître le valet, Frontin, le personnage qui joue le rôle du fourbe aussi bien décrit par Molière dans *Les fourberies de Scapin*, prénom dont Marivaux se sert concrètement dans cette pièce pour faire allusion au caractère rusé du valet. Logiquement, il se laisse aller à l'espoir de retrouver le marquis en vie. Malgré le déguisement social de son maître, il le reconnaît à son tour : « Jarnigué ! c'est li, vous dis-je... Et cela me fait rêver itou que son camarade... Eh ! palsangué, Monsieur !... c'est encore vous ! C'est Monsieur le Marquis, c'est Frontin ; je me moque des barbes, ce n'est que des manigances ; je sis trop aise, ça me transporte, il faut que je crie... » ¹⁰⁶

Colas devient ainsi complice de ce travestissement grâce auquel le Marquis compte découvrir si sa veuve éprouve toujours des sentiments pour lui, et si elle pourrait être à nouveau sensible à son amour, ce qu'il avoue au jardinier :

J'ai mes raisons : tu sais combien j'aimais la Marquise ; il n'y avait qu'un mois que nous étions mariés, quand je fus obligé de la quitter pour ce malheureux voyage en Sicile, au retour duquel nous fûmes pris par un corsaire d'Alger ; nous avons depuis passé dix ans dans de différents esclavages, sans qu'il m'ait été possible de donner de mes nouvelles à la Marquise, et, malgré cette longue absence, je reviens toujours plein d'amour pour elle, fort en peine

¹⁰⁵ Marivaux, *La femme fidèle*, Acte I, Scène 2.

¹⁰⁶ Marivaux, *La femme fidèle*, Acte I, Scène 2.

de savoir si ma mémoire lui est encore chère, et c'est avec l'intention d'éprouver ce qui en est que j'ai pris ce déguisement.¹⁰⁷

Le fait que le marquis ne soit reconnu ni par sa femme ni par sa belle-famille, pourrait nous faire croire que la famille s'est mieux arrangée depuis sa disparition, en vue d'une union de la Marquise et de Dorante, et que, en conséquence, ni ce dernier ni sa belle-mère n'avaient intérêt à voir revenir le défunt. C'est ce que laissent transparaître les mots de Madame Argante : « Ah ! Monsieur, cela passe toute imagination. Il est vrai que c'était un homme de mérite, un homme estimable, il avait des qualités... mais enfin il n'est plus, et si vous connaissiez Monsieur, vous verriez qu'elle ne perd pas au change ». ¹⁰⁸

« L'enthousiasme » de Madame Argante est sans doute dû à l'ambition d'ascension sociale de cette famille de parvenus. Nous réalisons ici à quel point on est prêt à transgresser toute limite éthique afin de parvenir à son but :

Doucement, Dorante, il y a du remède à tout : voici un vieillard 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 ? ¹⁰⁹

Avec l'exposition de cet éventail de réactions humaines plus ou moins 'intéressées', Marivaux cherche à atteindre l'essence des esprits humains, à dévoiler aux autres cette complexité de l'âme humaine qu'il savait cerner si bien. Il cache, il dissimule et rend obscur l'intrigue dans le seul but d'atteindre, enfin, la lumière. C'est en s'expliquant soi-même les recoins les plus complexes du cœur humain, qu'il pense pouvoir réussir à les faire comprendre à son public. Comme tout bon philosophe, il est conscient que l'apprentissage de l'Autre passe d'abord et de

¹⁰⁷ Marivaux, *La femme fidèle*, Acte I, Scène 2.

¹⁰⁸ Marivaux, *La femme fidèle*, Acte I, Scène 6.

¹⁰⁹ Marivaux, *La femme fidèle*, Acte I, Scène 13.

manière incontournable par la connaissance de soi-même. Comme l'explique très pertinemment Monique Jutrin :

Pour Marivaux, l'entreprise essentielle, c'est de démasquer, de dévoiler. Son objet essentiel, c'est l'homme. Poursuivant inlassablement sa recherche, il semble, à la manière de Diogène, muni d'une lanterne en plein jour, s'interroger : où est-il ? qui est-il ? qu'il se montre et qu'il se démasque. La même entreprise est poursuivie tout au long de ses romans, de ses essais, de son théâtre : révélons l'être à lui-même, faisons-le ensuite reconnaître par l'autre. Il s'agit d'une démarche hégélienne par excellence, menant vers la conscience de soi et vers la reconnaissance mutuelle. Aussi le théâtre de Marivaux est-il déjà, avant la lettre, « phénoménologique » au sens hégélien : « ... car toujours il dévoile, révèle, démystifie ce qui était d'abord caché, travesti, enveloppé. L'apparence et le vêtement n'y correspondent jamais immédiatement au vêtement et à l'homme. »¹¹⁰

Nous constatons alors que le travestissement pour Marivaux est le plus souvent un outil dont se servent ses personnages pour régler un problème qui n'aurait pas de solution autrement. Les contraintes sociales empêchent les individus de creuser la vérité au plus profond. Brouillant les pistes sociales, la vérité peut faire surface. Dans le cas du marquis, cela lui aurait servi à s'assurer que sa femme l'aimait encore.

L'usage primordial que Marivaux fait du travestissement social demeure essentiellement sociologique, voire philosophique, dans la mesure où, il en fait l'instrument clé de sa construction éthique et esthétique. Comme l'affirme Jean Rousset : « Marivaux construit ses pièces et ses romans comme il conçoit son moralisme imaginaire ».¹¹¹

C'est grâce à ce transfert du double visage de ses personnages que

¹¹⁰ Monique Jutrin, « Le théâtre de Marivaux, une "phénoménologie" du cœur ? » dans *Dix-Huitième siècle*, 7, 1977, p. 157-179, p. 162.

¹¹¹ Jean Rousset, *Op. cit.*, p. 64.

Marivaux réussit à dévoiler à ses personnages leurs propres êtres. Cette transposition de leurs esprits leur permettrait de lire dans le fond de leurs cœurs et d'y trouver l'authenticité de leurs sentiments, de leurs parcours, de leurs intentionnalités. Parce que pour Marivaux il existe un dédoublement chez l'homme. Il facilite ainsi une perspective critique autre que la sienne qui constitue, d'après Rousset, « le double registre du récit et du regard sur le récit ». ¹¹²

Le travestissement social se voit ici appliqué à tous et à toutes (maîtres comme valets, marquises comme soubrettes) : il implique un changement de condition, de valeurs, de caractère, de métier, d'habit ou de sexe. Cette démarche du travestissement permet ainsi de tout faire à tout le monde, tout mettre à l'épreuve, tout risquer. Elle permet tout, elle ne se réserve rien, tout comme au Moyen Âge on se laissait aller à toutes les formes d'affranchissement lors du carnaval et des représentations du monde à l'envers.

Sur son idée que l'honnêteté en tant que qualité humaine ne suffit point à jouir d'une position financière et sociale confortable, Marivaux nous ouvre la porte aux injustices du monde, aux inégalités.

Le comédien veille donc à construire un univers représentatif des controverses de la vie humaine. Il prend l'engagement de partir en quête d'une vérité qu'il connaît déjà mais qu'il aspire à faire comprendre aux hommes et aux femmes afin de les élever à un niveau supérieur, accessible seulement grâce à la contemplation empirique de soi. C'est en étudiant les raisons des attitudes et des penchants humains, qui sont à l'origine du camouflage de nos intentions, qu'Marivaux nous esquisse le plus grand trait de vérité ¹¹³.

¹¹² *Ibid.*, p. 50.

¹¹³ H. Coulet et G. Goubier dir., *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, t. II, 1996.

Le théâtre s'avère ainsi l'instrument principal de cette recherche. Chaque personnage y devient un outil précieux : l'un est né riche, l'autre est né humble ; l'un est maître, l'autre, valet ; l'un homme, l'autre femme. Mais chacun et chacune peut jouer son rôle et le contraire. Cette potentialité du travestissement comme ressource première de la dramaturgie marivaudienne est hautement révélatrice : « La persistance d'un tel procédé ne peut manquer de signification. Il ne captive pas seulement les spectateurs des comédies, il les contraint aussi à réfléchir et ce sont des réflexions sur les hommes ». ¹¹⁴

Ainsi donc, chez Marivaux, la quête de la vérité concerne inéluctablement le déguisement, qui ne réussit à dévoiler la vérité que quand elle est masquée. Pour l'auteur, le masque le plus efficace est le langage, d'où son intérêt à focaliser l'action dans les ingénieux échanges dialectiques de ses personnages.

Il faut donc parler chez Marivaux d'un travestissement social comme d'un travestissement qui s'efforce de dévoiler les vraies intentionnalités de l'homme, ses vraies pulsions et besoins, sa vraie morale et intégrité.

Georges Banu offre un point de vue fondamental pour appréhender ce concept indissociable du théâtre de Marivaux :

Le corps travesti dispose d'ascendants nobles, il participe des fondations du théâtre. Mais une précision s'impose : il y a le travestissement comme code de jeu, d'Athènes à Tokyo ou Beijing, mais il y a aussi le travestissement textuel dont les pièces de Shakespeare, Marivaux et tant d'autres ont exploité l'ambiguïté jusqu'au vertige. Comment ne pas distinguer entre l'exclusion des femmes d'un plateau et le jeu d'écritures qui multiplie les mises en abyme des corps ? Ainsi entre le texte et le plateau se tresse un réseau complexe dont certains metteurs en scène s'appliquent avec finesse à révéler le trouble. Le changement de costume ne se

¹¹⁴ Jacques d'Hondt, *Marivaux, le masque, l'habit et l'être*, op. cit. p. 95.

résume pas à un acte concret sans incidences autres, il dégage des désirs plus secrets et, souvent, entraîne des retombées qui échappent à la maîtrise. Chez Shakespeare comme chez Marivaux, de ce jeu-là personne ne sort indemne...¹¹⁵

Nous retrouvons ici une explication brillamment condensée des origines du corps travesti au théâtre, qui établit les liens entre travestissement social et travestissement sexuel. Pour Banu, Marivaux arrive à innover dans le discours de ses pièces théâtrales au moyen des travestissements et des transmutations de la personnalité grâce aux nuances textuelles, allant des non-dits aux traits qui classeraient (ou confondraient) socialement les personnages en fonction de leurs manières de parler.

¹¹⁵ Banu, Georges, *op. cit.*, p. 39.

El travestismo lingüístico Le travestissement langagier

Certes, pour Marivaux le discours est la clé lui permettant de tout altérer rendant possible, prioritairement, la découverte de l'homme par lui-même, afin d'être ultérieurement en disposition de se lancer à la découverte de ses égaux : « Ce phénomène de transmission et d'altération du récit des origines était représenté non pas à l'échelle d'une communauté d'individus ou d'une succession de générations, mais à l'échelle du sujet lui-même ». ¹¹⁶

Examinant de près les comédies qui constituent notre corpus, nous percevons que Marivaux se sert toujours du travestissement, mais qu'il s'agit d'un travestissement des intentions, des sentiments et des émotions traduit en paroles par un travestissement textuel qui nous découvre son génie linguistique et la subtilité de la personnalité de l'auteur, et qui demeure au service d'une critique sociale égalitaire et progressiste et d'une esthétique rococo.

Le travestissement langagier sert aux personnages (et conséquemment à la société) à se rendre compte de ce qu'ils désirent, pour se libérer des charges sociales, des préjugés et de toute imposition due à leurs hasardeuses naissances. Pour Marivaux, les camouflages constituent la seule méthode pour réussir à se détacher des obligations et pour se dévouer à cet hédonisme qui est la clé pour atteindre une vie heureuse. Puis, au fond, travesti ou pas, l'individu reste le même, lui, déclassé, dégenré : « À certains égards, le sujet ne change pas : il n'est que la somme virtuelle de ses différents moments. On ne saurait le *reconnaître* dans ce qu'il a été que dans ce qu'il paraît » ¹¹⁷.

Le théâtre, art du travestissement en lui-même, ne pouvait être que l'arme privilégiée du spectateur de sa société et du philosophe que fut

¹¹⁶ Martin, Christophe, *Mémoires d'une inconnue: Étude de La Vie de Marianne de Marivaux*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2014, p. 127.

¹¹⁷ Martin, Christophe, *Op. cit. (Mémoires d'une inconnue)*, p. 140-141

Marivaux. Comme le dit Georges Banu : « Il est le comble du faux et, par ce détour, il affirme également l'autonomie de l'art comme exercice de l'artifice aussi bien que la libération des individus des consignes comportementales auparavant strictement respectées ». ¹¹⁸

Autrement dit, pour Marivaux l'art doit servir à l'artiste à se libérer, à se retrouver et à s'affirmer. Il doit lui permettre de dépasser les barrières, comme si l'artiste s'engageait avec l'humanité à la faire avancer. Marivaux paraît alors assumer une double responsabilité : celle de faire avancer ses contemporains et ses contemporaines socialement, et celle de faire avancer l'art, la littérature, la création. Et c'est la création théâtrale qui lui permet le mieux de transmettre les inquiétudes propres à l'existence humaine : l'amour, la haine, la vérité, le mensonge, le prestige, l'humilité, la vertu...

Et le théâtre est langage : paroles, gestes, silences, ce langage corporel se travestit aussi pour mieux communiquer. Marivaux, dans sa quête obstinée de contraires, s'amuse à faire dire à ses personnages le contraire de ce qu'ils pensent, comme si cela pouvait effacer leurs vrais sentiments et gommer la gêne qu'ils leur occasionnent ; comme si ne pas dire « je vous aime » pouvait gommer l'amour.

Le « je ne te hais point » est un recours stylistique très fréquent chez Marivaux, extrait de Corneille, qu'il admire. C'est un euphémisme dont il se sert constamment afin de faire comprendre au lecteur/lectrice/spectateur/spectatrice que la magie de l'amour est advenue et qu'elle est irréversible. Ce n'est pas sans fondement que l'idée qu'amour et haine n'ont qu'un léger écart s'est encrée au plus profond du savoir populaire. Le dramaturge, en bon philosophe, en a profité dans toute son œuvre afin de ciseler encore une contradiction, qui s'avère n'en être une.

Dans *La femme fidèle*, la marquise a recours à une formule

¹¹⁸ Banu, Georges, *op. cit.*, p. 39.

euphémistique quand son mari, toujours déguisé, lui demande si elle se marie par amour :

Vous me trouvez prête à terminer un mariage, et je ne vous dis pas que je haisse celui que j'épouse ; non, je ne le hais point, j'aurais tort : c'est un honnête homme. Mais pensez-vous que je l'épouse avec une tendresse dont mon mari pût se plaindre ? Ai-je pour lui des sentiments qui pussent affliger le Marquis ? Non, Monsieur, non, je n'ai pas le cœur épris, je ne l'ai que reconnaissant de tous les services qu'il m'a rendus, et qui sont sans nombre. C'est d'ailleurs un homme qui depuis près de deux ans vit avec moi dans un respect, dans une soumission, avec une déférence pour ma douleur, enfin dans des chagrins, dans des inquiétudes pour ma santé qui est considérablement altérée, dans des frayeurs de me voir mourir, qu'à moins d'avoir une âme dépouillée de tout sentiment, cela a dû faire quelque impression sur moi ; mais quelle impression, Monsieur ? La moindre de toutes : je l'ai plaint, il m'a fait pitié, voilà tout.¹¹⁹

Dans le cas de la marquise, elle se sert de cette non-haine pour camoufler un sentiment qu'elle ne veut pas avouer : la pitié. Ou, plutôt, une résignation, fruit de la souffrance caractéristique de la femme qui a perdu l'amour de sa vie mais qui doit obéir aux règles sociales et se remarier pour ne pas rentrer au couvent, comme le veuvage le prescrivait. C'est ainsi qu'elle se défend devant le marquis en justifiant ses sentiments sous prétexte de les voir fondés sur une sorte de sens commun qu'elle ne fait que suivre.

Mais ces non-dits lui permettent de faire noter qu'elle aime profondément le marquis, et qu'elle ne considère sûrement pas approprié de se marier à un homme alors qu'elle est toujours amoureuse d'un autre. Le comédien nous fait finalement voir que le non-dit est indubitablement

¹¹⁹ Marivaux, *La femme fidèle*, Acte I, Scène 16.

la meilleure méthode pour tout dire¹²⁰.

