

JEAN-BAPTISTE POQUELIN
VOL.
I
MOLIÈRE

OBRAS COMPLETAS

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE MAURO ARMIÑO



PUNTO DE VISTA EDITORES

Sumario

PRÓLOGO	9
En el carromato de provincias	13
Al servicio del rey: la comedia-ballet	17
El primer escándalo	20
<i>Los placeres de la Isla Encantada</i>	24
«Un demonio vestido de carne y trajeado de hombre»	26
Cambio de ciclo: el «acomodamiento»	30
Últimas sátiras de costumbres	35
Un tropiezo final	38
TRES INNOVACIONES TEATRALES DE MOLIÈRE	43
Molière, el farsante	43
La comedia-ballet	49
La «Comedia nueva»	52
NOTA SOBRE EL SISTEMA MONETARIO	59
DICCIONARIO DE ACTORES DE LA <i>TROUPE</i> DE MOLIÈRE	61
DICCIONARIO DE PERSONAJES DE LA ÉPOCA	81
NOTA DE EDICIÓN	153
BIBLIOGRAFÍA	155
CRONOLOGÍA GENERAL	163

TEATRO COMPLETO

<i>Los celos del Tiznado</i>	197
<i>El médico volante</i>	223
<i>El atolondrado, o Los contratiempos</i>	249
<i>[El] Despecho amoroso</i>	333
<i>Las preciosas ridículas</i>	411
<i>Sganarelle, o El cornudo imaginario</i>	461
Apéndice. Argumentos	503

<i>Don García de Navarra, o El príncipe celoso</i>	517
<i>La escuela de los maridos</i>	585
<i>Los importunos</i>	647
<i>La escuela de las mujeres</i>	701
<i>Agradecimiento al Rey</i>	787
<i>La crítica de «La escuela de las mujeres»</i>	797
<i>La improvisación de Versalles</i>	843
<i>El casamiento a la fuerza</i>	885
Apéndice	929
Libreto	929
Intermedios nuevos de 1672	931
<i>El casamiento a la fuerza</i> (1682)	935
<i>Los placeres de la Isla Encantada / La princesa de Élide</i>	939
<i>El Tartufo, o El impostor</i>	1053
Apéndice. El Rey glorioso del mundo	1173
<i>El festín de piedra (Don Juan)</i>	1221
Apéndice. Polémica sobre <i>Don Juan</i>	1329
<i>El Amor médico</i>	1371
ÍNDICE DE FRONTISPICIOS	1415
ÍNDICE GENERAL	1417

EN EL VOL. II

<i>El misántropo / El médico a palos</i>
<i>Ballet de las Musas. Pastoral cómica / Melicerta</i>
<i>El siciliano, o El Amor pintor / Anfitrión</i>
<i>Jorge Dandín, o El marido confundido</i>
<i>El Gran Divertimiento real de Versalles / El avaro</i>
<i>El Señor de Puercoñac / Los amantes magníficos</i>
<i>El burgués gentilhomme / Psique / Los enredos de Scapín</i>
<i>La condesa d'Escarbagnas / Las mujeres sabias</i>
<i>El enfermo imaginario / Obra poética</i>

PRÓLOGO

Cuando Jean-Baptiste Poquelin nace el 13 o 14 de enero de 1622 en el seno de una familia de tapiceros, tanto por parte de padre como de madre, su progenitor es un artesano que nueve años más tarde compra el oficio de ayuda de cámara y tapicero del rey. Ese cargo, discretamente remunerado, no deja de suponer una ascensión social que permite a Jean Pocquelin (Molière corregiría ese apellido en Poquelin) codearse, siempre como servidumbre, con miembros de la nobleza, y trabajar al lado de los cuatro primeros gentilhombres reales, de ayudas de cámara, ujieres, relojeros, barberos, etc., que se encargaban de la intendencia del monarca. Ese oficio consistía en hacer la cama del rey, disponer de las tapicerías, aderezos, adornos y decoraciones de los aposentos reales, velar por el mobiliario y adelantarse a Luis XIV en sus desplazamientos para preparar el lugar donde este iba a permanecer en las diversas paradas o estancias de sus viajes. Jean Pocquelin no dudó en vincular legalmente a su hijo al cargo cuando apenas tenía quince o dieciséis años. Y parece que, tras un viaje como acompañante de su padre a Narbona en 1641 o 1642 con motivo del asedio de Perpiñán, Jean-Baptiste renunció a él en 1643 en favor de Jean, su hermano menor. En 1660, a la muerte de este, hubo de recuperarlo y servirlo por periodos de tres meses, hasta el final de su vida, a pesar de que su carrera teatral empezaba a despegar. El cargo no ennoblecía, pero gozaba de ciertos privilegios: se le otorgaba el título de escudero, pasaba a depender de la justicia del rey y quedaba exento del *franc-fief*, impuesto por el permiso real de poseer feudos sin ser nobles.

Que se dude sobre la fecha de ese viaje responde a un hecho que invade toda la biografía de Molière. No poseemos documento

