

Molière
EL TARTUFO O EL HIPÓCRITA

Comedia en tres actos
restituida por Georges Forestier

con la colaboración de Isabelle Grellet

traducida por Luis del Águila

Portaparole

Esta obra, restituida por Georges Forestier,
es una versión inédita de *El Tartufo*,
prohibida por Luis XIV en 1664,
y estrenada el 15 de enero de 2022
en la Comédie-Française,
en el marco de la conmemoración
del cuadringentésimo aniversario
del nacimiento de Molière.
Ésta es la primera traducción
de la obra a una lengua extranjera al francés.

La tirada está limitada
a doscientos ejemplares numerados.

N°

El Tartufo en tres actos, de 1664

Georges Forestier

El Tartufo o el Hipócrita, comedia en tres actos, fue estrenado en Versalles ante Luis XIV el 12 de mayo de 1664, penúltimo día de una larga semana de festividades durante la cual Molière y su *troupe* ocuparon un lugar de honor. Al día siguiente o al subsiguiente, el soberano notificó a Molière que, a pesar de su complacencia, no lo autorizaba a llevar a cabo funciones públicas de la nueva obra en su teatro del Palais Royal. Tras ocho días de haber promulgado un edicto constriñendo al conjunto del clero a posicionarse en contra de las ideas jansenistas, el rey cristianísimo se deja convencer por el arzobispo de París, su antiguo preceptor, de que irían a reprocharle el tener un discurso doble: por un lado pretender ser el heraldo de la ortodoxia católica frente a “la secta de los jansenistas”, y por otro, permitir actuar ante el público parisino, después de haberla él mismo aplaudido en uno de sus palacios, una comedia ridiculizando a los devotos quienes se consideraban como el alma del catolicismo. La muy oficial *Gazette* del 17 de mayo dio cuenta de ello.

[El edicto contra los jansenistas] muestra cuán concienzudo es este gran Monarca al suprimir toda simiente de división en la Iglesia, y que ninguno de sus antecesores llevara nunca más gloriosamente el título de Hijo Mayor, que lo sustenta con esta delicadeza que testimonia de todo lo que la concierne, como antaño también lo mostrara con sus prohibiciones para actuar una obra de teatro titulada *El Hipócrita*, que Su Majestad, plenamente ilustrada en todo, juzgara rematadamente injuriosa a la religión y apta a producir peligrosísimos efectos.

Privado de este *Tartufo* que habría podido ser representado en el Palais Royal en el mes de junio, Molière bregó por abogar por la causa de su obra durante las semanas siguientes: en viajes de ida y vuelta a Fontainebleau donde se instalaron el rey y la corte, en lecturas de la obra en los salones parisinos, en un alegato en una “Súplica al rey” (*Placet au Roi*) cuyas numerosas copias circularon por doquier durante el verano. En vano. Era mayúsculo lo que se ponía en juego, en términos de política religiosa, y Luis XIV no podía reconsiderar su decisión antes de pasado un buen tiempo.

Molière se propuso entonces acomodar su obra de acuerdo con la línea de defensa que acababa de adoptar en su *Placet au Roi*, de agosto de 1664. Lejos de reconocer que quiso causar gracia hacia con la devoción y con los devotos —mostrándolos ora ridículos de ceguera fanática supina, como Orgón, ora en cuanto hipócritas al ser maestros de virtud incapaces de resistir a las tentaciones, como Tartufo—, de aquí en adelante Molière se presentará como el autor de un teatro destinado a corregir los vicios de los hombres. Ya no como el autor de un teatro satírico, sino como el autor de un teatro moral. Y con razón afirmó haber escrito *Tartufo* para arremeter contra la hipocresía, el primero de todos los vicios, y contra su forma más perniciosa, la falsa devoción. Mientras que apenas un año antes en *La Crítica de la escuela de las mujeres* y en *El Improvisado de Versalles* se había presentado meramente como un humorista que se mofaba de los ridículos¹ de sus contemporáneos, Molière se vio obligado a revestirse de una novísima postura moral y enteramente circunstancial. Y hubo de contemporizar, o al menos fingirlo.

