

Espacios del ámbito femenino: las parteras en la Natividad

Maribel MORENTE PARRA
Universidad Complutense de Madrid

“Y sucedió que, mientras ellos estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento, y dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre.”¹

I. Introducción.

II. La Natividad en tres ejemplos de la pintura italiana.

III. Las parteras y el espacio femenino en la Natividad.

¹ Lc. 2, 6-7. BIBLIA DE JERUSALÉN. Bilbao 1994, Nuevo Testamento, p. 77.

I. INTRODUCCIÓN

La historia de la mujer en la Edad Media está llena de contradicciones que definen el ambiguo papel que ésta jugaba en la sociedad; por un lado se la consideraba soporte de la familia, siempre dentro de los muros de la misma, y se la representaba reflejando un cometido asignado por la sociedad; y por otro lado las manifestaciones artísticas nos muestran a otra mujer que ejerce una labor social que no tiene reconocimiento. Es durante los siglos del gótico cuando se produce un cambio de mentalidad y sensibilidad propiciado por la nueva percepción que se tiene de la Madre de Dios, favorecida por los teólogos que como San Bernardo consideraban a María la *scala coeli* de los creyentes. El acercamiento del mortal pecador a Dios será propiciado por la Virgen como intercesora universal ante su Hijo, al que le mostrará su pecho como símbolo del alimento recibido. La exaltación del papel de la Virgen como modelo ideal femenino, redentora del pecado que entró por la mujer y que sale a través de Ella², se basa en la idealización de su tarea como madre de Dios. Sin embargo a lo largo del siglo XII el papel de la mujer de las clases superiores renació bajo la forma literaria del “fine amor”, idealizando y exaltando a la dama desde fórmulas tomadas del culto a la Virgen María³. A partir de mediados del siglo XIII, se produce una literatura misógina que tendenciosamente desacreditó a la dama del amor cortés exagerando sus defectos⁴, lo que obligó a potenciar el plano espiritual tomando a la Virgen como el único ejemplo a seguir, aunque despojada de toda connotación femenina negativa, lo que conllevaba en ocasiones a negar el cuerpo y sus funciones⁵.

² San Ambrosio definía a María como madre de la Salvación en contraposición de Eva, madre de la raza. Véase al respecto: BERTINI F., *La mujer medieval*. Madrid 1991, p. 20.

³ Es sobre todo en las regiones de Aquitania y Normandía donde surge el amor cortés como respuesta a una necesidad de la sociedad culta y amante de las letras. El amor cortés esconde la sensualidad de la pasión amorosa perseguida por el caballero como héroe en busca de su amada, véase GARCÍA GUAL, C., *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid 1997, pp.10-22.

⁴ No debemos olvidar que este concepto femenino ofrece una visión parcial e incompleta del papel de la mujer en la época, prodigada por un grupo de religiosos que desaprobaban esa literatura licenciosa y sensual del amor cortés, pero ello no significa que la opinión fuese compartida por el resto de la sociedad, me refiero claro está a la sociedad que pudiera leer y sobre todo decidir. Una vez más es necesario conocer las audiencias para las que eran destinados tales escritos, que por supuesto compartían opinión con los productores de la misma; todo ello sin olvidar que no nos ha llegado ni todo lo que se producía, ni todo lo que se pensaba.

⁵ FRUGONI C., “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”, en: DUBY, G. y PERROT, M., *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Madrid 2006, t. II, p.431. Una visión de la

Las representaciones del Nacimiento de Jesús y la del amamantamiento ensalzaron los actos puramente femeninos de la Virgen, y aunque en su caso el parto tuvo lugar sin dolor, las imágenes artísticas del periodo bajomedieval la representan en numerosas ocasiones como a una mujer que descansa del esfuerzo y que es atendida por otras mujeres; la escena equipara a María con la mujer pecadora que padece dolor, haciendo más visible aquello que las une que todo lo que las separa.

La Natividad es la materialización de la Encarnación que comienza en la Anunciación y toma cuerpo con el Nacimiento. Dios se hace hombre para sufrir como y por el hombre. Los evangelios de San Mateo y de San Lucas son bastante escuetos en la descripción del Nacimiento de Jesús, aunque mencionan los datos más relevantes: la virginidad de la Virgen, la aparición del ángel a José anunciándole el Nacimiento, la adoración de los magos y el anuncio a los pastores. Sobre el lugar del Nacimiento se alude a un pesebre donde la Virgen coloca al Niño al no encontrar alojamiento, o una casa en el caso de la visita de los Reyes Magos. Sin embargo los evangelios apócrifos son mucho más ricos en la descripción y narran una realidad más cercana a lo cotidiano, aunque siempre con una intencionalidad de orden teológico y apologetico, en defensa de la concepción y parto virginales de María.

