

Molière

El misántropo El burgués gentilhomme

Prólogo, traducción y notas
de Mauro Armiño



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Le Misanthrope – Le Bourgeois gentilhomme*

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Escuela francesa: *Retrato de Sebastien le Prestre, señor de Vauban* (detalle). Museo del Palacio de Versalles.

© Leemage / Corbis / Cordon Press

Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del prólogo, la traducción y las notas: Mauro Armiño, 2015

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2015

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;

28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-9777-2

Depósito legal: M. 423-2015

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Prólogo, por Mauro Armiño
19	<i>El misántropo</i>
21	Contaminación de obra y vida
26	La carta-prólogo
31	El atrabiliario enamorado
38	Posteridad de <i>El misántropo</i>
44	<i>El burgués gentilhombre</i>
51	Una extravagancia diplomática
68	Posteridad de <i>El burgués gentilhombre</i>
73	Vida de Molière
79	Esta edición
81	Bibliografía
87	El misántropo
91	Acto Primero
121	Acto II
143	Acto III
163	Acto IV
181	Acto V
201	El burgués gentilhombre
207	Acto Primero
225	Acto II
257	Acto III
317	Acto IV
341	Acto V

369	Apéndice
371	El librero al lector
373	Carta escrita sobre la comedia del <i>Misántropo</i>
389	La ceremonia turca (edición de 1682)

Prólogo

Para hacer de Molière un sabio a prueba de siglos, o por la conveniencia del momento, pues ambas cosas se confunden muy a menudo, a veces se han difuminado sus rasgos distintivos, sobre todo aquellos a los que su público había sido quizá más sensible.

Morales du grand siècle
Paul Bénichou

Estrenadas con cuatro años de distancia, *El misántropo* (1666) y *El burgués gentilhomme* (1670) pertenecen a dos registros absolutamente distintos en la obra de Molière: la primera, una comedia de «corte» y salón, aplica el bisturí sobre un sector social constituido en la etapa que inicia el reinado de Luis XIV para Francia; la segunda, una comedia de «ciudad», con música, canto y ballet para diversión cortesana, también lo aplica, pero ahora sobre la burguesía ascendente y sus ínfulas de nobleza. *El misántropo* quiere ser, aunque provocase la risa de los espectadores, una comedia «seria», «sombria» incluso, tanto que el tiempo la ha convertido para muchos directores de escena en un drama íntimo, angustioso, de Alceste, un protagonista perteneciente a la nobleza que se «suicida» de la sociedad y huye solo y desesperado de la vida cortesana. Su desenlace rompe con el final acostumbrado de

las comedias, que terminaba con el emparejamiento de los protagonistas una vez salvados los obstáculos que la trama iba poniendo. *El burgués gentilhomme*, en cambio, sólo pretende ser, con un desleído argumento de jóvenes enamorados que franquean las barreras opuestas a su felicidad, un divertimento para que el rey y sus cortesanos rían y bailen en una comedia-ballet, género nuevo sobre las tablas cuyas características y normas Molière habría sido el primero en perfilar, si no en inventar; la víctima de la risa es un simple burgués ridículo enriquecido y deslumbrado por los fulgores que el Rey Sol desprendía.

Pero ambas tienen, la primera con su aspereza, la segunda con su risa sardónica, un denominador común: la propaganda de los nuevos aires que Luis XIV trae a las costumbres y de la civilidad abierta que los salones cortesanos y la literatura van imponiendo lentamente en una operación de alcance político que pretendía dejar atrás la Francia belicosa de las guerras de religión (desde Enrique IV, primero de los Borbones, con su «París bien vale una misa»), y las toscas usanzas que, con más de un pie en la Edad Media, regían en una corte todavía dominada por la nobleza de guerra. Los esfuerzos del cardenal Mazarino para firmar la paz en todos los litigios franceses que había abierto la política de su antecesor, el cardenal Richelieu, fueron pronto inútiles; pero mientras el equipo de gobierno del adolescente Luis XIV reabre nuevos frentes de guerra por toda Europa, la idea mazariniana había cuajado en los salones: buena parte de una aristocracia desposeída de su «trabajo natural» por los tratados de intención pacifista de Mazarino se veía obligada a vivir en sociedad. El cardenal italiano,