Le non-dit peut se traduire par des gestes qui en disent plus long que les paroles. C'en est ainsi dans *La méprise* où Frontin raconte à son maître son coup de foudre :

FRONTIN.- Comme il faut du temps pour dire des paroles et que nous étions très pressés, elle mit, ainsi que je vous l'ai dit, des regards à la place des mots, pour aller plus vite ; et se tournant de mon côté avec une douceur infinie : oui, mon fils, me dit-elle, sans ouvrir la bouche, je m'y rendrai, je te le promets, tu peux compter là-dessus ; viens-y en pleine confiance, et tu m'y trouveras. Voilà ce qu'elle me dit ; et que je vous rends mot pour mot, comme je l'ai traduit d'après ses yeux.¹²¹

Face au non-dit, l'aveu devient un élément clé de la dialectique marivaudienne. Sous le déguisement d'une fausse confession, d'un non-dit, d'un démenti, l'aveu revêt la forme du travestissement verbal le plus accompli du marivaudage :

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 cœurs marivaudiens sont lents, ou un aveu qui se refuse, parce que les cœurs se dérobent ou se dissimulent. Un amour destiné à durer a des débuts si imperceptibles, il est tellement invisible à ceux qui l'éprouvent, « si caché, si loin d'eux, si reulé de leur propre connaissance, qu'il les mène sans se montrer à eux, sans qu'ils s'en doutent ». Comment viendrait-il au jour sans l'action stimulante de ces observateurs sagaces qui,

¹²⁰ Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003.

¹²¹ Marivaux, *La méprise*, Scène 1.

eux, s'en doutent ?¹²²

Marivaux se sert de ses personnages pour qu'ils mettent en scène une double représentation d'eux-mêmes, permettant un usage du langage et de la manière de parler qui mène à la parodie. Et chez Marivaux la parodie langagière acquiert sa dimension la plus diaphane à travers la confusion des rôles / paroles : c'est le cas des scènes maîtres / valets qui servent souvent d'incipit dans les comédies marivaudiennes.

Ainsi le signale Robin Howells dans sa préface de *Structure and Meaning in the Incipit of Marivaux's Comedies*¹²³. Ces deux personnages opposés servent à Marivaux pour présenter une métaphore de la société, ainsi que des injustices divisant le monde en deux extrêmes qui ne paraissent pas se relier mais qui le sont pourtant au plus profond. À travers un valet et son maître, nous découvrons que les pôles sont étroitement unis, et que l'un n'existerait point sans l'autre. De cette manière, malgré la réticence des uns à se retrouver socialement proches des autres, Marivaux nous fait voir qu'il existe la plupart des fois des relations très intimes et sincères, qu'il y a des vrais sentiments d'affection et de loyauté qui dépassent tous les décalages sociaux. Et cela transparait dans un langage qui s'entremêle de sorte que, à la fin de l'échange maître / valet, le maître paraît valet et le valet, maître.

Ainsi, le but du travestissement marivaudien serait de jouer à devenir l'autre sans vraiment le devenir.

L'art marivaudien cherche donc à constater à quel point le travestissement permet aux personnages de se détacher de leurs rôles originaux, de se laisser aller au profit d'une vie qui leur semble totalement étrangère. Toutefois, de la même façon que le valet reprend avec aisance le rôle du maître, celui-ci est plus sceptique et a beaucoup de mal à subir toutes les peines de son rôle inférieur emprunté. Ce qui va

¹²² Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*

¹²³ Howells, Robin (1991) : « Structure and Meaning in the *Incipit* of Marivaux's Comedies », dans *The Modern Language Review*, 86-4, oct. 1991, Londres, p. 839-851.

dans le sens d'une critique sociale moderne et progressiste de la part de notre dramaturge.

Certes, si les différents registres langagiers se confondent aisément, il arrive toujours un moment où le personnage se trahit et laisse transparaître son identité sociale. Cette trahison, tout comme leurs manières empruntées, sont autant d'éléments dont Marivaux se sert pour faire noter que, malgré les déguisements, les personnages ne peuvent guère quitter leurs places originales. Chaque personnage se conduit en imitant un autre, mais le spectateur/la spectatrice, qui sait tout, ne perd pas de vue la présence simultanée de l'objet parodié et de celui qui met en place la parodie.

Tel qu'on l'avancait, Marivaux se sert du langage afin de mettre en évidence le changement de point de vue parallèle au changement de registre. Un excellent exemple c'est le passage du vouvoiement au tutoiement ou la transformation du ton, indiquée grâce aux didascalies. Le dramaturge nous montre très clairement les métamorphoses d'attitude et, même quand nous sommes limités par le texte, nous parvenons très bien à les apercevoir puisqu'il domine tellement le langage qu'il le rend visible et audible.

Quel meilleur exemple de sa maîtrise de la verve que l'exquis dialogue entre l'Hortense et l'Ergaste de *La Méprise* qui, jouant sur l'arabesque du non-dit cornélien et sur la rocaille linguistique du marivaudage, évitent le franc-parler pour signifier beaucoup plus que les mots du classicisme ne le pouvaient :

ERGASTE.-Me sera-t-il permis de chercher à vous être présenté,
Madame ?

HORTENSE.-Vous n'aviez qu'un mot à me dire tout à l'heure,
vous me l'avez dit, et vous continuez, Monsieur. Achevez donc,

ou je m'en vais : car il n'est pas dans l'ordre que je reste.

ERGASTE.-Ah ! je suis au désespoir ! Je vous entends : vous ne voulez pas que je vous voie davantage !

HORTENSE.-Mais en vérité, Monsieur, après m'avoir appris que vous m'aimez, me conseillerez-vous de vous dire que je veux bien que vous me voyiez ? Je ne pense pas que cela m'arrive. Vous m'avez demandé si je vous haïssais ; je vous ai répondu que non ; en voilà bien assez, ce me semble ; n' imaginez pas que j'aïlle plus loin. Quant aux mesures que vous pouvez prendre pour vous mettre en état de me voir avec un peu plus de décence qu'ici, ce sont vos affaires. Je ne m'opposerai point à vos desseins ; car vous trouverez bon que je les ignore, et il faut que cela soit ainsi : un homme comme vous a des amis, sans doute, et n'aura pas besoin d'être aidé pour se produire.¹²⁴

Chez Marivaux, les changements d'habit qui produisent le changement de classe sociale et de langage entraînent toute une série de transformations conséquentes, dont le changement des sentiments. C'est comme si la métamorphose d'apparence sociale impliquait une métamorphose dans l'essence sentimentale. Cette métamorphose n'est cependant pas totale : les personnages des comédies de Marivaux gardent toujours une attache à leur origine, comme si par là Marivaux voulait nous suggérer qu'il faudrait une révolution, semblable à celle des femmes de *La nouvelle colonie*, pour que le travestissement devienne métamorphose égalitaire en profondeur.

¹²⁴ Marivaux, *La méprise*, Scène 4.

El travestismo sexual o la confusión de géneros **Le travestisme sexuel ou la confusion de genres**

Le monde de Marivaux est un univers particulier, peuplé de femmes et d'hommes, de valets et de maîtres, où personne n'est celui ou celle qu'il ou elle a l'air d'être. Dans ce sens, le déguisement chez Marivaux s'éloigne de son essence carnavalesque pour devenir une véritable arme à double tranchant : les hommes se déguisent en femmes, les femmes en hommes (*La fausse suivante*), les maîtres en valets, les valets en maîtres (*L'île des esclaves*, *La colonie*) pour occulter leur véritable identité, au service d'une intrigue machiavélique où la fin justifie toujours les moyens ; mais aussi, et ce dont nous sommes profondément convaincues, pour laisser transparaître leur véritable identité, ou, du moins, la face occulte de la complexe personnalité de tout être humain.

Par son comportement, tout être humain a un peu de valet, de penchant pour le servilisme, l'acquiescence, l'acceptation masochiste de la volonté de l'autre, de goût pour la soumission, en somme. Par son caractère, toute personne a un peu de maître, ressent le goût du commandement, une inclination pour la tyrannie, une tendance au sadisme et à exercer le pouvoir, voire la violence sur l'autre.

Par son essence, tout homme a en lui une partie féminine, et toute femme contient en elle quelque chose de masculin. Le goût pour le travestissement en femme de tout homme, et pour le travestissement en homme de toute femme, dépasse la volonté de transgression de l'interdit pour atteindre ce qu'il y a de plus profond en nous. Marivaux l'a bien compris et a fait de toutes ses pièces de théâtre un microcosme où les personnages, défiant les conventions sociales, politiques et morales, s'affichent, le temps de la représentation, comme bon leur semble.

Ceci a pour effet, dans toutes ses comédies sans exception, de faire sortir ce qu'il y a de mieux et de pire chez l'être humain, mais en tout cas, ce qu'il y a de plus vrai. Finies les hypocrisies : les personnages marivaudiens se dénudent en se travestissant, se montrent en s'habillant, affichent leurs vrais sentiments, leurs désirs les plus profonds, leurs passions les plus inavouables, en se maquillant, en revêtant des haillons s'ils sont maîtres, en s'affublant de jacquettes s'ils sont valets, en chaussant des souliers à talons ou des babouches s'ils sont hommes, en arborant leur épée si elles sont femmes.

Quand, dans *La fausse suivante*, la marquise se sent attirée par le Chevalier, qui est en réalité une Demoiselle, désire-t-elle l'homme face à qui elle croit être, ou, au fond, elle se laisse aller à son attirance instinctive pour une femme grâce à ce déguisement masculin qui lui sert d'excuse ? Quand les valets se lancent à la séduction du Chevalier parce qu'il est beau comme une demoiselle, soupçonnent-ils vraiment le sexe du personnage, ou tout simplement donnent libre cours à leur désir envers cet homme efféminé ?¹²⁵

Ce jeu de travestissements permet également à la véritable nature inconstante de l'homme de se matérialiser. Car nul doute que Marivaux est sûr de la périodicité, de la caducité des passions, de leur essence changeante. Y compris la passion amoureuse. Surtout la passion amoureuse. Dans *La dispute*, dès la première scène on sait quel va être le verdict : de la femme et de l'homme, lequel est plus infidèle par nature : les deux. Il faut juste leur en donner l'occasion. Le goût du changement, le plaisir de la séduction, active comme passive, le bonheur que procure aimer à nouveau et se sentir aimé de nouveau, le narcissisme qui, chez tout homme comme chez toute femme, nous pousse à aspirer à être aimé

¹²⁵ Juli Leal, « Érotique de la femme habillée en homme : de Tirso de Molina à Marivaux » dans Dolores Jiménez et J.-Ch. Abramovici éd., *Éros volubile*, Paris, Desjonquères, 2000, p. 163-174.

de tous les habitants de la terre (ainsi dit Églée dans *La dispute*¹²⁶)... sont autant de facteurs qui contribuent à cette infidélité.

Pour démontrer cette conviction profonde, propre du philosophe qu'est Marivaux, il s'adonne à des expériences qu'on pourrait qualifier de scientifiques. En effet, ses personnages, tel que l'a pertinemment souligné Lydia Vázquez¹²⁷, apparaissent comme des souris courant dans les étroits couloirs d'un labyrinthe où seule une issue est possible.

Le personnage est souvent le premier surpris : à se voir aimer un autre ou une autre, à se plaire en femme séduisant un homme ou en homme séduisant une femme ; parfois même en homme séduisant un homme, même si finalement elle s'avère être une femme. Ou, comme dans notre corpus, à se voir courtiser deux sœurs qui tombent amoureuses toutes les deux de lui, sous prétexte qu'il croyait s'adresser à la même. Ici, la gémellité vestimentaire des deux sœurs joue le rôle d'un travestissement involontaire qui permet la confusion, la méprise, au service d'une expérience.

Cette expérience consiste à démontrer que l'homme est bien plus sauvage que ce que sa condition d'être civilisé, 'poli', lui permet de croire. Le Français, l'Européen du XVIII^e siècle, du siècle de la Raison, du siècle des Lumières, se pense à l'abri de toute déconvenue, de toute saillie hors normes, de tout écart de ce que l'essence d'honnête homme, ou d'honnête femme, lui permettent de faire, même d'imaginer. C'est pourquoi les comédies de Marivaux commencent toutes de la même façon : chacun à sa place, apparemment, du moins. Respectant les conventions sociales, même si le fond n'est pas beau : le couple prêt à se marier par intérêt économique, la femme disposée à se remarier avec un homme qu'elle n'aime pas pour respect pour la volonté de sa mère, le

¹²⁶ Marivaux, *La dispute*, Paris, 1744, scène 15.

¹²⁷ Lydia Vázquez, "La comédie mélancolique chez Marivaux" dans AA. VV., *Homenaje a Juan Bravo*, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa [2019].

valet ou la suivante obéissant aveuglement à la volonté de son maître, ou de sa maîtresse. Soudain, le coup de théâtre, topos de la comédie italienne ¹²⁸, surgit ici au service d'un renversement de rôles et d'identités qui vont faire chambouler toute la charpente sociale et morale. Pour montrer la vraie nature des humains, en tout son égoïsme, toute sa violence, toute son essence désirante, passant au-dessus de tous les interdits, y compris et surtout ceux découlant d'Éros.

C'est que cette nature animale que dévoile Marivaux est, en ceci, comme Juli Leal (2006) l'a savamment souligné, proche, très proche de celle exposée par Sade dans son univers à lui, très particulier aussi, plus ressemblant qu'on ne croit à l'univers marivaudien.

Certes, les quatre comédies qui composent notre corpus ne sont pas, dans l'ensemble de l'œuvre marivaudienne, celles qui mettent le plus en avant le travestissement sexuel. Du moins en apparence. Car, comme nous avons signalé auparavant, le travestissement sexuel ou générique ne se réduit pas chez Marivaux au déguisement d'homme en femme ou au déguisement de femme en homme. Qu'une femme revête des attitudes traditionnellement et socialement considérées comme masculines au XVIII^e siècle, qu'un homme s'affuble d'un caractère féminisé, et nous avons ici une variante importante du travestissement sexuel au service d'une confusion dans les rôles sociaux homme / femme tels qu'ils sont normativisés dans la société européenne du XVIII^e siècle.

Car on ne saurait douter que le travestissement sexuel est chez notre dramaturge une variante du travestissement social en ce qu'il met aussi en branle les catégories sociales qui soutiennent la charpente de l'Ancien Régime.

Ainsi, dans *Félicie*, si l'héroïne paraît, au prime abord, le stéréotype de la jeune fille, belle, naïve, coquette, frivole, sensible aux nouveaux

¹²⁸ François Moureau, *Le goût italien dans la France rocaille*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2011.

charmes de l'amour et proie facile du premier séducteur venu, ici Lucidor, elle ne fait pas moins montre d'une volonté, d'une fermeté de cœur et d'esprit qui l'apparente aux hommes et qui la dote d'un caractère viril. On peut le voir aisément dans la scène 11, que nous reproduisons ici :

SCÈNE XI

DIANE paraît, LA MODESTIE, FÉLICIE

LA MODESTIE.- Voici cette dame qui vous sollicitait tantôt de la suivre, et qui paraît ; vous vous détournez pour ne la point voir.

FÉLICIE.- Je l'estime, mais je n'ai rien à lui dire, et je crains qu'elle ne me parle.

[...]

DIANE.- L'infortunée n'a pas moins résolu de se perdre.

FÉLICIE.- Non, je ne risque rien : Lucidor est plein d'honneur, il m'aime ; je sens que je ne vivrais pas sans lui ; on me le refuserait peut-être, je l'épouse ; il est question d'un mariage qu'il me propose avec toute la tendresse imaginable, et sans lequel je sens que je ne puis être heureuse : ai-je tort de vouloir l'être ?

DIANE.- (*toujours de loin.*) Fille infortunée, croyez-en nos conseils et nos alarmes. (Apercevant Lucidor.) Fuyez, le voici qui revient ; mais rien ne la touche. Adieu encore une fois, Félicie. (Elles se retirent.)

FÉLICIE.- Quelle obstination ! Est-ce qu'il est défendu, dans le monde, de faire son bonheur ?