En apócrifos de la Natividad como el Protoevangelio de Santiago, el Pseudo Mateo y el *De Liber de Infantia Salvatoris*⁶, el Nacimiento tuvo lugar en una cueva, donde José deja a María para ir en busca de una partera, llamada Zelomí o Zaquel dependiendo del texto, que certifica la virginidad de María. En el Protoevangelio de Santiago y el Pseudo Mateo aparece una segunda partera llamada Salomé, que por incrédula sufre un castigo en la mano con la que desea confirmar la virginidad de la Virgen. En el *De Liber de Infantia Salvatoris*, no aparece esta partera, pero se menciona a una aprendiz, y se describe el alumbramiento con mayor detalle, resaltando la ausencia de signos evidentes del mismo: “no hay restos de sangre ni en el Niño, ni en la madre, aunque sus pechos estaban henchidos de leche”. Las comadronas no sólo son testigos de la virginidad de la Virgen, sino que dan mayor validez al hecho, ya que se trata de las profesionales del parto, del cuidado del recién nacido y de la parturienta, de ahí que su testimonio tenga una mayor aceptación y credibilidad⁷. En

imagen de la mujer, sus contextos y audiencias, véase LAHOZ L., “La imagen de la mujer en el arte medieval”, en VVAA., *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*, Salamanca 2005, pp. 255-261.

⁶ *Evangelios Apócrifos*. Edición crítica de Aurelio de SANTOS OTERO, Madrid 1991.

⁷ Sin embargo los padres de la Iglesia como San Jerónimo se opusieron con rotundidad a dar crédito a la leyenda de las parteras que se narran en los apócrifos, que por otro lado tuvo enorme repercusión a lo largo de toda la Edad Media, tanto a través del arte figurativo, como

definitiva, se utilizan los recursos válidos socialmente para certificar un hecho divino, que por otra parte pasa a ser admirado.

La representación pictórica de la Natividad durante los siglos del gótico tiene un amplio desarrollo por la relevancia del papel de María en la que el Hijo de Dios se encarna, y será San Francisco uno de los artífices de la apología de la Encarnación; en su Oficio de la Pasión del Señor dice: “...*fue enviado por el mismo altísimo Padre desde el cielo al seno de la santa y gloriosa Virgen María, y en él recibió la carne verdadera de nuestra humanidad y fragilidad*”⁸. Toda esta teología mariana que los franciscanos difundirán, será muy fecunda tanto en la predicación de los discursos de sermones como en los discursos divulgados a través de la imagen artística, sobre todo en la representación de la Natividad, como manifestación clara de la Encarnación y por tanto de la Pasión.

La escena de la Natividad que desarrollan los artistas bajomedievales en sus obras no suele ser una imagen estática, de hecho en ella es frecuente la superposición de escenas, con la intención de marcar un proceso secuencial que imprime un dinamismo a todo el discurso exegético de la Encarnación y la virginidad de María⁹.

II. LA NATIVIDAD EN TRES EJEMPLOS DE LA PINTURA ITALIANA

Para acercarnos al tema de análisis, hemos seleccionado la obra de tres maestros italianos que desarrollaron su labor artística entre finales del siglo XIII y mediados del siglo XIV, y que más allá de ser puente del arte bizantino, lo trascendieron introduciendo innovaciones que hicieron de su pintura el inicio de la concepción de la pintura que se desarrollaría plenamente en el siglo XV; no sólo por la disposición espacial de la escena o por el tratamiento de las figuras, sino también por establecer un sistema de comunicación basado en un lenguaje popular que permite una evocación de la vida cotidiana, propiciada por el discurso franciscano. Será sobre todo la figura de Giotto di Bondone el mayor artífice de toda esta nueva concepción de la imagen.

en la literatura, donde fue recogida por la Leyenda dorada y el drama litúrgico llamado *Obstetrix*, véase: *Evangelios Apócrifos.. op. cit.*, pp. 202-203, nota 45. Tampoco hay que olvidar que las parteras eran llamadas a los juicios a modo de peritos forenses, para certificar si una mujer era virgen, había sido violada y si estaba o no embarazada.

⁸ LEHMANN L., “Francisco alaba a María. Las dos oraciones marianas de san Francisco”, en *Selecciones de Franciscanismo*, vol. XXII, 64 (1993) 92-108.

⁹ Sumándonos a las palabras de Peter Burke: “El artista se ve obligado a condensar acciones sucesivas en una sola imagen, generalmente un momento del clímax, y el espectador debe ser consciente de esa condensación. El problema consiste en representar un proceso y al mismo tiempo evitar la impresión de simultaneidad”, en BURKE P., *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona 2005, p. 181.

