



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA IMAGEN DEL *COCU* EN MOLIÈRE:  
*LA JALOUSIE DU BARBOUILLÉ***

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS  
MODERNAS (LETRAS FRANCESAS)**

**SUSTENTA:  
JOSÉ DE JESÚS CERÓN FLORES**

**DIRECTORA DE TESIS:  
DRA CLAUDIA RUÍZ GARCÍA**

**MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE 2016**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mi familia y mis amigos por su cariño.

*« Adam n'a pas été seulement le premier homme. Il a été le premier cocu. »*

François Cavanna

*« Un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle. »*

*Dom Juan*

Molière

*« La vie vaut-elle d'être vécue ? - L'amour vaut-il qu'on soit cocu ? - Je pose ces deux questions - Auxquelles personne ne répond. »*

*Je bois*

Boris Vian



## **Agradecimientos**

A la Dra. Claudia Ruíz García por ser parte de este proyecto y su apoyo.

A la Lic. Ingrid Ramírez David por su ejemplo y su sencillez.

A la Dra. Rosalba Lendo Fuentes por sus observaciones y sus consejos.

A los profesores María Elena Isibasi Pouchin y Francisco Javier Cerón Luna por su tiempo y sus sugerencias.

## Índice

Introducción.....	5
1. Contexto histórico y literario.....	7
1.1 El escritor del siglo XVII.....	7
1.2 El teatro cómico.....	9
1.3 La farsa.....	10
1.4 La <i>Commedia dell'arte</i> .....	13
2. El significado de la cornamenta en la Edad Media.....	16
2.1 Términos ligados al cornudo.....	16
2.2 Origen de <i>cocu</i> .....	18
2.3 Etimología.....	19
2.4 ¿Por qué <i>cocu</i> no tiene femenino?.....	21
2.5 Los cuernos como emblema alegórico del <i>cocuage</i> .....	22
2.6 Celebración de los <i>cornards</i> .....	23
2.7 Miedo al engaño.....	25
3. El marido vencido y ridiculizado.....	26
3.1 <i>La Jalousie</i> en perspectiva.....	27
3.2 El personaje Barbouillé.....	29
3.3 Los personajes definen al protagonista.....	32
3.4 La imitación y la originalidad.....	36
3.5 Cuadro comparativo de historias imitadas.....	37
3.6 ¿En qué es original y qué retoma <i>La Jalousie du Barbouillé</i> ?.....	38
3.6.1 Del teatro italiano y de la farsa medieval.....	38
3.6.2 Del <i>Decamerón</i> .....	40
3.6.3 Del <i>Heptaméron</i> .....	43
3.6.4 De los <i>Contes libertins</i> .....	46
Conclusión: una deliciosa caricatura social.....	49
Bibliografía.....	51

## **Introducción.**

El teatro francés anterior al siglo XVII tuvo muy poco impacto en la literatura universal. Hacia 1597 empezó un cambio importante en su desarrollo y aparecieron autores que poco a poco consolidarían una tradición teatral francesa. Sin lugar a dudas el más célebre de la esa época en Francia fue Molière. La fama de sus sátiras acerca de la corrupción de la sociedad de su tiempo provocó que su obra fuera prohibida y perseguida; incluso fue llamado por la Iglesia católica “demonio en sangre humana”<sup>1</sup>. Más tarde fue considerado el padre de la *Comédie Française*. Su importancia es tal que es uno de los autores más interpretados de la Historia.

El objetivo de este trabajo consiste en analizar elementos de esa época que influenciaron a Molière en su obra *La Jalousie du Barbouillé*, desde la Edad Media hasta el siglo XVII, usando como eje el tema del *cocu*. Además, pretende ser un estudio histórico, social y literario del cornudo.

El engaño marital, los celos y temas derivados de esto, son muy recurrentes desde la Antigüedad. En la actualidad, el ser humano teme ser traicionado sin saber que ese sentimiento forma parte de los grandes agobios de la historia del hombre. Gracias a un estudio de algunas obras que sirven para ilustrar las pasiones humanas, podremos comprender cómo el hombre se confronta a ellas.

Para este estudio, fue importante considerar la situación del escritor en el curso del clasicismo y del barroco. La reescritura se convirtió en el ejercicio más recurrido para la creación de sus obras. Asimismo, la influencia de las formas literarias medievales y las que

---

<sup>1</sup> <http://www.letoralibre.es/2009/05/jean-baptiste-poquelin-moliere.html> [Consulta: 20 noviembre 2015]

venían de países vecinos, en especial de Italia, permitió consolidar formas de escritura durante ese período. Los disfraces, los gestos, los bufones y las muecas adornaron muchas representaciones teatrales.

La primera parte de este trabajo revisa el contexto, los antecedentes y las circunstancias de la obra *La Jalousie du Barbouillé* de Molière. El apartado se consagra en la situación del teatro y la farsa de la Edad Media, una explicación sobre el arte de la reescritura y las características de la comedia italiana que renovaron el teatro.

En el segundo apartado, se examinan los diferentes términos lingüísticos que están en relación con la palabra *cocu*: orígenes, definiciones y ejemplos; además de indagar en tradiciones populares y en su etimología. En este trabajo veremos cómo el engaño aterrorizaba y provocaba el rechazo social, pues el adulterio pesa sobre el honor de la familia.

El último punto está destinado al análisis de la obra de *La Jalousie du Barbouillé*. Veremos rasgos de la obra fundamentados en una teoría narrativa y una teoría dramática. Nos adentraremos en las particularidades del protagonista y de los demás personajes. Se observará qué es lo que retoma el autor y qué innova con la ayuda de unos relatos representativos.

La intención de explorar detalladamente la obra reside en conocer cómo Molière retoma toda una tradición literaria para poder crear sus obras teatrales. Esta farsa de Molière es poco conocida, sin embargo, eso no la hace menos importante que sus demás producciones. Es por esta razón que este trabajo busca un acercamiento a la obra del marido carcomido por los celos desmedidos que determina su conducta ridícula.

## 1. Contexto histórico y literario.

### 1.1 El escritor del siglo XVII.

El siglo XVII posee dos grandes corrientes literarias: el clasicismo y el barroco. Ambas son concurrentes porque el clasicismo aparece de manera paralela al arte barroco y en algunas ocasiones surge como una reacción contra éste. Sin embargo, son complementarias debido a que algunos autores fueron influenciados a su vez por ambas corrientes, como fue el caso de Pierre Corneille. El escritor de esta época pretendía imitar a antiguos escritores, buscaba analizar su entorno y deseaba reflejar la moral de su tiempo. Las obras de un escritor del “siglo de la física”<sup>2</sup> estaban, de manera general, conectadas con la situación social de la época.

Para Alain Viala, historiador y sociólogo de la literatura francesa, el escritor del siglo XVII toma como punto de partida artístico el término de *campo*, mejor denominado como *campo literario*. Este término, al igual que otras características, modifica el estatus del autor. Su producción literaria buscaba una “posición” de respeto y de prestigio, que quizá no tuvo durante la época medieval. En la época, los hombres perseguían sus ideales de lucha para ocupar un lugar digno dentro del mundo económico y jurídico. Los literatos comienzan a defender su vocación con la finalidad de llamarse escritores. La consagración del escritor estaba fundada en tres características principales: el nacimiento de una “institución”, el reconocimiento de los escritores y la búsqueda de nuevos públicos. Primeramente, una “institución” permitió la legalidad y el soporte a los escritores de sus trabajos fundamentados en “dogmas, leyes y normas”. En segundo lugar, el nivel de sus

---

<sup>2</sup> Por las aportaciones de Galileo Galilei, René Descartes e Isaac Newton a la física.

trabajos fue valorado ante otros oficios o profesiones. Finalmente, los escritores intentaron expandir su público, no deseaban limitar sus talentos.

Viala sugiere que emergieron otros intereses ligados a los anteriores: los derechos del escritor. Evidentemente los escritores querían la protección de sus obras, por lo que surgió la noción de los derechos de autor con sus obras, pretendían también impulsar sus derechos jurídicos y sus derechos económicos. Sin embargo, a partir de 1624, cada libro debía ser sometido a un examen de revisión sobre los temas por asesores reales, y ejercieron la “censura” por parte del Estado y de la Iglesia como en siglos pasados.

Del mismo modo, Viala asegura que se aplicaron las estrategias y la duplicidad, las cuales procuraban fomentar una mejor calidad en las producciones de cada autor. Por un lado, la disposición para ejercer la profesión debía de ser con preparación; por otro lado, no debían descuidar la escritura, convenía pulirla con un gran análisis y con la ayuda de textos pasados. Las estrategias tenían por intención que cada autor tuviera una mejor preparación a nivel profesional. Debían tomar cursos, tener un amplio sentido de profesionalismo, forjarse una trayectoria, conocer el precio del éxito y del fracaso. Lo primordial consistía en generar una innovación “capital” en la situación de los autores.

Según Viala, con el “nacimiento” del escritor aparece un nuevo concepto que procuraba la “búsqueda de información” en el pasado para recopilar y renovar obras, lo que llamarían la duplicidad. El escritor estaba “obligado” a diversificar sus estrategias, no obstante, no sólo debía trabajar la estrategia de su carrera sino también la estrategia de escritura. La duplicidad representó así, la capacidad del autor para impulsar en su escritura, la consagración profesional e inminente de su obra.

Es así como en el siglo XVII queda fundamentada la intención de mejorar la “imagen” y la “posición” del autor basado en su obra. Con estas particularidades Molière logra convertirse en escritor reconocido.

## **1.2 Teatro cómico.**

Roger Zuber afirma que la literatura francesa del siglo XVII ocupa un lugar muy importante frente a las otras literaturas europeas. Los reyes cultivaron y fomentaron la creación artística como el teatro (Zuber, *La littérature française du XVIIe siècle*, 86-92). Por ejemplo, la comedia fue respaldada por Luis XIV, quien protegía y apoyaba económicamente a Molière, aun cuando sus obras parodiaban la burguesía y la aristocracia.

