



Nathalie Bittoun-Debruyne

# **Moratín y Marivaux: ¿Influencia o convergencia?**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Nathalie Bittoun-Debruyne**

## **Moratín y Marivaux: ¿Influencia o convergencia?**

Universidad de Lleida

Se han evocado en más de una ocasión las posibles relaciones entre Moratín y Marivaux, y pudiera parecer que esta cuestión ha quedado resuelta. Con todo, creemos que, partiendo de lo ya escrito, aún resulta posible aportar nuevos datos y cierto enfoque analítico que son susceptibles de enriquecer el tema. Por otra parte, la relevancia de los autores implicados y la trascendencia de sus obras nos parecen motivos más que justificados como para explicar este trabajo.

A la importancia literaria del *Sí de las niñas* se suma el éxito de recepción durante la temporada 1805-1806:

El verdadero éxito de la temporada lo constituye, sin contradicción posible, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín. Que nosotros sepamos, ninguna otra comedia, sencilla o de teatro, de cualquier género que fuese, se mantuvo durante 26 días seguidos; es más: su recaudación media es extraordinariamente alta (7.495 reales) pese a su larga permanencia en cartel. (...) Esto significa simplemente que más que cualquier autor, Moratín supo expresar plenamente su época.

Pese a lo que relata Gabriel, el narrador de *La Corte de Carlos IV* de Benito Pérez Galdós, el estreno fue un auténtico delirio, y nadie pretendió hundir la obra.

Que *L'École des mères* de Marivaux sea una de las fuentes del *Sí de las niñas*, ya no hay ningún crítico que lo ponga en duda. Lo que aquí -432- procuraremos investigar es hasta qué punto están relacionadas, cómo y por qué. Es necesario para ello recorrer de nuevo el camino seguido por esta teoría y, en primer lugar, resumiremos todos los argumentos a favor, para analizar y matizar posteriormente las salvedades y las diferencias que caracterizan ambas obras.

José Francisco Gatti, en un artículo fundamental para este tema, fue el primero en estudiar a fondo la posible relación entre Moratín y Marivaux; señala en su trabajo, publicado en 1941, que

Ismael Sánchez Estevan ha sido el primero en advertirla: «[El sí de las niñas] está inspirada, y nadie ha caído en ello, en L'École des mères, obrita en un acto de Marivaux, [...] donde se encuentran la misma idea, los mismos personajes y hasta muchas frases parecidas».

Tras descartar que Moratín conociera la *petite pièce* a través de la adaptación intitulada *El viejo burlado* o lo que son *criados*, que de ella hiciera Ramón de la Cruz (pues en esta faltan escenas que sí recogió el dramaturgo español), analiza pormenorizadamente los rasgos que las dos obras tienen en común. En primer lugar, «L'École des mères ofrece el mismo esqueleto argumental del *Sí de las niñas* [...]». Ahora bien,

El primer acto de Moratín nada debe a L'École des mères. La relación entre una y otra sólo se descubre desde el segundo acto del *Sí de las niñas*.

Procede luego a enumerar los paralelismos en doce puntos:

1. Salvo Calamocha y Frontin, los personajes tienen caracteres equivalentes y en ambos casos son siete;
2. Existe la misma diferencia de edad entre los ancianos y sus prometidas (60 y 17), aunque son un año más jóvenes en Moratín (59 y 16);
3. Se alude a la posible esterilidad de tales uniones (aunque más sutilmente en Moratín);
4. Las chicas han sido sometidas a educaciones extremadamente represivas, por lo que sus madres confían ciegamente en su sumisión; conocen el amor a pesar de todo, y lo reivindican ingenuamente;
5. Las madres atribuyen a causas muy distintas la tristeza de sus hijas ante su futura boda: Mme Argante cree que se debe -433- a su próxima separación y doña Irene, a la vocación frustrada de Paquita;
6. Ambas actúan movidas por interés: tanto el de sus hijas, como el suyo propio, pues todas participarán de la riqueza de los viejos; así, encarecen las ventajas de la boda y las cualidades de los novios: las hijas, intimidadas, eluden responder o prometen obedecer;
7. También se refieren a las desventajas de un matrimonio con un joven varón y, por lo tanto, elogian el marido entrado en años;
8. Tanto M. Damis como don Diego mantienen su proyecto en secreto;
9. Las madres se muestran muy obligadas con los pretendientes, quienes «rehuyen gentilmente el agradecimiento»;
10. Ambos quieren averiguar los sentimientos auténticos de las jóvenes, aunque M. Damis lo consigue mucho más fácilmente que Diego;
11. Tanto Éraste como don Carlos confían en su padre y en su tío respectivamente para la feliz resolución de su conflicto, cuando estos son en realidad sus rivales;
12. En ambas últimas escenas, las madres descubren al fin la realidad, tienen la misma reacción airada y violenta, y quieren averiguar quién es el joven intruso, pero se calman rápidamente gracias a las revelaciones hechas por los ancianos sobre sus respectivos parentescos; ante su imperativo consejo de perdón y boda, «los amantes se arrodillan. Y las madres, vencidas, perdonan».

Por lo tanto, para Gatti.

Las analogías temática, argumental y hasta formal por instantes; las analogías de detalles, de situaciones y de ideas que se deducen de los precedentes paralelos permiten afirmar, sin

pecado de temeridad, que L'École des mères es la fuente del Sí de las niñas. Además, hay que destacar que ambas obras coinciden en otro aspecto: L'École des mères es una comedia tenuemente sentimental; El sí de las niñas también lo es, aunque con mayor intensidad.

Hasta aquí la primera parte de su trabajo; volveremos a acudir a él para el contraste posterior. Antes, sin embargo, nos parece interesante añadir que hemos encontrado otro parecido; cuando los viejos han conseguido que las chicas se sinceren con ellos, ambas les piden apoyo frente a sus madres por el temor que estas les inspiran:

ANG.- [...] N'allez pourtant pas dire à ma mère que je vous ai confié que je ne vous aime point, parce qu'elle se mettrait en colère contre moi [...].

(XII, p. 29)

D.<sup>a</sup> FCA.- [...] Bien sabe usted el genio de mi madre. Si usted no me defiende, ¿a quién he de volver los ojos?

(III, 8, p. 237)

-434-

Cinco años más tarde, en 1946, Paul Laborde publicó sobre el mismo tema un artículo de contenido similar. Sin embargo, no cita en ningún momento el trabajo de Gatti; si tenemos en cuenta las fechas de publicación de ambos artículos, comprobamos que el primero apareció durante la Segunda Guerra Mundial y que el segundo sale poco después, y fue tal vez escrito aun antes del final del conflicto. Es bastante probable que Laborde, por esas circunstancias, no pudiera acceder a la Revista de Filología Hispánica: su artículo, desde luego, presenta unos argumentos y una metodología distintos del de Gatti, hasta tal punto que es prácticamente complementario.

Para Laborde, es probable que Moratín conociera la comedia de Marivaux durante su estancia en París en 1787, cuando pasó diez meses en la capital como secretario de Cabarrús. Sin embargo, en el Théâtre-Italien -pese a su gran éxito entre 1732 y 1769 (casi doscientas representaciones)- ya no se reestrenó L'École des mères ni una sola vez a partir de las cuatro últimas reposiciones de 1779 y, en la Comédie-Française, no se estrenó hasta el 11 de abril de 1809. Por tanto, en mi opinión, es probable que Moratín la conociera a

través de una de sus ediciones: la primera, suelta, de 1732, o las de Duchesne (III, 1758) o veuve Duchesne (III, 1781).

En cambio, nos parece muy verosímil que, como lo apunta Andioc, conociera la traducción anónima *La escuela de las madres* fechada en 1779, tanto por el contexto en que se tradujo la obra, como por sus numerosas ediciones y, sobre todo, si tenemos en cuenta el gran interés que sentía por todas las obras de teatro que se publicaban y se habían publicado. En efecto, no podemos obviar el intenso rastreo que le supuso escribir sus *Orígenes del teatro español* (hacia 1825) y su *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (1825). Esta suposición queda confirmada, ya que la comedia se encuentra reseñada en el *Catálogo* (ordenado por orden cronológico) entre las anónimas que sitúa entre las obras originales de Don Narciso Solano y Lobo y Don N. Mello.

-435-

Tras incidir sobre el gran parecido existente entre ambos argumentos, Laborde recalca puntos muy concretos, que apoya sobre citas textuales: la educación de las chicas, la identidad de caracteres entre las madres; también atribuye a Marivaux la paternidad de la ocultación de identidad, aunque cambiando el personaje implicado: ya no se trata de un falso nombre para el viejo, sino para el joven. Le parece fundamental la semejanza entre la escena XII de *L'École des mères* y la escena 8 del acto III del *Sí de las niñas*, en que los viejos consiguen finalmente hablar con sus futuras novias. Asimismo, iguala la indignación de las madres ante la revelación de la realidad y los últimos movimientos de las comedias (habla de «quasi-identité»).