La primera obra que nos acercará al tema objeto de estudio, pertenece al pintor senese Duccio di Boninsegna¹⁰ (ca.1255-ca.1319), y se trata de una tabla que formaba parte de la predela delantera de la Maestá (1308-1311), que actualmente se conserva en la National Gallery of Art de Washington (Figura 1). En ella se representa la Natividad -aún con muchas reminiscencias bizantinas- sobre un fondo dorado, en una especie de gruta abierta en una montaña en la que se encastra una estructura de madera a modo de establo con tejado a dos aguas, cuya apertura completa permite ver el interior, donde descansa el Niño en un pesebre al que se asoman la mula y el buey¹¹. La Virgen siguiendo la tradición bizantina, aparece semitumbada en una especie de colchón, junto a su Hijo, con actitud ensimismada y pasiva; en un plano inferior San José contempla la escena¹². En la parte superior siete ángeles a cada lado rodean el Nacimiento, mientras uno del grupo de nuestra derecha anuncia a los pastores el evento; éstos en número de dos llevan un grupo de ovejas con un perro pastor, en el margen inferior derecho. En el mismo plano visual, y cerrando la composición, aparecen dos mujeres, las parteras, que bañan al Niño en una tina; mientras una sostiene al Niño en el baño, la otra echa agua de una jarra. Todas las figuras forman un marco circular que rodea la escena principal -únicamente interrumpido por el paso de la estrella que anuncia la buena nueva-, otorgándole un mayor protagonismo, al que se suma la escala jerárquica de las figuras, habitual en la pintura del momento. La presencia de las dos escenas añadidas a la del Nacimiento adquieren importancia y protagonismo porque dan testimonio de la escena principal, es decir, son testigos del Nacimiento de Jesús, por tanto de la Encarnación, y las parteras, además, de la virginidad de María.

¹⁰ Sobre la obra del autor hemos consultado: *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*. A cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte (*et alt.*). Milano 2003. *Duccio da Boninsegna. Alle origini della pittura senese*. A cura di RAGIONIERI G., *Duccio*. Catálogo completo. Cantini Editore, Firenze 1989.

¹¹ En el Protoevangelio de Santiago y el PseudoMateo el Nacimiento tiene lugar en una gruta abierta en la montaña, como así se representará en el arte oriental. En Occidente se introduce el denominado “portal” o cobertizo, como recoge la Leyenda Dorada. En Italia confluyen ambas concepciones en una especie de simbiosis que hace de paso intermedio. Para una relación entre fuentes y manifestaciones artísticas, Véase: PÉREZ HIGUERA T., *La Navidad en la Edad Media*. Encuentro, Madrid 1997, pp. 103-104.

¹² La actitud de José en el Nacimiento siempre ha suscitado cierta ambigüedad, es el marido de María y por tanto su protector, pero no es el padre del Niño, de ahí que en ocasiones se muestre al margen de la escena, de espaldas a ella, como aceptando la intervención del Espíritu Santo, pero con un deseo claro de no ver; él en definitiva es la presencia de un padre ausente. La fórmula iconográfica del padre vuelto de espalda a la mujer que da a luz el hijo de un dios mitológico, pudo ser tomada de modelos de la Antigüedad, como el mosaico del siglo IV del Nacimiento de Alejandro Magno del Baalbek Museum de Beirut, véanse GRABAR A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid 1988, pp. 122-123. FRUGONI C., “La mujer en las imágenes, o.c., pp. 432-433.

Conocer las audiencias para las que era destinada la pala, nos permitirá analizar mejor el mensaje que se deseaba transmitir, aunque en este caso el mensaje de la tabla está supeditado a la secuencia argumental del conjunto general; estaba situada en la parte anterior de pala de altar de la Maestá, en la que se podía contemplar a la Virgen con el Niño junto a los santos protectores de la ciudad, lo que le imprimía por contenido y ubicación un carácter público y devocional, al ser contemplada por los asistentes a la misa desde la nave, mientras toda la parte del dorso dedicada a la pasión de Cristo era contemplada por el clero que permanecía tras el altar en la zona absidal, o que la rodeaba¹³. La parte delantera de la pala es una exaltación de la Encarnación de Cristo, con escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús, entre otros motivos porque la catedral de Siena está bajo la advocación de la Asunción de la Virgen, para pasar en la parte trasera a la secuencia narrativa de la vida pública y Pasión de Cristo hasta llegar a la Resurrección.

La segunda obra que analizaremos es un fresco del pintor florentino Giotto di Bondone¹⁴, y se encuentra en el transepto norte de la parte inferior de la basílica de San Francisco de Asís (Figura 2). En la disposición de la escena y el tratamiento de las figuras se observa un claro proceso evolutivo que rompe con la configuración anterior, marcadamente circular, e imprime a la misma un mayor realismo y naturalismo, con detalles como el arbolillo de la derecha. Al igual que en la tabla de Duccio, las figuras se disponen en un paraje agreste, en este caso sobre el fondo azul del cielo nocturno, y la estructura a dos aguas de madera asemeja más un abrevadero o pesebre bajo techo, donde se encuentran la mula y el buey, que contemplan al Niño, sujeto por la Virgen, que se presenta reclinada sobre la colchoneta. Los ángeles se disponen en doble altura, un grupo bajo el techo del abrevadero contemplando al Niño, y el del plano superior que dirige su mirada y plegarias al Padre, presente a través de los rayos luminosos que confluyen en el Niño. En el lateral de la izquierda, un ángel anuncia a dos pastores el Nacimiento de Jesús; a sus pies el rebaño de ovejas y carneros dan paso a la escena de las parteras que sentadas en el suelo, ofrecen cuidados al recién nacido; mientras una limpia los ojos al

¹³ Recientes investigaciones confirman que los sitiales del coro se situaban delante del altar y que el ciclo cristológico estaba relacionado con un tabernáculo para la conservación de las hostias. Lo que parece claro es que este ciclo cristológico no estaba destinado para ser contemplado por los que ingresaban a la iglesia desde la entrada posterior, como otros autores plantean, véase VARIOS, *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Milano 2003, pp. 212-216.