Así pues, al año siguiente empieza a trastocar su comedia. El personaje del director espiritual —vestido con sotana corta y encargado de guiar el ánimo del dueño de la casa, aunque sensible frente a las tentaciones humanas, y llevado por las circunstancias a hundirse en la hipocresía— habría de ser transformado: vestido de hombre de mundo y renombrado Panulfo se convierte

en un peligroso aventurero que utiliza la careta de la devoción para introducirse en las familias y arruinarlas. Ya no es un hipócrita de circunstancia, como todos aquellos devotos que predicaban la más rigurosa virtud, pero que eran incapaces ellos mismos de dominar sus pasiones, sino un hipócrita profesional. Un aventurero tan peligroso y tan hipócrita de recio que sólo la clarividencia del propio rey hubiera estado en capacidad de desenmascararlo.

Terminada a principios del verano de 1667, esta nueva versión, en adelante en cinco actos y rebautizada como *El Impostor*, fue leída (o contada) una noche de finales del mes de julio a Luis XIV quien, satisfecho con los “ablandamientos” aportados a la sátira, dio la autorización verbal para representarla en público.

Así *El Impostor* se estrenó en un Palais Royal abarrotado el 5 de agosto de 1667. Pero el rey, habiendo partido por ese entonces para sitiar Lille sin haber dado su autorización para que se actuara la comedia, si no por escrito al menos de manera pública, el Primer presidente del Parlamento de París juzgó que la interdicción inicial seguía vigente y prohibió cualquier otra representación pública de *El Impostor* hasta la vuelta del rey. E inmediatamente el arzobispo de París emite un mandamiento prohibiendo bajo pena de excomuniación el mero hecho de “representar, leer u oír recitar la citada comedia, ya sea públicamente o en privado, bajo cualquier nombre y cualquier pretexto que fuere”. El caso volvió a empantanarse por largo tiempo.

Fue sólo a raíz de la Paz de la Iglesia, acordada a finales de 1668 —y que apaciguó durante diez años las relaciones del rey, del papa y de los jesuitas con los jansenistas—, que Luis XIV se siente con las manos suficientemente libres en lo tocante a la política religiosa para autorizar a Molière a representar su obra. El 3 de febrero de 1669, se le hizo entrega al rey de un breve del papa manifestando la plena satisfacción del soberano pontífice con la sumisión de los jansenistas. El 4 de febrero, corrió por todo París el rumor de que *Tartufo* había sido autorizado. El 5 de febrero, la obra ya está en cartel y la gente se agolpa a las puertas del Palais Royal.

Sin dejar de ser “el impostor” de 1667 (Tartufo había no menos que retomado su nombre original y su sotanilla como director espiritual), la obra se anuncia con el título definitivo de *El Tartufo o el Impostor*.

Publicada unas semanas después —unas veces con el mismo título, otras con el título de *El Impostor o El Tartufo*—, esta versión de 1669 es, por tanto, la única que pasa a la posteridad.

El origen de los tres actos

¿Los tres primeros actos de una obra inconclusa? ¿O una comedia en tres actos? Durante mucho tiempo fue difícil saber cómo pudo haber sido el *Tartufo* de 1664. En la gran edición póstuma de las *Obras de Monsieur de Molière* (1682) —que fue autoritativa durante tres siglos puesto que se dice que fue el actor La Grange, ex brazo derecho de Molière, quien echara una mano a ella— leemos que *El Tartufo* actuado en Versalles en la tarde del 12 de mayo de 1664 estaba constituido de los “tres primeros actos de esta comedia”. La misma indicación se encuentra en el registro que La Grange compuso en la década de 1680 al compilar los libros de cuentas anuales del teatro. Leemos en la línea del 12 de mayo de 1664 “tres actos de El Tartufo”, a lo que se añade una segunda inscripción, en otra tinta, manifiestamente posterior: “que fueron los tres primeros”.

