

CLÁSICOS UNIVERSALES



# EL ENFERMO IMAGINARIO

MOLIÈRE

TRADUCCIÓN DE  
MARÍA TERESA GALLEGO



Editorial Bambú  
es un sello de Editorial Casals, SA

Título original: *Le malade imaginaire*

© 2010, de la traducción, María Teresa Gallego Urrutia

© 2010, de las ilustraciones, Fernando Vicente

© 2010, de la ilustración de cubierta, Fernando Vicente

© 2010, Editorial Casals, SA

Casp, 79 – 08013 Barcelona

Tel.: 902 107 007

[www.editorialbambu.com](http://www.editorialbambu.com)

[www.bambulector.com](http://www.bambulector.com)

Coordinación de la colección: Jordi Martín Lloret

Diseño de la colección: Liliana Palau / Enric Jardí

Imágenes del cuaderno documental: © Age Fotostock, © Aisa, © Album/akg-images,

© Corbis/Cordon Press, © Fernando Vicente.

Segunda edición: mayo de 2016

ISBN: 978-84-8343-316-4

Depósito legal: B-16249-2013

*Printed in Spain*

Impreso en Índice, SL

Fluvià, 81-87. 08019 Barcelona

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

# EL ENFERMO IMAGINARIO

MOLIÈRE

TRADUCCIÓN  
DE MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA

ILUSTRACIONES  
DE FERNANDO VICENTE



CLÁSICOS UNIVERSALES

# ÍNDICE

Introducción	9
Acto I	19
Primer intermedio	46
Acto II	61
Segundo intermedio	93
Acto III	97
Tercer intermedio	130
Cuaderno documental: Molière: fusión de vida y teatro	145

# LA RISA CRÍTICA

El XVII francés fue un siglo que amó el teatro. Y Molière dominó el registro cómico de la escena en Francia durante ese siglo. Lo dominó como autor, como director y como actor, inventando procedimientos e introduciendo en los tres ámbitos modos de comicidad dispersos en otras tradiciones.

Hasta su llegada a la escritura teatral, las obras que se ponían en escena eran esencialmente tragedias y tragicomedias, y entre ellas brillaban las de Racine y Corneille. Molière mismo empezó representando tragedias con su primera compañía: El Ilustre Teatro. Pocas comedias, sin embargo, se veían en las salas teatrales; apenas algunas de Corneille, Mairet o Rotrou. También había pocos teatros en París: al principio no eran sino dos, el Teatro del Marais y el Hôtel de Bourgogne. Otra cosa era la animada vida teatral que se producía en ferias y calles en las que abundaban titiriteros como Tabarin representando farsas.

Pero hacia mediados de siglo, la influencia del teatro áureo español de Tirso de Molina, Calderón y Lope de Vega se hace sentir sobre la pluma de los escritores como Molière.

El número de salas teatrales aumenta, el gusto del público evoluciona, y un buen termómetro de ello es el propio gusto del rey Luis XIV, que se entusiasma con la primera comedia que ve de Molière. Las complejidades novelescas le resultan divertidas, y su tono le complace más que el de las pastorales. De la comedia española, Molière incorporará sobre todo la figura del «gracioso», ese criado que con su desparpajo pone un contrapunto a la figura del galán, y que con sus ocurrencias embrolla tanto como ayuda a su señor.

Molière es un catalizador de influencias y un crisol de ingredientes cómicos, pues en sus obras se suman procedimientos procedentes de la farsa y de la *commedia dell'arte*. De ambas fuentes se nutre la obra *El enfermo imaginario*, que es, además, una comedia-ballet representada por primera vez en el teatro de la sala del Palacio Real de París el 10 de febrero de 1673 por la Compañía del Rey dirigida por Molière.

La comedia-ballet es un género híbrido entre el teatro, la música y la danza. Pudiera ser considerada antecedente de la ópera, aunque en ésta no haya partes habladas; y es a su vez heredera del «divertimento o ballet de corte», en el cual el escaso texto incluido no poseía pretensión literaria. Aunque a veces los efectos de espectáculo musical están simplemente dispuestos como aditamentos de la obra o como interludios, a menudo las danzas están trabadas en el interior de la trama, consiguiendo una unidad estética. Molière tiene el mérito de haber concebido una suma de artes en la que todas se dan la mano y en la que el texto brilla también con luz propia.

Se dice que Molière inventó este género para agradar a Luis XIV, amante de la música y el baile, y parece ser que el rey danzaba en algunas comedias-ballet suyas: lo hizo, sin duda, en *El burgués gentilhombre*. En esta obra colaboró el músico Jean-Baptiste Lully, que le acompañó también en otras comedias-ballet como *Los amantes magníficos*, *La pastoral cómica* o *Monsieur de Pourceaugnac*. Parece que una riña separó al dramaturgo y al compositor, y que por ello fue Marc-Antoine Charpentier quien puso la música para *El enfermo imaginario*.