¹⁴ No todos los autores vinculan a Giotto la realización de esta obra y de otros de los frescos de la basílica inferior, aunque dejan claro que podrían ser del taller o algún seguidor, ya que son deudoras de las que se encuentran en la parte superior de la basílica, como es el caso de la obra que nos ocupa. Véase, BANDERA BISTOLETTI S., *Giotto*. Catálogo completo. Akal, Madrid 1992; VARIOS, *Giotto e il Trecento*. Catálogo de la exposición. Roma 2009.

Niño¹⁵, ya lavado y fajado, la otra tiene los brazos cubiertos por un paño y estirados hacia el Niño con la intención de acogerlo¹⁶. De nuevo la escena inferior se superpone temporalmente a la superior, sin perder por ello el proceso narrativo. La composición se cierra con un San José adormecido, al margen y en el margen de la escena principal.

Es de destacar el cambio en la actitud de María, que se vuelve activa humanizando las acciones, la Madre se incorpora y cogiendo al Hijo lo contempla con dulzura, como cualquier madre, generando una atmósfera emotiva entre la Virgen y el Niño, y entre la escena y el espectador, casi resuena a sermón franciscano.

El fresco de Giotto situado en el transepto norte de la iglesia inferior de San Francisco de Asís, completa el ciclo cristológico que tiene en el transepto sur la Pasión de Cristo y culmina en la bóveda con todas las virtudes franciscanas y la glorificación del santo; en esta ocasión al tratarse de la cripta de la iglesia, la contemplación de los frescos debía corresponder a los hermanos franciscanos en el desarrollo de sus funciones religiosas, y por tanto el mensaje en claro lenguaje mendicante, equipara la Pasión y gloria de Cristo a la de San Francisco.

El tercer ejemplo que conforma nuestro discurso es una tabla de un pintor secundario en el panorama pictórico general, pero relevante en su ámbito geográfico, se trata de Pietro da Rímini, y de una tabla de 1330, que representa el Nacimiento (Figura 3). Observando su obra, encontramos reminiscencias de los pintores anteriores y como representante de la escuela de Rímini un gusto por reflejar los detalles de carácter cotidiano y por la incorporación de pequeños grupos de figuras con cierta tradición giottesca¹⁷. La escena se desarrolla de nuevo en un paisaje montañoso con esquemáticas manifestaciones botánicas y sobre fondo dorado. Las figuras se ubican de forma escalonada por la pendiente, en una disposición en torno a la Virgen y el Niño, que en este caso aparece

¹⁵ Hay textos como el del médico Damián Carbón *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, en el que se recomienda que los ojos sean lavados con un poco de aceite dulce y claro, citado en BAU, A. M., “Los cuidados del recién nacido..”, o.c., p.175; MORAL DE CALATRAVA, P., “Damián Carbón y la instrucción de comadres en la España del siglo XVI”, en FLECHA C., NÚÑEZ M. y REBOLLO M^a J. (coord.), *Mujeres y Educación: Saberes, Prácticas y Discursos en la Historia*, Miñano y Dávila, Sevilla 2005, pp. 55-64. Como curiosidad decir que en la actualidad una de las medidas preventivas que se realiza en un recién nacido es administrar una pomada oftalmológica antibiótica (eritromicina) para evitar posibles infecciones oportunistas al pasar el canal del parto.

¹⁶ Esta escena de las parteras limpiando los ojos del Niño, es la misma que Giotto dispuso unos años antes (1302-1305) en el fresco del Nacimiento de María en la capilla Scrovegni en Padua.

¹⁷ WHITE J., *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*. Manuales Arte Cátedra, Madrid 1989, p.509.

como un niño y no como un recién nacido; la Virgen de nuevo recostada sobre una colchoneta que se adapta a la curvatura de su espalda como en el caso de la obra de Duccio. Sin alcanzar la carga emotiva de la Virgen de Giotto, ésta se muestra activa manteniendo con su hijo una conversación natural y plenamente convincente, que enlaza con la mantenida por los tres Reyes; detrás se sitúa el pesebre techado, que alberga a la mula y el buey, y en el mismo plano, los pastores reciben el anuncio del Nacimiento de un ángel suspendido en el fondo dorado. Dos carneros descansan sobre la ladera del monte, a cuyos pies aparecen los tres Reyes Magos sobre sus caballos y señalando a Jesús. En el mismo plano aparecen las dos parteras que bañan al Niño –aparentemente más pequeño que el que tiene la Virgen en sus brazos-, en una tina que parece de madera, justo en el momento en el que lo van a secar¹⁸. La composición figurativa se cierra con San José, que sentado en el suelo y de espaldas al espectador, adora al Niño y su Madre, que de nuevo permanecen en un plano superior; como en los ejemplos anteriores el terreno eleva a la Virgen y al Niño para marcar aún más lo importante de la escena.

