

Hannah Fischer

Lucina

Die Göttin an der Schwelle

Frühe Neuzeit, Spanien

Published in May 2024

as part of the FWF project *The Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain*
(FWF Austrian Science Fund, P32263-G30).

ISSN 2710-2629

CC BY 4.0

Inhaltsverzeichnis

1 An der Schwelle zwischen den Welten	1
1.1 Was bisher geschah oder auch: Stand der Forschung.....	3
1.2 Aus multiplen Blickwinkeln – Facetten einer Göttin	5
2 Der Mythos Lucina und die Kultur des Gebärens	7
2.1 Der Mythos ist Nexus	10
2.2 Zur Wiedergeburt der Geburtsgöttin in der Renaissance	13
3 Von Eileithyia und Lucina	18
3.1 Eileithyia – Göttin der Geburt und der Wehen	18
3.2 Lucina – römische Göttin der Geburt.....	21
3.2.1 Lucina in den Metamorphosen Ovids.....	26
4 Lucina im Torbogen Santa María von Burgos	29
4.1 Lucinas Botschaft an das Königspaar	31
5 Lucina in der Vision eines Arztes	35
5.1 Lucina – <i>ninfá</i> im <i>locus amoenus</i>	37
5.2 Lucina – Fruchtbarkeitsgöttin.....	40
6. Lucina am Frontispiz eines Rechtstraktats	42
6.2 Mondgöttin und Sonnengott.....	43
6.3 Warum Lucina?	46
7 Lucina – ein Schatten Marias?	49
7.1 Eine siebenköpfige Göttin.....	51
7.1.2 Lucina – Siegerin von Lepanto?.....	53
8 Lucina – königliche Hebamme	58
8.1 Eine Hebamme des Vertrauens?	61
8.2 Lucina beim Geburtsgeschehen	62
9 Ein Portrait Lucinas – Lucina im Portrait	67
9.1 Lucina Brembati	68
9.2 Mythos als Mode	70
9.2.1 Von Wieseln und Hebammen	71
10 Beschwörung und Gebet – eine Conclusio	76
11 Resumen en Castellano	80
12 Summary	89
12 Bibliographie	97

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Frontispiz der <i>Disputatio de vera humanis</i> , 1628	48
Abbildung 2: Maria von Guadalupe	56
Abbildung 3: Bildausschnitt Lucina	56
Abbildung 4: <i>Alegoría del nacimiento del infante don Fernando</i> , 1575.....	57

1 An der Schwelle zwischen den Welten

Die Tempel der antiken Götter liegen in Trümmern, ihre Schreine sind längst verlassen: Gebärende Frauen des frühneuzeitlichen katholischen Spaniens beten zu Maria und den christlichen Heiligen. Dennoch finden wir Allegorien der antiken Göttin Lucina im Kontext von Schwangerschaft und Geburt, Künstler und Autoren rekurren auf den Mythos der Geburtsgöttin: Ein Mediziner lässt sie in seinem Traktat zur menschlichen Geburt in einer Vision sprechen, ein Jurist macht sie zur Protagonistin seines Prologes in rechtlichen Fragen zur Geburt, sie spendet im Torbogen in Burgos Kindersegen, sie thront auf einem Gemälde in der privaten Kunstsammlung Philipps II., Lyriker klagen sie an, verfluchen sie. Populär ist die ambivalente Figur Lucina, ein Epitheton Junos, durch Ovids *Metamorphosen*, in denen sie einerseits als mitfühlende Hebamme, aber auch als vertrauensunwürdige und launische Hexe auftritt. Die römische Geburtsgöttin Lucina begegnet in der Frühen Neuzeit in verschiedensten Künsten und Wissenschaften, in den darstellenden Künsten, in der Literatur, im Theater, in der Lyrik, in Traktaten, und in der ephemeren Architektur Spaniens.

Wie ist die Göttin in diesen unterschiedlichen Quellen und Medien dargestellt? In welchem situativen Entstehungskontext tritt die Geburtsgöttin auf? Welche symbolischen und mythologischen Funktionen werden ihr dabei zugedacht? Wie formt und gestaltet der Künstler oder Autor den Mythos Lucina? Und weiters: Wie werden die essentielle menschliche Erfahrung der Geburt und damit zusammenhängende Ereignisse anhand der Figur in ihren unterschiedlichen Repräsentationen strukturiert und dargestellt?

Folgende Quellen werden untersucht¹:

- ◆ Malereien von Luis Roys de Camargo im Torbogen Santa María der Stadt Burgos anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Philipps III. und Margaretes von Österreich (1600), die Lucina und Venus zeigen;
- ◆ eine Vision des Mediziners Francisco Núñez im Prolog seines gynäkologischen Traktats *Libro intitulado del parto humano* (1580), in der er Lucina als Göttin der Geburt auftreten lässt;
- ◆ das Frontispiz der juristischen Abhandlung zu Fragestellungen um den Zeitpunkt der Empfängnis, Dauer der Schwangerschaft und Zeitrechnung, *Disputatio de Vera Humani Partus Naturalis et Legitimi Designatione* (1628), von Alonso Carranza;
- ◆ das Gemälde *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* des italienischen Künstlers Michele Tebano Parrasio von 1575, das Lucina zeigt;
- ◆ eine *Redondilla burlesca* im Rahmen der *Academia literaria* in Granada zur Geburt Karls II. 1661, die Lucina als königliche Hebamme charakterisiert;
- ◆ das Portrait Lucina Brembatis des Malers Lorenzo Lottos aus den Jahren 1520–1523, das auf vielfältige Weise auf den Mythos Lucina anspielt.

Im Sinne eines „evidence gathering“ wird eine Bestandsaufnahme von bisher wenig beachteten Quellen, in denen die Geburtsgöttin Lucina vorkommt, gemacht. Das heuristisch eingeführte Material wird auf seine performative Funktion und seine formalen Variationen hin hermeneutisch untersucht. So sind etwa verschiedene Symbole in einem Gemälde nur in ihrer Gesamtheit und in Bezug aufeinander zu deuten. Zugleich werden Wirkung und Aussagekraft der einzelnen Quellen nur unter Berücksichtigung ihres historischen Entstehungskontextes greifbar. Eine *academia literaria* anlässlich der Geburt von Karl II., in der eine launische Lucina porträtiert wird, ist nur vor dem Hintergrund jahrelanger vergeblicher Versuche des Königspaares, einen lebens- und regierungsfähigen Thronfolger zu zeugen, zu verstehen. Die gewählte transdisziplinäre Vorgangsweise ermöglicht es, Quellen unterschiedlicher Gattungen in Bezug auf die Geburtsgöttin zu analysieren und zu vergleichen. Das breitgefächerte Korpus stellt die Vielfalt und Reichhaltigkeit der kulturellen Einbettung des Mythos Lucina sowie dessen weitreichende Bedeutung im Kontext von Schwangerschaft und Geburt zur Schau.

¹ Die Anrufungen und Erwähnungen Lucinas in der spanischen Lyrik des Siglo de Oros sind nicht Teil der Untersuchung, da hierzu bereits Erkenntnisse vorliegen.

1.1 Was bisher geschah oder auch: Stand der Forschung

Auf das Auftreten und die kulturelle Einbettung der römischen Hebammengottheit im Spanien der Frühen Neuzeit wurde zwar hingewiesen, der Mythos Lucina allerdings wurde nicht näher beachtet oder gar systematisch beforscht². Bisherige Studien und Untersuchungen behandeln den Kult der Göttin in der Antike im Allgemeinen³, wobei die Göttin Juno im Vordergrund steht, ihre Rolle als Geburtsgöttin Juno Lucina aber nur wenig Aufmerksamkeit erhielt. Hervorzuheben gilt es hier Maurizio Bettinis 2013 erschienene Monographie *Women and Weasels*⁴, in welcher er auf eindrucksvolle Weise den Mythos der antiken Geburtsgöttin im Zusammenhang mit dem symbolisch aufgeladenen Wiesel in der antiken Kultur darstellt. Es sei auch auf Rosa Marías Aufsatz zu Juno Lucina und den Matronalia verwiesen, die den Kult in Opposition und Ergänzung zum männlichen Kriegsdienst sieht⁵. Ähnlich spärlich steht es um Studien zu Eileithyia, Lucinas Entsprechung im griechischen Pantheon. Semeli Pingiatoglou untersuchte in ihrer Dissertation Vasendarstellungen der griechischen Geburtsgöttin. Ihre Arbeit ist das bisher einzige monographische Werk zur griechischen Göttin der Geburt⁶. Maria Gennimata ermöglicht durch ihre umfassende Untersuchung zur Göttin Artemis und deren Überschneidungen mit Eileithyia Forschungserkenntnisse zu deren Rolle als Vorsteherin der Geburt und Schutzherrin der Gebärenden⁷. Die geringe Zahl an Studien zu der antiken Geburtsgöttin machen deutlich, wie wenig Aufmerksamkeit der menschlichen Grunderfahrung Geburt in Bezug auf Mythologie und deren Auswirkung auf das Formen und Prägen von Kultur bisher zuteilwurde. Für die spanische Frühe Neuzeit entwickelte sich erst in den letzten Jahren ein größeres Forschungsinteresse an der Kultur des Gebärens⁸. Aus diesem kulturhistorischen

² Ich verweise auf Damiano Acciarinos Artikel «The Key in the Hand: Features of Birth in the Renaissance Imagery of Lucina», in: *Nascere, Rinascere, Ricominciare. Immagini del nuovo inizio nella cultura italiana*, Benedetti, Laura / Simonetti, Gianluigi, L'Aquila, Edizioni L'Una, 2017, der eine Verbindung der Geburtsgöttin mit dem Gott Janus anhand mehrerer Darstellungen der Göttin mit einem Schlüssel konstatiert. Der Schlüssel als Gabe an schwangere Frauen soll eine sichere Geburt ermöglichen, vgl. Acciarino, 2017, S. 84. In den hier analysierten Werken ist der Schlüssel nicht vorhanden. Ich deute auf diese Verbindung zwischen der Geburtsgöttin Lucina (die bei der Geburt des Herakles vor der Tür sitzt), Hekate als Göttin an der Wegscheide und Janus, Gott des Schlüssels und Türen, Transitionen und Anfänge im Titel.

³ Häussler, Reinhard, *Hera und Juno, Wandlungen und Beharrungen einer Göttin*, Stuttgart, Steiner, 1995 und Fabian, Klaus-Dietrich, *Aspekte einer Entwicklungsgeschichte der römisch-lateinischen Göttin Iuno*, Inaugural-Dissertation, Berlin, 1978.

⁴ Bettini, Maurizio, *Women and Weasels: Mythology of Birth in Ancient Greece and Rome*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 2013.

⁵ Cid López, Rosa María, «Imágenes y prácticas en la sumisión femenina en la antigua Roma. El culto de "Juno Lucina" y la fiesta de "Matronalia"», *Studia Historica: Historia Antigua*, 25, 2007, S. 357-372.

⁶ Pingiatoglou, Semeli, *Eileithyia*, Würzburg, Königshausen, Neumann, 1981.

⁷ Gennimata, Maria, *Artemis und der Weg der Frauen von der Geburt bis zur Mutterschaft am Beispiel von Kulturn auf der Peloponnes*, Diss. phil., Würzburg, 2006.

⁸ Wolfram Aichinger rief 2018 das Forschungsprojekt „Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain“ (FWF P 32263-G30) ins Leben, um den essentiellen Fragen zum Thema Geburt als Richtplatz der Gesellschaft und Knotenpunkt der Kultur nachzugehen. Im Kontext des Projekts entstand auch diese Arbeit.

Blickwinkel wurde zur Bedeutung der Geburtsgöttin Lucina in der Postantike im spanischen Kulturraum bisher nicht tiefgehend geforscht.

Isabel Colón Calderón publizierte 2002 einen kurzen Artikel mit dem Titel *Hacia una visión lírica de la realidad: la invocación a Lucina*⁹ zu Anrufungen der Göttin in der spanischen Lyrik. Sowohl in Prosa als auch in Versform, ernst oder unter dem Deckmantel des Humors wird die Göttin Lucina neben Diana und Luna von Autoren des Siglo de Oro, wie Cetina, Góngora, und Garcilaso de Vega, vorwiegend angeklagt, schuld am Tod jener Frauen zu sein, die bei der Geburt sterben. Betrauert werden jedoch zumeist die zurückgelassenen Männer. Isabel Colón Calderón gibt eine kurze Übersicht über die herausragendsten Textstellen und kommt zu dem Befund, dass die Anrufungen und Nennungen der Göttin in der Lyrik zum einen ein kultisches Erbe darstellen, zum anderen eine mythologische Verheimlichung einer harten Realität der Geburt sind.

Die Geburtsgöttin Lucina findet Erwähnung einer 2018 erschienenen Monographie von María Cruz de Carlos Varona zur Kultur des Gebärens im spanischen Königshaus: *Nacer en palacio*¹⁰. Carlos Varona basiert ihre von unterschiedlichen Quellen ausgehenden Rekonstruktionen zum Thema Geburt auf biologische, soziale, und symbolische Aspekte und verweist auf das Vorkommen der Geburtsgöttin, geht dabei aber nicht genauer auf die Repräsentationen Lucinas ein. In einem früheren Aufsatz, *Representar el nacimiento*¹¹, verweist sie auf den Mythos Lucina im Kontext der Entstehung von materiellem Kulturgut der Geburt¹².

Inspiziert von der Frage, warum eine römische Geburtsgöttin im Siglo de Oro präsent ist, veröffentlichte ich im Rahmen des Forschungsprojekts „Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain“ 2018 den Artikel *Divine Interference in Royal Affairs: New Perspectives on Lucina, the Roman Goddess of Birth and Shadow of the Virgin Mary in Catholic Early Modern Spain*¹³, auf dessen Erkenntnissen diese Arbeit aufbaut. Die im Artikel vorgestellten Darstellungen der Göttin sollen hier ausführlicher behandelt und um weitere Repräsentationen ergänzt werden. Im Artikel *Nacer en tiempos de Calderón: Lucina, Diana y (la) Luna, las diosas lunares*

⁹ Colón Calderón, Isabel, *Hacia una visión lírica de la realidad: invocaciones a Lucina*, in: Colón Calderón, Isabel / Ponce Cárdenas, Jesús, Hrsg., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, S. 67-81.

¹⁰ Carlos Varona, María Cruz de, *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

¹¹ Carlos Varona, María Cruz de, «Representar el nacimiento: Imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna», in: *Goya: Revista de Arte* (319-320), 2007, S. 231-245.

¹² Enrique García Santo-Tomás gibt einen breiten Überblick über Bilder der Fortpflanzung in Narrativen des Siglos de Oros, erwähnt dabei die Geburtsgöttin Lucina nur peripher, vgl. García Santo-Tomás, Enrique, *Signos vitales: procreación e imagen en la narrativa áurea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.

