



La mujer infiel desde Plauto a *Johan Johan*

Cristina Martín de Doria
Universidad de Sevilla

El carácter misógino de la literatura tiene su origen en el pensamiento griego, justificándose esta idea en la lectura de autores como Hesíodo o Semónides o en las afirmaciones de numerosos personajes del teatro griego, por mencionar sólo algunos ejemplos donde la hostilidad hacia las mujeres se manifiesta de una manera evidente y explícita. La misoginia de los antiguos

griegos se constituyó en un tópico que, como se intenta demostrar más abajo, ha permanecido incuestionable a lo largo de los siglos.

Se intenta aquí trazar una línea de unión desde las comedias de Plauto, pasando por los *Fabliaux* y el *Decamerón* hasta llegar al teatro cómico francés _algunas de sus farsas_ y el teatro tardo-medieval inglés con la obra *A Mery Play Betwene Johan Johan, the Husbande, Tyb, his Wife, and Syr Johan, the Preest*, siempre basándose en el tema predominante de todas estas obras, esto es, la infidelidad de las mujeres y sus engaños amorosos valiéndose de su astucia femenina.

La figura de Plauto, dramaturgo cómico romano que alcanzó una enorme popularidad debe destacarse en este estudio, puesto que no sólo es un vehículo de transmisión de la llamada nueva comedia griega, sino que es un paso más en el desarrollo del tema de la mujer infiel y sus argucias amorosas, puesto que la trama de sus farsas se complica con engaños o confusiones de identidad, y los personajes responden a arquetipos heredados de las comedias griegas.

Gustave Cohen pretende unir el teatro cómico en lengua francesa con el teatro cómico latino de Plauto y Terencio. Él analiza obras llamadas *comoediae* y escritas en latín entre los siglos X al XIII por clérigos en los conventos situados a orillas del Loira: Tours, Blois y ,sobre todo, Orleans. Estas obras estaban escritas en dísticos elegíacos, con frecuencia muy licenciosas para la época, donde se dramatizaban anécdotas picantes y divertidas en forma dialogada, a imitación de las comedias del cartaginés Terencio (184-159 a. C). Para E. Faral las *comoediae* son como un organismo de transición entre la comedia de los antiguos latinos y los *fabliaux* franceses, a pesar de su excesivo predominio de la parte narrativa.

Los *fabliaux*, que fueron escritos en su mayoría a lo largo del siglo XIII, no poseen una génesis muy clara. Unos autores dicen haber oído contar la historia; otros aseguran haberla visto escrita, y pueden incluso invocar a la autoridad de un sabio griego; finalmente hay algunos que sostienen haberla aprendido de sus maestros. Debido a esta variedad de fuentes es difícil saber de dónde provienen, pero, según la teoría de Gaston Paris eran de origen oriental, explicándose así su carácter misógino. Es innegable la influencia que los cuentos orientales tuvieron en la literatura occidental, en gran parte a través de España. Con relación a esta idea se podría mencionar uno de los hallazgos más importantes de Gaston Paris, puesto que él ha encontrado un cuento de idénticas características en tres obras distintas, la primera oriental, la segunda francesa y la tercera italiana: *Ejemplo de los amantes, la mujer y el marido en Sendebar o libro de los engaños de las mujeres* (cuento 5), *Lai de l'epervier* en los *Fabliaux* y el cuento número 6 de la jornada séptima del *Decamerón*. Esto vendría a poner de manifiesto que estos cuentos de infidelidad se han ido transmitiendo de unas culturas a otras con la misma finalidad: avisarnos y advertirnos de las argucias de las mujeres.

El infante don Fadrique mandó traducir *Sendebar o libro de los engaños de las mujeres* y el traductor dijo así en el prólogo: "Pues bien, al infante don

Fadrique le plugo y tuvo a bien trasladar este libro de arábigo en castellano para advertir de los engaños y arterías de las mujeres.” (44).

Menéndez Pelayo, reafirmando la teoría de Paris, en su obra *Orígenes de la novela* (tomo I, páginas 42 y 45-46) dice: “Los cuentos recitados por los siete sabios [en *Sendebār*] tienen por único objeto mostrar los engaños, astucias y perversidades de la mujer. Son, pues, extraordinariamente lascivos en el fondo aunque nunca llegan al cinismo grosero de los *fabliaux* ni a la sugestiva y refinada lujuria de Boccaccio”. Es decir, que aunque el estilo de los cuentos franceses y de aquellos italianos sea diferente, lo que verdaderamente les une es su temática de fondo: la infidelidad femenina.