La tabla de Pietro da Rímíni formó parte de un retablo con imágenes que hacían referencia a la Encarnación de Jesús y se completaba con la Resurrección, pero lo que no queda claro es la ubicación de la pala, ni la audiencia que lo contemplaba, aunque por los temas que conformaban el resto de tablas, parece plausible que como en los casos anteriores, la evocación de lo cotidiano lejos de ser en sí misma un mensaje de cercanía con los fieles, sea una fórmula en clave mendicante para transmitir una exégesis de Redención.

III. LAS PARTERAS Y EL ESPACIO FEMENINO EN LA NATIVIDAD

Al margen de disertaciones estilísticas, que han quedado mínimamente apuntadas, el tema que nos ocupa es la escena marginal de las parteras¹⁹, que se desarrolla en las tres obras con una cuidada intencionalidad, en la que subyacen al menos dos lecturas, y cuya finalidad no es otra que la exégesis

¹⁸ La escena del Niño saliendo de la tina guarda relación con la salida de Jesús del sepulcro, que en definitiva se trata del final de la Redención.

¹⁹ En los tres ejemplos analizados, el número de parteras es de dos, como constatan los textos, pero en otros ejemplos el número de mujeres que atienden el acontecimiento es mayor. La profesora Carmen Lacarra estudiando una tabla del pintor aragonés Blasco de Grañén que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, con el tema del Nacimiento de la Virgen, sugiere que las mujeres que aparecen atendiendo a Santa Ana, en número de tres, pueda hacer referencia a las tres parcas que en la mitología griega acompañaban al recién nacido en el momento de abrir los ojos, véase LACARRA DUCAY M^a C., “Conco tablas del taller del pintor Blasco de Grañén (c. 1422-1459)”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (1988) 27.

teológica de la Encarnación de Jesús a través de la virginidad de la Virgen, todo ello mediante unos códigos sociales reconocibles en el oficio de las parteras. La escena se centra en el baño del Niño, y actúa como escena independiente, ya que es la consecuencia de un hecho que se obvia pero se sobreentiende que había tenido lugar unos momentos antes, como es el parto. Sin embargo en este contexto, la presencia de las parteras testimonia sobre todo que el parto se ha producido en una virgen. El artista toma los recursos del medio, reflejando lo que ya se sabía, haciendo de la obra de arte un documento histórico. La obra de Duccio queda enmarcada en los extremos con los profetas Ezequiel e Isaías que portan unas filacterias en las que se anuncia, en el primero la virginidad de María: “*Porta haec clausa erit: non aperietur, et vir non trasibit per eam*”, y en el de Isaías el Nacimiento del Mesías: “*Ecce virgo concepiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel*”²⁰.

El oficio de partera, comadre o el peyorativo *vetula*²¹, ha estado siempre vinculado a todo lo acontecido en la esfera femenina, sobre todo lo relacionado con el parto y las enfermedades de la mujer y los niños, espacio destinado exclusivamente a la mujer. Sin embargo la relación de la partería con mujeres de dudosa ciencia, las relacionaba con lo oscuro, con el demonio, hecho que favoreció y facilitó el enfrentamiento con la ciencia médica oficial, que veía peligrar ciertas parcelas de poder. Aunque no siempre aceptado, en ocasiones ha sido un oficio reconocido, pero sobre todo necesario, hasta el punto de que la propia Iglesia determinará la obligación a las parteras de dar el bautismo al recién nacido si la madre moría y la extremaunción en caso del fallecimiento de alguno de los implicados en el proceso del parto, incluso en el óbito de la madre se aceptaba la extracción de la criatura del vientre materno para recibir el bautismo liberador²².

El ejercicio de la partería era frecuente entre mujeres árabes, pero sobre todo judías –identificadas por llevar en la frente un elemento circular–, que aparecen representadas en el nacimiento de personajes como San Juan Bautista o la Virgen²³, lo que sin duda se podía interpretar como un reflejo de la realidad

²⁰ Citado en RAGIONIERI G., *Duccio*, o.c., p. 88.

²¹ AGRIMI J., CRISCIANI C., “Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonctions de la *vetula* (XIII-XIV siècle), en *Annales ESC*, 5 (1993) 1281-1308.

²² MORAL DE CALATRAVA P., *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Murcia 2008, pp. 108-109.

²³ En el contexto italiano la partera judía con la insignia en la frente, aparece en un fresco de Giovanni da Milano de 1365 en el Nacimiento de la Virgen de la capilla Rinucini de Santa Croce de Florencia. En el contexto español más frecuente en el siglo XV, la encontramos en la tabla del nacimiento de San Juan Bautista de Bernat Martorell de 1440-45, del retablo de los santos Juanes de Vinaixa, conservada en el MNAC, véase MOLINA I FIGUERAS J., *Catálogo de la Exposición Bernat Martorell i la tardot del gòtic català*, Girona, 2003, p. 38.

cotidiana y habitual de época medieval, o bien como reflejo del discurso teológico; no olvidemos que hablamos de partos de mujeres judías –Santa Ana, Santa Isabel o la Virgen-, atendidas por mujeres judías. Sin embargo es la relación del oficio de la partería con mujeres de otras religiones, sobre todo la judía, lo que propició en la baja Edad Media el desprecio de su ejercicio por su supuesta vinculación con la brujería y el demonio.

