

ÍNDICE

Para el 400 aniversario de Molière, por Josep Maria Flotats	7
<i>El enfermo imaginario</i> . Un final entre leyendas, por Mauro Armiño	11
Ficha artística	21
Equipo artístico	22

EL ENFERMO IMAGINARIO	25
Acto I	29
Acto II	73
Acto III	121
Equipo de <i>El enfermo imaginario</i>	181
Sobre <i>El enfermo imaginario</i> de Molière	227

José Manuel Sánchez Ron: «El enfermo imaginario somos todos» 229

Luis Eduardo Siles: «El gran Josep Maria Flotats, a escena» 237

Javier Vallejo: «Un cuento médico» 240

Julio Bravo: «Molière y Flotats, más allá de la mascarilla» 243

Manuel Hidalgo: «Argán sufre en tiempos de pandemia» 247

Horacio Otheguy Riveira: «*El enfermo imaginario* con gran elenco encabezado por Flotats y Anabel Alonso» 251

Título original: *Le Malade imaginaire*

© de la traducción: Mauro Armiño, 2022

© de la dramaturgia y dirección: Josep Maria Flotats, 2022

© de las fotografías del espectáculo: Sergio Parra, 2022

© de la fotografía de portada: Sergio Parra, 2022

© de la fotografía de contracubierta: Alejandro Sigüenza, 2022

© de los textos de José Manuel Sánchez Ron, Luis Eduardo Siles, Javier Vallejo, Julio Bravo, Manuel Hidalgo, Horacio Otheguy Riveira, José-Miguel Vila y Demagophobe, sus autores.

© de esta edición: Milenio Publicaciones, 2023

Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida

www.edmilenio.com

editorial@edmilenio.com

Primera edición: febrero de 2023

ISBN: 978-84-9743-986-2

DL L 26-2023

Impreso en Arts Gràfiques Bobalà, SL

www.bobala.cat

Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <www.cedro.org>) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

José-Miguel Vila: « <i>El enfermo imaginario</i> : celestiales Flotats y Molière»	255
Demagophobe: « <i>El enfermo imaginario</i> de Molière (y Flotats)»	259

*A María Araujo, maestra figurinista
y gran amiga siempre recordada.*

Para el 400 aniversario de Molière

Quando Helena Pimenta, a quien agradezco su confianza, me invitó a trabajar en el prestigioso Teatro de la Comedia que tan bien dirigía, yo aprovechaba la gira del *Voltaire/Rousseau*, de Jean-François Prévand, para releer el teatro de Molière. ¿Casualidad, coincidencia? No lo sé. El caso es que no tenía en la cabeza montar un Molière. Pero en uno de esos interminables viajes en tren (5 horas de Madrid a A Coruña en el año 18 del siglo XXI), releyendo *El enfermo imaginario* me vino naturalmente a la memoria la fecha de su última representación, seguida pocas horas después por su muerte, el 17 de febrero de 1673, y, acto seguido, la de su nacimiento, el 15 de enero de 1622. Me di cuenta entonces de que el 400 aniversario de esa fecha estaba al caer, y que no podía dejar pasar la ocasión para homenajear a mi *patrón*. Los actores de la Comédie Française llamamos a Molière *patrón*, y al Teatro de la Comédie la *Maison de Molière*. Y cada día, los actores y actrices, al entrar en esa Casa de Molière, saludamos al

magnífico busto de Houdon que en el vestíbulo hay del comediógrafo pellizcándole la nariz y diciendo: *Bonjour, patron*. Huelga decir que, con los siglos, a Molière le brilla la nariz.

Sí, no podía dejar de aprovechar la ocasión para homenajear al *patrón* —y a la vez enviar un afectuoso saludo a mis compañeros *sociétaires* de la Comédie—, aunque fuera adelantándome temporada y media a los homenajes que se celebrarán en el mundo entero, y, sobre todo, ignorando si en 2022 tendría a mi disposición un teatro público para rendirle mi particular homenaje.

El hecho de que el título *El enfermo imaginario* sea bastante conocido por el público de nuestros días, pero no así la representación escénica de esta joya del teatro universal, me confirmó que era una razón de más para ofrecérsela, y que, a falta de referencias significativas y recientes, la contemplara desde el origen de los cánones escénicos de su época, huyendo, por supuesto, de toda reproducción realística-histórica.

