

LA MUJER ADÚLTERA EN LA EDAD MODERNA Y SU PLASMACIÓN EN LA LITERATURA Y LAS ARTES*.

Eva M^a Ramos Frendo

Con el presente artículo pretendemos contribuir al estudio de la imagen femenina a través de la historia, la literatura y las artes. La mujer adúltera es el prototipo escogido y analizamos su mayor o menor representación a lo largo de la Edad Moderna y las causas que propician o impiden dichas plasmaciones.

JUSTIFICACIÓN HISTÓRICA DE LA EXISTENCIA DE LAS ADÚLTERAS

A lo largo de los diversos períodos históricos, la figura femenina ha sido subdividida en dos principales categorías: las buenas y las malas, clasificación que surgía como consecuencia de que las mismas o bien *aceptaban el rol que la sociedad androcéntrica les había asignado*, con lo cual pasaban a ser aspirantes al que se consideraba modelo ideal, el de la Virgen María, o *se resistían a aceptarlo y, por tanto, eran merecedoras de castigo*¹, siendo incluidas entre las hijas de Eva.

Es la segunda opción en la que se encuadra, sin ningún género de duda, la figura femenina que es objeto de este estudio, la adúltera. De este modo podemos verlo en el capítulo que Margarita Ortega López dedica a las mujeres de la España Moderna, donde las mismas, ubicadas en el apartado de delincuentes, comparten cartel con las pícaras, “recogidas” y brujas, todas ellas miembros de las llamadas *transgresoras de los espacios*², también en el artículo de Elena Sánchez-Ortega, que nos las recoge dentro del grupo de las *heterodoxas*³, las que optan vivir al margen de la ley e igualmente Isabel Pérez Molina, al hablarnos sobre la clasificación que el derecho catalán hacía de las mujeres en este mismo período, nos expone como las adúlteras conformaban junto con las prostitutas el modelo de *mujeres “malas” por excelencia*, que eran *las denominadas “fembras vils”*⁴.

* Este trabajo es resultado de la investigación del proyecto I+D PB97-1110 “Imagen y Percepción de la Mujer en la Historia”, cuya investigadora principal es la Dra. Teresa Sauret.

¹ IBERO, A.: “Imágenes de maternidad en la pintura barroca”, en V.V. A.A.: *Las mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y realidad. (S. XVI-XVIII)*. Barcelona, ICARIA, 1994, pág. 99.

² ORTEGA LÓPEZ, M.: “Las mujeres en la España Moderna”, en GARRIDO GONZÁLEZ, E. (editora): *Historia de las mujeres en España*. Madrid, Síntesis, 1997, págs. 284-289.

³ SÁNCHEZ-ORTEGA, E.: “La mujer en el Antiguo Régimen: Tipos históricos y arquetipos literarios”, en A.A.V.V.: *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*. Vol. I. Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1982, págs. 118-121.

⁴ PÉREZ MOLINA, I.: “Las mujeres y el matrimonio en el Derecho Catalán Moderno”, en V.V. A.A.: *Las mujeres en el Antiguo Régimen... op. cit.*, pág. 25.

Pero, ¿hasta qué punto podemos culpar a la mujer que cometía este tipo de actos? Hoy día, el estudio de los condicionantes que envolvían a las mismas nos llevan a disculparlas en la mayor parte de los casos, ya que, como nos indica Sara F. Matthews Grieco, las mujeres fueron *las primeras víctimas de la nueva ola de moralidad social*⁵ que surgirá a partir del siglo XVI y principalmente tras el Concilio de Trento de 1563.

Durante la Edad Moderna, tanto en España como también en el resto de Europa, la mujer que llegaba al matrimonio lo hacía cuándo y con quién los padres disponían. Ante todo, los matrimonios de los hijos podían proporcionar a sus familias una ascensión en el estatus socio-económico o, al menos, garantizar el mantenimiento dentro del mismo, sobre todo en el medio urbano, por lo que la influencia de los padres en los siglos XVI y XVII a la hora de convenir los matrimonios fue absoluta, manteniéndose así hasta el siglo XVIII.

A partir de la llegada al matrimonio, estado siempre ansiado y deseado por la joven, se iniciaría, en la mayoría de los casos, un camino de continuos desengaños. La muchacha durante su época de doncella va creando su imagen soñada del futuro marido y de la relación matrimonial. Ella aspira a convertirse en un estereotipo femenino que ha conocido a través de la lectura: *el de la dama del amor cortés, el de la poesía de los trovadores y las novelas de caballerías*⁶, donde el caballero se convierte en el ardiente servidor de la dama. En cambio, cuando llega el momento de adquirir este nuevo estado, se encuentra con un matrimonio concertado y un futuro esposo que en ningún modo se acercaba al modelo deseado, siendo incluso bastante frecuente las bodas con hombres de bastante avanzada edad. Todo esto va generando la aparición de las llamadas malmaridadas o mal casadas que Lope de Vega⁷ y Cervantes⁸, entre otros, van a plasmarnos en sus obras.

Algo totalmente inadmisibles en esta época será la unión entre amor y vida conyugal, pero aun peor y totalmente censurado por la iglesia será la existencia de pasión amorosa y placer sensual dentro del matrimonio⁹. No obstante, parece ser que sí se dieron algunos matrimonios no concertados, donde, por lo tanto, era el amor la causa que llevaba a los mismos, más los moralistas, en estos casos, advertían que los mismos siempre salían mal¹⁰.

⁵ MATTHEWS GRIECO, S. F.: "El cuerpo, apariencia y sexualidad", en DUBY, G., PERROT, M. (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1992, pág. 86.

⁶ VIGIL, M.: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1986, pág. 62.

⁷ GASTON, E.: "Malmaridadas en Lope de Vega", en A.A.V.V.: *Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1987, págs. 131-147.

⁸ SÁNCHEZ-ORTEGA, E.: "La mujer en el Antiguo Régimen... op. cit., págs. 119-120. En este artículo se nos presenta un claro ejemplo de estas mal casadas en la obra cervantina *El celoso extremeño*.

⁹ MATTHEWS GRIECO, S. F.: "El cuerpo, apariencia y sexualidad", *op. cit.*, pág. 88. Únicamente la procreación es la justificación para buscar relaciones sexuales con la esposa.

¹⁰ VIGIL, M.: *La vida de.. op. cit.*, pág. 80.

La mujer adúltera en la Edad Moderna y su plasmación en la Literatura...

Todas estas circunstancias son las que nos llevan a considerar como lógico el que se produjera adulterio dentro del matrimonio. Dicho acto podía ser simple, siendo en ese caso sólo una la persona casada o doble, si ambos amantes tenían parejas respectivamente, con lo cual la falta era aún más grave.

Este tipo de relaciones ilegítimas fueron condenadas como pecado mortal por las autoridades eclesiásticas, más desde el punto de vista jurídico *la historia del adulterio es la historia de un doble patrón, según el cual los asuntos extramatrimoniales de los hombres se toleraban, mientras que los de las mujeres, no*¹¹.