¹³ Fischer-Monzón, Hannah, «Divine Interference in Royal Affairs: New Perspectives on Lucina, the Roman Goddess of Birth and Shadow of the Virgin Mary in Catholic Early Modern Spain», in: *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6, 1, 2018, S. 451-465.

*del parto en el Siglo de Oro*¹⁴ beleuchte ich Lucina und ihre beiden Mondgöttinnen-Schwestern unter dem Aspekt ihrer Willkür und Launenhaftigkeit in Zusammenhang mit Fortpflanzung und Geburt.

Zur Mythologie im Allgemeinen gilt Jean Seznec's *The Survival of the Pagan Gods*¹⁵ nach wie vor als Standardwerk zur Rezeption des antiken Pantheons in der Renaissance. Als essenzielles Werk zur Bedeutung Ovids in der spanischen Tradition ist Rudolph Schevills bereits 1913 erschienenenes Referenzwerk *Ovid and the Renaissance in Spain*¹⁶ zu nennen, der als einer der ersten in einem noch weitgehend ungepflügten Forschungsfeld arbeitete. Seither stieg das wissenschaftliche Interesse, in den letzten beiden Jahrzehnten nahmen die Publikationen zu antiken Mythen im frühneuzeitlichen Spanien zu. Das mythologische Feld bietet ein reiches und sehr heterogenes Material für Forschung zu spezifischen Themen, Autoren, Konzepten. Unter soziokulturellen Aspekten forschten beispielsweise Margaret Rich Greer¹⁷, Sebastian Neumeister¹⁸ und Sophie Kluge¹⁹.

1.2 Aus multiplen Blickwinkeln – Facetten einer Göttin

Diese Forschungsarbeit liefert eine transdisziplinäre Sammlung unterschiedlicher Darstellungen der Göttin und interpretiert sie. Sie ergänzt, vertieft und erweitert spärlich vorhandene Erkenntnisse zur Bedeutung dieser antiken Göttin in der spanischen Frühen Neuzeit und stellt sie in einen soziokulturellen Kontext. Die präsentierten und analysierten Darstellungen der Geburtsgöttin sollen zeigen, inwiefern der Mythos Lucina adaptiert und geformt wird. Damit schafft diese Arbeit Ausgangsmaterial für weiterführende Forschung, die die Organisation, Verarbeitung und Struktur der menschlichen Grunderfahrung Geburt und ihre kulturelle und rituelle Bedeutung beinhaltet. Die Ergebnisse dieser Schrift sind der Grundstock für eine weitergefasste und in einem größeren Forschungskontext im Rahmen des Projekts „Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain“ stattfindende Untersuchung.

¹⁴ Fischer-Monzón, Hannah, «Nacer en tiempos de Calderón: Lucina, Diana y (la) Luna, las diosas lunares del parto en el Siglo de Oro», in *Memoria y Civilización: Anuario de Historia*, 21, 2018b, S. 61-88.

¹⁵ Seznec, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, Princeton University Press, 1995 [1940].

¹⁶ Schevill, Rudolph, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim / New York, Olms, 1971.

¹⁷ Greer, Margaret Rich, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

¹⁸ Neumeister, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

¹⁹ Kluge, Sophie, *Baroque. Allegory. Comedia. The Transformation of Tragedy in Seventeenth-Century Spain*, Kassel, Edition Reichenberger, 2010, (Estudios de Literatura 114) sowie Dieselbe, *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Edition Reichenberger, 2014, (Estudios de Literatura 122).

Zum Inhalt: Es werden kurz die soziokulturellen Hintergründe der Zeit beleuchtet, in der die Repräsentationen der Geburtsgöttin entstanden, und die theoretischen Grundlagen der Arbeit vorgestellt. Narrative strukturieren nach Jerome Bruner menschliche Erfahrung: Das mythologische Narrativ Lucina ist eingebettet in den symbolischen Kontext der Zeit und lässt neue Kultur entstehen. Die Mythologie ist der Versuch der Verhandlung mit dem Unkontrollierbaren, eine Verhandlung mit der Natur, mit ihrer Willkür und ihrer Launenhaftigkeit, was sich im Wesen der Göttin der Geburt widerspiegelt.

Wer ist sie, die Göttin Lucina? Diese Frage soll im zweiten Kapitel anhand antiker Quellen und einiger Einträge aus den wichtigsten Mythographien der spanischen Frühen Neuzeit beantwortet werden. Die beiden Episoden aus den *Metamorphosen* Ovids stehen als zentraler Ausgangspunkt der Allegorie Lucina im Mittelpunkt.

Im Hauptteil der Arbeit werden sechs verschiedene Darstellungen der Geburtsgöttin vorgestellt und analysiert. Beginnend bei den Malereien von Lucina als Patronin der Ehe im Torbogen Santa María de Burgos, wird sie zur Fruchtbarkeitsgöttin des Arztes Francisco Núñez, der die Göttin in einer Vision erscheinen lässt. Wir betrachten Lucina als Mondgöttin am Frontispiz einer juristischen Abhandlung über Fragen zu Zeitmessung, Kalendern und der Dauer von Schwangerschaft. Es folgt eine komplexe Allegorie Lucinas, in der sie mehrere weibliche Topoi vereint: Michele Parrasios Allegorie zur Geburt des Infanten Ferdinand wird analysiert. In der vorletzten Darstellung ist Lucina als Hebamme bei der Geburt Karls II. inszeniert. Letzte Quelle ist das Portrait Lucina Brembatis, in dem auf verschiedensten Ebenen der Mythos Lucina aufgerufen wird. Abschließend werden die wichtigsten Erkenntnisse der Analyse zusammengefasst und interpretiert.

2 Der Mythos Lucina und die Kultur des Gebärens

Rund wölbt sich der Bauch der Königin wie der schwangere Mond am Himmelszelt. Die Sterne stehen günstig, Hebamme ist Lucina, römische Göttin der Geburt.

Die Fortpflanzung und alle Prozesse, die damit in Verbindung stehen, sind geprägt von dem Faktor der Ungewissheit. Das Leben selbst steht auf dem Spiel. Geburt ist Grenzerfahrung²⁰. Stoßen Menschen an ihre Grenzen, rufen sie zu Göttern. Die Frauen des Siglo de Oro wenden sich mit ihren Anliegen zu Schwangerschaft und Geburt an die Jungfrau Maria und die christlichen Heiligen. Dennoch finden wir allegorische Repräsentationen der antiken Geburtsgöttin in den verschiedensten Künsten und Quellen.

Tod und Leben liegen bei der Geburt greifbar nah nebeneinander, nur ein dünnes Band trennt sie voneinander, das machen demografische Zahlen aus der spanischen Frühen Neuzeit deutlich. Die Säuglingsmortalität im Siglo de Oro ist enorm: Eines von fünf Kindern starb, bevor es sein erstes Lebensjahr erreichte²¹. Zwischen 1527 und 1661 starben vierunddreißig Infantinnen und Infanten im spanischen Königshaus, davon zehn bereits in ihrem ersten Lebensjahr²². Eine kurze Übersicht über spanische Königinnen, die im Zusammenhang von Geburt und Schwangerschaft ihr Leben ließen, soll die drastischen Zustände und die Gefahren, die solche mit sich brachten, zeigen²³:

Manuela María von Portugal stirbt an den Folgen der Geburt von Don Carlos (1545), Elisabeth von Valois erliegt gynäkologischen Fehlgriffen bei der Geburt (1568)²⁴, Anna von Österreich stirbt während einer Schwangerschaft (1580), Margarete von Österreich lässt ihr Leben drei Tage nach der letzten Geburt (1611),

²⁰ Zur Kultur des Gebärens im Allgemeinen vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit und darüber hinaus, vgl. Filippini, Nadia Maria, *Generare, partorire, nascere: una storia dall'antichità alla provetta*, Roma, Vielle, 2017 und Foscati, Alexandra, *Le meraviglie del parto: donare la vita tra Medioevo ed Età moderna*, Torino, Einaudi, 2023.

²¹ Aichinger, Wolfram, «El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro», in: *La violencia en el teatro de Calderón*, Tietz, Manfred / Arnscheidt, Gero, Hrsg., Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, S. 17-36, S. 24.

²² Vgl. Bennisar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, S. 23. Ausführlicher dazu, S. 23-24 und S. 87-88. Margarita García Barranco zeigt in ihren Statistiken, dass die Zahl der Gesamtschwangerschaften noch höher, als die Zahl der tatsächlichen Geburten waren. Viele Abgänge und Fehlgeburten sind nicht einmal bekannt, vgl. García Barranco, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder, las reinas de España*, Dissertation, Granada, Universität Granada, 2007, S. 229. Die *Tu felix Austria nube*-Heiratspolitik machte das Haus Habsburg zur mächtigsten Dynastie Europas, führte aber zu einer genetischen Degeneration bis hin zum Aussterben mancher Familienzweige durch die inzestuösen Verwandtschaftsverhältnisse.

²³ vgl. Mormiche, Pascale, *Donner vie au royaume. Grossesses et maternités à la cour, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Editions, 2022.

²⁴ Ich verweise auf eine Biographie zu Elisabeth de Valois; vgl. Édouard, Sylvène, *Le corps d'une reine: Histoire singulière d'Élisabeth de Valois (1546-1568)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

Elisabeth von Bourbon stirbt an den Folgen einer Fehlgeburt (1644)²⁵. Margarete von Österreich verstarb am 2. Oktober 1611 im zarten Alter von 27 Jahren nach insgesamt 72 Monaten Schwangerschaft, einem „embarazo perpetuo“²⁶ im Kindbett. Wie geht eine Gesellschaft mit diesen Todesraten um? Zeugnis einer Aversion gegen Heirat und die damit verbundene Gefahr bei der Geburt eines Kindes zu sterben, gibt uns diese Textstelle aus einem Traktat zu den Wochentagen des Geistlichen Juan Pérez de Montalbán aus dem Jahr 1632:

Como Diana en las selvas [...], que hallándose presente al parto de su hermano Apolo, y viendo el gran peligro que había tenido su madre Latona (porque como dicen Galeno, y Avicena [...] para dar lugar a que salga a luz la criatura es menester romperse aquellas ligaduras [...] y aquella dilatación, o extensión causa tan grandes dolores, que algunas veces quita sin remedio la vida) pidió a Júpiter, la concediese el don de virginidad o no por verse en otro tanto, o porque sabía que quien se casa compra a caro precio su servidumbre y a veces su esclavitud como dio a entender el Padre Maestro Hortensio Félix Paravicino en la oración funeral que hizo a la muerte de la Reina, y señora nuestra que fue doña Margarita de Austria, por señas que le obligó la obediencia forzosa de un mandato superior²⁷.

Der Moralist erwähnt die Predigt des Trinitariermönchs Hortensio Félix Paravicino²⁸ anlässlich des Begräbnisses Königin Margaretes von Österreich. Denn wer heiratet, kauft seine Dienerschaft, mitunter gar Sklavenschaft zu einem hohen Preis, schreibt er. Er zieht Parallelen zwischen der Göttin Diana²⁹, die in ihrer Jungfräulichkeit das bessere Los wählte und dem Schicksal Margaretes von Österreich, die ihr Leben für einen höheren Zweck gegeben hatte: Kinder zu gebären³⁰. Ein anderes Beispiel finden wir in Calderón de la Barca's *La hija del aire*, als die Rede von Semíramis Mutter ist, die während der Geburt verstarb:

Arceta, temiendo más
su opinión que su peligro,
sola al monte se salió,
y en el más hondo retiro
llamó a Lucina, que al parto
vino tarde, o nunca vino,
pues, víbora humana, yo
rompí aquel seno nativo,
costándole al Cielo ya

²⁵ Zu Leben und Todesumständen der Königinnen siehe Junceda Avello, Enrique, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España, Tomo I, De Isabel la Católica a la Casa de Borbón*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991. (Colección: Historia de la España Sorprendiente).

²⁶ Vgl. Aichinger, *El parto violento*, 2014, S. 19.

²⁷ Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632, fols. 65v–66r. Ich konnte die originale Predigt nicht einsehen.

²⁸ Zur kulturalistischen Predigt im Siglo de Oro siehe den Aufsatz von Tietz, Manfred, «El auto sacramental calderoniano y la predicación «crítica y culta» del barroco», in: Dolfi, Laura, Hrsg., «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seicento, Rom, Bulzoni, 2006, S. 195–211.

²⁹ Zur Göttin Diana im Siglo de Oro siehe auch Fischer-Monzón, *Nacer en tiempos de Calderón*, 2018b, S. 70–71.

³⁰ Es war oberste Aufgabe der Königin die Blutlinie und damit den Fortbestand der Dynastie zu sichern. Vgl. dazu die mediävistische Legislatur (*Las Siete Partidas*) und zeitgenössische Moralisten zur Funktion der Königin in García Barranco, *Antropología histórica*, 2007, S. 227.

mi vida dos homicidios.
 Aquí fue donde Tiresias
 me contó, más indeciso,
 de la suerte que me halló.
 ¡Quién supiera repetirlo!³¹

Eine Frage des Zeitpunktes: Lucina kam zu spät oder überhaupt nicht, was zum Tode der Mutter führte. Wer wird verantwortlich gemacht, wenn das Schicksal zuschlägt und ein Geburtstag nicht zum Freudentag, sondern zum Trauertag wird? Wenn die Geburt für die Mutter, für das Kind oder im schlimmsten Fall für beide tödlich endet?³² Wenn die Götter nicht treu oder unzuverlässig sind, verfallen sie in Missgunst bei den Menschen und werden von ihnen beschuldigt. So macht es auch der Dichter Cetina in seinem Sonett CCXXVII anlässlich des Todes der Prinzessin Doña María und endet sein Gedicht mit den Schimpfworten: „¡Ay, envidia cruel, fiero Lucina!“³³ Der Mythos Lucina ist ein Narrativ, das in dieser menschlichen Grunderfahrung, in der Extremsituation Geburt, aufgerufen wird. Die Tempel der antiken Götter liegen in Trümmern, ihre Schreine sind längst verlassen. Man ruft sie nicht an in Zeiten der Not – Maria und die Heiligen haben ihre Plätze im christianisierten, katholischen Spanien längst eingenommen. Dennoch finden wir Lucina, die römische Göttin der Geburt in Quellen der Frühen Neuzeit. Die untersuchten Darstellungen der Göttin entstanden in einer Gesellschaft, in der der Mythos als Vermittler und Knotenpunkt dient, indem er zugleich Nähe und Distanz schafft und somit Unerträgliches erträglich zu machen sucht. Auch Isabel Colón Calderón deutet die Anrufungen Lucinas der Lyriker des spanisches Siglo de Oro als „mythologischen Deckmantel“ einer harten Realität der Geburt: „Las invocaciones a Lucina, en consecuencia, suponen una herencia culta, pero fueron un mitológico encubrimiento de la peligrosa realidad del parto [...]“³⁴ Im Spanien des 17. Jahrhunderts wurde die Allegorie als „cultural strategy to confront multifarious contemporary crises“³⁵ wiederentdeckt, schreibt Sofia Kluge. Von einer solchen Krise ist zu sprechen, wenn bei Geburt und Schwangerschaft sowohl das Leben der Mutter als auch das des Kindes gefährdet ist.