El estudio de similitudes efectuado por Laborde se centra más en los personajes y menos en la forma expresiva que el de Gatti: por ello, y tal como avanzábamos más arriba, nos parecen complementarios.

En 1975, Enrique Moreno Báez vuelve a levantar el tema en un estudio esencialmente dedicado a la comedia de Moratín y a las corrientes estéticas que en ella confluyen: aunque admite los puntos en común, la finalidad de su artículo es justamente la opuesta y, por ello, lo trataremos más adelante.

Un año más tarde, en 1976, Fernando Schirosi también escribe sobre el tema aunque, en vez de utilizar el verbo «escribir», resultaría mucho más correcto y real utilizar el verbo «traducir», por no decir «copiar» o «plagiar». En efecto, el artículo en cuestión sólo cita el estudio de Gatti y está compuesto por una traducción al italiano del artículo de Laborde en un 95% (aproximadamente), y en un 5 % por unos párrafos extraídos del estudio sobre *El sí de las niñas* que elaborara René Andioc en 1969 para su edición de la comedia.

Este hecho no pasaría de ser una lamentable y vergonzosa anécdota si no fuera porque, en 1981, Margret Strathmann publicó otro artículo sobre el -436- tema en que cita repetidas veces a Schirosi, ya que debe desconocer el trabajo real de Laborde: nos parece que la dignidad de este último reclama, por tanto, nuestra puntualización, y que, a partir de ahora, donde la estudiosa escribe «Schirosi» hemos de leer «Laborde».

Partiendo, pues, principalmente de Gatti y «Laborde», cuyos análisis asume, Strathmann quiere ahondar en el porqué de los parecidos y las diferencias, en un enfoque que también trataremos más adelante.

Por lo que respecto a las diferentes ediciones, las relaciones entre Moratín y Marivaux aparecen mencionadas, aunque con diferentes matices y profundidad de tratamiento en las dos de Andioc, las de Lázaro Carreter, de Lama y Palacios, Ríos Carratalá, Montero Padilla, Montes Bordajandi y Pérez Magallón. En la mayoría de los casos, las alusiones a Marivaux se encuentran en el apartado dedicado a las fuentes, donde también se suelen citar las de Rojas Zorrilla (Entre bobos anda el juego), Lope de Vega (La discreta enamorada) o Molière (L'École des femmes, L'Avare).

Si Montero Padilla sólo se refiere a la fuente posible sin profundizar en este aspecto, los demás, poco o mucho, reflexionan sobre la cuestión partiendo a menudo de los matices con los cuales Gatti concluyó su trabajo.

En efecto -y nos adentramos ahora en las disimilitudes-, para Gatti, los numerosos elementos marivaudianos que hay en *El sí de las niñas* no son un impedimento para que Moratín haya creado una obra original y, apoyándose en los escritos teóricos de Inarco y su concepto de la mimesis, afirma: «Lo esencial son los caracteres. Y los caracteres de *El sí de las niñas* le pertenecen a él, no a Marivaux» -437- .

Así, el neoclásico partió de una fuente en que se trataba un tema que le interesaba y lo reelaboró a su manera, naturalizándolo e incluyéndolo en un contexto distinto. Por ello, si ambas obras se parecen por lo que respecta a tema y argumento,

no se parecen, por el contrario, en el espíritu. [...] Son climas poéticos distintos. La diferencia [...] es sustancial: se refiere a dos concepciones divergentes de la vida y los seres. El mundo dramático de Marivaux [...] es irreal, esplendoroso, brillante. [...] Mundo alejado de la vida común y vulgar, en el que no se requiere ni pintar ni enmendar costumbres. Mundo auroral, mundo de jóvenes, donde los jóvenes son los personajes salientes. El sentimiento que lo mueve es el amor, el amor en el momento de nacer.

Real, gris, de tonos apagados, de luz vaga y de sombras apenas insinuadas, es el mundo dramático de Moratín. Se deslizan en él la sátira, la ironía, la reflexión, el engaño y el desengaño, la melancolía. [...] Mundo crepuscular, mundo de viejos, donde los viejos son los personajes descollantes.

Russell P. Sebold se apoya en estas conclusiones de Gatti para afirmar que

los buscadores de fuentes literarias para *El sí de las niñas* tampoco logran soslayar la conclusión de que la visión realista de Moratín es mucho más importante para su arte que cualquier deuda literaria.

De acuerdo con la época en que escribió su artículo, observamos que la visión que Gatti tiene de Marivaux se apoya en críticos como Deschamps, Larroumet, Faguet o Brunetière: parte de nuestras futuras objeciones se apoyará justamente en otra visión de Marivaux, la que, basándose en el análisis de toda su obra, no sólo lo considera humanista y moralista, sino que insiste en la presencia cada vez mayor de un cierto «realismo». En efecto, si muchos autores coinciden en subrayar los detalles de verosimilitud y cotidianidad que caracterizan la comedia moratiniana, ya hace tiempo que también se ha replanteado la pretendida «irrealidad» de Marivaux: hoy en día nadie cuestiona la profunda relación de su obra con la realidad, una relación que algunos de sus coetáneos ya detectaron y que le fue reprochada. La mayoría de los tópicos -ahora revisados y corregidos- que desvirtuaban la percepción de su obra nos fueron legados por la crítica del siglo XIX y de principios del siglo XX.

Para Laborde, que admite las teorías de Ruiz Morcuende sobre las -438- fuentes autobiográficas, aunque le parecen muy insuficientes y reductoras, Moratín se apoyó un poco en Rojas Zorrilla, bastante en la «comédie larmoyante» y mucho en Marivaux. Por ejemplo, acerca de algunos personajes, escribe:

Il nous paraît qu'il y a des différences irréductibles entre les héros de Rojas et de Moratín, mais il est bien exact que D. Diego est un enfant de son siècle; je pense même que, par de nombreux traits, il est plus français qu'espagnol. Il y a, certes, chez lui, un sentiment de l'autorité, un ton de commandement, qui s'expliqueraient peut-être assez mal de notre côté des Pyrénées. Mais il appartient nettement à la tradition française par deux caractères: il est vertueux, il est sensible. [...]

D.<sup>a</sup> Francisca elle-même, si elle est bien espagnole, et si, par ailleurs, elle rappelle l'Agnès de Molière, n'a-t-elle point des traits qui l'apparentent aux ingénues de la comédie larmoyante?

Con todo, para él, la fuente principal se encuentra en Marivaux y, precisamente, contradiciendo lo que antes avanzaba Gatti acerca de esta comedia, en una obra que no refleja

une peinture de l'éveil de l'amour. L'expression des sentiments y revêt plus de désinvolture que de recherche raffinée. Manifestement, Marivaux n'a pas voulu s'y livrer à un fin travail d'analyse psychologique. Il a surtout voulu nous amuser par un dialogue alerte et par une intrigue piquante.

Suscribimos la primera parte de este juicio: L'École des mères se distingue justamente porque el amor ya existe antes de que se levante el telón, y el tema central de la intriga no será su desarrollo, sino su forma de materializarse en un entorno hostil. Basándonos una vez más en la faceta moralista de Marivaux, ponemos en duda su última afirmación...

-439-

Para él, las grandes diferencias entre ambas obras estriban sobre todo en el tratamiento y la pintura de los caracteres de los personajes. En cuanto al paralelismo de las dos escenas finales, le sirve para redundar en su teoría:

Les personnages de Moratín agissent, ici encore, en conformité avec les traits nouveaux, issus de la comédie larmoyante et de l'adaptation au terroir, que l'auteur leur a conférés.

Así, pues, tras matizar todas las similitudes insistiendo en el tratamiento peculiar de los principales personajes bajo la doble influencia de la comedia sentimental y de la naturalización, Laborde concluye, como Gatti -quien había insistido también en la mayor intensidad sentimental del *Sí de las niñas*-, que la diferencia radica en el tono y que

L'influence française se marque donc doublement dans son oeuvre. Au drame, il doit la sensibilité, qui est le signe des temps, comme elle est le trait le plus caractéristique du genre. Il lui doit aussi d'avoir fortifié la peinture des caractères par celle des conditions [...]. Mais il ne s'agit pas de l'influence indirecte. Celle de *L'École des mères* est une influence directe et l'on pourrait même dire dans un certain sens et sans trop exagérer, que le *Sí de las niñas* n'est qu'une adaptation particulièrement réussie de la comédie de Marivaux.

