

La iconografía del parto en el arte románico hispano

AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ

a Ana Tere y Andoni

La concepción negativa que la Iglesia tuvo de la mujer durante la Edad Media giraba alrededor de la lujuria, por ello, y para legitimar las relaciones sexuales entre los dos sexos -la sodomía estaba absolutamente prohibida¹, los eclesiásticos legislaron sobre la justificación del coito dentro del matrimonio con unos fines meramente reproductivos. Los padres de la Iglesia vieron desde muy pronto pecado si en la realización del acto sexual -*negocium amoris*- había deseo, entonces se pecaba de concupiscencia. Lógicamente, la mejor manera de reprimir el placer, de no caer en el deseo, era manteniendo la virginidad, el mayor don que la Iglesia concedía a las mujeres².

1. La definición de la sodomía durante la Edad Media abarcaba un concepto más amplio que el actual. En general el pecado "*contra natura*" se refería a todas las relaciones sexuales que no tuviesen como objetivo la procreación. Son muy abundantes las fuentes literarias que condenan la homosexualidad, la masturbación, el bestialismo o el coito durante la menstruación, vid. Gautier, A., "La sodomie dans le droit canonique médiéval", en *L'érotisme au Moyen Age*, Montreal, 1977, pp. 111-122. Recuérdese al respecto el Concilio de Coyanza de 1055 donde se condena el coito con animales (*qui cum animalibus se inquinant*) o el hábito de los navarros, según Americo Picaud, que fornicaban con el ganado. Sobre la homosexualidad y su representación en el arte románico apenas existen estudios, consecuencia de la escasez de imágenes al respecto. Contamos con el estudio sobre la identificación de Ganímedes en un capitel de Veزالay, Adhemar, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, 1968, pp. 222-223; Forsyth, Ilene, "The Ganymede Capital at Veزالay", en *Gesta*, 15 (1976), pp. 241-246; y la réplica de Weisbach, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1949, pp. 154-156. Un catálogo con miniaturas medievales con el tema de Ganímedes se puede ver en Kempter, Gerda, *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, Colonia-Viena, 1980, pp. 178-180.

2. La bibliografía sobre la mujer medieval en la que se trata el tema del matrimonio y de la función procreadora es muy abundante. Se encontrarán interesantes aportaciones en

En general, la maternidad era algo consubstancial al papel de la mujer en la sociedad medieval. Más aún, María que se presenta entre otras cosas como mujer ejemplar, es antes que nada *madre* de Cristo³.

Como consecuencia de lo anterior, la representación de la Natividad se convirtió en paradigma de la exaltación de la maternidad, pero dada la concepción virginal de María, imágenes y textos contenían una serie de particularidades encaminadas a ensalzar esos dos aspectos, esto es, la maternidad y virginidad⁴.

Una de las formas habituales de representar a la natividad es con la Virgen en el lecho después del parto ayudada por las dos parteras que se menciona en algunas fuentes apócrifas⁵. En el protoevangelio de Santiago 19, 1 encontramos la narración del encuentro entre José y la partera, el nacimiento y la posterior llegada de otra partera llamada Salomé. A partir de aquí se produce la deseada demostración de la virginidad de María a través de la incredulidad de Salomé:

Y, al salir la partera de la gruta, vino a su encuentro Salomé, y ella exclamó: “Salomé, Salomé, tengo que contarte una maravilla nunca vista, y es que una virgen ha dado a luz; cosa que como sabes, no sufre la naturaleza humana”. Pero Salomé repuso: “Por vida del Señor, mi Dios, que no creeré tal cosa si no me es dado introducir mi dedo y examinar su naturaleza”.

Y, habiendo entrado la partera, le dijo a María:

“Disponte, porque hay entre nosotras un gran altercado con relación a tí”. Salomé, pues, introdujo su dedo en la naturaleza, mas

Duby, George, “Le mariage dans la société du haut Moyen Age”, en *Il matrimonio nella società alto medioevale, XXIV Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo* (22-28 abril 1976), Spoleto, 1977, pp. 15-39; Id. *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982 (París, 1981); Fossier, Robert, “La femme dans les sociétés occidentales”, en *La femme dans les civilisations des Xe-XIIIe siècles*, Poitiers, 1977, pp. 3-14; Toubert, P., “La théorie du mariage chez les moralistes carolingiens”, en *Il matrimonio nella società alto medioevale*, op. cit. El tema de la mujer desde el punto de vista artístico durante el periodo románico, con especial tratamiento del tema aquí expuesto, fue analizado en Gómez Gómez, A., *La representación de la sociedad en la escultura románica en España* (tesis doctoral inédita), Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994; Id. *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el arte románico*, Bilbao, 1997, pp. 72-78.

3. Sobre la iconografía de la Virgen en el arte hispano de los siglos XI y XII vid. Yarza, Joaquín, “La virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII”, en *Traza y Baza*, 1 (1972), pp. 19-32, con interesantes indicaciones de alguno de los aspectos que aquí tratamos.

4. Los textos que hacen alusión a la virginidad de María después del parto son numerosas. Necesitaríamos doblar el espacio y desviarnos del tema para hacer solamente un somero listado de las repetidas referencias a la “Virgo Dei genitrix”, “Virgo verbo concepit”, “Virgo inter mulieres”, etc. Sirva como ejemplo, y en relación a los versos leoninos que aparecen en dos inscripciones de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) los estudios de Hernando Garrido, José Luis, “Testimonios de escultura monástica procesional: dos relieves tardorrománicos inéditos en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)”, en *Bol. Museo Instituto Camón Aznar*, 58 (1994), pp. 21-48; Íd., *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Palencia, 1995, pp. 54-68, con numerosas referencias litúrgico-textuales.

5. Male, Emile, *L'art religieuse du XIIe siècle en France*, París, 1922, pp. 59-64; Reau, Louis, *Iconographie de l'art Chrétien. Nouveau testament*, París, 1957, pp. 218-2221; Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, vol. I, Londres, 1979, pp. 58-69.

de repente lanzó un grito, diciendo: “¡Ay de mí! ¡Mi maldad y mi incredulidad tienen la culpa! Por tentar al Dios vivo se desprende de mi cuerpo mi mano carbonizada”⁶.

El evangelio del pseudo Mateo recoge un relato similar con pequeñas variantes, haciendo hincapié en la virginidad de la madre y en su parto sin dolor:

“Jamás se ha oído ni ha podido caber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre. Ninguna polución de sangre en el nacido. Ningún dolor en la parturienta. Virgen concibió, virgen dio a luz y virgen quedó después”⁷.

Estos relatos apócrifos sirvieron de fuente para numerosas representaciones artísticas románicas. Generalmente los modelos adoptan escasas variantes, dando importancia a la presencia de una o dos parteras (Zelomi y Salomé) junto a la Virgen que aparece recostada en un lecho al lado del niño o dándole el pecho. En un capitel interior de Sangüesa (Navarra), en otro de la portada de Santiago de Puente la Reina (Navarra), en San Miguel de Estella (Navarra), en la Magdalena de Tudela (Navarra), en el capitel 38 del claustro de Silos (Burgos), en el tímpano procedente de la portada septentrional de Silos (hoy en el Museo del monasterio), en un capitel reaprovechado como base en la mesa de altar de Garray (Soria), en un capitel de la antigua sala capitular de Burgo de Osma (Soria), en un capitel del ábside de la epístola de San Juan de Ortega (Burgos), en un capitel del pórtico de Duratón (Segovia), en una arquivolta de la portada de Santo Domingo de Soria, en una arquivolta de Sos del Rey Católico (Zaragoza), en el frontal de Iguacel (Museo Diocesano de Jaca), en las pinturas murales de Sigüenza (Huesca), etc., se representan escenas de la natividad con las comadronas mencionadas en los evangelios apócrifos⁸.

6. Protoevangelio de Santiago, 19, 3 y 20, 1; ed. de Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1988, pp. 162-163 y nn. 109-112.