culto y refinado, había traído de su país de origen algunas formas de convivencia menos burdas, pero, sobre todo, un aire distinto que afectó a las costumbres y tenía por objetivo satisfacer los «placeres del espíritu»; ese aire acabaría gozando de carta de naturaleza en los salones de las *précieuses*, en unos gabinetes a los que ya Richelieu había dado alas en sus afanes de cultura; el cardenal francés había generado nuevos espacios culturales, desde la creación de la Académie Française a la rehabilitación y mejora de salas de espectáculos, pasando por el otorgamiento de pensiones anuales a poetas, literatos y dramaturgos; y la vida cortesana se adornaba con lecturas públicas de tragedias y poemas, de charlas y debates sobre temas como «¿Es compatible el matrimonio con el amor?»; en este clima se produjo también la difusión de novelas, en especial de la novela sentimental por excelencia que había mecido la juventud de muchos de los asistentes a tales reuniones: *L'Astrée*, de Honoré d'Urfé. Por esos salones pasó, durante más de medio siglo, «todo Francia», es decir, la *crème*: desde Richelieu a Condé, los príncipes de Conti, los Guise, Madames de Sévigné y de La Fayette, y su séquito de literatos: el joven Bossuet, Tallemant des Réaux, Paul Scarron, Chapelain; éste, por ejemplo, escribe a Guez de Balzac en 1638: «No se habla sabiamente, pero sí razonablemente, y no hay lugar en el mundo donde haya más sentido común y menos pedantería».

Veinte años más tarde, en 1658, cuando un cómico de provincias llamado Jean-Baptiste Poquelin, Molière, llega a París con sus bártulos y la intención de situar a su *troupe* en el espacio cortesano, todo ese mundo de las

précieuses ha cambiado mucho; a mediados de los cincuenta, el preciosismo literario se había convertido en un baúl de juegos y justas poéticas donde los literatos se extenuaban persiguiendo el más difícil todavía, los nobles se engolfaban en una vida mundana dirigida por normas muy codificadas, y las damas entretenían su aburrimiento en el remedo de unas cortes provenzales imaginadas a partir de los relatos del amor cortés.

Favorecida por Monsieur, Philippe d'Orléans, «hermano único del rey», la *troupe* de Molière se presenta tirando de baúl y ofreciendo en París viejas comedias, sólo a medias originales, de su etapa provinciana; le dan cierto prestigio y le consiguen, ya en 1658, la sala del Petit-Bourbon, concedida por el rey en alternancia con los Italianos, los cómicos que mantenían en París la tradición de la farsa. Al año siguiente, el estreno de *Las preciosas ridículas* se convierte en éxito rotundo por su ataque a los excesos del preciosismo, que hacen reír a la nobleza que frecuenta el palacio del Louvre y los salones. Sus protagonistas quieren ser personajes del *monde*, del *siècle*, términos que, en ese momento, designan exclusivamente a la corte, a la buena sociedad, un «mundo» situado en una estratosfera ideal y que llegaba a recibir el calificativo de «país»; con este sentido lo utilizará Molière en *El misántropo*.

Ataques, por otra parte, muy medidos por Molière, porque ese mundo conformaba casi exclusivamente, junto con la alta burguesía¹, el público que asistía a las

1. Basta analizar los precios de las entradas. Un solo ejemplo: un ayuda de cámara –puesto bien remunerado– cobraba como máximo, y

obras de teatro, y que era el mismo tanto para las tragedias de Corneille como para las comedias; para que esos espectadores pudieran compartir la risa y burlarse de las ridículas necias que son Cathos y Madelón sin sentirse rozados por la burla, Molière estira la pintura de esas provincianas hasta el patetismo de la farsa; no son, además, sino unas burguesas, sólo capacitadas para captar los ademanes y los gestos externos de la civilidad de la corte, que convierten en aspavientos. La estirpe (o la falta de estirpe) de Cathos y Madelón las sitúa fuera de ese *monde*, que, por lo tanto, podía reírse de la desproporción entre su realidad y la transcripción que las ridículas hacen de un espacio que no les pertenece, por más «parisinas» que se pretendan.