Ello no significa, ni mucho menos, que Laborde pretenda reducir el valor o la originalidad de la comedia moratiniana:

L'étude donc des sources du *Sí de las niñas*, bien loin de diminuer les mérites de Moratín, fait ressortir, au contraire, en éclairant la genèse de son oeuvre, son originalité propre. Elle est double et suffit à sa gloire. Il a, d'abord, su voir l'intérêt humain du sujet qu'il a porté à la scène. De cette question de l'éducation des filles, qui n'intervenait sans doute qu'accessoirement dans *L'École des mères*, il a saisi immédiatement l'importance sociale. [...] Moratín a su ensuite, en prenant son bien partout où il le trouvait, créer, plus qu'on ne le pense communément, des êtres somme toute réels, s'ils ne sont pas en tout originaux, et se mouvant dans un cadre réel.

Retomando el análisis donde lo dejaron Gatti y Laborde, Margret Strathmann observa que las variaciones efectuadas por Moratín afectan, -440- pues, a personajes, momentos de la acción y estructura en función de la realidad extradramática así como, según ella, a las ideas fundamentales de la obra. La clara acentuación que pone Moratín en el protagonismo de Diego, en la caricaturización de D.<sup>a</sup> Irene y en la pasividad de Paquita le parecen responder a motivos de dos clases que se interrelacionan,

uno ideológico-conceptual y otro técnico [...]. Moratín está lejos de presentar a una muchacha que se rebela contra la autoridad de los padres, la del siglo XVIII, la cual en ese momento era absolutamente aceptada y armonizaba también con la fe de la Ilustración en la razón y el autodomínio; además no hubiera sido posible dejar que la acción procediese del personaje, y eso significa en este caso conseguir la solución a través de una reflexión sobre el propio proceder y una subordinación voluntaria al dictado de la razón, pues son precisamente el entendimiento y la abnegación los que conducen a un final feliz.

El sometimiento a la autoridad paterna y la necesidad de que esta autoridad se ejerza desde la razón son los ejes teóricos que sostienen la comedia moratiniana (nos encontramos aquí muy cerca de las teorías de René Andioc, por no decir que son las mismas). Por estas mismas razones, don Leandro adelanta el descubrimiento del joven pretendiente: si Éraсте sólo reconocía a su padre en la escena final, don Carlos lo sabe desde el segundo acto, y el público valora así mucho mejor su renuncia y su sacrificio.

Strathmann también enfatiza la insistencia de Moratín en representar un mundo real (que opone al mundo irreal de Marivaux). Para ella, si Moratín oculta su fuente, no es más que para presentar mejor al espectador su propia realidad, como en un espejo, en la cual inserta el mensaje ilustrado que quiere comunicar. Así, concluyendo a partir de los escritos teóricos de Moratín, este une a su voluntad aleccionadora la dignificación del medio que utiliza para transmitirla, el teatro: gracias a sus reflexiones morales serias y a su mayor dimensión humana, *El sí de las niñas* se ha convertido en un vehículo de las ideas de la Ilustración, y es al mismo tiempo un claro ejemplo ideológico y formal del teatro reformado tal como lo concebía su autor.

Hoy en día, resulta imposible acercarse a la comedia de Moratín sin tener en cuenta las tesis de René Andioc sobre la ideología y la dramaturgia de este autor; como señala Philip Deacon, sus estudios «han iluminado nuestro modo de entender las obras de Moratín en el contexto del teatro madrileño del siglo XVIII».

-441-

En el estudio que acompaña su edición, Andioc recoge esas ideas tras estudiar también las posibles fuentes extranjeras y nacionales de Moratín. Tras descartar una posible inspiración en una obra ilocalizable, *L'oui des couvents* y minimizar la posible influencia de *Le traité nul*, de Marsollier, afirma que «otra comedia extranjera parece haber tenido mayor influencia en la elaboración de *El sí de las niñas*: *L'École des mères*, en un acto, de Marivaux [...]». Recoge el trabajo de Gatti, pero se centra en el tema como tradición y trabaja sobre su reelaboración por parte de Moratín.

Esta actitud sorprende a Fernando Lázaro Carreter, quien piensa que Andioc no «destaca la importancia del verdadero modelo argumental de *El sí de las niñas*», y reivindica el estudio de Gatti porque, para él, «cabría hacer mayor justicia a las observaciones de este investigador». Para ello (en la línea sugerida por Laborde -«Imiter n'est pas copier, mais adapter»-, que luego también siguió Strathmann), Lázaro Carreter expone las ideas del propio Moratín acerca del concepto de «mímesis», tal como lo entendían los neoclásicos y

como las expuso en sus notas -escritas entre 1806 y 1807- a El viejo y la niña, en que se defendía de sus detractores que lo acusaban, entre otras cosas, de plagio. Con unas palabras que, para nosotros, evocan las que sobre el mismo tema firmara Ramón de la Cruz, escribió don Leandro que

si ha imitado en sus obras, no ha copiado jamás. Lo que se llama inventar en las artes no es otra cosa que imitar lo que existe en la naturaleza, o en las producciones de los hombres, que la imitaron ya. El que se proponga no coincidir nunca en lo mismo que otros hicieron, se propone un método equivocado y absurdo, y el que huya de acomodar en sus obras las perfecciones de otro artífice, pudiendo hacerlo con oportunidad, voluntariamente yerra. Terencio dijo en uno de sus prólogos:

Nullum est jam dictum quod non dictum sit prius:  
Quare æquum est vos cognoscere atque ignoscere  
Quæ veteres factitarunt, si faciant novi.

El que no estudia por buenos principios la razón de las artes, nada de esto entiende; y luego que halla en cualquiera obra algún pasaje que tenga semejanza con otro, eso le basta para llamar plagio, copia, robo execrable, lo que es tal vez prueba de talento, de profunda meditación.

-442-

El concepto de imitación aparece definido en su Discurso preliminar (1825) como parte del desglose que hace de su propia definición de la comedia. Nos parece de gran interés citar ambas exposiciones; según Leandro Fernández de Moratín, la comedia es

«Imitación en diálogo (escrito en prosa ó verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud».

Imitación, no copia, porque el poeta observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene á su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción; verosímil, pero no es cierto; semejante al original, pero idéntico nunca. Copiadas por un taquígrafo cuantas palabras se digan durante un año, en la familia más abundante de personajes ridículos, no resultará de su copia una comedia. En esta, como en las demás artes de imitación, la naturaleza presenta los originales; el artífice los elige, los herosea y los combina. [...].

Los conceptos se combinan y armonizan perfectamente: de hecho, vienen además a entroncarse con la idea de adaptación que hemos estado barajando a lo largo de todo este

trabajo. Sin embargo, Lázaro Carreter no acude a este patrón y prefiere interpretar el procedimiento de Moratín como un fenómeno de «compensación» algo vergonzante:

la imitación [...] a través de modelos literarios no podía ser valor comparable a la directa traducción de la naturaleza, a la originalidad. Y él lo sabe, y de ahí que, como compensación, acumule en la comedia tantas referencias locales, tantas notas de color, tan precisas alusiones circunstanciales.

Por otra parte, Lázaro Carreter encuentra en otra comedia de Marivaux, *La Mère confidente* (1735), un precedente a la actitud de don Carlos; ante una situación muy parecida, Dorante, joven y segundón, también piensa poder contar con el apoyo de su rico tío Ergaste, quien igualmente resultará ser su rival: el parentesco es el mismo que en *El sí de las niñas*; sin embargo Ergaste sólo cuenta treinta y cinco años.

Dorante está incluso dispuesto a luchar contra su rival desconocido, hasta que descubre de quien se trata a raíz de un encuentro casual. A partir de esta idea de Lázaro Carreter, queremos profundizar un poco más en la posible influencia de *La Mère confidente*, porque en esta escena no sólo encontramos como punto en común la renuncia -inmediata del joven enamorado -443- frente a su pariente, sino también otros elementos que aparecen en *El sí de las niñas*. En efecto, gracias a las torpezas de Lubin, Ergaste sabe que su sobrino y la joven con quien deseaba casarse están enamorados (III, 2). Aprovechando su situación de superioridad frente a la ignorancia de su sobrino, Ergaste se dedica a sondear y comprobar la firmeza de los sentimientos de los jóvenes, así como a conocer bien la posición de ambos para adoptar posteriormente una decisión, como lo hará Diego (III, 10) (pese a su extensión, nos parece fundamental reproducir este pasaje, que se justifica por sí mismo):

ERG.- Vous avez donc accès chez la mère?