7. Evangelio del pseudo Mateo, 13, 3, ed. de Santos Otero, A., *Los evangelios apócrifos*, op. cit. 13, 3, pp. 202-203 y nn. 45-47, el relato continúa con la incredulidad de Salomé, la pérdida de su mano y la posterior curación al tocar al niño. Entre las fuentes apócrifas de la natividad el *Liber de infancia salvatoris*, da importancia también a la virginidad de María y a su parto sin dolor, *ibidem*, pp. 258-259 y 263. La popularización de la concepción virginal de María fue extraordinaria. Los ejemplos se multiplicaron entre los padres de la Iglesia y llegaron a ser un lugar común en los comentarios marianos. La Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine participó de esa popularización y la volvemos a ver en el *Lucidario*: “cómo pudo Sancta Maria fincar virgen en después del parto...”, ed. Kinkade, Richard P., Madrid, Gredos, 1968, p. 113; Berceo también lo recoge en *Loores de Nuestra Señora: en el vidrio podría asmar razón, como lo pasa el rayo sin lesión/ tú así engendraste sin nulla corrupción* (vv 209-211).

8. Para los ejemplos navarros Uranga Galdiano, J. E. e Íñiguez Almech, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, vol. 3, lám 194d, 268b, 299ab. Para el resto de ejemplos Frontón Simón, Isabel M., “La representación de la natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana”, en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (Cáceres 3-6 octubre 1990)*, Mérida (Badajoz), 1992, pp. 55-61; para Burgo de Osma vid. Yarza Luaces, J., “Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma”, en *B.S.A.A.* 34-35 (1969), p. 220; para Sigüenza e Iguacel vid. Sureda, Joan, *La pintura románica en España*, Madrid, 1985, pp. 107-110, 352-358, 380-381, con abundante bibliografía.

La iconografía con la Virgen tendida sobre el lecho tiene pocas variantes. Esta fórmula iconográfica, presente ya en sepulcros romanos, se difundió a todos los ejemplos de nacimientos de personas de relevancia, lo que contrasta con los partos de mujeres de condición anónima que se figuran, como veremos más adelante, de pie. En efecto, aunque escasas, algunas miniaturas que narran el nacimiento de la Virgen, de san Juan Bautista o de David, contienen las mismas fórmulas iconográficas que las vistas en el nacimiento de Cristo⁹.

Además de la virginidad, la ausencia de dolor en el parto de María es la otra constante que encontramos en los textos. Este aspecto es importante en tanto que marca la diferencia con otras representaciones de partos en las que el escultor ha dejado en el rostro de la mujer el signo del sufrimiento frente a la placidez que encontramos en la Virgen con el niño. Como es de sobra conocido, el dolor forma parte del castigo a Eva en *Gen. 3, 16*: “*Multiplificaré en gran manera tus dolores y tus preñeces; con dolor parirás los hijos*”.

Este tema se repite de nuevo en el Antiguo Testamento en el *Cantar de los Cantares 8, 5*: “*Allí tuvo tu madre dolores, allí tuvo dolores la que te parió*”.

El tema del dolor en el parto vuelve a ponerse de manifiesto en la mujer vestida de sol del Apocalipsis XII, a la que se asocia con la Iglesia, y en segunda instancia con la Virgen: “*Y estando preñada clamaba con dolores de parto, y sufría tormento por parir*” (Ap. 12, 2).

Sin embargo, cuando este texto ha sido representado en el arte se ha omitido todo signo de dolor. En las pinturas de S. Pietro al Monte de Civitate, que ilustran el texto de Ap. 12, se representa una mujer que acaba de parir bajo el esquema de una Natividad junto a la inscripción HEC PARITURA DOLET GENITI SED MUNERE GAUDET, en relación con el texto apocalíptico antes mencionado, pero cuyo dolor no se puede relacionar con la Virgen, por su parto sin dolor, sino a la Iglesia, como ha señalado Peter Klein según un texto de Ambroise Aupert:

Haec beatæ Virgini Mariæ secundum litteram aptari nequeunt, quia cruciatum in partu non potuit, quæ nullum peccatum libidinis in conceptu contraxit. Sed iuxta mysticum intellectum ad Ecclesiam certissime refertur, cuius excellentissimum membrum ipsa beata Virgo esse cognoscitur. Idcirco autem electorum Ecclesia mulier vocatur, non quo mollis in fide vel actu, sed quo Redemptoris sui in credentibus populis cotidie pariat¹⁰.

9. Para ejemplos bizantinos del nacimiento de Cristo, la Virgen, David y san Juan Bautista, vid. Weitzmann, Kurt, “The Narrative and Liturgical Gospel Illustration”, en *New Testament Manuscript Studies*, Chicago, 1950, pp. 151-174, 215-219 (reimpreso en *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, pp. 247-270), que cita una miniatura con el nacimiento de la Virgen (Vaticano, Biblioteca, cod. gr. 1156, fol. 246v) y otra con el de Cristo (Monte Athos, Lavra, Skevophylation, fol. 144v); Íd. “Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century”, en *The Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1967, pp. 207-224 (reimpr. en *Studies in Classical and Byzantine... op. cit.*, pp. 271-313) con ejemplos del nacimiento de san Juan (Moscú, Museo Histórico, cod. 382, fol. 210; Vaticano, Biblioteca, Cod. Urb. gr. 2, fol. 167v) y de David (Washington, Dumbarton Oaks, olim Pantocrator cod. 49, fol. 5).

10. *Ambrosii Aueperti opera (Corpus Christianorum. Cont. med. XXVII)*, ed. Weber, R., Turnhout, 1975, pp. 445-446, cfr. Klein, Peter K., “Les apocalypses romanes et la tradition

De esta manera, en las pinturas de Civate se produce una interpretación en sentido literal, donde la mujer es María que pare a Cristo, y por otro lado una exégesis espiritualista donde la mujer se convierte en la Iglesia y su parto simboliza a los cristianos, de tal manera que combina una exégesis marial y cristológica con una interpretación eclesiológica¹¹.

En las redacciones de Beato y en otras miniaturas que ilustran el Apocalipsis se da gran importancia al pasaje de la lucha del dragón con la mujer vestida de sol, sin que falten ocasiones en las que se destaca el vientre de la mujer. En el Beato de San Millán de la Cogolla (Madrid, Biblioteca Nacional, vitr. 14, 1, fol. 109v) el niño aparece en el vientre de la mujer (fig. 1a) y de forma similar en el Beato de Burgo de Osma (Burgo de Osma, Catedral, ms 1, fol. 117v). En otras ocasiones el vientre de la mujer es ocupado por el sol o las estrellas, como en el Beato de Gerona (Gerona, Catedral. ms. 7, fol. 171v-172) (fig. 1b), Beato de las Huelgas (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 429, fol. 101v-102) (fig. 1c), Beato de San Miguel de la Escalada (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 152v-153) (fig. 1d), Beato de Fernando y Sancha (Madrid, Biblioteca Nacional, vitr. 14-2, fol. 186v-187) (fig. 1e), Beato de Valcavado (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, fol. 130v-131) (fig. 1f), Beato de la Seo de Urgel (Seo Urgel, Catedral, fol. 140v-141), Beato de Silos (Londres, British Library, Add. ms 11695, fol. 147v-148) (fig. 1g), Beato de San Andrés de Arroyo (París, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. lat. 2290, fol. 110v-111) (fig. 1h)¹²; y no faltan las imágenes en las que la mujer aparece sola con las estrellas, luna y sol a su alrededor, como en el Beato del Escorial (Escorial, Biblioteca del Monasterio, &II.5, olim III.A.4, fol. 104-105) (fig. 1i), Beato de Lorvao (Lisboa, Archivo de la Torre do Tombo, fol. 153v) (fig. 1j) y en el Beato de Berlín (Berlín, Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. 2, 561, fol. 70) (fig. 1k)¹³.

exégétique”, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, 12 (1981), pp. 123-140, espec. pp. 128-129, véase también *Christe*, Yves, “Traditions littéraires et iconographiques dans l’élaboration du programme de Civate”, en *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*, París, 1984, pp. 117-134, espec. 129-131; para Civate vid, *Gatti*, Vincenzo, “Cinquanta anni a S. Pietro al Monte. Restaurato il grande affresco apocalittico e rifatta la copertura dell’abside orientale”, en *Arte Cristiana*, 66 (1978), pp. 287-296; *Íd.* *Abbazia benedettina di S. Pietro al Monte Pedale sopra Civate*, Milán, 1980 con amplia bibliografía y con la transcripción de lo que se ha podido salvar de la inscripción: HEC PARITURA DOLET GENITI SED MUNERE GAUDET QUAE SORT — E DRACO — R — MORTIS AMATOR AD DOMINUM RAPTUS PATRIA IAM SEDE LOC — S REGNAT IN EXCELSIS DEIECTUS INDE SUPERBIS: CUM QUIBUS ESTARSUS MICHAELIS CUSPIDE FOSSUS: DEMONI IBI VICTIS EC VOX SU ———.