Una vez resuelta la guerra civil de la Fronda, que a punto estuvo de poner la corona sobre la cabeza de los Condé o los Conti —tan Borbones, por otra parte, como Luis XIV—, Mazarino y la reina madre, la española Ana de Austria, dirigen la minoría del monarca (nacido en 1638) tratando de diluir el poder de aquella aristocracia levantisca cuyos miembros, además de la sangre borbónica, tenían de su parte un gran prestigio como jefes de ejército. Se ha escrito, con ironía simplificadora, que para ello el nuevo reinado vistió a su nobleza con pelucas, tacones y complicada indumentaria, para mantener-

muy pocos, 10 libras al mes; la entrada más barata, en el patio, de pie, costaba los días de estreno libra y media. Las entradas más caras, la primera fila de palcos (aristocracia, alta burguesía) y 40 plazas que se habilitaban a ambos lados del escenario, 5 libras y 10 *sous*. Véase Jean Clarke, «Les Théâtres de Molière à Paris», *Le Nouveau Moliériste*, núm. 2, 1995, pp. 247-272.

la así entretenida en fiestas y ceremonias e impedirle cuestionar el poder real. Lo cierto es que los ejércitos franceses se desparraman por Europa para terminar destruyendo el poderío español de la época; lo dirigen padres y vástagos de las grandes familias, que dejan en París un vacío en el que Mazarino y el joven rey van a inducir un cambio de usos sociales, más suaves, más civilizados; avivarán la llama que mantenían encendida los salones, los *bel esprit* (en este caso tradúzcase aproximadamente por «intelectuales»), los moralistas (de La Rochefoucauld a La Bruyère). El joven Luis XIV, con su mundo de fiestas barrocas y amoríos, su afición a la música y la danza (no dudaba en participar como bailarín en los grandes ballets), rápidamente secundado como es lógico por la nobleza, marcaba el paso de la moda.

Los nuevos modelos de comportamiento que denostaban las rudas formas de la vieja aristocracia fueron dictados desde los salones femeninos, de los que salían obras *précieuses* que consiguieron ser programáticas; las dos más importantes, *Artamène ou Le Grand Cyrus* (1649-1653, la novela más larga de la literatura francesa: supera las 13.000 páginas y contiene dos millones cien mil palabras), y *Clélie* (1654-1660), ambas de Madeleine de Scudéry, ofrecen páginas significativas para la construcción de la civilidad en el cogollo de la corte, y, sobre todo, para Molière, que construye el personaje y parte del esqueleto del *Misántropo* no sólo sobre algunos temas debatidos en ambas, sino que da forma al meollo del tema: esa lucha de un Alceste enamorado del carácter que más odia, el de Celimena, una coqueta, va más allá

de los límites impuestos por la galantería al juego social amoroso.

Molière va a convertirse en propagandista de la «buena nueva» que trae el régimen de Luis XIV, haciéndose eco y llevando a escena esos debates que los espíritus más abiertos de la corte suministraban y convertían en moda. El contenido de sus piezas va a vincularse, desde el principio (*Las preciosas ridículas*, *Sganarelle* o *El cornudo imaginario*, las dos «Escuelas»), a la actividad de la corte, con temas y personajes que traspasan la frontera de esa moderación exigida para sus valores: coquetas, pretendientes importunos y pelmas dejan en ridículo, por un lado, los excesos y las situaciones disparatadas a las que se habían dejado llevar, y arremeten, por otro, contra los paladines de la vieja moral, todavía encorsetada en el feudalismo, contra los defensores de una rigidez moral sometida a cánones religiosos (*La escuela de los maridos*, *La escuela de las mujeres*) y contra los representantes de la chabacana espontaneidad burguesa, de la campechanía provinciana y rústica, de la obsesión nobiliaria (*El burgués gentilhomme*, entre otras). Por otro lado, al subrayar en sus intrigas la libertad en el amor y la potencia del deseo amoroso, capaz de romper las barreras de la autoridad paterna, esas obras denuncian el sometimiento de la mujer, tema de viva actualidad en grupos sociales restringidos a las altas esferas, pero claves, que trataban de cambiar los modos de vida guiados por una apetencia de «civilización» y de «galantería», hacia la que había empezado a dar algunos pasos la corte durante el reinado de Luis XIII y luego, durante la regencia de Ana de Austria, en torno a 1640.