DOR.- Point du tout, je ne la connais pas, et c'est par hasard que j'ai vu sa fille.

ERG.- Cet engagement-là ne vous réussira pas, Dorante, vous y perdez votre temps, car Angélique est extrêmement riche, on ne la donnera pas à un homme sans bien.

DOR.- Aussi la quitterais-je, s'il n'y avait que son bien qui m'arrêtât, mais je l'aime et j'ai le bonheur d'en être aimé.

ERG.- Vous l'a-t-elle dit positivement?

DOR.- Oui, je suis sûr de son coeur.

ERG.- C'est beaucoup, mais il vous reste encore un autre inconvénient: c'est qu'on dit que sa mère a pour elle actuellement un riche parti en vue.

DOR.- Je ne le sais que trop, Angélique m'en a instruit.

ERG.- Et dans quelle disposition est-elle là-dessus?

DOR.- Elle est au désespoir; et dit-on quel homme est ce rival?

ERG.- Je le connais; c'est un honnête homme.

DOR.- Il faut du moins qu'il soit bien peu délicat s'il épouse une fille qui ne pourra le souffrir; et puisque vous le connaissez, Monsieur, ce serait en vérité lui rendre service, aussi bien qu'à moi, que de lui apprendre combien en le hait d'avance.

ERG.- Mais en prétend qu'il s'en doute un peu.

DOR.- Il s'en doute et ne se retire pas! Ce n'est pas là un homme estimable.

ERG.- Vous ne savez pas encore le parti qu'il prendra.

DOR.- Si Angélique veut m'en croire, je ne le craindrai plus; mais quoi qu'il arrive, il ne peut l'épouser qu'en m'ôtant la vie.

ERG.- Du caractère dont je le connais, je ne crois pas qu'il voulût vous ôter la vôtre, ni que vous fussiez d'humeur à attaquer la sienne; et si vous lui disiez poliment vos raisons, je suis persuadé qu'il y aurait égard; voulez-vous le voir?

DOR.- C'est risquer beaucoup, peut-être avez-vous meilleure opinion de lui qu'il ne le mérite. S'il allait me trahir? Et d'ailleurs, où le trouver?

ERG.- Oh! rien de plus aisé, car le voilà tout porté pour vous entendre.

DOR.- Quoi! c'est vous, Monsieur?

ERG.- Vous l'avez dit, mon neveu.

DOR.- Je suis confus de ce qui m'est échappé, et vous avez raison, votre vie est bien en sûreté.

ERG.- La vôtre ne court pas plus de hasard, comme vous voyez.

DOR.- Elle est plus à vous qu'à moi, je vous deis tout, et je ne dispute plus Angélique.

-444-

ERG.- L'attendez-vous ici?

DOR.- Oui, Monsieur, elle doit y venir; mais je ne la verrai que pour lui apprendre l'impossibilité où je suis de la revoir davantage.

ERG.- Point du tout, allez votre chemin, ma façon d'aimer est plus tranquille que la vôtre, j'en sois plus le maître, et je me sens touché de ce que vous me dites.

DOR.- Quoi! vous me laissez la liberté de poursuivre?

ERG.- Liberté tout entière, continuez, vous dis-je, faites comme si vous ne m'aviez pas vu, et ne dites ici à personne qui je suis, je vous le défends bien. [...]

(III, 4, pp. 269-271)

La sabiduría y la prudencia de Ergaste -en el sentido dieciochesco ya se anuncian cuando, al referirse a él, Dorante lo define como «froid, sérieux et philosophe» (I, 1). La libertad que le deja aquí al joven, a diferencia de Diego, es coherente con esta personalidad, que se verá confirmada al final de la obra:

ERG.- Madame, quelques affaires pressantes me rappellent à Paris. Mon mariage avec Angélique était comme arrêté, mais j'ai fait quelques réflexions, je craindrais qu'elle ne m'épousât par pure obéissance, et je vous remets votre parole. Ce n'est pas tout, j'ai un époux à vous proposer pour Angélique, un jeune homme riche et estimé: elle peut avoir le coeur prévenu. mais n'importe.

ANG.- Je vous sois obligée, Monsieur; ma mère n'est pas pressée de me marier.

MME. ARG.- Mon parti est pris, Monsieur, j'accorde ma fille à Dorante que vous voyez. Il n'est pas riche, mais il vient de me montrer un caractère qui me charme, et qui fera le bonheur d'Angélique; Dorante, je ne veux que le temps de savoir qui vous êtes.

(DORANTE veut se jeter aux genoux de MME. ARGANTE qui le relève.)

ERG.- Je vais vous le dire, Madame, c'est mon neveu, le jeune homme dont je vous parle, et à qui j'assure tout mon bien.

MME. ARG.- Votre neveu!

(À DORANTE, à part.)

ANG.- Ah! que nous avons d'excuses à lui faire!

DOR.- Eh! Monsieur, comment payer vos bienfaits?

ERG.- Point de remerciements. Ne vous avais-je pas promis qu'Angélique n'épouserait pas un homme sans bien? [...]

(III, 12, pp. 278-279)

Hay profundas diferencias en esta comedia: Mme. Argante no tiene nada que ver con su personaje homónimo de *L'École des mères*, pues se trata justamente del tipo opuesto y, por otra parte, Angélique dispone aquí de una gran fortuna; la principal sospecha que se cierne sobre Dorante es que se trate de un cazador de dotes. Sin embargo, también hay en esta escena final puntos que podemos relacionar con la comedia moratiniana: la identificación del joven, su fortuna asegurada por la generosidad del acaudalado tío, así como el doble perdón cargado de emotividad y el arrepentimiento de los jóvenes. Además, si los jóvenes renuncian ante la autoridad de los padres o piden perdón, hay también otro rasgo fundamental que hermana las tres obras, la renuncia a la boda por parte de los pretendientes oficiales. Así expone Lucette Desvignes la de los personajes de Marivaux:

Directement désignés pour la renonciation s'ils veulent avoir le coeur en paix avec eux-mêmes, M. Damis ou Ergaste sacrifient un projet auquel ils avaient l'un et l'autre pensé jusqu'à faire toutes démarches utiles, jusqu'à pénétrer en tout bien tout honneur dans la maison de la fiancée -jusqu'à se faire officiellement accepter. Or ils s'effacent l'un et l'autre, l'un pour son fils Éraste, l'autre pour son neveu Dorante [...]. Et chacun pourrait s'incruster, mettre en avant les droits acquis, l'antériorité, les promesses faites: personne n'y trouverait à redire, ni dans la famille, ni dans la société -à part les adolescente écartés du bonheur. C'est précisément ce qu'ils ne feront ni l'un ni l'autre.

Las mismas palabras se pueden utilizar para sintetizar el comportamiento de Diego, aunque, como lo señala Lázaro Carreter, hay en él algo más, un «pesar añadido [...] que confiere a la comedia una honda profundidad humana, [...] que acentúa la gravedad de su empeño».

Por otra parte si, como apuntábamos un poco más arriba, Moratín consultó el teatro de Marivaux en la edición de la *veuve Duchesne* de 1781, pudo encontrar justamente en el mismo tomo, el tercero, el texto de *La Mère confidente*. En este caso, efectivamente, tampoco pudo haber asistido a ninguna representación, pues la obra no aparece en el *Théâtre-Italien* entre las tres sesiones de 1782 y las otras tres de 1788, y no se estrena en la *Comédie* hasta el 16 de enero de 1801 (aunque fue representada en el *Théâtre National* a partir del 30 de septiembre de 1793).

De ser así, Moratín sintetizó en una obra el material que extrajo principalmente de *L'École des mères* para matizarlo y perfilarlo con ligeros toques cogidos en *La Mère confidente*. A nadie se le oculta la profunda relación que existe entre ambas obras en la dramaturgia marivaudiana ni la gran importancia del sentimiento en la segunda, considerada hoy en día

por los críticos como «l'un des premiers -par la date et par la qualité- drames sensibles', ou 'dramas bourgeois'».

-446-

Son numerosos los juicios que ven en *La Mère confidente* una comedia sentimental o un «drame bourgeois». Sin embargo, para Coulet y Gilot,

*La Mère confidente* n'est nullement un drame bourgeois. Et d'abord, ses personnages ne sont pas des bourgeois, mais des nobles. [...] La sensibilité n'est pas exclusivement le fait des bourgeois et une comédie sérieuse peut avoir des nobles pour personnages, comme c'est le cas chez Destouches et Nivelles de *La Chaussée*, mais quand on parle de «drame bourgeois» (surtout si l'on évoque Diderot et Sedaine), on pense à une intimité familiale, à des relations humaines libérées des formes de la politesse et du souci des convenances, à une sentimentalité vertueuse, à des émotions communicatives [...]. *La Mère confidente* n'est pas un drame sensible, mais une comédie du sentiment, de ses naïvetés, de ses erreurs, de ses excès et de ses ruses inutiles.

