



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS GALENOS EN LAS OBRAS MEDICAS DE MOLIERE

T E S I S A

Que para obtener el Título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro
P r e s e n t a

GONZALO JUAN BLANCO KISS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Pag.
INTRODUCCION	1
CAPITULO I : LA MEDICINA, DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XVII, Y MOLIERE.	3
LA MEDICINA EN LA ANTIGÜEDAD	4
HIPOCRATES	4
ARISTOTELES	6
GALENO	7
LA MEDICINA DEL RENACIMIENTO	9
VESALIO	10
MEDICINA Y FILOSOFIA	11
HARVEY, Y LA CIRCULACION DE LA SANGRE	11
CAPITULO II: LA COMMEDIA DELL'ARTE, Y SU INFLUENCIA EN MOLIERE.	15
LA COMEDIA ERUDITA	15
APARICION DE LA COMMEDIA DELL'ARTE	17
LOS ACTORES DE LA COMMEDIA DELL'ARTE	18
PERSONAJES	20
PANTALONE	21
EL DOTTORE	21
BRIGUELLA, ARLQUIN, LOS ZANNI	22
EL CAPITANO	24
LAS SIRVIENTILLAS	24
LOS ENAMORADOS	25
OTROS PERSONAJES	25
RECURSOS LITERARIOS	26

RECURSOS ESCENICOS	28
EXPANSION DE LA COMEDIA DELL'ARTE	29
FRANCIA	29
INICIOS DE MOLIERE	32
LYON	33
PARIS	34
MOLIERE, COMO AUTOR Y ACTOR	34
CAPITULO III: LAS OBRAS MEDICAS	38
EL DOCTOR ENAMORADO	39
EL MEDICO FINGIDO	41
DERIVACION DEL DOTTORE GRAZZIANO EN PERSONAJES NO MEDICOS	45
DON JUAN, O EL CONVIDADO DE PIEDRA	46
EL AMOR MEDICO	49
EL MEDICO A PALOS	55
EL SEÑOR DE POURCEAUGNAC	60
EL ENFERMO IMAGINARIO	65
CONCLUSION:	85
BIBLIOGRAFIA:	89

INTRODUCCION

Molière, por quién es más conocido Jean Baptiste Poquelin, ha sido llamado "El Pintor del Alma Humana", misma que plasmó en sus obras dramáticas. Avaros, misántropos, hipócritas, seductores, celosos, intransigentes y demás flaqueantes de carácter, son personajes molierescos productos de su observación a la gente de la Corte y del pueblo; de su investigación al espíritu: las pinceladas de sus dibujos del comportamiento humano.

Las mejores comedias de Molière son aquellas donde delineó con cuidado y precisión la personalidad del protagonista, dotándole de una falla de carácter representativa de la comunidad. Sus Obras Maestras muestran un vicio social, en boga, presente en varios de sus personajes o en uno sólo: "El Misántropo" muestra a un intransigente, un exaltado de la honradez, que no cabe en una sociedad donde la hipocresía está a la orden del día; "Tartufo" presenta un individuo corrupto que por medio de la falsa devoción se aprovecha de unos ingenuos creyentes; "El Enfermo Imaginario" es un hipocondriaco egoísta que abusa de su autoridad de padre, pero que está ciego a la hipocresía y oportunismo de su esposa; "Don Juan" es un iconoclasta con valores morales corruptos, pero firmes, enmarcado en una sociedad cuyos conceptos éticos son como arena movediza; "El Avaro", como lo indica el título, es un amante enardecido de las riquezas y posesiones; tiene como rival a su propio hijo al decidir casarse por conveniencia con la amada de éste; "La Escuela de Mujeres" tiene como figura central a un viejo celoso que quiere casarse con una joven a quien ha adiestrado para que le sea fiel, viéndose engañado cuando ella naturalmente se enamora de otro; "Las Preciosas Ridículas" se burla de unas burguesas provincianas que tratan de emular a la Corte parisina en su hablar y comportamiento; etc.

Puede apreciarse, al depurar los móviles y comportamiento de sus persona__

jes, que a casi todos los mueve una fuerza absoluta, el vicio favorito de las - Cortes: *la hipocresía*. Las comedias de Molière son crítica y ridiculización de diferentes facetas de ese vicio social, ya sea presentado en un solo personaje o en varios; en el protagonista o alrededor suyo. Una de dichas alternativas, - la pedantería profesional, parece ser uno de los temas más recurridos en su pro - ducción teatral, ya que equivale aproximadamente a un tercio del total de sus - comedias y farsas. Este comportamiento pedante se presenta en los abogados, - profesores y notarios que desfilan por sus obras, pero principalmente en los mé - dicos.

Teniendo ésto en mira, considerando su importancia tanto temática como es - tructuralmente, es la intención de la presente investigación hacer un análisis - de las obras en que aparecen galenos molierescos: las "Obras Médicas"; sus in - fluencias, raíces y derivados; marcar la evolución del personaje del doctor, su desarrollo en la *Commedia dell'Arte* y la influencia directa de ésta en Molière - desde sus obras tempranas, hasta la culminación de su estilo literario y satíri - co en "El Enfermo Imaginario", su última obra. La validez de dicho análisis - reside en el hecho de que en conjunto critican la falta de ética profesional de un grupo de individuos dentro de una sociedad, siendo éste un vicio tan impor - tante como los criticados en las obras más célebres de Molière.

Asimismo, como el hombre es consecuencia y producto de la historia y de la sociedad de su momento, se pretende además hacer un breve muestreo de las prin - cipales corrientes médicas que afectaron la ética médica del Siglo XVII y la - forma en que Molière se vió afectado por éstas.

CAPITULO I

LA MEDICINA, DESDE LA ANTIGUEDAD HASTA EL SIGLO XVII, Y MOLIÈRE

Desde temprana edad Molière padeció de una afección en las vías respiratorias, misma que sería la causa de su muerte a los cincuenta y un años. Debido a dicha enfermedad, tuvo una vasta experiencia en su trato con médicos los que nunca pudieron realmente curarle, si es que apenas aminorar las molestias que su paciente tuviera. A partir de los cuarenta y cuatro años sus padecimientos aumentaron, estando su vida varias veces en peligro, mas siempre continuaba su actividad teatral con el mismo goce por la vida y una noción renovada: de que los médicos y la ciencia médica no eran más que una sarta de charlatanes y su percherías.

Es difícil saber a ciencia cierta cuál era la enfermedad que atacaba a Molière: si tuberculosis o enfisema pulmonar, y si la última fue producto de una tos excesiva por tisis (estados primarios de la tuberculosis); de cualquier modo, haya sido cual fuera el mal respiratorio que sufría, no fue hasta el Siglo XX que surgieron curas eficaces a las mismas. Mas los médicos del Siglo XVII francés, fervientes seguidores de las doctrinas hipocráticas, aristotélicas y galénicas, hacían todo lo posible dentro de sus conocimientos por curar a su ilustre paciente. Que no lo lograron, es obvio; que Molière nunca lo agradeció es por demás sabido.

Visto en la perspectiva que da la distancia de los años, se aprecia que Molière no estaba en pugna con los médicos en ellos mismos, sino con su pensamiento ético. La investigación analítica y la experimentación eran mal vistos, lo mismo que la experiencia evaluativa, y lo válido era el seguir los preceptos médicos dejados por Hipócrates, Aristóteles y Galeno y no apartarse de ellos. Esto trajo como consecuencia, el estancamiento de las ciencias médicas y por ende el charlatanismo

LA MEDICINA EN LA ANTIGUEDAD

Desde tiempos remotos el hombre siempre se ha procurado remedios a sus males físicos y espirituales, según fuese el caso. En Creta existía un avanzado sistema de drenaje para evitar la peste; en Mesopotamia existía una gran variedad de drogas sorprendentes para curar ciertas enfermedades extrañas. Al mismo tiempo, la religión tuvo influencia en la práctica médica, e inevitablemente mantuvo restringido al adelanto científico. En Egipto, por ejemplo, no importaba que el paciente muriera, si el médico se había apegado a los Libros Herméticos, supuestamente escritos por Thoth, Dios de la Sabiduría. Si el médico curaba al paciente apartándose de los textos sacros, era considerado sólo como un golpe de suerte; mas, si el paciente moría, el médico pagaba con su vida. Así mismo, en la Grecia Homérica surgieron los templos en adoración a Asklepio (Esculapio) que competían entre sí, pedían altas cuotas de admisión y en ellos surgió el lucrar con engaño. El período clásico de la medicina griega, misma que seguían los médicos del Siglo XVII, comenzó en el Sexto Siglo antes de Cristo, con el ascenso de la filosofía especulativa.

HIPOCRATES

A Hipócrates (460-c. 356 AC), llamado con justicia "El Padre de la Medicina", se le acreditó una vez el haber escrito más de setenta libros del célebre "Corpus Hippocraticum" (Colección Hipocrática); sin embargo, estudios recientes le atribuyen a él, directamente, tan sólo trece tratados. Gran parte de la Colección Hipocrática, que contiene los escritos médicos griegos más antiguos, a la vez que los mejores, fueron recopilados en el Siglo IV antes de Cristo. Estas obras marcan un intento revolucionario en el desarrollo de la medicina.

El tratado de "Aire, Agua y Lugares" es el primer ensayo sobre fisioterapia, balneología, la Ciencia de los Baños, y del clima en relación a la salud.

"Aforismos" es el libro más famoso al cual se liga el nombre de Hipócrates. Es una serie de generalizaciones muy cortas. Muchas se han confirmado por la experiencia de años posteriores. Algunas se han convertido en proverbios populares. Unos cuantos extractos darán una buena idea de este libro:

- La vida es corta y el Arte es largo; La Crisis es fugaz, el Experimentar riesgoso, la Decisión difícil. No sólo el médico debe estar presente a hacer su deber, sino el paciente, los ayudantes y las circunstancias externas deben conducir a la cura.
- Cuando el sueño le pone fin al delirio, es buena señal.
- El cansancio sin causa, indica enfermedad.
- El comer abundantemente después de una larga enfermedad sin aumentar en carnes, es un mal portento.
- Los viejos tienen menos enfermedades que los jóvenes, pero si alguna llega a ser crónica, generalmente la llevan consigo hasta la tumba"(1)

La terapia hipocrática estaba basada en una cooperación con la naturaleza. Hipócrates no creía en los medios drásticos y pensaba que "vis medicatrix naturae", el poder curativo de la naturaleza, podía a menudo conducir a recuperaciones espontáneas. La sangría era realizada infrecuentemente. Una dieta, descanso, aire puro, masajes y baños, eran parte importante del tratamiento. Con respecto a las drogas, el principio de "similia similibus"(2) era empleado, aunque no exclusivamente. Los purgantes, por lo general eran dóciles, las bebidas calientes eran usados como sudoríficos, y los jugos vegetales como diuréticos. La farmacopeia hipocrática también incluía los vomitivos, astringentes y narcóticos, tales como la belladona, la mandrágora y el opio.

El concepto de enfermedad de Hipócrates, basado en la teoría humoral, era aun así, falso. De acuerdo a esta teoría, los fluidos del cuerpo: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra, tenían que estar apropiadamente balanceados y su desequilibrio causaba la enfermedad. La teoría aún sobrevive en el uso de términos como : "sanguíneo", "flemático", "colérico" y "melancólico".

(1) ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, Vol. 15; Encyclopaedia Britannica Inc., William Benton, pub.; Chicago, U.S.A.; 1962, 30th ed. page 199
 (2) "Similar Similarmente".

Hipócrates desconocía el pulso, y su conocimiento de anatomía y fisiología era incompleto. Aún así, su principio de la observación clínica directa, junto con su aproximación lógica a la enfermedad, hizo posible el desarrollo de un sistema médico valioso.

El médico hipocrático atendía casos de todo tipo, no era un "especialista". Pero el grueso de la práctica de éste residía en casos en los cuales el tratamiento instrumental era inaplicable. En éstos tendía a adoptar un tratamiento expectante. Dándose cuenta que la tendencia del cuerpo es la de recobrase, él esperaba a la naturaleza. Esto no implica que estuviera indefenso, pues mucho podía hacerse con cuidados, regímenes y dietas para ayudar al paciente en "ese conflicto en el que él solo debía luchar". Mas, creyendo en el "poder curativo de la naturaleza", el médico no estaba presto a administrar drogas. Es un reflejo del espíritu de honestidad con el cual trabajaban los médicos hipocráticos el que en la mayoría de los casos registraban que *sobrevenía la muerte*.

Hipócrates fue altamente reconocido en vida, y su fama y autoridad póstuma duraron muchos siglos. Entre sus contribuciones médicas más importantes está la formación de la ética médica de occidente, incorporada en sus tratados "El Médico", "Preceptos", "Aforismos", y en el célebre juramento hipocrático.

ARISTOTELES

En el siglo cuarto antes de Cristo, la medicina emergió como una parte definitiva de la conciencia científica. Aristóteles (384-322 AC) fue el gran codificador de la ciencia antigua. Sin algún conocimiento de los veredictos biológicos adjudicados a él, es imposible comprender el camino que subsecuentemente tomó la medicina racional. A un aspecto de su ciencia debe hacerse especial referencia. Aristóteles, siguiendo a autores más antiguos, sostenía que había cuatro cualidades opuestas, primarias y fundamentales: lo caliente, lo frío, lo

mojado y lo seco. Estas se encontraban en combinaciones binarias para constituir las cuatro escencias de la existencia y que, en proporciones variables, forman la constitución de toda materia. Las cuatro escencias, o dándoles sus nombres más comunes, "elementos", eran: tierra, aire, fuego y agua. Así, el fuego era caliente y seco, el agua frío y mojado, etc. Los médicos posteriores combinaron esta teoría en aquella similar de Hipócrates, la patología humoral.

En los seis siglos que separan a Aristóteles de Galeno, hubo una gran profusión de descubrimientos anatómicos y fisiológicos, hechos importantes en el desarrollo de la medicina, pero, a la vez, hubo un gran número de teorías erróneas y represiones religiosas. Se descubrió la diferencia entre nervio, tendón y vena; se pensaba que la fuerza vital estaba mezclada con el aire y que el corazón se encargaba de extraerlo y mezclarlo con la sangre; se hizo la primera disección pública del cuerpo humano; se utilizaba el pulso como medio para detectar alguna anomalía en el estado de salud de la persona enferma, pero se desconocía la función del corazón como "bomba" de la sangre. Unos médicos rechazaban la teoría humoral de Hipócrates y adjudicaban los males del paciente a la "plethora", exceso de sangre, y de ahí la práctica de la sangría para disminuir esta repleción, aunque algunos médicos utilizaban mejor una dieta, baños y ejercicios regulados. Con el surgimiento del Cristianismo, se prohibió la disección humana por considerarse una profanación y, por ende, una herejía. Con todo y todo, la medicina avanzó considerablemente, preparando, por así decir, el camino a Galeno y sus seguidores.

GALENO

Galeno de Pérgamo (130-200 DC) practicó en Roma y se convirtió en el Médico Imperial, adquiriendo así gran fama y autoridad. Logró la última síntesis médica de la antigüedad, y la norma médica que, desafortunadamente, se mantuvo-

intocable los siguientes doce siglos, e impidió el crecimiento y desarrollo de la medicina. Era un médico competente y su tratamiento consistía de dietas, masajes y numerosas drogas. La aproximación de Galeno a la medicina estaba basada en la filosofía aristotélica. Era un experimentador e investigador consumado y es considerado el fundador de la fisiología experimental. Disectaba simios y puercos, pero desafortunadamente transfería los resultados a la anatomía humana, ya que, en aquella época, la disección del cuerpo humano no se permitía.

Galeno fue el primer exponente de la teoría de que el latido del corazón era miogénico, es decir, producido por músculos. También estableció el importante principio de la interdependencia entre la función del órgano y sus lesiones. Reconoció el movimiento de la sangre, pero lo vió como un reflujo y un fluir, no como una circulación. La terapia de Galeno, al contrario que la de Hipócrates, se basaba en el principio de "contraria contrariis"(1): se aplicaba calor a las enfermedades producidas por enfriamiento y vice versa.

Desarrolló el esquema fisiológico característico que se mantuvo en boga hasta el siglo XVII. Dicho esquema supone tres tipos de "espíritus" asociados con tres tipos de actividad de los seres vivos. Estos eran: los "espíritus naturales", formados en el hígado y distribuidos por las venas; los "espíritus vitales", formados en el corazón y distribuidos por las arterias y los "espíritus animales", formados en el cerebro y distribuidos por los nervios. Los "espíritus animales" estaban asociados con las funciones superiores, como las sensaciones y el movimiento. El esquema suponía la existencia de poros en la pared divisoria de los ventrículos derecho e izquierdo del corazón, a través de los cuales la sangre venosa, cargada de "espíritus naturales", pasaba del ventrículo izquierdo al derecho, donde se cargaba de "espíritus vitales".

(1) "Contraria Contrariamente"

La sangre arterial, cargada de "espíritus vitales, se cargaba de "espíritus animales" en el cerebro en una estructura hipotética llamada retemirabile; de ahí se distribuía a los nervios. El sistema de Galeno fue una admirable hipótesis de trabajo, basada en mucha evidencia experimental.

Galeno fue aceptado como autoridad por la Iglesia Cristiana en sus principios y cualquier contradicción a éste, hasta el tiempo del Renacimiento, era considerado una herejía. Su interpretación monoteísta del mundo lo hizo altamente respetado también por los médicos árabes y los médicos judíos de la Edad Media. Aún hasta después del tiempo de Vesalius, el concepto de Galeno sobre el movimiento de la sangre era aceptado como regla.

Galeno no tuvo un sucesor eficaz y la medicina meioeval puede ser considerada como una versión corrompida del Galenismo. Una tradición un poco menos corrupta fue revivida para el Oeste con traducciones de obras arábicas. Desde el punto de vista de los contactos culturales, la historia de la medicina meioeval es de gran interés, pero de poco valor para la historia de la medicina científica. La anatomía práctica fue revivida a finales del Siglo XIII y tuvo un hábil exponente a principios del Siglo XIV con Modino da Luzzi (muerto en 1328). La verdadera tradición científica no reapareció sino hasta el Siglo XVI.

LA MEDICINA DEL RENACIMIENTO

El período conocido como el Renacimiento, que comenzó a finales del Siglo XIV y duró aproximadamente doscientos años, fue uno de los más revolucionarios y estimulantes en la historia de la Humanidad. La invención de la pólvora y la imprenta, el descubrimiento de América, la nueva cosmología de Copérnico, la Reforma Religiosa, los grandes viajes, todas estas fuerzas nuevas estaban operando para librar a la ciencia y a la medicina de las cadenas del escolasticismo meioeval. La caída de Constantinopla en 1453 regó a los eruditos griegos,-

con sus valiosos manuscritos, por toda Europa, y fue el pilar en la ascensión del humanismo. Ahora se podía estudiar a Aristóteles y a Hipócrates en el griego original, en lugar de una traducción latina de una traducción hebrea de una traducción árabe de una traducción siria.

Mas no debe creerse que los antiguos conceptos y prácticas médicas cedieron en el acto a la medicina racional y científica. Los hábitos del aprendizaje dogmático estaban profundamente arraigados; en la medicina propiamente, el Renacimiento simplemente sustituyó a las autoridades griegas por las traducciones corruptas y distorsionadas. Pero en las ciencias vecinas, como la anatomía y la fisiología, que forman las bases de la verdadera medicina, el Renacimiento trajo grandes cambios. Leonardo Da Vinci (1452-1519) fue el primer anatomista moderno; disectaba cuerpos y descubrió, entre otros grandes hallazgos, la banda moderadora del corazón y los ventrículos del cerebro. Sus dibujos anatómicos eran precisos; pero, desafortunadamente, no fueron publicados sino hasta años recientes.

VESALIO

Sin embargo, los trabajos anatómicos de otros maestros fueron publicados en 1543 junto con excelentes dibujos. Andrés Vesalio (1514-1569) publicó su "De Humani Corporis Fabrica" (1) (1543), teniendo por base la observación y la disección. Este libro epopéyico derribó muchos de los *conceptos erróneos de Galeno*, y se convirtió en la base de la anatomía moderna.

Su influencia sobrevivió; uno de los discípulos, Fallopio, hizo un trabajo notable y la profesión médica llegó a convencerse gradualmente de que la manera de encontrar lo que hay en el cuerpo humano, es mirando y viendo. La más grande contribución médica del Renacimiento, probablemente consistió en el golpe fatal que le asestó al principio autoritario en ciencia y filosofía. El dogma-

(1) "De la Formación del Cuerpo Humano"

rígido cedió su lugar a la observación y a la experimentación, la fe ciega a la razón y a la lógica.

MEDICINA Y FILOSOFIA

La conexión entre la medicina y la filosofía puede parecer forzada, mas aún así, se ha notado que el esplendor de la medicina hipocrática estaba estrechamente ligada con el desarrollo de la filosofía griega. Similarmente, los métodos y conceptos fundamentales de los grandes filósofos del Siglo XVII tuvieron una considerable influencia en la medicina de su época. Por ejemplo, Francis Bacon (1561-1626) enfatizaba el raciocinio inductivo, que es una de las bases del método científico. Por su parte, René Descartes (1596-1650), el padre de la filosofía moderna, comenzó las especulaciones sobre el principio de la duda universal. Su concepto de que el cuerpo humano era una máquina, pertenece a la escuela médica de los iatrofísicos, que estudiaban los fenómenos físicos relacionados con la medicina, y que se oponían a los similarmente dogmáticos iatroquímicos. El primer iatrofísico, Sanctorius (1561-1636) inventó muchos instrumentos útiles, entre ellos el primer termómetro clínico. El descubrimiento de la circulación de la sangre fue el avance fisiológico más importante del Siglo XVII, destinado a revolucionar la medicina.