Sin dejar de profundizar en el corazón del canon del siglo xvii, he buscado la interpretación dramática y artística más rigurosa a partir de elementos e ideas de nuestro siglo xxi, poniendo en marcha la maquinaria del tiempo que nos enlaza con Molière a través de cuatro siglos para ofrecer al público la referencia del momento histórico en que se forjó la obra.

En este sentido, el admirable trabajo de Ezio Frigerio y Franca Squarciapino, ejemplar e innovador, permite apreciar esos orígenes, porque han potenciado los conceptos de espacio y vestuario resaltando la

ensoñación mágica que yo buscaba desde el principio para festejar ese 400 aniversario; escenografía y vestuario reinterpretan fielmente los grabados de la época, pero los personajes se mueven en él como si esos grabados vivieran en tres dimensiones.

En *El enfermo imaginario* Molière descubrió una faceta del ser humano que no se limita a su tiempo, sino que ha ido aumentando hasta llegarnos convertida en una pandemia universal: la de quienes, para remediar frustraciones y fracasos personales, sufren o creen sufrir enfermedades que no son otra cosa que fruto del descontento ante unos deseos y proyectos de vida insatisfechos; de ahí las contrariedades ante los menores hechos que provocan una desazón constante e inquietante; de ahí también la depresión que afecta a miles de personas ante cualquier suceso adverso, por mínimo que sea; y de ahí que se busque como solución mágica la cura de sus desilusiones en la medicina y el remedio en las pastillas.

España ocupa el segundo lugar en el consumo mundial de medicamentos y el primero en el de ansiolíticos, que entre los jóvenes se ha multiplicado de forma alarmante durante la última década, según las estadísticas. La situación genera, sobre todo, una decepción con uno mismo que no deja de tener secuelas: nos convierte en seres a los que incomoda e irrita todo su entorno; como le ocurre a Argán, el protagonista de *El enfermo imaginario*, nos vuelve despóticos hacia el ámbito social en el que nos movemos. La obsesión con la enfermedad —en realidad con nuestras frustraciones—, no nos permite

darnos cuenta de que ese entorno se ríe de nuestras extravagantes pretensiones, nos vuelven grotescos, y por lo tanto ineficaces: por eso Argán se queda solo con sus manías mientras el resto de los personajes prosigue serenamente y sin tensiones su búsqueda de la felicidad.

JOSEP MARIA FLOTATS

El enfermo imaginario
Un final entre leyendas

Después de dar la batalla por *Tartufo o el Impostor* durante cinco años, Molière sintió, tras su estreno definitivo, que la victoria había sido pírrica; más aún si le añadimos que su «continuación» —la hipocresía en su vertiente aristocrática—, *Don Juan*, solo tuvo siete representaciones para después sumirse en un silencio absoluto: ni volvió a escena, ni su autor la citó siquiera ni la publicó: quien tanto había luchado de 1664 a 1669 por salvar *Tartufo* debió de comprender que sus ataques a ideas religiosas y políticas, con hechos y estamentos sociales concretos como blanco, no eran aceptables ni siquiera con la protección Luis XIV. Y el moralista político de ese momento va a quedarse en moralista a secas, en comentarista de las costumbres, malas, del hombre visto como género y como individuo. En ese clima de favor real por un lado, de intimidaciones y ataques por otro, se abre el periodo más frenético de Molière, que estrena varias obras maestras en los últimos seis años y medio que le quedan por vivir: *El misántropo*, *El avaro*, *El burgués gentilhomme*, *Las mujeres sabias* y *El enfermo imaginario* serán análisis de la necedad, la torpeza y

la maldad del ser humano, aunque ahora desgajado de su entorno político. Convertido en apóstol del sentido común, el turiferario del rey se atendrá a los rigurosos límites que le han marcado las acusaciones de blasfemo y de «demonio encarnado», amenazas suficientes para que el cómico «gubernamental», según dijera de él Stendhal, evitara a cualquier precio los roces. Abandonó desde ese momento los temas en los que olfateaba peligro, e hizo hasta el final sus volatines; ante el monarca primero, y ante el público parisino después interpretando el papel de Argán en su última pieza, *El enfermo imaginario*, que estrena el 10 de febrero de 1673.