La aparición de estas mujeres en las normativas legales –al menos en las hispanas- respondía más a una realidad innegable que a la aceptación del ejercicio de tal labor, en ellas siempre considerada una práctica mecánica; se las definía como iletradas y desconocedoras por tanto de los clásicos y del latín, conocimientos imprescindibles para el ejercicio legítimo de la medicina. Sin embargo y a pesar del rechazo que reciben las parteras (junto al resto de profesionales que se dedicaban al cuidado de la salud de la población de forma empírica), por parte de los médicos universitarios, en el inconsciente colectivo la presencia de la partera en las escenas relacionadas con el parto como un elemento indispensable para que éste transcurra bajo su atenta y experimentada mirada, conlleva que una vez más lo cotidiano impregne lo oficial, aunque sea bajo una codificación de finalidad teológica.

El parto y el posparto pertenecen al ámbito privado femenino y solía tener lugar en las habitaciones o espacios exclusivamente de las mujeres, donde el acceso masculino estaba prohibido; ellos esperaban al margen la buena nueva. En el caso del Nacimiento de Jesús esa privacidad se hace pública, desde el propio alumbramiento que tiene lugar en un espacio natural, aunque por razones teológicas este momento siempre se obvia, al fin y al cabo la Virgen tuvo un alumbramiento, no un parto como tal.

La escena por excelencia de la maternidad es la del posparto, ha pasado el dolor, el peligro (no olvidemos que una de las causas de mayor mortalidad infantil y femenina era el proceso del parto y del puerperio, en el que muchas mujeres morían a causa de las fiebres puerperales) es el momento de alegría, de la reunión femenina; era frecuente que en la escena del posparto, las mujeres ofrezcan cuidados a la madre, generalmente relacionados con su higiene y sobre todo con su alimentación, que consistía fundamentalmente en bebidas, huevos y aves cocinadas²⁴, de igual forma ocurre con el Niño, al que tras el

²⁴ BESERAN I RAMON, P., El nodriment d'Elisabet I Anna parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels Naixements de la Verge i el Baptista al Gòtic. Ier *Colloqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó*. Edat Mitjana, Lleida, 1995, vol. II, pp. 871-884. Era frecuente en la época dar de comer a la parturienta huevos y aves como alimentos reconstituyentes tras el esfuerzo y la pérdida de sangre en el parto.

baño se le faja para evitar caídas y movimientos innecesarios²⁵. Es el instante en el que el artista abre una ventana a esa privacidad que sólo las mujeres conocen y comparten. El Nacimiento de Jesús se convierte, no tanto en una escena pública, sino en un espacio universal, del que todos debemos participar; aunque eso sí, bajo los parámetros de lo reconocible, por eso la representación se asemeja a la del posparto de cualquier mujer. En los tres ejemplos, la Virgen cubierta completamente con el manto –como corresponde a la decencia de la mujer casada-, aparece tumbada en una colchoneta siguiendo la fórmula bizantina; la actitud parece una traslación desde la disposición de la parturienta en la cama donde descansa tras el esfuerzo, además del carácter sagrado de la propia persona de la Virgen, a la que no se la coloca directamente sobre el suelo. Hasta el establecimiento dogmático de la doble naturaleza de Dios y de su Encarnación a través de una Virgen, fueron muchas las fórmulas empleadas para representar el momento.

Uno de los elementos que determinaban el hecho, era la carga emocional de la Virgen, huyendo generalmente de la expresión de un dolor físico que no tuvo lugar en el alumbramiento, como se reflejaba en la fórmula helenística, con la Virgen cubierta con su manto y sentada junto al pesebre con su hijo. Sin embargo la pugna ideológica producida en determinados momentos heréticos²⁶, obligó a tolerar algunas licencias en apariencia contradictorias respecto de la humanidad de Dios, dejando entrever en las manifestaciones artísticas el sufrimiento de María en el parto, como ocurre en la fórmula siríaca donde se dispone a la Virgen reclinada en el colchón y con fatiga en el rostro, para confirmar esa humanización de la divinidad de Jesús; en el siglo XII un comentarista griego, Nicolás Mesarrites, afirmaba de la imagen de la Virgen: *“el rostro de la Virgen indica el sufrimiento, para que la Encarnación no pueda ser puesta en duda”*²⁷. Ese sufrimiento o fatiga que muestra la Virgen se ha asociado en muchos casos al conocimiento del que ya disponía la Madre respecto del sacrificio de su Hijo para salvar a la humanidad, al fin y al cabo

²⁵ Sobre el enfajado de los niños hay diferentes fuentes documentales que explican los motivos, parece que se hacía con vendas calientes para evitar la pérdida de calor y con ellas se evitaba el movimiento y las caídas inesperadas en los niños, véase BAU, A. M., “Los cuidados del recién nacido..” *op. cit.*, pp. 174-175.