Esos valores «civilizadores» han sido definidos por Georges Forestier como: *complacencia*, *naturalidad* –en comportamientos, actitudes y lenguaje–, *urbanidad*, *jovialidad* y «*enjouement*», o humor delicadamente burlón que distancia al personaje de sí mismo y del entorno². Asumidos y defendidos por buena parte de la nobleza aristocrática y de la alta burguesía comerciante, van a ser propuestos desde el escenario por Molière, y de los que la obra del comediógrafo se convertirá en propagandista. El preciosismo estaba empeñado en su difusión, pero se habían entreverado con tal cantidad de ridiculeces que, aprovechadas por Molière para su sátira, le habían agraciado con ese primer éxito parisino, *Las preciosas ridículas*.

Pese a burlarse de las extravagancias y cursilerías que salen de los salones, Molière comparte también uno de sus proyectos subyacentes: la solidez que el nuevo reinado presta a la sociedad francesa, enriquecida gracias a las victorias de sus ejércitos en Europa y a una emprendedora burguesía, ha de convertirse en soporte de un refinamiento de hábitos, y en revisión de las herencias ideológicas del feudalismo, incrustado en la realidad, si no su realidad misma, durante los reinados de Enrique IV y Luis XIII³.

2. Georges Forestier los resume y sintetiza así en su edición de Molière, *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, edición dirigida por Georges Forestier, I, p. xvii. En adelante, la cita de las dos ediciones de Molière, *Œuvres complètes*, de La Pléiade, van precisadas con el nombre de su preparador o del director de la edición, Georges Couton y Georges Forestier (para ambas, véase la Bibliografía). Por otro lado, los títulos originales de las obras de Molière figuran en la Cronología.

3. Sobre ese momento y la irradiación de los salones preciosos véase el Prólogo a mi edición de *Las preciosas ridículas* citada en la Bibliografía.

Y una y otra vez, con la difusión de un nuevo sentimentalismo amoroso, las piezas de Molière abordarán la educación de las jóvenes, la legitimidad del matrimonio, la igualdad de la mujer, su libertad frente a la tradición para elegir marido por encima de los intereses económicos y familiares que, desde la Edad Media, se habían impuesto con resultados nefastos en muchas ocasiones: de ahí tantas canciones populares sobre malcasadas; es de suponer que éstas, y los correspondientes malcasados, figurasen entre los espectadores de la *troupe*, pues la nobleza era la clase social más afectada por imposiciones familiares a la hora del matrimonio. Con este fundamento suben al escenario preocupaciones que no lo habían hecho nunca, dando sentido nuevo a una comedia de costumbres cuyo objetivo principal ya no es un divertimento simple, sino que suma una carga burlona y crítica, que afecta a la vida moral, a una reflexión sobre hechos de la vida social; y, al hacerlo, amplía las perspectivas de la comedia.

Molière va a poner toda su inteligencia, su habilidad escénica y su capacidad al servicio de una nueva política de corte asentando los fundamentos de dos géneros teatrales nuevos: la comedia (*La escuela de las mujeres*), y la comedia-ballet (desde *Les Fâcheux* [*Los importunos*], en 1661, hasta la última de sus piezas, *El enfermo imaginario*, en 1673, pasando entre otras por *El burgués gentil-hombre* en 1670), es decir, pone todo su talento al servicio de las consignas emitidas desde el poder. De «ministro de opinión» del rey lo calificará Stendhal, que no duda en tildarle, por ese cinismo, de canalla⁴.

4. Lo cual, dicho por un ferviente partidario de Napoleón Bonaparte como fue el autor de *El rojo y el negro*, que en su juventud soñaba con