De esta manera, nos encontramos con que a la hora de la verdad el adulterio masculino era tan sólo un pecado venial que la esposa había de pasar por alto, mientras el femenino se va a convertir en *la obsesión de los hombres del Barroco*¹², sobre todo en el caso de España, dado que para el español la honra era la vida y su pérdida era sinónimo de muerte¹³.

La justicia iba a ser mucho más dura con la mujer y para ello expusieron toda una serie de justificaciones para este hecho. Por una parte, los actos femeninos podían tener mayores repercusiones que los del hombre, dado que a raíz de ellos quedaba la gran duda de la legitimidad o no de los hijos habidos en el matrimonio, hecho en el cual hacían hincapié los moralistas de la época. También aludían a que dicho adulterio provocaba *inconvenientes...en la hacienda, gastando lo que sus maridos ganan con el adúltero*¹⁴, pero en este caso podemos considerar que igualmente podía ocurrir con los maridos adúlteros. En tercer lugar, expresaban que las mujeres *el día que abren puerta al adulterio, la abren al homicidio, y a las guerras y discordias domésticas con los de casa, y los de fuera*, hecho que era real, pero sobre todo debido a que en caso contrario la mujer no podía quejarse del engaño, ni tomar venganza, sino únicamente aguantar el desamor del esposo.

Pero si dichas adúlteras existieron, fue debido a que no todas las mujeres de la época pudieron aguantar el estado de sumisión y obediencia que se les exigía¹⁵ y como consecuencia se dieron casos en los que buscaron el hacer real el sueño que habían ansiado en su juventud, aunque en la gran mayoría de los intentos salieran enormemente perjudicadas. Lo que si podemos asegurar es que frente a la gran publicidad que se pudo dar a los escasos hechos de adulterio femenino, el número de hombres adúlteros fue mucho mayor, más su falta de castigo les permitió no trascender tanto como las mujeres.

¹¹ MATTHEWS GRIECO, S. F.: "El cuerpo, apariencia y sexualidad", *op. cit.*, pág. 104.

¹² VIGIL, M.: *La vida de...* *op. cit.*, pág. 139.

¹³ MENÉNDEZ PIDAL, R.: "Del honor en el teatro español", en MENÉNDEZ PIDAL, R.: *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, págs.145-146.

¹⁴ VIGIL, M.: *La vida de...* *op. cit.*, pág. 142.

¹⁵ Hipótesis lanzada por Mariló Vigil en su artículo "La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco", en A.A.V.V.: *Nuevas perspectivas sobre la mujer...* *op. cit.* Vol. II, pág. 151, donde al hacer referencia a las españolas del Siglo de Oro, nos expresa que *aquellas mujeres debieron luchar y oponer una resistencia, no muy sonora, pero sí constante, a los hombres de su entorno*.

Pocos son los datos históricos que nos dejan constancia de esta figura femenina, dado que los maridos en muchas ocasiones prefirieron acallar el deshonor para que de esta forma quedara en la intimidad del hogar. Pero, el silencio no siempre fue la solución elegida, datos extraídos del Registro del Sello del Archivo General de Simancas nos presentan una serie de acusaciones de maridos por el adulterio de sus esposas, mientras ellos se encontraban fuera en la guerra¹⁶. En este caso, sucedieron antes del período que nos ocupa, a finales del siglo XV, pero la profesora Mariló Vigil sí nos relata una serie de casos acontecidos en el siglo XVII¹⁷.

Castigos infligidos a las adúlteras:

Pero si el pecado femenino de la carne fuera del matrimonio era mucho peor que el del varón, ¿qué castigos recibía la mujer por esta falta?

Parece ser que en España y en el resto de Europa, el sistema jurídico imponía a las mujeres que habían caído en adulterio la pena máxima, la pena de muerte e incluso *el Fuero Juzgo, el Fuero Real y la Nueva Recopilación de las leyes de España, efectuada en 1567*¹⁸ permitían al marido ultrajado matar a su esposa e incluso al amante de la misma, aunque para ello los amantes debían ser sorprendidos en flagrante acto y, tras el asesinato de ambos, contar al menos con un testigo. Estos asesinatos parece que no fueron muy habituales, aunque sí muy comentados aquellos que llegaron a ejecutarse.

En caso de sospecha, podía denunciar a la mujer y si el adulterio era probado, antes de la condena, los jueces consultaban con el esposo para que el mismo ratificara si consideraba idónea la pena y parece ser que lo general era que éstos pidieran un incremento de la misma¹⁹. No obstante, aun siendo probado el delito, el esposo podía decidir si la pena se ejecutaba o si, por el contrario, prefería perdonar a la esposa.

En muchos casos, como nos plasma Mariló Vigil, la condena a muerte fue evitada gracias a la intervención de religiosos que conseguían el perdón del esposo o al menos así lo hacían creer²⁰.

Más, la gran mayoría de las perdonadas cumplían otro tipo de condena consistente en privarlas de su libertad. Muchas fueron recluidas en conventos de por vida, corriendo *los gastos a cargo de la culpable*²¹, mientras otras eran encerradas en centros de recogidas, donde *monjas o beatas intentaban su arrepentimiento llevando una vida muy rígida y vigilada*²². En este segundo caso el ingreso solía ser

¹⁶ SÁNCHEZ-ORTEGA, E.: "La mujer en el Antiguo Régimen... *op. cit.*, pág. 120, ver la cita a pie de página número 33.

¹⁷ VIGIL, M.: *La vida de...* *op. cit.*, págs. 150-151.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 148.

¹⁹ ORTEGA LÓPEZ, M.: "Las mujeres en..." *op. cit.*, pág. 276.

²⁰ VIGIL, M.: *La vida de...* *op. cit.*, págs. 150-151.

²¹ CASTAN, N.: "La criminal", en DUBY, G., PERROT, M. (dirs.): *Historia de las mujeres...* *op. cit.*, pág. 490.

²² ORTEGA LÓPEZ, M.: "Las mujeres en..." *op. cit.*, págs. 286 y 288.

temporal como castigo privado por parte del esposo o la familia o público, cuando el mismo había sido impuesto por la autoridad judicial privada llegando a su fin cuando se lograra *la regeneración de la mujer mediante el trabajo y la oración*²³.

Las transformaciones del siglo XVIII en materia de moralidad:

En el siglo XVIII, la relajación moral hizo que los castigos por adulterio fueran cayendo en desuso. El duelo con el amante era la forma más apropiada de vengar el honor, pero por lo general la gran mayoría de los esposos no estaban por la labor de jugarse la vida. Concretamente en Inglaterra, la forma de reparar el honor perdido era a través de pesadas compensaciones que el amante de la esposa debía pagar al marido ultrajado, *para algunos de los cuales las infidelidades de sus mujeres constituían un medio de vida regular*²⁴.

Más parece que esta práctica ya se venía llevando a cabo en nuestro país desde el siglo XVII, pues según afirmaba Covarrubias *muchos maridos prefieren aprovechar antes que castigar a sus mujeres infieles* e igualmente Mateo Alemán *presenta a hombres que aprovechan la infidelidad de la esposa para obtener dinero*²⁵.