11. *Klein*, P., “Les apocalypses romanes et la tradition exégétique”, *op. cit.*, pp. 129-130.

12. *García-Arranz Ferrer*, Hermenegildo, *La miniatura de los códices de Beato de Liébana (su tradición pictórica)*, Madrid, 1992, pp. 44-56; para el Beato de Fernando y Sancha vid. *Eco*, Umberto, “A la espera del milenio. El Beato de Fernando y Sancha”, en *F.M.R.*, 7 (1991), pp. 44-45.

13. Sobre la iconografía del Apocalipsis 12, 1-6, vid. *Schiller*, Gertud, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Bildteil, 1991, pp. 97-106 y figs. 397-433; *Trens*, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pp. 55-63 que describe los modelos de la mujer apocalíptica de algunos beatos, miniaturas que identifica con María; y *Mentre*, Mireille, “Femme de l’Apocalypse et vierge à l’Enfant”, en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuixà* 25 (1994), pp. 79-85.



Figs.: 1a, Beato de San Millán de la Cogolla; 1b, Beato de Gerona; 1c, Beato de las Huelgas; 1d, Beato de San Miguel de la Escalada; 1e, Beato de Fernando y Sancha; 1f, Beato de Valcavado.

En todos estos casos se está lejos de cualquier gesto de dolor, porque aunque la imagen de la mujer vestida de sol alude a la Iglesia -*Et mulier in utero habet et clamabat parturiens cruciabunda parere, hanc mulierem ecclesiam dicimus quae Christo in utero habet*¹⁴- la referencia a la Virgen está claramente implícita. Posiblemente es san Bernardo el máximo defensor de la

14. Sanders, H. A., *Beati in Apocalipsin Libri duodecim, Codex Gerundensis*, Madrid, 1975, Praefatio, 5, 1, p. 23. La identificación de María con la Iglesia aparece en la liturgia visigótica-mozárabe, en el Prefacio de la Misa (18 de diciembre) "*In die sancte Mariae*" se señala "*Tu Unigénito se ha hecho hijo de su esclava, Señor de su madre: el parto de María es el fruto de la Iglesia*", Lib. Moz. Sacr., col. 52, cfr. Prado, G., *El rito mozárabe*, Madrid, 1943, p. 102.



Figs.: 1g, Beato de Silos; 1h, Beato de San Andrés de Arroyo; 1i, Beato del Escorial; 1j, Beato de Lorvao; 1k, Beato de Berlín.

identificación de la mujer del sol con la Virgen. En el sermón *Dominica infra octavam Assumptionis*, el abad de Claraval, aunque reconoce la relación de la mujer del Apocalipsis con la iglesia, cree que la atribución a María no ofrece inconvenientes:

¿No juzgais que esta misma [María] es aquella mujer vestida del sol? Porque, aunque la misma serie de la visión profética demuestra que se debe entender como la presente Iglesia, esto mismo seguramente parece que se puede atribuir a María. Sin duda ella es la que se vistió como de otro sol¹⁵.

Por otra parte, la relación de la Virgen con la maternidad de otras mujeres -ayudándolas en el parto, resucitando a los niños que nacieron muertos, etc.- es directa en muchas ocasiones. Las Cantigas son en este sentido un magnífico ejemplo de esta peculiar intercesión de María, donde en numerosas ocasiones la Virgen ayuda a mujeres que se encuentran en el momento del parto. En el "*Códice rico*" (Escorial ms. T.I. 2) vemos a la Virgen intervenir en algunos episodios relacionados con la maternidad: en casos de esterilidad (cantigas 21, 43, 171), con la mujer que paría hijos muertos (cantiga 118), ayudando en partos difíciles (cantigas 86, 89, 108, 118, 171) o en partos milagrosos (cantiga 7).

Algunas miniaturas muestran el momento concreto del parto. En la cantiga 17 se ve a una mujer incestuosa parir de rodillas, único caso en el que se ve salir al niño, que luego es arrojado por un retrete (fig. 2). En la cantiga 86 la Virgen ayuda a parir a una mujer que cuando iba a Mont-Saint-Michel la marea la cogió en el momento del parto. La cantiga 89 narra la historia de una mujer judía que no podía dar a luz por no creer en Santa María, pero que al final oró a la Virgen y tuvo el hijo y salud, miniatura que recoge el momento en el que la judía de cuclillas es ayudada por otras mujeres en el parto (fig. 3). En otras ocasiones las cantigas dan muestras en los momentos posteriores al parto, normalmente con la madre en el lecho junto a las comadronas: cantiga 108 (del hijo del judío que nació con la cara hacia atrás), cantiga 118 (de una mujer de Zaragoza que paría hijos muertos) y cantiga 171 (de la mujer de Piedrasalce que perdió un hijo pequeño y lo encontró vivo en Salas)¹⁶.

15. Bernardo (san), *Sermones de santos*, en *Obras completas*, Madrid, 1953, vol. I, pp. 724-737 (P.L. 183, col. 429-436).

16. Para las Cantigas sigo el trabajo de Domínguez Rodríguez, Ana, "Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María", en *III Jornadas de investigación interdisciplinar sobre la mujer. La imagen de la mujer en el arte español*, (Madrid, 1983), Madrid, 1984, pp. 29-42, espec. p. 39, que recoge todos estos ejemplos y abundante bibliografía relativa a las cantigas. Sobre la escena del parto de la mujer judía vid. Yarza, Joaquín, "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval", en *V Congreso de Español de Historia del Arte (Barcelona, 1984)*, Barcelona, 1987, p. 194, n. 5 y figs. 5 y 6, donde, a través de la similitud de la imagen con una miniatura del Maqamat de Al-Hariri de 1237 (París, Biblioteca Nacional, árabe, 5847, fol. 19), da cuenta de la posible relación genérica del manuscrito alfonsí con un modelo artístico antes que la traslación directamente de la Cantiga; el profesor Yarza cita igualmente una figura de la portada occidental de la catedral de Auxerre que ha sido identificada como el nacimiento de san Juan Bautista por Quednau, Ursula, *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre*, Wiesbaden, 1979, p. 124, sin demasiados paralelos.



Fig. 2. Cantigas de Santa María, Biblioteca de El Escorial. Cantiga 17, Parto de la madre incestuosa.



Fig. 3. Cantigas de Santa María, Biblioteca de El Escorial. Cantiga 89, Parto de la judía que no podía parir.

En general son numerosos los testimonios literarios del siglo XII en los que la Virgen u otros santos participan en la intercesión de partos difíciles, trágicos o de mujeres que no quedaban embarazadas.

Un caso conocido lo encontramos en el *Codex Calixtinus*, en el *Veneranda dies*, donde Santiago da la fecundidad a las estériles y a las parturientas un feliz alumbramiento¹⁷. De mayor concreción médica se manifiesta Hildegarda de Bingen en su *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*, que dedica un capítulo "Sobre el parto difícil", donde recomienda la cocción de hinojo y hiedra terrestre, para que aplicados en los muslos y espalda estimulen a los miembros que tienden a cerrarse durante el parto por los humores malos y fríos que hay en la mujer¹⁸.

Un ejemplo artístico en el que la valoración positiva de la maternidad se pone de manifiesto, lo observamos en la fachada de Borgo San Donnino (Emilia), donde se representa, en función de los peregrinos que allí se dirigían, uno de los milagros de san Donnino. Ahí, una mujer embarazada es librada de la ruptura de un puente por el que pasaba gracias a la intervención milagrosa del santo, de tal manera que mientras ella permanece erguida cuatro personas que la acompañaban caen al vacío (fig. 4)¹⁹.