Las muestras del favor real secundadas por la más alta aristocracia que invita a la *troupe* a sus palacios, parecieron truncarse en marzo de 1672, cuando el Rey Sol se inclina por su antiguo socio, el italiano Jean-Baptiste Lully, compositor, violinista, cantante y actor, que había suministrado las partituras de nueve de las comedias-ballet de Molière, y le concede el privilegio en régimen exclusivo de los divertimentos musicales reales. Para la *troupe* supone una catástrofe, porque la deja sin la fuente más clara de sus ingresos y de su prestigio, además de sembrar obstáculos en el camino que Molière pretendía seguir tras el indiscutible éxito de *El burgués gentilhomme*: el teatro con música.

El gusto por la música y la danza manifestado desde temprana edad por Luis XIV —hasta el punto de bailar y cantar sobre el escenario en su juventud— permitió que Molière, coordinador de los *plaisirs* y

divertiments de la corte, se rodeara de los mejores artistas del género; si en 1664, en *El casamiento a la fuerza*, había introducido por vez primera unos escasos elementos bailables, en cada nueva pieza musical había ido incrementando y complicando las situaciones, investigando todas las posibilidades que, no solo el teatro, sino el espectáculo escénico, podía ofrecer, hasta el punto de crear un género nuevo, la comedia-ballet, de la que se considera inventor a Molière. Durante su etapa por provincias, la arruinada *troupe* había tenido que hacer de todo: obras u obrecillas teatrales, farsas, textos que provocarían a risa, pero también «fiesta» y «diversión», amparando sus breves farsas bajo el paraguas del ballet de corte. Esos trabajos se han perdido, pero ya en 1661, tras el éxito de *Los importunos*, antes de su entrada en París, Molière se había permitido el lujo de comprar un caro clavecín para acompañar esa y otras piezas futuras. Cuando está llegando al final de su camino, los «críticos» de la época reconocen que Molière ha inventado un género nuevo al que, ahora, tras el privilegio otorgado a Lully, no puede acceder. El italiano tenía la exclusiva de todo lo que fuera acompañado por todo tipo de instrumentos musicales, que solo él podía utilizar. Molière no tiene derecho siquiera a reponer sus anteriores comedias-ballet.

De cualquier modo, el favor real no está perdido; catorce días antes de que, tras las reclamaciones de Molière, una nueva ordenanza le permita aumentar el número de sus cantantes a seis y el de los instrumentos a doce —suficientes para que el género de

comedia-ballet pueda merecer este título—, encarga al compositor Marc-Antoine Charpentier las partituras de su nueva obra, *El enfermo imaginario*, que sube a las tablas, no de Versalles, por supuesto —coto exclusivo ahora de Lully— sino en el teatro de la ciudad, el Palais-Royal. En realidad, en este nuevo título Molière utiliza la plantilla de su último éxito, *El burgués gentilhomme*: una convencional trama secundaria de amores jóvenes estorbados por los padres, ya empleada desde sus inicios teatrales, le sirve en ambas para dejar al descubierto tanto las manías de nobleza de Jourdain como la chifladura medicinal de Argán, otro burgués que, ofuscado por la medicina y los médicos, planta sobre el escenario su egoísmo absoluto y deja entrever un perturbador temor a la muerte, al que sacrifica todo, incluso la felicidad de su hija. Salvo sus respectivas manías, y el lenguaje específico para escenificarlas, ambas obras parecen calcarse con un final que se repite: el chirriante desenlace de la ceremonia turca de la primera se corresponde con la parodia de la recepción del médico en la segunda, acentuando en esta el tono burlesco a través del lenguaje.

Horas después de que, el 17 de febrero, en la cuarta función de *El enfermo imaginario*, sufriera sobre el escenario una ruptura de aneurisma, Molière, llevado rápidamente a su casa, moría hacia las diez de la noche, según el registro de la *troupe*, después de trabajar «muy incomodado por un catarro y fluxión de pecho [léase: fuerte constipado evolucionando a