Molière es considerado el padre de la Comedia Francesa. Estaba concentrado en desenmascarar a los falsos, los mentirosos, los ignorantes y los pretenciosos; sin olvidar su objetivo literario: hacer reír a las personas honradas (Viala, *Histoire du théâtre*, p.46-47). Su obra se configuró de comedias como *L'École de femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope*, de carácter social, que hacen la sátira y ridiculizan caracteres; además retoma modelos latinos como es el caso en *L'Avare*. Su teatro cómico estaba caracterizado por “comédies-ballets”, asociando el texto a la danza, a la música y al canto (*Ibid*, p.61).

Este teatro conoció un gran éxito gracias a los grandes espectáculos, que servían para la diversión real. Además, trató de reflejar el ideal de un *honnête* y galante hombre, ridiculizando sus torpezas sociales, las cuales ilustra magistralmente en *Le bourgeois gentilhomme*. Por otra parte, ataca la hipocresía religiosa con *Tartuffe* y *Dom Juan* (*Ibid*, p.62). Estas obras fueron incluso censuradas por sus temas, pues en ellas abordó conflictos

religiosos y debates sobre el canon estético de las obras, convirtiéndose en punto de partida de debates y de discusiones sobre el arte dramático en su vertiente cómica.

Todas sus obras se ajustaron a la regla de las tres unidades dramáticas: tiempo, lugar y acción; además de respetar *la vraisemblance* y *la bienséance* del teatro clásico (*Ibid*, p.61). En suma, la producción de Molière no fue nunca igualada por sus contemporáneos y rivales<sup>3</sup> que no lograron la maestría del cómico universal.

### **1.3 La farsa.**

Bernard Faivre<sup>4</sup> comenta que la farsa es una obra de teatro corta y popular, su objetivo consiste en hacer reír como la comedia. Tuvo su origen desde la antigüedad romana y conforme pasó el tiempo, creció como género de manera que en la Edad Media floreció considerablemente. En un principio, la farsa tuvo intervenciones cómicas de diversos episodios de misterios medievales, como la farsa del *Chaudronnier* ou *La Farce de Maître Pathelin* (1460).

Su primordial finalidad es poner en escena una intriga que juegue con los buenos y malos momentos de la vida cotidiana. Se dirige a las personas de un estatus social medio y de carencias económicas. La representación de la farsa busca atraer la atención; por esta razón usa un vocabulario grosero, cruel y directo.

Las características principales de una farsa las podemos clasificar en tres partes: la intriga, el rasgo caricaturesco y lo directo. La intriga no es elaborada, sino simple para identificar fácilmente el problema, lo que garantizaría un éxito. El personaje más

---

<sup>3</sup> Racine, La Fontaine, Bossuet e incluso Corneille: no logran la “maestría” porque no hicieron comedia.

<sup>4</sup> Bernard Faivre, director de teatro y de espectáculos del ministerio de la cultura, hace un análisis de la farsa desde la antigüedad en *Répertoire des farces françaises, des origines à Tabarin*, 1993.

importante es el tonto, a quien la esposa deja en ridículo delante de todos. El rasgo caricaturesco se refiere a que los personajes no son tan elaborados o individualizados, sino más bien simples, sin nombre y sólo son llamados mujer, hombre o amante. La intención debe ser directa, es decir que no tiene que llevar forzosamente a la reflexión, tampoco busca la identificación con los personajes.

Julien de Lebreton<sup>5</sup> menciona que a finales del siglo X aparece por primera ocasión la palabra “farsa”. En Francia y en Inglaterra se utilizaba el término “farsa” para hacer referencia a frases que tenían relación con el *Kyrie eleison*<sup>6</sup> en las letanías. También, se usó para hablar de pasajes en francés que se mezclaban con el latín al cantar epístolas. Después se empleó para describir los interludios, improvisados por los actores de teatro, en mitad de dramas religiosos. Desde el siglo X y hasta el siglo XVI, las farsas eran llamadas así por ser el teatro cómico de esos siglos. Su origen viene de monólogos cómicos y de sermones de juglares. Presentaban situaciones de risa como algún personaje que dejaban en ridículo; es por eso que el engaño, la astucia y la equivocidad triunfaron en escena.

Bernard Faivre sostiene que, en esa época, las canciones, obras de teatro y *nouvelles* se transmitían oralmente. Tiempo después, la imprenta permitió que los textos fueran vendidos a los espectadores como un ejemplar de estrecho formato. Además de la imprenta, existían otras fuentes de comunicación como la Iglesia y los comediantes ambulantes. Estos últimos viajaban de pueblo en pueblo presentándose en plazas o tabernas.

---

<sup>5</sup> *Les chantiers de la création* es un artículo de investigación del Profesor Julien Lebreton de la Sorbona de París, quien hace referencia a las afirmaciones de Bernard Faivre y las farsas.

<sup>6</sup> Transliterado al latín, es el nombre común de una importante oración de la liturgia cristiana: «Señor, ten piedad».

Aunque varias farsas eran transmitidas oralmente, algunas, muy significativas circularon de forma escrita como *Le garçon et l'aveugle* en el siglo XIII, considerada la primera farsa registrada en francés. También destacó *La farce de Maître Pathelin* escrita hacia 1457. Naturalmente, la farsa es considerada satírica, pero escapa a la censura por el simple hecho de hacer reír.

Como en los *fabliaux*, los personajes de las farsas buscan la satisfacción carnal, acumular y hacer dinero, así como hablar mal del prójimo: en donde todos mienten al otro. El personaje de la mujer “triunfa”, siempre y cuando sea sencilla o débil de carácter. El tema del engaño conyugal es muy recurrente. La decoración es muy sencilla lo que hace fácil su representación en cualquier lugar.

Bernard Faivre apunta que en Francia, a principios del siglo XVII, había tres géneros dramáticos que reinaban y que dividían las clases sociales: la tragedia que estaba dirigida a la nobleza, la comedia enfocada a la burguesía y la farsa al pueblo. En esta misma época ocurrieron cambios notables con las aportaciones de la *Commedia dell'arte* y su gran influencia en la farsa.

Molière, uno de los autores más representativos, escribió farsas empleando técnicas teatrales de Italia. Incorporó la acrobacia verbal y los gestos, el *quiproquo* y el humor bufón. Agregó igualmente nombres de personajes muy similares a los de la comedia italiana como *Sganarelle* y *Lucinde*. Restableció el uso de la farsa en Francia y le dio “un lugar profesional”. Su escritura engloba aun más la diversión, ya que en la comedia tradicional no lo era tanto, además de no estar encaminada sólo al pueblo.

#### 1.4 La *Commedia dell'arte*.

Los franceses descubren la *Commedia dell'arte* por sus viajes a Italia, donde compran y traducen los libretos italianos. La aportación de la farsa y de la *Commedia dell'arte* es considerada dentro del conjunto de la obra de Molière. Jean Baptiste Poquelin asistió en ocasiones a representaciones francesas e italianas en el hotel de Bourgogne, y retoma el caneová de obras improvisadas como en *La Jalousie du Barbouillé*.

Christine Séva afirma que la riqueza y la variedad de la comedia latina son retomadas en la tradición teatral italiana, basada en fuentes populares. La comedia italiana deja de lado el texto impuesto con la finalidad de improvisar sobre un simple caneová, con ayuda del gesto y de la mímica como elementos característicos de su lenguaje escénico. El teatro italiano sufrió una serie de cambios: *la Commedia sostenuta* se basó en modelos antiguos, escrita y recitada, la *Commedia dell'arte* (o comedia mercenaria) se alimentó de la improvisación, mezclando la farsa popular con la cultura letrada (Molière, *Le Mariage forcé-L'Étourdi*, p.266).

La *Commedia dell'arte*, o comedia del arte italiana, fue un teatro popular. Tuvo su origen a mediados del siglo XVI y perduró hasta comienzos del siglo XIX. Los integrantes de estas compañías teatrales llegaron a Francia durante la regencia de Catherine de Médicis. Este género recapitula obras de teatro del Renacimiento italiano, y usa costumbres carnalescas como las máscaras y el vestuario. Su perfil toma elementos expresivos y algunas habilidades acrobáticas. Además, tiene argumentos típicos y tramas muy simples. Suele relatar aventuras y obstáculos de una pareja de enamorados ante la oposición familiar o el entorno social. Los *zanni*, o criados, como el personaje de Arlequín, son los encargados

de las intrigas, los mimos de las acrobacias. Más que un texto elaborado, la *Commedia dell'arte* exige un juego físico, alerta y expresivo que el comediante deberá desarrollar de manera audaz.

Christine Séva señala también que todos los personajes usaban máscara con la excepción de los enamorados. La máscara que, para facilitar los parlamentos cubre solamente la parte superior del rostro, posee el valor del juego como herramienta para la expresión corporal; la mímica es convertida en un lenguaje y el baile tiene un gran impacto teatral. La intriga de la comedia italiana es enriquecida con otros elementos estereotipados: los disfraces, las desapariciones, los bastonazos, las persecuciones, las peleas y los reencuentros. Los personajes muestran caracteres universales e identificables por sus máscaras y disfraces. Dentro de los personajes podemos encontrar: la joven pareja amorosa, los viejos avaros y tercos, así como los sirvientes astutos.

En el teatro inglés de la época ocurría lo contrario. Sus compañías estaban exclusivamente hechas por hombres, que hacían también los papeles femeninos. En cambio, para la comedia italiana, los roles femeninos eran representados por mujeres. Lo anterior lleva a una innovación teatral; así, la comedia italiana es original y diferente del resto de los países europeos. Poco a poco la *Commedia dell'arte* va a destronar a la comedia regular y común. Su lenguaje gestual le garantiza un éxito que sobrepasa las fronteras italianas. El teatro cómico latino antiguo y neo-latino del Renacimiento disminuyó.

Christine Séva asegura que el modelo veneciano, que floreció en Venecia, fue uno de los pilares del teatro actual. Los personajes masculinos de este modelo fueron: Pantaleón

el viejo avaro, *il Dottore*, el “viejo verde”, o el Doctor, el primer bufón *zanni*, cómico y pícaro y Arlequín, o *Arlecchino*, quien es el segundo cómico y criado tonto. El modelo napolitano es considerado uno de los más antiguos y se originó en Nápoles, además contribuyó en gran parte a las bases del teatro italiano. Los personajes masculinos del modelo napolitano fueron: *Tartaglia*, el juez tartamudo, uno de los viejos, o amos en el modelo napolitano, el Capitán soldado fanfarrón y cobarde, *Coviello*, el primer cómico o criado listo, *Lelio*, el joven enamorado. Los personajes femeninos comunes son: Rosaura, la joven enamorada, conocida igualmente como *Luchinda* o *Vittoria*, y *Colombina*, pareja de Arlequín y criada con más protagonismo. Varios de estos personajes, venecianos y napolitanos, fueron retomados por Molière en sus obras.