En España, la situación moral del siglo XVIII fue similar a la del resto de Europa. A nuestro país llegó procedente de Italia la moda del *cavalier servente o cicisbeo* que sería conocida bajo el nombre de "cortejo". Se trataba de un acompañante para las señoras casadas que, como nos explica Carmen Martín Gaité, tenía la función *de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas*²⁶. Esta figura va a surgir con el total consentimiento del marido, el cual en ocasiones era el encargado de elegirlo para su esposa.

Pero esta relación de amor platónico entre jóvenes solteros y mujeres casadas parece ser que no siempre fue tan inocente como podía aparentar, siendo frecuentes los casos en que las mismas llevaron implícitos actos de adulterio e incluso, aunque no se llegaran a estos extremos, muchos comentaristas de la época comentaban *que era preferible el adulterio consumado que aquellas aproximaciones a él, aquella "soltura en los modales, en las palabras y acciones que da muchas veces a entender lo que seguramente no hay*²⁷.

En casos de ser descubierto el adulterio, durante el siglo XVIII, ya no fue posible el tomarse la justicia por su mano, ni intentar vengar la ofensa, como acontecía en siglos anteriores, dado que con la llegada de los Borbones fue promulgada

²³ CARRASCO DE LA FUENTE, E.: "Aproximación a los conceptos de honor y prostitución en la Barcelona del siglo XVIII. Iniciativas institucionales y respuestas públicas", en V.V. A.A.: *Las mujeres en el Antiguo Régimen...* op. cit., págs. 135 y 137.

²⁴ MATTHEWS GRIECO, S. F.: "El cuerpo, apariencia y sexualidad", op. cit., pág. 105.

²⁵ VIGIL, M.: *La vida de...* op. cit., págs. 150-151.

²⁶ MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama, 1987, pág. XIV.

²⁷ *Ibidem*, p. 143.

una pragmática donde se prohibían terminantemente los duelos y desafíos²⁸, con lo que esas venganzas del Siglo de Oro para restituir el honor encontraban su fin, quedando los delitos de adulterio dentro de una mayor privacidad e incluso considerándose exagerados los maridos que actuaban de modo violento por esas pequeñeces.

LA MUJER ADÚLTERA, ARQUETIPO FEMENINO PRESENTE EN LA NOVELA Y TEATRO DE LA EDAD MODERNA

Si previamente hemos comentado la escasez de fuentes históricas que hablaran al respecto de las adúlteras y sus castigos, el teatro y la novela sí nos van a proporcionar una gran número de ejemplos, hasta el punto de llegar a *constituir un género propio dentro de la comedia española del Siglo de Oro*²⁹. Más creemos conveniente realizar una división entre los diversos tipos que podemos encontrar.

a) Un primer grupo lo conformarían las verdaderas adúlteras. Se trata de mujeres que, tras su matrimonio concertado por la patria potestad, encontrarán fuera de la vida conyugal aquello de lo que carecen, el amor, el cual irá unido a unas relaciones sexuales consumadas con la nueva pareja, haciendo surgir con sus actos dos nuevas figuras masculinas, el amante y el cornudo. Numerosos ejemplos encontramos en las obras de Lope de Vega: *La locura por la honra*, *El castigo del discreto*, *La victoria por la honra*, *El labrador de Tormes* o *Las Fiestas de Madrid*, entre otras, como también en la obra *Heptameron* de Margarita de Navarra.

En muchos ocasiones partimos de la existencia de matrimonios desiguales, las llamadas “malmaridadas” que comentamos anteriormente, que acrecientan aún más la posibilidad de que la esposa cometa engaño e infidelidad a dicho esposo, como se puede apreciar en obras como *La Cueva de Salamanca*, *El celoso extremeño* y *El Viejo Celoso* de Cervantes.

Pero no siempre era la esposa la que tomaba la iniciativa. Así por ejemplo en *El celoso extremeño* es el amante el que aprovecha la *inocencia de la esposa-niña*³⁰ (de no más de 13 o 14 años según Cervantes), la cual, abocada a un matrimonio no deseado y condenada a un encierro constante, se va a convertir en una fácil presa. Cervantes en esta obra lo que busca es culpar a los maridos de las ofensas de sus esposas, dado que comenten la falta de contraer matrimonio con muchachas demasiado jóvenes que luego les serán difíciles de controlar. Esta actitud también se verá

²⁸ *Ibidem*, p. 156.

²⁹ PORRO HERRERA, M. J.: *Mujer “sujeto”/mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga, Secretariado de Publicaciones Universidad de Málaga, 1995, pág. 107.

³⁰ SANCHEZ-ORTEGA, E.: “La mujer en el Antiguo Régimen... op. cit., pág. 120.

en *El curioso impertinente* donde Cervantes critica la obsesión de los esposos por la fidelidad de sus cónyuges³¹.

b) El segundo grupo lo componen las inocentes adúlteras. En estos casos no ha existido dicho adulterio, ya que éste no es más que fruto de los celos del esposo. No obstante, si nos acercamos a los escritos de Baltasar Gracián, su misoginia le lleva a culpar también a la mujer en estos casos, dado que para él la belleza de la esposa sería la causa que llevaría al esposo a ser una pobre víctima del ser malvado y pecaminoso que era el elemento femenino³². Se trata de una postura que se opone a la creencia general de la época, dado que a partir del Renacimiento neoplatónico se tendió a asociar la belleza con la bondad interior y la posesión de un carácter moral, mientras la fealdad era sinónimo de vicio³³.

Una figura claramente encuadrable en este apartado sería la de Desdémona, la cual, tras permanecer como una esposa fiel durante todo su matrimonio, va a morir, como ella misma proclama: *¡Injustamente asesinada!*³⁴. Si la búsqueda se realiza en nuestra literatura volvemos a encontrarnos con más adúlteras inocentes como sucede en la obra *El verdugo de su esposa* de María de Zayas o en *El médico de su honra* de Calderón.

Castigos extraídos del teatro:

Como hemos podido ver el adulterio femenino era un acto que raramente quedaba libre de castigo, aunque el grado de los mismos podía variar. Diversos tipos de castigo nos va a plasmar la literatura, siendo normalmente el más generalizado la muerte de dicha adúltera de manos del esposo, puesto que la misma contribuía a la dramatización de la tragedia, logrando un mayor efecto sobre el público, aunque estuviera alejado de la realidad, donde lo más común era que el castigo lo impusieran los jueces.

Los tipos de muerte varían de unas obras a otras, pudiendo clasificarlas desde más sutiles a sangrientas, si es que la muerte puede someterse a clasificación. Dentro de estos diversos grados, Menéndez Pidal nos califica como de *estruendosa* la plasmada en *Los comendadores* de Lope de Vega, *donde el Veinticuatro ofendido no sólo mata a los adúlteros, sino a todos los testigos del adulterio y hasta los animales que había en la casa*³⁵.

³¹ VIGIL, M.: *La vida de...* op. cit., pág. 149.

³² CACHO, M. T.: "Misoginia y Barroco: Baltasar Gracián", en A.A.V.V.: *Literatura y vida cotidiana...* op. cit., págs. 173-186.

³³ MATTHEWS GRIECO, S. F.: "El cuerpo, apariencia y sexualidad", op. cit., pág. 78.