Cette Félicie réagit en mâle sûre de ses sentiments et de vouloir son bonheur. Ce n'est que dans la dernière scène, quelque peu forcée, qu'elle

admettra que ces « impressions d'amour » sont fausses, que Lucidor n'est qu'un séducteur, trompeur, déguisé en tendre amant et futur époux pour mieux la perdre.

Par ailleurs, comme nous avons déjà souligné, la figure de la Vertu-Diane est une allégorie très particulière puisque l'auteur fond et confond en un même personnage cette figure que ses lecteurs et lectrices, ses spectateurs et spectatrices de l'époque vont identifier avec la belle femme du Corrège (*Allégorie de la vertu*, 1531), dont la féminité ne fait aucun doute, et ce au service de la représentation d'une qualité qui doit être essentiellement féminine, avec Diane (que ses contemporains et contemporaines vont s'imaginer sous les traits de la *Diane sortant du bain* de Boucher, 1742), cette femme qui de par ses attributs, l'arc et les flèches, et de par son activité de chasserresse, présente des caractéristiques viriles, qui la rapprochent de la lesbienne telle qu'a voulu la suggérer l'Académicien. Par cette fusion, Marivaux sème volontairement une confusion au service d'un brouillage de limites génériques chez ce personnage.

Dans *La femme fidèle*, alors que le marquis fait preuve d'une méfiance, d'une pusillanimité digne du stéréotype de la femme de l'époque, alors que sa méfiance et son déguisement l'abaissent pour le mettre au niveau de la belle-mère, madame Argante, le personnage féminin négatif, sa femme, la marquise, se montre exemplaire de fermeté, noblesse, justesse, autant de qualités qui reviennent traditionnellement au bon maître dans les comédies et les intrigues de l'Ancien Régime.

Dès le début de la pièce, dans la scène 3 et puis dans la scène 5, elle brave aussi bien sa mère, qu'elle respecte par ailleurs en bonne fille, que Dorante, son futur mari, pour accueillir les émissaires de son mari qu'elle croit mort, avec un aplomb tout viril, selon les conventions de l'époque :

[scène 3]

LA MARQUISE.- Non, Dorante, je veux qu'il vienne. Quoi ! Refuser de recevoir un homme qui a été l'ami de mon mari, et qui vient exprès ici pour m'en parler, vous n'y songez pas, Dorante ; ce n'est point là me connaître. Allez, Colas, allez avec ce domestique dire de ma part à son maître qu'il me fera beaucoup d'honneur, et que je l'attends.

FRONTIN.- [Je suis touché de voir] un aussi bon cœur de veuve.

[scène 5]

MADAME ARGANTE.- Inconsolable !... Avec votre permission, Monsieur, cette pensée dans laquelle il est mort ne valait rien du tout ; le ciel nous préserve qu'elle soit exaucée ! Croyez-moi, passons là-dessus.

LA MARQUISE.- (*tout d'un coup.*) Vous ne sauriez croire combien vous m'affligez, ma mère, vous ne vous y prenez pas bien, vous me désespérez. Ne m'ôtez point la consolation d'écouter Monsieur. Je veux tout savoir, ou je me fâcherai, je romprais tout. Non, Monsieur, que rien ne vous retienne ; ne m'épargnez point, répétez-moi tous les discours du Marquis, toutes ses tendresses qui me seront éternellement chères, et pardonnez à l'amitié que ma mère a pour moi la répugnance qu'elle a à vous entendre.

Cette femme fidèle est, en somme, bien plus qu'une simple femme fidèle à son mari, elle est un exemple, un modèle, un symbole de la fidélité. Elle est Fides, la déesse qui représente, selon la mythologie romaine, le caractère propre de Jupiter qui, parmi ses attributions, était le dieu protecteur des contrats, *Dius Fidius*, dieu du serment et de la loyauté. Elle était donc la légataire du dieu le plus viril, qui cédait en elle la surveillance du respect des engagements, de l'honnêteté et de l'intégrité des transactions entre les personnes. La marquise, symbole de la déesse, se présente ici pour donner une leçon qui, ailleurs, aurait été toute patriarcale.

La commère, malgré son titre et comme nous l'avons souligné précédemment, ce vice, le bavardage, qui caractérise le personnage de la pièce éponyme, typiquement féminin, est ici perverti par Marivaux pour le transformer en vertu car c'est grâce à « la commère », Madame Alain, que Mademoiselle Habert ne tombe pas dans le piège qui aurait fait le malheur de sa vie. C'est ainsi que ragot, verbiage, papotage, rumeur deviennent ici des armes pour dévoiler et dénoncer le séducteur, l'arriviste, le trompeur-homme. Donc, grâce au coup de baguette magique de Marivaux, le bavardage devient sincérité. Et nous savons qu'au XVIII^e siècle la sincérité faisait partie des apanages vertueux de l'honnête-homme, qu'elle était vertu virile, attribut du mâle :

[scène 20]

LE NEVEU.- Écoutez-moi et ne vous fâchez pas. Votre franchise naturelle et louable, aidée d'un peu d'industrie de ma part, a causé cet événement. Avec une femme moins vraie, je ne tenais rien.

MADAME ALAIN.- Cette bonne qualité a toujours été mon défaut et je ne m'en corrige point. Je suis outrée.

LE NEVEU.- Vous n'avez rien à vous reprocher.

LA VALLÉE.- Que d'avoir eu de la langue.

MADAME ALAIN.- N'ai-je pas été surprise ?

LE NEVEU.- N'ayez point de regret à cette aventure. Profitez au contraire de l'occasion qu'elle vous offre de rendre service à d'honnêtes gens [...].

Comme les commères des *Caprichos* de Goya, ici Madame Alain est une adjuvante de la femme proie des déprédateurs masculins. Et son arme c'est sa langue. Mais une langue sincère dont elle dérobe l'exclusivité à l'homme pour la mettre au service de la femme.

La méprise est la pièce des quatre qui composent notre corpus où le masque et le travestissement sexuel sont plus importants, et revêtent des caractéristiques toutes particulières, qui font de cette pièce un exemple de choix. En effet, Ergaste tombe amoureux de Clarisse qui a une sœur jumelle, Hortense, qui s'habille comme elle et qui, comme elle aussi, porte un masque pour se protéger des rigueurs de la saison estivale. Ce « masque » masque bien plus que deux visages : il cache, en fait, deux caractères opposés, celui de la jeune femme qui l'a séduit au point de tomber fou amoureux d'elle lors de leur rencontre fortuite, caractère doux, aimable, prototypique de la femme, et celui de sa sœur, sec, dur, tyrannique, viril. Ainsi, ces deux masques déguisent un seul être, avec un seul habillement, un hermaphrodite à deux visages, bifrons, féminin et masculin. Ergaste, dérouté, se voit faire la cour à une femme-femme et à une femme-homme. Ici, la masculinisation de la sœur est au service d'une figuration des êtres où le caractère s'impose aux apparences physiques et vestimentaires pour démontrer que féminité et masculinité ne sont pas toujours attribut des femmes et des hommes respectivement.

C'est ce caractère mâle d'Hortense qui justifie le soufflet qu'inflige à Frontin, le valet d'Ergaste, surpris de se voir puni par la main d'une femme, et non pas par celle de son maître, chose inouïe. Au point que Frontin s'exclame (scène 12) :

FRONTIN.- J'avoue que voilà le vertigo le mieux conditionné qui soit jamais sorti d'aucun cerveau femelle.

Goya sut, tout comme Marivaux, comprendre l'ambivalence sexuelle des hommes et des femmes, qu'il représenta sous forme d'hermaphrodite ou de siamois dans son *Capricho* n° 35 : « ¿No hay quien los separe ? ».

En somme, Marivaux ne peut s'empêcher, dans toutes ses comédies, de brouiller les pistes génériques en se servant du travestissement sexuel, que ce soit à travers d'hommes habillés en femmes ou de femmes déguisées en hommes, ou bien, comme ici, attribuant des qualités du sexe

contraire à ses personnages, qui miment l'Autre pour mieux retrouver leur nature hermaphrodite première.

La traducción como travestismo y la universalidad del teatro de Marivaux La traduction comme travestissement et l'universalité du théâtre de Marivaux

La traduction peut être comprise comme travestissement. Et inversement, le travestissement peut être considéré comme une traduction d'une classe vers une autre, d'un sexe vers un autre, au service d'une meilleure compréhension des uns / des unes et des autres. Dans ce sens, Marivaux lui-même pourrait être perçu comme un traducteur, car il « traduit » les classes sociales, leurs attitudes, leurs émotions, leurs pulsions... autrement dit : tout ce qui est susceptible de les rendre humains.

En effet, cette pseudo-traduction naît de son désir de traduire la hiérarchie sociétale telle qu'elle est, mais en même temps, et comme tout traducteur, traître par essence, de la subvertir. De là le déguisement, le travestissement. Dans les mots de Jacques d'Hondt (*op. cit.*) : « [...] Il va droit au déguisement qui traduit et en même temps trahit le rapport social fondamental du monde dans lequel il vit, le rapport de domination et de servitude [...] »

Ceci signifie que le traducteur devra retraduire tout ce qui avait initialement été métaphoriquement traduit par l'artisan primitif et y rajouter, en plus, les particularités de langue et culture cible, qui se retrouvent de plus en plus accentuées par le passage des siècles.

L'art de la traduction est aisément combinable avec l'art du travestissement ; c'est pourquoi en traduisant nous pouvons rentrer encore plus dans la peau de Marivaux. Nous avons déjà évoqué que le traducteur ou la traductrice est de tous les lecteurs / lectrices le plus attentif / attentive et rigoureux / rigoureuse, celui ou celle qui intériorisera le texte dans son intégralité avec une précision des nuances ultime. Il se posera des questions qui n'auront peut-être même pas

traversé l'esprit de l'auteur de l'original. Si quelconque pièce de théâtre est en soi une forme de travestissement, le théâtre marivaudien multiplie toutes ces formes et en crée une gamme susceptible de variabilité interprétative à l'infini.

Au travestissement sensoriel (dont le travestissement de sexe), c'est-à-dire, au travestissement que nous percevons aisément par un ou plusieurs de nos cinq sens, nous pourrions ajouter le travestissement social, dont la perception n'arrive que grâce à une abstraction empirique, grâce à un dépassement spirituel de tout ce qui nous entoure et délimite, de tout le sensoriel. À l'inverse, le travestissement social nous permet une appréhension linguistique et culturel qui nous facilite la compréhension du travestissement sexuel, capital dans l'œuvre marivaudienne.

Une fois que nous avons réussi à comprendre ces deux travestissements, indissociables, nous nous rendons compte que la traduction comme travestissement s'érige en monde médiateur, univers permettant la convergence des stimulations tangibles aussi bien émotionnelles qu'intellectuelles.

La traduction marivaudienne, partant du concept nucléaire de travestissement sexuel ou générique, nous propose un marivaudage basé sur une large variété de doubles sens, avec la polysémie, l'étymologie, la possibilité de « toucher » les mots, de les « peser » et d'essayer de déterminer quelle serait l'équivalence constatable la plus précise. Notre traduction nous offre ainsi une série de concepts qui, malgré leur touche de subjectivité, peuvent être perçus dans toute leur richesse linguistique et culturelle. De cette sorte nous devons nous astreindre à la technicité tout en veillant au plus important des éléments : la fidélité et le respect rigoureux du sens et du contenu du texte original.

Cette tâche est la plus captivante de notre profession, celle qui rend le travail de traduction littéraire un métier idéal pour ceux et celles qui aiment la subtilité du sarcasme, l'explicite du non-dit et l'esprit

incontournablement contradictoire du beaucoup dire tout en se taisant. Surtout lorsqu'on traduit un auteur comme Marivaux. C'est à la manière de mettre des mots sur les émotions, de faire parler ce qui ne parle pas, d'assimiler à une langue ce qui est étranger à sa culture mais naturel à ses membres, que nous contemplons l'effet travesti de la traduction. Comme le souligne savamment Inès Oseki-Dépré :

C'est que les traducteurs du XVIIIe siècle ont, entre autres choses, à satisfaire au goût du public lettré, devant non seulement se plier aux règles grammaticales, stylistiques, rhétoriques en vigueur dans leur siècle, mais aussi bien travestir au nom de la bienséance le contenu des textes traduits¹²⁹.

Nous avons déjà indiqué que la confiance accordée au traducteur / à la traductrice est incommensurable, totalement aveugle, et qu'elle peut être comparée à la confiance que nous accordons à l'auteur ou l'autrice du texte original. De la même façon que l'auteur ou l'autrice a le droit et la possibilité de travestir son intentionnalité à travers ses personnages, le traducteur/la traductrice n'a pas cette possibilité ; au contraire, tout en étant conscient de ce travestissement premier il doit veiller, par devoir moral, à ne pas travestir les mots de l'écrivain à son intérêt. Le traducteur/la traductrice doit respecter le sens dans la mesure du possible, suivant le principe de la fidélité, comprise dans un sens plus culturel que purement linguistique, comme soutenait Diderot :

Il ne me reste qu'un mot à dire sur la façon dont j'ai traité M. S... Je l'ai lu et relu : je me suis rempli de son esprit, et j'ai, pour ainsi dire, fermé son livre, lorsque j'ai pris la plume. On n'a jamais usé du bien d'autrui avec autant de liberté. J'ai resserré ce qui m'a paru trop diffus ; étendu ce qui m'a paru trop serré ; rectifié ce qui n'était pensé qu'avec hardiesse [...]¹³⁰.

... même si chez Marivaux cette traduction/travestissement culturel

¹²⁹ Inès Oseki-Dépré, « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France », dans *Le Français aujourd'hui*, 2003/3, 142, p. 5-17: p. 10.

¹³⁰ Denis Diderot, *Œuvres complètes*, « Le modèle anglais », t. 1, Pars, Hermann, 1975, p. 300.

comporte une traduction/travestissement linguistique et vice-versa.

Revenant au rôle original du travestissement dans le monde du théâtre, il nous faut citer ici les paroles d'Antoine Vitez, qui faisait appel au fonctionnement primitif du théâtre (avec des acteurs hommes pour jouer tous les rôles disponibles, même ceux des femmes) pour clarifier la versatilité de cet art ; il soulignait également son caractère aussi ouvert, aussi perméable qu'il lui est permis d'éliminer toute différence (sociale, physique, éthique) grâce aux bienfaits du travestissement :

Traduire le sexe, malgré les difficultés, surmonter les interdits, glisser de l'homme à la femme grâce au jeu à-même d'assurer une mobilité absolue : « On peut faire théâtre de tout », disait-il, mais aussi « on peut faire théâtre avec tout » : avec de jeunes filles qui jouent des garçons, et inversement, puisqu'il n'y a point d'étanchéité sexuelle. Le théâtre rend les corps réversibles.¹³¹

Les mots, comme les corps, Vitez l'a bien compris, sont susceptibles d'être travestis pour mieux être renversés. En effet, la traduction comme travestissement possède un caractère fortement remarquable car elle se construit à partir de textes, c'est-à-dire, à partir de cette arme à double tranchant tellement puissante qui servit à Marivaux pour bouleverser les esprits à son libre arbitre : le langage. Puisque le traducteur / la traductrice peut se servir du langage, il peut également avoir recours à tous ces travestissements codifiés.

En outre, la tâche fondamentale du traducteur / de la traductrice en tant que manipulateur / manipulatrice du langage est de réussir à travestir un texte afin que celui-ci soit parfaitement revêtu et puisse donner l'impression d'être identique à l'original, de sorte que les deux coexistent comme un seul. Autrement dit, si l'écriture est la mise en forme ou la traduction du travestissement de tout un codage (qu'il soit

¹³¹ Cité par Georges Banu, *op. cit.*, p. 39.

culturel, gestuel, émotif ou langagier, entre autres) dans le but de constituer un texte, la réécriture dans une autre langue (traduction) ajoute encore une couche à la superposition de travestissements qui avaient déjà été configurés¹³².

Ce ne fut pour rien que Marivaux choisit de travestir de manière fictive en scène toutes ces attitudes que les hommes et les femmes s'efforcèrent, et s'efforcent toujours, de déguiser dans leur quotidien. Si bien le dramaturge proclama tout au long de son œuvre un intérêt spécialement acharné pour l'esprit des hommes et des femmes et pour la signification existentielle de la vie, le traducteur / la traductrice de ses textes doit assumer, à son tour, le rôle passionnant d'avoir à approfondir dans ses pensées pour que ses contemporains puissent s'instruire fidèlement dans des préceptes toujours congruents¹³³.