En su edición suelta, Françoise Rubellin, por su parte, reconoce que hay en la comedia elementos que la emparentan claramente con este género: lazos familiares, enternecimiento, elogios a la virtud, patetismo y, por supuesto, abundancia de lágrimas, todos ellos propios del «drame bourgeois» y, sobre todo, de la «comédie larmoyante». Pero puntualiza:

Cependant, le côté excessivement moralisateur des drames bourgeois n'existe pas chez Marivaux. Point d'excès de pathétique non plus, même s'il est permis de penser que les acteurs, à l'époque où triomphait le genre, donnaient libre cours à leurs élans de sensibilité. Et, surtout, alors que ce sera une des limites du drame bourgeois, la pièce de Marivaux n'est nullement asservie à une propagande. [...] Marivaux raffine la psychologie de ses deux protagonistes, qui sera à l'inverse bien sommaire dans de nombreux Brame. Tandis que le Brame, et avant lui la comédie larmoyante, se proposent de chasser le comique, Marivaux au contraire le conserve.

Sea como sea, no tenemos por qué tomar partido en una polémica que, pese a todo, nace de unos planteamientos bastante razonables: resulta innegable el tono fuertemente sentimental que planea sobre la comedia de 1735 y, aunque quizá no se deba al fenómeno literario de la sensibilidad, queda claro que así lo interpretan la mayoría de los lectores. Es probable - 447- que Leandro Fernández de Moratín no participara del purismo de Coulet y Gilot - aunque sólo fuera porque estaba inmerso en los remolinos que las corrientes provocaban entonces en su propio país- y que apreciara el tono de *La Mère confidente*, así como los matices que esta aportaba a los personajes de *L'École des mères*: por lo tanto, la hipótesis de una doble influencia sintetizada no nos parece descabellada. Así, cuando Lázaro Carreter concluye

L'École des mères fue para Moratín algo más que una anecdótica y parcial fuente de inspiración; no acomodó en El sí de las niñas «las perfecciones de otro artífice», sino que, al revés, acomodó en la comedieta de Marivaux sus perfecciones propias. [...] En realidad, L'École des mères le sirvió sólo de bastidor, muchas veces alterado por supuesto, para tejer morosa y matizadamente un auténtico drama humanísimo, para dar expresión a una de sus mayores preocupaciones -el de la libertad individual, en la particular dimensión del matrimonio-, y para afirmar en él sus designios reformadores. De ahí la superior trascendencia de El sí de las niñas,

nos permitimos sugerir que también utilizó La Mère confidente y que no fue del todo insensible al tono especial que se desprendía de la comedia, como tampoco fue insensible al tono más sentimental que caracterizaba desde hacía ya bastante tiempo la escena española.

En todo caso, para este investigador, la influencia es determinante: «si Marivaux, sin Molière, no hubiera escrito su obra, tampoco Moratín hubiese compuesto la suya sin Marivaux».

Esta influencia de Molière sobre Marivaux -defendida por Marcel Arland- es negada por la crítica más reciente. Ya en 1970, Henri Lagrave puntualizó que, para sus detractores, Marivaux,

lui, a l'audace de s'écarter [de Molière], abandonnant la peinture des caractères pour celle des états d'âme, s'obstinant à user de la prose et à plier son inspiration au moule italien de la pièce en trois actes, quand il ne sacrifie pas au goût de plus en plus marqué, mais condamné par les doctos, pour la pièce en un acte. Une fois de plus, Marivaux s'adapte aux désirs du public et recherche le succès plus que la bonne réputation. Ajoutons qu'au moment même où Molière atteint le sommet de sa gloire littéraire, son audience à la scène diminue; le comique moliéresque passe de mode, et Marivaux est un de ceux qui accélèrent ce déclin, en proposant un type et un style modernes de comique.

Sabemos ahora gracias a L. Desvignes que la fuente principal de Marivaux no fue L'École des femmes, sino La Parisienne de Dancourt. Además, Pierre Carlet no se limitó nunca a ocultar su desapego por el -448- famoso comediógrafo del Diecisiete, sino que hasta reivindicó las profundas diferencias que siempre pretendió establecer entre ambos. Ahora bien, no podemos saber si Moratín -también llamado «Molière español»- conocía estos antecedentes del autor de la comedia que le inspiró El sí de las niñas: de todos modos, si muchas personas habían visto en L'École des mères influencias de Jean-Baptiste Poquelin, ¿por qué no pudo ser este el caso de Inarco Celenio? Es plausible que le pareciera encontrar, como otros, rasgos molierescos en la dramaturgia marivaudiana...

Por su parte, Moreno Báez se sitúa en una óptica muy distinta: para él, la comedia de Marivaux se encuadra en la estética del Rococó y es casi una farsa vodevilesca. No halla ni patetismo, ni pintura de la realidad, y, por lo tanto, en su opinión poco tiene que ver con el

concepto moratiniano de comedia. En cambio, lo que Laborde interpreta como influencia de la comedia sentimental es, en Moreno Báez, prerromanticismo:

la unicidad de *El sí de las niñas* nace de la fusión de lo prerromántico y lo neoclásico, visible en el hecho de que los amantes no logren la felicidad mediante la intriga ni el desacato a la autoridad, sino el convencimiento de quien la ejerce, que comprende lo disparatado de su pretensión; en la habilísima dosificación de lo cómico y lo patético; y en el contraste entre la universalidad de sus enseñanzas y el particularismo de su ambientación.

Basándose prácticamente en los mismos elementos, Pérez Magallón afirma justo lo contrario y señala

lo poco romántica que es la comedia moratiniana. Porque en ella se reafirma la convicción y creencia en dos valores típicos y tópicos de la Ilustración en toda Europa: la razón-sentimiento y la felicidad.

Prosigue luego:

Mucho -o quizá no lo suficiente- se ha escrito y dicho sobre el «prerromanticismo» o «romanticismo» de la *chef d'ouvre* [sic] moratiniana. Pero quienes tal sostienen, o quienes tal rechazan, no hacen sino mostrar su poco clara visión de lo que es el proceso real de génesis del romanticismo y, por tanto, de transición (por darle algún nombre) entre neoclasicismo y romanticismo. El romanticismo surge del neoclasicismo, se alimenta de sus propias ideas y elementos literarios [...]. Por tanto, los aspectos de la obra moratiniana que se han querido calificar como «prerrománticos» no son sino aspectos que la filosofía y la literatura de su época ya habían integrado y desarrollado en numerosos lugares. Moratín toma algunos de esos elementos, pero los somete a su visión de la vida inequívocamente ilustrada y neoclásicas.

-449-

Este editor recoge todos los antecedentes acerca de las posibles fuentes de *El sí de las niñas* en su Prólogo. En las notas a pie de página y las notas complementarias, indica muchas de las semejanzas apuntadas por Gatti, Laborde y Lázaro Carreter, incluso aludiendo a *La Mère confidente*. Para él, la fuente es incuestionable -«el modelo imitado no se presta a duda»- y lo que interesa es investigar los motivos que impulsaron a Moratín a elegirla:

Pienso en factores como su convicción sobre la necesaria temporalidad -inserción en sus circunstancias, problemas o vicios coetáneos- de la comedia y la insistencia en tratar temas de actualidad que afectasen de forma general al con junto del pueblo -es decir, las «clases medias»-, «más bien las normas que las excepciones» (Glendinning); en su creencia íntima en el matrimonio de libre elección, en la oposición al autoritarismo paterno (o materno) -

que no es incompatible, sino al contrario, con el apoyo al reforzamiento de la autoridad del pater familias-, en su muy matizado anticlericalismo, en su defensa de una educación no coactiva ni memorística; o en hechos -rastreados por Andioc- como la cantidad de matrimonios desiguales, los problemas demográficos y las pragmáticas reales para impedir ciertas locuras juveniles y los problemas que planteaban en cuanto a dotes y herencias; pienso también en la afición de Molière por los problemas del matrimonio y la educación de los jóvenes, a los que Moratín añadiría otros muy de su sociedad y su tiempo: el afán de ascenso social, la posibilidad de realizar la felicidad, la hipocresías.