Fig. 4. Portada de Borgo San Donnino (Emilia).

17. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J., Santiago de Compostela, 1951, pp. 202 y 228.

18. Cfr. Schipperges, Heinrich, *El jardín de la salud*, Barcelona, 1987, p. 30. En el *Codex Calixtinus* se citan también las propiedades médicas de algunas plantas beneficiosas para el parto; la raíz asada del lirio ablanda la matriz y favorece la purgación menstrual, y la semilla dada en bebida acelera el parto, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, op. cit., p. 196.

19. Porter, A. Kingley, *Lombard Architecture*, vol. II, New Haven, 1916, pp. 164-195; Stocchi, S., "L'Emilia-Romagna", en *Italia romanica*, 6, 1984, pp. 80-111; Säuerlander, W., "Façade ou façades romanes?", en *Cahiers de Civilisation Médiéval*, 34 (1991), pp. 393-401, espec. 394 y fig. 2.

Otra obra peculiar en relación iconográfica con la obstetricia, pero fuera ya de la intercesión santa, es el sepulcro de Blanca de Navarra en Santa María la Real de Nájera (La Rioja). Este sepulcro fue realizado hacia 1156, fecha de la muerte de Blanca de Navarra y año también en el que un documento de su esposo alude al sepulcro²⁰. Como es conocido, en uno de los lados se representa el momento de la muerte de la reina en un lecho, rodeada por dos ángeles que sostienen el alma de la difunta -la *elevatio animae*- y a la derecha seis personajes, uno de ellos, su marido el rey Sancho el Deseado, sujetado por tres laicos, en el momento del desmayo. A la izquierda seis plañideras con los característicos gestos de dolor y, de nuevo, entre ellas dos que sostienen a una tercera que pierde el sentido y que se ha identificado como Sancha Garcés, hermana de la difunta (fig. 5). En la cubierta de este lado se representa a Cristo en majestad rodeado del tetramorfos y los apóstoles²¹.

El carácter laico de los personajes de este frontal es excepcional²². Frente a otros sepulcros en los que el clero tiene un lugar como parte integrante de la liturgia fúnebre -p. e. en el sepulcro de Sancha en Jaca, en el de san Román en Roda de Isábena, en el de Leonor en las Huelgas, en el de María de Almenara en Las Huelgas, etc.²³ -, en éste se omite la presencia eclesiástica y se refuerza a los personajes laicos. Se ha señalado ajustadamente que en el sepulcro najerense lo judicial, lo escatológico, lo nupcial y lo obstétrico -estos

20. "Et hoc facio pro remedio anime mee et mulieris mee venerabilis Regine domine Blanche, quam in Naigarensis ecclesia sepeliri feci, ut sit in eius memoria et in remedio anime sue... Facta carta in Naigara sub era MCLXXXVIII... Et Ego Sancius rex hanc cartam quam fieri iussi meo proprio robore confirmo. Prior qui tenuerit ecclesiam Sancte Marie de Portu mando quod illuminet semper sepulcrum uxoris mee Regine", Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, doc. 20, carpeta 1030, cfr. Álvarez-Coca González, M^a Jesús, *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978, p. 28.

21. Sobre el sepulcro vid. Carderera y Solana, Vicente, *Iconografía española*, Madrid, 1885, s.p. quien identifica a Sancha Garcés como la mujer que es sostenida por dos damas, siguiendo en esto a Argañiz, Gregorio, *La soledad laureada de San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, 1675, vol. II, pp. 373-379; Porter, A. Kingsley, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston 1923, vol. I, p. 241 lo relaciona estilísticamente con los escultores de Saint-Etienne de Toulouse y con el portal de Santa M^a de Sepúlveda; Arco, Ricardo del, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 239-240; Íñiguez Almech, Francisco, "Sobre tallas románicas en el siglo XII", en *Príncipe de Viana* (1968), pp. 181-236, espec. pp. 201-203; Uranga Galdiano, J. E. e Íñiguez Almech, F., *Arte medieval navarro*, op. cit., vol. III, pp. 9-10; Álvarez-Coca González, M^a Jesús, *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, op. cit., pp. 26-35; el trabajo más completo se debe a Sánchez Ameijeiras, Rocio, "Ecos de la Chanson de Roldan en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+1156) en Santa María la Real de Nájera", en *Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 206-214 donde da cuenta de las relaciones iconográficas.

22. Se ha señalado que tanto la presencia de los laicos como la variedad de los gestos de dolor en el sepulcro constituye un *unicum*, vid. Sánchez Ameijeiras, R., "Ecos de la Chanson de Roldan en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+1156) en Santa María la Real de Nájera", op. cit., p. 207.

23. Este tipo de iconografía fúnebre no es exclusiva de los sepulcros, sino que el oficio de las exequias se extiende a otro tipo de soportes y contextos iconográficos. Igual lo vemos en un capitel con la muerte de san Hilario de Poitiers (Saint-Hilaire de Poitiers) que con la de san Martín (p. e. en San Martí de Murá), como en otras escenas mortuorias no identificadas con un personaje concreto, como en un capitel de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) o un capitel procedente de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia).



Fig. 5. Sepulcro de Blanca de Navarra (Santa María la Real de Nájera, La Rioja).

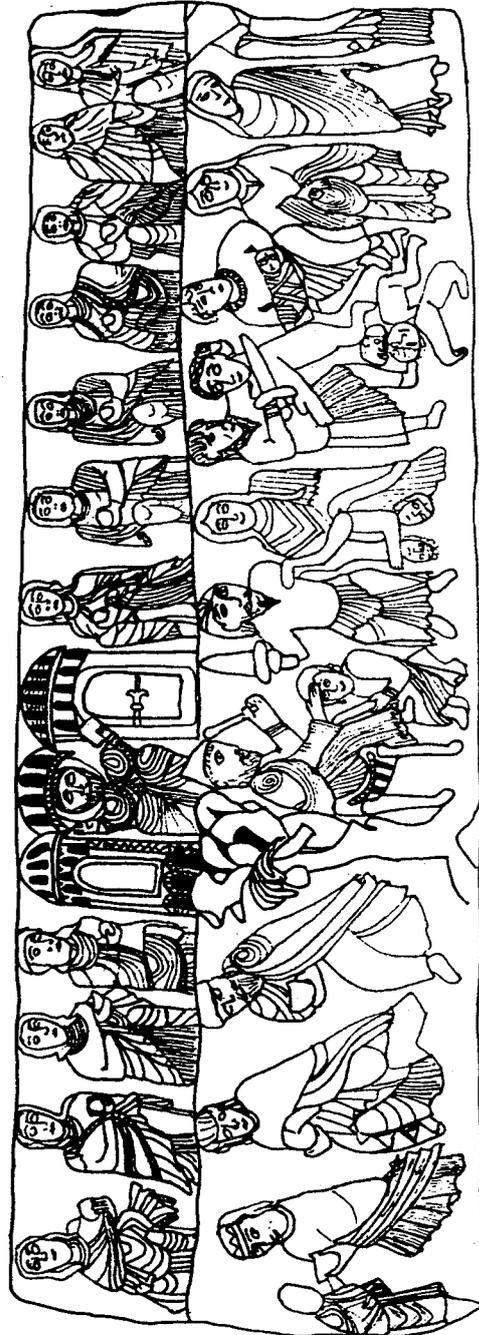


Fig. 6. Sepulcro de Blanca de Navarra (Santa María la Real de Nájera, La Rioja).

dos últimos aspectos son los que aquí nos interesan especialmente- se dan cita en un programa unitario con claras intenciones políticas²⁴.

En la cara posterior del sepulcro hay otras representaciones con resonancias a la maternidad, esta vez a través de una escena de la matanza de los inocentes y de una epifanía en el extremo izquierdo. Por último, en la cubierta de este lado se representa a Cristo sedente bajo unas estructuras arquitectónicas entre las que se aprecian una puerta y una ventana, a su izquierda siete mujeres y a la derecha cuatro, pero que debieron ser alguna más hoy desaparecidas por la mutilación de ese lado del sepulcro (fig. 6). En todas las ocasiones se ha señalado que se trataba de las vírgenes prudentes y necias siguiendo a Mateo 25, 1-13.