³¹ Calderón de la Barca, *La hija del aire*, jornada primera, vv. 869–882, S. 99–100. Die Stellen wurden von H.F. modernisiert.

³² Vgl. Morel, Marie-France, Hrsg., *La naissance au risque de la mort: d’hier à aujourd’hui*, Toulouse, érès éditions, 2021, sowie Usunáriz, Jesús M., «De la melancolía a la locura: embarazo, parto y posparto (España y el mundo hispanico, siglos XVI–XVII)», in, *Asclepio* 74 (1), 2022, S.589.

³³ Cetina, *En la muerte de princesa doña María*, S. 247. Aus Eifersucht und Neid über die Schönheit der Prinzessin lässt Lucina diese bei der Geburt sterben.

³⁴ Colón Calderón, *Hacia una visión lírica*, 2002, S. 81.

³⁵ Vgl. Kluge, *Baroque. Allegory. Comedia*, 2010, S. 44.

2.1 Der Mythos ist Nexus

Wie Juan Antonio Martínez Berbel richtig bemerkt, bedarf es einer kurzen Begriffsdefinition von Mythologie und Mythos:

La mitología, como objeto de estudio, es una de esas materias que obligan al investigar a definirla sea cual sea el tipo de acercamiento que se pretenda hacer [...]. Y esto es así porque todavía no se ha conseguido establecer una definición específica y general que aglutine todo lo que se esconde debajo del fenómeno que conocemos por mitología³⁶.

Ich gehe von einem funktionalistischen Mythenbegriff aus, der Kultur fundiert, legitimiert und modelliert, der sich auf die Überlegungen Ernst Cassirers³⁷ stützt. Mythos liefert „mentalitätsspezifische Leitbilder, die kollektives Handeln und Erleben prägen“³⁸. Die Mythologie ist der Versuch der Verhandlung mit dem Unkontrollierbaren, einer Verhandlung mit der Natur, mit ihrer Willkür und ihrer Launenhaftigkeit, was sich im Wesen der Göttin der Geburt zeigt: Als solche ist sie sowohl geburtsverhindernd als auch geburtsbeschleunigend. Sofie Kluge sieht im Mythos ein Medium, diesen Paradoxien Raum zu geben:

In Baroque mythological literature, myth is a medium for presenting controversial issues in a dialectical manner; for making ambiguous statements; and for creating irreducibly complex syntheses of apparently irreconcilable perspectives.³⁹

Der Mythos Lucina er erhält einen Körper, indem die Launen der Natur personalisiert und auch personifiziert werden: Denn Tod und Leben liegen in der Hand des Schicksals, in den Händen der Hebamme, in den Händen der Hebammen-Göttin⁴⁰.

Die theoretische Grundlage dieser Arbeit basiert auf Jerome Bruners *Acts of Meaning*⁴¹, deren Kernaussage sich wie folgt subsumieren lässt: Menschliche Erfahrung wird durch Narrative strukturiert⁴². Der Mensch ist nur zu verstehen, wenn man ihn sowohl in das Reich der Lebewesen eingliedert, aus dem er

³⁶ Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid, Fundación universitaria española, 2003, S. 13.

³⁷ Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mythische Denken*, Rosenkranz, Claus, Hrsg., Hamburg, Felix Meiner, 2010.

³⁸ Vgl. Barner, Wilfried / Detken, Anke / Wesche, Jörg, Hrsg., *Texte zur modernen Mythen-theorie*, Stuttgart, Philipp Reclam jun, 2007 [2003], S. 13.

³⁹ Kluge, *Diglossia*, S. 15.

⁴⁰ Ich verweise auf Sabrina Grohsebner-Abramovichs Dissertationsprojekt „Body and Culture in the Hands of Midwives. Scientific, Social and Religious Discourses in Birth Assistance in Early Modern Spain“, vgl. auch Aichinger, Wolfram / Grohsebner, Sabrina, «Manos y materia. Volver tangible la sociabilidad en el parto áureo», in, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9, 1, 2021, S. 701-743.

⁴¹ Bruner, Jerome, *Acts of Meaning*. Cambridge, Harvard University Press, 1990. (The Jerusalem-Harvard Lectures).

⁴² Bruner, Jerome, *Sinn, Kultur und ich-Identität: zur Kulturpsychologie des Sinns*, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme, 1997 [1990], S. 11, Kursivsetzung durch den Autor.

hervorgegangen ist, als auch in die Kultur und in die Sprache einbindet, aus denen sich die symbolische Welt speist, in der er lebt, und indem man schließlich die Entwicklungsprozesse durchleuchtet, in denen diese beiden mächtigen Kräfte zusammenwirken⁴³. Es geht also darum, die mentalen Strukturen der jeweiligen Epoche zu entschlüsseln und zu interpretieren. Wollen wir die spanische Gesellschaft und Kultur des Siglo de Oro verstehen, müssen wir die Symbole ihrer Welt betrachten. Um die Bedeutung von Lucina im spanischen Siglo de Oro zu rekonstruieren und so Rückschlüsse auf den Menschen der Zeit zu ziehen, müssen wir als Grundlage etablieren, dass wir nur stückweise die Tiefe der Bedeutung von Begriffen und Konzepten wie beispielsweise „parto“, „dolor“, „peligro“ erfassen können – bedingt durch eine solch große Inzidenz von unglücklichen Geburten, von tödlich endenden Schwangerschaften, von medizinischen und spezifisch gynäkologischen Fehlbehandlungen, die zum Tode führen, von einer erschreckend hohen Kindersterblichkeit. Umso größer ist in einer so beschaffenen Alltagswelt die Freude und Erleichterung über eine geglückte Schwangerschaft und Geburt. Der Umgang mit beiden Extremen schafft Kultur, durch „die Teilhabe an Kultur werden Bedeutungen zu *öffentlichen* und gemeinschaftlich *geteilten* Bedeutungen“⁴⁴. Dabei gibt es zwei Argumente, die bei der Konstruktion von Bedeutungen gemäß Jerome Bruner eine Rolle spielen:

Das erste ist, daß man den Menschen nur verstehen kann, wenn man versteht, wie seine Erfahrungen und seine Handlungen durch seine intentionalen Zustände geformt werden, und das zweite, daß die Form dieser intentionalen Zustände nur durch die Teilhabe an den Symbolsystemen der Kultur verwirklicht wird⁴⁵.

Mythen repräsentieren folglich zentrale Werte und Konzepte einer Gruppe oder Gesellschaft. Sie explizieren spezifische Dimensionen von narrativer Kultur und erklären somit Natur und Übernatürliches. Sie transmittieren Vorstellungen und Normen, die in sozialen Gefügen bedeutsam werden⁴⁶. Das Wesen des Mythos ist Verbindung, die alles Menschliche miteinander verflechtet – der menschlichen Art wahrzunehmen, zu handeln, zu denken, zu trachten, zu hoffen. Mythos ist eine Sammlung menschlicher Errungenschaften und Fehler und Irrgänge. In ihm bestehen kognitive Dissonanzen, Paradoxa haben Raum. Mythologie ist der Versuch, ein Handlungsgerüst darzustellen. Sie bildet Handlungsmuster ab und ist zugleich Vor- und Abbild, Positiv und Negativ menschlicher Grunderfahrungen.

Mythos strukturiert Erfahrung: „Mythos ist eine Objektivierung der sozialen Erfahrung des Menschen, nicht seiner individuellen Erfahrung.“⁴⁷ Nach Hans Blumenberg ist der Mythos die große Leistung des menschlichen Geistes, um

⁴³ Bruner, *Sinn, Kultur und ich-Identität*, 1997 [1990], S. 51.

⁴⁴ Bruner, *Sinn, Kultur und ich-Identität* 1997 [1990], S. 31, Kursivsetzung durch den Autor.

⁴⁵ Bruner, *Sinn, Kultur und ich-Identität*, 1997 [1990], S. 51.

⁴⁶ Vgl. Mader, Elke, *Anthropologie der Mythen*, Wien, Fakultas, 2008, S. 7.

⁴⁷ Cassirer in Barner / Detken / Wesche, *Texte zur modernen Mythentheorie*, 2007 [2003], S. 45.

Distanz zum Absolutismus der Wirklichkeit zu gewinnen. Dieser bezeichnet die Angst, der der frühe Mensch ausgeliefert war. Die Distanz zu der beängstigenden Wirklichkeit schafft der Mensch durch die Bildung von Metaphern, durch die Benennung und durch das Formen von Mythen. Somit werden die Ängste depotenziert, denn laut Blumenberg geht es darum, „die numinose Unbestimmtheit in die nominale Bestimmtheit [zu] überführen und das Unheimliche vertraut und ansprechbar zu machen.“⁴⁸

Der Mythos verknüpft als der zentrale Knotenpunkt die Natur mit dem Sozialen, die Sterbenden mit den Überlebenden, das Fassbare mit dem unerträglich Wirkenden, das Verrückbare mit dem Endgültigen. Er überbrückt die Kluft vergangener Generationen zu den nachfolgenden und lässt das Individuelle ins Allgemeingut übertreten, wie er auch den Einzelnen ins (lokal) Globale – den jeweiligen kulturellen Wirkungsbereich des Mythenkreises –, ins Sein in der Natur und der Zeit einbindet. Der Mythos bindet und gibt Halt, manchmal dadurch, dass er Distanz zwischen dem Geschehenen und dem Durchlebenden, Leidenden schafft und somit ein Brechen der Letzteren verhindert. Manchmal, indem er die pandorische oder nicht-pandorische Hoffnung ins Geschehende einwebt oder den Zögernden ins Handeln treibt. Er macht aber dabei das Unfassbare greifbar und bewirkt damit das Gegenteil von banal aufzufassender Distanz. Ohne Änderung von Nähe und Abstand erklärt er das Unerträgliche zum Unausweichlichen und das Unausweichliche zum Schicksal und das Schicksal zur zu wählenden, auch lustvoll zu erfüllenden Pflicht (Sisiphos).

Indem der Mythos die Erleidenden ‚informiert‘, anspornt, verpflichtet, erzählend, nicht belehrend zu mythischer Stärke verführt, macht er sie zu Handelnden. Dabei erklärt er Mühsal und Fährnisse aller Art nicht (Odysseus, Jason, Herkules), sondern erzählt von ihnen als Selbstverständlichkeit. Den Menschen verdammt er zur selbstverschuldeten Hybris (Niobe, Königin von Theben, Arachne), fatal-naivem Übermut (Ikarus) oder niederer Vermessenheit (Minos, König von Kreta). Selbst unverschuldete Exzellenz, meist in Hinblick auf Schönheit (Medusa, Anchises und Aphrodite), wird dem Menschen meist zum Mühlstein um den Hals.

Im Mythos bleiben selbst Lohn und Strafe ungewiss (Orpheus und Euridike, Fänger der Bundeslade), flüchtig, willkürlich; fast, wie im Hohn, werden tiefe Menschlichkeiten, nicht nur Verstiegenheiten, zum Anlass des Scheiterns. Orpheus' Schicksal wirft die Frage auf, ob seine Fürsorge ihm zum Verhängnis wird? Und, falls ja, warum? Oder ob er Eurydike doch aus Hybris verliert, weil er auch im Stolz seiner Liebe selbst den kleinsten Schmerz Eurydikes nicht ertragen kann.

Bei all den Geschicken, von denen der Mythos erzählt, und bei all den Regeln, die er zeichnet, wirft der Mythos mehr Fragen auf, als er beantwortet. Der Mythos führt zum menschlichen Prinzip des Daseins, durch all die empfundene Willkür der Natur,

⁴⁸ Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, S. 32.

der Götter und des Schicksals hindurch, wie er Odysseus von Penelope trennt und sie zu ihr zurückkehren lässt. Der Mythos vermag das ihm unbekannte Individuum durch alle den Menschen bestimmenden Dimensionen zu führen und den Einzelnen an dessen eigenes Selbst zu binden und in diesem bestehen und aus diesem handeln zu lassen. Das kann der Mythos, weil er ein Nexus allen menschlichen Erfahrens ist: „Im mythischen Denken wird das Mysterium des Todes «in ein Bild gewandelt» – und durch diese Transformation hört der Tod auf, eine harte und unerträgliche Naturtatsache zu sein; er wird verständlich und erträglich.“⁴⁹

Der Mythos gilt unumstritten als Ursprung der menschlichen Kultur und gilt als Form der Wirklichkeitsbewältigung. Wie die Welt wahrgenommen wird, ist von der kulturellen Prägung der die Welt Wahrnehmenden abhängig. Der Ritus, der auf Mythos gründet, lässt den Menschen Emotionen organisieren⁵⁰. Die Kultur lässt eine innere Ordnung entstehen, die dann nach außen übertragen wird. Grundlage für die Bedeutungszuschreibung ist die emotionale Qualität der wahrgenommenen Inhalte als Wirklichkeit, was von Cassirer als „mythisches Bewusstsein“⁵¹ bezeichnet wurde. Geburt ist Richtplatz, an dem die elementaren Werte einer Epoche verhandelt werden und der uns Einblick in die Kultur gibt:

El parto, además, siempre es ámbito donde se interpreta, donde se juzga, donde están en juego los valores elementales de una época, donde se convocan todos los recursos de una cultura y de la comunidad implicada⁵².

Rituelles Handeln und Zeremonien schaffen Kultur und soziales Leben: Der Mythos der Geburtsgöttin Lucina wird eingebettet in die Kultur des Gebärens und somit Teil des Lebens im spanischen Siglo de Oro⁵³. Lucina selbst wird zum strukturierenden Element in der Kultur rund um das Gebären.

2.2 Zur Wiedergeburt der Geburtsgöttin in der Renaissance

Die Gegenreformation, so soll man meinen, hätte den antiken Göttern ein Ende gesetzt. Mit dem Konzil von Trient (1563) begann eine Zeit der Feindlichkeit und Opposition gegenüber den heidnischen Gottheiten, die vom Vatikan vertrieben wurden. Der Konflikt war kein neuer, seit den ersten Jahrhunderten des Christentums war die Kirche damit konfrontiert: Die antiken Gottheiten waren Teil

⁴⁹ Cassirer in Barner / Detken / Wesche, *Texte zur modernen Mythentheorie*, 2007 [2003], S. 47–48.