En su artículo publicado con ocasión del segundo centenario del nacimiento de Leandro Fernández de Moratín, Antonio Domínguez Ortiz traza justamente un retrato de la España en que vivió el neoclásico y, destacando el escaso sentido histórico del escritor, insiste sobre su sensibilidad hacia la realidad sociológica de las relaciones entre los sexos:

Las obras de Moratín son preciosas para el estudio de la mujer española en los años finales del antiguo régimen. [...] Lo que domina en el teatro moratiniano es el drama de la mujer subyugada por las conveniencias sociales y por una educación que la convertía en un ser pasivo, incluso cuando se hallaban en litigio los sentimientos más caros de su corazón.

-450-

Evoca todos los problemas sociológicos de la época acerca de este tema (dotes, matrimonios desiguales, raptos, pragmáticas reales, opiniones encontradas de tradicionalistas e ilustrados...) y la relación que se puede establecer entre esa situación y el teatro moratiniano: esta línea se entronca perfectamente con las teorías de Andioc y parte de lo que sintetiza Pérez Magallón. Tales problemas afectaron primero a las clases elevadas, antes de que se extendieran por imitación a las clases medias.

Cabe relacionarlo con las conclusiones de Andioc acerca del público que asistió mayoritariamente a las representaciones: «las capas más acomodadas», la «gente culta», donde hay que incluir una muy alta participación femenina. Esto demuestra que

las mujeres de la clase media o popular sintieron que las concernía más que otra la comedia de El sí de las niñas [...] pero que no despertaba tanto interés en los representantes del otro sexo procedentes de las capas menos favorecidas del público.

Efectivamente, es indudable el peso específico de la problemática social en El sí de las niñas, así como las alternativas correctivas que propone el escritor neoclásico, dentro de un orden ilustrado y respetuoso de la autoridad «bien fundada», como señala René Andioc:

La célula familiar, como reino en miniatura, ocupa un lugar importante en las preocupaciones de los gobernantes, los cuales fundan en ella buena parte de su propaganda económico-social. En un momento en que tanto los nacionales como los extranjeros

lamentan la relajación de las costumbres, el aflojamiento de los lazos conyugales en las clases acomodadas (baste aludir a los cortejos). El sí de las niñas propone una solución de compromiso entre las tendencias de una juventud ya más exigente que en otros tiempos y las necesidades de la política interior.

Es precisamente el buen uso del poder lo que, según este autor, preocupa a Moratín, porque el exceso de autoridad puede ser contraproducente. Este es el sentido fundamental de El sí de las niñas: prevenir las graves consecuencias que pueda tener para la autoridad el mismo abuso de ella.

-451-

En efecto, favorece la hipocresía, la astucia, las mentiras y, en este caso particular, el adulterio, con todas las consecuencias sociales que implica sobre la posible descendencia... Por ello, tras sugerir que resulta dudoso afirmar que Moratín sea «tan ‘revolucionario’ como se ha dicho a veces», Andioc concluye que

lo que se critica en el casamiento desigual, no es la desigualdad como tal, sino la opresión ejercida sobre uno de los contrayentes. [...] Por lo tanto el «escándalo» no es la misma opresión sufrida por las jóvenes, sino el desquite que tarde o temprano se puedan tomar.

Con esta teoría, Andioc va más allá de las lecturas que hacen de El sí de las niñas una obra a favor de una mejor educación de las hijas, una crítica del matrimonio desigual y una reivindicación de la libertad de elección de la pareja.

Y es ahí donde queremos volver a acudir a L'École des mères: hasta ahora nadie ha relacionado estas ideas de Andioc sobre la autoridad amenazada con unas réplicas de Angélique que nos parecen iluminar con la misma luz la comedia de Marivaux. Así, tras haber «hablado» con su madre en un diálogo que sólo traduce incomunicación y autoritarismo, y que se concluye con una aleccionadora frase de Mme. Argante: «ne plaisez qu'à votre mari, et restez dans cette simplicité qui ne vous laisse ignorer que le mal. Adieu, ma fille. (V, p. 21)», Angélique, a solas, muestra su gran interés por aprender «otras cosas»: «Qui ne me laisse ignorer que le mal! Et qu'en sait-elle? Elle l'a donc appris? Eh bien, je veux l'apprendre aussi. (VI, p. 21)».

Sus «amenazas» continúan un poco más adelante cuando, tras lamentarse de su pusilanimidad ante su madre, reacciona proyectando planes de futuro que son, precisamente, los que Moratín pretende evitar:

Serais-je de même si j'avais joui d'une liberté honnête? En vérité, si je n'avais pas le coeur bon, tiens, je crois que je haïrais ma mère, d'être cause que j'ai des émotions pour des

choses dont je suis sûre que je ne me soucierais pas si je les avais. Aussi, quand je serais ma maîtresse! laissez-moi faire, va... je veux savoir tout ce que les autres savent. (VI, p. 22)

Angélique resulta más peligrosa que Paquita porque, desde su sumisión, proyecta precisamente tomarse una revancha que quiebra los cimientos -452- de la sociedad ideada por el neoclásico. Paquita, en cambio, seguirá los consejos de Mme. Argante (amar sólo a su esposo y obedecerle siempre), y le asegura a don Diego que una vez casada «mientras me dure la vida, seré mujer de bien. (III, 8, p. 235)».

La diferencia que separa Angélique de Clara, la mojigata, es que la primera acaba de descubrir toda la injusticia de su situación, mientras que en la otra se trata de un plan preestablecido desde hace mucho:

Hija, en el mundo  
El que no engaña no medra;  
Y hoy mas que nunca conviene  
Usar de astucia y reserva.  
Fingir, fingir... [...]  
Harto he sufrido. Ya es tiempo  
De romper estas cadenas,  
De vengarme, y de vivir.

(I, 7, p. 398b)

En una copia manuscrita, hay una variante que también resulta muy ilustrativa por la justificación que hace Clara de su actitud ante su padre:

Es justo que le engañara.  
Ya habeis visto qué oprimida  
Me ha tenido, qué crianza  
Me dió: nunca perdonó  
A la edad, ni al sexo nada;  
Fué mi tirano; yo ví  
Que en fingir aseguraba  
Mi tranquilidad.

(III, 16, p. 415c n. 10)

No encontramos nada de todo esto en Paquita, por supuesto, porque es justamente lo que Moratín no quiere encarnar en su modelo, para que el perdón final sea mucho más merecido y ejemplar, y para que su personaje se erija en referencia ideal. Su modelo de mujer no es precisamente rebelde ni revolucionario, ni, desde luego, su mensaje puede ser calificado como feminista:

The school for wives embodied in Eighteen-Century Spanish theater did little to encourage feminine advancement. The small gains which do emerge resulted not from any delire on the part of the reformers to champion women's rights as a goal in itself but rather as a side effect of the advocacy of their real purpose: social stability.

-453-

Pero en Marivaux hay aún más peligro, ya que encontramos en *La Mère confidente* el colmo del desacato: Dorante llega a proponer a Angélique un crimen tan grave en aquella época como un rapto (II, 6) y a culminar los preparativos (III, 6), aunque esta no llegará a dar su consentimiento, en parte por su propia cautela y en parte manipulada por su madre.

Esas son también las razones de su reelaboración del personaje de don Carlos según Andioc: no podía de ninguna manera el héroe neoclásico disfrazarse usurpando la personalidad de un criado y entrar subrepticamente como Éraste (aunque se acerca «muy honestamente» al convento bajo un nombre supuesto, pero la falta no es tan grave), ni organizar un secuestro y una boda clandestina, según pensaba hacerlo Dorante. Don Carlos debía distinguirse tanto por su valor como por su sumisión y respeto a la autoridad, porque

Oponerse en las tablas a la autoridad paterna equivale a oponerse a la de un gobierno que ha tomado varias medidas restrictivas en materia de emancipación de las jóvenes, para frenar la disgregación progresiva de la nobleza causada por la multiplicación de las uniones clandestinas.

Sumisión y respeto que acaban demostrando Éraste y, sobre todo, Dorante. Por lo tanto, ¿no advertía Marivaux del mismo peligro, pero a su manera? Sus protagonistas verbalizan claramente lo que sólo se desprende entre líneas en la comedia moratiniana. ¿Sería con la misma intención? No hay duda de que el moralista reprobaba las ilícitas alternativas que plantean Angélique o Dorante: no se trataba, por lo tanto, de alentar a las mujeres casadas para que aprovecharan su nuevo estado para «vivir la vida» -454- más alegremente, ni de justificar el rapto, un crimen muy grave en aquella sociedad, y que llegaba a castigarse con la pena de muerte.