Sin embargo, este lado ha planteado algunas dudas a los investigadores por el número y semejanza de actitudes de las mujeres. Álvarez-Coca ya señalaba que el número de vírgenes necias es una variación iconográfica sin precedentes y una rareza ver a dos de ellas hablando entre sí; no obstante, la presencia de una puerta cerrada en el lado de las necias y una abierta en el lado de las prudentes le servía como signo de diferenciación²⁵. Sin embargo, hay que señalar que la forma de la puerta es una fórmula arquetípica que se repite constantemente en el arte románico para significar una entrada o salida, sin que necesariamente implique que sea una puerta abierta, y por otra parte la supuesta puerta abierta podría tratarse de una ventana sobre unos esquemáticos arcos. De esta manera, las posibles puertas abiertas y cerradas, no serían más que dos vanos que aludirían a un espacio arquitectónico al que se dirigen. Por otra parte la explicación del número y actitudes de las mujeres podría encontrarse en otro salmo diferente al de las vírgenes prudentes y necias, concretamente en el pasaje de salmo 44, 15-18:

Vestida de brocados es conducida al rey, su corte de vírgenes tras ella es conducida a ti. Avanzan entre alborozo y júbilo, en el palacio del rey entran. En lugar de tus padres, hijos te nacerán; príncipes los harás sobre toda la tierra. ¡Harás tu nombre memorable por generaciones, y así los pueblos te alabarán por los siglos de los siglos!

Este pasaje, en el que las vírgenes se dirigen al palacio de Cristo, se ajusta más adecuadamente a la representación de Nájera, y por otra parte no se aleja tampoco del sentido de las vírgenes prudentes y necias en tanto que el salmo 44 determinó el evangelio de Mateo²⁶. Esta identificación, como va-

24. Sánchez Ameijeiras, R., "Ecos de la Chanson de Roldan en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (+1156) en Santa María la Real de Nájera" *op. cit.*, p. 209.

25. Álvarez-Coca, *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, *op. cit.*, p. 32; Íñiguez Almech, "Sobre tallas románicas en el siglo XII", *op. cit.*, p. 202, ve una puerta abierta y otra cerrada y las identifica como las vírgenes prudentes y necias, pero recaba en la no diferenciación entre unas y otras.

26. En un sentido similar se ajustaría también el Poema de la mujer perfecta de Proverbios 31, 10-31, donde se alude explícitamente a las lámparas encendidas y a las puertas de la ciudad: "y que en las puertas de la ciudad sus obras proclamen su alabanza", (Prov. 31-31). Por otra parte, los tres textos citados -Salmo, Mateo y Proverbios- son utilizados en la liturgia para destacar los valores nupciales.

mos a ver, se integra además plenamente en el programa iconográfico del sepulcro, en el que el sentido nupcial del salmo cobra un sentido especial.

Blanca de Navarra murió el 12 de agosto de 1156, meses después de dar a luz al futuro Alfonso VIII. Una desaparecida inscripción en el sepulcro najerense nos habla de la supuesta muerte por el parto de la reina. Ésta dice así:

Nobilis hic regina iacet, que Blanca vocari
 proumeruit, lilio candidior niveo;
 candoris pretium, festinans gratia morum,
 feminei sexus hanc dabat esse decus.
 Imperatoris natus rex Sancius illi
 vir fuit; et tanto laus erat illa viro.
 Partu pressa ruit, et pignus nobile fudit.
 Ventris virginei Filius assit ei.
 Era millena centum nonagesima quarta
 reginam constat obisse piam ²⁷.

[Aquí descansa la noble reina que mereció llamarse Blanca por su hermosura más cándida que la nieve; a quien sobrepujaba la suavidad de las costumbres y la estimación de su apreciable aspecto, que acrecentaba honor al sexo femenino. El rey Sancho, hijo del Emperador, fue su marido, aumentando grandemente ella la alabanza de su marido: oprimida del parto, perece habiendo producido una noble prenda: asístala el hijo de la Virgen. Consta murió la piadosa reina la era MCXCIV]

La muerte por el parto de la que nos da noticia la inscripción, contrasta con el verso siguiente en el que se recalca el vientre virginal de María - *Ventris virginei*-, aludiendo con ello tanto al papel de madre de ambas mujeres, o lo que es lo mismo, a las resonancias obstétricas que en ella se encuentran, como al fruto del vientre virgen de una y al parto de la otra²⁸. Independientemente de que el infante que le produjo la muerte a la reina fuese el futuro Alfonso VIII o un aborto posterior²⁹, la importancia que ahora queremos resaltar reside en el hecho de que en la inscripción se recogen algunas de las características que para los hombres medievales dan “honor al sexo femeni-

27. Recogieron el *titulus* desaparecido Yepes, Antonio, *Crónica general de la orden de san Benito*, op. cit., vol. II, cap. 4; González, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, vol. I, p. 145, n. 37.

28. Las referencias a la virginidad después del parto de María son muy frecuentes entre los escritores de la Edad Media. Se utilizaron para ellos múltiples formas simbólicas, de las que la comparación con el cristal o con el sol son algunas de las más recurrentes, vid. supra n. 4 y 7. En el himno *Laetabundus* del siglo XII, se hace una mención al símbolo del sol, mencionando la virginidad después del parto y haciendo una referencia, al igual que en Nájera, a la forma noble del hijo: Sol de stella/ Sol occasum nesciens/ Stella semper rutilans/ Semper clare/ Sicut sidus radium/ Profet Virgo filium/ Pari forma;/ Neque sidus radio/ Neque mater filio/ Fit corrupta; cfr. Davy, M.-M., *Initiation a la symbolique romane*, París, 1977, p. 230.

29. González, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, op. cit., p. 146, n. 37, recoge la imposibilidad de que se tratase de Alfonso VIII nacido nueve meses antes, y plantea la posibilidad de que el desenlace de la reina se produjese ¿por un aborto?

no” -*feminei sexus hanc dabat esse decus*- entre las que la maternidad y el matrimonio son los principales. Además, como ya hemos mencionado, el sentido de la maternidad queda perfectamente constado y se ve reforzado por la elección del tema de la epifanía y la matanza de los inocentes en el otro frente del sepulcro.

La valoración del matrimonio se encuentra igualmente implícita en la inscripción e iconografía del sepulcro. La referencia al marido -*Imperatoris natus rex Sancius illi vir fuit*- es una fórmula habitual durante toda la Edad Media. Pero en la inscripción, además, se hace referencia a que la reina aumentó grandemente la alabanza de su marido -*et tanto laus erat illa viro*-, es decir, en última instancia el papel de la reina está, dentro del matrimonio, en dar legitimidad a su marido, incluso muriendo por mantener el linaje. Iconográficamente, la referencia al salmo 44, 15-18 es la otra mención al matrimonio. Este salmo alude a que en la dinastía davídica se encontraba la promesa mesiánica. La iglesia lo tomó como las bodas del Rey-Mesías con la Iglesia, y al mismo tiempo como un tema nupcial, que determinó también el evangelio de las vírgenes prudentes y necias. Pero en el salmo 44, además de estar presente la Virgen, todo gira entorno al esposo celeste. La alusión final a la descendencia de príncipes sobre la tierra no podía ser más apropiada para el que sería el futuro monarca castellano Alfonso VIII, pero las circunstancias más inmediatas pasaban por legitimar la monarquía najerense tan ligada a Cluny, del que recordemos era su priorato más importante en Castilla, y de paso contrarrestar el poder del obispo calagurritano, con el que tantos enfrentamientos tuvo el monasterio najerense.

Fuera del ámbito relacionado con la intercesión de la Virgen y los santos en favor de las mujeres embarazadas, en el momento del parto o en las que se ensalza el papel maternal de una mujer, existen otras representaciones románicas de la obstetricia que están en relación con la lujuria. Lejos ya de las escenas amables de la Natividad, las que ahora vamos a ver inciden en muchos aspectos relacionados con el pecado. Las mujeres paren desnudas, el dolor está notablemente presente y, sobre todo, en todas las ocasiones están acompañadas en mayor o menor medida de otros personajes en actitudes claramente condenatorias: coitos, músicos populares, danzarinas, obscenos, bebedores, etc.³⁰.