Como «ministro de opinión» de Luis XIV, Molière se dedica a cumplir la finalidad admitida para la comedia: *castigat ridendo mores*, que, para él, tiene mayor fuerza a la hora de impresionar la opinión de los espectadores que las obras trágicas. Pero no sólo es «ministro de opinión» del rey, también lo es de todo ese *monde* cortesano que seguía el movimiento de una rueda del Estado que habían empezado a engrasar los cardenales; el nuevo rey se embarca en esa rueda; comparte la idea básica de Richelieu, convertir la cultura en escaparate del poder; y construye o rehabilita palacios de magnificencia desconocida que se convierten en escenario de exhibición de la realeza, en teatro donde va a refulgir el poder absoluto de un Rey Sol a cuyo alrededor gira la corte, planeta fuera de la órbita de los parisinos mortales. El propio monarca se ofrece, y ofrece su reino, como espectáculo, como exhibición de la grandeza conseguida. De ahí ese gigantesco decorado, ese refulgente escenario que van a ser sus palacios, en especial Versalles, donde la acción política, enmarcada en oros, espejos y mamposterías barrocas, está tan absolutamente codificada como las pausas que deben seguir los actores en una obra teatral. En ese diseño de política cultural, Molière juega el papel de vocero, de heraldo perfecto de esa exhibición del poder.

Mientras Turena dirige los ejércitos, por lo general victoriosos, contra los españoles, el joven Luis XIV puede entregarse a sus pasiones: el amor, la caza, la danza, el

escribir comedias de éxito «como Molière» (*Vie de Henry Brulard*), no deja de ser paradójico. Para las opiniones de Stendhal sobre Molière, véanse especialmente sus *Mémoires d'un touriste en Bretagne*.

teatro, y a la celebración de fiestas cortesanas de varios días de duración con un derroche inaudito de dinero, como *Los placeres de la Isla Encantada* (1664) que tuvieron por «guionista» a Molière. Precisamente durante esas fiestas, muestra clara del favoritismo real, Molière va a estrenar *El Tartufo* (más exactamente, una primera versión en tres actos), obra que desencadenará la batalla más dura de la historia del teatro, finalizada con una victoria pírrica para el cómico: tardará cinco años en conseguir que *El Tartufo* que conocemos, en cinco actos, se represente gracias al apoyo del rey para frenar los ataques del partido devoto, uno de cuyos puntales más firmes era la reina madre. Cinco años de batalla (1664-1669) durante los que la cábala devota no soltó su presa, aunque Molière no permanezca inactivo, se debata y escriba en ese periodo sus tres obras maestras: *El Tartufo*, *Don Juan o El festín de piedra* y *El misántropo*; maestras, y también explosivas.

El misántropo

En ese clima de favor por un lado, de intimidaciones y ataques por otro en que nuestro autor se mueve, se abre el periodo más frenético tanto de la vida como de la obra de Molière, que acaba de salir bastante bien parado de la batalla de *La escuela de las mujeres*: de principios de 1664 a mediados de 1666 (*El misántropo* se estrena el 4 de junio de esa última fecha) se ciernen sobre él hechos de su vida privada que inciden con virulencia inesperada en las querellas públicas que mantiene por sus obras: desde

el nacimiento de sus dos primeros hijos, Louis y Esprit-Madeleine (19 de enero de 1664 y agosto de 1665, respectivamente), tras su matrimonio con Armande Béjart en febrero de 1662, hasta la enfermedad que, al cebarse en Molière en noviembre de 1666, trastorna durante cincuenta días el trabajo de la *troupe*, que, mal que bien, siguió tirando de repertorio aunque sin su director en escena; la enfermedad parece aniquilarlo, hasta el punto de que, a principios del año siguiente, las *gazettes* difunden el rumor de que «Molière se encuentra en las últimas».

Según una alusión no demostrada, el primer acto de *El misántropo* habría sido leído por Molière en el salón del señor de Broussin en 1664, en presencia del duque de Vitry y de su amigo Boileau, quien habría declamado su II.^a Sátira en la misma sesión; hay otro dato que parece más fidedigno a la crítica molierista: en septiembre de 1665, Molière ya tendría escritas varias escenas, pero dejó de lado la pieza para atender otros encargos cortesanos. A esa supuesta lectura de las primeras escenas de *El misántropo*, hay que sumar la reposición de obras propias y la interpretación de obras ajenas (Racine, Donneau de Visé, Corneille) por parte de la compañía; visitas a casas palaciegas (por ejemplo a Villers-Cotterêts, en los dominios de Monsieur, donde representa seis obras de Molière, entre ellas *El Tartufo* recién prohibido, o al castillo de los Condé en Raincy en dos ocasiones, o a Versalles); y la escritura, montaje y estreno de *Don Juan o El festín de piedra*, pronto retirada de cartel; de *El amor médico* (con música y ballet); y, por fin, de *El misántropo*. Hasta finales de ese año de 1666, aún estrenará *El médico a su pesar*, así como tres contri-