Pero, ¿qué debíamos pensar de estas dos aserciones que tienen una fuente única —sólo La Grange— y tardía, la década de 1680? Como parte de la primera gran celebración de su reinado, ¿hubiera sido posible que Luis XIV ofreciera a su corte los primeros tres actos de una obra inacabada que culminaban con el triunfo del hipócrita? Ahora bien, precisamente, ningún testimonio contemporáneo al estreno hace referencia a una comedia inacabada y limitada a tres primeros actos de su futura versión definitiva. Muy por el contrario, tanto los cronistas como los

partidarios y los adversarios de Molière —pero también el autor del relato oficial de la celebración, publicada solemnemente pocos meses después— hablan de ella en 1664 y en 1665 como de una obra completa y acabada. Del mismo modo, Molière lo hace en su *Placet au Roi*, escrito y distribuido en agosto de 1664: así y todo, ¡Molière hubiera podido tener un argumento extraordinario para abogar por su causa si hubiera podido poner de relieve que su *Tartufo* no estaba terminado, que su inconclusión lo hubiera incitado a actuarlo a contramano y que había que darle una oportunidad a la comedia completa antes de formular un juicio definitivo y de prohibirla! Pero nada de eso: Molière defiende lisa y llanamente una obra normal. Tanto más “normal” que dos de sus comedias anteriores, *La Escuela de los maridos* y *Los Pelmas*², fueron escritas en tres actos.

Una carta del duque de Enghién, enviada en otoño de 1665 al encargado de negocios parisino del príncipe de Condé, su padre, nos da a entender el proceso de transformación de la obra a partir de su estructura primitiva en tres actos, haciéndonos descubrir al mismo tiempo que la información que La Grange habría de dar veinte años más tarde era falsa. Si bien, según él, la comedia habría sido “perfecta, entera y acabada” en cinco actos a partir de noviembre de 1664, sabemos por la carta del duque de Enghién que en noviembre de 1665, un año después, Molière sólo había empezado a amplificarla. En esa carta, Condé y Enghién expresaron su deseo de que Molière fuera a actuar al castillo de Le Raincy *El Amor médico* y *Tartufo*, Enghién especificando que: “Si el cuarto acto de *Tartufo* estuviera hecho, pregúntele si pudiera actuarlo”.

Para más detalles sobre la historia de la obra y sobre las razones por las que a La Grange —quien, habiendo estrenado el papel de Valerio, no actuara en la versión en tres actos de la que Valerio y Mariana estaban ausentes— le convino transmitir falsa información, véase la Reseña sobre *El Tartufo* escrita por Georges Forestier y Claude Bourqui en el tomo II de la última

edición de las *Obras completas de Molière* en la Biblioteca de la Pléiade (2010).

Hacia una reconstrucción razonada

A falta de testimonios coetáneos sobre el contenido de la versión original en tres actos, un análisis “genético” permite “pulir” la superficie de la versión final y ver emerger la trama en tres actos.

Por una parte, la materia de los actos I, III y IV de la versión definitiva (exceptuando la última escena del acto IV) corresponde a la historia tradicional del religioso incrustado en un hogar y que toma el mando de éste, que se enamora de la mujer de su anfitrión, que intenta en vano seducirla, que llega a ser desenmascarado gracias a una artimaña de ésta y que es expulsado de la casa. Estos tres actos revelan claramente la estructura subyacente que existía antes de Molière, tanto en las versiones romanescas de esta historia como en las versiones “*dell’arte*”: 1) un marido devoto acoge en su casa a un hombre reconocido por su perfecta devoción; 2) este santo varón, enamorado de la joven esposa del devoto, acaba cediendo a la tentación y se propone seducirla, pero ella lo rechaza con renuencia a denunciarlo ante su marido quien, finalmente informado de la situación, se niega a creer en la historia; 3) la confianza ciega de su marido en el santo varón rendido ante la concupiscencia y ante la hipocresía obliga entonces a su mujer a desvelarle la realidad haciéndole presenciar, de ocultos, un nuevo intento de seducción, por lo que de seguido el culpable es echado de la casa.