alguno ni obra escritos por su mano, y falta prácticamente todo tipo de documentación sobre los aspectos privados de la vida de nuestro comediante —no así sobre la existencia teatral de la *troupe*, minuciosamente anotada en el llamado *Registro* de La Grange—. ¹ Desde su primer biógrafo, la vida de Molière se alimentó de fuentes poco fiables: Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1659-1713) publicó en 1705 *La Vie de M. de Molière*, con el objetivo de «darle a conocer tal como era» y de deshacer la gran «cantidad de falsas historias» que sobre el comediante ya corrían veinticinco años después de su muerte; para ello entrevistó a viejos compañeros de teatro insertos también en la leyenda que el éxito de su «patrón» propiciaba, a personas que lo conocieron, y parece haber visitado incluso a la única descendiente viva del matrimonio Molière, Esprit-Madeleine, de 7 años a la muerte de su padre: tras dejar el convento en que se había educado, solo quería expiar con una vida cristiana el oficio «infame» que sus progenitores habían ejercido. Pese a esas encuestas y encuentros, el resultado de Grimarest mereció la condena fulminante de un amigo tan cercano al comediógrafo como Boileau: «Por lo que se refiere a la *Vie de Molière*, francamente, no es una obra que merezca que se hable de ella. Está hecha por un hombre que no sabía nada de la vida de Molière, que se equivoca en todo, no sabiendo siquiera los hechos que todo el mundo sabe». Pese a esta condena, esa *Vie de Molière* se convirtió en fuente ineludible de todas las biografías posteriores, hasta que el análisis de los molieristas del siglo XIX inició la búsqueda documental de todas sus afirmaciones. En ella abrevaron durante mucho tiempo escritos de enemigos declarados, aunque en vida, y muy temprano, Molière ya hubo de sufrir la difamación, por ejemplo en una comedia-panfleto nunca representada que firmó en 1670 un desconocido Le Boulanger de Chalussay, *Élomire hipocondríaco o los médicos vengados* (Élomire: anagrama de Molière), de la

1 Este actor de la compañía anotó con todo detalle desde 1659 todos los hechos de la *troupe*: actores, fechas de representación, títulos, ingresos por taquilla, por visitas a casas palaciegas y por pagos reales, así como los beneficios de cada «parte», es decir, de cada actor.

que, sin embargo, pueden extraerse datos que para sus contemporáneos eran conocidos, pero que arremete *ad hominem* con afán denigratorio y difunde tópicos luego propalados y seguidos a pies juntillas sin ninguna constancia: llegan incluso hasta el siglo xx, momento en que los molieristas empiezan a rechazar de la biografía todo aquello que no esté bien documentado.²

Se dice que el adolescente Molière estudió con los jesuitas del colegio parisino de Clermont, que habría sido amigo de Claude Chapelle, cuatro años menor que él, y que habría conocido, a través de este, al filósofo epicúreo Gassendi y a Cyrano de Bergerac; nada documenta esas y otras afirmaciones. Por imposición paterna, estudió Derecho, con toda probabilidad en Orleans, y, acabada su licenciatura, se inscribió como abogado, oficio que solo ejercerá unos meses en 1640. Es en esos momentos cuando conoce a Madeleine Béjart (1618-1672), comedianta cuatro años mayor, por la que «dejará los bancos de la Sorbona», asegura el famoso cronista Tallemant des Réaux que parece ignorar que en esas fechas la Sorbona era exclusivamente una facultad de teología. Molière no solo terminará formando pareja con Madeleine, sino que se casará con su hija Armande, hecho capital en su biografía por provocar acusaciones de enemigos iracundos, como Montfleury, actor trágico de la compañía rival del Hôtel de Bourgogne, que presentó al rey un memorial denunciándolo por «haberse casado con la hija después de haberse acostado en el pasado con la madre», según refiere Racine en una carta. Luis XIV haría caso omiso a esta imputación de incesto: pese a los esfuerzos legales de la familia Béjart por ocultar el origen de Armande y declararla hija póstuma de los abuelos, Joseph Béjart y Marie Hervé, los *connaisseurs* sabían que era hija, la segunda, de las relaciones de Madeleine con Esprit de Remond, conde de

2 Sobre todo, los más recientes: Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 1998; Georges Forestier, *Molière*, Gallimard, 2018. Para las citas de obras, el lector puede recurrir al aparato bibliográfico general (p. 155) y al de cada obra en particular del final de su «Presentación». Asimismo, todos los actores de la *troupe* de Molière figuran referenciados en un «Diccionario de actores de la *troupe* de Molière» (p. 61); otro «Diccionario de personajes de la época» (p. 81) sitúa en su contexto histórico y en su relación con Molière a los personajes históricos más importantes citados a lo largo del prólogo y en el cuerpo de la obra.

Modène, chambelán de Gaston d'Orléans, hermano de Luis XIII, y, desde 1611, primer príncipe de sangre en la sucesión del trono hasta el tardío nacimiento de Luis XIV en 1638.

Es la familia Béjart la que orienta a Molière hacia el teatro; la familia y, sobre todo, Madeleine, que probablemente había subido a las tablas a finales de 1630 en el teatro del Marais y girado luego por provincias; gozaba de una reputación de belleza e inteligencia que Tallemant de Réaux, sin haberla visto actuar, pondera: «Se dice que es la mejor actriz de todas». Esas cualidades parecen haber hecho mella en el joven licenciado en Derecho, que se suma al proyecto que cuecen tres hermanos Béjart; Madeleine, hábil mujer de negocios además de actriz, asumió la dirección del Illustre Théâtre fundado en junio de 1643; medio año más tarde se estrenan, con un repertorio generalista de tragedias, tragicomedias y farsas como la tercera compañía permanente en París. Desde el 1 de enero de 1644, fecha en la que dan su primera función, hasta el verano, al Illustre Théâtre lo acompaña cierto éxito, favorecido por la desaparición del teatro del Marais: ese mismo mes de enero un incendio había devastado su sala, obligándolos a trabajar en provincias. En otoño, su regreso supondría la debacle del Illustre Théâtre, que no había conseguido, en ocho meses de cierta bonanza, fondos suficientes para competir a finales de año con los dos colosos de la escena parisina.