³⁴ SHAKESPEARE, W.: *El Rey Lear. Othello, el moro de Venecia*. Barcelona, Planeta, 1980, pág. 198.

³⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R.: "Del honor en...." op. cit., pág. 147.

En *El médico de su honra* el ofendido escoge la espada para dar muerte a la inocente Doña Mencía, mientras en el caso del castigo infligido a Desdémona, su esposo optará por un método más limpio, el ahogarla con un pañuelo, pues como el nos expresa:

*No verteré su sangre, ni heriré esa piel suya, más blanca que la nieve,
tan suave como el alabastro de los monumentos*³⁶.

Aunque el asesinato solía ser ejecutado por el esposo, muchas obras de la época nos presentan un deseo por parte de los padres de las mismas de haber podido ser ellos los que lo llevaran a cabo y se puede ver en *La locura por la honra*, *La victoria por la honra*, *El labrador de Tormes* o *Las Fiestas de Madrid* de Lope³⁷.

Cuando la vida de la pecadora era perdonada el teatro nos plantea una gran diversidad de opciones para su castigo, algunas quizás bastante macabras: como destinos más suaves nos encontramos con el emparedamiento de doña Inés en *La inocencia castigada*, el destierro de Beatriz en *La perseguida triunfante*, ambas de María de Zayas o el encantamiento por medio de la magia de Hermione en *Cuento de Invierno* de Shakespeare. En cambio, otras sentencias resultaron bastante más dramáticas como en *La mujer del campo* de William Wycherley donde el esposo amenaza a su esposa, Margery con *escribir "puta" con este cortaplumas en tu cara*³⁸ o en *Heptameron* de Margarita de Navarra y *Tarde llega el desengaño*, de María de Zayas, en las que ambas protagonistas son obligadas a beber en el cráneo del amante muerto.

Tras todo este amplio número de obras aludiendo al adulterio femenino durante la Edad Moderna, existía un claro mensaje por parte de los escritores. Éstos mostraban las consecuencias que estaba teniendo o podía tener esa costumbre de obligar a las muchachas a matrimonios concertados y no deseados. La literatura se convierte, por tanto, en un medio a través del cual tienen lugar las *reivindicaciones femeninas de la época*, encontrándose entre ellas, *el derecho a la libre elección del marido*³⁹.

Llegado el siglo XVIII, la literatura continúa con estas mismas reclamaciones. Podemos ver como en las comedias de D. Leandro Fernández Moratín *El viejo y la niña*, *El barón*, *La mojigata* o *El sí de las niñas* lo que se produce es *una defensa de la libertad de elección en el matrimonio y de la igualdad de los cónyuges en edad y situación social*⁴⁰. Igualmente, Juan Antonio Mercadal en *Galanteos y matrimonio*

³⁶ SHAKESPEARE, W.: *Op. cit.*, pág. 195.

³⁷ MENÉNDEZ PIDAL, R.: "Del honor en...." *op. cit.*, págs. 152-153.

³⁸ NICHOLSON, E. A.: "El teatro: imágenes de ella", en DUBY, G., PERROT, M. (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente...* *op. cit.*, pág. 316.

³⁹ VIGIL, M.: "La vida cotidiana..." *op. cit.*, pág. 153.

⁴⁰ BENITO, M. P.: "Los estados civiles de la mujer en el siglo XVIII a través de los textos literarios", en A.A.V.V.: *Literatura y vida cotidiana...* *op. cit.*, pág. 207.

La mujer adúltera en la Edad Moderna y su plasmación en la Literatura...

a la moda y Cadalso en sus *Cartas Marruecas* hacen una denuncia de esos matrimonios concertados y de conveniencia que luego tenían nefastas consecuencias. Y es por esto que doña Josefa Amar y Borbón en su *Tratado sobre la educación física y moral de las mujeres* nos expone que los padres deben contar con la voluntad de sus hijas, en cuestiones de matrimonio⁴¹.

LA ADÚLTERA, UNA FIGURA QUE ASUSTÓ EN EL ARTE DE LA EDAD MODERNA.

Como hemos podido comprobar existen un gran número de novelas y obras teatrales durante este período en las que el tema principal gira en torno a las infidelidades cometidas por las esposas, sobre todo en nuestro país. Pero, sin embargo, nos encontramos con que su aparición y la de las otras figuras transgresoras es muy escasa en los medios plásticos. Posiblemente, se debiera, tal y como nos expresa Margarita Ortega López, a que *el impacto visual siempre era más directo y quizás se temía sus posibles consecuencias*⁴².

SIGLOS XVI Y XVII

Durante los siglos XVI y XVII, no se encuentran obras que hagan visibles los adulterios femeninos que, como ya hemos relatado, acontecían por aquel entonces a consecuencia de los matrimonios concertados y sin amor. Sí podemos observar a otras transgresoras, las cortesanas o prostitutas⁴³, cuya aparición parece no considerarse tan peligrosa, puesto que en todo caso si producían infidelidades eran las del marido hacia la mujer, que como hemos relatado no eran consideradas tan graves. Pero si el tema no era tratado aludiendo a los hechos contemporáneos, sí es posible hallarlo representado a través de escenas extraídas de diversas fuentes no coetáneas, que podemos clasificar entre sagradas y profanas.

Las fuentes sagradas

La Biblia fue una magnífica suministradora de imágenes de mujeres adúlteras, tanto desde el Antiguo como el Nuevo Testamento:

a) En el caso del Antiguo Testamento contamos con la historia de una serie de mujeres que fueron infieles a sus esposos. Historias, a veces, subidas de tono para esta época Contrarreformista y bajo la constante vigilancia de la Inquisición, pero

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² ORTEGA LÓPEZ, M.: "Las mujeres en... op. cit., pág. 316.

⁴³ Sirvan de ejemplo las escenas de seducción de Paris Bordone o su *Retrato de la cortesana Tullia Aragona*. Ver PIJOÁN, J.: *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XIV. Renacimiento Romano y Veneciano*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 583-586.

que eran aceptadas desde el momento en que la *Biblia Moralizada*, difundida a partir del siglo XV, convertía las mismas en la base para posteriormente en relación con el Nuevo Testamento sacar deducciones moralizadoras.

Podemos considerar dentro del prototipo estudiado a los personajes de Betsabé, Susana y la mujer de Putifar⁴⁴, aunque, de nuevo, al igual que hemos visto en el teatro, tendríamos que llevar a cabo una diferenciación entre las mismas.

Las dos primeras las incluiríamos entre las que hemos calificado como inocentes adúlteras. En el caso de Betsabé casada con Urías, el hitita, la infidelidad se cometió como consecuencia del forzamiento por parte del rey David. La mujer es, en esta ocasión, un ser pasivo y víctima del deseo varonil, tal y como podemos extraer del relato bíblico:

*David, mientras tanto, se quedó en Jerusalén, y un día, a eso del atardecer, se levantó de la cama y se puso a pasear por la azotea de palacio, y desde la azotea vio a una mujer bañándose, una mujer muy bella. David mandó a preguntar por la mujer, y le dijeron:
- Es Betsabé, hija de Alián, esposa de Urías, el hitita.
David mandó a unos para que se la trajesen; llegó la mujer, y David se acostó con ella, que estaba purificándose de sus reglas⁴⁵.*

Mas si veíamos que el adulterio solía tener siempre un posterior castigo, en esta ocasión el mismo fue infligido hacia el responsable de dicho adulterio, David, aunque indirectamente recayera también en la víctima. Este fue la muerte del hijo surgido de esta relación adúltera y fue un castigo de origen divino, profetizado por Natán, donde al mismo tiempo se pagaba no sólo por la infidelidad producida, sino, a su vez, por haber propiciado la muerte del esposo engañado.