Al mismo tiempo, estas tres secuencias forman una acción que se basta a sí misma; y es comprensible que Molière haya juzgado que tal tema podía proporcionar materia para una comedia en tres actos: un acto de exposición, un segundo acto organi-

zado en torno a la tentativa de seducción, un tercero en torno a la trampa tendida por la esposa.

Por otra parte, las numerosas tensiones que se entrevén en la versión definitiva en cinco actos permiten discernir el trabajo de aumento que posteriormente acometiera Molière y, de este modo, deducir el estadio de la primera versión y de lo que se añadió a ella.

Así, la explosión de violencia del hijo de familia, Damís, contra Tartufo desde el inicio del acto III de la versión definitiva es difícil de entender y artificialmente justificada. ¿Por qué tal tremebundo enfado por el casamiento de su hermana Mariana con Tartufo? Aquella tensión revela un trabajo de reescritura: el texto final incluye algunas alusiones a su propio matrimonio, manifiestamente obstaculizado por las críticas del devoto, lo que constituye la huella de una versión anterior en la que el detonante de la crisis era la boda truncada del propio Damís y no la de su hermana. Lo que explica la furia del joven contra Tartufo. Y, precisamente, en la estructura original en tres actos, los amores truncados de Mariana y Valerio, que constituyen toda la materia del acto II en la versión definitiva, no tenían cabida. Molière no tenía motivo alguno para darle una hija a Orgón; a tenor de lo que sabemos de la primera aparición de Tartufo, copia exacta de aquellos directores espirituales laicos que testimoniaban con su indumentaria casi eclesiástica su austera y casta devoción, el padre de familia jamás habría imaginado, si hubiera tenido una hija, darla en esponsales a su director espiritual quien, como sus cofrades, había hecho voto de celibato y pobreza.

Existe otra tensión, aún más sensible puesto que se la inventarió a partir del siglo XVII. ¿Cómo, en la versión definitiva, conciliar el *Tartufo* del final del acto IV y el acto V —frío, despiadado y seguro de sí mismo, luego descubierto como “un renombrado embustero” con “acciones todas lóbregas” — con el Tartufo del principio de la función —“gordo y fondón, de tez fresca y boca bermellón”, director espiritual grosero y glotón, impactado

por los soberbios senos de la sirvienta e incapaz de resistir a los encantos de la bella Elmira—? Hacia la primavera de 1669, pocas semanas después del estreno de *Tartufo o el Impostor*, un tal Gabriel Guéret, buen observador de la vida literaria, dedica a Molière varios pasajes en un texto titulado *El paseo de Saint Cloud*⁵. El texto en conjunto fue muy elogioso, pero Guéret no pudo abstenerse de señalar los defectos de *Tartufo*—el desarrollo excesivo del papel de la criada y el despecho amoroso vano en el acto II, desenlace por *deus ex machina*—: dos defectos como resultado de la añadidura de dos nuevos actos por Molière. Se quejó especialmente del personaje principal: para él Tartufo actuaba mal su papel ya que un perfecto hipócrita, atento a cada una de sus acciones y a cada una de sus palabras, no hubiera debido correr el riesgo de declararse a la esposa de su anfitrión. Guéret, sin conocer la primera versión de la obra en la que, precisamente, Tartufo no era un hipócrita profesional, identificó las tensiones debidas a la larga serie de transformaciones por las que Molière hubo alargado su comedia, trastocado su estructura, transformado su personaje principal y modificado sus significados.