neumonía] que le causaba una gran tos, de suerte que en los grandes esfuerzos que hizo para escupir, se rompió una vena en el cuerpo y no vivió media hora o tres cuartos de hora después de rota la dicha vena». Estas circunstancias dieron pábulo a la leyenda de que la obra era una especie de testamento de un autor al que aquejaba una enfermedad persistente desde hacía años. El panfleto antimolierista *Élomire hipocondríaco*, éxito de librería aunque al parecer no llegó a las tablas, manejaba datos biográficos fidedignos de ese Élomire (anagrama de Molière) junto a rumores que corrían por la corte y, sobre todo, en el mundillo teatral. Ahí se subrayan la mala presencia física del protagonista, sus accesos de cólera, su neurastenia, su hipocondría (y quien dice hipocondría dice locura), su palidez, sus ojos hundidos y una tos sempiterna que le obliga a consultar, disfrazado para no ser reconocido por ellos tras los ataques de sus obras anteriores, a todos los médicos que le salen al paso. Pero los testimonios de la época no avalan esa tesis; ninguno de los gacetilleros, atentos a todo, cuestiona la buena salud del comediógrafo, aquejado de enfermedades puntuales: a finales de 1669 cae enfermo; en 1672 la *troupe* interrumpió las funciones por hallarse «el señor de Molière indispuerto». Su afección pulmonar crónica no le impidió hacer vida normal; en cuanto a su fluxión de pecho (es decir, catarro, bronquitis y en mayor grado neumonía), considerada la causa de su muerte, no le impedía hacer vida escénica normal, según el prefacio de las *Œuvres* de 1682. Su constitución era «por otra parte muy buena, y de no ser

por el accidente que dejó su mal sin ningún remedio, no le hubieran faltado fuerzas para superarlo». Los gacetilleros se sorprenden ante ese accidente como ante un hecho brutal e inesperado porque «casi no ha tenido tiempo de estar enfermo». La imagen de un «enfermo imaginario» con la que habría querido ocultar su verdadero mal resulta muy literaria, sobre todo si le añadimos la muerte en escena por un ataque con vómito de sangre incluido, pero no coincide con los datos que conocemos.

La muerte de Molière echó el telón durante una semana sobre la obra: el espectáculo debe continuar..., y lo hizo, pero por poco tiempo. La pieza no solo iba a desaparecer de los escenarios el 21 de marzo; hubo consecuencias de mayor envergadura: el 30 de abril el rey anula la ordenanza que otorgaba a Molière permiso para seguir con la comedia-ballet y otorga la sala del Palais-Royal a Lully; además, varios actores de la *troupe* se pasan a la competencia del Hôtel de Bourgogne. Muerto Molière la compañía y la comedia-ballet mueren en cierto modo; habrán de pasar seis años para que una ordenanza real del 21 de octubre de 1680 reorganice las *troupes* parisinas, y fusione la de Molière, la del Marais (disuelta poco antes por quiebra económica) y la del Théâtre de Bourgogne en una sola, la Comédie-Française, «la casa de Molière».

El enfermo imaginario tiene como fuente principal al propio Molière, que prácticamente repite el esquema de su último éxito, *El burgués gentilhomme*. Para

vencer su temor a la muerte, el protagonista somete todo su entorno a su manía por la medicina y los médicos. Argán y Jourdain se elevan sobre el mismo fondo secundario de unos amores jóvenes sometidos a las imposiciones de los dos maniáticos, tópico traído de la *commedia dell'arte* y empleado por Molière desde sus inicios teatrales. Pero la leyenda vinculó la anécdota de la obra a la situación personal de un Molière, que, pese a la acusación de enfermo permanente, apenas si sufrió periodos de enfermedad, bastante menos que los de cualquier parisino del siglo.

La leyenda también se hace cargo de las horas siguientes, desde ese fallecimiento hasta la sepultura: la muerte de los cómicos, excomulgados por principio y por lo tanto desterrados de camposantos católicos, penaba socialmente al muerto y a sus familias, por lo que los actores, para ser acogidos en tierra sagrada, tenían que renegar ante la Iglesia del oficio de comediante; acababa de hacerlo un año antes Madeleine Béjart, primera actriz de la *troupe*, amante de la juventud de Molière y madre de Armande, su esposa. En el lecho de muerte, Molière intentó ser atendido por la religión, pero dos sacerdotes se negaron a acudir, en vivo ejemplo de caridad cristiana, a la cabecera de su lecho —el odio provocado por *Tartufo* en los sectores devotos seguía vivo, y seguirá prácticamente en Francia hasta finales del siglo XIX—; un tercer sacerdote que se dignó acudir llegó cuando ya Molière había muerto. Armande recurrió al arzobispo de París para que permitiese su inhumación en el cementerio; y se le autorizó «a condición no

obstante de que será sin ninguna pompa y solo con dos sacerdotes y fuera de las horas del día y que no se haga ningún servicio solemne para él en la dicha parroquia Saint-Eustache ni en otra parte». También resulta legendaria la imagen de una Armande postrada de rodillas ante Luis XIV para conseguir que su marido fuera enterrado cristianamente. No resultó tan discreta como el arzobispo exigía la comitiva fúnebre que acompañó al cómico: «Además de ocho sacerdotes y varios monaguillos de la Trinité, hubo setecientas u ochocientas personas seguidas por otros tantos o más pobres, a los que se les dio la limosna que este ilustre difunto había ordenado para ellos un momento antes de expirar».