De los diez actores que formaron la *troupe*, solo dos —Madeleine y Joseph Béjart— habían subido antes a las tablas; una vez alquilada una sala por tres años —el juego de pelota de los Métayers—, la hostilidad del párroco de la zona, el de Saint-Sulpice, los obligó a trasladarse al juego de pelota de la Croix-Noire, también arrendado por tres años el 19 de diciembre de 1644. En ellas intentaron competir en el género de los «grandes», tragedias sobre todo. No se conocen muy bien los títulos y las fechas de sus estrenos, pero el Hôtel de Bourgogne y el Marais tenían la exclusiva del éxito en el género trágico, con una sobreactuación declamatoria que parece triunfar sobre la forma que proponía Molière: la naturalidad. Algunas salidas de París mientras se

acondicionaban las salas sirvieron sobre todo para que los actores se probasen y para que el joven licenciado en Derecho apuntase como director escénico del grupo en fechas en las que, en una escritura notarial del 28 de junio de 1644, firma por primera vez como «Jean-Baptiste Poquelin llamado Molière».

A mediados del año siguiente empiezan a surgir denuncias contra el Illustre Théâtre por deudas, excesos, robo y maltrato; los días 2 y 4 de agosto Molière es encarcelado y liberado enseguida, pero las deudas se acumulan, las condenas por impago también; será el padre del comediante quien termine pagándolas. Hay un contrato de octubre de ese año de 1644 con una compañía de mudanzas para trasladar sus enseres al juego de pelota del Cheval-Noire, de Rennes, pero ahí se acaban las noticias del Illustre Théâtre.

EN EL CARROMATO DE PROVINCIAS

Se produce entonces la hecatombe y la dispersión de los miembros de la *troupe*: el comediante y su compañera Béjart —se desconoce la fecha en que se convirtieron en pareja— se unen al año siguiente a la compañía de Charles Dufresne, destacado actor en segundos papeles trágicos, y director de una compañía protegida por el duque d'Épernon, gobernador de la Guyena y, de 1654 a 1660, también de la Borgoña; este militar, que se señaló por su rapacidad, brutalidad y vicios, fue desposeído de su gobernación por haber participado en la Fronda, y no tardó en abandonar a su suerte a la *troupe*. Molière recupera entonces su ascendiente sobre los actores y Dufresne deja en sus manos, probablemente hacia 1650, la dirección de la nueva etapa del grupo, que dos años más tarde consigue la protección del príncipe de Conti (1629-1666) y se titula «Comediantes del príncipe de Conti»; Armand de Bourbon, príncipe de Conti (1629-1666), era un apellido que suponía las más altas recomendaciones. Si, con la venia del duque d'Épernon, los cómicos habían trabajado en el oeste de Francia, en el valle del Ródano y en ciudades como Lyon, Grenoble, Dijon y Aviñón, a partir de 1652, y, con

el nombre de Conti por enseña, se instalaron sobre todo en los Estados del Languedoc y en la residencia oficial del príncipe: el castillo familiar de La Grange-des-Prés, junto a Pézenas, adonde, tras sumarse a la Fronda parlamentaria durante la minoría de Luis XIV, tuvo que retirarse tras un tiempo de cárcel. A fin de entretener a la pequeña corte que lo había seguido, Conti recurrió, a instancias del abate Daniel de Cosnac, a la compañía de comediantes de Molière.

Las relaciones de Conti y Molière resultan significativas: siendo todavía comediante del príncipe, el segundo estrena en Lyon su primera obra como autor, *El atolondrado*, adaptado de una obra italiana, lo mismo que la segunda, [*El Despecho amoroso*], presentada probablemente en la primera quincena de diciembre de 1656. Pero las relaciones con Conti se rompen en 1657, cuando, aquejado de sífilis, y tras una vida de depravación y libertinaje, Conti vuelve a la religión: el obispo de Alet, Monseñor Pavillon, le hizo ver que, tras la muerte de su padre Enrique II de Bourbon-Condé (1588-1646), heredaba el puesto de tercer personaje del reino; la «conversión» fue auténtica: se impuso mortificaciones y cilicios, se incorporó a la Compañía del Santo Sacramento, que jugará un papel amenazador algo más tarde, en el estreno de *El Tartufo*, y expulsó de palacio a su amante, casado como estaba desde 1654 con una sobrina del cardenal Mazarino, notable *mésalliance*: por mucho que fuera el poder político del cardenal, su condición no podía compararse con la alta nobleza de los Bourbon-Conti; entre las primeras medidas de su «vita nuova», decretó la supresión de fiestas y entretenimientos, y la expulsión de los cómicos de sus dominios, llegando a prohibir a Molière la utilización de su nombre —la *troupe* seguirá ostentándolo todavía durante algún año más—. Quedan lejos los tiempos en que, según el abate Voisin, Conti «veía las representaciones de teatro, hablaba a menudo con el jefe de la *troupe*, que es el actor más dotado de Francia, sobre lo que su arte tiene de más excelente y delicioso. Leyendo a menudo con él los pasajes más hermosos, y los más delicados, de autores tanto antiguos como modernos, se complacía en hacérselos recitar sencillamente, de

suerte que había pocas personas que pudieran juzgar una pieza mejor que este príncipe». A la frágil protección que hasta entonces otorga a Molière y su *troupe*, le sigue una animadversión de la que se contagian algunos diputados de los Estados del Languedoc: las subvenciones desaparecen y se obstaculiza todo lo posible el trabajo de los cómicos, que dejan de ser contratados.