¹³² Jean Claude Margot, *Traduire sans trahir*, Paris, L'âge d'homme, 1979, p. 100.

¹³³ Ioana Balacescu et Bernanrd Stefanink, « Modèles explicatifs de la créativité en traduction », dans *Meta*, vol. 48, 4, déc. 2003, p. 509-525.

Conclusiones Conclusions

Hemos llegado al final de este recorrido por cuatro comedias de Marivaux, cuatro de las menos conocidas, pero de las más apasionantes desde el punto de vista genérico, que ha sido el nuestro a lo largo de esta tesis. Nuestro trabajo ha consistido en llevar a cabo una pretraducción, una traducción y una postraducción de *Félicie*, *La femme fidèle*, *La commère* y *La méprise*.

Por pretraducción entendemos toda la preparación para la traducción: profundización en el contexto histórico, en el autor y las circunstancias de la génesis de su obra, así como de las distintas representaciones que sus comedias tuvieron en su día y las que han tenido desde entonces. En la medida de mis posibilidades, amplias, hay que decirlo, puesto que he residido en París durante todo el periodo de realización de mi tesis, he asistido a todas las puestas en escena de las comedias de Marivaux que se han llevado a cabo en este tiempo en la capital (véase anexo de fotografías de algunas de dichas puestas en escena). Además, en este periodo, he profundizado en los estudios de género del siglo de las Luces, en el teatro en general, y en el teatro dieciochesco de manera específica.

La lectura y relectura de las comedias que debíamos traducir nos ha llevado también un tiempo considerable hasta tomar las decisiones que luego hemos comentado y examinado en nuestro análisis traductológico, decisiones que no siempre han sido fáciles y que hemos tomado para las cuatro obras con mi directora y director de tesis.

La fase de la traducción ha sido la más enriquecedora de todas pues, por nuestra formación en “Traducción e Interpretación”, me siento plenamente realizada en un ejercicio como este, también investigador pues cada decisión traductológica es el fruto de una investigación filológica de calado. Ciertamente es también que, durante la elaboración de

esta tesis, he reafirmado mi pasión por la literatura y muy especialmente por el teatro, género vivo, aunque las obras daten de tiempos remotos, puesto que cada noche renace para regocijo de las espectadoras y los espectadores. Ha sido también la fase más larga, por haber procedido a múltiples correcciones y reescrituras, como así debe hacerse, en un contexto ideal como era este, para toda traducción literaria que se precie.

Para terminar, la última etapa, la de la postraducción, ha contado con dos fases, en primer lugar la del análisis traductológico, que he llevado a cabo en dos tiempos, cada dos comedias, en el orden en el que las he presentado; en segundo lugar, la del análisis ya literario de dichas obras, desde una perspectiva posestructuralista y de género.

Hacer coincidir ambas tareas ha sido crucial para extraer las conclusiones científicas de este nuestro trabajo de investigación, puesto que el análisis traductológico me permitió ahondar en el “marivodaje” (*sic*, <http://www.voltaire.ox.ac.uk/book/marivaudage>. Juan Manuel Ibeas-Altamira y Lydia Vázquez, Oxford Voltaire Foundation 2014) en su sentido más amplio de capacidad de transmisión de verdades profundas a través de una palabra que no he dudado en calificar de ‘travestida’, como explicaré más adelante, y el análisis literario me ha llevado a comprender la coincidencia existente, y voluntaria, entre la lengua marivaldiana y la temática genérica que ella vehicula.

La traducción en sí, así como el análisis traductológico que he realizado a la par que dicha versión en castellano, han sido el resultado de un análisis minucioso de carácter autocrítico, puesto que he tenido que examinar cada una de mis decisiones (en colaboración con mi directora y mi director) a la luz de la teorización de críticos como Vázquez Ayora y Hurtado (*op. cit.*), enriquecida por subdivisiones, figuras y precisiones que he tenido que añadir personalmente, para poder dar cuenta de todos los procedimientos traductológicos que había tenido que realizar en estas cuatro traducciones.

Así, me he servido de los procedimientos de análisis traductológico siguientes, para estudiar el abanico de posibilidades que he utilizado en mi traducción del macrotexto marivaldiano:

Adaptación (Delisle¹³⁴ y Hurtado Albir, *op. cit.*): Según Hurtado Albir la adaptación es una “técnica por medio de la cual se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. [...] En estos casos lo más importante es el sentido del mensaje y no las palabras que lo componen”. Así pues, en traducción dramática se recurre a la adaptación o traducción explicativa para salvar las barreras culturales. Una de las adaptaciones que he realizado de manera recurrente ha sido la de hispanizar los nombres de los personajes salvo aquellos que son comunes a la Comedia Italiana.

Amplificación (Vinay y Darbelnet¹³⁵; Vázquez Ayora, *op. cit.*, Hurtado Albir, *op. cit.*): Según Hurtado Albir “esta técnica de traducción se basa en la adición de elementos lingüísticos en el texto de llegada. Es contraria a la técnica de compresión, concentración o reducción lingüística”. La amplificación se produce cuando se podría casi realizar una traducción literal, pero se requiere una explicación complementaria, lo que lleva a alargar la proposición en la lengua meta. Como se ha visto, para un lector español o una lectora española, inmerso o inmersa en la cultura hispánica, la referencia a elementos propios de la cultura gala como el galanteo o el libertinaje en el caso de Marivaux, obliga en ocasiones a ‘explicar’, ‘desarrollar’, ‘ampliar’, ‘matizar’ la situación, para que el espectador / espectadora, no inmerso en dicho contexto, y en la inmediatez del momento de la representación dramática necesite de una ‘amplificación’.

¹³⁴ Jean Delisle y otros (eds.), *Terminología de la traducción*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1999.

¹³⁵ Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet, *Op. cit.*

Concentración (Newmark ¹³⁶; Díaz ¹³⁷): Es la figura contraria a la ampliación. Cuando la lengua de origen explica con demasiada amplitud un concepto podemos llevar a cabo una concentración o reducción, sobre todo si antes hemos realizado una ampliación, para equilibrar el texto meta en su conjunto. La elisión u omisión sería el grado máximo de concentración. El equilibrio necesario entre ampliaciones y concentraciones es lo que se denomina “compensación”. Las técnicas de concentración o reducción y las de expansión o ampliación son siempre correlativas, de suerte que todos los traductólogos están de acuerdo en “considerar que se trata de una misma técnica de alteración de la extensión, que en unos casos, los de ampliación, tiene signo positivo y en otros, los de reducción, tiene signo negativo” (Roberto Mayoral Asensio ¹³⁸).

Como se ha podido apreciar la compensación es particularmente necesaria en la traducción dramática puesto que la traductora o el traductor deben vigilar que la obra teatral dure lo mismo en su versión que en la original.

Disolución (Vinay y Darbelnet, *ibid.*, Hurtado Albir): Procedimiento también conocido como elisión u omisión, consistente en “eliminar elementos de información del texto de lengua original en el texto de llegada. Al igual que la compresión lingüística se opone al procedimiento de ampliación” (Hurtado Albir).

¹³⁶ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Londres, Prentice Hall, 1988.

¹³⁷ Jorge Díaz, *El subtítulo en tanto que modalidad de traducción filmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción*. [tesis doctoral de la Universitat de València (en microfichas)], 1997.

¹³⁸ Roberto Mayoral y Antonio Tejada, eds. *I Simposium de Localización Multimedia* (Granada, 3-5 de julio de 1996), SPU Granada, 1997.

Equivalencia (Nida¹³⁹; Hurtado Albir, *op. cit.*): “Este procedimiento consiste en el reemplazo de una realidad existente en el texto original con una realidad existente en el área del texto meta, es decir, de la traducción” (Hurtado Albir).

Modulación (Mercedes Vella Ramírez y Ana Belén Martínez López¹⁴⁰): La modulación consiste en variar la forma del mensaje por medio de un cambio semántico o de perspectiva, de manera que la traducción de dicho mensaje se lleve a cabo desde un punto de vista nuevo. Así pues, este procedimiento supondría una focalización distinta en el texto meta con respecto al texto de origen, y una modificación del enfoque. Aunque se mantiene el contenido principal del texto origen, se prescinde de plasmar el acto de habla en concreto, o se modula, reconvirtiéndolo en un mensaje distinto pero que pueda ser comprensible para el lector o lectora, espectador o espectadora de la obra.

Transposición (Chesterman¹⁴¹): Este procedimiento consiste en realizar el cambio de una categoría gramatical por otras, sin que se cambie el sentido del mensaje. Se trata de volcar el contenido exacto, casi de manera literal, pero cambiado un sustantivo por un verbo, un adjetivo por un adverbio, un pronombre por un artículo, etc.

Todos estos procedimientos se han repetido de manera más o menos regular a lo largo de las cuatro comedias analizadas, como puede verse en los cuadros que hemos realizado, no obstante, he de subrayar el

¹³⁹ Eugène A. Nida, *Sobre la traducción*, María Elena Fernández Miranda (trad.), Madrid, Cátedra, 2012.

¹⁴⁰ Mercedes Vella Ramírez y Ana Belén Martínez López, “Análisis de estrategias y procedimientos traductológicos”, en *SENDEBAR*, 23, 2012, p. 177-206.

¹⁴¹ A. Chesterman, “Communication Strategies, Learning Strategies and Translation Strategies”, en K. Malmkjaer, *Translation and Language Teaching. Language Teaching and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1988.

ejemplo prototípico del personaje de Colas en *La femme fidèle*, microtexto que presenta diferencias sustanciales con respecto al macrotexto de nuestras comedias y que he analizado de manera diferente.

En efecto en el texto origen, en las intervenciones del jardinero, he detectado los siguientes fenómenos lingüísticos: arcaísmos, errores en la alternancia consonántica, en la alternancia vocálica, errores en la conjugación verbal, en la concordancia entre sujeto y verbo, faltas ortográficas, hipercultismos mal empleados, invenciones de vocabulario y conjuntos léxicos... lo que me ha llevado a traspasar los límites convencionales del trabajo de la traductora para realizar una tarea inventiva más propia del escritor o escritora que de la simple traductora. Reto al que el traductor o la traductora literaria debe enfrentarse a menudo en las versiones teatrales.

Tras el análisis traductológico de mi trabajo como traductora, y tras el análisis literario que me ha permitido ahondar y trasladar mejor la cultura de origen a la cultura meta, he llegado a las conclusiones que paso a enumerar en un esquema que condensa el resultado de esta tesis doctoral:

Ainsi, les conclusions auxquelles nous sommes arrivées grâce à cette analyse traductologique et à notre critique littéraire à perspective générique, sont les suivantes :

A. En ce qui concerne la langue de Marivaux, nous concluons, après analyse, que :

1. La langue marivaudienne est un langage du non-dit, de l'incommunication, de l'incompréhension, du quiproquo verbal.
2. La langue marivaudienne est un langage du trop dit, de la communication directe, de la compréhension immédiate, au point de se substituer à l'action elle-même.
3. La langue marivaudienne est un langage de classe, qui différencie maîtres et valets, nobles et roturiers.
4. La langue marivaudienne est une langue genrée, qui n'est pas du tout la même selon que ce soit un homme ou une femme qui s'en serve.
5. La langue marivaudienne est un langage travesti : par son utilisation de classe ou genre, un noble peut se faire passer pour un roturier ou vice-versa, un homme peut se faire passer pour une femme et vice-versa.

B. Quant à la société marivaudienne, celle récréée dans ses comédies en général, et dans ces quatre comédies en particulier, après une analyse poststructurale, sociocritique à orientation générique, nous avons remarqué que :

1. La société marivaudienne est une société à l'image de celle du temps de l'auteur, celle de l'Ancien Régime en France, où, même au siècle de la conversation¹⁴², la hiérarchisation sociale, les inégalités de classe, de genre et d'âge empêchent les personnes de se comprendre.
2. La société marivaudienne est un microcosme qui paraît évoluer en-deçà du péché originel, en deçà de tout travail de civilisation¹⁴³, où les personnages s'affrontent dans des tête-à-

¹⁴² Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 2010 ; *La grandeur et la grâce*, Paris, Gallimard, 2014.

¹⁴³ Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

tête qui les obligent à perdre toute marque de classe, d'âge, de genre, où les pistes se brouillent.

3. La société marivaudienne est une société travestie, où personne paraît ce qu'elle est, où le travestissement permet de cacher les identités sociales (de classe, de genre) pour mieux dévoiler les véritables identités (les véritables caractères individuels).
4. Dans le microcosme marivaudien les vraies personnalités s'avèrent complexes, composées d'éléments traditionnellement propres des nobles (orgueil, caractère fort...) et d'éléments traditionnellement populaires (soumission, modestie...), faites d'éléments masculins et d'éléments féminins. Le tout en faveur d'une société plus 'naturelle', plus 'vraie', plus 'authentique'.

C. La femme dans l'univers marivaudien : La femme occupe un place de choix dans l'univers marivaudien ; dans les comédies de Marivaux, les personnages féminins sont plus nombreux que les personnages masculins, ils sont mieux caractérisés et en général les femmes font montre d'une plus grande initiative, de plus d'intelligence et possèdent une personnalité plus ouverte et plus noble. Dans ses comédies, on peut voir à quel point Marivaux s'éloigne ou subvertit les lieux communs sur la femme au XVIII^e siècle :

1. La femme coquette : condamnée par la littérature misogyne des Lumières, se voit ici réhabilitée comme des individus en proie d'un penchant narcissique inhérent à la nature humaine (*La dispute*). De plus, Marivaux présente ce trait caractéristique de la gent féminine comme une arme contre un monde masculin harceleur et hostile.
2. La femme a une constitution chétive : Chez Marivaux, la fragilité physique de la femme se transforme en force psychique, en subterfuge pour vaincre la force brute.

3. La femme est une commère : Le bavardage devient chez notre auteur une caractéristique propre des femmes, certes, mais il transforme en qualité qu'il adjuge à la femme-être sincère. À la manière du bon sauvage de Rousseau, la femme convertit sa verve abondante en parole de vérité, et donc de libération.
4. La femme est capricieuse : la convention sociale de l'époque veut que la femme soit la victime involontaire de son corps, en proie de sa matrice, qui la gouverne comme une marionnette, et qui la rend capricieuse à volonté pour le plus grand désespoir des hommes qui l'entourent¹⁴⁴. À l'encontre de cette image, Marivaux esquisse un portrait de la femme sensée, qui sait parfaitement ce qu'elle veut, au contraire de l'homme qui apparaît bien plus indécis.
5. La femme est un être sensible, trop sensible : En effet, un des lieux communs les plus répandus au siècle des Lumières est celui de la femme comme un être sensible en excès. Ce qui pour la plupart des philosophes, si on excepte Rousseau, est un trait négatif et preuve d'infériorité de la femme, chez Marivaux devient vertu, un atout, preuve de supériorité.
6. La femme est cupide : Depuis l'Antiquité, la figure de la femme avide, intéressée, ambitieuse, à la recherche de l'homme riche, est un leurre dont doit se préserver l'homme. Contre ce topos négatif de la femelle, Marivaux met en scène des femmes généreuses, exception faite de la mère de *La femme fidèle*, comme nous avons déjà vu.
7. La femme est un être à la raison limitée : l'infériorité intellectuelle de la femme, exceptions à l'appui, est une vérité universelle au XVIII^e siècle. Seuls s'en écartent Marivaux et Sade¹⁴⁵. En effet les personnages féminins de Marivaux font preuve d'une intelligence bien supérieure à celle des hommes.

¹⁴⁴ Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps*, Paris, PUF, 1992.

¹⁴⁵ Florence Lotterie, *Le Genre des Lumières. Femme et philosophe au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2013.

8. La femme est légère : La mauvaise réputation de la femme est un fait au XVIII^e siècle. Elle fait preuve de ‘petite vertu’, pour utiliser un euphémisme cher à l’époque, elle est inconstante, trop incline aux plaisirs...¹⁴⁶ Seul Marivaux semble dans cette première moitié du siècle plaider la cause des femmes libres, libérées, désirantes.