De toda esta historia, la escena elegida principalmente por la gran mayoría de los artistas será la del momento del baño, cuando es sorprendida por David, con lo cual el tema se convierte en una excusa para plasmarnos un desnudo femenino. Pero otras escenas también representadas en las que el desnudo no se encontraba implícito nos presentan igualmente a Betsabé desnuda o ligeramente desvestida⁴⁶

De igual modo que Betsabé, la otra inocente adúltera, en este caso por ser falsamente acusada del delito, es Susana⁴⁷, la esposa de Joaquín. Las numerosas obras sobre la misma nos la muestran, al igual que Betsabé, en el momento en que

⁴⁴ Todas ellas, junto a otras mujeres también del Antiguo Testamento, son estudiadas por Erika Bornay en su obra *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid, Cátedra, 1998. Omitimos imágenes de las mujeres del Antiguo Testamento por considerar que en la obra citada se pueden observar un amplio abanico de las obras más representativas, por lo que remitimos a la misma.

⁴⁵ 2 Samuel, 11, 1-27.

⁴⁶ BORNAY, E.: *Op. cit.*, págs. 69-90.

⁴⁷ Daniel, 13, 1-64.

toma un baño en el parque de su casa, bien sola o con sus criadas, mientras es observada por los dos viejos concejales que la acosarán intentando obtener sus favores sexuales. En las escenas en que Susana se percata de la presencia de los mirones, sus actos nos dejan constancia del rechazo o intento de huida de la misma, mientras intenta tapar su desnudez⁴⁸.

Finalmente el tercer personaje referido, la mujer de Putifar, a diferencia de las anteriores, ésta sí sería considerada una verdadera adúltera aunque dicha infidelidad no llegará a consumarse. El texto nos deja de forma totalmente clara el papel activo de la mujer, pues como nos relata *la mujer del amo puso los ojos en José y le propuso: -Acuéstate conmigo*. Tras el primer rechazo, lo vuelve a intentar *un día y otro*, hasta que *un día de tantos, entró él...no estaba en casa ninguno de los empleados, ella lo agarró por el traje y le dijo: -Acuéstate conmigo. Pero el soltó el traje en sus manos y salió fuera corriendo*⁴⁹. Este acoso final será la escena que numerosos artistas (Rafael, Tintoretto, Guercino, Rembrandt, entre otros) plasmen en sus obras, junto con otra menos numerosa en la que la acosadora se nos presenta acusando falsamente a José ante su esposo. Este acoso de José será, a partir del siglo XVI, creado, en muchas ocasiones, para formar pareja con la escena de Susana y los viejos, siendo ambos ejemplos de fidelidad y de amor forzado⁵⁰.

b) Una sola es la adúltera plasmada a través del Nuevo Testamento, la que se nos refleja en los Evangelios según Juan, 8, 1-11. En este caso se trata de una mujer cogida en flagrante delito de adulterio. Son muchos los artistas que han representado el momento en el cual los escribas y fariseos la conducen ante Jesús, quien se encuentra en el Templo enseñando. La intención de estos primeros es que Jesús se pronuncie al respecto del castigo que se le debe infligir a dicha mujer, siendo el de la lapidación el que tenía impuesto la Ley de Moisés. Tras la famosa frase de Jesús: - *Quien de vosotros esté sin pecado tire la primera piedra*. Se produce la desaparición de todos los acusadores y el posterior perdón de Jesús.

La principal finalidad con la que se representaba esta escena de *Cristo y la adúltera* durante la Contrarreforma era la de hacer hincapié en *la esencia misma del cristianismo (gratuidad del perdón)*⁵¹. Más este perdón, como hemos podido ver, no fue la solución más acogida por parte del gran número de esposos que eran engañados durante la Edad Moderna, por lo que en el caso de adulterio estas obras no solieron lograr el propósito buscado.

⁴⁸ Principalmente son representativas las obras de Van Honthorst (1655, Galleria Borghese, Roma), Rubens (1609-10, Real Academia de San Fernando de Madrid) y Gentileschi (1610, Pommersfelden, Schloss Weissenstein).

⁴⁹ Génesis 38, 7-20.

⁵⁰ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo I. Vol. I, Barcelona, Serbal, 1996, pág. 197.

⁵¹ DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 10.

Las distintas piezas que plasman el episodio de la adúltera, nos presentan a la misma rodeada de sus acusadores y ante la figura de Cristo (Fig. 1). La escena se desarrolla en el interior del templo en casi todas las obras, salvo excepciones como la de Altdorfer (Casino del Príncipe, El Escorial) (Fig. 2) u otra atribuida tanto a Tiziano como a Giorgione (Glasgow, Corporation Galleries)⁵², que nos muestran el hecho en un espacio exterior. La figura de la adúltera suele aparecer en casi todas ellas con la cabeza baja, en actitud de arrepentimiento (Fig. 3), y puede ir acompañada de un pañuelo donde enjuaga sus lágrimas⁵³ o careciendo de él, pero en actitud llorosa, como vemos en la obra de Rubens (Museo de Bruselas) (Fig. 4).

Aislando a la adúltera del resto de los personajes que la rodean, podemos relacionar su iconografía con otra enormemente representada por su gran demanda en el período que estamos estudiando, principalmente por parte de la clientela eclesiástica y los aristócratas, nos referimos a *la Magdalena llorona, una imagen que había surgido esencialmente de la Contrarreforma, pues indicaba el retorno del pecador a Dios*⁵⁴. Esta imagen tendría la misma finalidad que la de las lágrimas de San Pedro, reflejar la penitencia y el arrepentimiento⁵⁵. Esta relación entre la figura de la adúltera y la Magdalena también nos es referida por Michael Podro en relación a la obra de Tiziano (Galería Imperial de Viena) (Fig. 3):

*Other representations, like that from Titian's studio, (Vienna, Kunsthistorisches Museum), focus on the compassion of Christ and a Magdalen-like condition of the woman*⁵⁶.

Como igualmente nos indica Podro, *the story of the woman taken in adultery has carried various kinds of emphasis*⁵⁷. Algunos muestran a Cristo escribiendo en la arena, mientras los acusadores se marchan avergonzados, otros muestran la escena de la acusación de la adúltera, otros el dialogo entre Cristo y la mujer, etc. En la obra de Rembrandt (Galería Nacional de Londres) (Fig. 5) la mujer adúltera se nos presenta con un vestido blanco, arrodillada (postura adoptada también en otras escenas), llorosa y arrepentida ocupando el centro del grupo, se convierte en el

⁵² Obra que a su vez algunos han titulado *Susana y el joven Daniel*. WILDE, J.: *La pintura veneciana. De Bellini a Tiziano*. Madrid, Nerea, 1988, pág. 129.