La inclusión de baile y música en las comedias tiene ciertos efectos sobre la recepción de las mismas, efectos ausentes de la puesta en escena actual –en la que se suele suprimir todo lo que no sea representación del texto– o de la simple lectura de la obra. La cobertura festiva que danza y música procuran a la comicidad la hacen menos ácida, menos irónica. Y se diría que las comedias-ballet terminan siempre disolviendo todos los problemas en alegre ligereza. Este género acabó perdiendo la partida frente a la ópera –que defendía Lully– y dejó de ser cultivado. Por ello, la especificidad de sus efectos estéticos nos es mucho más desconocida y debemos hacer un esfuerzo de imaginación para reconstruir la globalidad del espectáculo.

*El enfermo imaginario* no fue en realidad una obra creada por encargo del rey, y éste no la vio hasta un año después de su estreno, y tras la muerte de Molière. Está sin embargo hecha con los ingredientes escénicos que agradaban al rey, pero en la temática que aborda Molière parece haber implicado algo de su propia circunstancia vital: el autor debía

sentirse realmente enfermo, y acababa también de sufrir la pérdida de su amiga de toda la vida –la actriz Madeleine Béjart– y de un hijo; también se sentía perseguido por el partido de los devotos a causa de *Tartufo*, y el rey prefería ya ostensiblemente la ópera a sus comedias; además, un pastiche con el título *Elomire hipocondre* lo presentaba irónicamente como falso enfermo.

*El enfermo imaginario* es, además del testamento teatral de Molière, una respuesta a todas esas circunstancias, pero sobre todo es un desafío a su propia salud, pues comienza con un largo monólogo que sin duda exigía demasiado a sus pulmones de tuberculoso. En cierto modo, la obra representa al dramaturgo en una imagen invertida de sí mismo: Molière era un enfermo grave que se creía sano. Al mismo tiempo, esta obra convirtió casi en objeto de representación la propia muerte del dramaturgo: a la cuarta representación, Molière –que interpretaba el papel de Argan– se sintió mal, hubo que interrumpir la función y falleció esa misma noche. Casi podría decirse que la muerte se produjo en escena, conducida por esa pasión del espectáculo característica del siglo, y que llevó al Rey Sol a convertir los actos de su intimidad cotidiana en sesiones públicas para la corte. Pero Molière, de cuya vida se saben tan pocas cosas, era alguien celoso de su intimidad.

La crítica ha apreciado en esta comedia una gravedad de tono debida al tema de la muerte. Y es verdad que la muerte está presente, pero más como miedo que como amenaza real. El enfermo imaginario está muy sano, y además no nos entenece gran cosa su miedo porque no es un perso-



naje generoso ni afectuoso, sino que participa del carácter maniático que caracteriza a otros viejos de las farsas del dramaturgo. Sólo al final consigue cierta simpatía del público, necesaria para la festiva excitación final que impone la presencia del ballet en la pieza. A pesar de que Molière se supiera a un paso de la muerte, ésta no tiene un peso trágico sobre la obra, sino que está recubierta con manto de humor e ironía. Siempre gustó a Molière la comedia en la que la risa se abría paso entre las lágrimas. Es en el siglo XIX cuando la puesta en escena de la obra adquiere unos tintes más sombríos, que no parecen estar en la intención original de Molière.

La risa, en *El enfermo imaginario*, nace de los rudimentarios procedimientos de la farsa: gran dinamismo de entradas y salidas de personajes, mecanización de respuestas que dan en el absurdo, personaje grotesco en cuyo cuerpo se aplican continuamente remedios médicos extravagantes, disfraces de unos, engaños de otros y *quid pro quo* abundantes. Pero la risa nace también y sobre todo de los mucho más intelectualizados procedimientos de la parodia, una parodia que atañe a la impostura médica. No es la primera comedia de Molière que aborda este tema; están también *El médico volante*, *El amor médico* y *El médico a su pesar*. El autor, que tenía una sólida cultura de medicina, adopta en *El enfermo imaginario* una curiosa actitud respecto a la misma. Por un lado ironiza sobre quien se cree enfermo sin estarlo, por otro ridiculiza la práctica de los médicos y, finalmente, pone quizá en duda las capacidades curativas de la propia ciencia. Tres aspectos que merecen un breve análisis.