Dans nos quatre comédies, l’éventail de personnages féminins est très riche, plus que celui de leurs semblables masculins. Nous pouvons contempler différentes représentations de la femme dans une déclinaison de figures en général positives, à quelque exception près. Sous le signe de Vénus, comme dans *Le Pèlerinage à l’île de Cythère* (1717) de Watteau, les femmes resplendissent face à des hommes ternis.

Dans *Félicie*, face à un Lucidor pathétique, stéréotype caricatural du séducteur maladroit, Félicie, La Modestie et La Vertu-Diane brillent de tout leur éclat : honnêtes, décidées, solidaires, sincères, sensées, elles accumulent toutes les qualités possibles de l’être humain. Qui ne voudrait pas être une femme dans une pièce de Marivaux ?

Dans *La femme fidèle*, deux femmes font face à des hommes diminués par leur apparence insignifiante. Deux caractères forts, un noble, celui de la fille, l’autre mesquin, celui de la mère. La jeune est un être solaire alors que la mère, tout en faisant semblant de défendre les intérêts de sa fille, fait montre d’un caractère rapace et avare. Ce personnage est, en fait, le seul individu féminin entièrement négatif de notre corpus.

Dans *La commère*, Mademoiselle Habert incarne la femme mûre sincèrement amoureuse, qui a enfin trouvé sa moitié dans la figure de Monsieur de La Vallée, qui s’avère être un usurpateur, s’agissant en fait du paysan nommé Jacob. Son amie Madame Alain, bavarde, veut

¹⁴⁶ Anne Richardot dir., *Femmes et Libertinage*, Rennes, PUR, 2002.

s'occuper de mettre au point leur union. Javotte, parente de Jacob, dénonce l'imposture de son cousin. Agathe, fille de Madame Alain, est amoureuse de Jacob et ne comprend pas l'ambition et l'intérêt qui poussent son amoureux à prétendre la main d'une vieille fille riche, c'est pourquoi elle décide aussi de le dénoncer. La sincérité de ces quatre femmes solidaires entre elles, unies par leur sororité, va faire possible que Jacob et ses sinistres projets hétéropatriarcaux ne triomphent pas.

Dans *La méprise*, les deux personnages féminins, les deux sœurs, malgré leur différence de caractère (féminin / masculin) sont tous les deux positifs, car si Hortense se montre particulièrement inflexible, c'est parce que, avec raison, elle se méfie de la société des hommes, auxquels elle a déclaré la guerre en amazone, ou en nymphe chasserresse de la cour de Diane.

De toutes les femmes mises en scène par Marivaux dans ces quatre comédies, maîtresses, soubrettes, jeunes, vieilles, soupirantes, courtisées, seule une d'entre elles, Madame Argante, la mère de la « femme fidèle » apparaît comme un personnage négatif. Or, cette négativité lui vient moins du fait d'être 'belle-mère' que d'incarner des valeurs masculines, faute d'un époux.

Pour conclure, on pourrait affirmer que déjà chez Marivaux on ne naît pas femme, on le devient. Hommes féminins ou femmes féminines, ces personnages se définissent moins en rapport au langage verbal qu'à celui de leur corps. Le mouvement, le regard, les gestes, les attitudes¹⁴⁷ conforment le féminin marivaudien qui, hélas, demeure, jusqu'à nos jours et malgré nos efforts, intraduisible.

¹⁴⁷ Ibrahim Ajlan, *La représentation de la femme dans le théâtre de Marivaux*, thèse inédite Université Toulouse-Le Mirail, soutenue en 1998, inédite (Bibliothèque Universitaire UTLM).

Bibliografía Bibliographie

Fuentes primarias Sources primaires

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Comedia en prosa, La escuela de las madres*, (Ed. Piferrer, Juan Francisco), 1779?-1846, BNE

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *El juego del amor y del azar*, (Ed. Garín, Nicolás), 1921, BNE

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *El juego del amor y del azar*, Editorial Plaza & Janes, 1940, BNE

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Engañar con la verdad*, (Ed. Bretón de los Herreros, Manuel), Madrid, 1828, BNE

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Escuela de madres*, (Ed. Vázquez, Lydia), Madrid, 2015, Asociación de Directores de Escena de España

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Félicie*, 1757

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *L'amour et la vérité*, 1720

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *L'école des mères*, 1732

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *L'île de la raison*, 1727

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *L'île des esclaves*, 1725

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *L'Iliade travestie*, 1718

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La commère*, 1741

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La dispute*, 1744

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La double inconstance*, 1723

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La esposa fiel*, (Ed. Pena, Claudia), Madrid, 2016,
Asociación de Directores de Escena de España

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La femme fidèle*, 1750

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La méprise*, 1734

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La seconde surprise de l'amour*, 1727

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La Surprise de l'amour*, 1722

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La vie de Marianne*, 1731-1742

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Le jeux de l'amour et du hasard*, 1730

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Le Petit-Maître corrigé*, 1734

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Le Préjugé vaincu*, 1746

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Le prince travesti*, 1724

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Le Télémaque travesti*, 1717

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Le triomphe de l'amour*, 1732

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Les sincères*, 1739

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Lettres sur les habitants de Paris*, 1717-1718

Fuentes secundarias Sources secondaires

AA. VV., *Cahiers HERTA* 16, 2018 : “Le masque”

Abramovici, Jean-Christophe, “Anatomie d’un récit de viol” en *Violences du rococo*, J. Berchtold, R. Démoris y Chr. Martin édts, Pessac, PUB, 2012

Abramovici, Jean-Christophe, *Encre de sang. Sade écrivain*, París, Garnier, 2013

Aixelá, J.V., *La traducción condicionada de los nombres propios*, Salamanca, Almar, 2000

Ajlan, Ibrahim, *La représentation de la femme dans le théâtre de Marivaux*, tesis inédita Université Toulouse-Le Mirail, defendida en 1998, inédita (Bibliothèque Universitaire UTLM)

Albistur, Maïté y Armogathe, Daniel, *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, París, Des femmes, 1977

Angelet, Christian y Herman, Jan, *Recueil des prefaces des romans du XVIII^e siècle*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2003.

Arcelain, Nadine, *Travesti et vérité dans le théâtre de Marivaux*, Dijon, 1987

- Armas, Isable de, «García Lorca y el segundo sexo», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, Vol. 1, 1986, p. 129-138
- Arregui Barragán, N. y Jolicoeur, L. (Coord.), *Un funámbulo entre metáforas. Mantener el equilibrio en traducción literaria*, España, EUG (Editorial Universidad de Granada), 2013
- Badenes, G. y Coisson, J. *Traducción periodística y literaria*, Buenos Aires, Comunicarte, 2007
- Baker, Mona y Saldanha, Gabriela, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londres y Nueva York, 2009
- Balacescu, Ioana et Stefanink, Bernanrd, « Modèles explicatifs de la créativité en traduction », en *Meta*, vol. 48, 4, dic. 2003, p. 509-525
- Banu, Georges, « *Le corps travesti: un héritage et une reconquête, Franchir le mur des langues* », en *Jeu: revue de théâtre*, No 145, 2012, p. 37-41
- Bareil-Guérin, Michèle, *Travestissement et manipulation dans le théâtre de Marivaux*, Extrait de *Psychologie Médicale*, No 24, 12, 2004

Bassnett-Mcguire, S., *Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 1991

Bassnett-Mcguire, S., "Still trapped in the labyrinth: further reflections on translation and theatre", dans Bassnett y Lefevere, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 90-108

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, París, Gallimard, 1949

Ben Achour-Ibrahim, Hédia, *Le travesti dans le théâtre de Marivaux*, París, Université Sorbonne-Nouvelle, 1969

Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions*, París, Gallimard, 1995

Berman, A., *La traducción como experiencia de lo/del extranjero: La traduction comme épreuve de l'étranger* [trad. de Claudia Ángel y Marta Pulido], Medellín, Universidad de Antioquía, 2005

Bittoun, Nathalie, *Un premier aperçu des traductions de Marivaux en Espagne*, Revue Marivaux, No 4, 1994, p. 85-96

Bolaños Cuéllar, Sergio, *Introducción a la traductología: autores, textos y comentarios*, Editorial Universidad Nacional de Colombia-Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2016

Bruley, C. y Suso López, J. (Eds.), *La terminología gramatical del español y del francés. Emergencias y transposiciones, traducciones y contextualizaciones*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2015

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversión*, París, La Découverte, 2005

Caron, Melinda, « *Les études sur la femme* », *Dix-Huitième*, n° 46, 2014, p. 219-234

Casado Candelas, Loreto, « L'enseignement de la version originale », dans *La culture de l'autre*, Deuxième Rencontre Hispano-français de Chercheurs (SHF/APFUE), École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines (26 au 29 novembre 2008). [consultado el 15 del 12 del 2018]
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4027457>

Casagrande, Carla, « La femme gardée », en Duby, Georges, Perrot, Michele eds., *Histoire des femmes en Occident : le Moyen Age*, vol. II, París, Plon, 1991

Chesterman, A., “Communication Strategies, Learning Strategies and Translation Strategies”, en K. Malmkjaer, *Translation and Language Teaching. Language Teaching and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1988.

Chollet, Mona, *Sorcières, la puissance invincue des femmes*, París, La Découverte, 2018

Cicéron, Marcus Tullius, *Sive de claris oratoribus et De optimo genere oratorum*, Paris, trad. et ed. A. Delalain, 1828, p. 79-80

Cisneros, M. *Aspectos histórico-pragmáticos del voseo*, en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo LI, n.º 1, 1996.

Corvin, M. éd., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Bordas, 1991

Coulet, Henri et Gilot, Michel, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973

Coulet, H. et Goubier, G. dir., *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, t. II, 1996

Dabbah El-Jamal Choukri, *Le vocabulaire du sentiment dans le théâtre de Marivaux*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995

D'Alembert, *Éloge de Marivaux* [1785] dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et Fr. Rubellin, Paris, Le Livre de Poche, 2000

D'Alembert, *Œuvres de d'Alembert*, Paris, 1821

Delisle, Jean y otros (eds.), *Terminología de la traducción*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1999

Deloffre, Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le Marivaudage*, París, Librairie Armand Colin, 1967

Delon, Michel, “De Marivaux à Rousseau”, en *Magazine littéraire*, mensuel 433, julio-agosto 2004.

Démoris, René, “Au frontières de l’impensé”, en Fr. Salaün éd., *Pensée de Marivaux*, *CRIN*, 40, 2002

Deneys-Tunney, Anne, *Écritures du corps*, París, PUF, 1992

Déprats, J.-M., « Traduire Shakespeare pour le théâtre » en *Théâtre / Public*, 44, 1982, p. 45-48

Derrida, Jacques, *L’écriture et la différence*, París, Seuil, 1967

D’Hondt, Jacques, *Le philosophe travesti*, Europe, 1996

D’Hondt, Jacques, *Marivaux, le masque, l’habit et l’être*, Bulletin de la Société

Américaine de Philosophie de Langue Française, Vol. 3, Issue 2, 1991, p. 95-105

Díaz, Jorge, *El subtítulado en tanto que modalidad de traducción filmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción*. [tesis doctoral de la Universitat de València (en microfichas)], 1997

Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, « Le modèle anglais », t. 1, Paris, Hermann, 1975, p. 300

Dort, Bernard, “Le ‘tourniquet’ de Marivaux”, en *Cahiers du Studio-Théâtre*, 16, oct. 1979

Dort, Bernard, « À la recherche de l’amour et de la vérité. Esquisse d’un système marivaudien », *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 25-59

Elias, Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985

Fernández Cardo, J. M., “De la práctica a la teoría de la traducción dramática” dans Lafarga et Dengler édés., *Teatro y Traducción*, Barcelona, UPF, 1995, p. 405-411

Forestier, Georges, *Esthétique de l’identité dans le théâtre français. Le déguisement et ses avatars*, Ginebra, Droz, 1988

Frantz, Pierre, « L'Esthétique du tableau dans le théâtre du 18e siècle », Paris, Presses Universitaires de France, 1998

Frantz, Pierre, dir., *Marivaux : Jeu de surprise de l'amour*, Paris, PUPS, Voltaire Foundation, 2009

Fumaroli, Marc, *La grandeur et la grâce*, Paris, Gallimard, 2014

Fumaroli, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 2010

Gallouët, C. éd., *Marivaudage. Théories et pratiques d'un discours*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014

García Yebra, V. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1997

Gazane, Paul, *Marivaux par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1922

Gaudry-Hudson, Christine, (1991). "L'absence au féminin ou le statut de la femme marivaudienne", en *Études françaises*, 27, (2), 35–41. <https://doi.org/10.7202/035846ar> [consultado el 12 de septiembre de 2018].

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979

Genette, Gérard, *Des oeuvres et des genres*, Figures V, Paris, Seuil, 2002

Gilot, Michel, *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Goulemot, Jean Marie, *Le Règne de l'Histoire, Discours historiques et révolutions, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1996.

Guidère, Mathieu, *Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruselas, De Boeck, 2e éd., 2010

Hoffmann, Paul, *Travestissement et sincérité dans le Jeu de l'amour et du hasard de Marivaux*, Université de Neuchâtel, 1991, p. 236-251

Howells, Robin, *Structure and Meaning in the Incipit of Marivaux's Comedies*, The Moderns Language Review, Vol. 86, No. 4, 1991, p. 839-851

Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2001

Ibeas-Altamira, Juan Manuel, « Marivaux et Watteau, genèse d'un style. La collection

sentimentale, littéraire et artistique » ; *RSH 291 : Marivaux moderne et libertin*, Lydia Vázquez éd., 2008, p. 111-122

Ibeas-Altamira, Juan Manuel, *Sensaciones y sentimientos en la cultura rococo*, Tesis UPV/EHU inédita, 2009

Jiménez Salgado, Juan, « Travestissement féminin et guerre des sexes dans l'oeuvre de Marivaux », en *Revue des sciences humaines*, No 291, 2008, p. 173-180

Jomaron, J. de dir., *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1988

Jouvet, Louis, *Marivaux maître du mensonge*, Paris, Le Figaro, 14 février 1939

Jutrin, Monique, « Le théâtre de Marivaux, une “phénoménologie” du cœur ? » dans *Dix-Huitième siècle*, 7, 1977, p. 157-179

Kehrès, Jean-Marc, *Travestissement discursif et discours utopique: Marivaux et les digressions de Marianne*, French Forum, Vol. 33, No. 3, 2008, p. 17-34

Lacroux, Jean-Pierre, *Orthotypographie: Orthographe et Typographie françaises, Dictionnaire raisonné*, Vol. I: de A à H, Paris, Quintette, 2007-2012

Lacroux, Jean-Pierre, *Orthotypographie: Orthographe et Typographie françaises*,
Dictionnaire raisonné, Vol. II: de G à Z, Paris, Quintette, 2007-2012

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste: les profondeurs de la traduction*,
Traductologiques, Paris, Les Belles Lettres, 2014

Lagrave, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, 1992

Lapeña, A. (2014): «*Todo lo que usted nunca se preguntó sobre la traducción teatral*»,
durante el Encuentro Nacional de Estudiantes de Traducción e Interpretación
(ENETI), celebrado en Soria. Disponible en línea:
<<https://www.youtube.com/watch?v=uoGwX-eREvM>> [consultado el 14-01-2019]

Laqueur, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris,
Gallimard, 1992

Lassave, Pierre, *Traduire l'intraduisible*, Archicves des Sciences Sociales,
juillet/septiembre 2009, p. 9-19

Lavieri, Antonio, *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi, 2005

Leal, Juli, «*Érotique de la femme habillée en homme : de Tirso de Molina à Marivaux* »
dans Dolores Jiménez et J.-Ch. Abramovidi édés., *Éros volubile*, Paris,

Desjonquères, 2000, p. 163-174

Leal, Juli, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis, 2006

Leal, Juli, *Utopía Marivaux*, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana, 2007

Le Blanc, Charles, *Le complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009

Lederer, Marianne, « Des méthodes de recherche en traductologie », dans *Traduire : un métier d'avenir*, Bruselas, éd. du Hazard, 2008

Lotterie, Florence, *Le Genre des Lumières. Femme et philosophe au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2013

Margot, Jean Claude, *Traduire sans trahir*, Paris, L'âge d'homme, 1979, p. 100

Marivaux, *Théâtre complet* (Préface de Jacques Scherer et présentation et notes de Bernard Dort), Paris, Seuil, 1964

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain, « Sur la clarté du discours », dans *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1969

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La dispute*, dans *L'épreuve, La dispute, Les acteurs de bonne foi*, Paris, Flammarion, 1991

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain, *L'art de lire dans l'esprit des gens*, éd. Gerda Scheffel, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1992

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *Théâtre complet*, Paris, Livre de Poche, 2000

Marivaux, *Le cabinet du philosophe*, 1734. Reed. de J.-Ch. Abramici, M. Escola, É. Leborgne, *Journaux de Marivaux*, II, Paris, G-F, 2010

Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, *La fausse suivante*, Paris, Folio, 2018

Martin, Christophe, « Le jeu du don et de l'échange. Économie et narcissisme dans *La Double Inconstance* de Marivaux », *Littératures*, Vol. 35, 1996, p. 57-99

Martin, Christophe, « Tentations et 'embarras de l'âme' chez Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, n° 254, ('Morale et fiction aux XVIIe et XVIIIe siècles', dir. M. Escola), avril-juin 1999, p. 129-138

Martin, Christophe, « 'Voir la nature en elle-même'. Le dispositif expérimental dans *La Dispute de Marivaux* », *Coulisses*, revue de théâtre, n° 34, octobre 2006, p. 139-152

Martin, Christophe, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Jeux et surprises de l'amour* », ed. P. Frantz, Paris, PUPS, Voltaire Foundation, 2009, p. 53-71

Martin, Christophe, *Education négative : Fictions d'expérimentations pédagogiques au dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, 2010.