HARVEY, Y LA CIRCULACION DE LA SANGRE

Con la autoridad de Galeno despedazada, William Harvey (1578-1657), un médico inglés radicado en Padua, tuvo la libertad de observar el fenómeno de la circulación de la sangre directamente durante nueve años, y sacar sus conclusiones. Al determinar el camino correcto que el líquido sanguíneo recorría por el cuerpo, Harvey concluyó que la cantidad y frecuencia de paso de sangre por el corazón requería que ésta regresara al mismo. Las conclusiones de Harvey fueron publicadas en su libro que marcó época: "De motu cordis et sanguinis"(1),

(1) "Del Movimiento del Corazón y la Sangre"

en 1628. El camino quedó abierto a la rápida marcha de la fisiología. Harvey estaba consciente de que algún tipo de enlace tenía que existir entre las arterias más pequeñas y las venas más diminutas, pero no fue capaz de encontrarla. Esto fue logrado, con la ayuda de una lente primitiva, por Marcello Malpighi (1628-1697). Malpighi no sólo descubrió la circulación capilar, sino que también es considerado como el fundador de la histiología y la embriología. Fue el primero en ver los corpúsculos de los glóbulos rojos, aunque no estaba consciente de su verdadera naturaleza y los tomó por glóbulos "gordos".

El descubrimiento de Harvey se topó con una considerable oposición, particularmente de parte de la Facultad de París, la más estrecha de las escuelas de aquella época. Dicha Facultad prohibía la enseñanza de las doctrinas de Harvey, y amenazaba con excomulgar a cualquier persona que se desviara de Hipócrates y Galeno. Mas el siglo transcurrido había formado una opinión mucho más liberal de los asuntos médicos, especialmente en los países protestantes. En las Universidades españolas, netamente católicas, la circulación de la sangre era todavía negada al final del Siglo XVIII, y la disección no formaba parte de los estudios médicos.

Sabidamente, Harvey no replicó al barullo creado por sus oponentes, y vivió para ver su teoría reivindicada y aceptada.

Molière nació en París en 1622, en un siglo lleno de invenciones y descubrimientos; Harvey publicó su libro seis años después, el mismo año que nació Malpighi. Es entonces sorprendente que para el año en que murió Molière, 1673 la Facultad de París aún no aceptara las teorías sobre la circulación de la sangre.

Viendo el escándalo religioso creado por "Tartufo" y "Don Juan" queda clara la importancia de la religión, o en su defecto una moral religiosa, en

prender ni escuchar las razones y experiencias de los pretendidos - descubrimientos de nuestro Siglo con respecto a la circulación de - la sangre y otras opiniones de la misma calaña.

(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto II, Escena V) (1)

Molière estaba consciente de todas estas controversias, gracias a su médico de cabecera, y pugnaba en sus obras por eliminar, por medio del ridículo, - la estrechez mental que prevalecía. Aun cuando no es aceptado oficialmente, - algunos estudiosos consideran que, gracias a las burlas hechas por Molière a - los médicos en sus comedias, se prestó atención a modificar los estatutos cien - tífico-religiosos en el Siglo XVIII, y eliminar la visión tan limitada de las - ciencias médicas. Si bien ésto no es imposible, baste considerar que los mé - dicos de su época pudieron procurar modificar su modo de actuar para no enca - jar en las salvajes sátiras que de ellos hacía Molière en sus obras.

(1) MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin, "Obras Completas"; Recopilación, traducción, estudio preliminar y censo de personajes por Julio Gómez de la Serna; Editorial Aguilar; Madrid, España; 1951. 2a. edición; pág. 971.

el pensamiento y comportamiento de la sociedad francesa de aquella época y, en consecuencia, en la Facultad de París, que creaba médicos pedantes. No debe creerse que fuera culpa de los médicos directamente esta actitud, sino que estaban condicionados a tal comportamiento, pues al igual que en Egipto, donde el médico no debía apartarse de los Libros Herméticos bajo riesgo de su vida, los médicos franceses del Siglo XVII no podían alejarse de las teorías de Galeno por estar éstas protegidas por la Iglesia. Se sabe de médicos que fueron condenados por la Inquisición cuando contradecían las normas médicas de la antigüedad. Asimismo, esta adhesión a las teorías antiguas estancaba la investigación, haciendo que los terapeutas recurrieran a las únicas teorías disponibles, aparte de las de Galeno: las de Hipócrates. Al combinar estas dos corrientes médicas, se podía llegar a logros verdaderamente asombrosos, pero la mayoría de las veces se tergiversaban los significados, provocando curas y remedios inútiles, molestos o mortales.

No todos los galenos de entonces eran tan retrógradas; había quienes estaban a favor del avance científico, pero tenían que practicar y estudiar fuera de Francia si querían evitar ser perseguidos.

Cada descubrimiento extranjero, cada avance novedoso, debía ser estudiado profundamente por la Facultad de París para ver si no contradecía los escritos antiguos o si no afectaba las normas religiosas. Harvey, al sacar sus deducciones estudiando animales, provocó un revuelo religioso al negarse la Facultad Francesa a aplicar lo descubierto en un animal al ser humano. Además, como Galeno e Hipócrates no mencionaban que la sangre "circulaba", fue rechazada neciamente la teoría de Harvey:

DIAFOIRUS.- Pero, por encima de todo, lo que me gusta de (mi hijo, Tomás), y en lo que sigue mi ejemplo, es que hace suyas ciegamente las opiniones de nuestros antecesores, y que nunca ha querido com

CAPITULO II

LA COMMEDIA DELL'ARTE, Y SU INFLUENCIA EN MOLIÈRE

Si el poeta dramático necesita apoyar sus creaciones en otras de índole colectivo y anónimas, la Commedia dell'Arte puede explicar, en parte, el relieve de las creaciones de Molière. La humanidad siempre es la misma; y así como se repite la historia, también se repite la materia, cuando no el espíritu, del arte. Es indudable que Molière aprovechó ampliamente las enseñanzas de la Commedia dell'Arte. Sus primeras obras teatrales se inspiraban en cañamazos italianos. En Lyon, donde Molière pasaría una temporada con su compañía cuando comenzaba su labor teatral, se encontraban huellas de la Commedia dell'Arte por todas partes. Más tarde, en París, su compañía tenía que alternar con una compañía italiana. Además, tuvo oportunidad de estudiar de cerca algunos de los más ilustres mimos transalpinos: Scaramouche (galicismo de Scaramuccia), discípulo de la naturaleza y maestro de Molière, que tuvo una gran influencia sobre el autor dramático. Se puede suponer, entonces, que Molière debió haber retenido algo de la Commedia dell'Arte para acomodarlo a su genio personal.

LA COMEDIA ERUDITA

Con la llegada del Renacimiento en el Siglo XV, los temas de las obras teatrales, que habían estado restringidos solamente a propósitos religiosos y moralizantes, lograron una libertad y frescura que la Edad Media había sofocado con el Escolasticismo. Se abordaba entonces, como tema liberador, el amor, y no uno casto y espiritual; sino un amor más humano, corporal, sensual. En la Pastoral este amor se viste de desdén, que luego cede ante el amor verdadero; en la Comedia era el enfrentamiento entre la avaricia y la lujuria de los viejos contra el amor vital y sincero de los jóvenes. Los argumentos estaban tomados de la Comedia Atica Nueva, cuando no directamente

de Terencio y especialmente de Plauto. Pero con la asimilación de las anécdotas grecolatinas se asumieron a la vez muchas reglas escénicas y literarias restringentes, en contraste a la vivacidad escénica de los autos sacramentales, misterios y moralidades, sus escenarios múltiples y sus fábulas mixtas. La comedia del Renacimiento era de una sola decoración, fija, siempre la misma para todas las comedias; una calle o una plaza con varias casas frente a frente; para hablar, los personajes debían salir a la plaza; - ésto era inadmisibles para las esposas castas y las jovencitas reservadas, - que no podían mostrarse fuera de casa, resultando en la proscripción de las mujeres honestas en escena, con las consecuencias imaginables; debían ser - de no menos ni más de cinco actos; ningún personaje debía aparecer en la comedia más de cinco veces, es decir, una vez por acto, etc. Además de todo - ésto, se procuraba que no hubiera "fábula doble" pues transgredía los principios estéticos aristotélicos, y se tendía a la oratoria y al exceso de elocuencia. A medida que pasaba el tiempo algunas de estas restricciones se perdían o se afianzaban, según el criterio de los autores. Pero, si bien - estaban construidas sobre moldes grecolatinos, estas obras se alimentaban - de un cierto realismo imperante en aquel entonces, sobre todo en la novelística italiana, que retrataba tipos humanos reconocibles de la época, y delcual toma un tema que no existía en el teatro clásico: el adulterio, y en - base a éste, crea nuevas y refrescantes situaciones. Entre los autores de Comedia Erudita más dignos de mencionar están Ariosto (1474-1533) con sus - obras "Cassaria", "I Suppositi" e "Il Negromante"; Maquiavelo (1469-1527) - con "La Mandrágora"; Aretino (1492-1556) con "La Cortigiana", "Il Marescalo" y "Lo Iprocrito"; Cecchi (1515-1587) con "El Hijo Pródigo"; Giordano Bruno - (1548-1600) con "Candelaio"; y Della Porta (1535-1615) con "La Criada" y - "Los Dos Hermanos Rivales", todas ellas obras que tuvieron éxito de una u -

otra manera. Pero a medida que aparecían más autores que se apegaban con - excesivo celo a las reglas literarias, el público popular buscó por otro la do su distracción y entretenimiento.

APARICION DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

Con la Commedia dell'Arte, que floreció aproximadamente entre 1560 hasta 1760, se satisfacía en Italia el apetito popular de diversiones teatrales. Originalmente representada por y para hombres solamente, la típica Commedia dell'Arte era una rápida mezcla de diálogo satírico improvisado, frecuentemente en dialecto, farsa de rompe y rasga, suertes acrobáticas y misticantes, chanzas, música y en ocasiones bailes. Todo ésto más o menos encerraba el tema central o pretexto: el amor verdadero de la joven pareja o parejas de enamorados. Esta estrambótica variedad de elementos, indica que los orígenes de este género eran humildes, diversos y oscuros. Aparentemente el espectáculo medicinal medioeval, el juglar, el actor ambulante, el hombre fuerte, el payaso, el mago malabarista y probablemente hasta los demonios cómicos del drama litúrgico fueron sus precursores. Estos elementos - más o menos remotos, combinados con el acervo popular regional y local, y los personajes de la comedia romana, evolucionaron hasta convertirse en personajes tipo como Pantalone, el necio comerciante Veneciano; el pedante Doctor de la Universidad de Bolonia; y el cobarde Capitano fanfarrón, un representante familiar del cotidiano ejército ocupacionista español. Sin embargo, con estos personajes y elementos tan heterogéneos, no era posible una obra realmente dramática, sino sólo una colección o secuencia de actos de carnaval.

A medida que avanzaba el Siglo XVI y morían los escritores cómicos de verdadero genio, la Comedia Erudita se hacía cada vez más erudita y menos cómica. Los príncipes acaudalados que patrocinaban las artes comenzaron en

tonces a llamar a los humildes artistas de las ferias y mercados. Contratados para ofrecer distracciones cómicas en los entreactos de la Comedia Erudita, Pantalone y compañía comenzaron a burlarse de ella, especialmente aquella parte que representaba a una pareja de enamorados, lo que fue tan bien acogido que muy pronto hicieron a los jóvenes los personajes centrales de todas sus actuaciones. Ya era posible entonces una historia continua y las representaciones se alargaron a tres actos. La pedante Comedia Erudita fue substituida entonces por la sátira.

Cada vez que la poesía dramática degenera y la tragedia o la comedia ya no bastan para satisfacer el gusto de la multitud, sus intérpretes, los actores, avanzan al primer término y dicen: "Si no hay poetas, nosotros nos arreglamos". Este fenómeno, que ya se había observado en los períodos en que el dramaturgo griego y romano decaían, siendo rápidamente substituidos por los mimos y las pantomimas, volvió a verificarse, sobre todo en Italia a mediados del Siglo XVI. En ese momento, ante la inanidad del espectáculo erudito, los actores italianos dijeron: "Si ya no hay poesía, habrá espectáculo".

LOS ACTORES DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

Durante la Edad Media, los intérpretes del teatro religioso y erudito no eran actores de profesión; eran aficionados, es decir, estudiantes, académicos, escribientes o artesanos reunidos en corporaciones, fraternidades de carácter religioso, etc. Con la Commedia dell'Arte aparece una organización nueva de actores especializados mediante un adiestramiento técnico, mímico, vocal y acrobático, y muchas veces con cierta preparación cultural.

Los actores de la Commedia dell'Arte, como la mayor parte de los actores, habían comenzado verosímilmente por representar dramas más o menos normales; es decir, escritos; y, poco o mucho, siempre conservaron en su repertorio,

tragedias y dramas pastorales, como luego las llamadas "obras regias", arregladas o traducidas del español. Más tarde, en los Siglos XVII y XVIII se encontraban cómicos italianos dell'Arte en Francia, inclusive como intérpretes del buen repertorio francés. Pero su verdadero campo de acción, el descubrimiento que les abrió camino ante la multitud desilusionada por la literatura académica, y que en muy pocos años los hizo famosos en toda Europa, fue la comedia a soggetto, la comedia cuya única parte escrita era el argumento, la trama, un especie de guión, dejando el desarrollo dialogado y mímico a la libre improvisación de los cómicos. Entre éstos, los más importantes eran los graciosos, que se burlaban de las parejas jóvenes, mistificaban y engañaban a los viejos y generalmente complicaban la anécdota. Como si todo esto no fuera suficiente, a veces interrumpían la acción con intervalos de puras o impuras payasadas, con los trucos y gracias aplaudidos en todos los tiempos: peleas falsas, sustos, golpes y caídas; enfermedades y remedios; disfraces, ventriloquía, identidades equivocadas, trucos acrobáticos, bailes, canciones, pantomima, gestos, muecas... todo más o menos acompañado o puntualizado por un recalcitrante parloteo en dialecto, bromas absurdas o retruécanos y tiradas burlescamente heróicas, efectivas en ocasiones para una sátira específica; en otras para una irrelevancia estudiada. Por esto, el ritmo de la Commedia era rápido y furioso; el tono era, por lo general, fuerte y obsceno; el efecto, en el mejor de los casos, era estrepitoso. Así pues, el mayor legado que dejó la Commedia dell'Arte al teatro moderno, y en especial al teatro francés, fue el de demostrar la importancia del dominio técnico y la preparación de los actores. La Commedia dell'Arte da una enseñanza muy positiva, si se considera desde el punto de vista de la definición de la palabra "arte": el arte del actor. Los cómicos dell'Arte dieron a Europa, como se ha dicho, la organización del tea

tro moderno. Transmitieron a la gente que iba a escucharlos, con sus formularios y sus "escenarios", una especie de esencia teatral, eminentemente cómica, que, por instinto, habían heredado del teatro latino y de la Magna-Grecia. Esto sirvió como lección a los nuevos autores, que fueron: en España, Lope de Vega, y en Inglaterra, Shakespeare, ambos impregnados del espíritu del Renacimiento italiano, y ambos conocedores y admiradores de la Comedia Italiana dell'Arte; en Francia, Molière, como ya se dijo, actor, director y autor; y en Italia, Carlo Goldoni, poeta que supo transformar las máscaras ya gastadas de la Commedia dell'Arte en los personajes humanos de la comedia nueva.

PERSONAJES

Abarcando con una mirada de conjunto la comedia erudita, se verá que, en centenares de obras diversas, se repiten un número reducido de personajes - que se parecen muchísimo entre sí, aún tomando nombres diferentes y situándose en países y climas diversos. La Commedia dell'Arte tuvo el valor de declarar con franqueza que sus personajes eran siempre los mismos, lo cual era consecuencia de un hecho bastante simple: estas comedias no eran obras de autores, sino de actores.

En la Commedia dell'Arte, se tiene como personajes a máscaras y personas. Se ha observado que los cuatro tipos más comunes en las fábulas atelanas, - Pappus, Maccus, Bucco y Dossenus, eran cuatro máscaras muy semejantes, por su psicología, a algunas de las que se estilizaron entre los personajes de la Commedia dell'Arte. Se ha hecho notar el parecido entre el traje del mimus centuculus, hecho de fragmentos multicolores, y el de Arlequín; o entre el traje del mimus albus, todo blanco, y el de Polichinela. Pero la hipótesis de una derivación directa de la Commedia dell'Arte y sus personajes tras casi dos milenios, de la antigüedad latina hasta el Renacimiento, hoy-

ha sido generalmente abandonada; bufones enmascarados, payasos improvisados de diálogos no aprendidos rigurosamente de memoria, sino parcialmente-inventados, los ha habido en todas partes y en todas las épocas; todavía - existen en los circos. Los personajes de la Commedia dell'Arte sólo son - una transformación de los de la Comedia Clásica: los viejos, los jóvenes - enamorados o licenciosos, los criados intrigantes que los ayudan, los pe__ dantes, los fanfarrones, y así sucesivamente.

PANTALONE

Entre las máscaras hay dos grupos principales: los viejos y los criados. El primer viejo es Pantalone, la estilización cómica del comerciante rico, generalmente enamorado, concupiscente y avaro, casi siempre burlado; alguna vez, sin embargo, es bonachón y hasta maniroto. Tiene el poder del - dinero, por medio del cual tiende, como pater familiae, a disponer a su an - tojo de la existencia y relaciones de las personas que de él dependen. Es - to último en Molière será de suma importancia, pues al usar en sus obras - los personajes de padre de familia tomará esta característica y la llevará en ocasiones a la exageración con padres intransigentes y necios como Orgón de "Tartufo", Argán de "El Enfermo Imaginario", Harpagón de "El Avaro", Ge - ronte de "El Médico a Palos", etc.

EL DOTTORE

El segundo viejo es el Dottore: sus nombres más generalizados son Graz - ziano y Ballanzone; unas veces es leguleyo, otras médico; es la caricatura del diplomado que se da aires de sabio, o la figura satírica del que medra con un título académico. El Dottore es de Bolonia o ha estudiado en la fa - mosa Universidad de ese lugar, y por eso lleva la toga negra característi - ca. Se le pueden encontrar precedentes remotísimos e imitaciones célebres; puede pasar desde el Sócrates de "Las Nubes" de Aristófanes, hasta el pe__

dante de la Comedia Clásica. Se ha dicho que el apodo Balanzón proviene de la balanza, emblema de la justicia; o tal vez, de la palabra *balle*, por las mentiras que dice a cada instante. El Dottore conserva de sus estudios en la Universidad de Bolonia un maravilloso descaro en su ignorancia, grandes títulos de hombre de letras, cabalístico, abogado, gramático, diplomático y un gran aplomo para confundir citas y sentencias latinas y mezclar idiomas. Un pequeño ejemplo de todo lo anterior son las Ciento Quince Conclusiones del Plusquamperfitto, otro de sus nombres, de las que a continuación se citará algunas:

- 1.- La rosa, ch' e florida sa da bon,
 - 2.- E l'huono, che camina non e mort
 - 3.- Vn che sempre habbia stort, mai ha rason
 - 4.- La naue ch' e in alto mar e via dal port. (1)
-
- 1.- La rosa florecida tiene flor
 - 2.- El hombre que camina no está muerto
 - 3.- Quien se equivoca, no tiene razón
 - 4.- La nave que está en alta mar, no está en puerto. (2)

Cuando Molière utiliza este personaje en sus obras, conserva casi íntegra la psicología del mismo, a la vez que transcribe casi literalmente algunas de sus frases; mas, a diferencia de la Commedia dell'Arte, rara vez será jurisconsulto, en ocasiones profesor, y la mayoría de las veces será médico.

BRIGHELLA, ARLEQUIN, LOS ZANNI

La otra categoría de máscaras, los criados (zanni), eran los verdaderos bufones de la Commedia. Aparecieron reemplazando a los criados de la Comedia Clásica; por lo general eran dos, aunque esta particularidad no estaba rigurosamente seguida. Al parecer, en un principio siempre vestían de blanco. Este color, con rayas, generalmente verdes, como para sugerir vagamen

-
- (1) PANDULFI, "La Commedia dell'Arte", Vol. II; Edizione Sansoni Antiquariato; Firenze, Italia; 1957, 1a. edición; pág. 61
 - (2) DABINI, Attilio, "Notas sobre la Commedia dell'Arte"; Cuadernos del Sur/Universidad Nacional del Sur; Bahía Blanca, Argentina; 1967, 1a. edición; pág. 13

te una librea, fue el traje del primer zanni (bufón): Brighella. Aún cuando no era el que urdía la trama exclusivamente, al menos era el criado pícaro. Por tradición se declara originario de Bérgamo el Alto, cuyo aire puro y sutil le agudizó la inteligencia. En cambio, el segundo zanni, el criado necio, se consideraba de Bérgamo el Bajo, lo cual lo hacía grosero, de una sensualidad infantil que a menudo se reducía simplemente a la gula, desvergonzado, perezoso, burlado y apaleado: Arlequín. Como había perdido, o tal vez empeñado su manto, su traje blanco sufrió el más extraño destino; a fuerza de ser remendado una y otra vez con retazos de telas de colores brillantes y cada vez más numerosos, acabó por desaparecer debajo de los remiendos; y no le quedó más remedio que disponerlos en combinaciones simétricas agradables, en cuadros, rombos y triángulos; así nació la variedad de trajes que se le conocen a través de los siglos. No debe creerse que los dos bufones mantuvieron siempre y rigurosamente sus respectivos roles de pícaro y bobo; a veces sus caracteres se cambiaban y muy a menudo se confundían en una mezcla de picardía y simplicidad en un sólo papel de burlador y burlado al mismo tiempo. Aparecieron luego otros tantos zanni (Polichinela y Pedrolino, entre los más famosos y característicos), pero en el presente estudio no tendría lugar, ya que se alargaría inútilmente el tema. Baste decir que de Pedrolino, o por lo menos de su nombre, nació en Francia, Pierrot; y en Rusia, Petrushka. De igual manera, los demás personajes al ser asimilados a la cultura extranjera, sufrieron cambios en la psicología, vestuario y nombres; en Francia, Arlequín (Arlechino) se transformó a Harlequin; Colombina en Colombine; y el Capitano en Scaramouche, por dar unos ejemplos. Molière utilizó en sus obras al personaje del criado burlón, su psicología y modo de ser, que en la mayoría de los casos es el que urde y complica la anécdota con sus chanzas y bromas. De ahí la apari...

ción de Scapino, que muchos consideran creación de Molière, en las "Trapace^{ri}as de Scapin", aún cuando Scapino ya era un clásico de la Commedia dell'Arte. Y la culminación del pillastre astuto en Molière es Sganerelle como el criado-médico de "El Médico Fingido", y el sirviente oportunista en "Don Juan".