Es importante resaltar la contextualización de estas mujeres pariendo junto a otras representaciones de contenido negativo, porque ambas se circunscriben a un mismo campo semántico de tanta intención censurable como de atracción al repertorio de la *curiositas* y de la realidad cotidiana.

30. He señalado la aparición de la temática obstétrica junto a la de juglares y obscena dentro de la iconografía profana con un sentido negativo, en Gómez Gómez, A., “Musico-rum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4-7 (1991), p. 72. Señalaba entonces que el sentido de muchas de las imágenes de los juglares, fácilmente descontextualizados, hay que buscarlo según el contexto en el que se encuentren. Aragonés Estella, E., “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro”, en *Príncipe de Viana* 199 (1993), n. 38, me atribuía la extraña teoría de “una práctica de la época el acompañar a la parturienta con música” (sic), aunque mis exactas palabras son que éstas están junto a otras representaciones de carácter obsceno y que “las referencias a lo obsceno son constantes”.

Pero pecado, y pecado de carácter sexual, es a lo que aluden determinadas representaciones de parturientas en los canecillos románicos. Al menos cinco iglesias peninsulares poseen representaciones de mujeres relacionadas con el parto: Artaiz (Navarra), Cervatos (Cantabria), Corullón (León), Revilla de Santullán (Palencia) y Villanueva de la Nía (Cantabria)³¹.

En Artaiz (Navarra), en un canecillo se representa a una mujer en el momento del parto. Completamente desnuda, a excepción de una toca que le cubre la cabeza, lleva una vasija o uso en la mano y el rostro muestra los dolores del parto. La cabeza del recién nacido asoma por la vagina con un cuchillo en la mano³², elemento tan particular como raro en este tipo de representaciones (fig. 7). Esta presencia del niño que nace con el cuchillo en la mano nos trae a la memoria el tema de la lujuria, parto y muerte recogida en la *Epístola de Santiago*:

“Cada cual es tentado por su propia concupiscencia, que le atrae y seduce; luego, la concupiscencia, concibiendo, pare pecado, y el pecado, llegado a término, engendra muerte” (1, 14-15).

Se ha señalado que los canecillos y metopas de esta portada podrían estar relacionados en una oposición entre temáticas profanas (canecillos) y sacras (metopas). En los canecillos se encuentran un hombre arpista, una mujer bailarina, un personaje de pie irreconocible, un músico con viola, la mujer parturienta, un hombre obsceno enseñando el sexo y un ángel armado con lanza y escudo sobre dragón; y en las metopas san Miguel pesando las almas, una escena de misa, una anastasis, el sacrificio de Isaac, la parábola de Lázaro y una lucha ecuestre³³. Pero en lo que ahora nos interesa hay que resaltar el papel de la parturienta dentro de una temática de contenido condenatorio como son en este caso las escenas juglarescas y obscenas.

En Cervatos (Cantabria) encontramos dos canecillos que hacen referencia a la temática de la mujer parturienta. Sobre la fila de canecillos del muro

31. No existe ningún estudio que haya recopilado las imágenes del parto por lo que la lista podría aumentar. A esta lista podría añadirse un canecillo de Santa Marta del Cerro (Segovia) con una mujer que tiene el vientre abultado, cfr. Ruiz Montejo, I., *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 223. Hay que desechar a la mujer desnuda que está junto al “caballero victorioso” de Sangüesa (Navarra), que por su posición se ha citado en alguna ocasión como parturienta, pero que ni presenta al niño ni el vientre abultado, principales elementos iconográficos identificadores.

32. Sobre Artaiz vid. Uranga, J. E., “La iglesia parroquial de Artaiz”, en *Pirineos*, 17-18 (1961-62), pp. 139-144; Lojendio, L. M., *Navarra románica*, Madrid, 1978 (St. Léger Vauban, 1967), pp. 210-213; Uranga, J. E. e Íñiguez, Fco., *Arte medieval navarro*, vol. II, Pamplona, 1973, pp. 331-333.

33. La contraposición entre las temáticas de los canecillos y metopas es apuntada por Yarza Luaces, Joaquín, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, en *Camón Aznar* 6-7 (1981), pp. 5-36. Esta contraposición quedaría rota entre el último canecillo y metopa que presentan temas sacro y profano respectivamente, posiblemente por la imposibilidad de representar una lucha ecuestre en un canecillo. Sobre la iconografía de Artaiz estamos preparando un trabajo donde recogemos esta contraposición y vemos a la figura del ángel del canecillo, que representa a san Miguel, como una pieza clave en relación con el resto de las metopas en el desarrollo del conjunto iconográfico, mientras que la lucha ecuestre participa claramente del sentido condenatorio del resto de los canecillos.

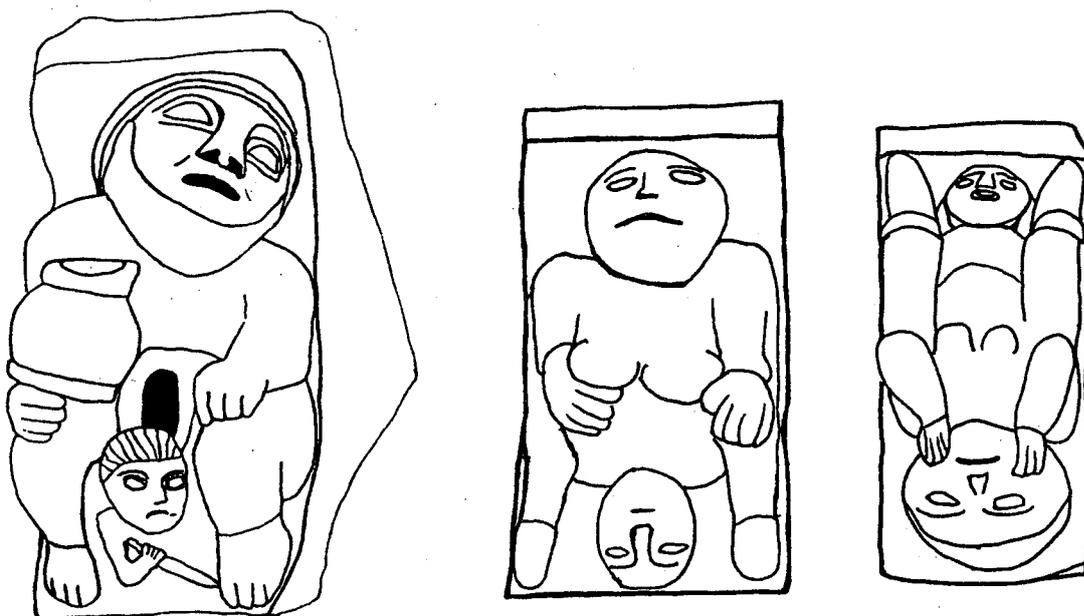


Fig. 7. Canecillo de Artaiz (Navarra).

Fig. 8. Canecillo de Cervatos (Cantabria).

Fig. 9. Canecillo de Cervatos (Cantabria).

de la portada se ve a una mujer con las piernas abiertas por las que sale la cabeza de un niño; la mujer no está desnuda y le sobresalen desmesuradamente los senos (fig. 8). En el ábside hay otro canecillo de similares características, pero en posición inversa, con la cabeza de la mujer hacia abajo. La mujer se lleva las manos a la cara en un gesto de dolor, mientras que la cabeza del niño sale agarrándose con sus manos a las piernas de la madre (fig. 9).

Es conocido que los canecillos y capiteles exteriores de Cervatos sobresalen por la cantidad y variedad de la temática obscena que ofrecen. En esta iglesia los coitos, hombres itifálicos, mujeres mostrando el sexo, animales copulando, escenas de bebedores y juglares junto a las parturientas constituirían un destacado grupo de gentes en actitudes continuamente condenadas por la iglesia³⁴.

En la iglesia de San Miguel de Corullón (León) en uno de los canecillos del ábside se representa a una mujer en el momento del parto junto a otros obscenos, animalísticos y mascarones³⁵. La mujer, que se encuentra vestida, se lleva las manos a la cabeza en gesto de dolor, mientras que la cabeza del pequeño asoma entre sus piernas (fig. 10).