Martin, Christophe, *Mémoires d'une inconnue: Étude de La Vie de Marianne de Marivaux*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2014

Martinez de Sousa, José, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Trea, Gijón, 2014

Masseau, Didier (dir.), *Le XVIIIe siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemot*, Paris, Honoré Champion éditeur, col. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », n° 12, 2006.

Mayoral, Roberto y Tejada, Antonio, eds. *I Simposium de Localización Multimedia* (Granada, 3-5 de julio de 1996), SPU Granada, 1997

Meyer, Arielle, *Le Spectacle du secret*, Ginebra, Droz, 2003

Molière, *Les fourberies de Scapin [Los enredos de Scapin]*, Paris, Gallimard, 1671

Molina, Lucía y Hurtado Albir, Amparo, “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”, en *Meta*, 2002, p. 498-512

Moureau, François, *Le goût italien dans la France rocaille*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2011

Moya Jiménez, Virgilio, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2001

Nakayama, Tomoko, *Images de l’héroïne travestie en homme dans le théâtre dans le théâtre de Marivaux*, Bulletin de la société des études de XVIII^e siècle, 2001

Nakayama, Tomoko, *Le théâtre de Marivaux et le travestissement*, Études de Langue et Littérature Françaises de l’Université de Hiroshima, 2002

Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Londres, Prentice Hall, 1988

Newmark, P., *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992 (Trad. Virgilio Moya)

Nida, Eugène A., *Sobre la traducción*, María Elena Fernández Miranda (trad.), Madrid, Cátedra, 2012

Nord, C., *La traduction: une activité ciblée*, Arras, Artois Presses Université, 1997

Oseki-Dépré, Inês, « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France », dans *Le Français aujourd'hui*, 2003/3, 142, p. 5-17

Ozaeta, María Rosario, “Los antropónimos: nociones teórica y modalidades de transferencia (francés-español)”, *Epos: Revista de filología*, 2002, p. 233-255

Parkinson de Saz, Sara Madeleine, *Teoría y técnicas de la traducción*, Publicaciones de la AEPE, Madrid, 2016, p. 91-109

Paulhan, Frédéric, *Les transformations sociales des sentiments*, París Flammarion, 1920

Paz, Octavio, *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971

Peña, S. y Hernández Guerrero, M.J., *Traductología*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1994

Platon, *Oeuvres complètes, Le Banquet: ou de l'Amour*, éd. de Victor Cousin, La Bibliothèque digitale.

https://fr.wikisource.org/wiki/Ceuvres_de_Platon_traduites_par_Victor_Cousin.

[consultado el 12 noviembre de 2018].

Polcharal, B. y Génin, I., « Le sens en éveil : traduire pour la scène », en *Palimpsestes* 29,

Presses de Sorbonne Nouvelle, 2016

Pol-Droit, Roger, « La face cachée de Voltaire », en *Le Point*, 02/08/12. [consultado el 22/12/2018]. https://www.lepoint.fr/livres/la-face-cachee-de-voltaire-02-08-2012-1494397_37.php.

Pomeau, René, « La surprise et le masque dans le théâtre de Marivaux » en *The Age of Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman*, Édimbourg, Oliver and Boyd, 1967, p. 238-251

Poullain de la Barre, *De l'Égalité des deux sexes*, Paris, Chez Jean du Puis, 1673.

Regattin, F., “Traduire des théâtres : strategies, formes, skopos”, en *Repères DoRiF, Traduction, Médiation, Interprétation*, 2, août 2014

Renève, Philippe, “Les raisons de la liberté”, [Consultado el 1 de enero de 2019]. Página consultada: <http://philippereneve.blogspot.com/2008/05/beaumarchais-ou-marivaux.html>.

Rigault, Claude, *Les Domestiques dans le théâtre de Marivaux*, Ginebra/París, Droz/Mignard, 1961

Richardot, Anne, dir., *Femmes et Libertinage*, Rennes, PUR, 2002

- Rousset, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », en *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires*, Paris, José Corti, 1962, p. 45-64
- Russo, Elena, « Libidinal Economy and Gender Trouble in Marivaux's *La fausse suivante* », en *Modern Language Notes*, sept. 2000, 115 (4), p. 690-713
- Saläin, Franck, dir., *Marivaux subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003
- Saläin, Franck, *Pensée de Marivaux*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002
- Sanaker, John Kristian, *Le discours mal apprivoisé*, Oslo, Solum Forlag / Paris, Didier, 1987
- Schaad, Harold, *Le thème de l'être et du paraître dans l'oeuvre de Marivaux*, Zürich, Juris Verlag, 1969
- Sermain, Jean-Paul, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013
- Sermain, Jean-Paul, « Le théâtre étranger dans le théâtre de Marivaux. Une dramaturgie de la présence », en *Dix-Huitième siècle*, 2006/1, 38, p. 541-552

Spencer, Samia, “La femme dans l'œuvre romanesque de Marivaux”, en *Language Quaterly*, 15, 2017, p. 9-14.

Spiegeler, Anthony et Malache, Marie-Julie, *Paul Klee, un artiste majeur du Bauhaus- « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »*, Paris, Le Petit Littéraire, 2015

Steinberg, Sylvie, « L'histoire du travestissement féminin à l'épreuve de la pluridisciplinarité », dans *Travestissement et liberté(s)*, L'Harmattan, Paris, 2006

Stewart, Philip, *Le Masque et la Parole*, Paris, José Corti, 1973

Taccone, Antonio, *La funzione del travestimento nel teatro di Marivaux*, Naples, Youcanprint, 1976/2013

Thomas, Ruth, “Female Survivors in the Eighteenth-Century Freud Novel”, en *The French Review Journal of the American Association of Teachers of French*, 60 (1), octobre 1986, p. 7-19.

Tomarchio, Margaret, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », en *Palimpsestes*, 3 /1990.

Torre, E., *Teoría de la traducción literaria*, España, Editorial Síntesis, 1994

Van Reeth, Adèle, « Qu'est-ce que traduire ? », émission France Culture, Podcast, 17/03/2014. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-translation-14-quest-ce-que-traduire>. [consultado el 18 de agosto 2018]

Vázquez, Lydia, *Elogio de la seducción y el libertinaje*, Alegria, R&B eds, 1991.

Vázquez, Lydia, *Jean-Jacques Rousseau*, Madrid, Síntesis, 2005.

Vázquez, Lydia et al, « Marivaux, moderne et libertin », dir. Lydia Vázquez, *Revue des Sciences Humaines*, n° 291, julio-sept. 2008, p. 27-36

Vázquez, Lydia et Ibeas, Juan, « Le marivaudage en espagnol: avatars d'un mot français en terres hispaniques », en Catherine Gallouët y Yolande G. Schutter edit., *Marivaudage. Théories et pratiques d'un discours*, Oxford, Studies in the Enlightenment, 2014, p. 179-191

Vázquez, Lydia, *Le libertinage est-il traduisible aujourd'hui ? Le cas de Sade en espagnol*, dans *Revue de la BNF*, 2015/2, n° 50, p. 47-57

Vázquez, Lydia, « La comédie mélancolique chez Marivaux », *Homenaje a Juan Bravo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, (en prensa)

Vázquez-Ayora, Gerardo, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, Georgetown University, 1977

Vella Ramírez, Mercedes y Martínez López, Ana Belén, “Análisis de estrategias y procedimientos traductológicos”, en *SENDEBAR*, 23, 2012, p. 177-206

Vinay, Jean-Paul et Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, París, Didier, 1958

Vitali, Ilaria, *Marivaudage ou Tchatche? Jeux de masques et travestissements linguistiques dans “L'esquive” d'Abdellatif Kechiche*, *Francofonía*, No. 56, 2009, p. 3-16

Volle, Hadrien, « Le travestissement dans le théâtre de Marivaux », en *sceneweb.fr*, 24 de enero de 2019. <https://sceneweb.fr/le-travestissement-dans-le-theatre-de-marivaux/>. [Consultado el 24 de enero de 2019]

Voltaire, *Candide, ou l'optimiste*, 1759

Voltaire, *Œuvres Complètes*, París, Garnier, 1880

Wald Lasowski, Patrick, “Introduction” a *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, París,

Gallimard, Pléiade, 2000.

Wyngaard, Amy, “Switching Codes: Class, Clothing and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau”, en *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 33, No. 4, *The Culture of Risk and Pleasure* (verano, 2000), p. 523-541

Zalamansky, Henry, *Le travesti et sa mise en oeuvre dans le théâtre de Marivaux*, 1962 (« Diplôme d'études supérieures » sin publicar, dirigido por Jean Fabre)

Zatlin, P., *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005

Zurbach, Christine, “*Des riens dans des toiles d'araignée*” o teatro de Marivaux em tradução, Universidade de Évora, 2010

http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/horacio/ [consultado el 2/08/2018].

<https://filosofia.laguia2000.com/filosofia-griega/la-felicidad-para-platon>.

Anexos Annexes

Anexo 1 / Annexe 1. *El alegato feminista en La Disputa de Marivaux.*

Anexo 2 / Annexe 2. Ediciones originales de las comedias del corpus marivaldiano estudiado e imágenes de obras pictóricas a las que se remite en la Tesis doctoral.

Anexo 3 / Annexe 3. Imágenes de las obras de Marivaux estudiadas y de las representaciones de sus comedias vistas.

.

**Comunicación en las IV Jornadas internacionales Teatro y
Feminismo (RESAD, 2019)**

El alegato feminista en *La disputa* de Marivaux

Marivaux forma parte de esos autores desestimados en su época que no obtuvieron el honor de erigirse como referentes de su siglo hasta su muerte. Pese a haber tenido que vivir tras la sombra de Molière, considerado uno de los mejores dramaturgos de todos los tiempos, Marivaux supo permanecer fiel a su esencia y grabó su nombre con letras de oro en la historia de la dramaturgia universal. Tal hazaña no estuvo exenta de polémica y aún a día de hoy abundan quienes tachan al teatro marivodiano (*sic*, Vázquez e Ibeas, 2014) de simplista y sentimentalista. Nada más lejos de la realidad. En el siglo XVIII el autor de *Candide* (Voltaire, 1759) sentenciaba que Marivaux había pasado su vida reescribiendo una misma obra. Cómo lograr que calase el fondo de su mensaje fue, y sigue siendo, uno de los principales obstáculos a la hora de gozar de su merecido reconocimiento.

Esta problemática puede vincularse con la lacra actual de una sociedad que no termina de sustentarse sobre los ideales encarnados por el feminismo; lo que resulta cuando menos alarmante, puesto que en el siglo XVIII Marivaux ya había defendido el principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre. Su obra teatral, que ya a partir del siglo XX comienza a recibir la atención merecida y a ser muy

representada en Francia, es una auténtica joya en la que se refleja la reivindicativa filosofía del autor. Lo más fascinante de su creación teatral son la pertinencia y actualidad de su pensamiento a pesar del paso del tiempo; y es precisamente esta perennidad la que hace que su obra pueda concebirse como un profundo estudio de la naturaleza humana, aplicable a todo contexto.

Lo que Voltaire parecía no entender era la metáfora oculta bajo esa apariencia simplista de unas obras de teatro protagonizadas casi siempre por unos mismos personajes tipo. Los vaivenes sentimentales, las dudas, los malentendidos amorosos y las alcahuetas son las herramientas que presentan al ser humano en todo su crudeza: como un ser vano y plano. Precisamente detrás de lo que dicen los personajes es donde se encuentra el auténtico mensaje, la enseñanza de nuestro autor, que se esmera en susurrar a gritos que el ser humano es incapaz de trascender, de ir más allá, de percibir (y en consecuencia de apreciar) lo real. Una mordaz crítica social tan acertada en su época como en la nuestra, y es que el único ciego mayor que el que no quiere ver, es el que no puede hacerlo.

Remitirse a este mensaje de Marivaux puede contribuir a explicar por qué ha pasado desapercibido, infiltrándose sigilosamente en nuestras bibliotecas y teatros, sin que nadie se pusiese manos a la obra para darle forma al claro mensaje feminista del autor. A pesar de ello, en la crítica de Voltaire reside la clave para comprender lo que Marivaux predica en su obra: el amor es el sentimiento universal capaz de elevarnos, que no reducirnos, a todos a un mismo nivel, el amor equipara y nos define como personas. Para entender el pensamiento del autor, que será desentrañado más adelante, es fundamental remitirse a las acepciones que la palabra amor tiene en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE):

1. Sentimiento del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.
2. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
3. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.
4. Tendencia a la unión sexual.
5. Voluntad, consentimiento.

Estas definiciones del amor nos permitirán descifrar mejor el mensaje inherente a toda la obra del autor, sin duda más evidente en *La disputa* (Marivaux, 1744), comedia de un solo acto, adalid del amor como un sentimiento natural en el ser humano que necesita de la complementariedad del ser amado, siendo una pareja dos partes iguales de un todo que los lleva a querer unirse en todos los sentidos (incluida la consumación del deseo carnal) y, lo que es más importante, desde la voluntad y el consentimiento mutuos.

Quizás, la filosofía de enseñanza pasiva (predicando con el ejemplo) del autor no fuese el método más eficaz para lanzar un mensaje que Simone de Beauvoir sí explicitó e hizo visible en *El segundo sexo* (Beauvoir, 1949). Podría resultar útil establecer un vínculo ideológico entre ambos autores que ayudase a comprender el tan travestido y “silencioso” alegato feminista. En su magistral ensayo, Simone de Beauvoir señala con acierto que la mujer ha sido históricamente alienada por el hombre, atribuyéndosele un rol que no solo no le permitía ser por sí misma, ni la consideraba parte de un par humano (al igual que hembras y machos de otras especies) sino que ni siquiera la concebía como complemento del hombre. Una insultante realidad que sigue vigente y que contrasta con el tratamiento de la alteridad que Marivaux hace en su obra. Para él, comprender al Otro implica comprenderse a uno mismo, a sus iguales,

independientemente del género. Es, pues, la suya una concepción sociológica que analiza la realidad desde una perspectiva humana, lo que proyecta una imagen de hermanamiento entre personas, constituyentes todas ellas de un colectivo cuya igualdad, de no ser por la corrupción social, no tendría fisuras.