EL CAPITANO

Otra máscara, el Capitano, no tiene una derivación directa en la obra literaria de Molière, por lo que no amerita tener un trato amplio en el presente ensayo. Baste decir que cualquier fanfarrón en las obras de Molière aparecen por influencia del maestro y amigo de éste, el famoso Scaramouche, Tiberio Fiorillo, que con su personaje toma las características del Capitano Spaventa De Vallinferna, Rodomonte, Matamoros, Cocodrilo, Bombardone, Spezzaferro...etc.

LAS SIRVIENTILLAS

Como se dijo anteriormente, junto a las máscaras se encontraban como personajes de la Commedia dell'Arte las personas; entre ellas las criaditas o sirvientillas (fantescas o soubrettes) que formaban pareja con los criados y que eran las más claridasas y realistas de todos; rara vez usaban máscaras. Entre éstas se encontraban Franceschina, Smeraldina, Diamantina, y la más querida y conocida de todos los tiempos: Colombina. Cuando este personaje fue asimilado por Molière, tomó un papel importante en el desarrollo de varias de sus obras. Recuérdese, por nombrar algunas, a la Dorina de "Tartufo", Liseta de "El Amor Médico" o la Toñita de "El Enfermo Imaginario". También hay que recordar que Molière leía sus obras a su sirvienta y podía juzgar la reacción y aceptación que podían tener por las risas y consejos que ésta le iba dando. No es imposible, pues, que muchas de las sirvientas que desfilan en la obra de Molière, fueran retratos de su propia mucama.

LOS ENAMORADOS

Así como Pantalone hablaba en veneciano, el Dottore en boloñés, Arlequín y Brighella en bergamasco, Polichinela en napolitano, las sirvientas por lo general hablaban en toscano. Y en toscano literario hablaban los Enamorados, cuyas dotes principales debían ser la elegancia y la apostura o belleza. Entre los hombres se encontraban Fabrizio, Flavio y Lelio, por nombrar unos; los nombres femeninos más comunes eran: Angélica, Flaminia, Lucilla y tomando el nombre de la Andreini, la máxima virtuosa del mil quinientos, - Isabella. Estos personajes eran generalmente enfáticos, a menudo enamorados, convulsos y frenéticos; pero a medida que avanzaba el mil seiscientos, se tornaron cada vez más lánguidos y tomaron sus nuevos nombres: Florindo, Orazio, Rosaura, etc. Molière hace que la mayoría de sus anécdotas giren alrededor de los enamorados, quienes al final, logran hacer que su amor - triunfe sobre los obstáculos que se les presentan, a veces participando directamente en el enredo, o de otra manera, simplemente dejando que sus criados resuelvan el conflicto por ellos. Entre los más comunes en Molière, se encuentran Valerio y Mariana, Leandro y Angélica, Cleanto y Lucila o Lucinda, haciendo con ellos todas las combinaciones posibles, e inclusive, juntando dos parejas.

OTROS PERSONAJES

Entre otros personajes de la Commedia dell'Arte, algunos son simplemente "roles" genéricos; por citar algunos, el Mercader, que toma el antiguo oficio de Pantalone, y que por lo general es turco o armenio; el Notario, el - Marinero, el Correo, el Bravo, el Campesino; los Esclavos, los Ladrones, - los Barberos, el Verdugo, los Soldados, los Locos... todos ellos personajes- que Molière asimilaba en sus obras para desempeñar papeles pequeños sin importancia, aunque algunos, como los Campesinos, transformados en Pastores y

con características de Enamorados, son los personajes centrales de la "Pastoral Cómica"; otros, como el Notario en "El Amor Médico", tienen una participación decisiva en el desarrollo del enredo y engaño; y Sganerelle, en "El Médico a Palos", es un leñador-campesino. También el Médico, otro personaje genérico que ya en la propia Commedia de-l'Arte era asimilado en ocasiones - por el Dottore, toma en esta forma conjugada en la obra de Moliere, un lugar importante al ser la base de personajes tan inolvidables como el Sr. Purgón - y el Sr. Diafoirus en "El Enfermo Imaginario" y los dos médicos de "El Señor de Pourcergnac", por señalar algunos.

Con toda esta profusión de personajes, las compañías a veces se enriquecían con una buena cantidad de actores, aún a riesgo de perder en calidad. - Por la gracia, ingenio y habilidad corporal que debían tener aquellos que - caracterizaban a estos personajes, es obvio que se requería de gente especializada, que se dedicara a la profesión de actuar como su modo de vida y no - como un pasatiempo o actividad esporádica; debían ser personas dedicadas en cuerpo y alma al arte de actuar. La Commedia dell'Arte toma de ahí su nombre, de aquellos que la practicaban haciendo de su profesión un arte. La - originalidad y vitalidad de la Commedia dell'Arte residía en esta habilidad-técnica de ciertos zanni profesionales cuyos talentos se acercaban a la - genialidad.

RECURSOS LITERARIOS

Los cómicos dell'Arte no sólo concertaban, bajo la dirección del director, y mediante reglas y procedimientos escénicos, el conjunto del espectáculo, - sino que además cada actor poseía un formulario concienzudamente aprendido - de memoria. Existían colecciones escritas de frases ingeniosas, soliloquios, tiradas para uso de cada personaje. Existían las "primeras salidas", "los - saludos", "los finales", etc., en prosa y también en verso, que cada -

cómico tenía preparado para adaptarlos aquí y allá en cualquier comedia. De esto han quedado huellas hasta en comedias escritas; por ejemplo, en algunas de Molière, quien en algunos pasajes, conflictos y situaciones casi idénticos, no titubeó en reproducir parcialmente trozos enteros, ya sea usados por él mismo en otras comedias o tomados de otros autores. Es de notar, sin embargo, que estos pasajes de Molière, y otros ejemplos parecidos, son las partes más secundarias de la obra, mientras que los cómicos dell'Arte transportaban sus formularios de una comedia a la otra, incluso en las escenas de primera índole. Su principal habilidad en este sentido consistía en saber insertar sus trozos a tiempo y en el lugar adecuado, uniéndolos al resto de su papel o de los ajenos, luego de cuidadosas pruebas. Todo Pantalone poseía su buen repertorio de "persuaciones", de "consejos" y de maldiciones a su hijo; cada Capitán guardaba su colección de fanfarronadas; los enamorados se sabían al dedillo los diálogos de amor correspondido, de amor desdeñado, de enojo contra enojo, de enojo y paz, etc. Todas estas improvisaciones enriquecían a los canovacci, cañamazos en los que se bordaba la historia, los argumentos de la Commedia dell'Arte que fueron tomados de todas partes; muy a menudo de la comedia escrita, erudita, clasicista, cuando no directamente de Plauto y de Terencio. Con referencia a esos autores, la Commedia dell'Arte ya no tenía los escrúpulos académicos con respecto a la llamada fábula doble, la cual, al mezclar dos intrigas de amor, falta nada menos que al principio aristotélico de la unidad de acción; las intrigas amorosas de la Commedia dell'Arte son generalmente dos, tres, cuatro, cinco... cuando se considera luego de qué manera se complican y se resuelven todas las confusiones y desencuentros creados para la representación, la desilusión de un lector letrado es considerablemente grande.

RECURSOS ESCENICOS

Hay otro elemento, especialmente en lo que respecta a la comicidad, que es necesario tener en cuenta: el elemento acrobático. La Commedia dell'Arte, que era un espectáculo en gran medida visual, adiestraba a sus artistas no sólo en la gimnasia, con el evidente propósito de hacerles adquirir soltura y prestancia en escena, sino también en la acrobacia. Contorsiones, piruetas, volteretas y saltos mortales eran su especialidad; y no sólo entre los hombres. En 1567 se tiene noticias de los admirables saltos de una actriz, de una enamorada que hacía el papel de Angélica; mas con qué propósito los ejecutaba, aún no ha podido saberse con exactitud. El Scaramuccia Fiorilli (maestro de Molière), a los ochenta y tres años todavía pegaba cachetadas a sus interlocutores con la planta del pie. El Arlequín Visentini, desempeñando el papel de criado de Don Juan, en un guión de "El Convidado de Piedra" (seguramente en la cual se basa Molière), daba, ante la estatua del Comendador, un salto mortal con un vaso lleno de vino en la mano, sin derramarlo. El mismo Visentini atemorizaba a sus espectadores saliéndose del escenario y recorriendo todas las cornisas de la sala. Es por demás obvio comprender el partido que la representación cómica podía sacar de las acrobacias. Y no es necesario recalcar que a estas virtudes acrobáticas agregaban la de ser músicos y bailarines; la Commedia dell'Arte floreció a menudo entre danzas y canciones. Siempre había en las compañías alguno, o alguna, que sabía cantar; cuando no era directamente la primera dama, como Isabella Andreini. Un Scapino célebre, Gabrielli, representaba un argumento compuesto especialmente para él, "Los Instrumentos de Scapino", donde tocaba sucesivamente el violín, la viola, el contrabajo, la guitarra, el trombón, el mandolín, el laúd y varios otros instrumentos. Finalmente, cuando a las virtudes técnicas se agregaron, desde el Siglo XVII en adelan-

te, los trucos mecánicos y las maravillas de los adelantos escenográficos, entonces el entusiasmo del público, tanto culto como inculto, llegó a su apogeo; y el éxito de la Commedia dell'Arte durante dos siglos, fue tal, que no tiene igual en toda la historia del teatro.

EXPANSION DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

Este éxito, que inmediatamente se había afirmado en las Cortes de Italia, traspasó muy pronto los límites de este país. En 1508 actuó en Roma y en Venecia una compañía, la de Francesco Cherea, que parece haber iniciado el nomadismo teatral en Italia misma y en el extranjero. El periodo de las grandes compañías de la Commedia dell'Arte se inició más o menos a mediados del Siglo XVI y abarca todo el Siglo XVII en donde tales como la de los Gelosi (los celosos de su arte) creada en 1568, y las de los Unidos, los Ardientes, los Deseosos, los Confidentes, los Fieles, etc., se paseaban por Europa entre salvas de aplausos, favores reales y magníficas ganancias.

Hacer una reseña histórica de la difusión de la Commedia dell'Arte en los distintos países de Europa, y señalar las influencias que ejerció, sería a la vez útil e interesante; pero exigiría demasiado espacio. Por ser Francia el país donde vivió Molière y por ser la influencia de la Commedia dell'Arte en éste último el tema principal de este capítulo, se dirá algo en forma sintética de la influencia de la comedia a soggetto en el país galo.

FRANCIA

Los personajes dell'Arte llegaron a Francia en 1530, y desde entonces se comenzaron a multiplicar y a combinar con otras compañías francesas, creando compañías italo-francesas. Esta expansión se debió en gran parte al matrimonio en 1533 de Catalina de Médicis con el Duque de Orleans, luego Rey Enrique II, pues se produjo un auge de cultura italiana para complacer a la esposa italiana del Rey.

Las compañías dell'Arte comenzaron a invadir Francia, actuando en París y en las provincias, difundiendo los tipos italianos e influyendo en los cómicos franceses y en sus "parades": espectáculos callejeros que se hicieron muy semejantes a los de las plazas en las ciudades italianas. Muy pronto el público parisino se aficionó a esta nueva forma teatral, haciendo de las compañías que llegaban de Italia su espectáculo predilecto. En 1571, durante el reinado de Carlos IX, segundo hijo de Enrique II y Catalina de Médicis, el principal elemento del éxito de la Commedia dell'Arte fue Alberto Ganassa, un famoso Arlequín, natural, según parece, de Bérgamo. Durante el reinado del mismo Carlos IX, ya figuran con el nombre de Comediens du Roi, los actores de la compañía de los "Celosos", (De honor, virtud y fama son Celosos).

Una compañía, heredera de ese nombre, pero probablemente reconstituida y dirigida por Flaminio Scala, es invitada a trasladarse a París por el sucesor de Carlos IX, su hermano Enrique III, que los había visto actuar en Venecia; forman parte de ella, el "magnífico Pantalone" Pasquati; el Arlequín Simone di Bologna; el Capitán Spaventa di Vallinferna, Francesco Andreini y su mujer, la gran Isabella. En 1600 se sabe de la actuación en París de Fritellino, el tratadista Pier Maria Cecchini, autor de tantos consejos sobre la actuación improvisada y la importancia de cada personaje en la Comedia. Más tarde, en 1603 se sabe de la presencia y la actuación de Francesco Andreini y de Isabella Andreini en París, invitados especialmente por Enrique IV, ya que admiraba a Isabella, cuyo arte y cuyas castas virtudes, cantadas por Tasso, Marino y Chiabrera, la convirtieron en el ídolo del público, de los príncipes y de los poetas. Los elogios y los himnos perduraron hasta que Isabella murió en tierras extranjeras, en Lyon.

Los Andreini, junto con los cómicos precedentes, y con los que les siguieron, encantaron al público y aportaron su mecanismo teatral en beneficio de

los comediantes que acostumbraban actuar en el hotel de Bouryogne. En el mil seiscientos, tiempo de impulso y vitalidad, la Commedia dell'Arte tomó en Francia un nuevo aspecto que se acomoda al gusto de la época; los enamorados pasan definitivamente a segundo plano, y los dueños de la escena son Scapin (de Scapino: scapare), Pierrot, Colombine y Arlequín; algunas de las compañías italianas se instalan permanentemente en París. El carácter primitivo, un poco ingenuo, de la Commedia dell'Arte se modificó en Francia haciéndose más ingenioso, más ágil, más barroco, apareciendo la Comedie Italienne-Française, versión netamente gala de la Comedia A'soggetto. Es entonces cuando Molière apareció en escena.

Al final, la Commedia dell'Arte fue expulsada de Francia por orden de Luis XIV en 1697, por considerarse ya indecente y vulgar, y los actores franceses que deseaban continuar la experiencia dell'Arte comenzaron a alternar *cannovacci* con comedias literarias escritas especialmente según el gusto a la italiana.

Altamente profesional y popular, la Commedia dell'Arte no tenía una doctrina estética y ningún propósito más que el de agradar a su público; lo logró por más de doscientos años. La Commedia dell'Arte, que se ha pretendido considerar sobre todo como un espectáculo popular, también presenta uno de los documentos más elocuentes de lo que entre el Siglo XVI y el XVII fue, a pesar de los esfuerzos de católicos y protestantes, de jesuitas y jansenistas, la íntima decadencia moral y ética de algunas clases sociales, justamente aquellas a quienes pertenecían los mejores espectadores. Y si los que protestaban por razones morales eran una decidida minoría, los que rechazaban estos espectáculos desde el punto de vista estético, puede decirse que casi no existían; en Francia, el caso de Malherbe, a quien no le gustaba la Commedia dell'Arte, fue, más que raro, único.

Esencialmente, la Commedia dell'Arte declinó porque la improvisación, por su naturaleza misma, no puede ser imitada. Sirvió su tiempo e hizo su contribución a la Comedia Moderna, particularmente en Molière y Goldoni, en la formación de una técnica de desarrollo de anécdota fresca, ágil y hábil. La Commedia dell'Arte se desintegró en el Siglo XVIII regresando a los escenarios de las ferias y carnavales de donde se originó, y su supervivencia en nombres y disfraces es sólo una pálida sombra de un arte originalmente italiano, antes sustancial y vivo.

Para apreciar la importancia en Francia de la Commedia dell'Arte, basta considerar las relaciones que tuvo Molière con ella, aunque esta relación ha sido establecida y comprobada hace ya mucho tiempo; mas brevemente se hablará de cómo Molière llegó a ser el mayor exponente de la asimilación de la comedia improvisada a la italiana en la literatura teatral.

INICIOS DE MOLIERE

La infancia de Molière transcurrió rodeada de las 'parades' y farsas al aire libre; sin duda asistió de niño a los espectáculos de un tal Orvietano, cómico italiano que hacía propaganda a un boticario cirujano en el barrio de Saint-Honoré, donde vivía su familia. En su juventud, cuando comenzaba sus empresas teatrales en París, ya eran famosas las representaciones de Tiberio Fiorillo, Scaramuccia, su futuro maestro de pantomima; a los veintiún años, Molière formaba parte de una pequeña compañía, L'illustre Theatre, donde llegó a ser primer actor. Desde 1650, como jefe de una "troupe" viajera, actuaba y dirigía farsas bufonescas a la italiana, transformándose así en actor-autor que aunaba diversos temas dell'Arte. Algunas de sus comedias de entonces se titulaban al estilo de las comedias improvisadas a la italiana: "El Maestro de Escuela", "Gorgibus en el Saco", "El Leñador", "El Celoso Fullero".

LYON

Después de algunos viajes por la provincia de Francia, sus fallidos intentos de establecerse con su compañía en París y ahí hacer fortuna por el reconocimiento y triunfo, la compañía de Molière se dirigió a Lyon, en donde hicieron su entrada en los últimos meses de 1652. Representar en Lyon no era lo mismo que representar en cualquier villa de provincia, Carcason y Provenza por ejemplo; los lioneses habían conseguido una especie de autonomía teatral con respecto a París. En esta ciudad, Molière encontró algo distinto a la brutal rivalidad de compañía a compañía. Encontró lo que era tan raro en Francia fuera de París, en las cosas de arte: una tradición llena de enseñanzas técnicas. En la época en que Molière se instaló en la ciudad, los lioneses conservaban todavía el recuerdo de los "Gelosi", muy celebres éstos en su tiempo y que contaban con actores que pasaban por verdaderos letrados. Su ejemplo y su recuerdo pudo reconfortar a Molière, comediante burgués y letrado.

En esa época, se presentaba en Lyon una encantadora comediante de feria, Marquesa-Teresa de Gorla. Es seguro que por haberla encontrado en el tablado del saltimbanqui, entre el polvo y los chistes de la plaza pública, haciendo piruetas ante la caja de drogas que vendía su padre, fue que Molière, actor nato de corazón, se sintió atraído hacia ella y la invitó a su compañía. Este encuentro con la compañía de Molière, abrió una brillante carrera para Marquesa de Gorla. En febrero de 1653, se casó con Renato Berthelot, apodado DuParc o Gros-Rene, uno de los buenos comediantes de la compañía, y tomó así el nombre bajo el cual llegó a ser célebre: la Srita. Marquesa DuParc. Molière, entonces, no sólo recibió influencias externas de la Comedia dell'Arte, sino que se preciaba de contar en el interior de su compañía con una auténtica actriz de la Comedia a la Italiana, o por lo menos, algo -

muy semejante.

PARIS

En ese mismo año, 1653, llegó a París una compañía que tomó el nombre de -- la Comedie Italiane. Se turnaba para presentarse en la sala del Petit Bour-- bon, calle Des Poulies, frente al claustro de Sain Germain l'Auxerrois, con -- la compañía de Molière una vez que ésta regresó a París, presentándose en 1658 ante el Rey Sol, otorgándoles éste la licencia para representar los días ex-- traordinarios: lunes, miércoles, jueves y sábados. En 1660 la compañía de - Molière se trasladó del Petit-Bourbon, que fue derribado para efectuar las - obras de la Columnata del Louvre, a la Sala del Palais Royale, donde aún ten-- dría que alternar con cómicos italianos, la compañía dirigida por Basilio Lo-- catelli.

De esta compañía, formaban parte Biancolelli, un famoso Arlecchino, y el - gran mimo Fiorillo, Scaramuccia, como ya se dijo. Con todos estos elementos - tan a la mano, es imposible que Molière no fuese influido por la Comedia Ita-- liana; tanto en sus personajes como en los argumentos y anécdotas. Claro es - que a medida que el genio creador de Molière fue madurando, fabricando sus - propias ideas y personajes, iba alejándose más y más de la Commedia dell'Arte-- hasta conservar tan solo el retrato psicológico transportado a su sentir neta-- mente francés.

MOLIERE, COMO AUTOR Y ACTOR

Así como la Commedia dell'Arte se basa en la Comedia Clásica, las obras y - argumentos de Molière están basados, en un principio, en la Commedia Italiana; mas luego, al ir madurando, se convierten eminentemente en ideas propias basa-- das en experiencias personales y en la observación de caracteres cotidianos: - "¿Para qué necesito yo estudiar a Plauto y a Terencio, ni escudriñar los frag-- mentos de Menandro? No tengo más que estudiar a la gente."(1) Tomó a los an-- tiguos por modelo, a la Naturaleza por objeto y a la razón por gufa.