⁵³ Sirvan de ejemplo la obra de Rembrandt (Galería Nacional de Londres) estudiada por Michael Podro en el artículo "Rembrandt's Women taken in adultery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Volume Fifty, London, The Warburg Institute, University of London, 1987, págs. 245-252 y la obra de Manfredi (Museo de Bruselas). Agradezco la ayuda prestada por la profesora Alicia Marchant para obtener una correcta y fiel traducción del artículo de Michael Podro.

⁵⁴ HASKINS, S.: *María Magdalena. Mito y Metáfora*. Barcelona, Herder, 1996, pág. 291.

⁵⁵ CHECA, F., MORÁN, J. M.: *El Barroco*. Madrid, Istmo, 1994, pág. 224.

⁵⁶ Otras representaciones, como la del estudio de Tiziano, (Vienna, Kunsthistorisches Museum), ponen el énfasis en la compasión de Cristo y en la condición de la mujer como Magdalena. PODRO, M.: *Op. cit.*, pág. 250.

⁵⁷ La historia de la mujer descubierta en adulterio ha traído consigo varios tipos de énfasis. *Ibidem*.

elemento hacia el que todo mira y hacia donde se dirige el foco de luz, una mano la señala mostrándola a Cristo, mientras al mismo tiempo también la muestra al espectador. Según Podro, *Rembrandt what he has focused upon is the aggression directed towards the woman. And by the strong axis set up between the main group and the spectator, he has implicated the spectator in that aggression*⁵⁸.

c) Contamos con otras obras de Ticiano en las cuales se refleja el tema del adulterio, pero bajo la excusa de las actuaciones milagrosas de un Santo, nos referimos a los frescos pintados para la *Scuola de San Antonio*, en Padua, donde relata tres milagros de este Santo predicador de la época medieval que alcanzará gran relevancia a partir del siglo XV y sobre todo en el XVI: *El milagro del recién nacido*, *El milagro del hijo irascible* y *El milagro del marido celoso*. El primero y el tercero están en relación al tema sobre el que estamos hablando, el adulterio femenino. En el caso de *El milagro del recién nacido* (Fig. 6), se nos plasma el momento en que el *santo concede al niño el don de la palabra para evitar a su madre una acusación de adulterio injusta*⁵⁹. De este modo, nos encontramos una vez más con las inocentes adúlteras que en este caso y de forma milagrosa se libran del que hubiera sido un castigo injusto. En la obra sobre *El milagro del marido celoso* (Fig. 7), la inocente no logra escapar del castigo y es apuñalada por su marido que la considera infiel. Mas, al fondo, a la derecha, podemos observar una pequeña escena que nos muestra al Santo que está asegurando al marido arrepentido que su mujer va a resucitar gracias a dicho arrepentimiento. En realidad, si olvidamos el trasfondo religioso de la obra, lo que se nos plasma es una de esas escenas de castigo por adulterio a las que hemos hecho referencia al hablar de la obras teatrales de la época. Es la imagen del honor calderoriano, que al creerse perdido lleva al hombre a actuaciones violentas y sangrientas. La inocente lleva a cabo con su mano un último intento de evitar el fin injusto al que el excesivo amor (si es que puede ser llamado así) del esposo la está conduciendo.

Las fuentes profanas

La historia de Roma y la mitología serán otros lugares de los que extraer historias de adulterios femeninos. Como ya hemos citado estas imágenes fueron escasas en la época, pero sobre todo en el caso de España la infidelidad femenina era un tema que únicamente podía aparecer en pintura, bajo unos ropajes mitológicos que le restaran impacto.

⁵⁸ A lo que ha dado relevancia es a la agresión directa hacia la mujer. Y por el fuerte eje establecido entre el grupo principal y el espectador, el pintor ha implicado al espectador en la agresión. *Ibidem.*

⁵⁹ MORÁN TURINA, M.: *El arte y sus creadores. Tiziano*. Madrid, Historia 16, 1993, pág. 32.

a) Si nos fijamos en la historia de Roma, concretamente en lo relatado por Tito Livio, nos encontramos con un episodio enormemente representado, la violación de Lucrecia, esposa de Colatino, por parte de Sexto Tarquinio, hijo del rey Tarquinio el Soberbio. Dicha joven atrajo al príncipe por su belleza y virtud, quien aprovechando la falta del esposo, accedió a su alcoba, abusando de ella, bajo la amenaza de chantaje. Según el relato, él le dijo que *si se resistía la apuñalaría y luego contaría que, al haberla hallado cometiendo infidelidad contra el honor de Colatino, habría vengado a éste*⁶⁰. Hasta este punto nos encontramos con una historia similar a la de Susana y los viejos, más en esta ocasión la respuesta de la joven será diferente. Lucrecia no tuvo más remedio que acceder. Más la falta cometida la llevo al día siguiente a confesar y acto seguido quitarse la vida con un puñal.

Dos son los momentos representados de esta historia, la violación (Fig. 8) y el suicidio de Lucrecia, más es el primero el que más nos interesa por plasmarnos las situaciones de las que no podríamos denominar adúlteras. Se tratan de falsos adulterios, *pues el verdadero no puede existir sino allí donde hay voluntad de cometerlo*, de ahí que personajes como Alcmena y Lucrecia, a pesar de haber materializado el hecho, *podrían ser tomadas como modelo de fidelidad conyugal*, pues la infidelidad es cometida *sin voluntad libre*⁶¹. Mientras otros como Fedra o el antes aludido de la mujer de Putifar sí son claros ejemplos de adulterio, aunque el mismo no haya llegado a consumarse, dado que sería la intención lo que contaría en estos casos.

Aparte de las dos escenas citadas de la historia de Lucrecia, contamos en España, concretamente en la escalera del palacio del Marqués de San Adrián de Tudela, con una representación de su figura aislada, junto con otras once más, todas femeninas⁶², que conforman uno de los escasos ejemplos de pintura mural de tema profano, mitológico o histórico, perteneciente al siglo XVI, de nuestro país. Son *doce "mujeres famosas" cuyas vidas quieren mostrarse como ejemplares a modo de espejo en que reflejarse*⁶³. Las figuras se agrupan de cuatro en cuatro, constituyendo Lucrecia, junto con las otras tres, el conjunto de "mujeres castas", todas ellas heroínas de la antigüedad grecorromana. En el caso de Lucrecia, nos la representa con un tocado de gran dama e introduciéndose la daga en el pecho.

b) El mundo de la mitología, como ya hemos expresado, va a permitir hacer visible en los países católicos y concretamente en España, toda una serie de escenas en las que el adulterio hace acto de presencia, frutos en la mayor parte de los casos

⁶⁰ AGHIÓN, I., BARBILLÓN, C., LISSARRAGUE, F.: *Guía Iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, págs. 221-222.

⁶¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Madrid, Espasa Calpe, 1967, tomo II, págs. 1042-1048.

⁶² GARCÍA GAÍNZA, M.C., "Un programa de "Mujeres Ilustres" del Renacimiento", *Goya*, nº 199-200, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1987, pp. 6-13.