²⁶ En el siglo V, el Nestorianismo separaba las dos naturalezas de Dios y por tanto el Dios hombre nació de una mujer, María que no era por tanto la Theotokos o madre de Dios, sino la Christotokos, madre del hombre. En el Concilio de Éfeso del 431 la doctrina fue condenada y aclarada la unión de doble naturaleza de Dios. En el mismo siglo y tanto como reacción política como teológica, surgió la doctrina monofisita, que en contra del Nestorianismo declaraba la doble naturaleza de Dios no separadas pero confundidas y que posteriormente acabará aceptando la naturaleza divina de Dios como la única. Véase: ORLANDIS J., *Historia de la Iglesia*, Madrid 1998, t.I, pp. 178-187.

²⁷ PÉREZ HIGUERA T., *La Navidad..op. cit.*, p. 121.

el Nacimiento es el anuncio de la Redención. En nuestros ejemplos y a pesar de la disposición de la Virgen, no vemos aflorar emociones relacionadas con el sufrimiento y el dolor, todo lo más el ensimismamiento en la Virgen de Duccio, que puede traducirse por un cierto apático cansancio físico, que se evidencia más en la disposición estirada de María sobre la colchoneta, aunque en Giotto se incorpora hasta sentarse y pasa a transformarse en un sentimiento de alegría por el nacimiento del Hijo, que a través de su cuerpo viene a salvarnos a todos.

Además de la actitud de la Virgen, es sobre todo la aparición de las parteras las que introducen y ambientan ese espacio femenino privado, aunque para resaltar la excepcionalidad de la virginidad de María, que ellas testifican con su presencia. La ausencia de comentarios en los textos, tanto canónicos como apócrifos, sobre los cuidados dados por las comadronas, no se debe traducir en que no se produjeron, sino en que están implícitos en su oficio; a pesar de que la mención expresa en los textos apócrifos sobre la ausencia de dolor en María, así como la ausencia de restos de sangre y marcas del parto tanto en el Niño como en la Virgen, haría innecesaria la atención de las parteras a cualquiera de los dos. Sin embargo y creemos que con una doble intencionalidad, las parteras hacen acto de presencia aplicando cuidados al Niño, es este caso el baño²⁸ que se convierte en un elemento circunstancial respecto de las parteras, ya que se trata de una fórmula de diferente significación y procedencia.

En el arte antiguo el baño ha simbolizado el comienzo del ciclo de la vida, formando parte indisoluble del nacimiento, como así aparece representado en sarcófagos romanos²⁹. Parece ser que la primera imagen del baño del Niño aparece en el siglo IV, según Panofsky se trataba de la cristianización de un tema pagano, el baño que las ninfas dieron a Dionysios tras su segundo nacimiento³⁰,

²⁸ Muchos textos bajomedievales (aunque en su mayoría recogen las doctrinas clásicas hipocráticas o galénicas y las árabes) tanto médicos, enciclopédicos, como los recetarios o *Tacuinum sanitatis*, recomendaban cuidados hacia el recién nacido, aunque las que los daban eran en exclusividad las mujeres. Autores medievales como Arnaldo de Villanova, apoyándose en los consejos hipocráticos recomendaban el baño tibio con el fin de aliviar el contraste entre la tibieza del vientre materno y el aire exterior. Véase BAU, A. M., "Los cuidados del recién nacido a través de los tratados médicos hispanos (siglos XIII- XVI), en GONZÁLEZ DE FAUVE, M^a E. (coord.), *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII-XVI*. Buenos Aires 1996, pp. 174-175.

²⁹ JUHEL V., "Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle", en *Cahiers archéologiques*, 39 (1991), p. 115. Este autor considera –opinión a la que nos sumamos– que no se puede hablar de cristianización de motivos paganos en este caso.

³⁰ Iris llega con la buena nueva a las mujeres de Tebas: "*Las ninfas, vírgenes ligeras y alegres, coronadas de flores nuevas, bañan en las aguas cristalinas de la fuente Dircea el cuerpo glorioso del recién nacido, cuya blancura brilla bajo los rayos benéficos de Helios..*", en HENRÍQUEZ UREÑA P., *Ensayos*. Costa Rica 1998, p. 14. Véase sobre el nacimiento del dios OTTO W., GARCÍA OHLRICH C., *Dioniso, mito y culto*. Madrid 1998, pp. 58-62.

ESPACIOS DEL ÁMBITO FEMENINO: LAS PARTERAS EN LA NATIVIDAD

como narra Philostrato en su relato³¹. En la exégesis cristiana el agua del Bautismo es generadora y regeneradora, así como símbolo de vida y resurrección³².

En la tradición bizantina el tema del baño del Niño toma prestada la fórmula iconográfica de la representación clásica del baño de los dioses que se representaron en sarcófagos, frescos o mosaicos, pero además lo une al tema de las parteras dentro de un contexto que responde a la exégesis teológica de la Encarnación de Cristo. En Occidente el motivo llega por influencia del arte bizantino, pero ya conformando un único tema: el baño del Niño por las parteras³³, siempre vinculado a la Natividad y al ciclo de la Infancia de Cristo. El baño llega a ser incluso sacramental, ya que prefigura tipológicamente el Bautismo de Jesús por San Juan Bautista, de ahí que en muchos ejemplos el baño del niño como parte de la Natividad decore los pies-columnas de pilas bautismales con el Niño generalmente de pie³⁴.