## 2. El significado de la cornamenta en la Edad Media.

Desde la Antigüedad<sup>7</sup>, la imagen del cornudo es conocida en la vida social y perdura hasta nuestros días. Sin embargo, con el paso del tiempo este término ha sufrido en su definición diversas interpretaciones. Este apartado se enfocará en ejemplificar e indagar cómo evolucionó desde la Edad Media hasta el siglo XVII.

### 2.1 Términos ligados al cornudo y etimología.

Antes de comenzar es necesario averiguar el vocabulario que está en relación con la palabra *cocu* (cornudo). En el siglo XIII, existía la palabra *connart*, que quería decir *imbécil* que se volvió tiempo después *escorner* que significaba *ridiculizar*. En esa época, era la manera conocida de humillar y de ridiculizar a alguien, *le faire cocu*, y además de exponerlo ante todos, *le faire savoir*<sup>8</sup>.

En el siglo XIV, la palabra *coucou* estaba asociada al sonido del ave. Por ello la palabra *coucou* hace referencia también al engaño, con el tiempo la escritura cambia a *cocu*<sup>9</sup>. Era la hembra a la que por falta de fidelidad “conyugal” se le atribuía la fama de *volage* ya que ponía huevos de otras aves y era “libre” para ir y venir. El ave macho se asoció al marido que quedaba engañado, por la esposa, y a quien se le definía como *cocu*. Esto lo podemos ver como una representación simbólica de la infidelidad en una pareja.

También existe la expresión “*poner los cuernos*”. *La corne* representaba el sexo del hombre y significaba ser engañado. Tiempo después, esta expresión fue usada respecto de un hombre engañado, o una mujer, es decir que dejó de ser de uso exclusivo del hombre.

---

<sup>7</sup> Este término se refiere al período de la Edad Media.

<sup>8</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr). [Consulta: 9 octubre 2015]

<sup>9</sup> [www.ladefinition.fr](http://www.ladefinition.fr) y [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) [Consulta: 10 Octubre 2015]

Poner los cuernos tiene una connotación sexual. En el siglo XII, la expresión *avoir des cornes*<sup>10</sup> tuvo su origen en el cuento del mago Merlin ya que su esposa se volvió a casar. Según la leyenda, él asesinó al amante por estar lleno de celos. Voltaire decía que los griegos utilizaban *bouc* para referirse al marido, haciendo la comparación con las cabras que eran muy activas sexualmente. Es por esta razón que la expresión “*poner los cuernos*” hace referencia a la traición.

En el diccionario de la *Academia francesa* se explica que, en italiano, “cornudo” se dice *cornuto*, el que tiene cuernos. La palabra francesa *coucou* viene del francés antiguo que después se vuelve *cocu*; dicha palabra venía del antiguo occitano (lengua de oc) *cogot* (*coguos* y *coutz*)<sup>11</sup>. Existe asimismo el origen en el antiguo catalán *cugus*, que tenía como significado ser la víctima de la infidelidad conyugal.

En resumen, la palabra cornudo se encuentra presente en “lenguas romance” con varios significados relacionados unos con otros, desde épocas antiguas. En general esta palabra se relaciona con la traición de pareja, y es uno de los dos a quien se le atribuye tal término, que tenía como finalidad ridiculizar al otro. Así, el engaño estaba siempre asociado al terreno sexual.

---

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> [www.atilf.atilf.fr](http://www.atilf.atilf.fr) [Consulta : 16 octubre 2015]

## 2.2 Origen de *cocu*.

Raoul Marchand sugiere que el engaño nace desde tiempos remotos. Como ejemplo tenemos el más conocido en el libro del Génesis, en el primer libro de la Torá, donde se habla del nacimiento, creación y origen del ser humano. En este texto se explica de qué manera fue creado el hombre a imagen y semejanza de Dios. Sin embargo, la tentación de Eva los hace ceder, a ella y Adán, y comen del árbol prohibido. La consecuencia de la violación del mandato los lleva a la expulsión del jardín del Edén.

Este episodio nos muestra porqué la capacidad de engañar es atribuida a la mujer desde un punto de vista religioso e ideológico. La mujer es la representación del pecado, quien arrastra al hombre y lo vuelve víctima de su deseo. De esta forma queda asociada la mujer, desde la Antigüedad, con la fuente de todo mal respecto del hombre. Por esta razón pasó a ser un objeto de deseo a lo largo de la historia, incluso en la actualidad, aún subsiste esa asociación. El matrimonio es considerado como un cumplimiento divino que nos hace exentos del pecado ante Dios.

A través de los siglos, hemos sido testigos de múltiples obstáculos, malentendidos, problemas que existen alrededor de una pareja. Molière, en su repertorio, recurre a la imagen del cornudo como elemento cómico ya que, si recordamos, él fue engañado<sup>12</sup>. Por eso trata de enseñar a otros una “receta” para no caer en la tortura de la traición e incluso evitarlo.

---

<sup>12</sup> Por su esposa, la comedianta francesa Armande Béjart.

### 2.3 Etimología.

Según Raoul Marchand, la palabra *cocu* está ligada también a *coucou* (*cuculus canorus de Linné*), que es un ave cuyo canto reproduce dichas silabas. Es bien sabido que el *coucou* se considera un “parásito” que tiene el mal hábito de ir a poner huevos en el nido de las otras aves. Evidentemente, es la hembra la que pone los huevos y no el macho. Aclarado esto podemos ver que la que va y viene es la hembra, al tener huevos de otros machos. Con esta demostración, surge la relación de la palabra *cocu* con la traición. Es por ello que en una relación amorosa el marido o pareja, al ser engañado por la esposa, se le atribuye el nombre de *coucou* que tiempo después evoluciona a *cocu*.

En el matrimonio, el marido humillado es el último en darse cuenta de esta pena que le causa su pareja. Los amigos o vecinos son los primeros en saber sobre la ofensa de la mujer, lo que provoca la burla, el ridículo y las habladurías sociales. Con el paso del tiempo los maridos eran saludados con el grito simbólico de *coucou*. La sociedad, acostumbrada al epíteto de *coucous*, hace que esta palabra tenga una contracción a *coux* y después pasa a ser *cocus*. A pesar de la relación con el sonido de las aves, hay más referencias que hacen alusión al engaño conyugal. Existe la asociación de *cocu* derivada de *cucurbita*, *courge* o *citrouille*. Originalmente, esta etimología define a los *cocus* como tontos ya que los relacionaban con tener una cabeza de *citrouille*.

En la Edad Media, el color amarillo estaba ligado a la *citrouille*, marca de la felonía, la bajeza, el deshonor, el desprecio. El verdugo pintaba de amarillo la casa del criminal de *lèse-majesté*, que es un delito genérico de orden público por ser considerado tanto como una ofensa como un crimen en contra de un estado, un rey o un emperador. También era el

color de la ropa de los lacayos y de los bufones. Asimismo estuvo unido al símbolo de la prostitución. El amarillo es notoriamente un elemento que define a los maridos como víctimas de la infidelidad.

El historiador Mézeray asegura que *cocu* viene de *coup* ya que en manuscritos del tiempo de Carlos VI había menciones de infidelidad con esta palabra. Tal es el caso de una vieja bruja que usaba la expresión “*ton mari t’a fait coup*”. Es por ello que en algunas provincias francesas es bien sabido que *coupeau* es sinónimo de *cocu* (Ménage, *Dictionnaire étymologique, ou origines de la langue françoise*, p.206).

Igualmente podemos encontrar la derivación de *coquus, maitre-queux*, que consiste en analizar el papel del cocinero que prepara varias cenas y que son comidas por otros. La finalidad radica en distinguir que lo que preparaba era tomado por otros, como el caso de los *cocus* y sus esposas. Pétigny y algunos investigadores, asumen que proviene de *coq*, el cual era considerado el emblema de vigilancia y del Dios de la medicina, Esculapio. El *coq* era un animal consagrado a Asklépios que simbolizaba el día nuevo y la renovación. Los enfermos lo sacrificaban como símbolo de conocimiento y de sanación. Sócrates había pedido a su discípulo Criton sacrificar un *coq* en sus últimos días, ya que creía que era una herida del alma que se liberaba del cuerpo y debía sanar.

Es así como del *coq* se toma la relación del verbo *coqueter*, y que dio origen a *caqueter*, para explicar cómo los movimientos que las gallinas hacen, sirven con el fin de llamar la atención del gallo. Ellas se acercan y lo rodean graciosamente. Es por ello que se cree que de allí nació la palabra *cocu*. De *coqueter* llegamos al adjetivo *coquette*, aplicado a

las mujeres que tratan de excitar los deseos del hombre, por sus movimientos, sus gestos, sus miradas; como el caso del gallo y las gallinas.

Una vez mencionado estos aspectos podemos constatar que el origen y la etimología de *cocu* tienen diversas interpretaciones a lo largo de la historia. Historiadores, investigadores e incluso la misma sociedad crean sus asociaciones respecto de la infidelidad conyugal.

#### **2.4 ¿Por qué *cocu* no tiene femenino?**

Raoul Marchand indica que en la Antigüedad el marido era considerado la víctima del infortunio, en cambio las mujeres eran las que podían ridiculizar al marido exponiéndolo como el cornudo. Tenían en sus manos “el poder” de venganza hacia los hombres. De esta manera *cocu* hace referencia al hombre por ser el más “afectado”.

Podemos encontrar otra referencia sobre el género de *cocu*. El alma, al “no tener sexo”, no podía ser de género masculino ni femenino. Por ello, en siglos pasados el alma no recibía una distinción como lo señalaba Saint Ambroise de Milan, en el terreno religioso. En cambio, Alexandre Dumas<sup>13</sup> sostenía que la mujer poseía la capacidad de “fallar en el ámbito conyugal”, además de entregarse a sus deseos sexuales.