⁵⁰ Cassirer in Barner / Detken / Wesche, *Texte zur modernen Mythentheorie*, 2007 [2003], S. 46.

⁵¹ Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2010, S. 14.

⁵² Aichinger, Wolfram, «El Siglo de Oro de la comadre: testimonios de Inés de Ayala. The Golden Age of Midwifery: Testimonies of Inés de Ayala», in, *Memoria y Civilización: Anuario de Historia* (21), 2018a, S. 11–41, S. 12.

⁵³ Vgl. Aichinger, Wolfram / Dulmovits, Alice-Viktoria, «Obstetrics Shaped by Ritual. Water and Emergency Baptism in Spanish Birthing Scenarios (1500–1800)», in, Gilson Dopfel, Constanza, Hrsg., *Maternal Materials. Objects, Rituals and Material Evidence of Medieval and Early Modern Childbirth*, Turnhout, Brepols, 2024.

der Kultur. Die Renaissance lässt die antiken Mythen programmatisch wieder aufleben. Die Zensur und die Gegenreformation führten dazu, dass die Autoren sogar noch verstärkt und offensiver auf die antiken Mythen zurückgriffen⁵⁴. Jean Seznec behauptete in *The Survival of the Pagan Gods*, es hätte keine Renaissance der Götter gegeben, denn die alten Götter waren niemals ausgestorben: „Hercules had never died, any more than Mars or Perseus“⁵⁵. Unbeirrt von den Weisungen der Kirche entfachte sich eine neue Leidenschaft, die antiken Gottheiten und Szenen darzustellen, besonders in den Königshäusern und bei Adeligen. Die Paläste waren gefüllt von Gottheiten, Statuen und Gemälden: „great gentlemen and princes frequently order mythological figures as decoration for their palaces, and their wishes must be followed“⁵⁶. Auch im spanischen Königshaus wurden solche Darstellungen in Auftrag gegeben: Ein Beispiel ist Andrea Camasseis *Lupercalia*, das Philipp IV. für seinen Palacio del Buen Retiro in Auftrag gab⁵⁷.

Die spanische Literatur des 15. und 16. Jahrhundert steckt voller Anspielungen auf die antiken Götter und Helden und ihre Mythologie. Hauptquelle des Wissens um die Götter und Mythen sind Ovids *Metamorphosen*. Wenngleich die Stimmen der Opposition anlässlich der „scandalous stories about adultery, rape and incest“⁵⁸ niemals verstummen, blieben die *Metamorphosen* und ihr Autor äußerst populär:

Inasmuch as Ovid is the great repository of classical legends it is natural that indebtedness to him in this matter should be especially large. And among his works the *Metamorphoses* take the first rank, because of wealth of material which they contain; their legends and tales are generally given in the fullest form⁵⁹.

Besonders in Spanien nahm die Popularität der Ovid'schen Versdichtung im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts stark zu. Zahlreiche Editionen und fünf bis sechs Übersetzungen belegen die Bedeutung des Werks⁶⁰. Als wichtigste Übersetzung ist jene zu nennen, die Jorge de Bustamante zugeschrieben wird, deren Erstdruck auf 1546 datiert⁶¹. Cristóbal López unterstreicht die Bedeutung der *Metamorphosen* und schrieb im Zusammenhang mit dem Mythos des Pygmalion: „[E]l texto de las

⁵⁴ Vgl. Nitsch, Wolfram / Teuber, Bernhard, Hrsg., Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kunst der frühen Neuzeit, München, Wilhelm Fink, 2008, S. 10 und ausführlicher dazu Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 229ff.

⁵⁵ Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 211.

⁵⁶ Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 268.

⁵⁷ Vgl. Begleittext zum Werk auf der Website des Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/lupercalia/374c5c7a-7700-45e4-8d69-93580def2de1>, aufgerufen am 01.04.2021. Camassei, Andrea, *Fiestas Lupercales*, 1635, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid. Das Gemälde zeigt eine Szene des Fruchtbarkeitsritus, bei dem junge Männer mit Lederstriemen und zerschnittenen Ziegenfellen auf Frauen schlugen. Die Lupercalia waren Lucina und dem Gott Pan geweiht. Vgl. dazu das Kapitel zu Eileithyia und Lucina in dieser Arbeit.

⁵⁸ Vgl. Kluge, *Diglossia*, 2014, S. 89.

⁵⁹ Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, 1971, S. 145, Hervorhebung des Autors.

⁶⁰ Eine detaillierte Analyse der bedeutsamsten Übersetzungen der *Metamorphosen* Ovids in Spanien findet sich in Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, 1971.

⁶¹ Vgl. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, S. 146-147.

Metamorfosis es el testimonio sobre el que descansa mayoritariamente, aun con novedades, injerencias y voluntarias desviaciones, la amplia tradición de este mito [de Pigmalión] en la cultura occidental.⁶²

Mythologie war legitim, wenn sie als symbolisch gedeutet werden konnte, um biblische Wahrheiten zu offenbaren und zu bekräftigen: „The figures of the gods, *symbolically interpreted*, can teach and inspire love of good and hatred of evil.“⁶³ Die Mythen werden allegorisiert und werden so aus christlicher Perspektive zugänglich⁶⁴. Die heidnischen Autoren werden als Herolde Christi gesehen und ihre Mythen und Fabeln als „false fictions and polytheistic worldview that they represent as an obscure, idolatrous stage in the history of mankind marked by the natural bewilderment and confusion before the coming of Christ“⁶⁵. Mythologie wurde in den jesuitischen Schulen für ehrenwert erachtet und als unerlässlicher Teil der Bildung gesehen⁶⁶. Das Erziehungsprogramm der Jesuiten integrierte das heidnische Erbe und machte es zum Instrument für christliche Schemata. Mythologie wird zum Sprachrohr für philosophische Wahrheiten und moralische Konzepte⁶⁷. Humanisten rekurrten auf die Fabeln in selber Weise wie auf die Historiographie und die Bibel. Konzepte und Vorstellungen werden in eine Folge von Bildern gegossen, die Götter werden zu bedeutungsvollen Emblemen⁶⁸.

Ovids *Metamorphosen* galten gewisserweise als die „Bibel“ der Künstler und Autoren der Renaissance, das Wissen über die Fabeln war weit verbreitet⁶⁹. Dennoch wurden nicht immer die antiken Quellen direkt konsultiert, sondern mitunter auch deren „Mittler“⁷⁰. Manuale, Lexika und zeitgenössische Werke dienten als Grundlage für Informationen über die Namen, Funktionen und Gestaltung der Götter⁷¹. Ab dem 12. Jahrhundert findet man in unterschiedlichen Abhandlungen Allegorien der Götter. Diese Abhandlungen bestehen aus zwei Teilen, aus einer kurzen beschreibenden Sektion, in der die Abbilder der heidnischen Gottheiten genannt und beschrieben werden und einem zweiten Teil, in dem dann die Götter

⁶² Cristóbal López, Vicente: «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», in, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23 (2003), S. 63-87, hier S. 64.

⁶³ Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 268. Hervorhebung des Autors.

⁶⁴ Vgl. Neumeister, *Mito clásico y ostentación*, 2000, S. 29.

⁶⁵ Kluge, *Diglossia*, 2014, S. 187, Fußnote 26.

⁶⁶ Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 276.

⁶⁷ Das trifft sowohl auf Alonso Carranza als auch Francisco Núñez zu, die später in dieser Arbeit untersucht werden.

⁶⁸ Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 287.

⁶⁹ Neben Ovid ist auch Vergil zu nennen.

⁷⁰ Näheres zur Tradition der Mythographie siehe Killy, Walther, Hrsg., *Mythographie der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1984.

⁷¹ Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 219. Soweit man überhaupt behaupten kann, dass es ein einheitliches Bild der einzelnen Gottheiten gab. Wie andere Wissenschaftler zeigen, variieren diese auch in der Antike vgl. Ovid, Vergil und deren freie Interpretationen und Abwandlungen, Gestaltungen und dichterische Ausformungen siehe dazu Petersmann, Hubert, «Lucina nixusque pares, Die Geburtsgottheiten in Ovids Met. IX 294 Variationen eines mythologischen Motivs», in, *Rheinisches Museum für Philologie*, 133, 2, 1990, S. 158.

und ihre Attribute erklärt werden⁷². Die Erklärungen basieren in den meisten Fällen nicht auf den antiken Quellen, sondern auf den Texten der zeitgenössischen Mythographen. Die Christianisierung der heidnischen Götter wurzelt schon im 14. Jahrhundert und wird besonders in Giovanni Boccaccios Manual *De genealogia deorum gentilium*⁷³ ersichtlich, das während des 14. und bis hin zum 16. Jahrhundert zum wichtigsten mythographischen Referenzwerk wurde⁷⁴. Ein weiteres maßgebliches Manual ist Natale Contis *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* aus dem Jahre 1551, publiziert in Venedig⁷⁵. Beide dienten als Vorlage für die spanischen Mythographen. Das bedeutendste Werk in Spanien ist das *Philosophia secreta donde debaxo de historias fábulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los idolos, o dioses de la gentilidad*, erschienen in Madrid im Jahre 1585⁷⁶, verfasst von Juan Pérez de Moya. Am populärsten war das *Teatro de los dioses de la gentilidad*, verfasst von Fray Baltasar de Vitoria, das 1620 bzw. 1623 erschien⁷⁷. Sebastian Neumeister schreibt über die beiden Werke: „[E]n cuanto a comentario e interpretación, se deben en gran medida a los métodos de moralización y alegorización elaborados desde la Antigüedad tardía y la Edad Media.“⁷⁸ Pérez de Moya sieht in der Mythologie eine „versteckte Philosophie“⁷⁹, er beginnt sein bekanntes Werk mit einem Diskurs über Götzendienst und heidnische Gottheiten und bezeichnet die antiken Fabeln als Fiktion. Er zitiert die Enzyklopädisten, insbesondere Isidor, Albricus, aber auch neuere Quellen, wie Alexander von Neapel und Natale Conti⁸⁰. Pérez de Moya unterscheidet zwischen der Beschreibung der einzelnen Gottheiten und einer dreifachen Interpretation, der moralisierende und didaktische Aspekt steht dabei im Vordergrund. Fray Baltasar de Vitoria hingegen ist in seinen Ausführungen weniger moralisierend, dafür schildert er die einzelnen Fabeln sehr detailreich.

Die antiken Mythen sind Zeugnisse der menschlichen Kreativität. Künstler, Schriftsteller und Denker des 16. Jahrhunderts entdeckten und bewerteten diese Mythen neu. Sofie Kluge spricht von einer „Diglossia“⁸¹, einer zweisprachigen Gesellschaft, die in christlicher und in antiker heidnischer Sprache kommuniziert. Dabei gilt zu beachten, dass die Mythen nicht als starr und unveränderlich galten,

⁷² Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 167.

⁷³ Boccaccio, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium*, *Genealogy of the Pagan Gods*, vol. I, bilingual edition with English translation by Jon Solomon, Cambridge, Harvard University Press, 2011 [1350–1367].

⁷⁴ Vgl. Kluge, *Diglossia*, 2014, S. 79.

⁷⁵ Conti, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig, 1551.

⁷⁶ Das Werk weist in Struktur und Inhalt große Ähnlichkeit mit Conti, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig, 1551, auf.

⁷⁷ Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 318.

⁷⁸ Neumeister, *Mito clásico y ostentación*, 2000, S. 86.

⁷⁹ Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 318.

⁸⁰ Vgl. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 317.

⁸¹ Kluge, *Diglossia*, 2014, S. 4. Der Begriff ist insofern treffend, da er eine Form der Zweisprachigkeit bezeichnet, bei der die eine die Standardsprache ist, die andere in informelleren, alltäglichen Kontexten zutrugen kommt.

sondern einer gewissen künstlerischen Freiheit unterlagen. Margaret Rich Greer spricht von Mutationen und Varianten des Mythos: „[U]n mito no posee un contenido ni unas invariantes fijos y cristalizados, sino que vive en sucesivas mutaciones, de las dan buena cuenta los mitógrafos de la Antigüedad”⁸². Entscheidend für diese Arbeit ist jedoch nicht die Treue zum Original, die hier nicht näher behandelt werden kann, sondern die Tatsache, dass auf Lucina Bezug genommen wird und jeder Autor eine eigene Interpretation der Göttin schafft, ihre Erscheinungsform adaptiert und sie sprechen lässt.

It therefore results that the humanist, less concerned with the plastic qualities of an image than with its symbolic possibilities, turns by preference to the most complex, overcharged, and bizarre mythological figures, believing them best fitted to exhibit all the nuances of his thought and the subtlety of his intentions⁸³.

Über die Freiheit, diese Geschichten und Narrationen zu variieren und neu zu komponieren, schreibt Martínez Berbel:

El resultado de todo este complejo proceso es una nueva mitología, cuyas fuentes inmediatas ni siquiera son las originales, sino a menudo, diccionarios, traducciones, mitografías que, como en el caso de Lope, esconden sutilmente el Ovidio original (en este caso) sustituyéndolo en un Ovidio renacentista al que, posteriormente, cada autor convertirá en un Ovidio personal⁸⁴.

Jeder Autor kreiert und formt demnach einen „persönlichen Ovid“. Inwieweit und in welcher Weise nun der Mythos um Lucina, römische Göttin der Geburt von den einzelnen Künstlern und Autoren interpretiert, gestaltet und geformt und in ihren Belangen und Interessen gebraucht wird, werden die folgenden Kapitel zeigen.

⁸² Rich Greer, Margaret, Hrsg., *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986, S.133.

⁸³ Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 287.

⁸⁴ Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega*, 2003, S. 32.

3 Von Eileithyia und Lucina

Wer ist sie, diese Göttin? Um die Götterfigur zu verstehen, ist festzuhalten, dass es kein einheitliches, durchgehendes Bild der Gottheit gibt, sondern dieses Bild großen regionalen Unterschieden und Ausprägungen unterworfen ist. Es ist ein Trug, davon auszugehen, dass „Lucina“ in ihrer Gesamtheit zu erfassen ist, wie dies auch bei anderen Gottheiten der Antike nicht möglich ist. Autoren der frühen Neuzeit, bei denen Lucina eine Rolle spielt, rekurren und berufen sich auf die antiken Klassiker. Die folgenden Absätze beschäftigen sich mit Lucina in der Antike und ihrer griechischen Ahnin Eileithyia sowie einigen zeitgenössischen Kommentaren aus den Mythographien der spanischen Frühen Neuzeit.

3.1 Eileithyia – Göttin der Geburt und der Wehen

Die ältesten Belege für Göttinnen, die bei Geburten helfen, sind bei Homers *Ilias* zu finden und heißen Eileithyia oder im Plural Eileithyien, Töchter Heras. Eileithyia bedeutet die Ankommende, die Eintreffende und zur Hilfe Kommende und deutet auf die Geburtswehen⁸⁵.