La obra no se ríe propiamente del miedo a la muerte o a la enfermedad que siente el enfermo imaginario, sino de su actitud obsesiva y de la ansiedad que le conduce a una credulidad sin límites en lo que se refiere a los posibles remedios y tratamientos. En realidad, la intuición de Molière es que la enfermedad del viejo Argan es la neurosis obsesiva de la hipocondría. Con esa enfermedad psíquica y no física el dramaturgo no tiene clemencia, hasta el punto de que parece incluso pensar que no es una enfermedad y sí una detestable manía: por ello Argan es capaz de simular su propia muerte y utilizarla así con ligereza para poner en evidencia los sentimientos de su familia.

La ridiculización de la práctica de los médicos no tiene ninguna duda: es un antiguo tema cómico que reposa sobre la vacuidad de sentido de su lenguaje y sobre la cercanía con las partes menos nobles del cuerpo que a menudo sus tratamientos imponen. Así pues, la risa auspiciada por la medicina está llena de lavativas, de evacuaciones, de brebajes de mal sabor, etcétera. Y los médicos responden a nombres que evocan las inspecciones de las evacuaciones a través del olfato –Fleurant– o las ingestiones purgativas –Purgon. Naturalmente, su lenguaje es un galimatías pedante donde la ciencia se reduce a formulaciones sin sentido, y estos pretendidos hombres de ciencia no tienen el menor sentido crítico, pues creen a pies juntillas en sus erráticas prácticas cuando no son unos perfectos cínicos.

Más ambigua parece la postura del dramaturgo respecto a la ciencia médica. De la escena final bien podría deducirse que la medicina es tomada por práctica mágica y ceremonia

para ingenuos, un puro formalismo encerrado en palabras antiguas, un tipo de poder con gran influencia y multitud de devotos. Y en boca de un personaje se pone esa afirmación que, en el contexto de una seria discusión, dice que la máquina humana es un misterio del que los hombres nada saben..., al menos por el momento. Más que acusación, la observación es constatación decepcionada: sería deseable que la medicina se declarara impotente en vez de intentar falsamente tratar aquello que ignora.

Hay además una precisión del máximo interés en la que Molière apunta que la medicina sabe definir y clasificar las enfermedades, pero que no sabe curarlas. De este modo la está acusando de ser una ciencia teórica que naufraga en la praxis de su ejercicio. Quizá, de esta manera, Molière está abogando por una medicina que sea ciencia experimental y no vaga elucubración teórica o ritual cabalista. Ciertamente, la obra lleva la medicina del siglo XVII a un extremo de deformación que olvida la química que la sostenía y toda la sabiduría sobre principios naturales acumulada durante siglos. La comedia –incluso la de Molière– necesita de cierto esquematismo para funcionar. Pero entre las convenciones de la farsa se cuele una bocanada de aire nuevo crítico y lleno de intuiciones sobre el futuro: es Molière el que insufla a sus comedias la fuerza y la modernidad que las hacen llegar hasta nuestros días.

AMELIA GAMONEDA LANZA



# EL ENFERMO IMAGINARIO

## PERSONAJES

ARGAN, el enfermo imaginario.

BÉLINE, segunda mujer de Argan.

ANGÉLIQUE, hija de Argan y enamorada de Cléante.

LOUISON, hija pequeña de Argan y hermana de Angélique.

BÉRALDE, hermano de Argan.

CLÉANTE, enamorado de Angélique.

SEÑOR DIAFOIRUS, médico.

THOMAS DIAFOIRUS, hijo del señor Diafoirus y pretendiente de Angélique.

SEÑOR PURGON, médico de Argan.

SEÑOR FLEURANT, el boticario.

SEÑOR BONNEFOY, el notario.

TOINETTE, la criada.

# ACTO I

## ESCENA PRIMERA

*Argan, solo en su cuarto, sentado a una mesa, suma con unas fichas las partidas de la cuenta del boticario. Se hace a sí mismo las siguientes consideraciones.*

ARGAN: Tres y dos, cinco; y cinco, diez; y diez, veinte. Tres y dos, cinco. «Suma y sigue; el veinticuatro, un clistel<sup>1</sup> ligero, insinuativo, preparatorio y emoliente,<sup>2</sup> para reblandecerle, humedecerle y refrescarle al señor las entrañas.» Lo que me agrada del señor Fleurant, mi boticario, es que sus cuentas son siempre muy educadas: «refrescarle al señor las entrañas: treinta sueldos». Sí, señor Fleurant, pero no basta con ser educado, también hay que ser sensato y no sacarles el pellejo a tiras a lo pacientes. Treinta sueldos por

1. *clistel*: lavativa. Medicamento líquido que se introduce por el ano para limpiar o descargar el vientre. También se denomina así el instrumento con que se administra.
2. *emoliente*: que sirve para ablandar o suavizar.