Dumas creía en el hecho que, según la Biblia, la mujer fue creada como última obra de Dios, lo que para él fue la duda del creador. Así, sustenta que el primero y el más privilegiado era el hombre o el género masculino, restando importancia a la mujer o al género femenino.

---

<sup>13</sup> Es un ensayo donde se hace referencia a la mujer en la vida conyugal según Alexandre Dumas. Julieta Di Cordero, *Los crímenes de las mujeres en el positivismo: El caso de Carmen Guillot*, 1914.

Raoul Marchad, en su estudio sobre el origen de *cocu*, nos demuestra que existen diferentes formas de interpretación sobre porqué *cocu* sólo se asocia al hombre. Considera también que no hay una explicación sobre el origen del género de la palabra *cocu*, sino varias fuentes populares.

## **2.5 Los cuernos como emblema alegórico del *cocuage*.**

Marchand indaga también sobre el símbolo de los cuernos asociado a la leyenda del minotauro, por lo tanto la relación fue inevitablemente ligada a la zoología, que da así a los *cocus* otro sobrenombre *conards*. La leyenda se remonta a la época mitológica. Según la tradición, el infortunio conyugal del rey Minos sucedió con su mujer Pasífae. Aunque era la reina quien se involucra con un toro, del cual tuvo un hijo con cuernos llamado minotauro, de este hecho viene la locución de los *maris-minotorisés*, haciendo referencia a los engañados. Este investigador explica igualmente que Andronicus colocaba en las columnas de sus pórticos los cuernos de los animales que había obtenido en la caza, así hacía alusión a los maridos que había engañado. Vemos también que este suceso nos deja ver el por qué los cuernos están inevitablemente unidos al *cocuage*.

Los jesuitas afirmaban que este emblema había sido tomado de *coqueluchon*, el peinado de los bufones, que tenía forma de cuernos. Los bufones eran vistos como personas efusivas, además de hacer locuras (Collectif, *Réformateurs et Jésuites : Guerre de religion en France*, p.48). Es por ello que los cuernos se atribuían a quienes sufrían la locura del libertinaje de sus mujeres. El medico Borel pensaba que los cuernos estaban inspirados en el gorro de la mujer o *cornette*: por esto se decía que el marido era engañado y “peinado”

con la forma del gorro de la mujer de la época, y que usaba el *cornette* como emblema de la infidelidad (Pierre Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*, p.4).

Raoul Marchand sustenta que el historiador Lebert asoció los cuernos como atributo de los *cocus* por alusión al *bouc*, el chivo. Animal impúdico que se complacía al ver cómo su hembra era montada por otros. Lebert asociaba la alegoría de los cuernos con el chivo que era “engañado” ante todos, como el marido con su mujer. La palabra *conard* vendría más tarde por el gesto injurioso de “ir por detrás” ya que podía tener origen en la palabra *cauda*, *queue* o la cola del animal. Marchand sostiene que el filólogo Duchant afirmaba que *conard* tenía relación con la cola del zorro, de donde podemos ver que se origina la expresión *faire la queue*, hacer la cola, que hace referencia al engaño como si el marido llevara la cola por todos aquellos con los que su mujer había estado.

## **2.6 Celebración de los *cornards*.**

Marchand asegura que en la Edad Media, las fiestas se hacían por cualquier excusa, eran muy extravagantes y escandalosas. Las celebraciones estaban relacionadas con el ámbito religioso. La mayoría de las fiestas pretendían purificar el alma e incluso conmemorar algún evento bíblico. A veces no sólo eran un día, duraban muchos días, con la finalidad de hacer conciencia o educar a la población sobre algún hecho importante. Las festividades se caracterizaban por bailes y cantos con influencia religiosa. Los disfraces deseaban describir con detalle tales acontecimientos, para imprimir más realismo. Gran parte de las representaciones eran un ejercicio de piedad y de respeto hacia Dios. Los creyentes pensaban que Dios estaba enojado con ellos por no cumplir con sus mandamientos, entonces, creían que al conmemorarlo serían perdonados por sus pecados. Pensaban que

una tormenta era la manera de manifestación del enojo de Dios, por eso hacían fiestas en su honor.

Sin embargo, no todo era tan apegado a lo religioso. La fiesta de los *cornards* fue muy celebrada en *Notre Dame de Bonne-Nouvelle*. Existía la *abbé des cornards* que era considerada como profana porque tenía rasgos “bufonescos”. De igual manera, existía una *abbé* de locos y de tontos. La *abbé des cornards* era celebrada todos los años el 18 de julio.

La celebración tenía varios seguidores: en las calles podían encontrar personas montadas en un asno o un burro. El historiador Lebert decía que la principal función de esta *abbé* era pedir misericordia y decir la verdad a cada una de las personas implicadas en el matrimonio fallido. La *abbé* fue considerada como una celebración muy escandalosa y mal vista, en consecuencia fue prohibida a finales del siglo XVI. No obstante, la Iglesia en busca de más adeptos examinó la manera de remplazar la fiesta de los *cornards*. Los seguidores se acumularon, sobre todo se trataba de mujeres que iban a pedir la absolución de sus pecados por infidelidad y dejaban una ofrenda. Con dicho suceso se creó un monumento para los peregrinos del engaño: la “*Pierre de touche de la fidélité conjugale*” (*Dictionnaire de l’Académie française*, p.415). La procesión de los *cornards* representó la “dominación” sacerdotal sobre las costumbres en la Edad Media.

## 2.7 Miedo al engaño.

El Evangelio nos dice que los fornicadores y los adúlteros no entrarán en el reino de Dios, por lo tanto, cometer estos pecados generaba miedo. Desde la Antigüedad el miedo a ser engañado no era más que el miedo al poder divino e incluso al ridículo. El miedo al engaño existe como consecuencia moral y religiosa desde una época lejana y perdura hasta nuestros días.

Para dar prueba de lo mencionado, Marchand da ejemplos de lo que sucedía con la infidelidad en algunos países. En Egipto, las mujeres eran brutalmente mutiladas de la nariz, mientras que al marido engañado lo azotaban con mil látigos de fuese. El marido y la esposa eran castigados sin distinción, uno por ingenuo y la otra por hábil. Las leyes de *Locride*, una provincia en la antigua Grecia, establecían que debían arrancar los ojos a la mujer. En Atenas, lo único que reclamaba Solón era una exhibición pública de vergüenza por la falta grave. En Francia, la infidelidad fue muy perseguida a partir del siglo XIV, época en la cual, por orden real, se imponían multas y penalidades al marido y a la mujer. En provincia, el castigo por adulterio era un poco más exhibicionista porque se rasuraba la cabeza del o de la infiel por considerarse símbolo de degradación social.

Con estos ejemplos podemos entender más claramente el motivo del miedo al engaño. Siempre fue más por miedo a ser castigado por la ley, la Iglesia o incluso la sociedad que por temor al abandono o desamor. Con el paso de tiempo creció y se asoció al temor de estar solo, pero la sed de venganza no se corrigió.

### 3. El marido vencido y ridiculizado.

*La Jalousie du Barbouillé* de Molière está basada en un cuento de Giovanni Boccaccio, *Le Jaloux corrigé*. Los personajes de cualquier farsa francesa o italiana son estereotipados. Se puede encontrar personajes representativos de la *Commedia dell'arte*: el doctor, el criado, el viejo, el joven enamorado, la joven enamorada, Scaramouche, por ejemplo.

Dominique Lanni señala que en las farsas de Molière se contemplan dos grandes obras: *Le Médecin volant* y *La Jalousie du Barbouillé*. *Le Médecin volant* fue representada por vez primera el 18 de abril de 1659 para el rey y posteriormente varias veces más hasta 1664 (Molière, *Le Médecin volant*; *La Jalousie du Barbouillé*, p.16-18). La creación de *La Jalousie du Barbouillé* es muy incierta, se sabe que fue presentada en diciembre de 1660 y septiembre de 1664, según registros de la *Grange*<sup>14</sup>.

Lanni también afirma que el objetivo de Molière y sus comedias fue corregir las costumbres de la época por medio de la risa. Las comedias satíricas trataban sobre la ridiculez de los burgueses, de los provincianos, de los preciosos<sup>15</sup> y de los devotos y era una crítica que se hacía mientras el público reía a carcajadas. Molière presentó obras como *Le docteur amoureux* (1657), *L'Amour médecin* (1665), *Le médecin malgré lui* (1666), *Les Fourberies de Scapin* (1671), así como las grandes comedias que hablaban de temas más serios como *Le Tartuffe* (1664), *Le Misanthrope* (1666) y *Le Malade imaginaire* (1673).

---

<sup>14</sup> Comediantes italianos de la tropa de Tiberio Fiorilli, llamados así por Luis XIV en 1653.

<sup>15</sup> Se emplea en masculino, porque si bien se conoce el término para calificar a las mujeres de la época que aspiraban a acceder al saber, dominio exclusivo de los hombres, también se usa para designar a los hombres que frecuentaban a las preciosas.

### 3.1 *La Jalousie* en perspectiva.

Luz Aurora Pimentel sostiene que el nombre de algunos personajes es construido con el propósito de resaltar el papel que éste tomará en la obra; sus características las podríamos deducir con el simple nombre. Los atributos que el nombre del personaje lleva pueden indicar los rasgos que individualizan su ser. Al final de la obra, podremos constatar si en realidad cumplió con tales elementos. El personaje Barbouillé<sup>16</sup> es un ejemplo de las “cualidades” o los “defectos” que hacen referencia a este nombre. El significado del Barbouillé tiene que ver con el engaño o el ser ridiculizado. Desde el inicio de la obra hasta el final, podemos afirmar que cumple con esta definición. Los nombres que reciben los demás personajes, en esta obra, generan una referencia para dar a conocer cómo será su conducta dentro de la historia.