Sehet, so redete Zeus voll Stolz zu allen den Göttern:
Höret mich, all' ihr Götter und auch ihr Göttinnen alle,
Daß ich sage, was nun das Herz in der Brust mir gebietet.
Heute noch bringt einen Menschen ans Licht die Göttin der Wehen,
Eileithyia; dieser wird alle Umwohner beherrschen,
Selbst vom Geschlechte der Menschen, die mir entstammen im Blute⁸⁶.

Eileithyia ist die Göttin der Wehen und bringt den Menschen ans Licht. Aus einer anderen Stelle der *Ilias* geht hervor, dass die Eileithyien selbst die quälenden Schmerzen der Geburt senden, die mit einem stechenden Pfeil verglichen werden:

Er indes durcheilte die Reihen der anderen Männer,
Mordend mit Lanze, mit Schwert und gewaltigen Steinen des Feldes,
Während sein Blut noch warm aus offener Wunde hervorquoll.
Aber nachdem das Blut versiegt und die Wunde getrocknet,
Da durchdrang ein stechender Schmerz die Kraft des Atriden.
Wie der stechende Pfeil der Geburt ein kreißendes Weib quält,
welchen die qualenbringenden Eileithyien senden,
Heres waltende Töchter, die Göttinnen schneidender Wehen:
So durchdrang der stechende Schmerz die Kraft des Atriden⁸⁷.

⁸⁵ Vgl. Pingiatoglou, *Eileithyia*, 1981, S. 12. Der Umstand, dass die Untersuchung Pingiatoglous die einzig bisher erschiene Monographie zu Eileithyia ist, unterstreicht das Forschungsdesiderat zu antiken Geburtsgöttinnen.

⁸⁶ Homer, *Ilias. Griechisch – Deutsch*, hrsg. von Rupé, Hans, Berlin / Boston, De Gruyter, 2014, 19, vv. 98–103, S. 661.

⁸⁷ Homer, *Ilias* 11, vv. 269–272, S. 362.

Eileithya ist entweder als aktive Unterstützerin der Gebärenden oder als bewusste Verhinderin der Geburt beschrieben. Eileithyien erscheinen bei Götter- oder Heldengeburten. Ein Beispiel ist die Erzählung von Leto und der Geburt der Zwillinge Apollo und Artemis, bei der sich Eileithya als bestechliche Göttin zeigt⁸⁸. Hera setzte sie derart unter Druck, dass sie nicht wagte, der leidenden Leto zu Hilfe zu eilen. Der Bauch der gebärenden Leto drohte zu bersten, doch die Hebamme-Göttin verwehrte ihr ihre Hilfe. Die anderen Götter allerdings waren auf Letos Seite. Sie kauften Uranos den Mond⁸⁹ ab, aus dem der Gott der Schmiedekunst ein Halsband fertigte, mit dem er die Göttin der Geburt bestechen konnte und Leto schließlich entband, wie wir in Hesiods *Theogonie* lesen:

Leto gebar ihm Apollon und Artemis, die an der Jagd sich freut, das reizende Paar im Kreise der Uranionen, als sie sich liebend vereint mit Zeus, dem Herrscher der Aigis. Ganz zuletzt dann nahm er die blühende Hera zur Gattin. Hebe, Ares und Eileithya brachte ans Licht sie, liebesumfungen von Zeus, dem König der Götter und Menschen. Aus seinem eigenen Haupt gebar er Tritogeneia; Heere ruft und führt sie zum Kampf, die mächtige Herrin, unbesiegbar, sie liebt den Lärm von Kriegen und Schlachten. Hera gebar Hephaistos, den ruhmvollen, ganz ohne Liebe von ihr empfangen, da Zorn und Streit sie dem Gatten entfremdet⁹⁰.

In der Erzählung der Geburt des Herakles wirkt Eileithya geburtsverhindernd und geburtsverzögernd, um den Anspruch von Herakles auf den Thron Mykenes zu verhindern und Eurystheus den Thron zu sichern⁹¹. Die Geburt des Eurystheus wird von Eileithya beschleunigt. Die Götter greifen also in das menschliche Schicksal ein und haben Einfluss auf den Fortbestand der Dynastien und der Herrscherfolge. Hera selbst vertreibt die Geburtsgöttinnen, um die Geburt des Herakles zu verzögern oder gar zu verhindern. „Unreif“, verfrüht, im siebten Monat, wird das Kind hervorgezogen. Zeitpunkt der Geburt und Ausgang derselben liegen folglich in der Hand der Geburtsgöttin:

Here schwang sich herab und verließ das Horn des Olympos.
Schnell aber kam sie nach Argos im Lande Achaia; sie wußte
Dort des Sthenelos edle Gemahlin, der stammte von Perseus.
Diese trug einen Sohn, doch erst im siebenten Monat.
Unreif zog sie hervor ihn zum Licht; Alkmenen indessen
Hielt sie zurück die Geburt und verscheuchte die Eileithyien⁹².

Eileithya wird laut Pingiatoglou zumeist ohne Attribute dargestellt und ist oft durch eine Inschrift auf den Vasen, auf denen sie dargestellt ist, bezeichnet⁹³. Eileithyien führen dabei immer Bewegungen mit den Armen aus und sind vorwiegend bei

⁸⁸ Hesiod, *Theogonie / Werke und Tage. Griechisch – Deutsch*, hrsg. von Schirnding, Albert / Schmidt, Ernst, Berlin / Boston, De Gruyter, 2014, vv. 921-928, S. 75.

⁸⁹ Ein früher Hinweis auf die Verbindung zwischen Mond und Geburt und somit Eileithya/Lucina, Göttin der Geburt und auch Mondgöttin.

⁹⁰ Hesiod, *Theogonie*, vv. 921-928, S. 75.

⁹¹ Homer, *Ilias*, 19, vv. 91-136, S. 661-663.

⁹² Homer, *Ilias*, 19, vv. 114-120, S. 663.

⁹³ Vgl. Pingiatoglou, *Eileithya*, 1981, S. 17.

Athenengeburt anwesend⁹⁴. Die häufigsten Bewegungen, die Pingiatoglou abgebildet fand, stellen dar, wie die Hebammengöttin eine Hand am Kopf des Zeus und die andere Hand an seinem Körper ruhen lässt⁹⁵. Die Gesten mit der Hand an unterschiedlichen Körperstellen symbolisieren ihre Funktion als Hebamme. In den Szenarien, bei denen der Kopf des Zeus berührt wird, legt die Hebamme ihre Hände auf den schmerzenden Körperteil, im Falle der Geburt der Athene aus dem Kopf des Göttervaters, auf das Haupt. Die starke Betonung der Hände deutet auf das Handwerk der Hebamme hin. Die heilbringende Wirkung der ausgestreckten Hand, wie auch bei dem Heilgott Asklepios, ist auch bei Geburten von Nöten: Eileithya, auch als Artemis, hält die Hände über die Kreißende, wie auf zahlreichen Vasendarstellungen zu sehen ist⁹⁶. Entscheidend sind die offene Haltung der Hand und der Finger. Auch bei Ovid berührt die Göttin mit den Händen die Äste der in einen Baum verwandelten, gebärenden Myrrha und verschafft ihr so Linderung der Schmerzen. Das Berühren durch die Hände ist schmerzlindernd und geburtsbeschleunigend⁹⁷.

Pingiatoglou beschreibt Eileithya als Heilsgöttin, die speziell für Schwangerschaft, Geburt und Frauenkrankheiten zuständig war: In den Darstellungen auf Monumenten empfängt die Gottheit weibliche Geschlechtsteile, primäre und sekundäre, ein Hinweis darauf, dass es sich um eine Heilsgottheit handelt, da man solche Weihgaben in deren Tempeln und Heiligtümern findet⁹⁸. Die Zuständigkeit der Göttin beginnt bereits bei der Empfängnis, nicht nur beim Geburtsvorgang selbst. Sie ist es, die bei der Geburt hilft und danach für das Neugeborene und die Wöchnerin sorgt⁹⁹. Kam es zu Komplikationen, waren ihre Heilkräfte von Nöten, wie auch bei den menschlichen Hebammen, die gewisse medizinische, im Speziellen gynäkologische Fähigkeiten besaßen¹⁰⁰. Dass Eileithya für gescheiterte Geburten verantwortlich gemacht wurde, ist auch daran zu erkennen, dass sie des Öfteren auf Grabepigrammen jener Frauen erwähnt wird, die bei der Geburt gestorben waren¹⁰¹.

⁹⁴ Zeus bittet Hephaistos den Kopf mit einer Axt zu spalten, um ihn von dem andauernden Kopfschmerz zu befreien. Dabei entspringt Athene aus dem Kopf des Göttervaters und wird so geboren.

⁹⁵ Vgl. Pingiatoglou, *Eileithya*, 1981, S. 18.

⁹⁶ Vgl. Weinreich, Otto, *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Berlin / Boston, De Gruyter, 1969 [1909], S. 9.

⁹⁷ Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. von Holzberg, Niklas, Berlin / Boston, De Gruyter, 2017, 10, vv. 298-502. Nicht klar ist allerdings, ob die Wirkung der Handauflegung rein medizinisch zu deuten ist, oder als magische Handlung zu interpretieren ist. Schon Soranus lehrte, dass die warmen Hände Linderung der Schmerzen schaffen. vgl. Huber, Johann Christoph, *Die Gynäkologie Des Soranus Von Ephesus: Geburtshilfe, Frauen- Und Kinder-Krankheiten, Diätetik Der Neugeborenen=Peri Gynaikaiōn*. München, Lehmann, 1894. (Bibliothek Medicinischer Klassiker 1), Soranus, XXI §69 S. 49.

⁹⁸ Vgl. Pingiatoglou, *Eileithya*, 1981, S. 89.

⁹⁹ Hier kommt es zu Überschneidungen der Zuständigkeitsbereich mit Artemis, vgl. dazu Gennimata, *Artemis*, 2006, S. 50.

¹⁰⁰ Vgl. Cabré, Montserrat / Ortiz, Teresa, Hrsg., *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Barcelona, Icaria, 2001.

¹⁰¹ Vgl. Pingiatoglou, *Eileithya*, 1981, S. 87.

3.2 Lucina – römische Göttin der Geburt

Im römischen Pantheon wird aus den Eileithyien oder Eileithya Lucina. Ovid nennt sowohl Lucina als auch Eileithya in seinen Metamorphosen. Hubert Petersmann macht Ovids künstlerische Virtuosität verantwortlich für die Abspaltung Lucinas als eigenständige Gottheit, eine „Ich-Spaltung“, bei der eine Wesensart einer Gottheit ihr selbst gegenübergestellt wird. Ovid stellt sie mit der griechischen Eileithya gleich, die wenige Verse vor der Schilderung der Geburt des Herkules auch mit dem griechischen Namen erwähnt wird. Gemäß Petersmann war der griechische Name Ileithya oder Eileithya in augustinischer Zeit mit dem lateinischen Namen der Gottheit Lucina gleichwertig¹⁰². Reinhard Häussler und Fabian Klaus-Dietrich betonen den Ursprung Lucinas als eigenständige Gottheit¹⁰³. Da die Mutterschaft als weibliche Hauptfunktion verstanden wurde, spielen Fruchtbarkeit und Geburt eine wichtige Rolle im Leben der römischen Frauen:

Como reflejo de un fenómeno muy común a otras sociedades, en la antigua Roma, el rito de paso más notable en las biografías de las matronas, y de las ciudadanas en general, estaba constituido por el matrimonio, que incuestionablemente se ligaba a la maternidad como primordial función femenina¹⁰⁴.

Lucina war bei den Römern ein Epitheton Junos. Juno ist eine vielseitige Frauengottheit mit verschiedenen Beinamen¹⁰⁵, eine Gottheit für alle Frauenangelegenheiten. In Juno Lucina verkörpert sie den Aspekt der Geburts- und Fruchtbarkeitsgöttin. Im Kapitel zum Monat Juni in Ovids Festkalender, benannt nach Juno, beklagt Lucina, dass kein Monat nach ihr benannt wurde, obwohl sie Königin und die erste der Göttinnen sei:

Doch warum heiß' ich Königin dann und der Göttinnen erste?
Und warum gab man mir dann wohl das Szepter aus Gold?
Tage ergeben den Monat und ich heiß' Lucina nach ihnen -
Dennoch werde ich nicht durch einen Monat geehrt?¹⁰⁶

Lucina schenkt glückliche Geburten und ist Trostspenderin bei schwierigen Geburten und unter dem Eintrag zu Minerva kommentiert der Mythograph Fray Baltasar de Vitoria, referierend auf Natale Conti¹⁰⁷, dass es Aufgabe der Göttin sei, der Gebärenden zu helfen, um das Kind auf die Welt zu bringen: „[Y] a esto añade Natal Comité en su Mitología, que en el punto que la Diosa Lucina acaba de

¹⁰² Vgl. Petersmann, *Lucina nixusque pares*, 1990, S.157-175, hier S. 158. Petersmann verweist auf die möglichen etruskischen Wurzeln der Lucina, die auf die Muttergottheit Losna zurückgeht, vgl. auch Strnad, Ernst, «Etruskische Geburts- und Heilgottheiten», in, *Philologus* 127(1-2), 1983, S. 142-143.

¹⁰³ Vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1978, S. 84-86.

¹⁰⁴ Cid López, *Matronalia*, 2007, S. 358.

¹⁰⁵ Zur Gottheit Juno siehe Häussler, *Hera und Juno*, 1995.

¹⁰⁶ Ovid, *Festkalender Roms: Lateinisch – Deutsch*, hrsg. von Holzberg, Niklas, 4., überarb. Neuaufl., Berlin / Boston, De Gruyter, 2014. (Sammlung Tusculum), 6, vv. 37-40, S. 247.

¹⁰⁷ Conti, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig, 1551.

despechar con su oficio, que era ayudar a la que estaba de parto, para sacar a luz la criatura“¹⁰⁸.

Lucina tritt allerdings auch mit Charakteristika und Attributen von Diana und Luna auf und erhält so Aspekte einer Mondgöttin¹⁰⁹. Sie ist somit Hüterin der weiblichen Zyklen und der Empfängnis. Es kommt immer wieder zu Überlappungen mit Funktionen und Zuständigkeiten mit Juno und ihren anderen Epithetons sowie mit Diana und Luna.

Pérez de Moya schreibt zu diesen Überlappungen von Juno und damit auch Juno Lucina, dass sie alle Dasselbe bedeuten, nämlich den Planeten und zugleich die Göttin des Mondes, Luna: „[Y] de esta manera, Juno, Luna, Lucina, Diana, Proserpina; Hécate, son seis Diosas distintas, según los poetas, empero todas ellas significan una misma cosa, que es el planeta Luna.“¹¹⁰.