Pese a que la mayoría de las personas que se han asomado a *L'École des mères* como fuente de *El sí* de las niñas afirman que el tema de la educación de las hijas no está presente en la comedia francesa, o sólo de forma tangente, creemos que no es así. El tema de la

educación femenina es fundamental en la obra de Marivaux, y se refleja abundantemente en todos sus escritos (teatro, novela, Journaux):

Marivaux [...] est depuis longtemps préoccupé par une question, qu'il aborde dans ses Journaux, et qu'il veut porter à la scène: celle de l'éducation des jeunes gens.

La comedia en un acto no tiene la pretensión de ser un tratado profundo, pero sí de transmitir un mensaje claro; se inscribe en una tradición pedagógica por su título, que pertenece a una corriente dramática conocida del público de la época, un título que, además, orienta hacia quien va dirigida la enseñanza, precisamente hacia las que pretenden impartirla:

Le pluriel do titre est une invitation pour toutes les mères à réfléchir sur leur conduite. Alors que le thème du cocuage était central dans quatre des Écoles du XVIIe siècle, il disparaît chez Marivaux, qui lui préfère l'analyse des rapports mère-fille.

Con todo, el adulterio sigue presente: se evoca como amenaza o desgraciada consecuencia de una educación errónea. Es decir, no se trata de evitarlo mediante una educación equivocada (como la de Arnolphe, en L'École des femmes), sino de que una educación mal llevada puede desembocar -455- en él: Marivaux ha invertido los términos por completo, y su tesis es completamente distinta de las anteriores.

Su voluntad pedagógica también se refleja en la progresión de las dos comedias, como un proyecto escrito con un intervalo de tres años:

Dans la première pièce, Marivaux fait le procès d'une forme d'éducation traditionnelle qui ne parvient plus à prendre en compte les conditions d'une nouvelle vie sociale, dans la seconde, il explore les possibilités et les débuts problématiques d'une pédagogie expérimentale, qui n'a pas pu être pleinement perfectionnée.

Así, en L'École des mères, la ilación lógica de las ideas es la que enuncia Françoise Rubellin:

La cible principale de la pièce est l'austérité à laquelle on soumettait souvent les jeunes filles. [...] Or, plus on encourage la sagesse et la pudeur de façon outrée, plus on laisse entrevoir aux ingénues ce qu'elles ne sont pas censées savoir [...]. La pédagogie de Mme Argante, qui voudrait que sa fille ignore le mal, est fondée sur un malentendu et elle débouchera sur la transgression.

De la misma manera que Moratín se preocupaba por la institución del matrimonio, su solidez, su continuidad y su contribución a la estabilidad social, Marivaux también plantea que el matrimonio desigual puede contribuir gravemente a su fracaso como pilar de la sociedad. Rubellin glosa así las alusiones de los criados acerca de la dudosa descendencia de la futura pareja formada por Damis y Angélique:

Alors que Mme Argante pense favoriser une continuité familiale. Lisette et Frontin prévoient la discontinuité et la décomposition de la famille. Marivaux réfute d'avance, de cette façon, un argument qu'on pouvait songer à lui opposer, consistant à dire qu'il privilégie l'amour contre les structures familiales, les sentiments contre la moralité. En fait, il voit dans les mariages arrangés de ce genre un affaiblissement de la famille comme structure de base de la société, une diminution de sa légitimité.

Se trata, para los ilustrados españoles, de mantener el status quo, pero mediante unas formas no coercitivas y libremente asumidas por la población femenina. Por eso, según Joaquín Álvarez Barrientos, se

plantea la contradicción que suponía considerar en igualdad a la mujer, y por consiguiente defender su educación, pero temer el resultado de esta igualdad. -456- Por eso se canalizó en la novela y también en el teatro su aparente libertad hacia la posibilidad de elegir el mismo papel que antes desempeñaba, pero que ahora tomaría, en apariencia, sin presiones familiares ni sociales. De esta forma, el orden social quedaba asegurado.

Así, el tema del matrimonio, que pudiera parecer un tópico en Marivaux -y hasta en Moratín-, no lo es tanto. Se trata de un tema tan candente en la Francia del primer tercio del Dieciocho como en la España de principios del Diecinueve:

Si les mariages arrangés sont restes si longtemps au coeur de la littérature, ce n'est pas par pure fidélité à un topos; c'est aussi que ces mariages sont apparus comme un phénomène particulièrement aliénant.

Por lo mismo, si *El sí de las niñas* tuvo tanto éxito, fue porque

su argumento [...] corresponde también a una de las preocupaciones esenciales del público de la época [...]. El conflicto de la autoridad paterna y la libertad de los hijos, el de los imperativos sociales y los derechos del amor, es decir, del individuo, esencialmente de la mujer, es directa o indirectamente el motor de muchas intrigas [...].

Los dos dramaturgos proponen sus soluciones que, lo acabamos de -457- ver, resultan bien poco subversivas, porque ellos no lo eran. (De hecho, la pareja que tiene una cierta lógica sería la de Mme. Argante con M. Damis, como la de D.<sup>a</sup> Irene con D. Diego: Marivaux lo insinúa levemente, según lo destaca F. Rubellin, y no parece tampoco una opinión desacertada en el caso de *El sí de las niñas*, aunque gustaría sin duda a las madres, que aceptarían complacidas, pero ni Diego ni Damis se avendrían a tales nupcias, pues ambos rechazan tanto el carácter como la conducta de las viudas.) Así, en el caso de Marivaux, Bernard Dort concluye:

Nulle révolte donc, pas même une exigente de réforme chez Marivaux. Mais une volonté de comprendre comment dans un ordre donné les hommes peuvent s'accomplir. [...] Car il n'y a pas ici de dehors et de dedans, pas d'opposition entre l'intériorité des personnages et l'extériorité des lois sociales. C'est en lui-même que le héros marivaudien retrouve les impératifs sociaux.

Por otro lado, como ha sido señalado por Pérez Magallón, encontramos en *El sí de las niñas*, además de los temas que acabamos de evocar, una sátira de la ignorancia, la vulgaridad y la hipocresía religiosa, sátira que se refugia en el personaje de D.<sup>a</sup> Irene y que, desde luego, no tiene antecedente en la comedia de Marivaux. Resulta interesante observar cómo, en ambos autores, el personaje que se distingue por su ridículo es precisamente el de la madre y que, en cambio, el tratamiento digno y favorecedor se reserva para el varón, portavoz de la digna autoridad cargada de legitimidad.

En Marivaux, donde el personaje de la madre es bastante frecuente, encontramos otra madre especialmente indigna, la de Araminte en *Les -458- Fausses Confidentes*, pero pocas más. Moratín, en cambio, sólo crea dos, D.<sup>a</sup> Irene y la tía Mónica de *El barón*, ambas ridículas y censurables. Sin querer entrar en una polémica existente acerca de la posible misoginia de Inarco Celenio, preferimos apuntar que, dejando aparte cualquier explicación profunda, el dramaturgo, que quería y sabía como aliar deleite y enseñanza, recurrió a un motivo cómico efectivo. La misoginia tradicional y los prejuicios colectivos bastan y sobran para explicar la adopción del modelo de Mme. Argante y su caricaturesca amplificación en D.<sup>a</sup> Irene.

Partiendo justamente de esos prejuicios tan corrientes, es posible que tanto Marivaux como Moratín hayan preferido representar madres indignas antes que padres indignos. La importancia y la dignidad del *pater familiæ* podían resultar afectadas por una pintura tan negativa, si tenemos en cuenta la gran relevancia de su responsabilidad familiar:

Dès sa naissance [...], l'existence d'une fille, issue d'une union légale et quelles que fussent ses origines sociales, se définissait par sa relation aux hommes. Son père puis son époux en étaient légalement responsables et elle devait à tous deux respect et obéissance, ainsi qu'on le lui avait appris. Père ou mari étaient censés la protéger contre les dures réalités d'un monde extérieur hostile. On considérait qu'elle était économiquement dépendante de l'homme qui contrôlait sa vie.

En cambio, una madre ridícula no hacía peligrar tan fuertemente los pilares de un sistema que se apoyaba en los varones, puesto que las mujeres son más fácilmente criticables, y la sátira en su contra -por tradicional y popular- resulta más inocua. Con todo, la importancia de las madres en la transmisión de ciertos valores era muy relevante:

La maternité impliquait aussi la nécessité d'inculquer certaines valeurs morales et des lignes de conduite. [...] Les théologiens et les moralistes se persuadèrent que la moralité féminine, du moins, était un héritage maternel. Une fille était ce que sa mère en avait fait.

En esta línea, se entiende perfectamente el título de Marivaux, *L'École des mères*, y, de forma más secundaria pero también pertinente, la adopción del argumento por parte de Moratín.