Ese momento supone el final de una etapa espléndida para la compañía; atrás habían quedado los iniciales caminos embarrados, las posadas infectas de la etapa Dufresne; ahora visitaban las casas nobles y refinadas de provincias. Pero, cada vez más desvalido de apoyos aristocráticos, Molière intuye cercano el naufragio si continúan en provincias: la buena acogida de sus dos títulos (*El atolondrado*, [*El*] *Despecho amoroso*) espolean su ambición de convertirse en autor y dar el salto a la capital. Sabemos por el *Registro* de La Grange que, en julio de 1658, la *troupe* está en París, bajo la protección de Philippe d'Orléans, Monsieur (título oficial del «hermano único del rey»), con 300 libras de pensión para cada comediante «que aún no han sido pagadas». Ni lo serán. No se sabe cómo se produjo ese salto a la capital y esa protección. Quizá a través de Cosnac, que, de limosnero de Conti, había pasado a desempeñar el mismo cargo con Monsieur, de dieciocho años en ese momento. Luis XIV quería dotar a su «hermano único» de una pequeña corte como las que tenían los principales apellidos de la nobleza; y entre los aderezos de la pompa aristocrática figuraba una compañía de teatro. Lo único que se sabe con certeza es que, desde Ruán, la compañía trasladó hasta París, por el río, en barcas, setenta quintales de equipaje (3200 kg, aproximadamente), y que tres meses más tarde, el 24 de octubre de 1654, Molière interpreta en el Louvre, en presencia del rey, la tragedia *Nicomèdes*, de Corneille, que dejó bastante fría a la concurrencia; y la farsa *El doctor enamorado*, que hizo reír a carcajadas al monarca, reanimó a los asistentes y dio sus frutos: por intercesión de su hermano, Luis XIV autorizó a la compañía a disponer del Petit-Bourbon, sala ubicada en uno de los extremos del Louvre, ricamente decorada y dotada de una buena maquinaria diseñada por el escenógrafo

Giacomo Torelli. Debían compartirla con los cómicos italianos de Tiberio Fiorilli, un Scaramouche célebre que deleitaba a los espectadores con farsas e improvisaciones los días «ordinarios»: martes, viernes y domingo, los mejores para la taquilla; los recién llegados actuaban los días «extraordinarios», lunes, miércoles, jueves y sábados.

En esa primera temporada —se contaba de Pascua a Pascua—, la *troupe* dio treinta funciones con éxito de *El atolondrado* y de *[El] Despecho amoroso*, pero con descalabros en cuatro tragedias firmadas por los hermanos Corneille, acompañadas de silbidos. La forma «natural» y espontánea de interpretar lo trágico propuesta por la compañía de Molière contrastaba con la fastuosidad vocal impuesta por los comediantes del Hôtel de Bourgogne. Desde abril a finales de 1659 la compañía representará un total de veintitrés tragedias (varias de Corneille, pese a la mala opinión que el gran trágico tenía de la forma con que la *troupe* declamaba la tragedia) y diez comedias de diversos autores. El tirón de taquilla que procuraban las comedias, así como el fiasco de las tragedias, impulsó a Molière a escribir una pieza nueva, una farsa que se estrena en noviembre de 1659, *Las preciosas ridículas*, con el autor interpretando el papel, creado por él, de un criado intrigante y enredador, Mascarilla. La sátira de los hábitos literarios y de la vida cortesana desató una polémica —minúscula si la comparamos con las que vendrán después—; era el primer indicio de que el hasta entonces prácticamente desconocido Molière era un comediógrafo de cuerpo entero pese a escribir «bagatelas», como califica Thomas Corneille esta farsa y la siguiente, *Sganarelle, o El cornudo imaginario*, estrenada en mayo de 1660. En ambas, Molière aporta novedades: sus dos criados de origen italiano, Mascarilla y Sganarelle, buscan un tipo de comicidad arraigado en la tradición francesa. Y, sobre todo, Molière vincula el contenido de esas obras a la actualidad de la vida de corte en París.

Una pequeña catástrofe amarga el éxito de *Las preciosas ridículas*: la sala del Petit-Bourbon entra en obras de la noche a la mañana para unir su edificio al Louvre, dejando a la compañía en la calle; pero solo por nueve días, porque Monsieur

consigue para ellos una sala en el Palais-Royal, antiguo palacio construido por Richelieu, cuyas reparaciones tardaron tres meses. Para compensar en parte las pérdidas, la compañía «visita» casas palaciegas con su repertorio, a la vez que ensaya la única tragedia escrita por Molière: *Don García de Navarra*, estrenada en la nueva sala del Palais-Royal el 4 de febrero de 1661: esta tragedia de celos solo duró siete representaciones, y el empeño por reponerla del autor nunca funcionó en taquilla salvo si la acompañaba con la farsa *Górgibus en el saco* (perdida).

Pero sobre ese mal inicio no tardan en soplar vientos mejores: el éxito del estreno de *La escuela de los maridos* el 24 de junio da cartas de naturaleza entre la aristocracia a un nuevo autor, que visita con ella casas de la nobleza sin apenas respiro: los palacios más altos, desde el *domaine* de Vaux-le-Vicomte, del superintendente Fouquet, hasta Fontainebleau, con presencia del rey entre los espectadores.

AL SERVICIO DEL REY: LA COMEDIA-BALLET

El todopoderoso Nicolas Fouquet (1615-1680), superintendente del reino, encarga a Molière un espectáculo que vaya más allá del teatro para la inauguración del fabuloso palacio que está construyéndose, y para el que ha contratado a los mejores arquitectos, pintores, cocineros y paisajistas de jardines de la época. A unos 50 km de París, entre las dos residencias reales más importantes, los castillos de Vincennes y de Fontainebleau, Fouquet se ha rodeado de una pequeña corte de intelectuales y artistas a la que mantiene con generosidad reconocida por todos: pintores como Poussin y Girardon, escritores como La Fontaine, Mme. de Sévigné, Mlle. de Scudéry y Perrault, filósofos como La Mothe le Vayer, médicos como Samuel Sorbière, etc. Molière asegura que en quince días escribió esta «comedia con ballet, violines y música», obra de un género nuevo, encargada por Fouquet para halagar los gustos del rey y su afición por el ballet. *Los importunos* se estrena en medio de los pomposos festejos de inauguración del mayor monumento privado de Francia, a la que acude el rey