Hacia un mes que Molière acababa de cumplir cincuenta y un años; dejaba treinta y dos títulos de comedias y una tragedia, escritos de hecho en catorce años, desde el estreno de *Las preciosas ridículas* que le dio carta de naturaleza como comediógrafo. La posteridad lo ha refrendado convirtiéndolo en el segundo autor, después de Shakespeare, más representado en el mundo.

MAURO ARMIÑO

Este espectáculo
se estrenó en Madrid,
el 18 de noviembre del 2020,
en el Teatro de la Comedia,
sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Ficha artística

Intérpretes por orden de intervención

Argán	JOSEP MARIA FLOTATS
Tonina	ANABEL ALONSO
Angélica	BELÉN LANDALUCE
Belina	LOLA BALDRICH
El señor Buenafé	ALEJANDRO SIGÜENZA
Cleantes	RUBÉN DE EGÚÍA
Señor Diarreus	ELEAZAR ORTIZ
Tomás Diarreus	FRANCISCO DÁVILA
Beraldo	JOAQUÍN NOTARIO
Señor Oliscante	BRUNO CIORDIA
Señor Purgón	ARTURO MARTÍNEZ VÁZQUEZ
Luisilla	NO INTERVINO

Equipo artístico

Coreografía
ÓSCAR JIMÉNEZ

Composición musical
DANIEL ESPASA

Vestuario
FRANCA SQUARCIAPINO

Iluminación
PACO ARIZA

Escenografía
EZIO FRIGERIO CON RICCARDO MASSIRONI

Profesores de canto
Andreu Guillén / Jesús Gago

Traducción
MAURO ARMIÑO

Versión y dirección
JOSEP MARIA FLOTATS

AYUDANTES

Dirección
JOSÉ GÓMEZ-FRIHA

Escenografía
MÓNICA TEIJEIRO

Iluminación
DANI CHECA

Vestuario
EMI ECAY

Asistente de dirección
EUGENI MATAIX

EL ENFERMO IMAGINARIO

Personajes

ARGÁN, enfermo imaginario

BELINA, segunda mujer de Argán

ANGÉLICA, hija de Argán y enamorada de Cleantes

LUISILLA, hija pequeña de Argán, y hermana de Angélica

BERALDO, hermano de Argán

CLEANTES, enamorado de Angélica

SEÑOR DIARREUS, médico

TOMÁS DIARREUS, su hijo, y pretendiente de Angélica

SEÑOR PURGÓN, médico de Argán

SEÑOR OLISCANTE, boticario

EL SEÑOR BUENAFÉ, notario

TONINA, sirvienta

ACTO I

ESCENA PRIMERA

ARGÁN

Tres y dos son cinco, y cinco diez, y diez veinte. Tres y dos son cinco. «Más, del veinticuatro, un pequeño clister insinuativo, preparativo y emoliente, para ablandar, humedecer y refrescar las entrañas del señor». Lo que me gusta del señor Oliscante, mi boticario, es que sus facturas son siempre muy corteses: «Las entrañas del señor, treinta sueldos». De acuerdo, señor Oliscante, pero no todo consiste en ser cortés, también hay que ser razonable y no despellejar a los enfermos. ¡Treinta sueldos una lavativa! Me niego, ya os lo he dicho. En las otras facturas solo me las habéis puesto a veinte sueldos, y veinte sueldos en lenguaje de boticario quieren decir diez sueldos; pues ya está, aquí tenéis diez sueldos. «Más, del veinticinco, por la noche, un julepe hepático, soporífero y somnífero, compuesto para hacer dormir al señor, treinta y cinco sueldos». De este no me quejo, porque me hizo dormir a pierna suelta. Diez, veinte, treinta, y cinco, treinta y cinco sueldos. «Más, del veintisiete y del veintiocho, dos tomas de suero láctico de oveja, clarificado y depurado, según la receta del señor Purgón,