Im dritten Teil des *Teatro de los dioses de la gentilidad* werden unter dem Punkt „Sobre los nombres de la Diosa Juno“ die unterschiedlichen Zuständigkeiten der beiden Göttinnen Lucina und Diana thematisiert:

Algunas han confundido estos dos nombres, Lucina y Diana, haciéndolas entrambas diosas del socorro de los partos de las mujeres. Mas Diodoro Siculo supo muy bien distinguir sus nombres, y sus oficios, porque Lucina tiene a su cargo el favorecer a las mujeres, y Diana la educación y crianza de ellos, cuando están recién nacidos¹¹¹.

Beide seien Geburtsgöttinnen, jedoch ist Lucina mit der Pflege der Frauen betreut, Diana hingegen mit der des Kindes. Ähnliches lesen wir auch bei den Kommentaren Fernando Herreras:

Lucina. Juno se decía Lucina, aunque también tenía Diana el mismo apellido; porque se creía que daba luz a los que nacían, de donde se llamó semejantemente Lucrecia. Pero Diodor Sículo, tratando de Creta, hace diversas a Diana y Lucina, y dice que Lucina tiene a su cargo el cuidado de las que paren, y el oficio de aquellas cosas que padecen y sufren las mujeres de parto; de donde principalmente invocan a esta Diosa las mujeres en el peligro y dificultad del parto; y que a Diana toca el cuidado de los niños recién nacidos, y de su mantenimiento¹¹².

¹⁰⁸ Vitoria, Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad, S. 293, De Minerva, modernisiert von H.F.

¹⁰⁹ Vgl. Gottschalk, Herbert, *Lexikon der Mythologie*, München, 1993, S. 157.

¹¹⁰ Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, S. 630–631, modernisiert von H.F. Zu Juno und Luna und der Lehre der Humoralpathologie finden wir weiters: “[...] por canto entendían los antiguos ser Juno Diosa de los casamientos y de las mujeres que paren, porque casándose o pariendo se abren las naturales clausuras; y esto se entiendo en cuanto Juno significa la Luna, que con su humedad relaja y afloja las dichas clausuras [...]”, Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, S. 409, modernisiert von H.F.

¹¹¹ Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, S. 213, modernisiert von H.F. Diodor war ein antiker Geschichtsschreiber im 1. Jht vor Christi.

¹¹² Herrera, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, in *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gallego Morell, Antonio, Hrsg., Madrid, Gredos, 1972, S. 307–594, S. 497.

Einer Verwechslung der beiden liegt auch Garcilaso de la Vega in seinem Gedicht anlässlich des Todes der Isabel Freire¹¹³ auf, so schreibt Fray Baltasar de Vitoria, denn es sei Diana, die in den Wäldern jagt, und nicht Lucina:

El insigne Poeta Español Garcilaso de la Vega, en la égloga primera de Salicio, y Nemoroso mezcló, y confundió también estos dos nombres de Lucina, y Diana: contando como Doña Isabel Freyle, murió infelicísimamente de un parto, sin que la socorriese Lucina Diana, que andaba a caza de fieras en los montes¹¹⁴.

Ihre Attribute sind neben den Attributen Junos, die mit einem Pfau oder einer Schlange dargestellt wird, auch ein langes Zepter in der linken und eine kurze Fackel in der rechten Hand¹¹⁵. Über die Etymologie des Namens Lucina gibt es mehrere Theorien¹¹⁶: Lateinisch *lux* (Licht) als etymologischer Ursprung des Namens scheint sehr plausibel, da Lucina jene ist, die die Augen des Kindes öffnet. Dieser Zusammenhang ist auch im Spanischen in Bezug auf Gebären und Geburt zu beobachten: *alumbrar*, *alumbamiento*, *dar a luz*. Lateinisch *lucus* (Hain, Garten) bezieht sich auf den Hain, der mit der Fruchtbarkeit des Gartens oder der Erde assoziiert werden könnte¹¹⁷.

Römische Ehefrauen und Mütter riefen zu Juno Lucina, um eine glückliche Geburt zu erbitten. Zur Rolle Lucinas als Geburtsgöttin, die Trost spendet, ist im *Teatro de los dioses de la gentilidad* unter dem Kapitel „De la gran Madre“ Juno zu lesen:

[V]eneraban a favorecedoras deidades que creían serlo asistiendo a uno desde que nacía, hasta que moría anciano, siendo la Diosa Lucina [...] implorada Diosa en el desconuelo de los afligidos partos, conservándose aun oí, del nombre Lucina, el llamar feliz alumbramiento al parto dichoso, siendo en la Antigüedad el parto infeliz, todas sombras, en padecidas tristezas; y el asistido de la Diosa Lucina, todas resplandecientes luces en conseguidos gozos y alegrías¹¹⁸.

Gelang die Geburt, stellte man der Göttin Juno Lucina bis zum Tag der rituellen Reinigung (*dies lustricus*) im Atrium, dem Zentrum des römischen Hauses, einen

¹¹³ Isabel Freire de Andrade (1507–1536) starb während der Geburt, vgl. Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/34558/isabel-freire-de-andrade>, aufgerufen am 04.04.2021. Sie gilt als „pastora Elisa“ in den Gedichten Garcilaso de la Vegas und Geliebte des Dichters. Das kommentiert auch Fernando Herrera: “La cual es doña Isabel Freire, que murió de parto; y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor es su marido don Antonio de Fonseca”, Herrera, *Obras de Garcilaso*, S. 476.

¹¹⁴ Vitoria, Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad, S. 214,

¹¹⁵ *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa, Kroll, Wilhelm, Hrsg., Neunzehnter Halbband, Iugurtha bis Ius Latii, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1918, S. 1124, Eintrag unter Iuno.

¹¹⁶ Vgl. Radke, Gerhard, *Die Götter Altitaliens*, Münster, Aschendorff, 1965, S. 188.

¹¹⁷ Vgl. zur Namensdiskussion auch Ovid, *Festkalender*, 2, vv. 447–452, S. 73. Ovid spricht beide Herleitungen an.

¹¹⁸ Aquilar, Juan Bautista, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, 1722, S. 164, De la gran madre, modernisiert von H.F. Anmerkung einfügen.

Tisch und später eine Liege auf¹¹⁹. Ovid schreibt in seinen *Fasti*, in denen er die Festtage des römischen Kalenders behandelt:

Darauf kam zehnmahl der Mond und erneuerte wohl zehnmahl die Hörner: Sieh, da wird Vater der Mann, da wird zur Mutter die Frau! Dank dir, Lucina, dafür! Denn dir gab der Hain diesen Namen, oder weil du des Lichts Anfang, o Göttin, bewachst! Schone die schwangeren Frau'n, hilfreiche Lucina, so bitt' ich, Löse die reife Frucht sanft aus dem tragenden Leib!¹²⁰

Man solle das Heraneilen Lucinas erbitten in der Stunde der gefährlichen Geburt: „Pedirás el socorro de Lucina, en la hora del parto peligros[a]“¹²¹, ist im dritten Teil des *Teatro de los dioses de la gentilidad*, in Juan Bautista Aquilars Fortsetzung von Vitorias Werk, zu lesen.

Im Jahre 375 v. Chr. wurde ihr auf dem Heiligen Hain auf dem Esquilin (Mons Cispius), dem größten der sieben Hügel Roms, ein Tempel errichtet – und eine erste Form der Geburtenstatistik etabliert¹²². Der Tempel und seine Umgebung waren Ort für diverse Rituale in Zusammenhang von Geburt und Fruchtbarkeit. Vom Tempel der Lucina und den klagenden und bittenden Frauen lesen wir auch im dritten Teil des *Teatro de los dioses de la gentilidad*:

Tenía la Diosa Lucina, su propio Templo fuera de los muros de Roma, y ofrecían a esta Diosa (dice Frontonio) religiosas las mujeres, reverentes sacrificios. Quedaban en su Templo nueve días con sus noches, para rogarla en las aflicciones de sus violentos partos¹²³.

Ovid schreibt zu den Festlichkeiten am 1. März, die am Esquilin stattfanden:

Bringt der Göttin Blumen! Es freut sich an blühenden Pflanzen
Diese Göttin. Ums Haupt legt zarte Blumen herum!
Sprecht dabei dann: «Lucina, du hast uns das Licht einst gegeben!»,
Sprecht: «Der Gebärenden hilf, wenn sie dich ruft im Gebet!»
Doch eine schwangere Frau, die löse das Haar sich und bete,
Daß ihr die Göttin sanft löse die Frucht aus dem Leib!¹²⁴

Am 1. März wurden die Matronalia gefeiert, Stiftungstag des Tempels Juno Lucinas, ein Fest für verheiratete Frauen, an dem man das Erwachen der Natur und die Fruchtbarkeit feierte und Männer ihre Ehefrauen beschenkten¹²⁵. Juno Lucina steht auch im Zusammenhang mit den Lupercalia¹²⁶, dem Fest des ersten Lächelns. Der

¹¹⁹ Vgl. Backe-Dahmen, Annika, *Die Welt der Kinder in der Antike*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2008, S. 19

¹²⁰ Ovid, *Festkalender*, 2, vv. 447-452, S. 73.

¹²¹ Aquilar, Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad, S. 214, modernisiert von H.F.

¹²² Vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 24.

¹²³ Aquilar, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, S. 164, De la gran madre, modernisiert von H.F.

¹²⁴ Ovid, *Festkalender*, 3, vv. 253-258, S. 113.

¹²⁵ Vgl. Backe-Dahmen, *Die Welt der Kinder*, 2008, S.19.

¹²⁶ Thomas Köves-Zulauf untersucht den Ritus der Lupercalia umfassend, vgl. Köves-Zulauf, Thomas, *Römische Geburtsriten*, München, Beck, 1990. Ich verweise auch auf Andrea Camasseis *Lupercalia*, 1635, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/lupercalia/374c5c7a-7700-45e4-8d69-93580def2de1>, aufgerufen am 01.04.2021.

vierzigste Tag¹²⁷ galt als der Tag des ersten Lächelns des Neugeborenen. Als einer der römischen Hauptriten wurde das Fest auf den 15. Februar gelegt¹²⁸, Gottheiten der Lupercalia sind Lucina und Pan. Bei dem Fruchtbarkeitsritus schlugen Männer mit zerschnittenen Fellen oder Lederriemen auf die Frauen ein. Die Lupercalia stellen eine Repräsentation von Geburt, Wiedergeburt und Tod dar. Thomas Köves-Zulauf sieht im Ritus „eine Nachbildung des Geburtsgeschehens“¹²⁹. Die Zeit vor dem ersten Lachen des Säuglings ist eine „Periode der Todesnähe“¹³⁰, sowohl für die Mutter als auch für das Kind. Gemeinsam mit Flu(v)onia, der Göttin der Menstruation wie des Wochenbetts als einer weiteren Erscheinungsform Junos, ist es Juno selbst, die die Wöchnerinnen reinigt¹³¹.

Dazu finden wir bei Pérez de Moya:

Fluonia es vocablo latino, significa humor corriente, y esto es porque la Luna, entendida por Juno, es madre de los humores. [...] Februa es vocablo griego y significa limpiadora; esto le conviene en cuanto significa la Luna, porque ella limpia a las mujeres de las humanidades no convenientes, así como la sangre menstrual que a las mujeres viene cada mes, destilando algo, que es purgación de la pura sangre cocida para materia de la generación¹³².

Dadurch ergibt sich auch die Verbindung Lucinas mit dem Mond und damit dem weiblichen Zyklus und der Menstruation.

Philipp IV. beauftragte Camassei mit der Darstellung der Lupercalia als Teil einer Serie zur Geschichte Roms für den Palast Buen Retiro.

¹²⁷ Diese Zeitspanne entspricht in etwa dem Wochenbett. Auch im Alten Testament galten die Frauen erst nach vierzig Tagen nach der Geburt als rein. In Spanien wurde dieser Tag mit einer Misa de purificación zelebriert.

¹²⁸ *Dies februatus* galt als offizieller Name des Festtages, und nicht Lupercalia. Februata ist das Partizip perf. Passiv von *februare* und bedeutet die gereinigte Juno.

¹²⁹ Vgl. Köves-Zulauf, *Römische Geburtsriten*, 1990, S. 237. In der blutigen Zeremonie der Lupercalia mit dem Messer, das nicht tötet, sondern nur die Stirn berührt, wird nicht die Tötung vollzogen, sondern die tödliche Gefahr symbolisiert, die überwunden wird.

¹³⁰ Vgl. Köves-Zulauf, *Römische Geburtsriten*, 1990, S. 237.

¹³¹ Auf diese Funktion der symbolischen Reinigung vom Wochenbett im Ritus der Lupercalia ist die christliche Umdeutung auf das Reinigungsfest Mariens zurückzuführen, wenn auch das Datum auf den zweiten Februar verschoben wurde, um die vierzig Tage nach der Geburt Christi zu erfüllen. Der Tag der Reinigung ist zugleich der Tag des neuerlichen Geschlechtsverkehrs. Das Fest hat einen Doppelcharakter, der auch auf die christliche Entsprechung zutrifft: Reinigung und neue Fruchtbarkeit. Auch Maria Lichtmeß ist zugleich Marias Reinigung. Die Kerzen symbolisieren das Licht des Lebens und erinnern an den Brauch der Römer, bei einer Geburt eine Kerze zu entzünden, vgl. dazu Vgl. Köves-Zulauf, *Römische Geburtsriten*, 1990, S. 283.

¹³² Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, S. 409, modernisiert von H.F.

3.2.1 Lucina in den Metamorphosen Ovids

Die zwei zentralen Funktionen der Hebammengöttin Lucina finden wir in Ovids *Metamorphosen*. Der virtuose römische Dichter lässt Lucina in zwei Episoden auftreten.