acompañado por 600 cortesanos. Hacía tres meses que Luis XIV había decidido deshacerse de Fouquet: el superintendente había puesto orden en la confusión financiera en que Mazarino había dejado el reino, pero no sin embolsarse grandes beneficios, tantos que, según Jean-Baptiste Colbert, que lo sustituirá al frente de la gestión política, podían permitirle encabezar un complot y enfrentarse al poder real. Quince días más tarde, el 5 de septiembre, Fouquet era detenido por D'Artagnan, capitán de los mosqueteros, y arrojado en una mazmorra de la que ya no saldrá nunca. Antes de dejar el palacio en manos de los acreedores, el rey (y también Colbert) se lanzaron sobre los despojos de Fouquet: el pillaje no se limitó a requisar tapicerías, naranjos, mesas de mármol, baldosas, estatuas... Entre esos «restos», también «saquearon» a Fouquet sus artistas, empezando por Molière.

La función de *Los importunos*, con su escenografía de máquinas, faunos, sátiros y dríades que salían de los árboles para elogiar al «mayor rey del mundo», maravilló a la corte: la sucesión de escenas protagonizadas por pelmas que rompen las nuevas normas de la sociabilidad, e imponen el espíritu galante y la armonía en las formas sociales, agradó tanto al rey que, además de invitarlo a representarla en su castillo de Fontainebleau, le sugirió que añadiese un importuno más. Según una anécdota quizás inventada, el propio Molière habría reconocido esa «colaboración» regia: «He ahí un gran original que todavía no has copiado»;³ y en la dedicatoria de la obra el rey se declara agradecido a «la orden que me dio de añadirle un carácter de importuno, cuyas ideas Ella misma [Vuestra Majestad] tuvo la bondad de esbozarme, y que ha parecido en todas partes el fragmento más bello de la obra».⁴ En esa dedicatoria se declara presto a obedecer las sugerencias reales, que para él son órdenes, pues solo aspira a la gloria de «divertirla [a su Majestad]. Límite a eso la ambición de mis deseos; y creo que, en cierta forma no es ser inútil a Francia contribuir algo a la diversión de su rey». Más tarde, en el libreto del *Divertissement*

3 Véase la nota 5 de la «Presentación» de *Los importunos*, *infra*, p. 654.

4 En la dedicatoria «Al Rey», *Los importunos*, *infra*, p. 658.

royal (1670), en el que se incluye *Los amantes magníficos*, asegura que la trama de esta pieza le ha sido proporcionada por Luis XIV; y el núcleo de *El burgués gentilhomme* debía girar en torno a un ballet con turcos por deseo regio.

Esa relación entablada entre el monarca y el comediante perdurará toda la vida de Molière, sin altibajos, aunque amoldada en alguna ocasión a circunstancias políticas (*El Tartufo*) o artísticas (exclusiva a Lully de todo espectáculo con música y ballet en 1672). El rey y los miembros de la familia real —la reina madre, Monsieur y su esposa Henriette de Inglaterra— serán dedicatarios de las comedias, mientras la intención expresada en la portadilla de la edición de varias obras asegura haber sido estrenada para «Divertissement du Roi». Sin embargo, la distancia entre el rey y su comediógrafo y tapicero no llegó a la familiaridad que muestran cuadros y grabados del siglo XVIII: Ingres o Jean-Léon Gérôme representan a ambos sentados ante una mesa cenando mientras todo el séquito del monarca permanece de pie.

El papel de Molière como autor será siempre cortesano; compartía con el rey su filosofía del amor y del placer, de un clima que tuviera la felicidad y la alegría por eje para que los personajes amorosos puedan vencer la maldad y los intereses de la moral y las costumbres antiguas, la estupidez y la ridiculez de la jerarquía aristocrática y de los padres. Toda su obra está, si no dedicada al rey, puesta al servicio de su *divertissement*, sin que se plantee el negro panorama en que, salvo en esa sección social a la que él divierte, vive Francia; el fastuoso derroche de las fiestas palaciegas contrasta con la existencia miserable en que vive el resto del país, hecho apuntado en 1662 por un enemigo del comediógrafo, el médico Guy Patin,⁵ que habla de pobreza y hambre no solo en provincias sino incluso en la capital.

5 Este curioso personaje (1602-1672), autor de una correspondencia sarcástica que lo muestra como hombre de gran cultura, defendió los viejos dogmas médicos, negó recientes descubrimientos como el de la circulación de la sangre (1628) y de la linfa, y terminó sirviendo en parte a Molière de modelo para el ridículo doctor Tomás Diarreas de *El enfermo imaginario*.

EL PRIMER ESCÁNDALO

El año 1662 arranca con una sorpresa: el 23 de enero Molière firma el contrato de matrimonio con Armande Béjart, «de 20 años o aproximadamente», y la boda se celebra en la más rigurosa intimidad. Ni los miembros de la *troupe* se enteraron de la fecha exacta de la celebración, ni entre los asistentes hubo miembros de la realeza, como sí ocurrió cuatro días más tarde en la boda de Lully. Extraño matrimonio el de Molière que va a dar pábulo a sus enemigos por la confusa filiación de la joven, dada las relaciones mantenidas en el pasado por el comediógrafo con la madre, Madeleine Béjart: bastante años más tarde, en 1676, muerto ya Molière, Henry Guichard, intendente general de Monsieur, resumía la situación tal como la veía la maledicencia cortesana: el nacimiento de Armande «es oscuro e indigno, que su madre es muy incierta, que su padre no es sino demasiado cierto, que es hija de su marido, mujer de su padre, que su matrimonio es incestuoso, que, en una palabra, esta huérfana de su marido, esta viuda de su padre, y esta mujer de todos los demás hombres nunca quiso resistirse más que a un solo hombre, que era su padre y su marido».