Pimentel indica que es necesario distinguir entre el ser y el hacer del personaje, así como su calificación y su función. Las particularidades del personaje pueden apreciarse a través de sus acciones. Su entorno social es un elemento que podría definir su comportamiento. El personaje de la esposa, Angélique, es la joven llena de vida y de belleza con la que todo esposo sueña. La esposa ideal para Barbouillé es alguien que se ocupe de la casa y lo atienda. Sin embargo, ella se comporta de manera distinta: “*que ce m’est un supplice d’être avec lui, et je vous laisse à penser quelle satisfaction on peut avoir d’un rustre*”<sup>17</sup>. Busca su beneficio, sus propios intereses, e incluso pretende preservar su

---

<sup>16</sup> A partir de aquí este término irá en cursiva cuando se refiera a la obra y en redonda cuando se trate del personaje.

<sup>17</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L’Étourdi*, p. 41.

juventud. La información transmitida por Angélique sobre su ser y hacer es opuesto, ya que es considerada la esposa “ideal” pero hace todo lo contrario a lo esperado.

Luz Aurora Pimentel define el discurso figural como un aspecto representativo en el discurso del personaje. La presencia de símbolos y de ideologías, en los argumentos que cada personaje usa, tiene la intención de persuadir al lector. Su discurso es transmitido de diversas maneras como el verbal y el no verbal. Al principio de la obra de la *Jalousie*, el soliloquio con el que abre la historia el marido, tiene la intención de convencer al lector o espectador de que él tiene la razón y de que su esposa ha actuado mal: “*J’ai une femme qui me fait enrager: au lieu de me donner du soulagement et de faire les choses à mon souhait*”<sup>18</sup>. El marido trata de manipular la situación como él la ve, es por ello que en el resto de la obra vemos cómo trata de influenciar a los demás personajes.

Siguiendo con la idea del discurso figural del personaje, encontramos su perspectiva y sus intenciones. Pimentel nos explica que cada personaje podría ser un punto de vista, reflejado por cada uno de ellos. El personaje vive y siente su propia perspectiva de lo sucedido. El objetivo es el de crear efectos de sentido polifónico. Mientras el marido pretende vengarse de su esposa, el doctor busca la manera de exponer su punto de vista sobre el *galant homme*, Angélique pretende vivir su vida libre de ataduras maritales y su padre Gorgibus busca la manera de unir a su marido: “*Allons, ma fille, retirez-vous chez vous, et vivez bien avec votre mari*”<sup>19</sup>. Podemos observar que cada uno tiene un tipo de perspectiva sobre el engaño. Los personajes interactúan para dejar en claro su propia perspectiva. Como afirma Pimentel, una historia es un tejido, una trama con su propia

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 47.

orientación. “*La trama es una postura y cada uno es un mundo puesto que es un punto de vista sobre el mundo*”<sup>20</sup>.

### **3.2 El personaje Barbouillé.**

El Barbouillé es el anciano borracho que intenta evitar que su esposa lo engañe. “*Au lieu de se tenir à la maison, elle aime la promenade*”<sup>21</sup>: busca que se haga cargo de la casa, de hacer las labores domésticas, de atenderlo, de la familia. Ella no desea ser una “esclava casera”, ni “someterse” amorosa y sexualmente al marido, porque desea escapar de ese mundo que considera aburrido. Sin saber cómo llevar a cabo su cometido, el marido pide consejo a un médico. El Barbouillé es un personaje ensimismado, no hace más que lo que para él está bien. También, es un protagonista típico de la comedia de la época, víctima de sus celos, y que además está manipulado por su mujer traviesa y sensual: Angélique. El marido es impulsado por sus emociones y su sed de venganza.

Una de las características notables es la debilidad del Barbouillé por su ingenuidad. Desde el comienzo de la obra vemos cómo pide ayuda al médico: al no saber qué hacer busca un guía o una dirección de sus decisiones: “*il faut que je lui demande un bon conseil*”<sup>22</sup>. Su idea de pedir ayuda, nos invita a descubrir sus miedos ante una realidad que está fuera de sus manos: la traición.

En muchas partes lo vemos como un personaje tonto, vemos como su suerte cambia de una situación favorable a una desfavorable: “*Ouvre vite, diablesse que tu es, ou je te*

---

<sup>20</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, p.125.

<sup>21</sup> Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, p. 4.

<sup>22</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L'Étourdi*, p. 35.

*casserai la tête*”<sup>23</sup>. Cuando el Barbouillé está dentro de la casa, se siente seguro de lo que hace y en algún momento todo cambia, su seguridad se desmorona cuando es burlado y queda fuera de la casa. Tontamente cree tener el control de su venganza, pero al final queda al descubierto su vulnerabilidad en su relación, ya que la esposa es más hábil y lleva el control de la situación.

La esposa demuestra cómo una mujer astuta puede vencer a un marido autoritario: “*Il faut que je t’attrape. Si je peux entrer dans la maison subtilement, cependant que tu me chercheras, chacun aura bien son tour*”<sup>24</sup>. Es como una torre de cristal, por una parte es firmeza, rigidez y presencia, pero en realidad con un pequeño golpe su mundo se viene abajo. Considera que todo lo que está frente a él lo puede manipular, sin embargo, es al revés. Sin darse cuenta, su entorno queda fuera de su alcance.

Cornudo es desde hace tiempo: “*Ma foi, sans aller chez le notaire, voilà le certificat de mon cocuage*”<sup>25</sup>. Teme que su esposa esté con alguien más joven, teme perder su poder; posiblemente en el fondo lo sabe pero no desea o no quiere darse cuenta. Busca alternativas, pide consejo, nada puede hacer. Al descubrir la verdad se transforma en un genio de la farsa, de la mentira, dejándose llevar por sus emociones, tratando de castigar a su esposa.

Sus celos lo convierten en un justiciero emblemático de la obra: “*Ah! pauvre Barbouillé, que tu es misérable! Il faut pourtant la punir*”<sup>26</sup>. Cree tener la autoridad para

---

<sup>23</sup> Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, p. 27.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 4.

señalar y reprender astutamente la deshonra de su mujer. No está satisfecho de la manera cómo ella se comporta. Intenta ser un hombre alimentado por el rencor y el coraje.

Asimismo, el Barbouillé es un protagonista dominante que lucha por no perder el control: “*Non, je n’ouvrirai pas.*”<sup>27</sup>. Se siente con el derecho de defender lo que le pertenece como si su esposa fuera un objeto. Trata de ser el marido que impone su presencia y su obediencia. La única arma que encuentra es la justicia de los actos de adulterio.

Sus emociones lo "enceguece": “*et d’où venez-vous, Madame la carogne, à l’heure qu’il est, et par le temps qu’il fait ?*”<sup>28</sup>. No piensa de manera clara ni objetiva ante la infidelidad. Planea reprender a su mujer y a pesar de ser ingenuo y tonto, su valentía lo hace reaccionar rápidamente. Por momentos es un personaje lúcido y consciente, por otros, su falta de coraje lo lleva a caer en la trampa.

De esta manera es llevado por sus impulsos: “*Oui? Ah ! ma foi, tu peux aller coucher d’où tu viens, ou, si tu l’aimes mieux, dans la rue*”<sup>29</sup>. No piensa con claridad y trata de dar una lección por la infidelidad. Las emociones lo hacen fallar en su propósito. Su afán de ganar esta “lucha marital”, se transforma en obsesión y al final su intento se esfuma debido a la inteligencia de Angélique.

El Barbouillé resulta ser un hombre manipulado por sus anhelos. El adulterio de su esposa lo hace reaccionar siendo otro hombre con valentía y seguridad, incluso demuestra

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>29</sup> *Idem.*

ser un marido dominante, aunque sólo sea por un momento. Su ingenuidad lo vuelve frágil y lo conduce a un “sometimiento” conyugal y social.

### 3.3 Los personajes definen al protagonista.

En este juego marital intervienen otros personajes como el *Docteur* que es un intelectual, pedante y ridículo; el viejo Gorgibus que sirve de cupido en la relación de Angélique; y Cathau la sirvienta, una hábil y astuta mujer, cómplice de la esposa. No hay que olvidar al joven amante que desencadena la cólera: Valère, un amante tímido y tonto pero que sabe lo que está provocando. Todos ellos van definiendo el comportamiento y los desperfectos del cornudo, orillándolo a perderse en sus caprichos amorosos.

El médico sirve de “apoyo”, de “guía” al no saber qué hacer con su esposa el Barbouillé: “*je croyais trouver un homme bien savant, qui me donnerait un bon conseil, et je trouve un ramoneur de cheminée*”<sup>30</sup>. La poca atención del médico hace reaccionar al Barbouillé generando un punto de vista sobre lo que en realidad ocurre. Pone al descubierto la vulnerabilidad y la inocencia del protagonista. El médico no se muestra en lo más mínimo interesado en darle consejos, es sólo un personaje pretencioso.

La participación del doctor es retomada igualmente en *Le Mariage forcé* del mismo Molière y de los personajes representativos de la *Commedia dell'arte*. En esta otra pieza de teatro, el médico también trata de ser guía y brindar consejos al protagonista: “*Allons, Monsieur, faites les choses galamment, et sans vous faire tirer l'oreille.*”<sup>31</sup> No obstante, el médico sí da los consejos solicitados y no sólo se trata de un doctor sino de dos. Uno es un

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>31</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L'Étourdi*, p. 60.

doctor que defiende las ideas de Aristóteles y el otro se inclina por el pensamiento pirrónico<sup>32</sup>. Al igual que en la historia del Barbouillé, el personaje del doctor constituye un punto de vista para que el personaje principal tome una decisión, pues es igual de inseguro y de ingenuo. Existe la semejanza en la participación del capitán y del doctor en *L'école des cocus ou la précaution inutile* de Dorimond. El doctor sirve también de apoyo al protagonista<sup>33</sup>.

La esposa del Barbouillé, Angélique, no es la mujer ejemplar que está al pendiente de su hogar: “*au lieu de se tenir à la maison, elle aime la promenade, la bonne chère, et fréquente je ne sais quelle sorte de gens*”<sup>34</sup>. Claramente su comportamiento nos muestra que no es feliz, trata de llevar una vida “paralela”. Cansada de la monotonía de la vida hogareña, se permite “gozar” a su manera: ser “esclava doméstica” no es su sueño y lucha por escapar de su realidad.

La rebeldía de Angélique trae consecuencias para todos, pues la pieza no tiene ni un final feliz, ni un final trágico. El desenlace muestra más bien una lección de vida que pretende enseñar a no cometer los mismos errores. La mujer cree tener el mando de su matrimonio: es infiel pero eso no garantiza que sea feliz: “*mon mari est si mal bâti, si débauché, si ivrogne, que ce m'est un supplice d'être avec lui*”<sup>35</sup>.