Lo mismo ocurre con La Bruyère quien presenta, veinte años más tarde, el retrato de su “Onufro” (*Los Caracteres*⁶). En la incapacidad de mensurar hasta qué punto el Tartufo definitivo era un personaje heterogéneo y dando por cierto los argumentos morales de Molière en su prefacio a la edición de 1669, La Bruyère creyó que Molière hubo querido retratar a un hipócrita que simulaba devoción: juzgando que Molière había fallado en su objetivo decidió increparlo proponiendo lo que él consideraba ser el verdadero retrato de un hipócrita perfecto. Inducido en error por los rasgos del Tartufo en el acto V, no pudo entender que de hecho había dos Tartufos en un único personaje, ya que en última instancia coexistían dos obras en una. Y La Bruyère no podía imaginar que, con el primer Tartufo de la primera obra, Molière no quiso hacer el retrato fijo de un perfecto hipócrita,

sino poner en escena el carácter en movimiento de un devoto ridículo sucumbiendo a la hipocresía.

Inferimos así cómo el desenlace de la versión en tres actos (Tartufo arrojado de casa) fue luego trastocado por Molière al crear un giro, desembocando éste en el último acto de la versión definitiva: el devoto Orgón es embaucado por las maniobras del peligroso Tartufo, quien termina en posesión de una donación de todos los bienes de Orgón y de un cofrecillo con documentos comprometedores. Prolongando así la primera versión al crear una situación inalterable, Molière da luz verde a la ejecución de un *deus ex machina*: un enviado del rey en persona que llega a restaurar el orden social y familiar trastocado por el impostor — y para recordar de refilón que el propio Luis XIV velaba por los Orgones y por... los Molières.

Inferimos también cómo Molière, después de haber añadido este cuarto acto llamado a convertirse en el acto V de la nueva versión, debió dotar a su obra de un acto adicional ya que se desconocía el formato de una obra en cuatro actos: fue el acto de nuevos personajes. Una hija que el devoto Orgón iba a poder resolver casar con Tartufo —puesto que Tartufo ya no era un verdadero director espiritual rendido a la hipocresía sino un aventurero enmascarado en pos de un matrimonio opulento— y, a la vera de la hija, su enamorado. ¿Y dónde incluir este acto de amor truncado? Pues antes del intento de Tartufo de seducir a la bella esposa del cabeza de familia. Así, ese acto adicional —que a tantos críticos y actores ha parecido en realidad de verdad un “entremés” — se convierte en el acto II de la versión definitiva.

Y descubrimos por qué, en esta versión en cinco actos, Tartufo no entra en escena hasta el acto III. Este caso de manual de los estudios de dramaturgia (Tartufo pasa por el tipo consumado del “protagonista tardío⁸⁷”) es en realidad el resultado de un trabajo no premeditado de amplificación de una obra concebida como una comedia en tres actos... En la primera versión de 1664, Tartufo aparecía desde el acto II, lo que no tenía nada de insólito.

Descubrimos finalmente que esta primera versión estaba notablemente equilibrada: el acto I abría (y sigue abriendo) con la anciana devota Doña Pernel; el acto III concluía la comedia con el regreso de la misma Doña Pernel, cuya tonta ceguera ante la evidencia producía un desenlace altamente cómico.

En torno al texto aquí presentado

El texto aquí propuesto es una reconstrucción de la versión de 1664, basada en las hipótesis genéticas que acabo de exponer.

No se trataba simplemente de cortar los actos II y V (así como el final del acto IV) y de trasladar la segunda escena de Doña Pernel desde la mitad del acto V hasta el final de la obra en tres actos. La ausencia de Valerio y Mariana provocó recortes adicionales al interior de cada uno de los actos.

Asimismo, hay versos articulados por el sensato Cleanto en el acto I (sobre la insistencia en la hipocresía calculada de los falsos devotos y sobre sus cábalas) que manifiestamente fueron añadidos por Molière cuando transforma su comedia, puesto que estas reflexiones sobre la falsa devoción no concuerdan con la imagen del primer Tartufo invariable en el primer acto de la edición definitiva: como los versos del director espiritual que empieza a ser hipócrita sin saberlo y que no era un falso devoto hipócrita profesional, capaz de formar una “cábala” con sus amigos también hipócritas. Por lo tanto, aquellos versos añadidos por Molière han sido eliminados.