Esas acusaciones pesarán sobre el resto de la vida de Molière e infectarán la crítica de sus obras, que para algunos serían reflejo de una vida conyugal fértil en angustias e infidelidades, sin tener en cuenta que, desde mucho antes de esa boda, el tema de la infidelidad de la esposa, procedente de los esquemas de la *commedia dell'arte*, ya desempeñaba un papel decisivo desde sus inicios tanto en la obra de Molière como en la de otros muchos comediógrafos. El rey, tan puntilloso en este tipo de materias,⁶ no hizo el menor caso a esas denuncias y refrendó dos años más tarde, en enero de 1664, su apoyo al comediante ejerciendo como

6 Tras treinta años de colaboración, Lully perdería el favor de Luis XIV, que había cerrado los ojos sobre su bisexualidad; un escándalo protagonizado por el músico con un joven paje en 1685 le hará perder su crédito en una época en la que Mme. de Montespan, nueva favorita del monarca, imponía en la corte su rigurosidad religiosa y apagaba la «alegría del vivir» de la primera etapa del reinado. Véase Guichard, Henri, en el «Diccionario de personajes de la época», *infra*, p. 111.

padrino, junto con Madame, la esposa de su hermano, en el bautizo del primer hijo de Molière y Armande. A partir del siglo xx las investigaciones sobre el caso han dilucidado la paternidad del ya citado conde de Modène: este y Madeleine apadrinarán en 1665 a Esprit-Madeleine, segunda hija de Molière, siguiendo la tradición de los abuelos como padrinos.

En el campo escénico, el año de 1660 supone el ascenso de un peldaño hacia el favor real y el éxito: a la compañía le llueven los contratos, entre ellos para una especie de «festival Molière», el primero, ante el rey y la corte: del 8 al 14 de mayo. En menos de una semana, presenta dos comedias de Scarron y seis propias: *[El] Despecho amoroso, El atolondrado, La escuela de los maridos, Sganarelle, o El cornudo imaginario, Los importunos y Los celos de Gros-René* (perdida, salvo que se trate de *Los celos del Tiznado*). Pero, entre tantas visitas a la corte y la reposición de títulos ya conocidos, las recaudaciones en el teatro de la ciudad se resienten. Para remediarlo, Molière trabaja despacio en una obra nueva que se estrenará en diciembre: *La escuela de las mujeres*, cuyo éxito, dado el aroma de escándalo que la acompaña, se ve contrarrestado (solo en primera instancia) por la polémica que surge desde el día siguiente del estreno. Críticas y censuras parten de distintos frentes, dispuestos a acabar con un autor que ya resulta molesto, empezando por los compañeros de oficio, con los hermanos Pierre y Thomas Corneille a la cabeza,⁷ para quienes el ascenso de Molière en el favoritismo real suponía un menoscabo de su influencia. También preciosas, marqueses y devotos se sienten reflejados demasiado «al natural», por más que algunos nobles corran, según la leyenda, a ofrecerle memoriales a fin de verse representados, y otros acudían a las representaciones para ver si había recurrido a datos e informaciones que le daban: «Todos aquellos que le dan memorias quieren ver si las utiliza bien; uno

7 A pesar del empeño de Molière de interpretar obras de los Corneille. El abate d'Aubignac lo acusará formalmente de dirigir la cábala contra *La escuela de las mujeres*, obra en la que hay una clara pulla contra la ambición aristocratizante de Thomas, que se había titulado sin derecho «señor de la Isla». Y en ese mismo párrafo también el nombre del aldeano Pedrote (*Gros-Pierre*) podría apuntar a Pierre Corneille.

va por un verso, otro por medio verso; aquel por una palabra, y este por un pensamiento que le ha rogado que utilice». ⁸ En el lado más genérico, los tratadistas que habían declarado la guerra al teatro tomarán *La escuela de las mujeres* como ejemplo de farsa impúdica y libertina, según el abate d'Aubignac, a quien se une el reciente *Tratado de la comedia y de los espectáculos*, escrito por el antiguo protector de Molière, el príncipe de Conti, ahora convertido: «No hay nada más escandaloso que la quinta escena del segundo acto de *La escuela de las mujeres*», en alusión a ese *le⁹* que tortura a Arnulfo. A la acusación de indecencia se sumaba la de impiedad, en el peligroso sentido religioso del término; el teatro no debía abordar temas o asuntos que fueran no solo competencia de la religión, sino materia exclusiva de la Iglesia, y Molière venía haciéndolo desde *Sganarelle*. Con las *máximas* (III, III) que Arnulfo da a leer a Inés se alcanza la burla absoluta de la doctrina.

La virulencia con que se orquestaron estas denuncias obligaban a Molière a una respuesta; la da desde su campo, el escenario, volviendo a reponer el 1 de junio de 1663, tras el descanso de Pascua, *La escuela de las mujeres* seguida por *La crítica de «La escuela de las mujeres»*, dedicada a Madame, Henriette de Inglaterra. En *La crítica* acepta el guante de sus detractores: rechaza los ataques y las imputaciones de inmoralidad, ridiculiza textualmente los reproches uno por uno, alimenta el ruido del adversario con avisos e insinuaciones, y amenaza con seguir combatiendo; apunta con el dedo a tres adversarios: las preciosas, a las que acusa de argumentar igual que las beatas, los pequeños marqueses, y los dramaturgos rivales que le achacaban plagios, mala construcción, obscenidad, etc. Molière echa leña al fuego y se convierte en el mejor publicista de su trabajo, que con la polémica rinde abultados beneficios en taquilla; los libelos contra el autor mantienen viva la batalla, sobre todo una pieza de teatro, *El retrato del pintor*, que, instigada por los Corneille y los actores del Hôtel de Bourgoigne,