En los siglos del gótico la adopción de esta escena dentro del ciclo de la Infancia de Cristo es idónea como escena de género, en la que además los artistas multiplican los detalles anecdóticos, cargados de realismo que revelando una parcela privada femenina, logran captar la carga emocional que supone el nacimiento y la ayuda mutua entre las mujeres. En los siglos XIV y sobre todo el XV, el baño deja de aparecer con la misma frecuencia en la Natividad de Jesús y es adoptado en el Nacimiento de Juan Bautista, la Virgen u otros santos, en estos casos más como escena de género coincidiendo con la creciente piedad popular reflejada en la humanización de la divinidad.

Con esta aproximación a la historia de la imagen, pretendíamos abrir un espacio a otras percepciones presentes en la marginalidad que discurre discretamente en el discurso teológico de la época. Marginalidad que nos habla de una realidad cotidiana vetada a los ojos masculinos, que se conforma en un espacio íntimo y exclusivo de mujeres, para mujeres y con mujeres, y que

³¹ PÉREZ HIGUERA T., *La Navidad..op. cit.*, p. 112.

³² *Ibidem*, p. 130. El autor comenta que al Baño se le puede considerar como la imagen de la purificación del alma dada en el Bautismo, y como tal sirve de ilustración a numerosos sermones.

³³ El tema del baño no aparece en los textos, pero sí el de las parteras, que por otro lado llevan asociado a sus funciones el bañar y cuidar la Niño, por lo que tuvo que ser fácil adoptar el tema, ya existente en el mundo clásico y conjugar ambos bajo el mismo mensaje teológico.

³⁴ SUREDA J., *La pintura románica en Cataluña*. Madrid 1989, p. 90, el autor no identifica fuentes posibles de la representación del baño de Jesús; denomina sirvientas a las parteras, aunque luego en nota 126, p. 123, comenta que puede ser la transformación de las parteras de los apócrifos. Sin embargo el mismo autor en la Natividad de Sigena menciona a las dos parteras, ya que aparecen sus nombres en las filacterias del ángel, en SUREDA J., *La pintura románica en España*. Madrid 1989, p. 109. Entre los ejemplos de decoración del baño en pilas bautismales citamos el San Giovanni in Sugana en la Toscana atribuido al maestro de Cabestany.

a un tiempo se emplea en el Nacimiento de Jesús para situar a las parteras como testigos que dan fe de un hecho extraordinario: la virginidad de María, principio necesario para alcanzar la acción salvífica de la Redención. En definitiva el empleo de escenas cotidianas, más allá de la codificación teológica, nos transmite ante todo una piedad popular en la que a modo de ventana, se nos invita a observar el discurrir cotidiano de las gentes de su época.



Figura 1. Duccio da Boninsegna 1308-1311. Tabla lateral de la predela de la Maestá. National Gallery of Art, Washington.

ESPACIOS DEL ÁMBITO FEMENINO: LAS PARTERAS EN LA NATIVIDAD

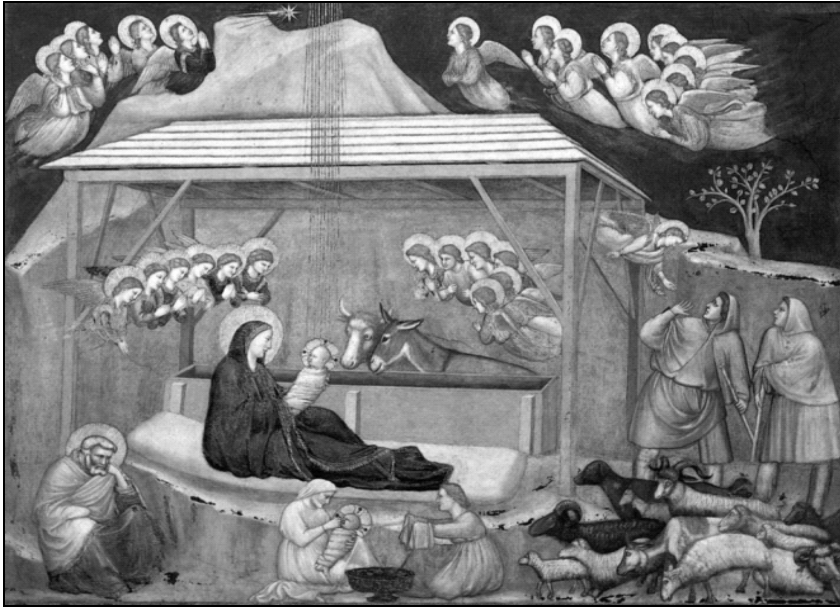


Figura 2. Giotto, ca. 1310. Transepto norte Iglesia baja. San Francisco de Asís.



Figura 3. Pietro da Rímíni. 1330. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Colección Pedralbes.