Me embarqué en esta empresa en agosto de 2010, a petición de mi amiga Isabelle Grellet, desencantada al no haber encontrado en la nueva edición de la Pléiade “el primer Tartufo” que ella quería que fuera representado por sus alumnos del liceo Montaigne de París. Isabelle Grellet colaboró aun en la etapa de finalización del presente texto, ayudándome a componer o mejorando versos que había que imaginar para afianzar algunos enla-

ces y para redistribuir a Damís ciertos pasajes que atañen a Mariana en la versión de 1669. Isabelle Grellet, a seguido, “experimentó” y puso luego en escena este texto con sus alumnos de la sección de Teatro del liceo Montaigne al final del año escolar 2010-2011.

Entre 2017 y 2018, varias funciones públicas, realizadas según un enfoque “históricamente informado” por los estudiantes de la Universidad de la Sorbona concitados por mí y dirigidos por Isabelle Grellet, tuvieron un éxito considerable y confirmaron la viabilidad dramática de este primer *Tartufo*, su dinamismo y su alto contenido cómico. Aquel éxito posibilitó incluso la creación de una nueva escuela de teatro dedicada a este enfoque, el “Théâtre Molière Sorbonne”.

Personajes

DOÑA PERNEL, madre de Orgón.

ELMIRA, mujer de Orgón.

ORGÓN, marido de Elmira.

DAMÍS, hijo de Orgón.

CLEANTO, cuñado de Orgón.

TARTUFO, beato hipócrita.

DORINA, criada.

FLIPOTA, sirvienta de doña Pernel.

LORENZO, mozo de Tartufo.

La escena tiene lugar en París.

Primer acto

ESCENA PRIMERA

Doña Pernel, Flipota su sirvienta, Elmira, Dorina, Damís, Cleanto.

DOÑA PERNEL

Vamos, Flipota, vamos; que de ellos me libro yo.

ELMIRA

Anda usted tan de portante, que cuesta trabajo seguirla.

DOÑA PERNEL

Para, nuera, para; no me acompañes más;
aquéllos son sólo melindres y no los necesito.

ELMIRA

A usted, quien fia o promete, en deuda se mete.
Pero, suegra, ¿a qué se debe que salga usted tan aprisa?

DOÑA PERNEL

Es que no soporto ver todo este desgobierno,
y que porque ya a nadie le importa complacerme.
Sí, me voy de tu casa agitadísima;
en cada propósito me siento contrariada;
ahí no respetáis nada; ahí cada cual habla a voces,
y es, mismamente, la casa de tócame Roque.

10

DORINA

Si...

DOÑA PERNEL

Tú eres, chiquilla, una criada
quizá un rato bocazas, e impertinentísima:
Te metes en todo para dar tu opinión.

DAMÍS

Pero...

DOÑA PERNEL

Tú eres un tonto de capirote, pequeñín;
te lo digo yo, que soy tu abuela;
y predije cien veces a mi hijo, tu padre,
que te convertirías en un ruin granuja
y que por siempre sólo le darías tormentos.

20

ELMIRA

Pero, suegra...

DOÑA PERNEL

Nuera, mal que te pese,
tu conducta en todo es de lleno mala:
Debiste haber sido un buen ejemplo para él.
Su difunta madre obraba muchísimo mejor.
Eres una manirrota, y aquel tren de vida me hiere,
el que vayas vestida así, como una princesa.
Quienquiera que sólo a su marido quiera gustar,
nuera, no necesita de tanto ornamento.

CLEANTO

Pero, señora, al fin y al cabo...

DOÑA PERNEL

A usted, don su hermano,
lo estimo sobremodo, lo quiero y lo reverencio.

30

Pero, en fin, si yo estuviera en el lugar de mi hijo, su esposo, le pediría, encarecidamente, que no entrara más en nuestra casa. Continuamente usted predica máximas de vida que no debieran ser acatadas por gente granada. Le hablo con franqueza, ésa es mi forma de actuar, yo no me ando con tapujos cuando guardo rencor.