8 Tallemant des Réaux, *Historiettes*, tomo III, correspondiente a 1663.

9 *Le ruban*, en la traducción: *la cinta* (II, v).

escribe y estrena a finales de ese otoño Edme Boursault: Molière sería un cornudo y un pésimo actor trágico que no respeta las cosas santas. A nuevo ataque, nueva réplica de Molière: soslaya hábilmente el meollo de la polémica, los ataques contra su persona, y lo orienta hacia su forma de hacer teatro frente a la competencia, estrenando probablemente en octubre de ese año de 1663, y con el rey presente, *La improvisación de Versailles*. Improvisación nada improvisada que parodia el estilo de declamación de los actores del Bourgoigne, en especial la del famoso actor Montfleury —que acababa de denunciarlo ante el rey de «haberse casado con la hija después de haberse acostado con la madre»—, y plantea una nueva visión de la comedia impartiendo sus lecciones de teatro: corrige sobre la marcha la dicción y los gestos de los actores cuando imitan a los del Bourgoigne y les indica las formas de subrayar una frase, de darle un sentido, etc.

Hasta febrero de 1664, momento en que el rey apadrina al primer hijo de Molière, menudean los ataques: pero, sobre todo, es una batalla entre cómicos, en la que la sangre no llega al río, como demuestra el hecho de que, en el pasado diciembre, las dos compañías rivales, la de Molière y la del Hôtel de Bourgoigne, ofrecieran sobre el escenario de este último, una tras otra, cuatro piezas: *La crítica de «La escuela de las mujeres»*, *El retrato del pintor*, *La improvisación de Versailles* y *La improvisación del Hôtel de Condé*, de Montfleury hijo, quien, entre denuestos, no deja de hacer una síntesis elogiosa de lo que la obra de Molière supone para los espectadores del momento.

Si *La escuela de las mujeres* supone un gran paso por los adversarios que concita, también lo es por las amistades que traba en ese momento y que lo acompañarán toda la vida: La Fontaine, los dos Boileau, Chapelle, Le Mothe le Vayer, el joven Racine, etc. Del grupo de nueve amigos, libertinos notorios todos ellos, el único célebre en ese momento es Molière; los demás están empezando sus carreras. Con ellos organizará tertulias, cenas, lecturas, juergas, en su *desert* (entiéndase: lugar de retiro), una casa que había alquilado en Auteuil. Y, cuando Luis XIV y su

cuñada Henriette de Inglaterra apadrinen al primer hijo de Molière y se le otorgue una pensión de seis mil libras —concedida por primera vez a un autor cómico—, la suerte está echada: el monarca ha oficializado su estatuto de favorito, sale garante de su moralidad y aniquila las críticas sobre su falta de religión. La querrela de *La escuela de las mujeres* acaba, pero no porque se cierre, sino porque entonces se abre otra más peligrosa y de mayor calado: la de *El Tartufo*.

LOS PLACERES DE LA ISLA ENCANTADA

Luis XIV no solo aprovechó los despojos físicos del palacio de Vaux-le-Vicomte de su superintendente Fouquet; además de «heredar» sus artistas,¹⁰ en su cabeza quedó fijada la magnificencia de los festejos de la inauguración del palacio. Es lo que anhela para la glorificación de su reinado y la exaltación de su persona: airear la corte, desterrar la austeridad impuesta por la reina madre, sustituirla por el lujo, las fiestas, los placeres, dejando la guerra en manos de sus generales. El cambio iba a tener su manifestación más clamorosa en Versalles, el modesto castillo que Luis XIII había utilizado solo como reposadero para las partidas de caza, y que su hijo ordena agrandar y enriquecer. Para «inaugurarlo», el duque de Saint-Aignan, que llevaba la batuta del buen gusto en la corte, imaginó unos festejos que, en tres jornadas —previstas a partir del 7 de mayo de 1664, aunque los festejos se prolongaron hasta el 13—, debían unir entre sí distintas diversiones bajo una idea conductora. Saint-Aignan recurrió al *Orlando furioso* del Ariosto y al pasaje (cantos VI y VII) en que la maga Alcina entretiene en su palacio encantado a Rugiero con banquetes, melodías y versos. Saint-Aignan encargó a Molière la organización de *Los placeres de la Isla Encantada* y la redacción de la *letra*, un guion que pretendía agradar a un rey bailarín —encarnó el papel de Rugiero, y

10 Giacomo Torelli (1608-1678), apodado el Gran Brujo, escenógrafo, pintor, arquitecto e ingeniero de máquinas teatrales; Carlo Vigarani, que sustituyó a Torelli cuando este regresó a su país (1662); Gissey, diseñador del vestuario; Pierre Beauchamp (1631-17095), maestro de danza; Jean-Baptiste Lully y, por supuesto, Molière.

la alta nobleza participó también en el libreto—, recién casado «a la fuerza», por conveniencias políticas, con María Teresa de Austria, hija del español Felipe IV.