⁶³ *Ibidem*, p. 8.

de encargos de reyes y aristócratas, siendo éste un género casi inexistente dentro del mundo eclesiástico español. La aceptación de este tipo de escenas durante el Renacimiento y el Barroco fue bastante fácil desde el momento en que la mitología clásica se convirtió en *f fuente didáctico-moral*⁶⁴ para la religión cristiana.

Quizás la obra más significativa, además por haber sido ejecutada por artista español, sea *La Fragua de Vulcano* de Velázquez. En esta ocasión, no está presente ninguna imagen femenina adúltera, más la obra en cuestión nos plasma la historia del anuncio de un adulterio. Se trata de la infidelidad por parte de Venus hacia su esposo Vulcano. Podemos incluso partir del hecho de que esta unión entraría dentro de los llamados matrimonios concertados tan a la moda en la época y a los cuales ya hemos aludido. Concretamente, en este caso, fue Júpiter el que a modo de castigo, por no haber logrado que Venus consintiera a sus amores, la obligó a desposarse con Vulcano, a pesar de que ella amaba a Marte. Dicho enlace tendría funestas consecuencias, dado que como nos relata *La Odisea*⁶⁵, fue profanado con el adulterio cometido entre su esposa y Marte, el dios de la Guerra, relación de la cual nacería tres hijos ilegítimos. El castigo de esta acción fue la expulsión de Venus a Chipre y Pafos, tras anteriormente haber sido expuesta con su amante a la burla del resto de los Dioses. Además, el ofendido fue recompensado con la devolución de la dote que el había pagado a Zeus a cambio de la entrega de su hija.

Más si en la obra Velazqueña la figura de la adúltera no se encuentra presente, sí la vemos aparecer en otras como la existente en la Alte Pinakothek de Munich, ejecutada por Tintoretto, donde se nos presenta a *Venus, Vulcano y Marte* (Fig. 9), estando éste último oculto para evitar ser descubierto por el esposo engañado. Igualmente, todas las imágenes de Venus en las que esta aparezca desnuda y expuesta ante la mirada del espectador, siendo un claro símbolo de amor carnal, las llamadas *Venus Pandemo*⁶⁶, podremos considerarlas como prototipos de adúlteras, opuestas a las *Venus Verticordia* que simbolizan la castidad y la fidelidad conyugal.

Otra figura mitológica entraría a acompañar a Venus por ser también considerada como infiel a su esposo, se trata de Leda, casada con Tíndaro, rey de Esparta, que será poseída por Júpiter, el cual para ello se metamorfosea en Cisne. Por lo que todas las numerosas obras que tanto en el Renacimiento como el Barroco nos plasman a *Leda y el Cisne*, son en realidad imágenes de un adulterio femenino, aunque en este caso provocado por el deseo y acción del varón.

⁶⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: "El mito clásico como fuente didáctico-moral en el contexto cristiano" en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*. Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1991, págs. 197-207.

⁶⁵ HOMERO: *La Odisea*. Madrid, Dist. Mateos, S. A. y M. E. EDITORES, S. L., 1994, págs. 106-108.

⁶⁶ LEÓN COLOMA, M. A., "Venus entre el cielo y la tierra. Imágenes sublimes y degradantes para una diosa", en SAURET, T. (Coord.), *Historia del Arte y Mujeres*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996, pág. 137.

Mas si Venus o Afrodita fue adúltera, también fue víctima en otras ocasiones del adulterio masculino y así se nos muestra en las imágenes de *Venus y Adonis*, donde éste último, relacionado amorosamente con dos mujeres, Venus y Artemis, se va a convertir para la moral cristiana en símbolo del *amor adúltero*⁶⁷.

SIGLO XVIII

Llegado a este siglo, a diferencia de los dos anteriores, nos vamos a encontrar con obras que tratan los temas contemporáneos con la finalidad de crear una crónica de la vida cotidiana de la época que quedará archivada para la posteridad. Entre estos temas, se nos presenta el que estamos analizando de las mujeres adúlteras o infieles que surgen en la mayoría de los casos como consecuencia de matrimonios concertados.

Dentro de esta temática, el artista que consideramos más representativo es el inglés William Hogarth, quién a través de sus obras *se propone representar a la sociedad que puede percibirse en esos años y los asuntos que plantean problemas de carácter moral*. Su principal finalidad es *mostrar a través de la pintura y el grabado cuáles son los vicios de la colectividad en la que vive*⁶⁸.

De este modo, sus obras nos van a proporcionar una veraz imagen de mujeres transgresoras de la época, que como hemos ido comprobando, no solían ser frecuentes en los dos siglos anteriores. Dichas imágenes aparecían siempre conformando series o ciclos en los que la obra se convertía casi en viñetas que nos iban relatando una historia completa de la época contemporánea, *expresando temas análogos a las representaciones escénicas*⁶⁹.

Entre estas series destacan *La carrera de la cortesana*, de 1731, de la que sólo se conservan los grabados, que nos plasma la vida de una prostituta de la ciudad de Londres y, sobre todo, dado el tema que nos ocupa, la del *Matrimonio a la moda*.

Ésta última, compuesta de seis pinturas realizadas a partir de 1743 que hoy día se exponen en la Tate Gallery de Londres y, a su vez, reproducidas en aguafuertes, nos relatan lo que serían los matrimonios concertados a los que venimos aludiendo y sus posteriores consecuencias funestas en las que adulterio y muerte solían ser el colofón de los mismos. Se inicia la serie con *El contrato matrimonial* (Fig. 10), donde el amor de los contrayentes brilla por su ausencia, siendo los intereses económicos y sociales el móvil primordial de los mismos. En la escena en cuestión, el rostro de la joven, jugando con la alianza, resulta sumamente explícito, al mostrarnos una expresión de resignación y falta total de ilusión ante el futuro que se le viene encima. Tras otras cuatro obras, se concluye con la sexta, *La reunión mundana*, en la que

⁶⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Op. cit.*, pág. 206.

⁶⁸ BOZAL, V.: *Historia del Arte. Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*. Madrid, Historia 16, 1989, págs. 37-40.