Die Entbindung Myrrhas – die Geburt des Adonis

In der Version Ovids¹³³ erfahren wir, dass Myrrha alle Männer abgewiesen hatte und sich weigerte, der Göttin der Liebe zu dienen. Erzürnt darüber bestrafte diese die junge Frau damit, dass sie sich in ihren Vater verliebte. Durch einen Schwindel, den die Amme Myrrhas eingefädelt hatte, wurde Myrrha von ihrem Vater Kinyras, König von Zypern, bei einem Fest der Ceres, das den Männern neun Nächte lang den Beischlaf mit ihren Frauen verbot, geschwängert. Als der Vater von dem Frevel erfährt, versucht er, seine Tochter Myrrha töten. Sie flieht. Die Götter erbarmen sich ihrer und verwandeln sie in einen Baum. Die neun Monate waren abgelaufen und die Zeit der Niederkunft war gekommen:

Doch das in Frevel empfangene Kind, unterm Holze gewachsen, suchte den Weg, auf dem es, die Mutter verlassend, ins Freie dringen konnte. Der schwangere Leib schwillt mitten im Baume. Schwer ist die Mutter belastet, den Schmerzen fehlen die Worte, und der Gebärenden Stimme vermag nicht Lucina zu rufen. Doch es sieht so aus, als krümme der Baum sich in Wehen; oftmals stöhnt er auf, wird feucht von fallenden Tränen. Gütig trat Lucina da zu den leidenden Ästen, legte die Hände daran und sprach die entbindenden Worte. Risse treibt da der Baum und gibt durch den Spalt seiner Rinde frei seine lebende Last, und ein Knabe schreit, den aufs weiche Gras die Najaden legten und salbten mit Tränen der Mutter.¹³⁴

Lucina tritt gütig an die sich vor Schmerzen krümmende Myrrha und legt ihre heilenden Hände an die Rinde. Sie spricht dabei tröstende Worte und das Kind, Adonis, wird geboren. Analog zum Reißen des Körpers der Frau bei einer Geburt, reißt die Rinde des Baumes und gibt das Kind frei. Fray Baltasar de Vitoria fasst die Erzählung zusammen und berichtet, dass Lucina, ihrer Gewohnheit nach, der leidenden Myrrha zur Hilfe eilt und diese mit der „guten Hilfe“ der Göttin das Kind zur Welt bringt:

Cumpliéndose los nueve meses de la preñez de Myrta, y vino la Diosa Lucina a socorrerla (como lo tenía de costumbre) en tan gran necesidad y como ya el árbol se había endurecido, fue necesario romper las duras cortezas, para dar franco a la criatura. Con la buena ayuda de Lucina vino a salir a luz un niño tan bello y hermoso [...] ¹³⁵.

¹³³ Ovid, *Metamorphosen*, 10, vv. 298-519.

¹³⁴ Ovid, *Metamorphosen*, 10, vv. 503-509, S. 525 und S. 526.

¹³⁵ Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, S. 426-427, über Lope de Vega, *Ecóloga*, modernisiert von H.F.

Lucina ist hier als helfende, wohlwollende und gütige Hebamme beschrieben, die ihre heilenden Hände auf die schmerzende Körperstelle legt und Worte des Zuspruchs spricht. Die zweite Episode differiert stark davon und zeigt eine ganz andere Seite der Geburtsgöttin Lucina.

Die Entbindung Alkmenes – die Geburt des Herkules

Alkmene erzählt von der Geburt ihres Sohnes Herkules¹³⁶:

Alkmene sprach: »Dir wenigstens seien gnädig die Götter, sie mögen dir das Warten verkürzen, wenn's Zeit ist, dass Ilithyia du herbeirufst, welche den bangen Gebärenden beisteht! Mir hat Juno zuliebe ihr Schwierigkeiten bereitet¹³⁷.

Nach sieben Tagen und Nächten richtete sie ihre Arme gegen den Himmel und rief Lucina an, welche kam, aber der Geliebten des Jupiters, bestochen durch die eifersüchtige Juno, nicht wohlgesonnen war:

Schon vermocht ich die Qual nicht mehr zu ertragen, ja, jetzt noch, während ich spreche, ergreift mich eisig ein Schauer; ein Teil meiner Schmerzen ist die Erinnerung. Sieben Nächte und ebenso viele Tage gequält, war matt ich vom Leiden und streckte zum Himmel mit lautem Geschrei die Arme und rief die Lucina, dazu die sich gleichenden Nixus. Gut, sie kam, doch sie war, zuvor bestochen, gewillt, mein Leben der Juno zu schenken, die mir ja feindlich gesinnt war. Als sie mein Stöhnen vernahm, da setzte sie sich vor der Tür auf jenen Altar und schlug die rechte Kniekehle übers linke Knie, verschränkte dann wie zwei Kämme die Finger, hielt so auf die Geburt, sprach leis auch magische Sprüche, und die brachten bereits zu Beginn das Gebären ins Stocken¹³⁸.

Die Göttin verschränkte Finger und Beine und murmelte leise Zaubersprüche vor sich hin, um die Geburt zu verzögern. Eine der Mägde, die Alkmene als Hebamme zur Seite standen, bemerkte den üblen Zauber und täuschte Lucina:

Eine der Mägde, Galanthis – sie war aus dem einfachen Volk, trug blondes Haar –, stand da; beim Ausführen von Aufträgen war sie flink, mir durch Pflichteifer lieb. Die spürte, dass etwas geschah, weil Juno mir feindlich gesinnt war, und während sie oft durch die Tür nun aus- und einging, da sah sie die Göttin, die auf dem Altar saß und, die Finger verschränkt, mit den Armen die Knie umfasste. »Wer du auch bist«, sprach sie, »gratuliere der Herrin: Entbunden hat Alkmene aus Argos, gebar, wie gewünscht, einen Knaben.« Aufspringend ließ erschreckt die gefalteten Hände des Schoßes göttliche Herrin sinken: Die Fesseln sind weg, ich entbinde. Weil sie die Gottheit getäuscht hatte, lachte Galanthis, so heißt es¹³⁹.

¹³⁶ Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 273-330.

¹³⁷ Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 281-284, S. 459.

¹³⁸ Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 289-304, S. 461.

¹³⁹ Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 306-316, S. 461.

Wutentbrannt über die List der Magd, bestraft Lucina dieselbe und verwandelt sie in ein Wiesel:

Während sie lachte, ergriff an den Haaren die Göttin sie wütend, schleppte sie fort, sie dran hindernd, aufzustehn von der Erde, und verwandelte ihr in Vorderbeine die Arme. Was ihr noch blieb, war die Flinkheit; der Rücken verlor seine Farbe auch nicht. Nur die Gestalt, die ist ganz anders als vorher. Weil sie mit lügendem Mund der Gebärenden beistand, gebiert sie durch den Mund und besucht wie einst oft unsere Häuser¹⁴⁰.

Ähnlich wie Homer zeigt uns Ovid eine missgünstige Hebammengöttin, die die Geburt verhindert. Nur die Listigkeit der Hebamme Alkmenes vermag den Zauber der Göttin der Geburt zu brechen. Sie verhindert und beschränkt die Geburt nicht nur durch das Verschränken der Finger und Knie, ein weitverbreiteter Analogiezauber, der auch das Lösen und Binden von Haaren und Gewandung beinhalten kann¹⁴¹, sondern verstärkt die hemmende Wirkung durch Sprechzauber: durch *carmina*¹⁴². Die positive Wirkung des guten Zuspruchs wird in Lucinas Rolle bei Adonis Geburt, nämlich durch *verba purpura* beschrieben¹⁴³.

Die Erzählung zeigt den launenhaften, missgünstigen Charakter der Geburtsgöttin. Komplikationen und Verzögerungen bei der Geburt, das Scheitern einer Geburt sind auf die Göttin zurückzuführen. Doch selbst wenn die Göttin der Gebärenden nicht wohlgesonnen ist, so kann sie auf ihre treue Hebamme vertrauen, die die List der Göttin erkennt und den bösen Zauber brechen kann. Aus diesen Quellen lassen sich folgende Funktionen der Göttin ableiten: Eileithyia, bei den Römern Lucina, ist Geburts- und Hebammengöttin. Als solche wirkt sie entweder geburtsverhindernd und -verzögernd oder geburtsbeschleunigend. Schwierige und missglückte Geburten werden ihr angelastet. Sie wird angerufen, um eine gute Geburt zu bewirken. Sie bestimmt den Zeitpunkt der Geburt. Sie spendet den Kindersegen. Sie tritt mit Attributen und Aspekten Dianas und Lunas auf und ist als Juno Lucina Göttin für alle Angelegenheiten rund um Fruchtbarkeit, Schwangerschaft und Geburt zuständig. Darüber hinaus ist sie auch Göttin der Empfängnis. Ihre Funktion als Fruchtbarkeitsgöttin wird bei den Riten der Lupercalia deutlich.

¹⁴⁰ Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 317–323, S. 461 und S. 463.

¹⁴¹ Der Tempel der Juno Lucina musste ohne jegliche Knoten betreten werden und Schwangere sollten mit offenen Haaren beten, um keine Komplikationen bei der Geburt zu haben, vgl. Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, Cancik, Hubert / Schneider, Helmut, Hrsg., Band 6 Iul – Lee, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1999, Eintrag Juno, S. 73. „Sprich mit gelöstem Haar betend die Worte zu ihr“, vgl. Ovid, *Festkalender*, 4, 318, S. 209.

¹⁴² Schon Platon erwähnt das Singen von Liedern bei Geburten vgl. Platon, *Theaitetos. Der Sophist. Der Staatsmann*, Staudacher, Peter, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, S. 149 und Petersmann, *Lucina nixusque pares*, 1990, S. 163.

¹⁴³ Vgl. Petersmann, *Lucina nixusque pares*, 1990, S. 163. Auf die Kraft des guten Zuspruchs verweist auch Francisco Núñez: „Deben también animar y confortar y amonestar a la que pare: [...], empero también con palabras agradables prometiéndole buena esperanza de feliz y venturoso parto de varón“, Vgl. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, fol. 29v–30r, Text modernisiert von H.F.

4 Lucina im Torbogen Santa María von Burgos

Die Stadt Burgos wartete mit einem Hochzeitsgeschenk der besonderen Art für das junge Königspaar Philipp III. und Margarete von Österreich auf, das 1598 per procura in Ferrara geheiratet hatte¹⁴⁴. Die Hochzeit wurde am 18. April 1599 in Valencia ratifiziert. Ihr Besuch in Burgos wurde 1600 erwartet, als im ganzen Land Festlichkeiten zur Vermählung abgehalten wurden. Noch sehnlischer als das Herrscherpaar erwartete man die Geburt eines Thronfolgers, denn Margarete war noch nicht schwanger. Ähnlich wie heute Meghan Markles Babybauch in der *yellow press* als Sensation gefeiert wird und Gerüchte um royale Schwangerschaften die Seiten der Boulevardblätter füllen, verfolgte auch die spanische Öffentlichkeit der Frühen Neuzeit mit Spannung die Schwangerschaften der Königinnen. Stärker als heute verband sich die Lust an der Sensation auch mit spürbarem Druck und Dringlichkeit, den Fortbestand der Dynastie zu sichern. Der hohe Besuch versetzte die ganze Stadt in Aufruhr. Die öffentlichen Festlichkeiten waren Teil frühneuzeitlicher Herrschaftsinzenierung¹⁴⁵ und ein wichtiges Instrument der habsburgischen Politik¹⁴⁶ und Zurschaustellung der Macht:

La calle se transformaba con tapices, adornos, colgaduras, arcos triunfales, obeliscos, pirámides [...] con un complejo intercambio de significados de la arquitectura real y efímera y una rica cultura simbólica que hundía sus raíces en un saber mitológico, bíblico, alegórico¹⁴⁷.

Pompöse Umzüge, eigens geschriebene Theaterstücke und Inszenierungen, Feuerwerke, Tänze, ephemere Architektur¹⁴⁸, aufwändige und üppige Wagen und immense, eindrucksvolle Triumphbögen¹⁴⁹ waren Teil der Festlichkeiten. Es

¹⁴⁴ Näheres zur Hochzeit vgl. Rainer, Johann, «Tú, Austria feliz, cástate. La boda de Margarita, princesa de Austria Interior, con el rey Felipe III de España: 1598/99», in *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 25, 2005, S. 31-54.

¹⁴⁵ Vgl. Ferrer Valls, Teresa, «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», in *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, hrsg. von der Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, Valladolid: 27 de octubre de 1999 - 9 de enero de 2000, Valladolid, 1999, S. 43-51, sowie auch Checa Cremades, Fernando / Díez del Corral, Rosario, «Arquitectura, Iconografía y Simbolismo político: La entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán en el año 1598», in Schnapper, Antoine, Hrsg., *La scenografía barroca. Acti del XXIV Congreso CIHA*, Bolonia, 1982, S. 73-83.

¹⁴⁶ Vgl. Díez Borque, José M. / Rudolf, Karl, *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, Museo Municipal de Madrid, Abril-Junio, 1994.

¹⁴⁷ Vgl. Díez Borque / Rudolf, *Barroco español*, 1994, S. 16.

¹⁴⁸ Weiterführend Bonet Correa, Antonio, «La arquitectura efímera en el Barroco en España», in *Norba: revista de arte*, 13, 1993, S. 23-70. Der Beitrag enthält umfangreiches Bildmaterial zu den pompösen Bauten. Die einzelnen Gottheiten konnte ich anhand der Abbildungen allerdings nicht identifizieren.

¹⁴⁹ Bei den Festlichkeiten zur Ankunft Margaretes in Madrid am 24. Oktober 1599 wurde in der Calle Mayor ihr zu Ehren ein Triumphbogen errichtet, auf dem Juno und andere antike Gottheiten dargestellt wurden, um das Königspaar zu segnen. Ich habe kein Bildmaterial dazu gefunden, vgl. Rubio, José María, *Reinas de España, siglos XV-XVII. De Isabel la Católica a Mariana de Neoburgo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010, S. 250 und Marín Tovar, Cristóbal, «La jubilosa entrada de Margarita de Austria en Madrid», in *Anales de Historia del Arte*, 9, 1999, S. 147-157. 1999. José Salvador listet nach Juno auch Lucina auf, vgl. Salvador, José María, *Efímeras efémérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*, Caracas, Universidad Católica San Andrés Bello, 2001, S. 36.

entstand eine eigene barocke Festkultur mit reichem ikonographischen Programm, geformt durch christliche und mythologische Allegorien und unverkennbarem Symbolcharakter, Figuren und Allegorien aus der Bibel und der klassischen Literatur. Teresa Ferrer Valls schreibt, dass sich das „Gesicht der Stadt“ im Zuge der Feierlichkeiten radikal änderte:

De entre los múltiples acontecimientos que pueden dar origen a la convocatoria excepcional de una fiesta pública oficial, es el de la entrada del monarca o de su nueva esposa en una ciudad el que exige un cambio más radical de la fisonomía urbana y el que concentra en torno suyo un número más elevado de espectáculos teatrales¹⁵⁰.

Bei dem Festzug anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten musste das Königspaar als letzte Station des Umzugs durch den Arco de Santa María. Das Königspaar überquerte zuerst die Puente de Santa María, die über den Fluss Arlanzón und dann direkt auf das Tor hinführt. Der Arco de Santa María ist einer der zwölf mittelalterlichen Torbögen der Stadt, die unter Karl V. neugestaltet wurden. Das Tor wurde Mitte des 16. Jahrhunderts zu Ehren König Karl V. als Affirmation der Treue an die Krone nach einigen kommunalen Revolten in seinem heutigen Erscheinungsbild errichtet¹⁵¹. Es ist ein Profanbau, der der Gottesmutter geweiht ist. Die Fassade ist geziert von Statuen bedeutender Männer Spaniens, darunter König Karls V. und El Cids. Über ihnen thront die Königin des Himmels, Maria. Das Tor führt in die Altstadt, dahinter liegt der Hauptplatz mit der Kathedrale auf der Plaza Rey San Fernando.