Para defender el feminismo en Marivaux, nada mejor que *La disputa* (1744) que, pese a haber visto la luz a mediados del siglo de las Luces, y al igual que la práctica totalidad de la obra del autor, podría constituir perfectamente un retrato de la sociedad actual. En ella, los personajes femeninos defienden ya en el siglo XVIII lo que empieza ahora a calar en nuestra sociedad, aunque a cuentagotas. Por una parte, defienden la sexualidad femenina, el derecho y la necesidad del disfrute propio, del goce, como argumento de que una relación sexual basada en la igualdad es el único medio de legitimarla y darle sentido. Eglé es muy consciente de ello y les recrimina a sus *cuidadores* el haber considerado que estaba en peligro en presencia de Azor, como si ella, también humana, no pudiese decidir y pensar por sí misma (Marivaux: Escena 5):

¿Ayuda para qué? ¿Para protegerme del placer que me procuraba?
Estaba feliz de que me tomase la mano, lo hacía con mi permiso, la besaba mientras podía, y enseguida lo llamaré para que vuelva a besármela, tanto para su placer como para el mío.¹⁴⁸

Otra de las premisas defendidas por el autor, lo que es algo excepcional en su época, la constituye la defensa de la libertad amatoria femenina. Resulta cuando menos paradójico que, en el siglo del libertinaje, este

¹⁴⁸ Por cuestiones de derecho de autor, se ha preferido proponer una traducción propia para el texto original de *La disputa*, traducida por Mauro Armiño (2016).

solo se contemple, en la inmensa mayoría de los casos, como positivo si es ejercido por varones. Afortunadamente Marivaux es consciente de tal paradoja y la quebranta gracias a Eglé: *“Me agrada ser amada, lo confieso, y en lugar de un camarada, si hubiera cien, querría que todos me amasen, se trata de mi placer. Quiere mi belleza para él solito, y yo pretendo que sea para todo el mundo”* (Marivaux: Escena 15). De nuevo Eglé, que profiere tan firme alegato, no duda en aseverar también en la Escena 15 que nadie más que ella es dueña de su cuerpo: *“Mis manos son mías, digo yo, me pertenecen, y él prohíbe que otro las bese”*.

No obstante, ese amor, tan exaltado en un primer momento, es sensible al cambio, a la inconstancia (“infidelidad”, en el lenguaje del autor), en cuanto se pretende controlar al otro, privarlo de autonomía, algo de lo que nuestra Eglé es más que consciente cuando le relata a Carisa que Azor no le permitió quedarse a solas con Mesrín (Marivaux: Escena 15):

Y ese fantoche de Azor no le concedió ni la mano ni la compañía, lo regañó y se lo llevo bruscamente sin tener en cuenta mis deseos. ¡Ja! Así que no soy dueña de mí misma, no confía en mí, ¿acaso teme que me amen?

Cabe señalar que las ejemplares muestras de la impronta feminista en la obra marivodiana son comunes a todas sus obras y a ellas se une la oposición a una de las cuestiones más polémicas todavía en el siglo XXI: la necesidad social de atribuir etiquetas a uno y otro sexo. Así pues, Marivaux se sirve de una disputa acerca de la inconstancia (¿quién es infiel por naturaleza, el hombre o la mujer?), que conducirá a los personajes a presenciar un experimento social que pretende esclarecer la incógnita. De acuerdo con la filosofía del autor, y con la propia

definición de la palabra amor (DRAE), mujeres y hombres son dos partes de un todo indisoluble cuya única concepción posible es la humana. De acuerdo con esto, todos somos personas y compartimos valores, necesidades y pulsiones independientemente de los roles que se nos adjudican por nacimiento. El Príncipe, en un diálogo con su interlocutora y amante, Herminia explica de dónde surge la idea del dicho experimento social (Marivaux: Escena 2):

EL PRÍNCIPE.- La cuestión es la siguiente: hace dieciocho o diecinueve años que esta misma disputa acaeció en la corte de mi padre, (...). Este, filósofo por naturaleza, no compartía vuestra opinión, y decidió llevar a cabo un experimento que no dejaba nada que desear y que le permitiría descubrir a qué atenerse. Llevaron a cuatro bebés, dos de vuestro sexo y otros dos del mío, a un bosque en el que mi padre había hecho construir esta casa expresamente para ellos. Todos tenían sus propias dependencias y aún ahora ocupan un terreno del que jamás han salido, de tal modo que nunca se han visto. (...) Así pues, se les va a conceder por primera vez la libertad de salir de sus respectivos recintos y de conocerse; les han enseñado la lengua que hablamos. Podemos concebir las interacciones que van a tener como si acaeciesen en el principio de los tiempos, asistiremos al renacimiento de los primeros amores, veamos qué sucede. (...)

Si bien es cierto que se aprecian en el autor tratamientos o actitudes diferentes en mujeres y hombres, estos no son en su mayoría sino el fruto de las convenciones sociales. Lo primordial es ser conscientes de que el análisis ejecutado por el autor no diferencia en ningún momento entre mujeres y hombres, sino que aborda esencialmente situaciones de carácter humano. Uno de los reflejos comportamentales de los estereotipos sociales fruto de los roles educativos que se esfuerzan en

sexualizar a las personas desde la cuna derivaría, entre otras, en que la primera interacción entre dos mujeres suele ir acompañada de rivalidad, mientras que para los hombres se partirá de la camaradería. A continuación comparamos, respectivamente, las reacciones de Eglé y Adina al verse por primera vez, que destacan por la comparación y la envidia, (Marivaux: Escena 9) con las de Mesrín y Azor, que caricaturizan la conducta simplista de los hombres, que nada tiene que ver con la sofisticada conducta femenina (Marivaux: Escena 13):

EGLÉ.- Me está considerando detenidamente, pero no me está admirando, no es un Azor. (*Se mira en un espejo.*) Y mucho menos una Eglé... y sin embargo creo que se está comparando.

ADINA.- No cabe duda de que es la más bella quien debe esperar que se fijen en ella y se asombren.

MESRÍN.- Os dijeron: ¿conocéis a personas?

[...]

AZOR.- Eso es lo que es, lo mismo digo, un buen camarada, yo otro buen camarada, ¡qué importa el rostro!

MESRÍN.- (...) Por cierto, ¿vos coméis?

En este diálogo de la escena 9 entre Eglé y Adina, Marivaux logra plasmar a la perfección cómo las mujeres, en un primer encuentro, tienen tendencia a dejarse llevar por una vanidad que es propia al ser humano pero en la que las mujeres encuentran un peligroso cobijo, por ser un dardo envenenado lanzado por la sociedad que históricamente siempre les ha impuesto la dictadura de lo estético. Cuando Carisa invita a Eglé a

contemplarse en el arroyo, “*despierta en ella una pulsión autoerótica de una intensidad que evita limitar a toda costa*” (Martin, 2006: 150). Dicha vanidad se descubre al mismo tiempo que se toma consciencia de la propia apariencia física, lo cual sucede para nuestros personajes, y en especial para Eglé, por mediación de las aguas de un arroyo, de un espejo y de una fotografía, sucesivamente, que le devuelven un reflejo bellísimo y encantador (Marivaux: Escena 3):

¿Cómo que bella? ¡Admirable! Tal descubrimiento me fascina. (*Vuelve a mirarse*). El riachuelo reproduce todos y cada uno de mis gestos, y todos me gustan. Han debido disfrutar mucho mirándome, Mesrú y vos. Me pasaría la vida contemplándome; ¡cuánto me voy a estimar en adelante!

En *La disputa*, sin ir más lejos, va más allá de la ruptura de los prejuicios y perfila un alegato del feminismo que, si bien en su época no recibió la atención merecida, se posiciona hoy como una excelente defensa del feminismo contemporáneo. Fiel a las inquietudes sociológicas de su época, Marivaux se interesó por el libertinaje, el ser humano y su inconstancia. En esta obra de teatro se reflexiona precisamente acerca de una realidad que todavía no está socialmente asumida en el siglo XXI: la inconstancia es tan inherente a mujeres como a hombres. Para defender su punto de vista, Marivaux recurre irónicamente a uno de los grandes tópicos sobre la esencia femenina: el pudor y la timidez. De este modo consigue criticar dicho tópico y lo ataca directamente sirviéndose de él de manera burlesca, en una suerte de psicología invertida: “*La alusión al pecado original pone de manifiesto la fragilidad del argumento (de Herminia). En la Biblia, la timidez y la vergüenza a verse desnudos no aparece hasta que no se consume el fruto del árbol del conocimiento, y este pudor recién*

descubierto no está, que se sepa, reservado a Eva” (Martin, 2006: 141).
Veamos cómo lo exponen los promotores del experimento (Marivaux:
Escena 1):

HERMINIA.- Sí, señor, y lo sigo pensando. La primera inconstancia o la primera infidelidad tuvo que venir de parte de alguien tan audaz que ni se sonrojase. No se puede pretender que las mujeres, con el pudor y la timidez que les era y es natural, desde que el mundo y su corrupción existen, hayan sido las primeras en sucumbir a un vicio del corazón que requiere tanta audacia, tanto libertinaje sentimental y todo ese descaro del que hablamos. ¿Cómo van a haber sido ellas? ¡No hay quien se lo crea!

EL PRÍNCIPE.- (...) No tengo aprecio alguno al corazón de los hombres, he de admitirlo; lo creo de lejos más propicio a la inconstancia y a la infidelidad que el de las mujeres; solo excluyo al mío, a quien tampoco le concedería tal honor si amase a cualquier otra mujer en lugar de a vos.

Si de acuerdo con los estereotipos una mujer carece de voluntad, de decisión y es púdica por naturaleza, sería *naturalmente* imposible que la primera inconstancia surgiese de una figura femenina, sobre todo teniendo en cuenta que los hombres son *naturalmente* libertinos, descarados y pérfidos; defectos que solo la fuerza del amor es capaz de corregir.

Para desmontar esta teoría, Marivaux recurre a cuatro personajes (dos mujeres y dos hombres) a los que incomunica desde sus nacimientos al

más puro estilo rousseauiano con el fin de demostrar que, en un contexto de aislamiento social, es la naturaleza humana quien toma las riendas y pone de manifiesto que las pulsiones no son propias de un género, sino de personas (Marivaux: Escena 1):

EL PRÍNCIPE.- Vamos a preguntárselo directamente a la naturaleza, solo ella puede responder a la pregunta sin equívoco, y seguro que se pronunciará a vuestro favor. [...] Para saber con certeza si la primera inconstancia o la primera infidelidad provino de un hombre, como vos lo presumís, al igual que yo, tendríamos que haber sido testigos del inicio del mundo y de la sociedad. [...] Lo presenciaremos. Sí, los hombres y las mujeres de aquel entonces, el mundo y sus primeros amores aparecerán ante nuestros ojos tal y como fueron, o al menos tal y como debieron de haberlo sido. Puede que las aventuras no sean las mismas, pero los caracteres y los sentimientos serán idénticos, y las almas tan puras como las primeras, más puras aún si eso es posible. (...)

Volviendo a las acepciones del amor, Azor y Eglé son presas nada más verse de la belleza del otro, se consideran dignos de ser amados, amables, y son víctimas de una reciprocidad admirativa que hace que los pasos lógicos del arte amatorio se vayan sucediendo a una velocidad vertiginosa, que pasen de contemplarse a desear tocarse y terminen por afirmar que ya no conciben la existencia el uno sin el otro. El mayor valor simbólico recae indiscutiblemente en el hecho de Eglé declare que él es suyo y ella suya. Ello lleva al amor al intrincado terreno de la posesión del otro, pero sin que se establezca supremacía alguna, desde la igualdad (Marivaux: Escena 4):

AZOR.- El placer de veros me ha dejado sin palabras. [...] Mi corazón desea vuestras manos.

AZOR.- En mi propio mundo, al que no pienso regresar, puesto que no estáis en él, y no quiero perder vuestras manos, mis labios y yo ya no sabríamos vivir sin ellas.

EGLÉ.- Ni mis manos vivir sin vuestra boca... Pero, he oído un ruido, son personas de mi mundo. Escondeos tras los árboles, no vayan a asustarse, ya os llamaré. [...] Me lo han dicho, estáis hecho expresamente para mí, y yo para vos, me lo acaban de decir. Esa es la razón de que nos amemos tanto: soy vuestra Eglé, y vos mi Azor.

Paradójicamente, la imagen más bella de la concepción amorosa viene dada de la mano de Amina, que describe a su contendiente a través de la concepción del amor que ella misma tiene gracias a su enamorado. Compara la mirada engatusada propia del ser enamorado a la indiferencia de unos ojos que no lo están, que no transmiten nada, no provocan regocijo alguno. La ausencia de amor es la causante de que la mirada no brille (Marivaux: Escena 12):

Tiene unos ojos... ¿Cómo explicarlo ? Unos ojos que no agradan, que miran y ya está; una boca ni grande ni pequeña, que le sirve para hablar; una silueta recta, recta, y que aun así sería como la nuestra si estuviese bien hecha; tiene unas manos que vienen y van, unos dedos largos y delgaduchos, creo; una voz tosca y agria. Sabréis reconocerla.

Una de las maneras socialmente impuestas para escapar a la inconstancia, o de las claves para tener éxito en las relaciones amorosas, residiría en promover la separación. Suele decirse que las más bellas historias de amor se relatan gracias a la ausencia, que intensifica el sentimiento amoroso y propicia el júbilo en el reencuentro. De acuerdo

con la experiencia amatoria de Carisa y Mesrún, es posible hastiarse del otro y la separación se presenta como el único medio para que el amor salga reforzado tras esta, por lo que los previene de la inconstancia (Marivaux: Escena 6):

CARISA.- (...) Es necesario que de vez en cuando se priven del placer de verse. [...] Se lo aseguro, si no lo hacen el placer disminuiría y les sería indiferente (estar juntos).

[...]

MESRÚ.- No se rían. Les está dando un muy buen consejo. Si Carisa y yo nos seguimos queriendo, es gracias a habernos separado de vez en cuando y a haber seguido su consejo.

EGLÉ.- (...) Yo no necesito su presencia, ¿que por qué? Pues porque no me encandilan, no tienen encanto, mientras que Azor y yo sí: él es tan hermoso, tan admirable y atractivo que nos encantamos cuando nos contemplamos.

AZOR.- (*tomando la mano de Eglé.*) Solamente su mano, la mano de Eglé, miren, nada más que su mano, ya sufro cuando no la tengo, y cuando la tengo, me muero si no la beso, y cuando la beso, muero de nuevo.

[...]

CARISA.- Puede que, hartos de verse, estarían tentados a dejarse para amarnos a nosotros.

En este diálogo encontramos uno de los rasgos principales de la ideología marivodiana. La ignorancia es un arma muy peligrosa, la

inocencia de los personajes y su falta de experiencia hace que se recreen en la intensidad de sus actuales sentimientos y que crean firmemente que no existe nada susceptible de cambiarlos. Por otra parte, se ponen de manifiesto dos premisas: por una parte, que la clarividencia nunca se ejerce desde dentro, sino que recae sobre espectadores externos a la acción; por otra, que solo los agentes tienen un conocimiento real de lo que sucede, es decir, que solo entiende plenamente quien está concernido e implicado en primera persona. Asimismo, se aprecia que en este sentimiento amoroso no se hace ninguna discriminación entre lo que sienten Azor y Eglé: ambos desean estar juntos, amarse en todos los sentidos de la palabra, consienten y se conciben como dos seres complementarios.

Partiendo del principio de que los personajes están descubriendo el mundo, con una mirada de inocencia y sin sentirse influenciados por la sociedad, más allá de los comportamientos que hayan podido adoptar mediante la compañía de Carisa y Mesrú, sus “cuidadores”, Marivaux hace un guiño al mito de la caverna y asegura que uno solo puede extrañar aquello que conoce. Así pues, los cuatro personajes protagonistas de dos historias paralelas, que acabarán por ser tres, refuerzan la idea de que la novedad supone un gran peligro: *“No es que él sea mejor, es que cuenta con la ventaja de ser un recién llegado”* (Marivaux: Escena 15).

Para Carisa y Mesrú, conocedores de las costumbres sociales, parece que otra de las maneras de evitar la tentación a favor de la fidelidad, que se presenta como obligación moral, sea hacer gala de cobardía y no confrontarse al objeto del deseo, sino evitarlo: *“¡No importa, haced un esfuerzo, ánimo! No lo miréis”* (Marivaux: Escena 15). No obstante, todo apunta a que para nuestros personajes la inconstancia es algo natural, el

desenlace lógico del inconformismo propio al ser humano, que siempre quiere más. El ego es fundamental a la hora de cometer una inconstancia: ya sea por competición, para demostrar ser mejor que su rival o como una suerte de lección moral para un examante por el placer que provoca sentir que te echan de menos, de lo que Eglé brinda un excelente ejemplo. *“Pues no, tampoco me importaría que Azor me extrañase, mi belleza lo merece, ni tiene nada de malo que Adina suspire un poco, para que aprenda a subestimarse”* (Marivaux: Escena 16).