A su vez, cabe destacar la difusión que tuvieron los *fabliaux* en toda Europa, influyendo desde los *Gemmtabenteur* alemanes hasta los cuentos de La Fontaine, pasando por Boccaccio y Chaucer, que utilizaron la materia de la infidelidad y la intriga de estos pequeños relatos para elaborar el *Decamerón* y los *Cuentos de Canterbury*.

Así como los *fabliaux* influyeron notablemente en el desarrollo del teatro cómico francés, probablemente su influencia ayudaría a crear este tipo de teatro tardo-medieval cómico inglés cuyo punto de interés reside en las burlas de la esposa hacia su cornudo marido como sucede en *Johan Johan*.

A pesar de los muchos años que separan unas obras de otras el tema de la infidelidad femenina siempre está presente, luego sería imprescindible explicar cuáles son las causas de ello.

De acuerdo con la costumbre de todas las sociedades, desde Grecia hasta la Europa del siglo XIX, un buen matrimonio sólo era tal cuando en dicha sociedad formada por un hombre y una mujer el hombre “gobernaba” y la mujer obedecía. Según escribió Jacques Virty, hacia 1215, Si Adán sucumbió a la tentación, según uno de los más antiguos dramas semilitúrgicos de la literatura francesa, *Le Jeu d'Adam*, eso se debió a que consideró a Eva su igual y aceptó el consejo que le daba comiendo de la terrible manzana. Eva debía estar bajo su gobierno y él debía gobernarla con su buen juicio en todo momento, y no lo contrario.

Bajo una forma humorística, proyectada sin dramatismo, la temática general, que parece más bien una obsesión, es la del marido engañado. Aunque el adulterio masculino fuera predominante en la época, las mujeres adúlteras son las que parecen disfrutar de una mayor simpatía por parte de los narradores y del público ya que resulta imposible identificarse con los maridos engañados y descritos como seres tontos, celosos o brutales. Es decir, lo que llama verdaderamente la atención del público es lo inusual, lo que provoca sorpresa, lo que provoca risas, en definitiva, lo increíble.

Olsen, que se ha dedicado a explicar el adulterio en algunas de estas obras como el *Decamerón*, llega a la conclusión de que éstas son obras que se proponen ante todo divertir al público, con lo que evidentemente, si se quiere mantener el carácter cómico, no puede ser el marido el que engañe a su

mujer. Para poder interesar al público, es necesario que el más débil se exponga al peligro de verse descubierto por el más fuerte, con todas sus consecuencias.

El matrimonio, pues, es fuente de riñas y engaños y, de acuerdo con la tradición medieval, los defectos principales son atribuidos a la esposa, quien no siente ningún remordimiento ni escrúpulo en engañar o ridiculizar a su marido, a la vez que saca su propio provecho de la situación, generalmente carnal. Por su parte, el marido no sale mejor parado, al ser motivo de mofa y burla e incluso ser tratado como un esclavo, como sucede en *Johan Johan* cuando Tyb le dice al marido:

TYB: Go, fetche water, I say, at a worde,
For it is tyme the pye were on the borde;
And go with a vengeance, and say thou art prayde. 425

La frecuente ausencia del marido es el recurso más inmediato para que pueda producirse el encuentro de los amantes, dejando abierta la posibilidad de que el marido pueda presentarse inesperadamente y pillarlos *in fraganti*. Cuando el esposo descubre el engaño puede tomar venganza, a no ser que la esposa logre convencerlo de algún modo de que lo que ha visto no es real.

En el caso del *Ejemplo de los amantes, la mujer y el marido*, del libro *Sendebat*, el engaño es doble gracias a su ingenio femenino. El triángulo amoroso: mujer, marido y amante, se amplía a dos amantes, y aquí aparece la ingeniosidad de la dama para librarse y quedar bien ante su marido. Ella posee un gran señor por amante pero cuando el esclavo de su amante va a anunciarle la llegada de su señor, éste se acuesta con ella. Pronto aparecerá el amante y esconderá al esclavo, pero todo se complica aún más cuando el marido llega de improviso y ella debe explicarlo todo. La mujer se libra haciendo sacar la espada al amante, que aparece ante los ojos de su marido como un caballero que persigue a su esclavo _aquél con el que su esposa se había acostado primero_. Ambos amantes huyen así de la casa corriendo uno tras del otro, mostrándose la esposa ante su marido como la buena mujer que quiso defender al más débil del más fuerte, es decir, al esclavo de la furia de su amo, quien quería matarlo. De tal manera el marido queda engañado y satisfecho diciendo: “_ Hiciste bien, a manera de buena mujer, y te lo agradezco mucho.” Burla, pues, al marido con los dos amantes; al amante con el marido y el esclavo y a éste con el marido y el señor.