Los problemas surgen a partir de tal aventura. Harta de los celos, busca una salida al sufrimiento y escapa a los brazos de lo que para ella es la felicidad. El amante de Angélique Valère no es más que la negación de la verdad. Por un lado es el refugio de los sueños de

---

<sup>32</sup> Filósofo griego de finales del siglo IV A.C. que pretende tener una postura de incertidumbre, de no tener una posición o un argumento decisivo.

<sup>33</sup> Dorimond, *L'école des cocus ou la précaution inutile*, 1659.

<sup>34</sup> Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, p. 4.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 10.

Angélique, por otra parte, es un juguete de sus deseos y caprichos: “*et je vous promets de contribuer de tout mon pouvoir à votre divertissement*”<sup>36</sup>.

La intervención del amante crea una brecha y propicia una enorme falla familiar. Valère no sufre como tal un maltrato por parte del marido o algún tipo de venganza en su contra. Su participación es escasa sin trascendencia, pero sí genera grandes conflictos. Vive en un mundo irreal, un mundo que no desea ver ni entender. Huye de lo que le asusta, el compromiso, y corre a los brazos de la pasión: “*Monsieur, je vous assure que vous m’obligez beaucoup de me tenir quelquefois compagnie*”<sup>37</sup>. Valère representa ante todo el momento, la inmadurez y la soledad. El amante es un personaje que está presente tanto en el *Decamerón* de Boccaccio, en el *Heptaméron* de Navarre y en el siglo XVII imitado por Molière y la Fontaine, como detonante de múltiples catástrofes amorosas.

Gorgibus, el padre de Angélique, representa la unidad familiar, el control y la conciencia: “*Allons, ma fille, embrassez votre mari, et soyez bons amis*”<sup>38</sup>. Para una hija, su padre tiene como función reprender y hacer que todo esté en orden y en su lugar. Angélique, aunque sea culpable por su infidelidad, dispone de su padre para escarmentar al Barbouillé por la manera cómo la trató; reacciona ofendida y desea un castigo para él: “*Mais aussi ce n’est pas là l’heure de revenir. Ne devriez-vous pas, comme un bon père de famille, vous retirer de bonne heure, et bien vivre avec votre femme ?*”<sup>39</sup>. Su padre es usado, igualmente, como juez en su relación para conciliar tal problemática. El padre es un personaje imitado del *Decamerón* con la misma intención de poner orden y corregir al

---

<sup>36</sup> Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, p. 10.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 28.

marido. Su participación es la de un mediador que vela por los intereses de la institución matrimonial.

Una vez presentados los personajes, sus características y sus roles, estudiaremos cómo Molière, a través de la imitación de grandes literatos precedentes a su época, crea una táctica de escritura, marcada por su estilo y su originalidad. *La Jalousie du Barbouillé* es todo lo que Molière buscaba en la comedia y la cual define como: “*Une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens*”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> <http://www.toutmoliere.net/honnetete>. Frase célebre del mismo Molière, en la crítica de *l'École des femmes*, Dorante, porta-voz de Molière, lo afirma. [Consulta : 15 septiembre 2015]

### **3.4 La imitación y la originalidad.**

En el siglo XIV, Giovanni Boccaccio, autor del *Decamerón*, aborda particularmente en su *nouvelle Le jaloux corrigé* elementos que Molière reutilizará en *La Jalousie du Barbouillé*.

Del Renacimiento hay elementos del relato en prosa del *Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Finalmente, en el mismo siglo XVII, podemos encontrar imitaciones literarias antiguas en los *Contes libertins* de La Fontaine como en la historia del *Cornudo, apaleado y contento*. Estas obras mencionadas servirán de base para explicar en qué consiste la “reproducción” y la “novedad”. Aclarado lo anterior procederemos a examinarlas con la ayuda de un breve cuadro comparativo.

### 3.5 Cuadro comparativo de historias imitadas.

<p><b><i>La Jalousie du Barbouillé de Molière</i></b></p> <p>El esposo Barbouillé no está contento con el comportamiento inapropiado de su esposa Angélique. Entonces decide castigarla por su traición.</p> <p>Al regresar de una fiesta Angélique encuentra la puerta cerrada, con la intención de que todos sepan la clase de mujer que es en realidad. Amenaza al esposo diciéndole que se quitará la vida con un cuchillo. Ingenuamente, el marido baja por temor a ser verdad. La esposa aprovecha para entrar y dejarlo fuera, la situación está al revés. Gorgibus, el padre de Angélique, se entera del ridículo que está pasando el marido. Al llegar su padre, Angélique califica a su esposo de ebrio y de regresar muy tarde. Finalmente se reconcilian gracias a la intervención del papá.</p>	<p><b><i>El Decamerón de Giovanni Boccaccio: Nouvelle IV: Le jaloux corrigé.</i></b></p> <p>Tofano era excesivamente celoso. Gitta cansada de ser la víctima, decidió castigar a su marido, y busco un joven amante apuesto y fuerte.</p> <p>Gitta no puede entrar a su casa, su marido aprovecha y trata de exponerla delante de los vecinos. Ella lo amenaza con tirarse a un pozo, lo engaña y sale de la casa Tofano. Se esconde la esposa y logra entrar dejándolo fuera. Gitta grita con intención de ridiculizarlo y gritando que era un borracho y que no respeta a su familia ni esposa. Al escuchar el escándalo, los padres de Gitta llegan y lo golpean. Tofano cambia y se arrepiente.</p>
	<p><b><i>El Heptaméron de Marguerite de Navarre: La première journée.</i></b></p> <p>La mujer del procurador conoció a un joven amante, al ser descubierta, buscó la manera de inculparlo. Después los esposos planearon la manera de vengarse y castigar al joven.</p> <p>Al amante lo golpean, lo masacran y lo queman. Con el tiempo fueron descubiertos y acusados de asesinato. Todo bajo la astucia de la esposa por temor a ser señalada de adulterio por el esposo.</p>
	<p><b><i>Le Cocu, battu et content de La Fontaine.</i></b></p> <p>La esposa advierte al marido que fue abordada por el joven con la intención de seducirla. La mujer incita al marido para tenderle una trampa y golpearlo por su osadía.</p> <p>Ella lo cita en el jardín y su esposo se oculta en su falda amplia. Trata de hacerlo quedar mal delante del señor Bon escondido, pero el joven le confesó que estaba arrepentido y que exclusivamente era para saber si ella le era fiel. El señor Bon se alegró al saber que era un joven totalmente confiable y educado.</p>

### 3.6 ¿En qué es original y qué retoma *La Jalousie du Barbouillé*?

#### 3.6.1 Del teatro italiano y de la farsa medieval.

En este apartado, vamos a centrarnos en los rasgos que imita Molière de la Edad Media, y trataremos de analizar la particularidad que destaca a la obra de *La Jalousie du Barbouillé*.

Para comenzar, trabajaremos con los elementos que Molière no retoma de la tradición de la *Commedia dell'arte*. En la comedia italiana los personajes usaban mascararas para interpretar sus papeles, sin embargo, los protagonistas no las usaban. En el caso de Molière, no hay ninguna indicación escénica que diga que los personajes deben llevarlas ni es necesario algún tipo de escenografía, salvo en la última escena donde se señala que el doctor lleva un gorro de noche y una camisola. Tampoco existe la especificación de emplear otros elementos estereotipados, como los disfraces y las desapariciones de los personajes. La *Commedia dell'arte* usa personajes en pareja: el novio joven con la novia joven, el criado y la criada; en cambio con Molière, la pareja amorosa es distinta ya que el esposo es un viejo borracho y la esposa es joven y bella.

Además, Molière hace a un lado la participación de la pareja de criados que ayudan a los protagonistas. La aparición del personaje viejo en el teatro italiano cambia y toma el lugar del protagonista, siendo el esposo engañado. El personaje del joven enamorado desaparece y lo convierte en el amante. Con Molière, la obra no está solamente dirigida al público popular, como el que asiste al teatro callejero de la época, sino también a la burguesía.

Aparte de los elementos que Molière retoma del teatro italiano, la historia refleja las aventuras y dificultades que los protagonistas padecen. La pareja encuentra oposición de su

entorno: el amante y los celos. En cuanto a las características estereotipadas podemos ver que la obra retoma los bastonazos del padre de Angélique y las persecuciones de los esposos, así como las peleas entre ellos. Vemos igualmente la aparición de personajes italianos como el caso del doctor y de los criados, pero no con el mismo “objetivo” o “protagonismo”. De igual forma, existe la joven enamorada pero del amante, no del esposo, como hemos constatado. Molière reescribe algunas particularidades del teatro italiano<sup>41</sup>, otras las transforma.

Por otro lado, de la farsa de la Edad Media, Molière reutiliza el típico monólogo cómico al principio de *La Jalousie du Barbouillé*, donde el marido se habla a sí mismo y expone los motivos por los cuales desea su venganza: “*il faut que je lui demande un bon conseil sur ce que je dois faire*”<sup>42</sup>. Es un monólogo pero no cómico. El marido es el personaje burlado y Molière se encarga de ridiculizarlo en sus actos. Del mismo modo, su farsa pretende enfatizar *¿de qué hablar?*, como en la Antigüedad, que es un método para exhibir la traición y las trampas. Así, Molière explota el tema recurrente y común de la infidelidad conyugal. Incorpora igualmente, a su manera, el humor bufón en sus personajes. La escritura de su obra envuelve y exagera más la diversión de sus historias que de siglos anteriores.

---

<sup>41</sup> Regresar a las páginas 13, 14 y 15 de este trabajo: *La Comedia dell'arte*.

<sup>42</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L'Étourdi*, p. 35.

### 3.6.2 Del *Decamerón*.

El *Decamerón* de Giovanni Boccaccio reúne una serie de relatos donde uno de los personajes se erige como representante del *cocu* en la Edad Media. Recopila cien *nouvelles* en italiano entre 1349 y 1353. Son textos amorosos que van de lo erótico a lo trágico. La *nouvelle IV, de la septième journée, Le jaloux corrigé*, sirvió de base para crear *La Jalousie du Barbouillé* de Molière.