buciones breves al *Ballet de las Musas* (*Melicerta*, *La pastoral cómica* y *El siciliano o El amor pintor*). Todo ello durante un periodo en el que Francia vive movimientos contra el teatro en Toulouse y otras provincias, y en el que varios ensayistas teóricos arremeten contra los escenarios denunciando su «inmoralidad», con citas expresas contra *La escuela de las mujeres*, como la que figura en el *Traité de la comédie*, obra póstuma de su antiguo «protector» durante la etapa de provincias, el príncipe de Conti, «convertido», de escandaloso libertino, en hombre de moral rígida –le habían hecho ver que era la tercera cabeza en el orden sucesorio, tras sus parientes los Condé, si algo le ocurría a Luis XIV–. En medio de esos combates públicos, Molière leyó varias veces su comedia en los salones, recogiendo observaciones y comentarios, según Grimarest, que aceptó o desechó, como la que le hizo Henriette de Inglaterra, esposa de Monsieur, a la que había dedicado *La escuela de las mujeres*⁵: la cuñada de Luis XIV le habría pedido suprimir «como un rasgo indigno de una obra tan buena» la mención al esmirriado vizconde que escupe en un pozo (V, escena última).

Contaminación de obra y vida

El estreno de *El misántropo* se ve perturbado, además, por hechos relevantes de la vida privada de Molière, que, si hoy han pasado a segundo plano, en la época alimen-

5. Sale de imprenta el 17 de marzo de 1663; algo más de dos años antes, Molière había dedicado *La escuela de los maridos* a su esposo, Philippe d'Orléans (fecha de impresión, 20 de agosto de 1661).

taban el morbo del círculo de espectadores, todos ellos al tanto de lo que ocurría de puertas adentro en casa del autor y en el seno de la *troupe*. Desde hace dos años, Molière sufre un palmario desequilibrio de humores que lo vuelven arrebatado e impaciente, y, como remate, la convivencia con Armande Béjart parece haberse roto. Este dato biográfico había contaminado ya la crítica de *La escuela de las mujeres*: trama y contenidos fueron interpretados como reflejo de la vida doméstica de su autor, casado en 1662 con una joven de veinte años a la que doblaba en edad; esa diferencia de años, aunque nada infrecuente en la esfera aristocrática, no dejaba de escandalizar socialmente. El nacimiento incierto y los padres inseguros e improbables de la novia podían por sí solos alimentar cualquier tipo de ficción más o menos apuntalada por la neblina que ocultaba la verdad: a finales de 1663, Racine anota⁶ que Montfleury, el mayor actor trágico del momento, ha presentado ante el rey una denuncia contra Molière acusándole de «haberse casado con la hija y haberse acostado en el pasado con la madre» supuesta, Madeleine Béjart. Cuando el rey y su cuñada Henriette de Inglaterra apadrinan al primer hijo de Molière y de Armande el 28 de febrero de 1664, el asunto parece zanjado: pese a todas las acusaciones de inmoralidad en sus obras o en su vida personal –la de Montfleury, sin crédito por tratarse de la denuncia de un rival, ha ido a parar a la papelera–, el rey ha puesto su mano sobre el hombro de Molière, oficializando así su estatus de fa-

6. En carta fechada en noviembre de 1663 y dirigida al abate Le Vasseur.

vorito, además de otorgarle una pensión de 1.000 libras en calidad de *bel esprit*: el coronado sale por tanto garante de la moralidad de su «ministro» de espectáculos y deja en nada las acusaciones de falta de religión. Pero el apoyo regio durante la batalla de *La escuela de las mujeres* no impide que los folletos contra la obra se burlen de Madeleine Béjart por «vieja», tilden a su «hermana» Armande de «ligeras», y apliquen una y otra vez al autor las acusaciones que antes y después acompañarán cada uno de sus estrenos: cornudo, imitador de los italianos, inmoral, físicamente *épuisé*...