(1) MOLIERE, op. cit. pág 29

El gran escritor no era un autor en el sentido común de la palabra. Escribió poco de lo que entonces se podría llamar literatura o que estaba destinado a la publicación. Sus comedias estaban escritas para la representación, y sólo fueron publicadas después que el texto de dos de ellas fue "pirateado" por Jean Ribou. Era un actor aquel que escribía con el propósito de ser representado. Las comedias, según su punto de vista, sólo eran para ser actuadas. Molière tenía la incansable energía del actor, siempre listo a construir una escena de cualquier incidente, poniéndose a sí mismo sobre el escenario; le dió a Argán su propia tos, a Alceste su propio humor, e hizo una obra de su propia habitación verde. Los personajes de varias de sus mejores obras eran muy parecidos a los miembros de su compañía. No puede ser que su genio al actuar no tuviera influencia en sus escritos, ya que escribía lo que más naturalmente podía actuar. Escribió para sí mismo papeles coléricos, de sirvientes, de cornudos, un burgués necio, un viejo supersticioso que maldecía a "ese Molière". Su éxito en la escena, escribiendo escenas y creando personajes, se debía en parte a esta energía, pero también a otra cualidad que sólo puede ser descrita como intensidad de visión dramática. Parece haber sido incapaz de visualizar una situación sin vivenciarla, dramatizarla, forzándola al límite de la probabilidad y a menudo más allá. El pensar en sus obras únicamente como argumentos para una visión razonable de las cosas es perder su verdadera vitalidad. Molière se imaginaba a sus personajes tan arrebatados, que su lenguaje se hacía incoherente, su acciones absurdas. Parece haber sacrificado siempre la anécdota a favor de la vivacidad. Esto es natural si se recuerdan su medio y sus dotes; él, que podía lograr que las cosas resultasen, se satisfacía de lograr una escena, sin importar qué reglas de escritura transgredía. Ahora bien, no hay evidencia de que él se propusiera escribir un cierto tipo de -

obra dramática; aprovechaba para escribir cuando se presentaba la ocasión - para animar ciertas figuras alrededor de un tema central. La obra que emergía era siempre actuable (ése era el objetivo), y siempre dejaba una impresión indeleble que el público deseaba ver una y otra vez. Dicha impresión se da por el vigor y vida de las palabras, no por la anécdota y trama de la obra. El público de Molière deseaba ser "encantado" por el espectáculo, - por la mezcla de luz, color y movimiento en la cual la música y la danza - eran tan importantes como la palabra. Las producciones modernas que omiten los "intermedes" y ballets se alejan mucho del efecto original. Y es esto principalmente lo que Molière tomó de su influyente, la Commedia dell'Arte. En ésta, el elemento literario, la palabra, la frase, están subordinadas a los movimientos del cuerpo, a la mímica. La palabra viene a insertarse en un ritmo cuya naturaleza es la del ritmo, la gimnasia y la danza. La lectura de un libreto de Commedia a Improviso, al igual que la de una obra de Molière, no podría de ningún modo reemplazar la visión del espectáculo.

Molière, en quien se realiza en pleno el ideal de la Comedia Clásico-Moderna, anunciada e iniciada más de un siglo antes por los renacentistas italianos, toma los modos, los recursos, la materia y muchos personajes de la Commedia dell'Arte y los eleva al plano de la gran literatura teatral. Es así cómo el contenido y significado morales de la Commedia dell'Arte pueden ser profundizados y expresados precisamente, transformando las máscaras en arquetipos humanos, agregando a la forma teatral original el estudio psicológico de los personajes y purificando los argumentos que se estaban haciendo demasiado "preciosos".

"El Médico a Palos" y otras tantas obras de Molière, contienen un sentido cómico paralelo al de las obras italianas. Escribió también comedias-ballet siguiendo así hasta en el aporte de la música la usanza de la Comme

dia all'improvviso. De las compañías italianas o franco-italianas que tanto éxito tenían entonces, Molière cogió juegos escénicos, contraposiciones, y - sobre todo, el esbozo y realización de ciertos tipos de caracteres. Una de las mayores fuerzas del teatro de Molière está en esta calidad de caracteres que adquieren sus personajes y que los hacen más potentes y veraces que las personas de la vida real.

Sólo que al depurar los argumentos y los personajes, se podría decir al amarlos, Molière deja entrever lo que las máscaras y vestidos trataban siempre de ocultar: su drama íntimo. Con su arte les da una potencia y colorido que sólo se puede adivinar al leer las descripciones de lazzi y los argumentos de la comedia improvisada. Los medios que utiliza son los de los actores-autores: la estilización, multiplicación, el contraste, llegando en ellos a lo que los cómicos italianos buscaban, la esencia de la comedia; al alcanzarlos, Molière se acerca al antiguo teatro griego y latino.

CAPITULO III

LAS OBRAS MEDICAS

Existe una idea bastante generalizada en el teatro de Molière: que la vida y la naturaleza enseñan más que los libros y la ciencia, y que se debe creer y confiar más en aquellas, que en éstos. Es fácilmente comprensible esta idea en Molière, si se recuerda que la ciencia médica de su tiempo nunca pudo curarle, y que aún cuando se impuso toda clase de privaciones y regímenes para lograr su alivio, nunca dejó las dos actividades que tal vez hubieran detenido los avances de su enfermedad: el amor conyugal y su profesión de actor. Es seguro que si hubiera dejado ambas, el remedio hubiera sido peor que la enfermedad, ya que, aún cuando tenía dificultades con su esposa, vivía para ella y sus hijos; y el hacer teatro era el objetivo de su vida. Sin éstas, hubiera muerto de tedio y melancolía. Esto tuvo como consecuencia que sus dolores aumentaran, agriándole el carácter cada día más contra la medicina y los médicos, y descargando finalmente su furia encandentes sátiras que subrayan la ineptitud de los terapeutas de su época.

Los médicos habían sido ya objeto de sátira en las Comedias Italianas, pero la insistencia de Molière sobre el tema hace claro que no sólo fue por influencia de las mismas. Sus burlas representan una crítica a las costumbres y defectos de sus contemporáneos, y con ellas demostró su gran sentido del humor y su profunda capacidad de observación.

La medicina en el Siglo XVII se caracterizaba, como ya se ha visto, por el desprecio a la experiencia evaluativa, desconfianza de las teorías nuevas y la fe ciega en el método de autoridad. Molière criticó todo esto, exagerándolo y ridiculizándolo, presentando médicos que son caricaturas de los que él conoció: frios, pedantes, interesados y vanidosos.

"EL DOCTOR ENAMORADO"

En otoño de 1658, Molière regresó a París después de doce años de rondar las provincias, recolectando conocimiento, triunfos y fracasos, y sobre todo experiencia teatral. Gracias a ésta y ciertos 'contactos' convenientes, Molière se presentó ante sus Majestades, Altezas y toda la Corte el 24 de octubre del mismo año, en el Palacio del Louvre, donde se había montado un pequeño escenario en la antigua Sala de los Guardias. La obra con la que se presentaron en tan solemne y emocionante ocasión para toda la compañía, y en especial para Molière, fue "Nicómedes" de Corneille. El triunfo de la compañía en la obra de Corneille fue honorable, los aplausos fueron corteses, pero de ninguna manera entusiastas. Habían asistido a la representación los actores del Hotel de Borgoña, con el ánimo más inclinado a la compasión desdenosa que a la envidia, ya que se trataba de una 'simple compañía de provincia'. Sin embargo, el éxito fue alentador, teniendo en cuenta la rígida etiqueta cortesana de aquellos tiempos.

Al concluir la representación, Molière, en un impulso posiblemente deliberado, hizo descorrer la cortina, avanzó hacia las candilejas y, tranquilo, satisfecho y siempre diplomático "después de haber dado las gracias a su Majestad (el monarca tenía entonces veintiún años)...por la bondad que había mostrado al disculpar sus defectos y los de su compañía, ya que el deseo que sentían de tener el honor de divertir al más grande de los reyes, les había hecho olvidar que su Majestad poseía a su servicio excelentes originales, de los que ellos no eran más que míseros remedos; y puesto que habían consentido en soportar sus modales rústicos, le suplicaba con toda humildad que le permitiese ofrecerle uno de aquellos pequeños entretenimientos que habían alcanzado cierta reputación, y con los cuales divertían en provincia".(1) Su gentil oferta fue bien acogida, y el rey le otorgó el permiso. Molière y su

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 28

compañía representaron entonces "El Doctor Enamorado", una de esas farsas de su época de desarrollo, cuya pérdida posterior lamentaba Boileau. La sal-regocijante de aquella breve muestra de su repertorio y la vis cómica de su autor en el papel principal, provocaron risas unánimes. Así Molière triunfó en su peligroso y difícil debut ante la corte parisina.

La maniobra fue hábil. No se trataba de mostrar de golpe todo lo que sabían hacer. Aunque antes de especializarse en el género noble los comediantes de la calle Mauconseil hubieran practicado mucho la farsa, los carteleros del Hotel de Borgoña casi no anunciaban más que tragedias. El solo hecho de 'reponer' una farsa era algo suficientemente picante, para gente ávida de placer. El rey quedó tan satisfecho con la compañía, que al día siguiente le permitió establecerse en la Sala del Petit-Bourbon, para que actuara ahí, alternando con comediantes italianos.

Mas, ¿cómo era ese "Doctor (ó Médico) Enamorado?" Desgraciadamente se ha perdido, pero no es difícil imaginar su trama, ya que el mismo nombre de la obra deja entrever dos de las venas anecdóticas que a lo largo de su producción literaria seguiría Molière: la ridiculización de los médicos y la de los viejos enamorados, que se repiten, con variaciones que indican progreso y madurez.

De esta primera etapa de Molière, como autor-actor-director, junto con el "Médico Enamorado", se encontraban "El Maestro de Escuela", "Los Tres Médicos Rivales", "El Médico Pedante", "Gorgibus en el Saco", "El Leñador", "El Celoso Farfullero" y "El Médico Fingido"; sin embargo sólo han sobrevivido las dos últimas. Tal vez no fueron redactadas sino improvisadas sobre un argumento ideado por el autor, alteradas y ajustadas al humor del público cada vez que se representaban, hasta que alguien las apuntó (seguramente LaGrange, que llevaba una relación de incidentes, facturas y ensayos de la com

pañía), y son éstas las versiones que se conocen. Por esto se discute que sean realmente de Molière o no, llamándoseles bocetos e incluso atribuidas, pero aún así, se advierte ya en ellas la huella personal e inconfundible del gran escritor.

"EL MEDICO FINGIDO"

Esta obra, a la que se le ha llamado "El Médico Volante" o "...Volátil" por su título francés "Le Medecin Volant", saca ese nombre de su antecesora, la comedia italiana "Il Medico Volante". Se trata, como se verá, de alguien que finge ser médico y por ello se le ha llamado con más acierto "El Médico Fingido". Tiene el carácter de esbozo o embrión de las obras médicas de la madurez de Molière, pues la trama, en síntesis, es la amenaza de un matrimonio no deseado por la novia, y que no se lleva a cabo porque a la autoridad del padre se opone la fuerza de un amor verdadero, aliado a la astucia, que acaba triunfando.

Gorgibus se preocupa por la falta de salud de su hija Lucila, por lo que retrasa la fecha de la boda, que por avaricia, él le ha concertado. La enfermedad es en realidad fingida para crear precisamente ese retraso, esperando que se presente una solución. ¿Cuántas veces repetiría Molière la misma trama en obras posteriores? Lo que hace a ésta notable y atractiva al espectador, es el engaño que se hace al intransigente y crédulo padre: Valerio le pide a su criado Sganerelle que se disfrace de médico para hacer que Gorgibus acceda a trasladar a Lucila, su amada, al pabellón del otro lado del jardín, y así entrevistarse con ella. Para distraer a Gorgibus, a la vez que para evitar ser descubierto, Sganerelle se ve obligado a convertirse en su propio hermano gemelo, Narciso, y estar continuamente saltando por las ventanas para ser dos personas al mismo tiempo en dos lugares distintos a la vez. Esta es en sí la única complicación que tiene la obra, un enredo poco-

verosímil y empleado con frecuencia por Molière, pero que aprovecha para caricaturizar a los verdaderos médicos:

SGANERELLE.- ...Os garantizo que haré que muera una persona lo mismo que cualquier médico de la ciudad. Hay un dicho corriente que reza: "El médico tras la muerte". Mas ya veréis, si intervengo yo en esto, dirán: "Tras el médico, tenga mucho cuidado la muerte."

(MOLIERE: "El Médico Fingido"; Escena II) (1)

SGANERELLE.- Mas veamos la cosa.

SABINA.- ¡Eh! ¡No es él el enfermo, es su hija!

SGANERELLE.- No importa; la sangre de un padre y de una hija no son sino una sola y misma cosa, y por la alteración de la del padre puedo saber la enfermedad de la hija. ...¿no habrá medio de ver la orina de la paciente?

GORGIBUS.- ...Sabina..., pronto, id a buscar orina de mi hija. (Vase Sabina) Señor médico, tengo un gran temor de que muera.

SGANERELLE.- ...No debe divertirse en dejarse morir sin prescripción médica. (Entra de nuevo Sabina) Hé aquí una orina que indica gran calor, gran inflamación en los intestinos; no es del todo mala, sin embargo.

GORGIBUS.- ¡Cómo, señor! ¿Os la tragáis?

SGANERELLE.- No os extrañe ésto; los médicos por lo general, se contentan con mirarla; mas yo, que soy un médico fuera de lo corriente, me la trago, porque con el sabor discier no mucho mejor la causa y consecuencias de la enfermedad;...

(MOLIERE: "El Médico Fingido"; Escena IV) (2)

Es de notar en estas escenas, además de ser vehículo para poner en ridículo muchas acciones y formas de expresión de los galenos de su época, la influencia de la Commedia dell'Arte en el joven y nobel autor; influencia poderosa, no solo en la técnica, por ejemplo el recurso de la escatología en esta situación; la anécdota y desarrollo de la misma, sino también en la construcción de oraciones y enunciados. En ambas de sus obras 'boceto', Molière termina muchas de sus oraciones con un "etcétera" para que sus actores introdujeran un parlamento memorizado o improvisado:

RENATO EL GORDINFLON (o RENE EL GORDO, o RENATO MANTECAS).- ¿ Por qué -

(1) MOLIERE, op. cit., pág.1006

(2) Idem.- op. cit., pág.1007

queréis entregar vuestra hija a un viejo? ¿No creéis que sea el deseo de ella el tener a su lado un joven que la divierta? ¿No véis la relación que hay entre...?, etcétera (Introducir aquí un *galimatías*.)
(MOLIERE: "El Médico Fingido"; Escena III) (1)

Este galimatías, por citar sólo un ejemplo, era una serie de oraciones muy-enredadas, incomprensibles en su mayoría por la profusión de ideas o por la rapidez o lentitud de su enumeración. A medida que cambiaban los actores de su compañía, disminuyendo la facilidad para la improvisación, siendo ésta una-práctica que salía de moda, Molière fue eliminando el uso de la misma, sustituyendo los textos libres por tiradas que él creaba y con los que estaba seguro-de expresar las ideas que le importaban. Así, todos los médicos y fanfarrones de sus obras posteriores seguirían expresándose con galimatías, pero escritas-ya en el texto, no dejadas al libre albedrío de los intérpretes.

Molière también utilizaba transcripciones casi literales de enunciados de la Commedia dell'Arte:

"Mucho ayuda a la salud del cuerpo el estar sano, lo que anota Galeno cuando dice: si quieres estar sano, no te enfermes."
(Sentencia del Dottore Grazziano) (2)

SGANERELLE.- Hipócrates dice, y Galeno nos convence, con apremiantes razones, que una persona no se encuentra bien cuando está enferma.
(MOLIERE: "El Médico Fingido"; Escena IV) (3)

Con esta técnica de la Commedia all'Improviso, satiriza la verborrea de los médicos de su tiempo, su pedantería y charlatanería. Le permite a su falso médico decir y hacer de las suyas, y para no dejar duda alguna, Molière enfrenta en "El Médico Fingido" a Sganerelle con un pedante legítimo, un Abogado, del cual se libra contestándole unos latinajos que no tienen significado alguno, al decirle el leguleyo el primer aforismo de Hipócrates:

ABOGADO.- ...Vita brevis, ars vero longa, oecasio autem piceps, experimentum pericolasum, iudicium difficile. (4)

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 1006

(2) DABINI, op. cit., pág. 61

(3) MOLIERE, Ibid., pág. 1007

(4) Véase página número 5

SGANERELLE.- Ficile tantinopota baryl combustibus. (1)
 (MOLIERE: "El Médico Fingido"; Escena VIII) (2)

Este Abogado, el único "erudito" no ficticio que aparece en la obra, tiene gran cuidado de no echarse de cabeza y hacer patente que le han cachado en la ignorancia, tanto que en lugar de rebatirle a Sganerelle su necesidad, lo disculpa diciendo que el médico no tiene la obligación de curar al paciente ya que "la dolencia es, con frecuencia, más fuerte que la ciencia". Esto descubre la falta de especialización que tenían los profesionistas de la época, al saber un legislativo lo referente a la ocupación de un médico y vice versa.

Finalmente, el enredo se resuelve fácilmente cuando Gorgibus acepta de buena manera la burla recibida, y accede al matrimonio de los jóvenes enamorados; sabe que Valerio es de buena familia y que tiene fortuna. Como se puede apreciar los personajes son simples, giran alrededor de la anécdota sin una personalidad propia, y no será hasta obras posteriores que Molière les dará más complejidad de carácter. Mientras tanto, funcionan como experimentaciones en enredo y tipos.

Gorgibus, al igual que la mayoría de los padres en las demás obras de Molière, quiere que su hija tenga un futuro desahogado, sin carencias económicas, y por ello planea una boda por conveniencia, aún en contra de la voluntad de la novia. Los enamorados cumplen su función de gatillo del enredo y tienen una participación mínima, pero brillante. Por su parte, Sabina, la sobrina de Gorgibus, será la simple semilla de todas las confidentes e intrigantes que aparecerán después. Por amor a su prima olvidará las bondades que su tío ha tenido con ella y lo llamará, algo injustamente, avaro y ruín. Pero su función en la obra es algo poco más que decorativa, y sólo se concentrará en estar de acuerdo con Sganerelle y ayudarle en el engaño.

(1) Estas palabras no significan nada.

(2) MOLIERE, op. cit., pág. 1008

Es precisamente este engaño, ejecutado por el criado y por la ubicuidad del mismo, en donde se apoya el peso de "El Médico Fingido".

Es de notar que en la mayoría de las obras médicas de Molière el enredo se complica, enriquece o resuelve con la intervención de alguien disfrazado de médico, un falso galeno. La intención de Molière era hacer refr, y lo falso y ligero es siempre la forma más segura de lograrlo. Un enfermo verdadero, un mal real, no serán nunca motivo de risa, como su propia enfermedad no era graciosa ni para él mismo. Así que eliminó las enfermedades verdaderas supliéndolas con unas falsas, de la misma manera como trataba de ignorar su enfermedad y fingirse sano. Para una enfermedad falsa, un médico-verdadero nunca funcionaría; se requería uno tan falso como el mal; tan falso como los que lo atendían a él; de ahí el disfraz de médico en estas obras, pues para Molière cualquier necio podía pasar por galeno. Es entonces que en "El Médico Fingido", Molière saca un gran partido del recurso escénico del disfraz, extraído de la Commedia dell'Arte, al hacer que Sganerelle sea dos personas al mismo tiempo, recalcando que es un indocto diciendo las mismas necesidades que los doctores verdaderos. Esta ubicuidad sólo se repetirá, pero con un carácter más maduro, en su última obra "El Enfermo Imaginario". Mientras tanto, debieron pasar siete años y once obras para que Molière volviera a tocar el tema de la medicina del siglo XVII.

DERIVACION DEL DOTTORE GRAZZIANO EN PERSONAJES NO MEDICOS

Siguiendo una relación directa del personaje del Dottore de la Commedia dell'Arte en Molière, se puede apreciar que él ya había utilizado varios doctores en otras obras, mas lo eran en filosofía o abogacía. En "El Despecho Amoroso" de 1654, se encuentra Metafrasta, un pedante parlanchín que interrumpe todo lo que se le dice y no escucha: "El sabio debe hablar, no lo contrario." Su raíz se encuentra en "El Celoso Farfullero" con el per__

sonaje del Doctor, y en "El Médico Fingido" con el Abogado.

Dentro de "El Casamiento a la Fuerza", tanto el bailable como la obra teatral, ambas de 1664, se encuentran dos doctores pedantes y 'sabios': uno, Pancracio, que por ser aristotélico, es parlanchín y tan embrollado en su propia ciencia que no escucha lo que se le dice; el otro, Marfurio, al contrario, es pirrónico y duda de todo; a nada le da credulidad, excepto a los golpes que le propina Sganerelle, el protagonista, por no hacerle caso, pagándole así con la misma moneda de duda: "Yo me lavo las manos...Puede ser... No hay imposibilidad...No sé nada...Lo que sea sonará..."(1). Ambos son caricaturas de las filosofías de Aristóteles y Descartes, en boga entre los ilustrados de la época, llevados a la exageración.

Existen otros personajes pedantes y fanfarrones en las obras de Molière, como Trissotin y Vadius en "Las Mujeres Sabias" de 1672, pero ya no tienen tan clara la psicología y modo de actuar del Dottore como los demás médicos y abogados de sus otras creaciones dramáticas. Molière tenía una querrela directa con los médicos y no encontraba en la medicina más que un tema para divertir a la gente, y por ello es que las obras relacionadas directamente con los galenos son más importantes que aquellas de filósofos y abogados.

"DON JUAN, O EL CONVIDADO DE PIEDRA"

Estrenada el 15 de febrero de 1665, "Don Juan" tenía la intención de ser un rápido recaudador monetario, pero fue un costoso fracaso que sólo tuvo 15 representaciones antes de que desapareciera misteriosamente y nunca fuera reestrenada ni publicada por Molière. La leyenda del Burlador de Sevilla, tras su primera creación dramática en Tirso, pasó al teatro italiano dell'Arte, que llevó a Francia muchas versiones toscas del argumento; de ellas lo tomó Molière, recibiendo incluso el curioso equívoco del 'Convite de Pedro' por el "Convidado de Piedra", salido, al parecer, de los retruécanos que

(1) MOLIERE, Op. cit., pág. 371

Los actores dell'Arte hacían sobre piedra y Pietro, hasta que se conoció por "Don Pedro" al Comendador que en Tirso se llama Gonzalo.

Esta obra es un valioso ejemplo del arte de Molière: Don Juan se piensa libre de toda obligación y no cree en Dios, ni en el infierno, ni en los doctores o lo sagrado de las promesas; pero como aristócrata que es, presupone que los demás respetarán sus responsabilidades hacía él, siendo que él mismo no reconoce obligación alguna. Sganerelle, su sirviente, es totalmente o puesto a él: mundano, timorato y supersticioso, mientras que Don Juan es activo, desdeñoso y escéptico. Forman la contraparte francesa de Don Quijote y Sancho, no por sus ideales, sino por ser uno lo contrario del otro.

Sin ser una obra relacionada directamente con un tema 'médico', en "Don Juan" Molière aprovechó para lanzar una tirada en contra de los galenos por boca del protagonista y su criado:

DON JUAN.- ...No sé de dónde has podido sacar esas prendas ridículas.