34. Para el estudio de Cervatos sigue siendo fundamental el estudio de **García Guinea**, Miguel Ángel, *El arte románico en Santander*, Santander, 1981, vol. II, pp. 336-373; además ver **Lojendio**, L. M. y **Rodríguez**, A., *La España románica, Castilla I*, Madrid, 1985; **Ealo de Sa**, M., *El románico en Cantabria en sus cinco colegiadas*, Santander, 1978; **Pérez Carrasco**, F. J., "La Iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos", en *Historia* 16, 196 (1992), pp. 55-66, quien señala que hay cuatro escenas de alumbramiento (p. 59).

35. **Cosmen Alonso**, M^a Concepción, *Dos iglesias románicas del Bierzo. San Miguel y San Esteban de Corullón*, León 1985, p. 98; Íd. *El arte románico en León, Diócesis de Astorga*, León, 1989, pp. 227 y 316, fig. 230.

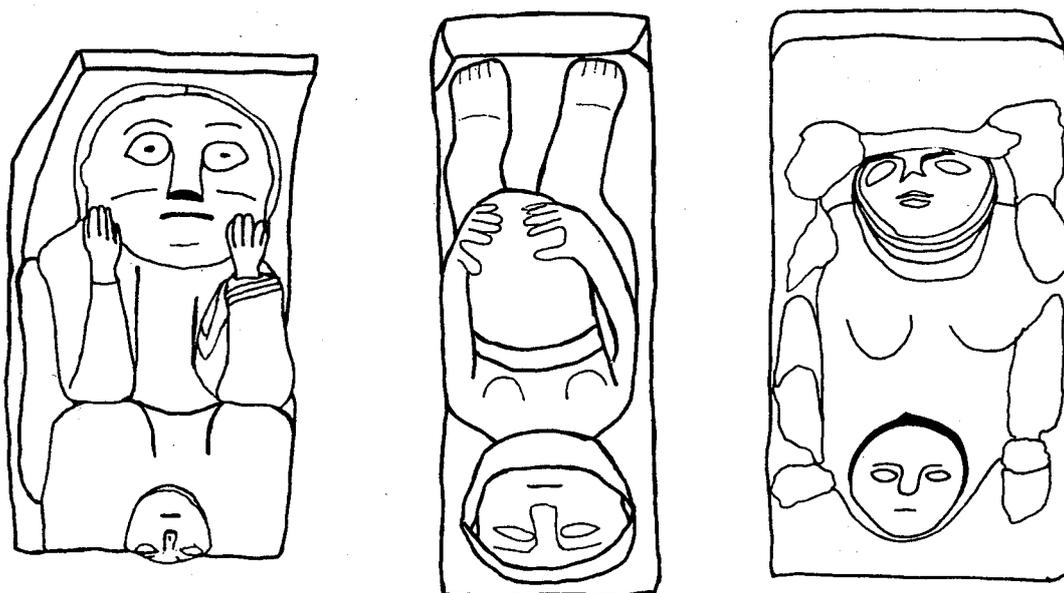


Fig. 10. Canecillo de San Miguel de Corullón (León).

Fig. 11. Canecillo de Revilla de Santullán (Palencia).

Fig. 12. Canecillo de Villanueva de la Nía (Cantabria).

En dos canecillos similares del ábside de Revilla de Santullán (Palencia) se representa a una mujer desnuda con el vientre abultado que aparenta los momentos del parto. En las dos ocasiones la mujer se encuentra en posición invertida y con toca en la cabeza. En uno de los casos, el que se encuentra en el centro del ábside (fig. 11), a la mujer le rodean por la izquierda un músico que toca un instrumento de viento y por la derecha un hombre tocando una vihuela, y entre los otros canecillos se aprecian algunos de temática obscena³⁶.

En Villanueva de la Nía (Cantabria), iglesia relacionada estilísticamente con Cervatos, hay un canecillo con una mujer desnuda con toca en la cabeza que se agarra a un objeto que tiene sobre la cabeza, mientras la cabeza del niño asoma por la vagina (fig. 12)³⁷.

Llama la atención que en tres de las representaciones mencionadas la mujer mantiene la toca, signo de mujer casada frente a la manceba que normalmente lleva el pelo suelto. Esta es una consideración que contrasta con el carácter lujurioso que presentan. Además hay que tener en cuenta que la pérdida de la toca era una forma de degradación, similar a la que el hombre sufría si se le tocaba o cortaba la barba (“messar la barba”). La caída de las

36. García Guinea, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1961, p. 253; Pérez Carrasco, Fco. Javier, “Lujuria, redención y conciencia individual en un programa iconográfico en torno al 1200. La iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)”, en *IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, León, 1994, pp. 79-80, sin que compartamos algunas de las conclusiones sobre el significado simbólico de los gestos y postura invertida de las parturientas.

37. García Guinea, Miguel Ángel, *El arte románico en Santander*, op. cit., pp. 502-504, el autor señala la posibilidad de otra parturienta en el muro norte.

tocas de la mujer era condenada con una pena pecuniaria y determinados rituales comenzaban desprendiéndose de la toca, como lo vemos en el Fuero Viejo de Castilla (II, 2, 3). Ahí se señala que en los casos de violación en un despoblado la mujer debía quitarse la toca y arrastrarse hasta el pueblo más próximo llamando al “apellido” y diciendo quien era su violador, probando ante buenas mujeres la pérdida de su virginidad si ésta era doncella³⁸.

Otro aspecto que destaca de estos canecillos es la postura acuclillada y sin ningún apoyo humano o material -a excepción del canecillo de Villanueva de la Nía que se agarra a un objeto por encima de su cabeza para ayudarse, igual que lo hacía la mujer incestuosa de la cantiga 17, que se sujeta con una cuerda- lo que contrasta, como ya señalamos, con las escenas de la Virgen en su lecho.

No cabe duda de que los casos de las parturientas mencionadas en estas cinco iglesias aluden a la lujuria. Aunque parece una contradicción la condena del principal papel asignado a las mujeres, no faltan las ocasiones en las que la asociación lujuria-parto está estrechamente ligada. Esta idea queda corroborada por las ocasiones en las que determinadas enfermedades en los niños fueron vistas como causa de pecados de carácter sexual. En este sentido es especialmente elocuente Césaire de Arles, quien señalaba que la principal causa de la lepra en los niños venía motivada por la lujuria de sus padres, e indicaba exactamente que las campesinas parían en la lujuria:

Denique quicumque (filii) leprosi sunt, non de sapientibus hominibus, qui et in aliis diebus et in festivitatis castitatem custodiunt, sed maxime de rusticis, qui se continere non sapiunt, nasci solent³⁹.

Por otra parte, la visión de la mujer lujuriosa que pare pecado o enfermedad, se enriquece con la mujer que engendra muerte. Esta posibilidad apuntada en Artaiz con el niño que nace con el cuchillo y que relacionábamos con la epístola de Santiago, tiene su mayor referencia iconográfica en la mujer del cráneo de la portada de Platerías (fig. 13). A pesar de la visión de Aymerico que la identificaba como una mujer adúltera condenada a besar dos veces al día la cabeza putrefacta de su amante⁴⁰, la alusión a Eva que engendra seres mortales parece la referencia más directa⁴¹.

38. *Esto es fuero de Castiella... e aquella muger, que dier la querella, que es forçada, si fuer el fecho en yermo, a la primera Viella, que llegare, deve echar las tocas, e entierra arrastrarse a dar apellido diciendo: Fulán me forço, si le conocier; si nol conocier, diga la señal de él; e si fuer muger virgen, deve mostrar su corrompimiento a bonas mugeres, las mejores que fallare, e ellas probando esto, devel responder aquel. a que demanda; e si ella ansi no lo ficier, non es querella entera;* en el Fuero General de Navarra (V, 1, 10) se condenaba con sesenta sueldos por la caída de la toca de la mujer, vid. **García de Valdeavellano**, Luis, “Sobre simbología jurídica en la España medieval”, en *Homenaje a J. E. Uranga*, Pamplona, 1971, pp. 121 y 125; **Íd.**, “El “apellido”. Notas sobre el procedimiento in-fraganti en el derecho español medieval”, en *Cuadernos de Hª de España*, 7 (1947), pp. 67-105.