Si bien la inconstancia es tan natural en mujeres como en hombres, las motivaciones en cambio son muy diferentes: las primeras actuarán, según Marivaux, movidas por el deseo de reforzar su ego cuando se enfrentan a una rival; los segundos, como consecuencia inevitable de la producción de testosterona, que los acerca a su primitiva faceta animal de reivindicar lo que es suyo, de marcar territorio, en palabras de Azor cuando ve que Mesrín sucumbe a los encantos de su amada Eglé: *“¡Ey, cuidado! Esta no es vuestra blanca, es la mía, estas dos manos son mías, vos no pintáis nada aquí”* (Marivaux: Escena 13). Mientras que el hombre solo desea ganar, la mujer es inconstante porque considera haber perdido la atención que merece o teme perderla en beneficio de otra mujer, así lo demuestran respectivamente Eglé y Adina (Marivaux: Escenas 9 y 10):

ÉGLÉ.- (...) No sé qué es un Mesrín, pero ni os miraría si me viese a mí; yo tengo un Azor que es mejor que él, un Azor al que amo, que es casi tan admirable como yo, y que dice que soy su vida; vos no sois la vida de nadie. Además, tengo un espejo que acaba de confirmarme todo lo que mi Azor y el riachuelo aseguran. ¿Acaso hay algo más poderoso?

[...]

ADINA.- ¡Ya sé cómo hacer que entre en razón! Solo tengo que quitarle a su Azor, que no me interesa lo más mínimo, y así estaremos en paz.

Uno de los momentos más relevantes es la constatación de que mujeres y hombres son iguales en lo que a inconstancia se refiere, lo que se confirma con el siguiente diálogo, en el que se prueba que Eglé y Mesrín anhelan la infidelidad a la vez. El espectador puede imaginarse que en el momento en que esta infidelidad se consume, Azor y Amina también actuarán, fuera de la escena, “contra la moralidad”, ya que pese a haber dado un mayor protagonismo a la pareja originalmente conformada por Azor y Eglé, ambas parejas han ido compartiendo historias paralelas (Marivaux: Escena 14):

MESRÍN.- Es que hace ya tiempo que paseo.

EGLÉ.- Tiene que descansar.

MESRÍN.- E impediría que la hermosa dama se aburriese.

EGLÉ.- Sí, lo impediría.

AZOR.- ¿Acaso no ha dicho que quería estar sola? Si no fuera por eso, yo me encargaría mejor que vos de que no se aburriese. ¡Vámonos!

En cualquier caso, la inconstancia puede resumirse a la avaricia, a no querer perder nada, a quererlo todo y ser incapaz de elegir, lo que es un rasgo común en ambos sexos. Las célebres y clásicas contradicciones de los personajes marivodianos cobran forma en este diálogo entre Carisa y

Eglé, cuyo corazón parece estar dividido, si bien sabe perfectamente por qué desea inclinarse (Marivaux: Escena 15):

EGLÉ.- Nada me satisface: por una parte, el cambio me entristece; por otra, me complace. No puedo elegir entre uno y otro, ambos son importantes. ¿Cuál de los dos es más indispensable? ¿Debo infligirme tristeza? ¿Debo complacerme? Os reto a responder.

CARISA.- Consultadlo con vuestro corazón, sentiréis que condena vuestra inconstancia.

EGLÉ.- Ya veo que no escucháis: mi buen corazón lo condena, mi buen corazón lo aprueba, dice que sí, dice que no, está dividido, así que solo queda elegir lo más fácil.

CARISA.- ¿Sabéis qué decisión tomar? Debéis huir del camarada de Azor; venga, vayámonos, así no tendréis que luchar.

EGLÉ.- (*viendo que Mesrín se acerca.*) No, pero es tarde para la huida: aquí llega la lucha, el camarada se acerca.

La disputa ayuda a Marivaux a defender el regreso a los orígenes, como una especie de invitación a un retorno a la autenticidad, a obrar por uno mismo al margen de lo socialmente establecido. No obstante, resulta inevitable plantearse si realmente el ser humano es infiel por naturaleza o hasta qué punto es posible remitirse a la esencia del comienzo de la humanidad. Parece que nuestros personajes, pese a toda una vida de aislamiento y de desconocimiento del otro, no sean capaces de desvincularse totalmente del peso de la conciencia social. Esto se

traduce en un deseo de justificación de la inconstancia, en lugar de asumirla como algo meramente natural, así como de la experimentación de un fuerte alivio de la culpa cuando se les comunica que se les ha pagado con la misma moneda. La reacción de Azor, cuando se entera de que Eglé y Mesrín están juntos, da fe de ello: “¡Ah, mejor, sigan! Yo ya no me preocupo por vos; espérenme, ahora vuelvo” (Marivaux: Escena 17). A partir de este desenlace, se critican la complacencia y la incapacidad de obrar por sí mismo y asumir de forma totalmente autónoma las consecuencias de sus actos; de este modo, resulta reconfortante que otros hayan obrado de la misma manera y se opta por la comodidad a la hora de enfrentarse a un acto socialmente desnaturalizado.

A través de las veinte escenas de esta obra de teatro, hacemos un recorrido que pretende diferenciar las imposiciones sociales de lo sucede al margen de estas por su identidad propiamente humana. De este modo, Marivaux nos conduce a la que, para él, es la única conclusión posible: el ser humano es infiel por naturaleza, independientemente de su sexo, las personas comparten vicios y virtudes idénticas y lo único que las diferencia y conduce a que se establezcan juicios erróneos es el hecho de que las maneras de proceder de mujeres y hombres, al igual que sus caracteres, no se desarrollen de la misma manera. “*Se da una antítesis manifiesta que opone la amistad entre hombres y la envidia de las mujeres*” (Martin, 2006: 147).

Así pues, el autor concluye su enseñanza recurriendo a los mismos personajes que la iniciaron, el Príncipe y Herminia, como símbolo del sentido cíclico de la existencia humana, lo que determina la universalidad y atemporalidad de su obra: a lo largo de los siglos la humanidad ha sucumbido una y otra vez a las mismas trampas, se ha

dejado engañar por las apariencias y ha compartido el deseo y la necesidad de amar y ser amada, elevando a lo más alto un sentimiento que, lejos de ser banal, es el motor de la existencia y hace que todos estemos al mismo nivel (Marivaux: Escena 20).

EL PRÍNCIPE.- (...) Ninguno de los dos sexos tiene nada que reprocharse, señora, los vicios y las virtudes del uno son idénticos a los del otro.

HERMINIA.- ¡Ay! Os lo suplico, alguna diferencia sí hay: vuestro sexo hace gala de una perfidia horrible, cambia a la más mínima sin siquiera buscar pretextos.

EL PRÍNCIPE.- He de admitir que la conducta del vuestro es cuando menos más hipócrita, y en consecuencia más decente: se enfrenta más a su conciencia que el nuestro.

A lo largo de *La disputa*, somos testigos de la evolución psicológica de los personajes, que pasan de estar encerrados a ser conscientes de su persona y descubrir que existen más seres de su misma condición. Marivaux nos muestra reacciones muy similares la primera vez que los personajes ven sus respectivos reflejos; se ve cómo interactúan unos con otros y cómo todos ellos desean complacer y ser complacidos. En *La disputa* se reivindica la igualdad sexual de mujeres y hombres, se defiende la naturaleza humana frente a cualquier otra matización artificiosa, y se critican las convenciones sociales, que se consideran desnaturalizadoras y pervertidoras de la esencia humana. De acuerdo con esto, Marivaux critica duramente los irreales estándares y roles de

género, se pronuncia en contra de la (mala) educación social y recrimina al ser humano su incapacidad y su rechazo a la hora de eliminar una alteridad larga e injustamente atribuida a las mujeres.

Ediciones originales de las comedias del corpus marivaldiano estudiado

Imágenes de obras pictóricas a las que se remite en la Tesis doctoral



F É L I C I E ,
C O M É D I E .

SCENE PREMIERE.

FÉLICIE; LA FÉE, *sous le nom
d'Hortense.*

FÉLICIE.

IL faut avouer qu'il fait un beau jour.

HORTENSE.

Aussi y a-t-il long-temps que nous nous promenons.

FÉLICIE.

Aussi, le plaisir d'être avec vous, qui est toujours si grand pour moi, ne m'a-t-il jamais été si sensible.

HORTENSE.

Je crois, en effet, que vous m'aimez, Félicie.

LA MEPRISE,

COMEDIE.

De Monsieur DE MARIVAUX.

Représentée pour la première fois par les
Comédiens Italiens Ordinaires du
Roi le 16. Août 1734.



A PARIS,

Chez PRAULT, pere, Quay de Gesvres,
au Paradis.

M. DCC. XXXIX.

Approbation & Privilege du Roy.



GD
14054



Pierre Carlet de Chamblain
de MARIVAUX.
de l'Académie Française.

Mort le 14 Février 1763.
âgé de 75 Ans.

Garand del.

Chenu sculp.

^{1849.}
ŒUVRES
DE
THEATRE
DE M. DE MARIVAUX,
DE L'ACADÉMIE FRANÇOISE.
NOUVELLE ÉDITION.
TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques,
au-dessous de la Fontaine S. Benoît,
au Temple du Goût.

M. DCC. LVIII.
Avec Approbation & Privilège du Roi.



2. MAR
0
1758



Antonio Allegri da Correggio, dit Il Correggio, en français Le Corrège, *L'Allégorie de la Vertu*, 1531.



François Boucher, *Diane sortant du bain*, 1742.



Charles-Antoine Coypel, *Jeune fille tenant un loup*, 1745.



Francisco de Goya y Lucientes, aguafuerte "Dios la perdone. Y era su madre" (número 16) es un grabado de la serie *Los Caprichos* de Francisco de Goya. Publicado en 1799.



Francisco de Goya y Lucientes, aguafuerte “¿No hay quien nos desate?” (número 75) es un grabado de la serie *Los Caprichos*. Publicado en 1799.



Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717.

Anexo 3 Annexe 3

Imágenes de las obras de Marivaux estudiadas y de las representaciones de sus comedias vistas



Affiche de *Félicie*, mise en scène de Paolo Domingo pour le Petit Théâtre du Gymnase



Affiche pour la mise en scène de Clément Hervieu-Léger du *Petit-Maître Corrigé* pour la Comédie Française



Rosimond parle à Dorante sous le regard attentif de Dorimène



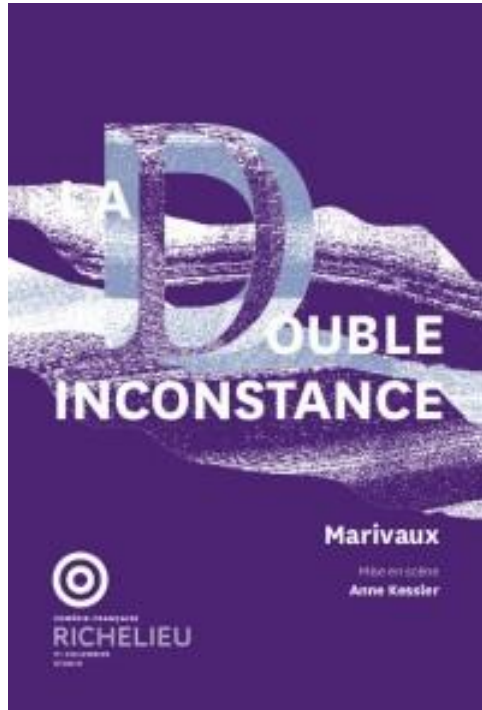
Frontin s'entretient avec Marton



Rosimond rencontre Hortense



Rosimond essaie de retenir Hortense



Affiche pour la mise en scène de Anne Kessler de *La double inconstance* pour la Comédie Française



Le Prince prend un bain



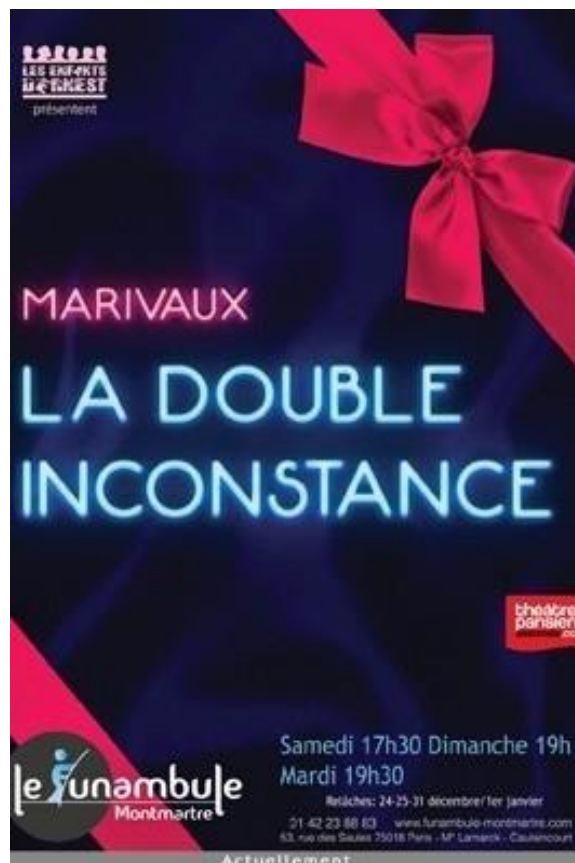
Affiche de la mise en scène de Catherine Hiegel pour *Le jeu de l'amour et du hasard* au Théâtre de la Porte Saint-Martin



Silvia, M Orgon, Mario et Lisette



Les acteurs saluent le public



Affiche de la mise en scène de Muriel Michaux pour *La double inconstance* au Funambule Montmartre



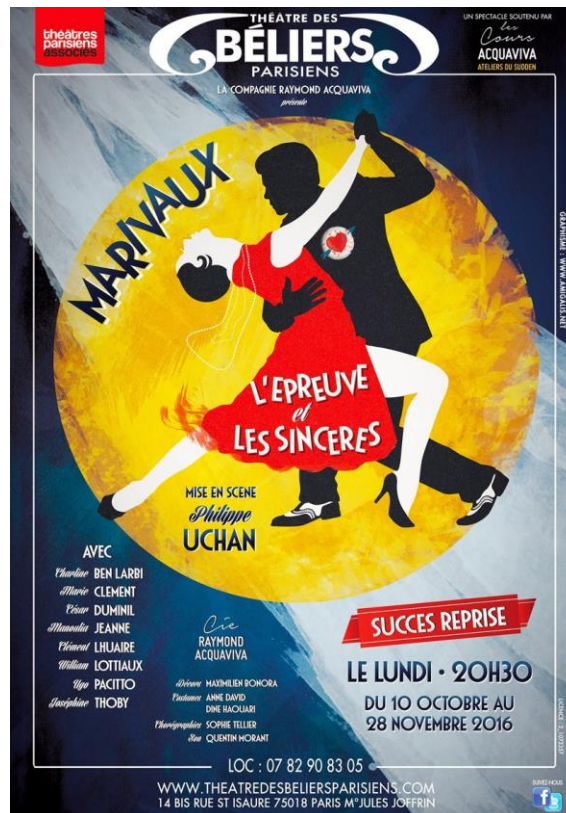
Flaminia avec le Prince



Silvia et Arlequin



Silvia, Arlequin et Flaminia



Affiche de la mise en scène de Philippe Uchan pour *L'épreuve et Les sincères* au Théâtre des Béliers Parisiens



Troupe d'acteurs



Silvia observée par Flaminia



Affiche de la mise en scène par Yves Beaunesne pour *Le prince travesti* au Théâtre 71



La Princesse assise sur les escaliers



Lisette et Arlequin



Lisette et Arlequin



Affiche de la mise en scène par Cécile Jourdain pour *La dispute* à l'Amphithéâtre
Richelieu de La Sorbonne