Las diversiones, festejos, fuegos de artificio, carreras de anillos, versos y comedias concluyeron las tres jornadas previstas; pero luego vinieron más festejos, carreras, concursos, loterías, y tres comedias de Molière: *Los importunos*, *El hipócrita* (es decir, *El Tartufo*) y *El casamiento a la fuerza*, que, con su ballet, concluía *Los placeres*. Molière intervino desde la primera jornada en desfiles y procesiones, encarnando a los personajes míticos del libreto; en la segunda (8 de mayo) se representó su texto *La princesa de Élide*, sometido a las exigencias del guión sobre la obra del Ariosto, mientras, en la tercera, la *troupe* formó parte del ballet recitando versos escritos por un poeta cortesano, Périgny, en loor de la reina madre. El argumento de *La princesa de Élide* sigue la trama de una comedia española, *El desdén con el desdén*, que Agustín Moreto escribió probablemente en 1653. Con intermedios cantados y bailables, la pieza parece limitarse a escenificar un cuento de hadas y caballeros que inicia la Aurora con un canto sobre la necesidad de amar: «amar es, en un príncipe, una virtud». Los festejos pretendían homenajear a la joven reina María Teresa; pero desde hacía tres años Luis XIV cortejaba de forma apremiante y continuada a Mlle. Louise de La Vallière, a pesar del drama doméstico que provocaron los reproches de Ana de Austria y los sermones que esta encargaba a Bossuet para enderezar a su hijo. El joven rey prefiere oír a poetas antes que a predicadores, y dejó de asistir a los últimos sermones cuaresmales de Bossuet que le prescribían los deberes de un rey cristiano; Molière, en cambio, alienta la pasión y el placer en *La princesa de Élide*: «Diré que el Amor sienta bien a vuestros iguales: que ese tributo que se rinde a los rasgos de un bello rostro es un claro testimonio de la belleza de un alma, y que es difícil que, sin estar enamorado, un joven Príncipe sea grande y noble».¹¹

¹¹ *La princesa de Élide*, I, 1, *infra*, p. 992.

El 17 de abril, medio mes antes de ese estreno de *El hipócrita*, y a raíz de alguna lectura privada, la ultracatólica Compañía del Santo Sacramento ya hablaba de «trabajar para la supresión de la malvada comedia de *El Tartufo*», que en su estreno el 12 de mayo, aparece con el título de *El hipócrita*; en medio de esas fiestas mitológicas la figura del hipócrita debía rechinar entre los pámpanos, las fuentes de Versalles y las indirectas amorosas del monarca a La Vallière; chirrió tanto que puso en marcha de forma soterrada los mecanismos de la prohibición, que la *Gazette* anuncia cinco días más tarde. La presión había partido de Monseñor de Péréfixe, arzobispo de París, quien había informado al rey «de los perniciosos efectos que podría producir la comedia de *El Tartufo*». Molière entablará una batalla de cinco años en defensa de su pieza, y terminará estrenándola por fin con permiso real el 5 de febrero de 1669, es decir, cinco años después de la presentación de *El hipócrita*. La guerra que provoca la obra durante ese periodo trasciende el reducido ámbito del teatro, implica a la autoridad real y tiene por protagonistas, además del autor, a poderosos grupos de influencia religiosa y política; las luchas entre jansenismo y catolicismo estaban lejos de haberse extinguido, por más que la tensión entre ambas religiones haya menguado.

En una sociedad que aún tenía en mente las guerras de religión que convulsionaron el país durante la segunda mitad del siglo XVI, el protestantismo no estaba erradicado a pesar de prohibiciones y decretos. No es de extrañar que la facción rigorista de devotos vea en Molière una «encarnación del mal», «un demonio vestido de carne y trajeado de hombre», como escribe Pierre Roullé,¹² párroco de la iglesia parisina de Saint-Barthélemy:

12 «El rey glorioso del mundo» es la dedicatoria a Luis XIV del tratado de teología *El hombre glorioso o la última perfección del hombre*. El libro fue requisado y destruido por orden del rey, que así eliminaba los ataques, más que contra Molière, contra su general más victorioso, Henri de La Tour d'Auvergne (1611-1675), conocido como Turenna, entonces protestante. El único ejemplar que ha pervivido es precisamente el de la biblioteca real. Véase el «Apéndice» a *El Tartufo*, *infra*, p. 1173.

«la pieza de Molière es diabólica, está escrita para irrisión de toda la Iglesia y para desprecio del carácter más sagrado y [...] la función más divina», que evidentemente es el sacerdocio. Habrá cruce de panfletos de ese tenor, así como otros favorables, que animarán la polémica; mientras tanto, la obra se representaba en los círculos aristocráticos; el propio Luis XIV asistió a una función «en visita» en el palacio de su hermano después de haberla prohibido; y el príncipe de Condé pagó cuatro visitas de *El Tartufo* al palacio de la princesa Palatina y a su propio palacio, incluso en septiembre de 1668 cuando el arzobispo de París ya había lanzado la orden de excomuniación contra todo el que representara o viera representar la obra.

El 6 de agosto de 1667, aprovechando que el rey se halla con sus tropas en Flandes, y seguro del permiso real, Molière estrena en el Palais-Royal *Panulfo, o El impostor*, que no parece ser sino una versión edulcorada de *Tartufo*, con poda de las cosas que podían importunar a los devotos y cambio de nombre del protagonista; pero no engañó a nadie, y menos al presidente Lamoignon, quien en ausencia del monarca regía la administración y la justicia de París; la prohibió el mismo día 6 o el siguiente, adelantándose al arzobispo de París. El envío de dos miembros de la *troupe* a Lille no obtuvo más respuesta por parte del rey que su afirmación de ocuparse del asunto cuando regresara a la capital. No lo hizo, o no lo hizo al menos de manera inmediata.

Con este *Panulfo*, Molière da un paso de gigante en su ofensiva: al menos había una prohibición pública de dos autoridades, una civil y otra eclesiástica; sirvió además para que, dado que ese texto no se ha conservado, sepamos al menos parte de su contenido gracias a una larga y anónima —de Molière o de su entorno más inmediato— *Carta sobre la comedia de «El impostor»*,¹³ porque da detalles de la trama y aporta aspectos literarios y teatrales de la obra desconocidos.

13 Puede leerse en el «Apéndice» a *El Tartufo*, *infra*, p. 1177.