En la narración novena de la séptima jornada del *Decamerón* Lidia, esposa de Nicóstrato, que ama a Pirro, hace el amor con su amante en presencia de su marido haciéndoles creer que la culpa de todo lo tiene un peral del jardín desde donde se ven unas alucinaciones eróticas totalmente fuera de contexto. En este caso el engaño va acompañado de un reto por parte de Lidia, puesto que no se contenta con ponerle los cuernos a su marido sino que además lo hace delante de él. Al final el marido debe pedirle perdón a su esposa por haber creído en semejante alucinación: “El marido pidió perdón y ella le perdonó a condición de que jamás pensara cosa igual. El desgraciado marido

burlado regresó con ella y su amante al palacio, y allí se solazaron muchas veces Lidia y Pirro. ” (339).

En *La Burguesa de Orleans*, un fabliau, la mujer que trama engañar a su marido con su amante es descubierta por su criada, lo que resulta extraño puesto que ésta suele ser siempre fiel a su señora y cómplice de sus engaños. Pero ahí no acaba todo puesto que el marido es al final el engañado. Ella se da cuenta de que su esposo ha descubierto su secreto y le hace creer que en realidad había quedado con su amante para que recibiera, por acosador, una paliza enorme, que evidentemente recibirá él mientras ella se solaza con su amante en la habitación contigua.

En estos tres cuentos destaca el tema del marido cornudo y, además, apaleado, pero convencido de la lealtad de su mujer. En *La Burguesa de Orleans* se dice: “ Pero lo reconfortaba y le quitaba los tristes pensamientos el saber a su mujer tan fiel.” (87).

En *El tonto que busca trabajo*, farsa francesa y en *Johan Johan* hay algunas diferencias con respecto a las demás obras. Si bien es verdad que hay un engaño por parte de las mujeres, éste es descubierto por el marido aunque no se le da esa explicación audaz para no ser descubiertas sino que el marido sí se venga y toma represalias contra ella. Esto puede ser debido a la situación aún más cómica que produciría la idea del marido corriendo detrás de sus burladores por toda la escena propinando toda clase de palos. Al fin y al cabo se trata de hacer reír al público, y la movilidad en el espacio propia de todos estos cuentos puede verse incrementada en estas obras de teatro.

En *El tonto que busca trabajo* se ve claramente esta idea:

MUJER: Por un loco perverso ¿seré yo tan mal tratada? ¡Ay!
¡Dios mío! ¡Me ha dejado medio muerta! ¡Deteneos, os lo suplico!

TONTO: (*Viendo la paliza.*) ¡Toma! ¡Toma! ¡Qué golpazos! ¡Ah! ¡Demonios! ¿Aún estoy aquí?

MUJER: Esposo mío, os pido gracia y merced, os ruego que me perdonéis. (85-86).

Lo mismo sucede en *Johan Johan*, en la que tanto Tyb como Syr Johan reciben una buena tunda al ser descubiertos por el marido:

TYB: At hym, Syr Johan, or els God gyve
The sorow.

JOHAN: And have at you, hore and thefe,
Saynt George to borrow!
*Here they fight by the erys a whyle, and
Than the preest and the wyfe go out of the
Place.*

JOHAN: A! Syrs! I have payd some of them
even as I lyst.
They have borne many a blow with my
Fyst.

665

El adulterio femenino no es más que la venganza del débil contra el fuerte, tema que interesaba al público. No podían interesarle en cambio los amores entre solteros ya que el conflicto desaparecería privando de interés a la obra. El efecto cómico perseguido exige que sea la esposa la que tenga un amante. El adulterio femenino es, pues, un recurso estilístico puesto al servicio de una intencionalidad cómica desde los griegos con Plauto hasta al menos el S. XVI con *A Mery Play Betwene Johan Johan, the Husbande, Tyb, his Wife, and Syr Johan, the Preest*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Mery Play Betwene Johan Johan, the Husbande, Tyb, his Wife, and Syr Johan, the Preest. Chief Pre-Shakespearean Dramas. Joseph Quincy Adams, Boston and New York: ed. Houghton Mifflin, 1924.

BOCCACCIO. *El Decamerón*. Trad. Caridad Oriol, Barcelona: Bruguera, 1972.

DUBY, G. Y PERROT, M. *Historia de las mujeres*. Vol. 2, La Edad Media, Madrid: Taurus, 2000.

Fabliaux. Trad. Felicia de Casas, Madrid: Cátedra, 1994.

MADRID, M. *La Misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra, 1999.

Maese Pathelin y otras farsas. Trad. M. A. García Peinado, Madrid: Cátedra, 1986.

Sendeban o libro de los engaños de las mujeres. Trad. Emilia Castro, Madrid: Castalia, 1990.

© Cristina Martín de Doria 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