SGANERELLE.- ...Es el indumento de un viejo galeno...este traje presta ya tal valía que me saluda la gente con quien me encuentro y vienen a consultarme como a hombre docto...cinco o seis aldeanos y aldeanas...han venido a pedirme dictamen sobre diferentes dolencias...He querido mantener el honor de mi traje; he razonado sobre la dolencia y...he prescrito mis remedios a la ventura, y sería una cosa divertida que los enfermos se curasen y vinieran a darme las gracias.

DON JUAN.- ¿Y por qué no? ¿Por qué razón no gozarías tú de los mismos privilegios que los otros médicos? No tienen mayor parte que tú en la curación de los enfermos, y todo su arte es pura mueca. No hacen más que recoger la gloria de los éxitos felices, y tú puedes aprovecharte, como ellos, de la felicidad del enfermo, y ver cómo atribuyen a tus remedios todo cuanto puede provenir de los favores del azar y de las fuerzas de la Naturaleza.

SGANERELLE.- ¿...Tan descreído sois en medicina?

DON JUAN.- Es uno de los grandes errores que hay entre los hombres.
(MOLIERE: "Don Juan"; Acto III, Escena I) (1)

Este diálogo encierra todo el sentir de Molière hacia los médicos de su tiempo y fue una de las múltiples razones por lo que esta obra creó escándalo,

(1) MOLIERE, op. cit., págs. 421 - 422

aunque Molière puso éste, como los demás ataques hacia la sociedad de su época en "Don Juan", en boca de personajes que no deberían ser siquiera considerados: un iconoclasta y un oportunista. Don Juan, al ir en contra de todo un sistema socio-religioso, se ha auto-convertido en un renegado, un descastado que abusa de su posición de gentilhomme para atropellar y mancillar cualquier cualidad que pudieran tener las normas de conducta de su sociedad. Es el ejemplo del individuo que por satisfacer sus caprichos y designios egoístas es capaz de pelear a brazo batiente en contra de toda una comunidad. A sesino, polígamo, estafador, Don Juan debería centrar sobre sí los peores sentimientos del público; sin embargo, por el conocimiento y aceptación de su persona, su capacidad de defender al que pelea en un duelo desigual (final de la escena II; las escenas III y IV del acto tercero), su lucidez al apoyar sus puntos de vista y atacar los centros débiles de la sociedad; su franqueza y valor, atrae hacia sí un tipo de estima y admiración que de otra manera carecería. Fueron estas cualidades de caballero aristócrata aquellas con las que se identificaron los nobles de la Corte y que lo hacían uno de ellos; mas, al ser construido con tantos defectos y recibir su castigo final, los aristócratas se sintieron retratados en él, y por lo tanto, burlados y aludidos personalmente. Por otro lado, Sganerelle es el bufón de la obra, y a los aristócratas no les agradó que un miembro de una clase inferior a ellos fuera el moderador y crítico de los excesos de Don Juan, uno de los suyos. Sganerelle no está de acuerdo con el modo de pensar y actuar de su señor, y aprovecha la menor ocasión para hacérselo saber. Pero aún cuando le desagrada el comportamiento de su amo, no lo abandona y sacrifica su propia dignidad por lealtad a quien le paga su salario, mismo que nunca recibirá. Don Juan es castigado con el infierno por su falta de principios sociales y religiosos; Sganerelle se queda sin paga por su falta de principios individuales:

su amor propio.

Aún cuando Molière abandona los patrones tradicionales, se olvida de las unidades y deja fuera al *honnetes hommes* que lucha razonablemente por un fin glorioso, "Don Juan" es en ciertos aspectos una obra compañera de "Tartufo".- Molière somete la incredulidad extrema al mismo examen serio y profundo como lo hizo con la credulidad extrema en la obra anterior; sin embargo, hay en "Don Juan" indudablemente un elemento subversivo. No yace, como pensaban sus contemporáneos, en el hecho de que parece haber encomendado la defensa del Cristianismo a un bufón como Sganerelle; se encuentra en la misma figura de Don Juan. Molière creía firmemente en la Naturaleza y en el hombre natural, y le impacientaba cualquier tipo de restricción. Aunque Don Juan es una figura cómica, también es un símbolo de rebelión. La actitud de Molière es ambivalente; se identifica hasta cierto punto con el representante del anticonformismo, y su cólera hacia los menesterosos píos que estaban manteniendo a "Tartufo" fuera de los escenarios, puede explicar lo mortífero de algunos de sus ataques. Su intención no era simplemente el arrancarles a las actitudes aceptadas su propósito hipócrita; era el revelar los diferentes tipos de falsedad que distorcionan las actitudes del hombre y prevenir que se adaptaran al acto de vivir.

"EL AMOR MEDICO"

Molière hace con sus personajes algo muy parecido a lo que hacía la Commedia dell'Arte; usar a los mismos tipos en diferentes historias, pero con una modificación: utiliza sus psicologías, pero les cambia de nombre. Así, Sganerelle y Gorgibus, por ejemplo en "El Médico Fingido" son el criado y el padre respectivamente; en "Sganerelle, o el Cornudo Imaginario" Gorgibus continúa siendo el padre severo mientras que Sganerelle sube de categoría, de criado a burgués cornudo, como lo indica el título. Ya se le había visto antes de -

criado en "Don Juan" y de marido engañado en "La Escuela de los Maridos"; mas en la siguiente obra médica, "El Amor Médico", desplaza a Gorgibus y toma su lugar como padre intransigente, pero con una pequeña modalidad: por una especie de avaricia egoísta, no quiere que su hija piense siquiera en el matrimonio:

SGANERELLE.- ¿Hase visto nunca nada más tiránico que esta costumbre a que se quiere obligar a los padres, nada más impertinente y ridículo que amasar un caudal con grandes trabajos, criar a una hija con muchos cuidados y ternura para desprenderse de uno y de otra en manos de un hombre que no es nada nuestro? No, no; me burlo de tal costumbre y quiero conservar mi caudal y mi hija para mí.
(MOLIERE: "El Amor Médico"; Acto I, Escena V) (1)

Este detalle nuevo diferencia a "El Amor Médico" de la mayoría de las obras de Molière con este mismo argumento, ya que por lo general, el enredo nace cuando el padre quiere casar a la hija por dinero, u otra razón, con alguien que ella rechaza abiertamente. Aquí, al contrario, no se quiere casar a la hija en absoluto. Fuera de ésto el enredo de la obra no es mucho más complejo que el de "El Médico Fingido". Es ahora el enamorado, Clitandro, quien se disfraza de médico dispuesto a "curar" la enfermedad que finge tener Lucinda, la enamorada; este supuesto mal no es para retrazar un matrimonio indeseado, sino con el fin de hacer que Clitandro pueda entrar a la casa. Como remedio, el "médico" receta que se efectúe una boda, que a los ojos de Sganerelle debe parecer falsa, pero que ante los demás es un matrimonio verdadero. Al final, el padre egoísta se vé burlado por querer impedir una norma social y religiosa: el matrimonio. Los enamorados se casan sin obtener el permiso del padre, huyen en su propia cara y no regresan a hacer concesiones. Es ésto lo que hace a esta obra diferente de las demás; los personajes tienen el valor de enfrentarse a una opresión injusta y no pedir perdón por ello.

Escrita en medio de la tormenta de escándalo creada por las primeras ver

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 449

siones de "Tartufo", y "Don Juan", "El Amor Médico" es una protesta en contra de las opresiones y censuras que le hacían; Molière reclamaba y pedía que lo dejaran en paz. Sin embargo, la moneda tiene otra cara: quienes lo atacaban eran los puritanos hipócritas que se sintieron aludidos por "Tartufo"; al ridiculizar en "El Amor Médico" a un transgresor del sagrado derecho del matrimonio, Molière trata de apaciguar a sus jueces. De ahí el doble juego: rechaza y a la vez concede.

Aunado a esto, presenta un espectáculo fácilmente digerible, tanto por la Corte como por el vulgo: Molière pone como paréntesis de la comedia un número de escenas bailables y canciones; Trivelines y Scaramouches, personajes de comedia italiana, "para que el Rey más grande halle aquí diversión". Tenía que conservar y alimentar el favor y apoyo del Rey Sol, y qué mejor que hacer un reclamo entre bailes y canciones para así recibir las gracias del Monarca.

La obra tuvo un éxito rotundo, pero no por los cánticos y bailables, sino por la magistral satirización de cuatro médicos reconocidos de la Corte, y que la gente de la época, ya sea cortesano o aldeano, acudió en masa a reír a carcajadas de las caricaturas de personalidades conocidas. "Los médicos hacen llorar con harta frecuencia; por eso mismo deben hacer reír algunas veces".

(1) Esto último fue dicho por el propio Rey, Luis XIV, en ocasión del estreno de "El Amor Médico" en Versalles, el 14 de septiembre de 1665.

Boileau "bautizó", a petición de su amigo Molière, con nombres griegos que identificaban fácilmente a los cuatro galenos de la Corte: Daquín, Desfougenais, Guenaut y Esprit. Los nombres elegidos los señalaban, ya sea por una similitud con el nombre original de éstos, o por enfatizar una particularidad física de los mismos. Así, el Sr. Tomás, del griego que significa incisión, es una caricatura del Dr. Daquín, que era un ferviente partidario de la sangría: drenar la sangre del cuerpo por medio de una pequeña cortada para que -

(1) MOLIERE, op. cit. pág. 45

los "humores" se equilibraran. Por miles de años fue el remedio a prácticamente todas las enfermedades; algunos médicos recomendaban el sangrar un litro y medio de sangre de una sentada. Es éste el tratamiento que prescribe el Sr. Tomés para Lucinda y así curarla de su supuesto mal.

Por su parte, Desfougenais se convirtió en Desfonandrés, bastante parecido a su propio nombre y cuyas raíces significan asesino y hombre: ¿asesino de hombres? Parece ser que Desfougenais era responsable de varias curas infructuosas que acarrearón pacientes desafortunados, como lo muestra la siguiente escena:

SR. TOMES.- Yo sostengo que el emético la matará.

SR. DESFONANDRES.-Y yo, que la sangría le causará la muerte.

SR. TOMES.- Acordaos del hombre a quien liquidásteis días pasados.

SR. DESFONANDRES.-Acordaos de la dama que mandásteis al otro mundo hace tres días.

(MOLIERE: "El Amor Médico"; Acto II, Escena IV) . (1)

Puede verse que la tendencia de Desfougenais al uso de purgas y eméticos no le acarreaban muy buena fama, aunque, como también se puede apreciar, Daquin tampoco estaba muy bien parado. De aún peor reputación era Guenaut, de quien se decía que, por su afición a los eméticos a base de antimonio, mató a su esposa, a su hijo, a dos sobrinos y a su yerno. Guenaut, en su vida cotidiana, tenía la exasperante peculiaridad de hablar tortuosamente lento, y es por ésto último que se le retrata en "El Amor Médico" como el Sr. Macrotón, cuyo nombre proviene de los vocablos griegos que significan largo y tono.

Por su parte, el Dr. Esprit hablaba rápido, mal pronunciaba y se tropezaba al hablar, es decir, farfullaba. Este es el motivo por el cual su contraparte en la obra se llama el Dr. Bahis, que en griego significa ladrar. Estos dos médicos, Macrotón y Bahis, tienen en escena uno de los recursos más gustados extraídos de la Commedia dell'Arte: la velocidad de sus parlamentos, y

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 452

con ella llevan a Sganerelle casi al borde de la exasperación.

Molière introduce en "El Amor Médico" a otro galeno, maestro de los cuatro anteriores, el Sr. Filerín, que no designa a ningún médico determinado ni posee su nombre un significado en sí, pero que le sirve para ejemplificar sus propias ideas sobre la medicina y los facultativos:

SR. FILERIN.- ...He consolidado ya mis pequeños asuntos. Que llueva, nieve y granice, los muertos, muertos están y tengo lo suficiente para prescindir de los vivos;...Puesto que el Cielo nos hace la merced, desde hace tantos siglos, de que la gente esté encaprichada ciegamente por nosotros, no desengañemos a los hombres...y saquemos provecho de sus necesidades lo más suavemente que podamos. No somos los únicos como sabeis, que procuramos prevalecernos de la flaqueza humana. A esto se reduce el estudio de la mayoría de la gente, y cada cual se esfuerza en atacar a los hombres por su punto flaco para sacar algún partido de ello...Mas la mayor flaqueza humana es el amor que tienen a la vida; y nosotros lo aprovechamos con nuestro galimatías ostentoso, y sabemos sacar partido de esa veneración que el miedo a la muerte les hace sentir por nuestro oficio...estemos de acuerdo, junto a los enfermos, en atribuirnos los felices éxitos de la dolencia, achacando a la Naturaleza todos los yerros de nuestro arte.
(MOLIERE: "El Amor Médico"; Acto III, Escena I) (1)

En parlamentos como éste, que se repiten a lo largo de las obras médicas, Molière presenta a los galenos como personas deshonestas e insensibles, para quienes lo de menos es el enfermo, y lo importante su prestigio. Básicamente son unos hipócritas, ya que frente al enfermo hablan de curarle, mas cuando no puede oírlos, dicen que es necesario seguir engañando a sus pacientes y que su función no es sanarles, sino recaudar su pensión. Obsérvese que casi todos los galenos de las demás obras médicas, se comportan de igual manera.

Dentro del mismo parlamento se habla además de los aduladores y alquimistas como compañeros en la estafa de los médicos, pero, más que justificarse con esta compañía, se vanaglorian de ser aún más corruptos que los anteriores. No es de extrañarse que el público fuera a reírse de estos personajes tan

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 455

finamente contruidos, ya que más que caricaturas, eran retratos casi exactos de facultativos con un comportamiento totalmente distorsionado.

Molière utiliza en "El Amor Médico" un personaje con el cual los pensantes podían identificarse fácilmente, y así tomar una postura en contra de los médicos: Liseta, la sirvienta, que con su astucia es quien fragua el engaño hacia Sganerelle, y cuya franqueza y vivacidad Molière crea y aprovecha para desenmascarar a los pedantes hipocráticos frente al ingenuo padre:

- LISETA.- (Al Sr. Tomás) ¡Ah, señor! ¿Sois vos?
 SGANERELLE.- ¿De qué conocéis al señor?
 LISETA.- De haberle visto el otro día en casa de la buena amiga de vuestra señora sobrina.
 SR. TOMES.- ¿Cómo está su cochero?
 LISETA.- Muy bien. Ha muerto.
 SR. TOMES.- Eso no puede ser.
 LISETA.- No sé si podrá ser, mas sé que así es.
 SR. TOMES.- No puede haber muerto, os digo.
 LISETA.- Y yo os digo que está muerto y enterrado.
 SR. TOMES.- Eso es imposible. Hipócrates dice que esa clase de enfermedad no acaba sino hasta el decimocuarto o hasta el vigésimo primero, y hace sólo seis días que cayó enfermo.
 LISETA.- Hipócrates dirá lo que se le antoje; pero el cochero ha muerto.
 (MOLIERE: "El Amor Médico"; Acto II, Escena II) (1)

Con esta escena se intuye a qué niveles podía llegar la malcomprensión de las teorías de Hipócrates y Galeno, y se requería un personaje claridoso y realista para poner la estulticia de los médicos en evidencia. Liseta, como se podrá apreciar después, es el embrión de Toñita en "El Enfermo Imaginario" pero aún en este estado germinante ya se muestra todo el poder y astucia que tendrá después la criada de Argán.

"El Amor Médico" está planeada para ser escénicamente rica en recursos visuales y auditivos, vistosa por los bailes e "intermedes" y por la presentación de los personajes de los médicos, pero literalmente es otra cosa. Así -

como los cañamazos de la Commedia dell'Arte sólo cobraban vida al ser representadas, lo mismo pasa con esta obra. En lectura, "El Amor Médico" presenta una anécdota floja, caracteres desdibujados y situaciones inútiles. Un ejemplo de ésto último es la primera escena del acto primero. En ella se presentan cuatro personajes que prometen tener una participación sustanciosa en el enredo venidero, pero fuera de esa intervención no vuelven a aparecer. En sí, dicha escena no tiene siquiera la función de planteamiento de los problemas a tratar, puesto que finalmente no tiene que ver en absoluto. Al pedir y rechazar los consejos de su vecina Aminta, su sobrina Lucrecia; el Sr. Guillermo, vendedor de tapices; y del Sr. José, orfebre, Sganerelle ya tiene en mente de antemano la solución a su dilema. Si estos personajes son para mostrar que no sólo los médicos sacan provecho y partido de quien los necesita, la idea no queda completada ya que luego desaparecen sin lograr su objetivo, si es que acaso hubo alguno. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los defectos de construcción y trazo que presenta esta obra se deben a su apresurada creación: cinco días, tiempo en que, según la advertencia del autor al lector, se escribió, memorizó, escenificó y estrenó. El propio Molière sabía las deficiencias que tenía "El Amor Médico" y por eso pide al lector, si no tiene la fortuna de verla representada, que al leerla ponga a trabajar su imaginación para sustituir todo el juego escénico y así suplir las carencias que presenta. Debe ser el montaje lo que haga que se resalten las cualidades de la misma y que devuelvan el espíritu original. Con esta pequeña obra, Molière ensayó para poder escribir con más tiempo sus siguientes obras médicas; y la primera que apareció fue "El Médico a Palos".

"EL MEDICO A PALOS"

Escrita después de una de sus obras maestras, "El Misántropo", y estrena da el 6 de agosto de 1666, "El Médico a Palos" es el resultado del madurar -

de varias creaciones tempranas: "El Leñador", uno de sus primeros trabajos - pequeños, ahora perdidos; "El Médico Fingido" y "El Amor Médico". "El Leñador", a su vez, tenía su origen en una trova o fabliau del Vilain Mire ("El Médico Campesino") recogida y modificada por numerosos cuentistas: Una mujer se venga de su marido diciendo que hay que apalearlo para que admita su calidad de médico. El falso médico salva después a la hija del Rey, que tiene atragantada una espina, y luego cura, a su curioso modo, a los enfermos del hospital. Molière sólo tomó la primera parte de la aventura, que conoció quizá a través de cuentos italianos y, en algún detalle, como la mudez de Lucinda, de un pasaje del "Pantagruel" de Rabelais.

Más que una comedia de carácter, "El Médico a Palos" es una serie de enredos y malos entendidos que la hacen muy hilarante; no existe ningún propósito moral o lección aplicable a la vida corriente, fuera del argumento repetido del padre que quiere casar por la fuerza a su hija con alguien que ella no quiere, ya que ninguno de sus personajes es un vicioso en el sentido como lo define Aristóteles:

"La Comedia es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave prejuicio..."

(ARISTOTELES: "Poética"; Capítulo 5, 1449 b) (1)

Viéndolo así, con "El Médico a Palos" Molière quiso una vez más burlarse, pero sin malicia, de la actitud rebuscada y doctoral de los médicos de entonces. El protagonista, de nuevo y por última vez Sganerelle, es un indocto - disfrazado de médico, no un profesional. Mas existe un detalle que hace sumascarada diferente a cualquiera en las otras obras médicas:

SGANERELLE.- ...A ver si encuentras un leñador que sepa, como yo, razonar las cosas; que haya servido seis años a un médico famoso, y sabido, en su infancia, sus rudimentos de memoria.

(MOLIERE: "El Médico a Palos", Acto I, Escena I) (2)

(1) PALANT, Pablo, "Teatro: El Texto Dramático", Enciclopedia del Teatro No.3; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires, Argentina 1968. 1a. edición; pág. 74

(2) MOLIERE, op. cit., pág. 500

Sganerelle conoce, aún cuando sea rudimentariamente, algunos preceptos y procedimientos médicos, y son éstos los que utiliza cuando trata a sus pacientes y receta remedios. A diferencia de los galenos falsos en "El Médico Fingido", "Don Juan" y "El Enfermo Imaginario" que inventan todo cuanto dicen y hacen en plan imitativo, Sganerelle en "El Médico a Palos" repite, con exageraciones y ampliaciones, los conocimientos médicos reales de su infancia. Así, distorciona hechos y datos anatómicos a su antojo aprovechando su astucia y la ignorancia de los demás:

GERONTE.- ...Solo hay una cosa que me ha sorprendido: el sitio del hígado y del corazón. Paréceme que los colocáis de distinto modo del que ocupan, y que el corazón está del lado izquierdo y el hígado al derecho.

SGANERELLE.- Sí, éso era así en otro tiempo; mas nosotros hemos cambiado todo eso, y practicamos ahora la medicina con un método novísimo.
(MOLIERE: "El Médico a Palos"; Acto II, Escena VI) (1)

Molière parece indicar con esta escena que los médicos del Siglo XVII, con tal de darse notoriedad, proclamaban cualquier sandez como descubrimiento revolucionario. Pero cualquier alusión a los galenos de entonces es como una caricatura en la cual, más que el parecido, se busca la intención burlesca.

Sganerelle personifica, con su carácter despreocupado, de holganza aldeana, al campesino que trabaja para beber y bebe para olvidar su duro trabajo; quiere a su mujer y a sus hijos, pero a la vez los apalea con un sentido dominante, de hombre que cree demostrar así su calidad de jefe de familia, aunque en su actitud no revela doblez de espíritu, ni una perversidad calculadora. Si bien es cínico en su pereza y persigue a las mujeres bien formadas, los golpes que recibe son una venganza de los azotes que le ha propinado a su mujer, siendo así castigado por algo que ha hecho al comienzo de la obra y no por el enredo venidero. Es a punta de estos palos que Sganerelle se

(1) MOLIERE, op. cit. pág. 513.

"convierte" en médico; por ello, muchos traductores y arreglistas acertadamente titulan esta obra como "El Médico a Palos", siguiendo el ejemplo de Fernández de Moratín.

En esta zorra con la cual Sganerelle entra en la trama principal: Lucinda hija de Geronte, se hace la enferma para evitar ser casada con un viejo rico. Un médico falso, en este caso Sganerelle, procura el remedio, tanto a la "enfermedad" como a la situación; en esta ocasión es que el enamorado correspondido penetra en la casa disfrazado de boticario, ayudante del médico. Aún cuando es la repetición del mismo recurso utilizado antes, el enredo tiene un carácter más maduro que en las obras médicas anteriores, tanto por escenas complementarias, por ejemplo la receta para una mujer enferma de "hipocresía" (Hidropesía), como por la construcción más minuciosa de los personajes; llega a extremos verdaderamente inesperados, como el arresto de Sganerelle y la sentencia de ahorcarle por introducir en casa de Geronte a quien le raptó a su hija.