DAMÍS

Tu señor Tartufo es sin duda un chupacirios...

DOÑA PERNEL

Es un caballero de bien, es preciso que se le escuche; y no puedo sufrir, sin llenarme de ira, verlo reñido por un loco como tú.

40

DAMÍS

¡Qué! ¿Y voy a sufrir yo que un santón venga a allanar esta casa con un poder tiránico, y que no podamos en nada divertirnos si es que el guapetón ese no se digna consentirlo?

DORINA

Si hubiera que oírlo y creer en sus máximas no se podría hacer nada sin que pecáramos, ya que lo controla todo, aquel crítico exclusivista.

DOÑA PERNEL

Y todo lo que controla está muy bien controlado. No pretende más que llevaros por el camino del cielo; y mi hijo debiera induciros a vosotros todos a amarlo.

50

DAMÍS

No, fíjate, abuela, no existe padre, ni nada, que me pudiera obligar a desearle lo mejor.

Traicionaría mi corazón si hablara de otra suerte.
Con sus maneras de actuar, a cada paso me enfurezco.
Y presiento un solo desenlace: y es que a ese advenedizo
habré de armarle un buen estruendo.

DORINA

Claro, eso es algo que también escandaliza:
el ver que un desconocido se incrusta aquí dentro;
que un pordiosero que, cuando vino, no tenía zapatos
y cuya ropa entera no valía un ardite, 60
llegue a tanto: a olvidar su rango,
a contrariarlo todo y a creerse ser el dueño del cotarro.

DOÑA PERNEL

¡Eh!, ¡me cago en Dios! Mucho mejor iría aquí
si todo se gobernara bajo sus órdenes piadosas.

DORINA

En vuestra imaginación pasa por un santo;
todo su talante, créame, no es más que hipocresía.

DOÑA PERNEL

¡Ligera de lengua!

DORINA.

Ni de él, ni de su Lorenzo,
me fiaría yo más que con un buen aval.

DOÑA PERNEL

Del sirviente no sé de la misa la media;
pero certifico que su patrón es hombre de bien. 70
Vosotros no lo queréis bien, y lo rechazáis,
porque para con vosotros él es boca de verdades.

Es contra el pecado que su corazón se encoleriza,
y lo único que lo impulsa es el irse al cielo calzado y vestido.

DORINA

Sí; ¿pero por qué en todo y por todo, desde hace un tiempo,
no consiente que nadie frecuente esta casa?
¿En qué lacera al cielo una visita decorosa
para que arme tal barahúnda hasta quebrarnos la cabeza?
¿Me permitís que entre nos me explique al respecto?:
Creo que de mi señora él está, ¡válgame Dios!, celoso. 80

DOÑA PERNEL

Calla, y piensa en las cosas que dices.
No es él solo y señero quien reprueba estas visitas;
todo el avispero que alborotan las gentes que tú frecuentas,
aquellas carrozas plantadas continuamente en la puerta,
y tal estridente asamblea de lacayos,
levantan lamentable estruendo en todo el vecindario.
Quisiera creer que en definitiva no pasa nada;
pero por el amor de Dios, se cotorrea de ello, y eso no está bien.

CLEANTO

¡Eh! ¿Quisiera usted, señora, impedir que se hable?
Sería eso en la vida algo lamentable 90
si por tontos discursos de los que uno pudiera ser víctima
habría que renunciar a sus mejores amigos.
E incluso si nos decidiéramos a hacerlo,
¿creería usted poder obligar a todo el mundo a callar?
Contra la maledicencia no existe amparo; por tanto,
no tengamos consideración con todos los tontos chismorreos,
esforcémonos por vivir con toda inocencia
y dejemos a los correveidiles libertad plena de palabra.