El personaje del marido celoso es un punto en común de imitación en las dos obras. El marido, en ambas historias, no está satisfecho con su relación. Ambos esposos son personajes inseguros que temen ser engañados por sus esposas y asimismo darse cuenta cómo son en realidad: “*Il faut avouer que je suis le plus malheureux de tous les hommes*”<sup>43</sup>.

El amante resulta ser un hombre joven, sin embargo, se presenta de diferente manera: “*elle jeta les yeux sur un jeune homme fort aimable*”<sup>44</sup>. En la *nouvelle* de Boccaccio se muestra como cómplice de la “venganza” de Gitta hacia su marido, que ve por casualidad y lo usa para su cometido. Al final de la historia es el amante quien sirve de medio para dar una lección al esposo. El amante, en la obra de Molière, es también el pretexto de los celos del Barbouillé, salvo que se trata de un joven que la esposa ya tenía tiempo de conocer, con el que llevaba una relación prohibida. Molière da un giro en la participación del amante.

El marido celoso es imitado y presentado como un bebedor empedernido tanto para Gitta como para Angélique, la esposa del Barbouillé: “*Entre les défauts de son mari, la*

---

<sup>43</sup> Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, p. 4.

<sup>44</sup> Jean Boccacce, *Le Décaméron*, p. 502.

*belle avait remarqué qu'il aimait fort à boire*"<sup>45</sup>. Su conducta, por su manera de beber, es el pretexto perfecto para así poder engañarlo. Sin ir más lejos, podemos ver cómo desde esa época es al hombre a quien se asocia con el alcohol, y que bajo este efecto, se lo puede traicionar o incluso puede cometer equivocaciones que lamentaría después. De esta forma se lo deshonra para dejarlo, por ejemplo, del otro lado de la puerta, en la calle, y así ridiculizarlo y señalarlo ante los demás.

El personaje de la esposa está inspirado en el personaje original de *Le jaloux corrigé* de Boccaccio. La esposa Gitta quiere darle una lección a su marido: "*fatiguée de se voir continuellement la victime*"<sup>46</sup>. Gitta harta igualmente de su vida marital y de los celos de su marido, miente y provoca con la intención de regenerar el carácter de Arezzo Tofano, el esposo. Sale victoriosa y consigue modificar el comportamiento de Tofano, dejando una lección: el amor "corrige" a los hombres. El tema de la infidelidad de la esposa es diferente en las dos obras. Para Angélique el adulterio es una diversión que usa como evasión de su matrimonio con un hombre mayor: "*me laisse toute seule à la maison, comme si j'étais un chien*"<sup>47</sup>. No pretende corregir a su marido como Gitta lo haría, ésta parece estar preocupada por su relación. El mensaje final puede ser que el amor mejora y moraliza a los hombres.

El castigo del marido hacia su mujer por la infidelidad se desarrolla de manera diferente: "*Elle résolut de punir son mari*"<sup>48</sup>. Arezzo Tofano, esposo de Gitta, busca vengarse dejándola fuera de casa cuando ella sale a media noche para ver a su amante,

---

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Jean Boccace, *Le Décaméron*, p. 502.

<sup>47</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L'Étourdi*, p. 48.

<sup>48</sup> Jean Boccace, *Le Décaméron*, p. 502.

entonces Tofano decide cerrar la puerta con llave para así dejarla en evidencia ante todos. Sin embargo, ella lo amenaza con suicidarse en un pozo, miente y arroja una piedra grande como si fuera ella: “*je me jeterai dans le puits qui est ici*”<sup>49</sup>. Tofano sale de la casa, ella se oculta, al salir su marido, ella entra y cierra con llave, dejándolo afuera, cambiando la situación. Con el *Barbouillé* se repite la misma idea, él la deja fuera de la casa cerrando la puerta, pero ella lo engaña con suicidarse con un cuchillo: “*voilà mon couteau tout prêt*”<sup>50</sup>. El marido sale y ella entra cerrando con llave, repitiéndose el pasaje de Gitta.

Asimismo, existe la participación de los padres en ambas historias: “*ils se jetèrent sur le pauvre conard et lui donnèrent tant de coups*”<sup>51</sup>. Los padres de Gitta escuchan lo sucedido debido al escándalo que Tofano hace y es golpeado. En cambio, Angélique sólo se queja con su padre porque su marido llega tarde y alcoholizado. La diferencia radica en que el padre de Gitta es severo y comienza a maltratar al marido por la vida que su hija parecía llevar. En ambas obras los padres, en especial el padre, están presentes en la vida de sus hijas para proteger y disciplinar.

El *Decamerón* no es más que el principio del esquema que Molière emplea para crear su obra *La Jalousie du Barbouillé*. Calcando elementos de narraciones pasadas, forja su maestría teatral.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.503.

<sup>50</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L'Étourdi*, p. 51.

<sup>51</sup> Jean Boccace, *Le Décaméron*, p.504.

### 3.6.3 Del *Heptaméron*.

En el siglo XVI, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre fue un ejemplo más de las historias del *cocuage*. Se habla de un amor carnal, del engaño y de la malicia. La princesa Marguerite de Navarre se inspiró en experiencias de cortesanos. Esto permitió calificar su obra como un respaldo histórico-social de las intrigas que existían en la Corte.

El amor carnal sirve de imitación también dentro de la farsa del *Barbouillé*. En la *Première journée* del *Heptaméron* vemos a la mujer del procurador interesada en Mesnil, un joven que quedaría enamorado de ella: “*il ne faillist de la venir trouver environ dix heures du soir*”<sup>52</sup>. Así este apetito sexual pasó de un simple coqueteo, a incitar el deseo del pobre Mesnil.

El engaño marital de la mujer del procurador es doble; es decir, por un lado usa al marido y por el otro al amante. Ella busca por capricho defender su honor para que no haya malentendidos con su marido: “*Quand elle entendit que son cas estoit decouvert*”<sup>53</sup>. La esposa cita al amante en un lugar donde el marido descubra que hay un joven amante que la deseaba. Así ella no estará expuesta ni será descubierta por la artimaña cometida. El joven amante quedará en evidencia, como si él fuera el único responsable de la infidelidad. La mujer del procurador pretende desligarse del problema por temor a represalias. En el *Barbouillé* este pasaje es diferente ya que el marido siempre será el traicionado y el amante no se verá afectado. La participación del amante Valère en la historia de Molière es escasa, en cambio en el *Heptaméron* el amante, Mesnil, tiene una gran participación en la historia entre los esposos.

---

<sup>52</sup> Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, p.11.

<sup>53</sup> *Idem*.

La obra de Navarre le da más importancia a elementos grotescos y aterradores. El amante Mesnil es apaleado y brutalmente eliminado, torturado y quemado: “*Les os qui ne furent consummez par le feu, les fait mettre dans du mortier*”<sup>54</sup>. El desenlace de Mesnil deja gran mensaje a todo aquel que trate de irrumpir en un matrimonio. Por otro lado, el amante de Angélique Valère no sufre ningún daño, ni maltrato, es Barbouillé a quien podemos considerar el personaje “maltratado”. En la obra de Molière no hay tal violencia, podemos encontrar golpes de palo, pero sin llegar a algún extremo.

Marguerite de Navarre refleja en sus textos la falsedad tanto de mujeres a hombres, como de hombres a mujeres: “*ung recueil de tous les mauvais tours que les femmes ont faict aux pauvres hommes*”<sup>55</sup>. La mujer del procurador muestra un ejemplo claro del engaño hacia los hombres: Mesnil y el esposo son manipulados. ¿La mujer del procurador encarna la maldad? Con esta pregunta podemos suponer que se pretende asociar a la mujer con la crueldad, lo inhumano, la locura, mientras que el esposo, el hombre maduro, es representado como un ser dominado y sometido a los caprichos extremos de su esposa. En cambio, Angélique es más serena y sobre todo astuta en sus objetivos: “*tu laisses une pauvre femme avec des petits enfants*”<sup>56</sup>. Es una mujer que consigue lo que quiere. También, es una esposa que traiciona a su marido y que no tiene principios.

En la *première journée* del *Heptaméron* no se dan los nombres de los personajes principales, tanto de la esposa como del esposo, sólo se le llama la mujer del procurador y el marido: “*La femme d’un procureur*”<sup>57</sup>. El único que tiene un nombre es Mesnil. Entendemos que de Navarre trata de ocultar los verdaderos nombres ya que muchas de sus

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>56</sup> Molière, *Le Mariage forcé - L'Étourdi*, p. 52.

<sup>57</sup> Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, p.10.

historias están inspiradas en casos de personas muy cercanas a la princesa. La ausencia de nombres hace el relato más misterioso, además juega con nuestra curiosidad como lectores. Con Molière tampoco hay tantos personajes pero cada uno tiene nombre y más participación en la historia.

La historia de Navarre detalla la cita entre marido y amante, entre el procurador y Mesnil: “*elle l’attendoit en une chambre où il n’y avoit que ung de ses serviteurs avecq elle*”<sup>58</sup>. Es un elemento nuevo que incita naturalmente a la provocación y a la riña. En el caso de Mesnil, el encuentro fue más que una disputa, fue una cacería. Los remordimientos y los escrúpulos son enterrados por el esposo. Esto lo lleva a cometer tan violento crimen. En el *Barbouillé* no hay una cita entre el marido y el amante; los esposos confrontan los malos entendidos maritales que generan riña y conflicto.

El *Heptaméron* es una obra que trata del amor, del deseo, de la sexualidad, de la maldad, de la falsedad y de la traición. Marguerite de Navarre refleja una sociedad “sanguinaria” basada en experiencias propias. En esta historia “brutal”, el mensaje podría ser que al poner al descubierto la aventura amorosa existe inevitablemente un conflicto aterrador y cruel. Molière usará algunos elementos de Navarre un siglo después, e impondrá su destreza literaria.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.12.