Por la forma en que Molière fue desarrollando la trama, era de esperarse que todo se resolviera por medio de la inventiva y lógica de los personajes; sin embargo, no fue así. Al igual que en el final de "Tartufo", donde introdujo a un representante de la máxima figura del poder, el rey Luis XVII, para resolver el enredo y sus consecuencias que estaban llegando a niveles realmente exasperantes, el final de "El Médico a Palos" es producto del azar y no del ingenio e inventiva de Sganerelle: Leandro y Lucinda regresan justo a tiempo para informar a Geronte que la muerte del tío de Leandro le ha dejado a éste una gran fortuna, por lo cual llena los requisitos de buen yerno que Geronte pide. Por el dinero, el matrimonio de los dos enamorados toma el carácter de "honrado" y evita que Sganerelle sea ahorcado. Esta solución apresurada a todo el enredo es tan sorpresiva, que de alguna manera no deja-

de decepcionar. Pero hay que recordar que Molière escribía sus obras para ser actuadas, no leídas; remediaba la falta de autores escribiendo él mismo algo que debía ser lucidor escénicamente, aun cuando no llenara los requisitos necesarios del desarrollo de acción y lugar. En su vida agitada y turbulenta nunca pudo descansar y disfrutar la tranquilidad; sus obras, fuera de "Tartufo", "El Misántropo" y otras pocas más, nunca pudieron ser elaboradas lentamente, mucho menos revisadas o reescritas. Aún así, este final sorpresivo, como si un mago se lo sacara de la manga, mientras debilita la anécdota literariamente, le da el toque final perfecto al desarrollo escénico.

Como se puede apreciar por la anécdota de "El Médico a Palos", Molière repitió por enésima vez la fórmula que provocaba las risas y aplausos de su público. La "receta", tomada indudablemente de la Commedia dell'Arte, contiene la prescripción errónea obligatoria, el latinajo incoherente, dichos populares, una fuerte dosis de obscenidad, más que en las anteriores, como en las escenas de los avances de Sganerelle hacia la nodriza, Jacqueline. Estos juegos procaces aseguraron la aprobación de la gente que fue a presenciar la obra, pues Molière sabía cómo agradar a su público con anécdotas como ésta, ligeras, amenas y simples.

Boileau criticaba a Molière por este tipo de creaciones con las que quería complacer al vulgo y a la corte frívola, en lugar de criticar vicios y actitudes ridículas de la época como en "El Misántropo" a la hipocresía; o a las adornadas frases de la expresión "cultas" de los ingenios de la época, como en "Las Preciosas Ridículas":

"Obsérvese la aldea y estúdiense bien a la Corte,
pues ahí anidan varios caracteres.
Ahí fue donde el gran Molière obtuvo su renombre,
y se hubiera llevado la corona con su arte,
sí, menos deseoso de la aprobación de la gente,
no hubiera envilecido sus obras con farsas burdas,
mezclando la bufonería sosa con el ingenio refinado.

juntando a Tabarín con el noble Terencio.
 En el ridículo saco en el que se enrolla a Scapín
 no encuentro al autor de El Misántropo".
 (BOILEAU: "Poética"; Libro II). (1)

Las obras médicas, excepto "El Enfermo Imaginario", pueden clasificarse en la categoría de aquellas creadas para agradar fácilmente; iban evolucionando y corrigiéndose de una a la otra, hasta lograr la perfección temática en la última. Sin embargo, paralelamente a éstas, Molière creaba obras maestras - ("El Avaro", "Tartufo", "La Escuela de las Mujeres", etc.); comedias ligeras ("El Casamiento a la Fuerza", "Pastoral Cómica", etc.) y actos fallidos - ("Don García de Navarra", "Don Juan", etc.)

Dispuestas en una gráfica, se veía que el genio y fuerza creadora de Molière no iba siempre en línea ascendente; más bien fluctuaba y, como todo artista, tenía sus altas y bajas. Así pues, aún cuando "El Médico a Palos" no es reconocida entre sus creaciones cumbres, encontrándose después de "El Misántropo" y años antes de "El Avaro", puede considerarse como la primera obra médica con creación caracterológica madura y un desarrollo anecdótico, - exceptuando el final, pulido.

"EL SEÑOR DE POURCEAUGNAC"

Esta obra, a la vez graciosa y tétrica, estaba encuadrada por bailables, - recibiendo, junto con "La Princesa de Elida" y "El Burgués Gentilhombre", - entre otras, la clasificación de comedia-ballet. Desde que Catalina de Medicis introdujo en Francia al ballet, junto con la alcachofa, la lechuga y - el helado, se hizo costumbre incluir en las comedias y tragedias pequeñas - secuencias bailables para amenizar y reforzar la acción de las obras teatrales. Los cómicos italianos utilizaban bailes en algunas de sus presentaciones y de ahí tomó Molière el modelo. En "El Señor de Pourceaugnac" aparecían desde egipcios hasta un Pantalone, evidenciando y haciendo reminiscencia de sus

(1) Clark, Barret H., European Theory of Drama; Crown Publ. Inc., New York, U.S.A. 8th edition. 1965. page 122

raíces, la comedia italiana dell'Arte.

Se estrenó en Chambord en octubre de 1669, donde tuvo gran éxito ante el regocijo de Luis XIV. Pourceaugnac, interpretado por el propio Molière, con un pantalón de terciopelo azul, ligas, pluma en el sombrero y banda de tafe_ ta, todas verdes, víctima detonante del ridículo, desconcertaba al especta_ dor como lo hace hoy en día un payaso de circo: con sólo verlo, todo quedaba permitido. La persecución de los médicos con lavativas y clísteres al pobre señor de Pourceaugnac, en las escenas XV y XVI del primer acto, hubiera podi_ do bastar al éxito de la obra.

El móvil de la acción es semejante en principio al de gran parte de las comedias de Molière con un matrimonio de por medio, pero así como en éstas el pretendiente desdeñado no aparece o tiene una participación mínima, "El Señor de Pourceaugnac" tiene la diferencia de que dicho novio repudiado es la figura central del enredo y sobre quien cae el ridículo. Todo es una in_ triga ideada por Erasto, el galán; su sirviente; Julia, la enamorada de Eras_ to; y una mujer intrigante, para desacreditar ante el futuro suegro y la co_ munidad al ingenuo lionés que viene a casarse con Julia, y así evitar el ma_ trimonio. El señor de Pourceaugnac cae en sus manos como en un laberinto y su situación se hace angustiosa, absurda y patética; apenas justifica su pa_ pel de víctima. Su vicio o defecto, en caso de existir, no vale mucho más que el de los amantes maquiavélicos que lo engañan, y es, en suma, simple_ mente el de ser un nuevo rico, un provinciano que anhela ser como los corte_ sanos parisinos. Al igual que en "El Burgués Gentilhombre" donde Molière ridiculiza al miembro de la burguesía que no está conforme de sus orígenes ni de su posición, en "...Pourceaugnac" se burla cruelmente del provinciano que sin grandes estudios ni ralea, sólo con soporte económico, trata de bus_ car su entrada en la Corte, o por lo menos en el ambiente citadino.

Pourceaugnac es algo pretensioso y fanfarrón, mas noble de corazón y sincero en palabra y obra; su buena fe e ingenuidad hace que no advierta la red- que se está tejiendo alrededor suyo.

Semejante a "Don Juan", que no es una obra médica propiamente dicha, y que sólo contiene una escena en la que Molière, por boca de sus personajes, despo- trica de los médicos y la medicina, "El Señor de Pourceaugnac" tampoco es una obra médica, en el sentido estricto de la idea, y presenta tan sólo una esce- na, en el primer acto, donde ridiculiza a unos galenos de la época. Paralela- mente, a diferencia de las anteriores obras médicas, ésta no gira alrededor - de una suplantación de médico, sino de paciente, ya que el primer paso en el- desacreditamento de Pourceaugnac es hacerlo pasar por loco frente a unos in- signes hipocráticos que, estando completamente sano el paciente, le hallan - mil y una afecciones y razones para internarlo. Esta es una de las escenas - más jocosas de toda la obra:

- POURCEAUGNAC.- ¿Qué significa todo ésto? ¿Y qué queréis decir con - vuestro galimatías y vuestras necesidades?
- MEDICO PRIMERO.- ¡Lanzar injurias! He aquí un nuevo diagnóstico que nos faltaba para confirmar su dolencia; esto pudiera lle- gar a convertirse en manfa.
- POURCEAUGNAC.- ... (Escupe dos o tres veces)
- MEDICO PRIMERO.- Otro diagnóstico: la esputación frecuente.
- POURCEAUGNAC.- Dejemos ésto y salgamos de aquí.
- MEDICO PRIMERO.- Otro más: el prurito de cambiar de sitio.
- POURCEAUGNAC.- ¿Qué queréis de mí?
- MEDICO PRIMERO.- Curaros.
- POURCEAUGNAC.- Si no estoy enfermo, ¡pardiez!
- MEDICO PRIMERO.- Mal síntoma el que un enfermo no sienta su dolencia.
- POURCEAUGNAC.- Os digo que me encuentro bien.
- MEDICO PRIMERO.- Sabemos mejor que vos cómo os encontráis; y somos - unos médicos que vemos claro en vuestra constitución.
- POURCEAUGNAC.- Si soís médicos, yo no os necesito; y me río de la medicina.

- MEDICO PRIMERO.- He aquí un hombre más loco de lo que pensamos.
- POURCEAUGNAC.- Mis padres no han querido tomar nunca remedios, y han muerto los dos sin que les asistiera un médico.
- MEDICO PRIMERO.- No me sorprende, así han engendrado un hijo que está demente.
(MOLIERE: "El Señor de Pourceaugnac"; Acto I, Escena XI) (1)

En esta escena, Molière se acercó, aunque exageradamente, a representar - casi verazmente una consulta de galenos del Siglo XVII; los dos ilústrés mé_{dicos} molierescos dicen lo que pudieron haber dicho una serie de encopetados fisiólogos de aquella época. Excepto en su galimatías, sus teorías se basan en fenómenos ciertos, e incluso casi todo lo que prescriben a su enfermo ima_{ginario} no es nocivo; la única desdicha es ésa: el señor de Pourceaugnac no padece la dolencia cuyos síntomas creen ellos encontrar en su persona. Más-habladores e insensibles que nunca, se alaban y alientan el uno al otro:

MEDICO PRIMERO.- Primeramente, para sanar esta plétora obturante y - esta cacoquimia exuberante por todo el cuerpo, soy de opinión que sea flebotomizado ampliamente, es de_{cir}, que las sangrías sean frecuentes y abundantes... y al mismo tiempo purgarle, desopilarle, hacerle eva_{cuar}, por medio de purgativos adecuados y convenientes, es decir con colagogos, melanogogos, etcétera; y como el verdadero origen de todo el mal es, o un humor graso y feculento, o un vapor negro y espeso que oscurece, infecta y mancilla los espíritus ani_{males}; está muy indicado después el que tome un baño de agua pura y transparente, con mucho suero claro para purificar con el agua la feculencia del humor graso y aclarar, con el suero ténue, la negrura de ese vapor. He aquí los remedios que imagino, a los cuales podrá agregar muchos otros mejores mi señor maestro y decano, conforme a la experiencia, juicio, luces y suficiencia que ha conseguido en nuestro arte. Dixi.

MEDICO SEGUNDO.- ...Sólo me resta felicitar al señor por haber caído en vuestras manos y decirle que es harta dicha para él estar loco, ya que así probará la eficacia y dul_{zura} de los remedios que habéis propuesto con tanto juicio. Lo único que yo desearía es que se hicieran las sangrías y las purgaciones en número impar; que tomase la leche clara antes del baño; que se le pu_{siese} una frontal en el que hubiera sal, ya que la

sal es símbolo de sabiduría; y que se le diera en seguida un pequeño clíster para que sirva de prelude y de introducción, a esos juiciosos remedios, con los que si ha de sanar, deberá sentir alivio. Haga el Cielo que esos vuestros remedios, señor, favorezcan al paciente, de acuerdo con nuestro propósito.

(MOLIERE: "El Señor de Pourceaugnac"; Acto I, Escena XI) (1)

Puede apreciarse con lo anterior cómo estos dogmáticos cirujanos pierden hasta tal punto la noción de dolor humano, que convierten a los enfermos en algo completamente abstracto, sujeto a normas, teorías e ideas preconcebidas, que nada tienen que ver con el sufrimiento del paciente. En su obstinación, olvidan el valor del individuo como tal y actúan sin criterio propio ni capacidad alguna de discernir, convirtiéndose en unos monstruos parlotesos que no pueden hablar más que de curas y remedios:

"El medio más empleado para hacer que una profesión resulte cómica es encerrarla en el recinto de su lenguaje propio. Así se hará que el juez, el médico o el soldado apliquen a las cosas corrientes el lenguaje del derecho, de la medicina o de la estrategia, como si se hubiesen vuelto incapaces de hablar como todo el mundo."

(BERGSON: "La Risa"; Capítulo III, Sección III) (2)

Molière dudaba tanto de la medicina y sus practicantes que en sus obras los deshumaniza, haciéndolos caricaturas, personajes vanidosos y grotescos que justifican su existencia presuponiendo que los enfermos fueron creados exclusivamente para ellos, y a la naturaleza misma la tratan como si fuera una dependencia de la medicina.

Molière maneja en la acción un *crescendo* particular, como una extravagancia que se acentúa a medida que avanza la anécdota. La primera concesión arrancada a la razón lleva consigo una segunda, ésta lleva otra aún más grave, y así sucesivamente hasta el absurdo final: no cuentan ya la lógica ni las consecuencias; y los personajes, a medida que avanza la acción, parecen como si se dejaran arrastrar por un torbellino de locura. Pourceaugnac, después de huir de los médicos, es enredado en una acusación de fraude, bigamia

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 726-727

(2) BERGSON, Henri, "La Risa", Espasa Calpe; Colección Austral No.1534 Madrid, España; 1ª edición 1973. pág. 145-146

y hurto, haciéndose su situación cada vez más desesperada, creando en los espectadores un sentimiento de exasperación y algo semejante al terror; sólo por el azar y una maquinación endeble logra salir huyendo de la ciudad. De nuevo, Molière utilizó la solución sencilla a un enredo complicado. Puede apreciarse con esta obra su talento para construir laberintos anecdóticos, situaciones y personajes, pero también, en su afán de ganar la risa fácil y complacer a el Rey y la Corte, su tendencia a apresurar los desenlaces de algunas de sus historias. Al igual que con el final de "Tartufo", en que terminó la obra *ahí*, no fuera a ocurrir algo todavía más atroz, "El Señor de Pourceaugnac" requería de un final así, fácil y sin mayores explicaciones para que no lo enredaran en algo de lo cual no se pudiera librar. Mas, hay que recordar que ésta, a diferencia de "Tartufo", es una obra ligera de enredo, concebida sólo para agradar, y que no importaba cómo terminaba si en su desarrollo lograba la aprobación y carcajadas del público. Y por su capacidad de "agradar" aún en nuestros días, no es de dudar ni extrañar que lo haya logrado en el día de su primera presentación.

"EL ENFERMO IMAGINARIO"

En esta obra, Molière consiguió nuevamente la perfección como autor dramático; perfección que ya había alcanzado con las obras escritas con cuidado y detalle para criticar un vicio social o ridiculizar una falla de carácter, y no con sus obras rápidas y frívolas, escritas para agradar a la masa.

Las comedias anteriormente analizadas pertenecen casi en su totalidad a esta categoría. Mas "El Enfermo Imaginario", su última creación, es la más lograda de las obras médicas, la más madura y pulida; ninguna situación es gratuita, nada se deja al azar; con personajes bien definidos y contruidos, Molière va tejiendo una anécdota lógica y brillante, que culmina en una de las escenas de ridículo más conocidas y apreciadas del Teatro Universal.

Pero al mismo tiempo, de todas aquellas creaciones dramáticas en las que Molière aludió a médicos para burlarse de ellos, ésta es la más cruel; cruel en sus sátiras a galenos, boticarios y demás hipocráticos, pero más que nada cruel hacia sí mismo. El personaje central de la comedia, Argán, está tan obsesionado con su salud que se cree enfermo cuando no lo está, tomando medicamentos y remedios que su cuerpo sano no requiere. Molière, por el contrario, realmente padecía un mal de gravedad, pero disfrutaba tanto de la vida que hacía lo posible por ignorar su enfermedad y rehusar los cuidados que se le hacían. Si Argán es un enfermo imaginario, Molière era un sano imaginario. Con su personaje se ríe de los temores naturales que sentía hacia el dolor y la muerte; deseaba no tener que preocuparse realmente y adoptar afectaciones falsas para que lo mimaran y atendieran como a su personaje. Pero no podía huir del hecho de que tarde o temprano su dolencia se haría irrevocablemente presente; como es de suponerse, temía morir. Es por ello que "El Enfermo Imaginario" es como una protesta suprema, a manera de testamento iracundo contra la medicina, aquella ciencia que no había podido aliviar sus dolencias ni prolongar sus días.

El vehículo que utilizó Molière en esta obra para burlarse de los galenos fue nuevamente el recurso del matrimonio concertado por el padre ante la desaprobación y rechazo de la hija. Pero con una variante: de todos los personajes de "padre" creados por Molière, Argán es el más egoísta. Recuérdese - que los demás querían que sus hijas se casaran por dinero y así asegurarles un matrimonio económicamente solventado. Argán, por el contrario, quiere el matrimonio para provecho propio:

BERALDO.- ¿Cómo es, hermano mío, que con la fortuna que tenéis y con una sola hija-pues la pequeña no cuenta-, cómo es, repito, que habláis de meterla a un convento?

- ARGAN.- Porque, siendo yo el cabeza de familia, puedo hacer lo que se me antoje.
- BERALDO.- ¿...Por qué se os ha ocurrido casarla con el hijo de un médico?
- ARGAN.- Para tener el yerno que necesito.
- BERALDO.- Ese no le conviene a vuestra hija; se le presenta un partido más ventajoso.
- ARGAN.- Sí, mas éste es más ventajoso para mí.
- BERALDO.- Pero el marido, ¿ha de ser para ella o para vos?
- ARGAN.- Ha de ser para ella y para mí; quiero tener en mi familia a las personas que me son necesarias.
- BERALDO.- Según eso, si vuestra pequeña fuese mayor, la casaríais con un boticario.
- ARGAN.- ¿Y por qué no?
- BERALDO.- ¿Es posible que os tengan sorbido el seso, boticarios y médicos, y que queráis estar enfermo, pese a la gente y a la Naturaleza?...No conozco hombre menos enfermo que vos. La mejor prueba de que estáis bien y de que tenéis un organismo perfectamente sano, es que con todos vuestros cuidados no habéis conseguido aún quebrantar vuestra salud, ni habéis reventado con las medicinas que os hacen tomar.
- ARGAN.- ¿Mas no sabéis, hermano, que éso es lo que me mantiene? ¿Y que el Señor Purgón dice que fenecería si dejase de cuidarme tres días?
- BERALDO.- Si no ponéis cuidado, os atenderá de tal modo que os mandará al otro mundo.
(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto III, Escena III)(1)

En Argán, Molière creó un personaje pulido, excepcional, que es a la vez cómico y serio, pues si bien es un ridículo hipocondriaco, por su egoísmo e intransigencia tiene un proceder injusto y hasta inconcientemente perverso con su hija, cuya felicidad quiere sacrificar. Al mismo tiempo, puede apreciarse que además es un necio: aún con los razonamientos de su hermano y de otras personas que le hacen ver su error, él sigue creyéndose enfermo.

Esto no se debe más que a la satisfacción que siente de ser el centro de las atenciones, mimos y cuidados que su "dolencia" reclama. Su miedo a la muerte, su cuidado a la vida, quedaron ya en segundo plano por el hábito de

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 980

ser atendido como enfermo. Llega a tal grado su necesidad de atención, que cuando nadie está cerca, él mismo se dice palabras consoladoras y razones - para sentirse enfermo. Este comportamiento hace recordar a los niños que - gritan y lloran cuando se han golpeado levemente para así recibir atención y caricias de sus padres. De igual modo, Argán, al no ser tomado muy en serio en su papel de pater familiae, grita y "alardea" de su enfermedad para tener a toda su familia y servidumbre a sus órdenes y a merced de sus caprichos.

Beraldo, por su parte, es todo sensatez y juicio; no le teme a la muerte y toma la vida con filosofía y humor. Ve claramente los designios y propósitos de los médicos farsantes, las intrigas y acciones hipócritas de Belina, segunda esposa de Argán, y apoya y trata de ayudar a la unión de Angélica, - la hija de Argán, con Cleanto, el amante correspondido. De los personajes - "juiciosos" que creara Molière en su producción teatral, éste es de los más logrados: defiende su punto de vista y razonamientos calmadamente, sin acalorarse, y sabe cuando una discusión no está avanzando para terminarla de - buena manera. Esto no refleja más que la seguridad que tiene sus razonamientos por estudios y por experiencia propia. Representa lo que en aquel momento se necesitaba en el pensamiento filosófico y comportamiento científico, - por lo menos en la ciencia médica: amplitud de pensamiento, visión y juicio.

Ambos personajes son las dos caras de la misma moneda: Molière. El primero es el Molière enfermo, achacoso y débil, que vé cómo su vida se escapa con cada esputación de flema y en ocasión de sangre y no puede hacer más que esperar que llegue el momento de partir al más allá. El segundo, es el Molière irritado con los médicos que no aceptan su estrechez de conocimientos y capacidad para curarle; el que admite que en su tiempo, la ciencia médica es aún primitiva y que, pero aún, los fisiólogos y anatomistas de la época - no hacen nada para mejorarla y ampliarla. Por ésto queda aparente que de -

todas sus comedias ésta es la más autobiográfica. Los estudiosos y directores escénicos que saben ahora esto, han modificado en sus montajes el sentido cómico de la misma, probando el escenificarla como una obra seria, y el genio creador de Molière, plasmado en ella, lo ha permitido.