para dulcificar, lenificar, atemperar y fluidificar la sangre del señor, cinco libras». ¡Ah, señor Oliscante, más despacio, por favor! Si os portáis así, nadie querrá estar enfermo: contentaos con cuatro libras. (*Mientras suma*). Sesenta y tres libras, cuatro sueldos con seis dineros. Así pues, este mes he tomado una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho medicinas; y una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once y doce lavativas; y el mes pasado fueron doce medicinas y veinte lavativas. No me extraña que este mes no me encuentre tan bien. Se lo diré al señor Purgón, para que tome medidas. Venga, que me retiren todo esto. ¿No hay nadie? Por más que digo, siempre me dejan solo; no hay manera de retenerlos aquí. (*Agita una campanilla para llamar a sus criados, y dice*). No oyen, y mi campanilla no hace suficiente ruido. Tilín, tilín, tilín. Nada. ¡Tilín, tilín, tilín! Están sordos... ¡Tonina! ¡Tilín, tilín, tilín! ¡Lo mismo que si no tocase! Tilín, tilín, tilín. ¡Qué rabia! (*Deja de llamar con la campanilla, pero grita*). Tilín, tilín, tilín. ¡Granuja del demonio! ¡Tonina! ¿Será posible que dejen así, completamente solo, a un pobre enfermo! Tilín, tilín, tilín: ¡esto sí que es lamentable! Tilín, tilín, tilín. ¡Ay, Dios mío, me dejarán morir aquí! Tilín, tilín, tilín.

ESCENA SEGUNDA

TONINA, ARGÁN

TONINA

Ya va.

ARGÁN

¡Ah, bribona, por fin!

TONINA

¡Al diablo con vuestra impaciencia! Metéis tanta prisa a la gente que me he dado un buen coscorrón contra el pico de una contraventana.

ARGÁN

¡Qué corta eres!

TONINA

¡Ay!

ARGÁN

Hace...

TONINA

¡Ay!

ARGÁN

Hace una hora...

TONINA
¡Ay!

ARGÁN
Me has dejado...

TONINA
¡Ay!

ARGÁN
¡Calla ya!, que te estoy riñendo.

TONINA
¡Vaya, hombre, lo que faltaba, después de todo el daño que me he hecho!

ARGÁN
¡Has conseguido que me desgañite!

TONINA
Y vos habéis conseguido que me rompa la crisma; vaya lo uno por lo otro. Si queréis, estamos en paz.

ARGÁN
¿Cómo te atreves?

TONINA
Si me reñís, lloraré.

ARGÁN
Mira que dejarme solo...

TONINA
¡Ay!

ARGÁN
¡Traidora! ¿Quieres...?

TONINA
¡Ay!

ARGÁN
¡Pero bueno! ¿No voy a poder darme el gusto de reñirla?

TONINA
Reñidme cuanto os venga en gana, me parece bien.

ARGÁN
Si eres tú, descarada, la que no me deja, interrumpiéndome a cada momento.

TONINA
Si vos os dais el placer de reñir, ¿por qué no voy a darme yo el placer de llorar? A cada cual lo suyo, que no es mucho pedir. ¡Ay!

ARGÁN

En fin, habrá que aguantarse. Quítame eso de ahí delante, granuja, quítamelo. ¿Ha obrado bien mi lavativa de hoy?

TONINA

¿Vuestra lavativa?

ARGÁN

Sí. ¿He hecho bien la bilis?

TONINA

A fe que no me ocupo yo de esos asuntos; el que ahí ha de meter la nariz es el señor Oliscante, que es a quien aprovecha.

ARGÁN

Que cuiden de tenerme lista el agua hirviendo de la otra que debo ponerme dentro de un rato.

TONINA

Pues sí que se divierten el tal señor Oliscante y el tal señor Purgón a costa de vuestro cuerpo; han encontrado en vos una buena vaca lechera, y mucho me gustaría preguntarles qué enfermedad tenéis para que os den tantos remedios.

ARGÁN

Callaos, ignorante, que no os incumbe a vos controlar las recetas de la medicina. Que hagan venir a mi hija Angélica, tengo que decirle algo.

TONINA

Ahí viene sin necesidad de llamarla; os ha leído el pensamiento.