DORINA

Dafne, nuestra vecina, y su maridito,
¿no serían acaso ellos quienes hablan mal de nosotros? 100
Aquéllos cuya conducta provoca descoyuntarse de risa
son siempre los primeros en despotricar contra los demás.
Nunca dejan de pecatar con presteza
el más mínimo asomo de escarceo amoroso
para propalar la noticia con alegrón
y darle el vuelco que quieren hacernos creer.
Por las acciones ajenas, tiñéndolas con negros colores,
piensan justificar las suyas en el mundo
y so capa de falsa esperanza de alguna similitud,
exculpan sus propias intrigas 110
o esperan a que recaiga en otros una parte
de la reprobación pública de la que son, con razón, el blanco.

DOÑA PERNEL

Todas esas especulaciones no sirven de nada en este asunto.
Se sabe que Oranta lleva una vida ejemplar;
todos sus esmeros son para el cielo, y me he enterado
por las gentes
que condena fuertemente el flujo de visitantes que viene aquí.

DORINA

El ejemplo es admirable, y aquella dama es bondadosa.
Cierto es también que vive como austera persona,
mas los años han puesto en su alma aquel fervor ardiente
y es sabido que es mojjigata a regañadientes. 120
Mientras pudo ser el centro de veneración
sacó muy buen partido a la vida, y la gozó.
Pero como ve que sus ojos pierden su fulgor,
al mundo que la abandona quiere renunciar,
y con el velo pomposo de un elevado recato
disimular el declive de sus beldades ajadas.

Ésas son las fullerías de las coquetas al paso del tiempo.
Les resulta duro ver desertar a los galanes.
En una tal rendición, sus sombrías inquietudes
no ven más efugio que el quehacer de mojigatería. 130
Y la severidad de aquellas mujeres de bien
censura en todo y por todo, y no perdona nada:
aquéllas sueltan andanadas a todo Dios, reprueban sus vidas,
no por caridad, mas por una poca de envidia;
y no pueden sufrir que otra disfrute de placeres
que a ellas les han privado de ganas sus años provecos.

DOÑA PERNEL

Hela ahí la paparrucha que precisas, la que te gusta.
Nuera, una está en tu casa forzada a callar
ya que la señorita, hablando pestes, monopoliza la palabra.
Pero al fin, ahora me toca a mí perorar sin medir palabra. 140
Os cuento que mi hijo no ha hecho nada más sensato
que dar refugio en su casa a aquel devoto personaje
que el cielo, respondiendo a una necesidad, ha enviado aquí
para enderezaros a todos vuestras entendederas descarriadas;
que para vuestra salvación debierais escucharlo
y que no reprende nada que no sea reprehensible.
Esas visitas, esos bailes, esas conversaciones
son todas invenciones del maligno.
Aquí jamás se oyen frases piadosas
sino propósitos ociosos, palabras al aire y naderías. 150
Muy a menudo, se despelleja al prójimo
y ahí sí que se sabe despotricar y calumniar sin discernimiento.
Total, las gentes sensatas tienen sus cabezas turbadas
por la confusión de tales asambleas.
Mil chismorreos dispares se arman en un periquete
y como hace unos días dijo muy bien un catequista:
“Ésta es, en puridad de verdad, la torre de Babilonia
pues cada quien balbuce y sufrirá con parsimonia”.

Y para contar la historia desde el principio...
¿ya acaso este señor no se está riendo sarcásticamente? 160
Id a buscar a vuestros locos que os hacen reventar de risa,
y sin... Adiós, nuera, ya no quiero decir más.
Que sepáis que de esta casa me voy sólo con la mitad de
la estima que os tenía,
y que lloverá mucho antes de que vuelva a poner
los pies en ella.

Dando un guantazo a Flipota.

Vamos, tú; vives en Babia y pensando en las musarañas.
Me cago en la leche que mamaste, ya te llamaré a capítulo
como se debe.
Andando, guarra, andando.

Ce livre, composé en Dante
sur papier Fedrigoni,
a été imprimé sur les presses
de Geca Industrie Grafiche,
en Italie à San Giuliano Milanese.