Beraldo trata de convencer a su hermano del charlatanismo de los médicos en un parlamento muy parecido a aquel que Molière utilizó en "Don Juan", pero que es la aglutinación de todos los parlamentos y diálogos que creó para hablar mal de los galenos. Es éste diálogo, núcleo de "El Enfermo Imaginario", el que encierra todas las opiniones de Molière al respecto de los médicos y la medicina:

ARGAN.- ¡Cómo! ¿No tenéis por verdadera una cosa confirmada por el mundo entero y que han venerado todos los siglos?

BERALDO.- Lejos de tenerla por verdadera, la encuentra, aquí entre nosotros, la mayor locura de los hombres, y considerando las cosas filosóficamente no veo una mojiganga más divertida ni nada más ridículo que un hombre empeñado en curar a otro. Por la sencilla razón de que los resortes de nuestra máquina son, hasta ahora, misterios impenetrables para los hombres, y que la Naturaleza nos ha puestos unos velos harto tupidos ante los ojos para que no podamos ver nada.

ARGAN.- ¿Entonces los médicos no saben nada, a vuestro entender?

BERALDO.- Sí saben, hermano. La mayor parte de ellos saben muy bellas humanidades; saben hablar en sonoro latín; saben decir en griego todas las enfermedades, definir las y clasificarlas; mas en lo que respecta a su curación, de éso no saben absolutamente nada. Toda la excelencia de su arte consiste en un pomposo galimatías, en una engañosa verborrea, que os da palabras en vez de razones y promesas en vez de resultados.

ARGAN.- Mas es preciso que los médicos crean en la verdad de su arte, puesto que la emplean en ellos mismos.

BERALDO.- Es que entre ellos hay algunos que incurrn en el error popular, del cual se aprovechan, y otros que se aprovechan sin incurrir en él. Vuestro Señor Purgón, por ejemplo, no es ningún sabio agudo; es un hombre, médico, de pies a cabeza; un hombre que cree en su regla más que en todas las demostraciones matemáticas, y a quien le parecería criminal que rer examinarlas; que no encuentra nada oscuro en la medicina, nada sospechoso, nada difícil y que con su impetuosa prevención, con inquebrantable confianza, con una ceguera de sentido común y de raciocinio, larga a capricho purgantes

y sangrías, sin pararse a pensar en nada. No hay que culparle por lo que os puede hacer; os despachará con la mejor buena fé del mundo, y al mataros, no hará más que lo que ha hecho con su mujer y con sus hijos, y lo que, en caso necesario, haría consigo propio.

ARGAN.- ¿Qué debe uno hacer al sentirse enfermo?

BERALDO.- Nada. No hay más que guardar reposo. Dejándola obrar, la Naturaleza arregla, por sí sola, poco a poco, los trastornos que sufre. Nuestra inquietud y nuestra impaciencia lo echan todo a perder; casi todos los hombres mueren por los remedios y no de sus enfermedades.

(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto III, Escena III) (1)

Este diálogo podría haber sido una de las tantas conversaciones de Molière con su médico y amigo, Mauvilain, quien le tenía al tanto del desarrollo de la ciencia médica, como los descubrimientos acerca de la circulación de la sangre en Padua e Inglaterra, y las polémicas creadas en la Facultad Médica en París. Así mismo, en este parlamento Molière vuelve a referirse, con el Señor Purgón, a uno de los doctores de la Corte: Guenaut, el Sr. Macrotón de "El Amor Médico", el gran partidario de los vomitivos a base de antimonio.

Habiendo visto al defensor y al detractor de la medicina y oír sus puntos de vista, sería conveniente ver ahora a los médicos y fisiólogos que Molière presenta en esta comedia. El Señor Purgón, el protector y tío del novio propuesto para Angélica, es el representante de aquella medicina astrológica y supersticiosa que se ha venido practicando desde la antigüedad: para complacer a su hermano, Argán le pide al boticario suspenda la aplicación de una lavativa; el Señor Purgón, indignado ante este crimen hacia la Facultad, rehúsa atenderle en adelante, maldiciéndole con todos los poderes de la medicina que manejaba, que se acercan más a la astrología y a la superchería, como el mal de ojo, que a los conocimientos anatómicos, fisiológicos y terapéuticos con los que hoy se suele relacionar la profesión de médico:

SEÑOR PURGON.- ...Debo deciros que os abandono a vuestra mala constitución, a la defectuosidad de vuestras entrañas, a la acidez de vuestra bilis, a la feculencia de vuestros hu

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 981

mores... ¡Y dictamino que antes de cuatro días, os hallaréis - en un estado incurable! Caeréis en la bradipépsia. De la - bradipépsia, en la dispépsia. De la dispépsia en la apépsia. De la apépsia en la lientería. De la lientería en la hidropesía, y de la hidropesía, en la privación de la vida, a lo - cual os habrá conducido vuestra locura.

(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto III, Escena VI) (1)

Este pequeño ejemplo de terapia médica del Siglo XVII que muestra Molière por boca del Señor Purgón, no es más que la exageración de actitudes de ciertos galenos que así extorcionaban a sus pacientes para asegurar su percepción monetaria. No sólo se creía casi universalmente en los medios supersticiosos de combatir las enfermedades, o provocarlas, sino que los principales médicos eran judíos, quienes, se decía habían adquirido su conocimiento de los mahometanos; eran sospechosos de magia, sospecha que quizá les venía bien, puesto que aumentaba sus ingresos.

Los otros médicos que aparecen en "El Enfermo Imaginario", los Diafoirus, padre e hijo, son por su parte otro sector médico. Por consejo del Señor Purgón, Argán desea casar a su hija con Tomás Diafoirus, un joven imbécil recién graduado como doctor, y cuyos estudiados discursos oratorios, aprendidos de memoria como loro, han cautivado a su futuro suegro enteramente. Tomás también ha aprendido todos los preceptos médicos a base de repetirlos sin saber exactamente qué es lo que dicen o aconsejan, y en la Facultad ha provocado revuelo por oponerse a todo, sin discriminación ni objeto, sólo por el hecho de darse importancia llevando la contraria. Sería capaz de oponerse a un concepto médico equivocado y llegar al procedimiento correcto si tan sólo la Facultad Médica aceptara que sus conceptos son los erróneos. Mientras tanto, Tomás, al igual que su padre, se opone terminantemente a las ideas revolucionarias que están siendo estudiadas en sus clases, principalmente a los descubrimientos de Harvey con respecto a la circulación de la

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 984

sangre. En este aspecto, los Diafoirus son para Molière los representantes de aquellos galenos que se oponían al avance de la ciencia médica, en especial de un tal Gui Patin, un terco contradictor de Harvey. Para complacer a su padre y que éste se sienta orgulloso de su hijo, Tomás está totalmente embebido en sus conocimientos hipocráticos que casi no puede hablar de otra cosa, a menos que sea de memoria. Para cortejar a Angélica, le regala una copia escrita de una discusión que hizo en contra de los defensores de la circulación de la sangre, en lugar de regalarse flores; y en vez de llevarla al teatro, como observa Toñita, la sirvienta, invita a su prometida a que asista a la disección que hará a una mujer; verdaderamente es un asno en lo que se refiere a las relaciones amorosas, a las reglas de etiqueta y el habla común. El Señor Diafoirus no es mucho mejor:

EL SEÑOR DIAFOIRUS.- (Tomándole el pulso a Argán) Tomás; coged el otro brazo del señor a ver si sabéis hacer un buen diagnóstico por su pulso. *¿Quid dicitis?*

TOMAS.- *Dico*, que el pulso del señor es el pulso de un hombre que no está nada bien.

DIAFOIRUS.- Bueno.

TOMAS.- Que es durísimo, por no decir duro.

DIAFOIRUS.- Muy bien.

TOMAS.- Repelente.

DIAFOIRUS.- *Bene*.

TOMAS.- Y hasta un poco capricante.

DIAFOIRUS.- *Optime*.

TOMAS.- Lo cual produce un trastorno en el parénquima esplénico, es decir en el baso.

DIAFOIRUS.- Perfectamente.

ARGAN.- No; el Señor Purgón dice que lo que tengo enfermo es el hígado.

DIAFOIRUS.- Bueno, sí; quien dice parénquima se refiere al uno y al otro a causa de la estrecha simpatía que los une por medio del vaso breve del píloro y, con frecuencia, de los meatos colídocos. ¿Os habrá mandado, sin duda, que comáis mucho asado?

- ARGAN.- No; sólo cosas cocidas.
- DIAFOIRUS.- Bueno, sí; asado o cocido es lo mismo. Os prescribe muy atinadamente, y no podríais estar en mejores manos.
(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto II, Escena IX) (1)

Diafoirus, consciente de la poca brillantez de su hijo, trata de hacerlo quedar bien ante el futuro suegro. Su proceder posterior indica que trata de ocultar la estupidez de Tomás, no desacreditar a su protector, el Señor Purgón, o que sus propios conocimientos anatómicos no estaban muy actualizados. Hay que recordar que aunque se efectuaba la disección, ésta era realizada muy escasa e infrecuentemente, apenas para estudiar superficialmente el interior del organismo. Esto se debía al hecho de creerse que interfería con la resurrección del cuerpo. Quizá era una medida sabia, teniendo en cuenta el estado retrasado de la medicina por aquellos días. Ese atraso queda ejemplificado además en los remedios casi alquímicos que le suministra el Señor Fleurant (Oloroso), el boticario, al quejumbroso Argán por prescripción del Señor Purgón. (Acto I, Escena I y Acto III, Escena IV)

Estos médicos y boticarios ignorantes y fátuos hacen que la obra esté llena de acertadas observaciones costumbristas en las que Molière satisface no pocos rencores personales. De toda la producción teatral en la que retrata a galenos del Siglo XVII, éstos son los más perfeccionados y completos, no solamente por lo que se puede apreciar que hacen y recetan, que ya da una imagen bastante clara, sino además por lo que se dice de ellos y el concepto que tienen de ellos mismos, que completa y redondea su carácter:

EL SEÑOR DIAFOIRUS.- Hablándoos con franqueza, nuestra profesión aplicada a la gente aristocrática, no me ha parecido nunca agradable he creído siempre preferible para nosotros consagrarnos al público. El público es manejable. No tiene uno que responder de sus actos ante nadie, y, con sólo aplicar las reglas del arte, no hay que preocuparse de nada de lo que pueda ocurrir. Y lo enojoso, cuando se trata de miembros de la grandeza, es que, si caen enfermos, quieren terminantemente que sus médicos los curen.

(1) MOLIERE, op. cit., págs. 975-976.

TONITA.- ¡Qué divertido! ¡Se necesita ser impertinentes para que
 rer que los curen los señores médicos! No los asistís
 para éso; los asistís para lograr vuestras pensiones y
 para recetarles remedios; es cuenta de ellos curarse, si
 pueden.

DIAFOIRUS.- Eso es cierto. No tiene uno más obligación que tratar a
 la gente con arreglo al formulario.
 (MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto II, Escena VI)
 (1)

Más inhumanos que en "El Señor de Pourceaugnac", los médicos de esta obra
 están concientes de sus limitaciones, aunque nunca lo aceptarían, y así -
 abusan de aquellos que por ignorancia y falta de poder económico y político-
 no pueden esperar de ellos más que palabras huecas y remedios inútiles y mo-
 lestos. Tienen tan mal entendido los preceptos de Hipócrates, y siguen tan-
 ciegamente las reglamentaciones religiosas de su tiempo, que van en contra,-
 conscientemente a veces, del juramento hipocrático que supuestamente hi-
 cieron al ser titulados médicos:

"...El régimen que adopte será para el beneficio de mis pacientes de
 acuerdo a mi habilidad y juicio, y no para un perjuicio suyo o para
 cualquier mal. A nadie daré una droga mortal, aún cuando se me pida,
 ni le aconsejaré a tal ...A la casa que entre, será para beneficio
 del enfermo, refrenándome de cualquier acto maligno o corrupción..."
 (HIPOCRATES: "Juramento Hipocrático"; fragmentos) (2)

Los médicos que retrata Molière en sus obras, y principalmente en ésta, -
 son unos farsantes que sólo buscan el provecho económico y el renombre. Hay
 que recordar que si bien en una comedia se retrata a caractères viciosos y/o
 ridículos, y que muchos de los galenos de la época de Molière merecían las -
 burlas que de ellos hacía, éstos no representaban la totalidad de los médi-
 cos franceses del Siglo del Rey Sol. Algunos estaban a favor de una renova-
 ción en los preceptos médicos utilizados, pero la dictadura religiosa, contra
 la que Molière luchó por "Tartufo", no lo permitía por considerar a la inves-
 tigación y al cambio unas profanaciones al cuerpo, y una herejía a los cono-
 cimientos de Galeno.

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 971

(2) ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, op. cit., pág. 199.

Desde las obras tempranas de Molière, junto al personaje del padre y del médico, ha ido evolucionando otro: la sirvienta. Vivaz, astuta y excepcionalmente realista, ha tenido un lugar muy importante en las comedias de Molière: Dorina en "Tartufo"; Liseta en "El Amor Médico"; Nicolasa en "El Burgués Gentilhombre", por nombrar algunas de las más importantes. En "El Enfermo Imaginario", todas quedan resumidas en Toñita, la culminación de la pícaro que crea y resuelve embrollos; para burlarse aún más de su amo y de los médicos, les dice exactamente lo que quieren oír, de lo que están convencidos y seguros. Es tan ágil en su sorna diciéndoles directamente sus actitudes ridículas, envueltas en una inocencia aparente, que no es de dudar que a sus espaldas les haga gestos o trate de controlar la risa que lucha por escapar de sus labios:

CLEANTO.- Señor...

TONITA.- No habléis tan alto, porque le trastonáis la cabeza al señor.

CLEANTO.- Señor, estoy encantado de encontraros de pie y de ver que estáis mejor.

TONITA.- (Fingiendo irritarse) ¿Cómo, que está mejor? Eso es falso. Mi amo sigue estando mal.

CLEANTO.- He oído decir que el señor estaba mejor, y le encuentro muy buena cara.

TONITA.- ¿Qué queréis decir con eso de la buena cara? El señor la tiene malísima, y son unos impertinentes los que os han dicho que estaba mejor. Nunca ha estado tan mal.

ARGAN.- Tiene razón Toñita.

TONITA.- Anda, come, duerme y bebe lo mismo que los demás; a pesar de eso, está muy enfermo
(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto II, Escena III)
(1)

Esta actitud, que utiliza a través de toda la obra llevándola a sus máximas consecuencias, como se verá más adelante, es el resultado de años al servicio de una familia que confía en ella, depende en gran parte de su ingenio para resolver problemas familiares; una familia de quien conoce secretos, ilusiones y deseos, pero que por su posición de sirvienta, confidente y en

(1) MOLIERE, op. cit., págs. 967-968

fermera sólo debe quedarse callada, aún cuando sepa que en la mayoría de los casos ella tiene la razón y no es tan necia como el jefe de familia. Si se burla de los miembros de la familia y a la vez los ayuda, es por que hay - además una dependencia emotiva: no puede evitar quererlos y querer protegerlos. Junto con Beraldo está consciente de la hipocresía de Belina, a quien no considera de la familia por ser la segunda esposa de Argán y madrastra de Angélica y Luisilla; reconoce la necesidad de desengañar al hipocondriaco de la fantocherfa de los médicos y los propósitos de su esposa; y quiere ayudar a los jóvenes amantes, Cleanto y Angélica. Esto último se realiza acciden- talmente cuando Beraldo hace que el Señor Fleurant suspenda la aplicación - del clíster, ya que el Señor Purgón, además de maldecir a Argán, rompe el - compromiso de su sobrino con la hija de su paciente.

El siguiente paso es desacreditar a Purgón y a los demás galenos ante los ojos de Argán. Para ello, Toñita se disfraza de médico, ante la diversión - de Beraldo, y a todo lo que recetó el charlatán, ella descarta como erróneo; a los síntomas observados por éste, ella dice lo contrario; le tilda de ig- norante y "no tengo a ese individuo anotado en mi lista entre los grandes - médicos". Viendo que su estratagema está dando resultado, Toñita decide - curar definitivamente a Argán de espanto de los médicos:

TORITA.- Si yo estuviera en vuestro lugar, haría que me cortasen - ahora mismo ese brazo. ¿No véis que atrae hacia sí todo el alimento, impidiendo el mejor provecho al otro?

ARGAN.- Sí; mas yo necesito este brazo.

TORITA.- Tenéis también un ojo derecho, que yo, en vuestro lugar haríame arrancar. ¿No véis que molesta al otro y que le roba su alimento?

ARGAN.- No corre prisa. ¡Bonita operación, dejarme tuerto y man- co!

(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto III; Escenas XIV y XV) (1)

(1) MOLIERE, op. cit., págs. 987-988

Ya que los médicos verdaderos se contradecían los unos a los otros, daban curas sin ton ni son y tenían sus conocimientos totalmente deteriorados, Toñita aprovecha para hacer de su personificación el más desquiciado de los galenos.

Así como en "El Médico Fingido" Sganerelle crea a un hermano gemelo para aparecer en dos lugares distintos a la vez, Toñita, confiando en la fe ciega y estupidez de su amo, le pone de sobre aviso que el médico "Se parece a mí como dos gotas de agua; y si no estuviera yo segura de que mi madre fue una mujer honrada, aseguraría que era mi hermanito que me hubiera dado ella después de muerto mi padre". Obviamente, por el empeño de Argán en ser tratado por un médico a toda costa, el truco surte efecto; saliendo por una puerta y regresando por otra, habiéndose quitado rápidamente el disfraz, Toñita pasa la prueba y ejecuta la burla a las mil maravillas. Toñita contiene toda la astucia y picardía de sus predecesoras, sumada a la de Sganerelle criado y Scapín: es un verdadero derroche de sensatez y malicia.

Ya sin el disfraz, y después de burlarse a sus anchas de su amo, Toñita decide jugar su última carta: abrirle los ojos con respecto a los sentimientos de Belina, su intrigante esposa, y de Angélica, la hija que le quiere, pero que está condenada al convento si no accede a cumplir los deseos de su padre y casarse con el idiota de Tomás Diafoirus. En una de las secuencias más ingeniosas de desenmascaramiento de toda la Literatura Universal, Toñita le pide a Argán se finja muerto para "confirmar" las ideas que tiene de su mujer e hija; la esposa que creía que lo amaba y que por ello lo consentía, resulta ser una hipócrita oportunista, que sólo esperaba que se muriera para apoderarse de su fortuna, asqueándole cualquier contacto que de él recibía y agradeciendo al Cielo que al fin lo haya quitado de su paso. Con esta escena Molière expone los temores y dudas que sentía con respecto a su relación-

matrimonial con Armada Bejart, cerca de veinte años menor que él; si bien es cómica para el espectador, considérese el dolor de la persona que descubre que más que amársele, se le aborrece, y precisamente por aquella a quien ama.

Molière ya había tratado este tema anteriormente, pero nunca con esa introspección y amargura que se hacen sentir en esta escena. Belina es la aglutinación de personajes intrigantes e hipócritas de obras anteriores: Celimena y Arsinoe de "El Misántropo", y Dorante en "El Burgués Gentilhombre", por señalar algunos. Mas si estos mantienen un poco de comicidad, haciendo un poco agradable o risible su situación, Belina, como un Tartufo con faldas provoca un rechazo, un sentimiento de alivio cuando al fin se le descubre antes que pueda poner en práctica sus designios, por medio del Sr. Buenafé, el notario, que nada tienen que ver con la risa y la comicidad. Aquí Molière se acercó más a escribir una obra seria que una comedia. Aún así, puede hablarse de un desenmascaramiento cómico: Belina recibe su castigo al quedar su hipocresía en evidencia, y Argán su ceguera emotiva a la que le acarrea su egoísmo.

La escena se hace aún más patética cuando es el turno de Angélica de estar ante su padre "muerto". Este momento podría caer, mal actuado, en lo cursi y ramplón; mas Molière pedía sinceridad y naturalidad de sus actores, y Armada, que interpretaba el papel de Angélica, se distinguía por ser una buena actriz; así que no es de extrañarse si en esta escena hubieran otros ojos húmedos además de los suyos. El dolor y la desesperación de Angélica ante la muerte del padre querido, cuando éste creía que era odiado o indiferente, son el justo castigo que Argán recibe por su egoísmo. Así, esta comedia, más que ser de vicio social, es de falla de carácter y podría acertadamente llamarse también "El Hipocondriaco Egoísta".

Curado de su comportamiento nocivo, Argán consciente en el matrimonio de Angélica con Cleanto, pero sin olvidar su propósito inicial; si bien se le ha curado de su egoísmo, no se le puede curar de su hipocondría y pide, como única condición al casamiento, que Cleanto se convierta en médico. Beraldo sugiere, para salvar la situación y "acomodarse a los caprichos" de su hermano, que el propio Argán se convierta en galeno para poder atenderse a sí mismo, asegurándole que junto con la toga y el birrete viene el latín y la sabiduría. Argán accede, y ante el regocijo general, es nombrado miembro de la Facultad de Medicina por un grupo de enmascarados de carnaval que se mofan y hacen escarnio de la ceremonia de recibimiento hipocrático. A las preguntas al respecto de qué remedio es necesario en varios casos, sin importar la gravedad de la enfermedad, Argán responde: "Primero lavativa, después sangría, luego una purga". Jura obedecer las leyes de la Facultad, tener en todos los casos el criterio antiguo, sea para bien o para mal, y utilizar sólo los remedios prescritos por las autoridades, sin importar si servían para una enfermedad u otra, y aun si el enfermo muere de su dolencia. Con esta escena, Molière implicaba que para la ciencia médica que se practicaba en su época, cualquier botarate y asno podía ser médico. Y con estos remedios, lavativas, sangrías y purgas, etc. era obvio que la persona realmente enferma de un mal mayor, dígase cancer, por ejemplo, terminaba de sentirse mal y era "ayudada" a morir; y la persona que sufriera de una dolencia menor, "dolor de caballo" entre los más comunes, pensaría dos o tres veces antes de ponerse en manos de cualquier facultativo.