39. Césaire de Arles, *Opera Omnia I*, Sermones, p. 199, ed. de Morin, G., *Corpus Christianorum, Series Latina*, CIII, 1953 (2ª ed.).

40. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J., op. cit., p. 562.

41. **Azcárate**, José María, “La portada de Platerías y el programa iconográfico de la cate-



Fig. 13. Portada de Platerías, Catedral de Santiago. La mujer adúltera.

A pesar de estas escenas, en las que el parto está en relación con la iconografía de la lujuria, la concepción del “creced y multiplicaros” fue una constante lo suficientemente importante en el mundo medieval como para que se legislase en favor de una mayor natalidad. La propia mañería -pena

dral de Santiago”, en *Archivo Español de Arte*, 141 (1963), pp. 1-20; Íd. “Las epístolas apostólicas y la iconografía románica”, en *Homenaje al cardenal Tarancón*, Madrid, 1980, p. 71.

que se imponía a los célibes o casados sin hijos por no haber procurado en el aumento de la población- no escapaba ni a los clérigos, como lo vemos, por ejemplo, en el fuero de Megal de Suso:

Ningun ome manero, quier clerigo, quier lego, non le tome el señor en maneria mas de cinco sueldos e una meaja⁴².

Las disposiciones contra el aborto redundaban en los mismos aspectos⁴³. El fuero de Cuenca y el de Teruel condenaba a la hoguera a las mujeres que abortaban:

De muliere qui scienter fecerit abortivum. Item omnis mulier qui scienter abortivum fecerit, si confessa fuerit, comburatur, sin autem salvet se per candetem ferrum, et si se salvare noluerit vel nequiverit, sine remedio comburatur⁴⁴;

el fuero de Zorita de los Canes condenaba a las que tiraban a sus hijos:

Dela muger que echare su fijo: Otroquesi, toda aquella muger que su fijo echare en algun lugar, deve seer fostigada. Et sobre todo esto, deve seer costrennida de su fijo criar⁴⁵;

en las *Siete Partidas* se condenó a la pena de muerte a la abortista:

Como la muger preñada que come, o beve yervas a sabiendas para echar la criatura deve aver pena de omicida: ... deve morir por ello. Fueras ende si gelo fiziessen fazer por fuerça, assi como fazen los judios a sus moras, ca entonce el que lo fizo fazer deve aver la pena (Part. VII, tit. 23, ley 3).

Pero en esa misma obra se tenía una “gran consideración” hacia la mujer embarazada, a la que se le eximía del tormento por su condición de futura madre (Part. VII, tit. 31, ley 6).

42. Vid. García González, “La mañería”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 20-22 (1951-52), pp. 224-299.

43. Sobre la práctica del aborto durante la Edad Media, Collewaert, P. S., “Les pénitentiels du moyen âge et les pratiques anticonceptionnelles”, en *La Vie spirituelle*, 74 (1965), pp. 339-366; Brissaud, Y.-B., “L’infanticide à la fin du Moyen Age”, en *Revue d’histoire de droit français et étranger* 95 (1972), pp. 229-256, pp. 229-256; Honings, B., “L’aborto nel libri penitenziali irlandesi: Convergenze morale e divergenze pastorali”, en *Apollinaris* 48 (1975), pp. 501-523.

44. *El Fuero de Cuenca*, edición de Valmaña Vicente, Alfredo, Cuenca, 1977, cap. X, tit. 39, “La muger que aborte a sabiendas. La muger que aborte a sabiendas, sea quemada viva, sí lo confiesa; pero si no, sálvese mediante la prueba del hierro candente”, p. 115; *El Fuero latino de Teruel*, ed. de Caruaga Gómez de Barreda, Jaime, Teruel, 1974, tit. 377, p. 322.

45. Fuero de Zorita de los Canes, tit. 259; Ureña y Smenjaud, Rafael, *El fuero de Zorita de los Canes según el código 247 de la Biblioteca Nacional (siglo XIII al XIV) y sus relaciones con el Fuero latino de Cuenca y el romanceado de Alcázar*, Madrid, 1911, p. 150.

En un sentido muy parecido encontramos la colección canónica de Burchard, obispo de Worms (1108-1112), donde se realiza una recopilación de pecados de carácter sexual, entre los que se encuentran los que conducen a la no reproducción -la masturbación, practicar el coito cuando la mujer está embarazada, cuando tiene la regla o simplemente cuando el hombre acaricia los senos de una mujer. Según esta lógica se entenderá que para el obispo de Worms las maniobras anticonceptivas, el aborto y el infanticidio ocupen altas condenas, equiparándolas con las del homicidio⁴⁶.

En algunos de los ejemplos puestos aquí de relieve existe un paralelismo no siempre convergente entre el plano ideal y el real. Las representaciones artísticas, además de escasas, se manifiestan en parámetros esenciales. La diferenciación entre María y Eva es la antítesis que preside todas las imágenes del parto, la desigualdad entre la mujer que no podía sentir los dolores del parto y la condenada a parir con dolor, o lo que es lo mismo la representante de la virtud y del vicio. La literatura, los rituales, las actas jurídicas o municipales multiplican las prácticas⁴⁷, trasladando al nivel de lo cotidiano muchos aspectos que eran ajenos al lenguaje románico. Aun así, unos y otros ilustran un mismo ambiente y en todos ellos no hay contradicción, muy al contrario redundan en los mismos aspectos que sobre la mujer y su maternidad se tenía en la época del románico.

RESUMEN

En este artículo he analizado la iconografía del parto en el arte románico. En este peculiar tema se dan cita una concepción negativa de la mujer en la Edad Media, esto es, la asimilación a la lujuria, y por otra parte la valoración positiva que el clero hacía de la maternidad, el principal valor que se asignaba a la mujer.

46. Burchard de Worms, *Decretum*, P.L. 140, 573-579; Fournier, P., "Le décret de Burchard de Worms. Ses Caractères, son influence", en *Revue d'histoire ecclésiastique*, 12 (1911), pp. 451-473 y 670-701; Íd., "Etudes critiques sur le Décret de Burchadr de Worms", en *Nouvelle revue de droit français et étranger*, 34 (1910), pp. 41-112, 213-221, 289-331 y 564-584; Kerner, M., *Studien zum Dekret des Bischofs Burchard von Worms*, 2 vols., Mainz, 1971; Brissaud, Y.-B., "L'infanticide à la fin du Moyen Age", op. cit., pp. 229-256, pp. 229-256; Duby, Georges, *El caballero, la mujer y el cura*, op. cit., pp. 53-61; Flandrin, J. L., *L'Eglise et le contrôle des naissances*, Paris, 1970. Conviene recordar que las penas por abortar se irán reforzando progresivamente según nos acercamos al otoño de la Edad Media, de tal manera que la pena de muerte sustituirá a los castigos morales o corporales que eran lo frecuente durante el siglo X.

47. En otro orden de cosas y sobre la legitimación del hijo, queremos traer a la memoria el ritual de adopción o de legitimación mediante la *simulación del parto*. Esta era una práctica que permaneció vigente durante la Edad Media, y consistía en la puesta por el adoptante de un amplio camisón por el que se introducía al adoptado por una de las mangas para salir por la otra, o simplemente se introducía al adoptado bajo el camisón. Este parece ser el ritual que utilizó la reina de Navarra doña Mayor, mujer de Sancho III, para adoptar al futuro Ramiro I de Aragón, que se presentó falsamente como hijo bastardo de su marido, vid. Menéndez Pidal, R., *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1934, pp. 30-31 y n. 3; García de Valdeavellano, Luis, "Sobre simbología jurídica en la España medieval", op. cit., pp. 111-114. Un episodio similar se encuentra en la Crónica 1344, donde Sancha, esposa de Gonzalo Gustioz y madre de los siete Infantes de Lara, adoptó a Mudarra por el rito de la simulación del parto.

ABSTRACT

In this article I have analyzed the iconography of the obstetric in the art romanesque. In this peculiar subject they are made a date two different conceptios about the woman: the assimilation with the lust and the positive appraisal that the clergy did of the maternity.