El enredo sobre los orígenes y la conducta de Armande permite una burla acerba de Henry Guichard durante su proceso en el célebre *affaire* de los venenos, en 1676, cierto que bastantes años más tarde y muerto ya Molière; este intendente general del hermano del rey, acusado de tentativa de envenenamiento contra Lully, resume lo que el entorno pensaba y magnifica de forma brutal la situación, aduciendo que el nacimiento de la esposa de Molière

es oscuro e indigno, que su madre es muy incierta, que su padre no es sino demasiado incierto, que es hija de su marido, mujer de su padre, que su matrimonio es incestuoso, que, en una palabra, esta huérfana de su marido, esta viuda de su padre y esta mujer de todos los demás hombres nunca quiso resistirse más que a un solo hombre, que era su padre y su marido.

Tampoco la mala reputación pública de las Béjart ayudaba mucho. En su *Vida del señor de Molière*, Grimarest

asegura que Armande daba motivos sobrados para encender los celos de Molière, y que en 1666 vivían separados de corazón si no de cuerpo y bienes: «Molière, después de haber soportado muchas frialdades y discusiones domésticas, hizo lo posible por encerrarse en su trabajo y en sus amigos, sin preocuparse por la conducta de su mujer»⁷.

Estas acusaciones, que pesarán sobre el resto de la vida de Molière e infectarán la crítica de sus obras, serían reflejo para algunos de una vida conyugal abundante en angustias e infidelidades. No existe documento alguno que refiera directamente los sentimientos de la pareja, salvo los que indirectamente puedan inferirse del nacimiento en ese periodo de los dos primeros hijos del matrimonio; desde el inicio, tras la boda, las denuncias de infidelidad se atienen a tópicos⁸; los celos que soliviantan a Arnulfo –protagonista de *La escuela de las mujeres*, in-

7. El primer texto, anónimo, que menciona las desavenencias conyugales entre Molière y Armande data de 1676 –el comediógrafo ha muerto en febrero de 1673–, aunque se editó en 1688: *La Fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*, cuya virulencia se ceba de forma muy personalizada en Armande. Por otro lado, la mayor parte de las informaciones dadas por Grimarest, en 1705, es decir, treinta y dos años después de la muerte del autor, son poco fiables para la historiografía molieresca: utilizó como fuentes principales a la hija del autor, Esprit-Madeleine –de seis años cuando muere su padre; después había pasado veinte en un convento–, y al actor Baron, de veinte años, que sólo había convivido con la *troupe* las tres últimas temporadas.

8. Según Grimarest, Molière habría hecho a sus amigos, el físico Jacques Rohault y el pintor Pierre Mignard, confidencias sobre su fracaso matrimonial debido a la discrepancia de caracteres, reflejada, según la crítica biografista, en la incompatibilidad que demuestran en *El misántropo* Celimena y Alceste.

terpretado en escena por Molière— no hacen sino reflejar el tema de la infidelidad de la esposa; pero mucho antes del matrimonio, y procedente de los esquemas de la *commedia dell'arte*, ese tema ya desempeñaba un papel decisivo en sus obras.

Otro de los alicientes para el espectador consistía en identificar alusiones y referencias a personajes de la corte: desde *Las preciosas ridículas* se había convertido en juego, y eran muchos los que se veían reflejados, o querían verse reflejados (llegaban a entregar a Molière memoriales personales con esa intención), en los personajes de las piezas; unos, encantados a pesar de ser presentados de forma ridícula; otros, enfadados, descargaron en alguna ocasión su ira sobre el autor haciéndole soportar leves contratiempos. Alcestes tuvo enseguida modelos según el rumor público: desde Boileau o el filósofo La Mothe Le Vayer hasta Chapelier, dispensador de las subvenciones reales a los escritores, pasando por Colbert, primer ministro en ese momento, o por el duque de Montauzier, gobernador del Delfinado, de quien se rece-laba, dado el carácter que se le conocía, una respuesta airada; por suerte para el cómico, se produjo una reacción totalmente opuesta a la esperada.

Parece cierto que Molière, siguiendo su costumbre para componer los tipos, tomó rasgos de aquí y de allá, de éste y de aquél, hasta hacer un Alcestes en el que, para algunos, se pintó a sí mismo, mostrándose con risa amarga en medio de sus desavenencias domésticas y en un entorno social en cuyo seno vivía, del que se aprovechaba y del que se burlaba. Así lo percibieron sus amigos, compañeros de farándula y primeros editores, Vinot y La