### 3.6.4 De los *Contes libertins*.

La Fontaine es conocido por sus *Fables* que constituyen su principal obra poética del siglo XVII, además de ser uno de los más grandes exponentes en la literatura francesa. También, es distinguido por una serie de relatos llamados *Contes*. Su propósito fue exponer temas vinculados a la moral y la sexualidad. La primera parte se terminó de imprimir el 10 de enero de 1665. En este apartado podemos encontrar el cuento de *Le cocu, battu et content*, por ejemplo. La segunda parte se imprimió el 21 de enero de 1666 y la tercera parte el 27 de enero de 1671. Eventualmente se publican otros cuentos hasta 1685 (La Fontaine, *Contes libertins*, p.5-11). La Fontaine se basó en algunos textos antiguos de Ariosto<sup>59</sup> y Boccaccio.

*Le cocu, battu et content* es una imitación de textos medievales, pero con una propuesta diferente, pues está escrito en verso y por ello sacrifica algunos elementos propios del relato, como serían las descripciones y los detalles. El personaje del amante, un cadete, al ver pasar a una hermosa mujer quedó flechado, se propone conocerla y ser algo más que un amigo. Sin nombre, la esposa de Messire Bon es llamada *la dame du village*, y Bon es un hombre viejo pero adinerado. El cadete hace todo para trabajar con él: “*Dit qu’il était un jeune jouvenceau, qui cherchait maître*”<sup>60</sup>. El amante resulta ser un joven que consigue lo que quiere y con pocos escrúpulos, al igual que el personaje del *Decamerón*, en *la nouvelle VII*, llamado Ludovic<sup>61</sup>, quien hizo todo para estar cerca de una mujer de la que, sin conocer, quedó enamorado. No son los clásicos amantes interesados únicamente en el sexo, sino románticos y aventureros porque hacen todo por estar con su amada.

---

<sup>59</sup> Ludovico Ariosto, fue un poeta italiano, autor del poema épico *Orlando furioso* (1516).

<sup>60</sup> Jean de La Fontaine, *Contes libertins*, p. 14.

<sup>61</sup> Jean Boccacce, *Le Décaméron*, p. 521-527.

*La dame du village*, después de coqueteos hacia el joven cadete, lo traiciona diciéndole a su marido que él la pretendía: “*il me tint l’autre fois propos d’amour, dont je fus si surprise*”<sup>62</sup>. Usa a ambos, a uno lo seduce y al marido lo incita para descubrir que el cadete no es de fiar. En cambio, en el *Decamerón*, Beatriz la esposa, no traiciona ni usa a su amante sino a su marido. La verdad sale a la luz en el encuentro entre amante y marido, reunidos gracias a la astucia de la esposa: “*vous entendrez son insolence extreme*”<sup>63</sup>. En el caso del cadete, la esposa le tiende una trampa para que su marido le crea y lo apalee, pero el joven enamorado y educado le confiesa que está arrepentido por tal comportamiento. Messire Bon es conmovido al ver la sinceridad del cadete. El esposo queda contento al ver que ya no es un problema, después de todo no hubo ningún tipo de agresión y sólo se muestra a un joven correcto y agradable: “*si j’ai tiré ce rendez-vous de toi, c’est seulement pour éprouver ta foi*”<sup>64</sup>.

En el *Decamerón*, la cita entre Ludovic y el marido tiene lugar en el jardín. La situación se vuelve cómica al ver al marido Egano disfrazado de mujer y más aún al ser engañado por el amante Ludovic, que lo apalea como estrategia para no ser golpeado y seguir con su esposa como amante. Sin saber el engaño, Egano queda feliz al ver que se había acabado el problema y que sólo era “una prueba” de fidelidad de su esposa: “*pendant ces mots époux pleurait de joie*”<sup>65</sup>. El marido es, como el título lo expone, cornudo, apaleado y contento. Lo diferente en *La Fontaine* es que su personaje del amante no es golpeado, es una historia sin violencia donde lo único que deja mal visto es el

---

<sup>62</sup> Jean de La Fontaine, *Contes libertins*, p. 13.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>65</sup> *Idem.*

comportamiento de la mujer, como fuente de discordia entre los hombres. En ese sentido, podemos apreciar parte de la imitación de la historia del *Decamerón*. En el siglo XVII, Molière y La Fontaine fueron contemporáneos, ambos practicaron la reescritura de textos medievales en sus obras.

## **Conclusión: una deliciosa caricatura social.**

El siglo XVII es un periodo que simboliza muchos cambios, no sólo en la lengua francesa sino también en el terreno de la literatura. Los escritores luchan por tener un mejor nivel y posición social en su arte. Logran los derechos de autor tanto en lo jurídico como en lo económico.

Los literatos propiciaron el nacimiento de una institución de la lengua que les permitió un apoyo inimaginable. Su voz trascendió a otros públicos, de los cuales no tenían mucha audiencia. Esta “evolución artística” dio una mejoría en su modo de vida, sin embargo, no todo era tan simple. Usaron la creatividad de escritores antiguos para crear un canevá. Con ello demostraban su capacidad de interpretación y síntesis. Retomaron temas, personajes, contextos y conductas con la finalidad de dar un giro a las historias que narraban.

El teatro clásico pasó de la preocupación de las unidades de *acción, tiempo y lugar*, a una dimensión compleja ilustrada por Molière, quien pretende ridiculizar situaciones sociales, critica la hipocresía religiosa entre otros puntos. Su éxito fue tal que sufrió además ataques por su manera extravagante de representar figuras públicas poderosas.

La farsa pasó, desde la Edad Media hasta el siglo XVII, por modificaciones en la intriga y los personajes, por ejemplo. La vida común y corriente era un puente para su creación. Médicos, comerciantes, la vida conyugal, y sobre todo la educación de los padres con sus hijos, fueron temas y personajes recurrentes que sirvieron para crear este análisis sobre el cornudo en la vida conyugal.

En la farsa *La Jalousie du Barbouillé*, la esposa Angélique es por excelencia la ganadora y la representante del engaño respecto de su marido. Tiene una habilidad para estar dentro del juego pero sin caer, ya que encuentra la manera de salir “libre” de ese amor enfermo; es un ejemplo de audacia, inteligencia y destreza mental. Podemos comprender igualmente que a través de este personaje las mujeres dejan de ser consideradas “ingenuas”, y a su vez pueden ser vistas como peligrosas y sabias.

El Barbouillé es todo lo contrario de su esposa. Es un ser débil que se ve afectado por ser “esclavo” de sus propios deseos y caprichos maritales. La infidelidad, como hemos analizado, en Giovanni Boccaccio, Marguerite de Navarre, La Fontaine y Molière, se encuentra históricamente alejada de nuestra época, sin embargo, es un tema que continúa vigente en la literatura contemporánea, suscitando un gran interés por parte de los lectores, que podrían ser víctimas de una situación similar. Todo esto lo podríamos traducir como la desconfianza que nace en el alejamiento sentimental de una pareja, en la cual se puede “generalizar” que todos, sin importar el siglo, estamos expuestos a caer en la trampa de “la sonrisa del amor”. La literatura nos advierte, nos enseña y nos prepara para no perdernos en el “abismo” de nuestras pasiones, y si nos perdemos, debemos saber encontrarnos.



## Bibliografía

- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. México, Época, 2005.
- De La Fontaine, Jean. *Contes libertins*. Paris, Libro, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fables*. Paris, Pocket, 2000.
- Di Cordero, Julieta. *Los crímenes de las mujeres en el positivismo: El caso de Carmen Guillot*. Buenos Aires, 1914.
- Faivre, Bernard. *Répertoire des farces françaises, des origines à Tabarin*. Paris, Imprimerie nationale, 1993.
- Molière. *Le Mariage forcé - L'Étourdi*. Paris, Pocket, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le Médecin volant; La Jalousie du Barbouillé*. Paris, Flammarion, 2014.
- Pétigny, Jules. *Origine du mot cocu*. Paris, French édition, 2012.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI editores, 2014.
- Viala, Alain. *Histoire du théâtre*. Paris, PUF, 2012.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris, Les éditions de minuit, 1985.
- Zuber, Roger. *La littérature française du XVIIe siècle*. Paris, PUF, 1993.

### Otras obras de consulta :

- Fourier, Charles. *Hiérarchie du cocuage*. Paris, Les presses du réel, 2000.
- Goldschmidt, Georges-Arthur. *Molière ou la liberté mise à nu*. Paris, Julliard, 1973.
- Solana y Gutiérrez, Mateo. *Molière genio y cornudo: o una teoría del incesto*. México, ed. del continente, 1944.

### Sitografía :

- Boccace, Jean. "Le Décaméron". (2007). <<http://www.ebooksgratuits.com>>. [Consulta: 2 noviembre 2015]
- Borel, Pierre. "Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises". <<https://books.google.com.mx/books>>. [Consulta : 6 noviembre 2015]

Collectif, “Réformateurs et Jésuites : Guerre de religion en France”. <<https://books.google.com.mx/book>>. [Consulta: 4 octobre 2015]

De navarre, Marguerite. “L’heptaméron”. <[quellehistoire.com](http://quellehistoire.com)>. [Consulta: 6 enero 2015]

“Dictionnaire de l’Académie française”, vol. 2. <[books.google.com](http://books.google.com)>. [Consulta: 21 julio 2015]

Dorimond. “L’école des cocus ou la précaution inutile”. <[gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)>. [Consulta: 6 novembre 2015]

<<http://www.gallica.bnf.fr>>. [Consulta: 8 octobre 2015]

<<http://www.la-litterature.com>>. [Consulta: 6 octobre 2015]

<<http://www.letralibre.es/2009/05/jean-baptiste-poquelin-moliere.html>>. [Consulta: 20 novembre 2015]

<<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>>. [Consulta: 2 septembre 2015]

<<http://www.toutmoliere.net/honnetete>>. [Consulta : 15 septembre 2015]

Marchand, Raoul. “Origine du mot cocu : considérations historiques et psychologiques sur le cocuage”. (1896). <[gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)>. [Consulta : 21 marzo 2015]

M. Ménage, “Dictionnaire étymologique, ou origines de la langue française”. <<https://books.google.com.mx/books>>. [Consulta : 10 julio 2015]

Molière. “La Jalousie du Barbouillé”. (2006). <<http://www.ebooksgratuits.com> >. [Consulta: 10 julio 2015]

Viala, Alain. “Naissance de l’écrivain”. (1985). <<http://www.leseditionsdeminuit.fr>>. [Consulta: 24 enero 2015]