A estas alturas, hemos visto que resulta ocioso plantearse si Leandro Fernández de Moratín se inspiró o no en *L'École des mères* de -459- Marivaux, pues hace años que este antecedente quedó aclarado. En cambio, sí queremos insistir sobre su conocimiento más que probable de *La Mère confidente* y su utilización de la segunda comedia, tanto para extraer de ella algunos recursos (la sumisión de Dorante; su parentesco con Ergaste, el otro pretendiente; el diálogo entre ambos, y las indagaciones de Ergaste...) como para trabajar justamente a la contra (el proyecto de rapto).

Hemos querido señalar más detalladamente esos elementos que ya se encontraban en Marivaux y que, hasta ahora, la crítica había desdeñado: los numerosos prejuicios que aún corren acerca de la obra del dramaturgo francés explican esta falta de profundidad en el análisis de su obra. A nuestro parecer, todavía hay muchos aspectos que no han cruzado los Pirineos, y siempre cuesta largos años cambiar la imagen aceptada de un escritor, sobre todo cuando es extranjero.

Por otro lado, no es nuestra intención, ni mucho menos, pretender que *El sí de las niñas* se lo debe todo a Marivaux: la comedia española se mantiene por sí sola, y contiene elementos genuinamente característicos que la hacen autónoma. Ahora bien, si, por ejemplo, consideramos los sainetes que Ramón de la Cruz hizo a partir de las comedias de Marivaux y no dudamos en que son adaptaciones, bajo este punto de vista ¿qué es lo que diferencia aquellas obras de la comedia moratiniana?, ¿podemos argumentar, por ejemplo, que *El heredero loco* se parece más a *L'Héritier de village* de lo que *El sí de las niñas* se parece a *L'École des mères*? La respuesta es no. ¿Dónde está, pues, la diferencia?: ¿en el género?

No duele demasiado que unos sainetes entre muchísimos tengan una clara fuente en otro autor, pero sí puede resultar molesto que la comedia por antonomasia sea una adaptación. Volvamos a las palabras de Laborde citadas más arriba acerca de las influencias:

Celle de L'École des mères est une influence directe et l'on pourrait même dire dans un certain sens et sans trop exagérer, que le Sí de las niñas n'est qu'une adaptation particulièrement réussie de la comédie de Marivaux.

Bajo ese enfoque, tenemos un argumento similar, unos personajes casi idénticos y el mismo final que, trabajados desde una óptica, la de la cultura de recepción y a partir de una ideología, la de Moratín, se convierten en una obra absolutamente marcada y cambiada, adaptada.

Los personajes se españolizan, adoptan un lenguaje propio de su cultura, su estatus social y su país; los referentes se naturalizan; la obra se -460- amplifica y algunas cosas incluso varían notablemente; cierto. ¿Representa eso alguna novedad en relación con las obras que ya hemos trabajado? Porque, recordémoslo, ya lo marcaron Gatti y Laborde, hay, incluso parecidos formales que rozan la traducción... Nos parece, sin lugar a dudas, que nos encontramos frente a una adaptación, con todas las salvedades que esto significa, porque ya hemos comprobado que una adaptación puede encontrarse muy lejos o muy cerca de su fuente. Aquí, la cuestión es precisamente saber dónde se encuentra El sí de las niñas.

Moratín creó su propio molde y lo definió, es el de la comedia neoclásica, según hemos transcrito más arriba. Al glosar su propia definición, nos da todas las claves de su adaptación: en primer lugar, ya vimos que el concepto de imitación se podía aplicar tanto a la naturaleza como a las obras «de otros artífices» que presentaran un interés especial para el escritor. Por lo que respecta a los personajes,

la comedia pinta á los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica.

De ahí se recomponen todos los personajes de El sí de las niñas, con sus personalidades y sus deseos, pero también la posada y todos los detalles referentes a los hechos más cotidianos:

y de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses [la comedia] forma una fábula verisímil, instructiva y agradable.

Es decir, una fábula portadora de un mensaje que el dramaturgo se encargará de diseñar en función de su ideología y de sus intereses. Y, para que esa enseñanza llegue a la gran mayoría del público, hay que buscar la empatía:

Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas.

Pero también hay que mostrar contraejemplos que provoquen el rechazo mediante su irrisoria apariencia y su contraste con los demás:

conviene que algunos sean ridículos, pero todos no, porque sin esta contraposición no aparecería la deformidad en toda su luz, ni existiría la necesaria degradación en las figuras, que tocadas con diferente fuerza deben quedar subalternas á la que se presenta como principal. [...] Debe pues ceñirse la buena comedia á presentar aquellos frecuentes extravíos que nacen de la índole -461- y particular disposición de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educación ó en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces, inútiles ó absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares ó religiosas ó políticas [...].

Es precisamente esta la receta que Moratín aplicó al personaje de Mme. Argante para componer doña Irene. Y así es cómo creó don Carlos a partir del apasionado e imprudente Éraste, cómo le dio todo el protagonismo a don Diego partiendo de M. Damis:

En la comedia se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es; pintando en otros hombres pasiones generosas o tiernas, que haciéndolos superiores á todo otro interés menos laudable, los determinan á proceder en las varias combinaciones de la vida según los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor lo piden [sic].

Esta nueva arquitectura en tres actos, que huye de las máscaras y la farsa, de los enredos ocasionales y de la relajación moral, es decir, de todo lo que pueda distraer negativamente de la fábula esencial, se apoya en unos fundamentos esenciales y básicos, inseparables, que son los de la ideología ilustrada por excelencia.

Hay entre Moratín y Marivaux un abismo infranqueable, el del Théâtre-Italien y de unos cómicos que representan una tradición y una opción frente a un teatro institucional donde se interpreta una comedia escrita con un único fin: el de reformar no sólo el teatro, sino también la sociedad. Frente a un Marivaux moralista y humanista, pero a la vez profundamente individualista, se erige un Moratín comprometido, reformador y portador de una propaganda ideológica, que es la de un grupo, de una corriente de pensamiento político. El que fuera el instigador de una Reforma que dirigió desde los bastidores prefirió actores poco conocidos para que su personalidad no atenuara el mensaje de la obra. El otro, en cambio, jugó las cartas de la fama para hacerse una vez más con un público que esperaba cierto tipo de teatro.

Hay entre Moratín y Marivaux toda la distancia ideológica que separa la Francia del primer tercio del XVIII de una de las Españas de finales de siglo, de la España ilustrada, y es

precisamente esa distancia la que explica las profundas diferencias que separan L'École des mères de El sí de las niñas. Sin embargo, seguían compartiendo algunos problemas, algunas preocupaciones: en 1801, aún no se había resuelto el problema de la educación de la mujer y, sobre todo, aún no se sabía cómo casar armoniosamente y desde arriba la libertad individual con el ejercicio del poder ilustrado.

-162-

Partiendo de un tema que tenían en común, de unas cuestiones que quedaban por resolver, Moratín adapta, es decir, reescribe, reelabora, en función de su sociedad, de su ideología, de sus objetivos la petite pièce de Marivaux. Y lo hace incorporando nuevos enfoques, nuevos temas y un nuevo tratamiento. ¿Puede esta constatación restar mérito o valor a una obra como El sí de las niñas? ¿Cambia algo de la comedia moratiniana, de su recepción, de su historia? ¿Influye negativamente en la imagen que teníamos de don Leandro, o exalta sobremanera la de Marivaux? Nos parece que estas preguntas sólo admiten una respuesta, un no rotundo.

Y creemos que plantean una de las cuestiones más espinosas de la literatura comparada: cuando se trata de admitir una influencia exterior, la crítica nacional o la crítica especializada en un autor lo vive a veces como un demérito, un menoscabo; inversamente, la crítica propia de la fuente peca demasiado a menudo de un triunfalismo o de un paternalismo improcedentes. Es desconocer los fenómenos de hipertextualidad, architextualidad y mestizaje, o cerrar voluntariamente los ojos ante ellos. Es olvidar que numerosos hipertextos son superiores a sus fuentes, o vice-versa, es pretender introducir criterios valorativos o afectivos donde sólo interesa un criterio: el de la literatura y del arte como un patrimonio universal donde todos ganamos y nadie sale perdiendo.

En definitiva, Moratín y Marivaux: ¿influencia o convergencia? Creemos poder contestar: influencia y convergencia y mucho más. Todo lo que Moratín añadió y restó a la comedia de Marivaux para que fuera El sí de las niñas, es decir, una auténtica comedia neoclásica, tanto por su forma como por su mensaje ideológico, teniendo en cuenta que ambos elementos se encuentran íntimamente unidos, pues, para un ilustrado, la forma es el contenido y el contenido es la forma.

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.