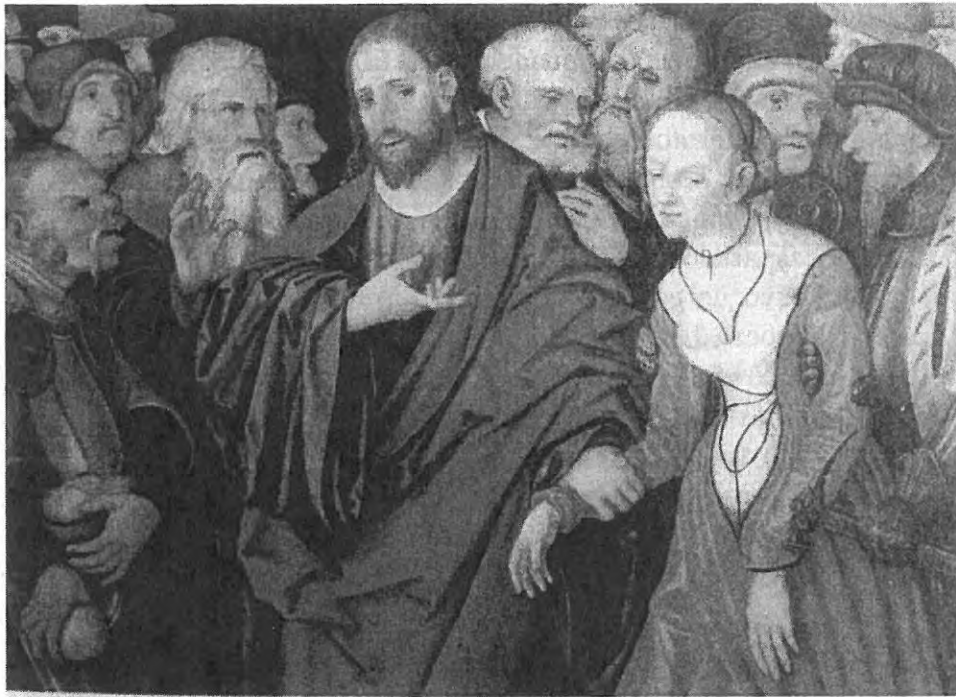
⁶⁹ *El Gran Arte en la Pintura. El Barroco*. Volumen 13, Barcelona, Salvat Editores, 1992, pág. 611.

La mujer adúltera en la Edad Moderna y su plasmación en la Literatura...

se llega al inevitable desenlace de este tipo de enlaces por interés, la muerte de los dos protagonistas, los condes de Squanderfield. El trágico final se produce cuando la condesa es sorprendida por su esposo con su amante. Dicho amante mata al conde con su espada y huye. Fruto de estos actos adúlteros, nace un niño raquítico, que por su ilegitimidad será desheredado. Mientras, el amante es detenido y ejecutado por lo que la condesa sigue los pasos de su marido, muriendo a consecuencia de la pena que la desaparición de su amado le produce.

Esta serie tuvo un enorme éxito, pero, al mismo tiempo, produjo grandes escándalos en la época, dado que la mayoría de los espectadores pensaron que lo que se relataba era una historia real. Esto nos lleva a plantearnos qué hubiera sucedido si este tipo de historias hubieran sido ejecutadas por artistas de los siglos anteriores, cuándo la moralidad no se encontraba tan relajada.

Así, finalizamos este estudio que nos hace ver como la costumbres arraigadas de la Edad Moderna van a dar lugar a la aparición, de forma bastante generalizada, de un prototipo femenino cuya plasmación será veraz y numerosa a través del teatro, pero escasamente visualizada a través de las artes plásticas, puesto que precisamente parece ser que se temía el que “una imagen pudiera valer más que mil palabras” y, por tanto, producir un gran impacto en el público que pudiera observarlas.



1.- *Cristo y la adúltera*, Luca Cranach "el Viejo" (Museo Capodimonte, Nápoles)



2.- *La mujer adúltera*, Altdorfer (Casino del Príncipe, El Escorial)

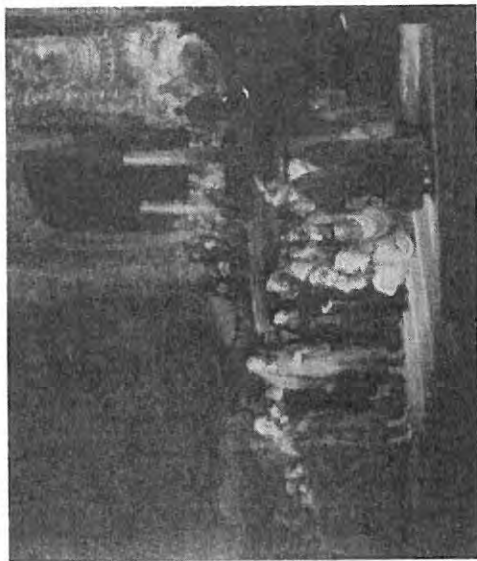
La mujer adúltera en la Edad Moderna y su plasmación en la Literatura...



3.- *La mujer adúltera*, Tiziano (Galería Imperial de Viena)



4.- *La mujer adúltera*, Rubens (Museo de Bruselas)



5.- *La mujer adúltera*, Rembrandt (Galería Nacional de Londres)



6.- *El milagro del recién nacido*, Tiziano (Scuola de San Antonio, Padua)

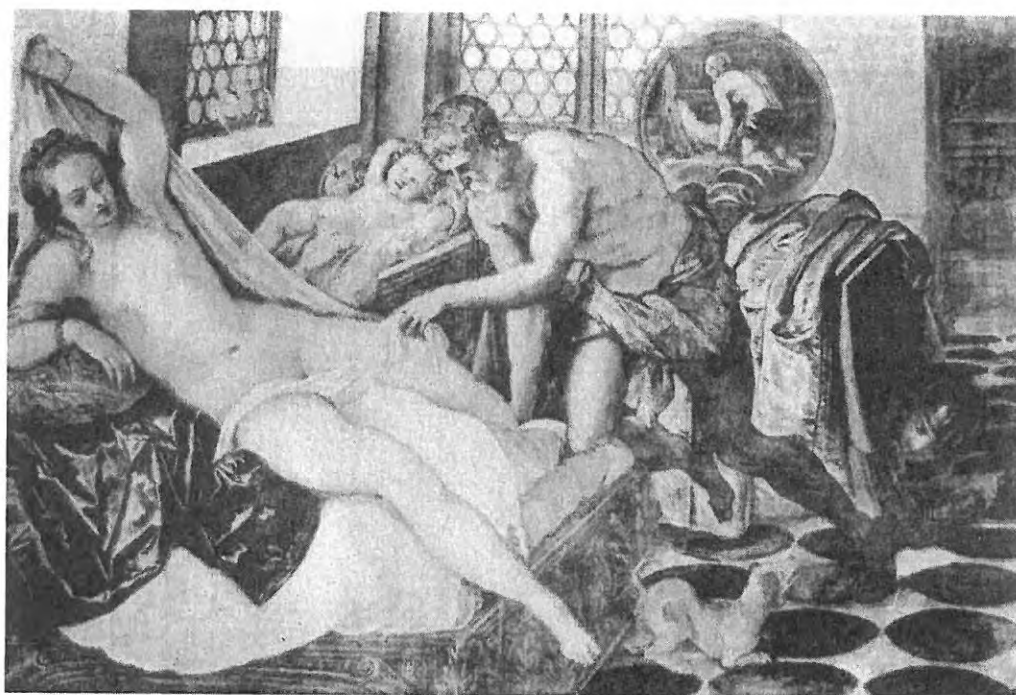


7.- *El milagro del marido celoso*, Tiziano (Scuola de San Antonio, Padua)

La mujer adúltera en la Edad Moderna y su plasmación en la Literatura...



8.- *Lucrecia y Tarquino*, Luca Giordano (Museo Capodimonte, Nápoles)



9.- *Venus, Vulcano y Marte*, Tintoretto (Alte Pinakothek, Munich)



10.- *El contrato matrimonial*, William Hogarth (Tate Gallery, Londres)