En "El Enfermo Imaginario", Molière utiliza nuevamente el recurso de la Comedia-Ballet que ya había usado anteriormente nueve veces, sin contar a "Psiquis", que es considerada Tragedia-Ballet. En ellas, los bailes raramente tenían relación directa con el argumento, y en dado caso de tenerlo, era

en un 25% de la totalidad de bailes por obra. En ésta, su última Comedia--Ballet, el porcentaje aumenta, ya que el Prólogo, el Duo amoroso del primer acto, y el bailable final están ligados directamente con la trama de la comedia.

El primer prólogo que escribió Molière fue ideado para festejar y conmemorar la victoria de Luis XIV en la conquista de Holanda (1673). Pero muy pronto los dos pastores que compiten cantando loas al Rey por dicha batalla ante la mirada de Flora, la intervención de Pan, y los vitóres de sus amadas pastoras, se volvieron obsoletos: Luis fue rechazado por Guillermo de Orange a finales de ese año, y desde entonces obligado a conducir una serie de campañas indecisivas que duraron hasta la firma de la paz general en 1678. Si bien logró la anexión del Franco-Condado a la Corona, lo que iba a ser una guerra corta y rápida, resultó ser una cansada sucesión de campañas y sitios, un fracaso que sólo incrementó la irritación del Rey. Por esta razón Molière compuso otro Prólogo que tiene sobre el primero la ventaja de ser más condensado y de anunciar el asunto de la comedia:

UNA PASTORA.- Vuestra más alta ciencia es tan solo quimera,
vanidosos e insensatos galenos,
y no podéis curar con vuestros latinajos
el dolor que me aflije.

¡Ay! A decir no me atrevo
mi amoroso martirio
al pastor de mis ansias,
que es quien puede aliviarme.
No pretendáis sanarle,
médicos ignorantes: no sabrís hacerlo.
Esos pobres remedios, de los que cree el vulgo
que conocéis a fondo la virtud admirable,
para mi mal no tienen nada de saludable;
vuestra cháchara, digna de un falsario,
cura sólo a un Enfermo Imaginario...

(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Segundo Prólogo) (1)

Este Prólogo bien podría servir en cualquiera de las demás obras médicas, pues como puede apreciarse deja visible el móvil y mecanismo con el fun

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 953

cionan todas. Como ya se ha dicho, estos médicos que no pueden curar las enfermedades verdaderas, sólo funcionan con alguien que cree estar enfermo. Y las enfermedades falsas, las provocadas por el amor o fingidas para ayudarle, sólo pueden ser curadas por él: el amor cura el amor. Por ello es que la persona que proporciona la solución al impedimento del amor verdadero se disfraza de médico. Así, en "El Enfermo Imaginario", Toñita ayuda al amor de los jóvenes de una manera u otra disfrazándose de galeno, y ya sin el disfraz, por ser quien utilizó la personificación, sigue siendo el apoyo al lazo afectivo de los amantes. Por su parte, Cleanto, el enamorado, recurre al enmascaramiento, pero a diferencia de las otras comedias médicas, su disfraz nada tiene que ver con la medicina. Al contrario: es de maestro de música. Esto es porque su personificación no soluciona su situación, sólo la confirma. Al sustituir al maestro de canto de Angélica, Cleanto puede asegurarse de los sentimientos de ésta y dar libre expresión a su amor con uno de los Duos de amor mejor logrados de Molière. Sin ser un *Intermede*, estando ligado y provocado por la anécdota, este canto es la culminación de todos los personajes de amantes comenzados desde la *Commedia dell'Arte*. Cleato y Angélica encarnan todas las características necesarias para dejar de ser unos simples móviles de la acción; apasionamiento, entereza en sus convicciones, fuerza y ensoñación. El enfrentamiento verbal de Angélica y Belina en la escena VII del Acto II no es el de una mujer ingenua y tonta, sino de alguien que tiene sus cabales bien ordenados, un dominio de su raciocinio y emotividad, tanto que pone a Belina en una situación bochornosa al referirse a las esposas que "coleccionan viudeces" para obtener las fortunas de sus maridos muertos.

Los "Intermedes" del acto primero y segundo, a diferencia de los mencionados anteriormente, no tienen relación directa con el desarrollo de la anécdota. Polichinela, aún cuando se ha dicho que es el amado de Toñita, y a quien se -

le dará un recado para Cleanto, no participa en la comedia y sólo provee un alivio fársico muy al estilo de la comedia italiana all'Improviso. El entretenimiento proporcionado por Beraldo a su hermano, tampoco aporta gran cosa a la comedia, si bien sólo una excusa para tener a la mano a los comediantes que representarían el último bailable: el nombramiento de Argán como médico.

Esta ceremonia cómica, con bailes de Beauchamps y música de Charpentier, - ya que Molière había reñido con Lully, ejecutada por ocho Lavativeros, seis Boticarios, veintidós Doctores y ocho Cirujanos, incluyendo al neófito, el Bachiller Argán, es el clímax de la burla de Molière hacia la Facultad Médica de París. La pedantería y deshumanización con que personifica a los hipocráticos en esta escena, es el resumen de los expuestos anteriormente en contra de los galenos, y que el propio Molière sintetizó en dos oraciones célebres, resumiendo sus ideas en contra de ellos: "es un hombre a quien se paga para que cuente paparruchadas en el cuarto de un enfermo hasta que la Naturaleza haya curado a éste o los remedios le maten"; "él me prescribe unos remedios, yo no los tomo, y me curo". (1)

Desgraciadamente nunca se curó; aún con los regímenes y cuidados o sin ellos, su enfermedad le reclamó al final. Pero Molière, presintiendo su muerte, no perdió la dignidad ni el valor: "mientras estuvieron mezclados en mi vida el placer y el dolor, me he creído feliz; pero hoy, abrumado de pesar, sin poder gozar de ningún momento de satisfacción ni de dulzura, veo claramente que debo abandonar la partida; no puedo ya resistir los dolores y los disgustos, que no me dejan ni un solo instante de tregua. ¡ Lo que padece un hombre antes de morir!". (2)

El 17 de febrero de 1673, el día de la cuarta presentación de "El Enfermo-Imaginario", Molière, que representaba a Argán, se sintió más atacado que lo normal por su afección respiratoria; pero como no quería privar a sus actores

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 444
 (2) Ibid.- págs. 48 - 49

de una cuantiosa recaudación, solamente pidió que la función comenzara a las cuatro en punto. Hizo grandes esfuerzos para llegar al final de la representación, agravándole ésto su mal; y en la última escena, cuando en la ceremonia de nombramiento del nuevo "médico" pronunció la palabra "Juro", le sobrecogió una convulsión de tos, escupió sangre y se desplomó en un sillón; mas, actor hasta el final, logró ocultar su agravamiento al público que creyó que era parte de la obra, redoblando así su risa. Sus actores lo trasladaron del sillón en el escenario hasta uno de los camerinos, y de ahí, en silla de manos, a su casa, donde murió a las diez de la noche, entre vómitos de sangre y convulsiones de frío.

Podría decirse que en su última obra, Molière se maldijo a sí mismo, aunque él no esperara tener tal desenlace:

ARGAN.- ¡Bien impertinente es el tal Molière con sus comedias!
¡Le encuentro muy indiscreto queriendo burlarse de gente tan digna como los médicos!

BERALDO.- No es de los médicos de quienes se burla, sino de lo ridículo de la Medicina.

ARGAN.- ¿Quién le manda a él meterse a criticar la Medicina?
¡Valiente necio y valiente atrevido, que se mofa de las visitas y de las recetas, que combate al Cuerpo Facultativo y que saca a escena personas tan respetables como esos señores! ¡Por vida del diablo! Si fuera yo médico, me vengaría de su impertinencia; cuando se pusiera él malo, le dejaría morir sin auxilios. Por mucho que hiciese y que dijera, no le recetaría la menor sangría, la más ligera lavativa; le diría: "Revienta, revienta; así aprenderás otra vez a burlarte de la Facultad".

(MOLIERE: "El Enfermo Imaginario"; Acto III, Escena III) (1)

Este último párrafo pudo haber sido dicho por cualquier miembro de la Facultad Médica al sentirse retratado en las obras de Molière. Sin embargo, no fueron exactamente los facultativos quienes le negaron sus servicios al morir, sino los sacerdotes; y a no ser por dos monjas que se hospedaban en casa de Molière, éste hubiera muerto sin bendición alguna. Dos clérigos re-

(1) MOLIERE, op. cit., pág. 982.

husaron asistirle, tanto por no abjurar a su profesión de actor, como por los ataques que supuestamente había hecho a la religión en "Tartufo" y en "Don Juan", además de sus burlas a los médicos, protegidos por la Iglesia; y cuando al fin llegó un tercer clérigo, éste le dió la extremaunción, pues Jean Baptiste Poquelin había ya expirado. El hombre había muerto; su obra y el nombre de Molière estraban en aquel momento en la inmortalidad.

Aún en su última obra, Molière nunca perdonó a los farsantes médicos de su época, éstos nunca lo perdonaron a él, ni lo olvidarían; así como nunca olvidará la Historia ni el Arte a un escritor que con sus obras retrató a la sociedad y ciencia de su tiempo, haciéndolos trascender más allá de su época; haciéndolos universales e inmortales. No en balde Boileau lo consideró mejor autor que Racine y Corneille, llamándole "El Pintor del Alma Humana".

CONCLUSION

Para Boileau, la comedia debía reflejar y castigar vicios y caracteres - viciosos de la época para que tuviera validez. En sus obras, Molière lleva esto a cabo cuando critica la falsa devoción que se reviste de hipocresía, como en "Tartufo"; los excesos ridículos y snob de la sociedad en "Las Preciosas Ridículas"; la crítica social y la intolerancia excesiva en "El Misántropo"; los padres que sacrifican el bienestar de los hijos por un provecho monetario y amoroso personal en "El Avaro"; los viejos que quieren casarse con jóvenes en "La Escuela de las Mujeres"; etc. Dichas obras, consideradas sus mejores creaciones, engloban cada una un vicio social a criticar. Por esta razón Boileau consideraba a éstas como las que tenían valor en la producción literaria de Molière, y no las obras cortas y fáciles con las que solamente buscaba agradar y ganar la risa fácil. Dentro de estas últimas se encuentra, sin embargo, la mayoría de las obras médicas, que *individualmente* no constituirían, bajo el punto de vista de Boileau, una crítica objetiva a un vicio individual o colectivo que no haya tratado Molière en otra obra, pero en *conjunto* muestran la actitud nefasta de ciertos miembros de una sociedad: la falta de principios éticos profesionales que presentan es un vicio social tan importante como cualquier vicio de carácter individual y social de las grandes comedias de Molière.

En sus obras maestras, son el avaro, el misántropo, las preciosas, el hipócrita, el viejo enamorado, etc. quienes quedan en ridículo, quienes quedan desenmascarados junto con las personas que alimentan el vicio; sin embargo, en las obras médicas, no son los galenos los engañados y ridiculizados, sino los padres ("El Amor Médico"; "El Médico Fingido"; "El Enfermo Imaginario"; "El Médico a Palos") y el provinciano ("El Señor de Pourceaugnac"), siendo los médicos solamente un instrumento de la burla. En suma, -

en ninguna obra médica de Molière es el médico en sí el personaje ridiculizado, considerado desde el punto de vista del patrón cómico de Boileau. Pero Molière tenía otro concepto de comedia y lo cómico, y es éste el que hay que considerar al analizar sus comedias, las grandes, las cortas y las ligeras.

Para Molière, la comedia era la única expresión de sí completa y verdadera. No se concebía ni se percibía sino en la medida en que encontraba la fórmula-cómica de sus sentimientos. Esto no quiere decir que no fuera capaz de sentirse diferente, de presentar las otras direcciones que hubiera podido tomar su impulso vital, pero la invención cómica era para él lo que el razonamiento para el lógico y la efusión para el lírico: la perfección, la explicación de sus tendencias. Con la comedia, Molière exteriorizaba su mundo interno de conflictos y frustraciones, burlándose de ellos, como si dijera "me río de ustedes, por lo tanto no existen". Por ejemplo, sus problemas conyugales tuvieron salida en las obras de "cornudismo" ("La Escuela de los Maridos", "George Dandin", "La Escuela de las Mujeres", "Sganerelle", etc.); así, su temor a la muerte y sus frustraciones de salud quedaban exteriorizadas en las obras de médicos.

Viendo el partido que la comedia podía sacar de la medicina y los galenos, no dudó en utilizarlos de cualquier manera, para ridiculizar y evidenciar su actitud pedante y poco ética. El personaje del médico en Molière, construido y dibujado a partir de la figura del Dottore Graziano y los médicos de la Commedia dell'Arte, logra su perfección y culminación; los médicos de Molière son impostores que en vez de confesar la ignorancia humana, pretenden disfrazarla con palabras grotescas. A Molière no le importaban las reglas del buen escribir, con tal que las obras teatrales resultaran agradables al público, y si pintando en sus obras de médicos a galenos de su época, burlándose de ellos, recibía el aplauso del público, lo demás vendría solo:

DORANTE.- ...El buen sentido no tiene puesto determinado en la comedia; ...me fiaría bastante de la aprobación del patio en razón a - que entre sus componentes hay muchos que son capaces de juzgar una obra de acuerdo con las reglas, y que los otros, las juzgan conforme al buen sistema, que consiste en dejarse cautivar por las cosas y en no tener ni prevenciones ciegas, ni complacencias fingidas, ni delicadezas ridículas. ...Me pongo de parte del buen sentido, y no puedo soportar las ebulliciones de nuestros marqueses de mascarilla...

URANIA.- ...Ese género de sátiras recaen directamente sobre las costumbres y no afectan a las personas mas que de rechazo. No vayamos a atribuirnos nosotros mismos los rasgos de una censura general, y aprovechemos la lección, si nos es posible, como si no se dirigiesen a nosotros. Todas las pinturas ridículas expuestas en los teatros deben ser consideradas sin pesar para nadie. Son unos espejos públicos donde no hay que demostrar nunca que uno se vé y es atribuirse claramente un defecto escandalizarse de que lo censuren.

DORANTE.- ...No habréis hecho nada si no lográis que se reconozca en ellos a la gente de vuestro siglo. ...Hay que divertir en ellas, y es singular empresa la de hacer reír a la gente honrada. ...Resultáis unas personas divertidas con vuestras reglas, que utilizáis para turbar a los ignorantes y para aturdirnos a diario. ...Son tan solo algunas observaciones fáciles que el buen gusto ha formulado sobre lo que puede quitar el gusto que siente uno por esa especie de poemas, y el mismo buen sentido que ha hecho en otros tiempos esas observaciones las hace fácilmente sin ayuda de Aristóteles ni de Horacio. - Quisiera yo saber realmente si la gran regla de todas las reglas no es agradar, y si una obra de teatro ha alcanzado su fin, no ha conseguido un buen camino. ¿Se pretende acaso que un público entero se equivoque sobre esa clase de cosas-- y que cada cual no sea ante ellas juez del placer que le proporciona?
(MOLIERE: "La Crítica de la Escuela de las Mujeres"; Escenas VI y VII) (1)

Molière, conciente e instintivamente, combina las teorías sobre la comedia, tanto de Aristóteles, como de Boileau. El primero, entre otras cosas, propone que en la Comedia intervienen varios personajes ridículos del pueblo, a diferencia de la tragedia, donde los personajes son serios y elevados; el segundo, singularizando, prefiere considerar el mecanismo de la comedia como el desenmascaramiento y ridiculización de sólo un personaje vicioso. Para Molière, el personaje ridiculizado podía ser aquel alrededor de quien estaba

(1) MOLIERE, op. cit. págs. 324 - 325.

girando la acción, o los personajes que fungían como detonadores de la burla; así que, aunque no eran los personajes centrales de la comedia, los médicos - recibían su cucharada de burla:

"El ridículo es esa forma externa y visible que la providencia de la Naturaleza ha adherido a todo aquello que es contrario a la razón - en orden de llamar nuestra atención hacia ello y hacer que lo evitemos. Para apreciarlo, debemos apreciar esa cualidad razonable de - la que sugiere adolecer y percibir qué constituye esa cualidad... - La esencia de lo ridículo es la incongruencia...de ahí que toda mentira, disfraz, engaño, disimulación, cualquier exhibición externa - diferente a la realidad básica, en suma cualquier contradicción entre las acciones que surgen de un mismo principio, es esencialmente ridículo."

(MOLIERE: "Lettre sur L'Imposteur", fragmentos) (1)

Aquí se encuentra, innegablemente, la visión que le permitió a Molière - crear algo enteramente nuevo en la comedia. La comedia didáctica, la comedia satírica, la farsa, todas estas eran conocidas antes de los días de Molière y ninguna es de su invención; pero la comedia que sólo es incidentalmente hilante y reside esencialmente en una constante visión doble, del bien y del mal juntos, de lo verdadero y lo engañoso, de lo normal y lo anormal, de lo inteligente y lo pedante; esta forma de comicidad es su invención y gloria.

Tanto las obras cortas de Molière, las obras ligeras con las que solamente quería hacer reír, como aquellas en las que empeñó, por así decirlo, parte de su sangre y vida, son merecedoras de un lugar dentro de la atención de los estudiosos, ya que en todas plasmó parte de la época que vivió, retratando vicios y caracteres que - por ser tan humanos - son necesariamente universales.

(1) ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, op. cit., pág. 672

BIBLIOGRAFIA

BENTLEY, Eric, Theatre of War; Eyre Methue Ltd.; London, England; 1972, -
First edition.

BERGSON, Henri, La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico; -
Espasa-Calpe, S.A.; Colección Austral No. 1534; Madrid, España; 1973, 1a. Ed.

CLARK BARRET, H., European Theory of Drama; Crown Publ. Inc., New York, --
U.S.A., Eight edition, 1965.

COLLIER'S ENCYCLOPEDIA; Macmillan Educational Corporation; U.S.A.; 1974,
25th edition; Vol. 15, pags. 650-649; Vol. 16, pags. 420-423.

DABINI, Attilio, Notas sobre la Commedia dell'Arte; Cuadernos del Sur/ --
Universidad Nacional del Sur; Bahía Blanca, Argentina; 1967, 1a. edición.

D'AMICO, Silvio, Historia del Teatro Universal; Editorial Losada; Buenos
Aires, Argentina; 1954, 1a. edición; Vols. I y II.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA; Encyclopædia Britannica Inc., William Benton,
publisher; Chicago, U.S.A.; 1962, 30th. edition; Vdl. 15, pags. 198-202, 660--
673.

FERNANDEZ, Ramón, Molière; Editorial Kier; Buenos Aires, Argentina, 1945
1a. edición.

GALLO, Blas Raúl, El Teatro y la Política; Centro Editor de América La
tina, Encilopedia de Teatro No. 5; Buenos Aires, Argentina; 1968, 1a. edición.

LOS GIGANTES, Molière, La Nueva Biblioteca para Todos No. 2; Enzo Orlandi
editor; Victorio Peral Domínguez, traductor y adaptador; Arnoldo Mondadoni, -
editor italiano; Editorial Prensa; Madrid, España; 1970, 1a. edición.

LAATHS, Erwin, Historia de la Literatura Española Universal; Editorial -
Labor, S.A.; Barcelona, España; 1967, 1a. edición.

MACGOWAN, Kenneth, La Escena Viviente: Historia del Teatro Universal; -
Eudeba, Biblioteca el Hombre y su sombra; Buenos Aires, Argentina; 1966, 7a.-
edición.

MEDA VIDAL, Carmen, Personajes del Teatro de Molière; Tesis de Maestría -
en Letras Modernas Francesas; U.N.A.M., México; 1963.

MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin, El Amor Médico; Traducción en Verso de-
Héctor Azar; Textos del Teatro de la Universidad de México No. 10; U.N.A.M. -
México, 1967; 1a. edición.

_____, _____, Comedias; Prólogo por Rafael Solana; -
Editorial Porrúa, S.A., Colección "Sepan Cuantos..." Nos. 144 y 149; México; -
1982, 10a. edición.

_____, _____, El Enfermo Imaginario/El Médico a Palos;
Prólogo por Lorenzo López Sancho; Salvat Editores, S.A., Biblioteca Básica -
Salvat No. 12; Navarra, España; 1969; 1a. edición.

_____, _____; Obras Completas; Recopilación, Traducción Estudio Preliminar y Censo de Personajes por Julio Gómez de la Serna; Editorial Aguilar, S.A. de Ediciones; Madrid, España; 1951, 2a. edición.

MOREAU, André, Molière y la Comedia en Francia; Textos del Teatro de la - Universidad de México No. 7; U.N.A.M., México, 1967, 1a. edición.

PALANT, Pablo, Teatro: El Texto Dramático; Centro Editor de América Latina Enciclopedia de Teatro No. 3; Buenos Aires, Argentina; 1968, 1a. edición.

PALMER, John, Molière : El Pintor de la Naturaleza Humana, su vida y su obra; Editorial Claridad, S.A., Ediciones Antonio Zamora; Buenos Aires, Argen- tina; 1957, 1a. edición.

PANDULFI, La Commedia dell'Arte; Edizioni Sansoni Antiquariato; Firenze, Italia; 1957, 1a. edición.

RUSSEL, Bertrand; Religión y Ciencias; Fondo de Cultura Económica, Brevia- rios No. 55; México; 1956, 2a. edición.

SAINTE-BEAUVE, Charles, El Teatro Clásico Francés; Editorial América, Bi- blioteca de Autores Célebres No. 12; Madrid, España; 1919, 1a. edición.

SIMON, Alfred, Molière par lui-même; Editions du Seul, Ecrivain de Tou- jours; France; 1957, 1a. edición.

THOORENS, León, Vida y Pasión Creadora de Molière; Editorial Renacimiento Colección de Biografías Renacimiento; México; 1964, 1a. edición.

URIBE, Ma. de la Luz, La Comedia del Arte; Editorial Universal, S.A., El - Espejo de Papel; Santiago de Chile, Chile; 1967, 1a. edición.