Mehr als das Äußere des Tores interessieren hier die Wandmalereien im Inneren des Torbogens, denn zwei Göttinnen erwarteten dort das Königspaar: Lucina und Venus. Der tunnelartige Durchgang ist klein im Verhältnis zur eindrucksvollen Größe des Bauwerks und steht symbolisch für eine Sensibilitätszone. Was in seinem Inneren geschieht, bleibt der Öffentlichkeit für einen kurzen Moment verborgen – ein kurzer Moment einer angedeuteten Intimität, symbolisch aufgeladen für das Intimleben des Hochzeitspaares. Das Königspaar betritt den Durchgang, erhält den Segen der beiden Göttinnen und kommt danach in verändertem Zustand wieder heraus. Der Tunnel markiert eine Verengung¹⁵², einen Augenblick der Verdichtung und Konzentration. An dieser Stelle wird dem Königspaar eine Botschaft übermittelt. Sprachrohr sind die antiken Göttinnen.

¹⁵⁰ Vgl. Ferrer Valls, *Fiestas públicas*, 1999, S. 44.

¹⁵¹ Zur Geschichte des Arco de Santa María siehe Martínez Burgos, Matías, «Torre y arco de Santa María: estudio final comparativo», in, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, 29 (113), 1950, S. 270–274.

¹⁵² Vgl. dazu die Praktik, als Teil von Fruchtbarkeitsritualen durch enge Durchgänge oder Schlupflöcher zu kriechen.

4.1 Lucinas Botschaft an das Königspaar

Anlässlich des hohen Besuchs wurde Pedro Roys de Camargo 1600 mit der Gestaltung des Torbogens Arco de Santa María betraut. Er galt Ende des 16. Jahrhunderts als der bekannteste Künstler Burgos' und wurde sowohl von der Kirche als auch der Stadtverwaltung beauftragt, den Durchgang des Torbogens Santa María zu bemalen¹⁵³. Die Innenwölbung des Eingangsbereichs des Arco de Santa María wird von allegorischen Figuren, begleitet von Inschriften und Lemmata, geschmückt¹⁵⁴.

Rechts begrüßt die Göttin Juno Lucina¹⁵⁵ die Eintretenden. Oberhalb ihres Kopfes ist in der Inschrift zu lesen: „*Nunc venio Lucina, fui quae pronuba vobis.*“¹⁵⁶ Die Patronin der Ehe ist lebensgroß und mit einem Pfau abgebildet, eindeutiges Attribut der Göttermutter Juno¹⁵⁷. Juno ist als Gattin Jupiters allumfassende Frauengöttin für alle weiblichen Lebensbereiche und Lebensphasen mit jeweils unterschiedlichen Zuständigkeiten. Der Pfau steht in den barocken Allegorien für Liebe und Schönheit. Am Kopf trägt sie eine Mondsichel, die sie als Mondgöttin¹⁵⁸ identifiziert. Die Sichel ist auch auf Juno Sospita zurückzuführen und ist eine Anspielung auf ihre Funktion als Fruchtbarkeitsgöttin¹⁵⁹. In ihrer Hand hält sie eine Lanze oder auch Langzepter als Zeichen ihrer Regentschaft, um das sich ein Banner mit folgender Inschrift windet: „*Partus veroque solvo siderea virtute caballi.*“¹⁶⁰ Die Inschrift verweist auf das geflügelte Pferd Pegasus, dessen Hufschlag die Quelle Hippokrene¹⁶¹ entspringen ließ. Die Wasser der Quelle, in der die Musen und Dichter baden und Inspiration finden, fördern auch die Fruchtbarkeit¹⁶².

Zur Linken der Göttin ist eine Schlange zu sehen – eine weitere Anspielung auf die ersehnte Fruchtbarkeit. Zu lange schon wartete das spanische Volk auf die Geburt eines Thronfolgers. Die Schlange steht für den Fruchtbarkeitszauber in

¹⁵³ Die Malereien wurden 1877 wiederentdeckt. Vgl. Martínez Burgos, Matías, «Torre y arco de Santa María», in: *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 28 (108), 1949, S. 153-160, S. 154.

¹⁵⁴ Matías Martínez Burgos beschrieb 1949 erstmals die Malereien des Torbogens. Meine Ausführungen beruhen wesentlich auf seinen beiden Publikationen, die auch die Beschreibungen und die Wortlaute der Inschriften enthalten. Vgl. Martínez Burgos, *Torre y arco de Santa María*, 1949, S. 153-160 und *Estudio final comparativo*, 1950, S. 270-274.

¹⁵⁵ Juno hatte viele Beinamen wie Fluviona, Iugalis, Cinxia, Pronubia, die jeweils unterschiedliche Wirkungsbereiche und Aspekte ihrer Persönlichkeit repräsentierten. Vgl. zu Junos Entwicklungsgeschichte Fabian, *Aspekte einer Entwicklungsgeschichte*, 1978.

¹⁵⁶ Übersetzt: „Ich komme nun als Lucina, die ich die Patronin eurer Hochzeit war.“

¹⁵⁷ Vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 40.

¹⁵⁸ Lucina gilt neben Diana und Luna als Mondgöttin und steht in engem Zusammenhang mit dem weiblichen Zyklus und der Fruchtbarkeit, sowie allen Zusammenhängen von Mond und Geburt.

¹⁵⁹ Die Sichel am Kopf der Göttin ist auch auf Juno Caprotinae zurückzuführen. Die Göttin trug ein Ziegenfell auf ihrem Kopf, wodurch sie als gehörnte Göttin dargestellt wurde. Sie übernahm die Funktion einer Fruchtbarkeitsgöttin, vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 24.

¹⁶⁰ Übersetzt: „Ich setze glückliche Geburten frei durch den astralen Einfluss des geflügelten Pferdes Pegasus.“

¹⁶¹ Die Quelle wird erwähnt in Ovid, *Festkalender* 5, 7f und in Ovid, *Metamorphosen* 5, 255f.

¹⁶² Vgl. Martínez Burgos, *Torre y arco de Santa María*, 1949, S. 153.

Zusammenhang mit Juno Sospita¹⁶³, Epitheton Junos. Ein jungfräuliches Mädchen reichte der Schlange im Hain um den Tempel am Esquilin Speiseopfer. Wurden diese angenommen, so sollten sie und das Land reiche Frucht tragen¹⁶⁴.

An der linken Torbogenseite, auf gleicher Höhe mit Juno Lucina, steht Venus, Göttin der Liebe. Die deutliche Wölbung des Bauches zeigt sie, die Göttin des erotischen Verlangens, als werdende Mutter¹⁶⁵. Oberhalb der beiden Göttinnen ist an der Wölbung zu lesen: „*Et samis atque cypris, discordes tempore longo. Sunt simul pulchra ut faciant vos prole parentes*“¹⁶⁶.

Juno wurde auf Samos unter einem Lygosbaum geboren, wo sie sich im Zuge einer „Heiligen Hochzeit“ einmal jährlich mit Jupiter vereinigte¹⁶⁷. Sie ist Wächterin über die eheliche Sexualität und mit dem Schutz über die Ehe und Geburt betraut. Blumen und Blätter sind Attribute der Göttin, die auf die Fruchtbarkeit und den Segen der Natur verweisen. Venus, wie spätestens seit Botticelli allseits bekannt, entstieg, geboren aus dem Meeresschaum, einer Muschel an der Küste Zyperns. Die Göttin der sinnlichen Liebe und Begierde wird hier schwanger dargestellt. Seither im Streit, haben sich die Göttinnen nun trotz ihrer grundsätzlichen Opposition hier vereint. Der Anlass, Juno Lucina und Venus, *entente cordial*, endlich versöhnt nach dem Urteil des Paris, ist die Vermählung Philipps III. und Margarete von Österreich. 1596 wurde der Admiral von Aragonien nach Graz entsandt, um dort um die zukünftige Königin Spaniens zu werben. Zurück in Madrid überbrachte Portraits der drei Töchter – Philipp III. entschied sich für Margarete. Philipp II. bestimmte aber über den Kopf seines Sohnes hinweg und wählte die älteste der Schwestern, Gregoria, zur Braut. Gregoria verstarb allerdings völlig unerwartet und das Los fiel auf Margarete. Gerüchte kursierten, dass sie nur widerwillig der Verbindung zustimmte, sich dem Willen ihres Vaters beugte und den Mann heiratete, der für ihre Schwester vorgesehen gewesen war¹⁶⁸. Nicht nur der Besuch des Königspaars war überfällig, überfällig war auch die Geburt eines Thronfolgers. Der Künstler, dem wohl die Umstände der Eheschließung und der Brautwahl bekannt waren, hat eine klare Botschaft an die Vermählten.

Lucina tritt hier als Juno Lucina auf. Die Eigenschaften Junos als Fürsprecherin der ehelichen Liebe und Vereinigung werden durch die Inschriften und die Attribute des Pfaus und der Schlange aufgerufen, dennoch wird sie in der Inschrift in der Wand

¹⁶³ Vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 24–26.

¹⁶⁴ Bereits zu Zeiten Augustus entwickelte sich das Ritual zu einer Art Touristenattraktion und erfreute sich großer Beliebtheit- und Bekanntheit. Vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 24.

¹⁶⁵ Martínez Burgos, *Torre y arco de Santa María*, 1949, S. 154.

¹⁶⁶ Übersetzt: „Die aus Samos und von Zypern, für lange Zeit im Streit, sind hier vereint, um euch zu Eltern einer herrlichen Nachkommenschaft zu machen.“

¹⁶⁷ Vgl. Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 59.

¹⁶⁸ Vgl. Labrador Arroya, Félix, «Ceremonias regias en torno a Margarita de Austria y su propagación literaria y artística a través de las entradas de 1598 y 1599», in: Rey Hazas, Antonio / Campa Gutiérrez, Mariano de la / Jiménez Pablo, Esther, Hrgs., *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, S. 341–392.

als Lucina vorgestellt. Ihre Darstellung entspricht der Göttin Juno¹⁶⁹. Der Aspekt der Ehegöttin wird durch die begleitenden Attribute aufgerufen und neben den der Geburtsgöttin gestellt. Die Benennung der Götterfigur „Lucina“ in der Inschrift ist nicht zufällig gewählt, sondern betont den Aspekt der Geburtsgöttin. Auch die Gegenüberstellung der beiden Göttinnen Venus und Juno Lucina spricht dafür, dass es sich um eine Darstellung Junos handelt. Venus repräsentiert die lustvolle, leidenschaftliche Liebe. Juno hingegen ist das Sinnbild der ehelichen Liebe. Beide werden hier bewusst in Verbindung gebracht und um des Brautpaares Willen „vereint“, wie der Schriftzug preisgibt.

Die beiden Aspekte von Weiblichkeit sind hier symbolisch durch den Bogen, der sich zwischen die beiden spannt, zugleich verbunden und doch gegenübergestellt. Der Künstler fügt jedoch der Bedeutungsebene des Bildes, das Juno darstellt, eine weitere Komponente hinzu: Lucina, die Geburtsgöttin. Als Kind seiner Zeit sind ihm die antiken Mythen nicht nur bekannt, sondern sie sind Ausdrucksmittel, Sprache und Teil des Handwerkszeugs eines Kunstschaffenden. Camargo bedient sich hier eines reichen Repertoires bestehender Mythen und kombiniert sie, um eine Nachricht zu übermitteln.

Camargo überlappt die Bilder der Patronin der Ehe und der Geburtsgöttin Juno, die die Geburt verzögert oder beschleunigt. In den Worten Häusslers:

Ob pluralisch oder singularisch: Hera selbst [...] verkörpert etwas vom Wesen der Geburtsgöttinnen: sie, die als Hera Eileithyia in Argos und Athen verehrt wird und bei den Dichtern mehr als einmal zu erkennen gibt, daß sie etwas von Geburten-Verzögerung bzw. -Beschleunigung versteht. Diesem Aspekt als Geburtsgöttin entspricht, wie jeder sieht, Iuno Lucina¹⁷⁰.

Die Darstellungen sind nicht nur bloße Dekoration, nicht nur schöne Wandmalerei und Wandschmuck – sie sind Allegorien, die durch die Geschichten, die sie repräsentieren, lebendig werden und eine eindeutige Botschaft verkünden.

Bonet Correa formulierte treffend, dass die Architektur aufgrund der Allegorien, die sie darstellen, zu einer sprechenden wird:

Gracias a las estatuas y los relieves, de carácter alegórico, a los lienzos con empresas y emblemas y a las divisas heráldicas, los aparatos y ornatos efímeros tomaban vida y alcanzaban la categoría de “arquitecturas parlantes”¹⁷¹.

Die Allegorien sprechen: Der Künstler überlagert bewusst verschiedene Aspekte der Göttinnen, um eine Botschaft zu übermitteln. Lucina erscheint hier mit starken Attributen der Juno und ist im Torbogen von Burgos eine Juno Lucina. Die eigenständige Gottheit Lucina wird überlagert und ergänzt mit Aspekten Junos,

¹⁶⁹ Vgl. *Paulys Realencyclopädie*, 1918, S. 1124 Eintrag zu Iuno: Die Attribute neben dem Pfau sind auch ein langes Zepter in der Linken und eine kurze Fackel in der Rechten.

¹⁷⁰ Häussler, *Hera und Juno*, 1995, S. 78.

¹⁷¹ Bonet Correa, Antonio, «La arquitectura efímera en el Barroco en España», in, *Norba: revista de arte*, 13, 1993, S. 23-70, S. 40.

wodurch weitere Bedeutungskomponenten hinzugefügt werden und die Allegorien die Botschaft des Künstlers erweitern. Pedro Ruis de Camargo bedient sich der antiken Allegorien, um dem Königspaar eine klare Botschaft zu übermitteln. Die mythologischen Figuren werden übereinandergelegt und werden so zu einer Allegorie der erotischen Liebe in der Ehe. Eheleiche Vereinigung hat ein Ziel: das Zeugen von Kindern. Und schon bald nach dem Besuch in Burgos wurde die Infantin Anna Mauricia am 22. September 1601 geboren.

5 Lucina in der Vision eines Arztes

1580 wurde in Madrid das medizinische Traktat *Libro intitulado del parto humano en el qual se contienen remedios muy útiles y usuales para el parto dificultoso de las mugeres con otros muchos secretos a ello pertenscientes* publiziert. Sein Autor, Francisco Núñez de Coria oder (wie in manchen Editionen zu lesen ist) de Oria¹⁷² war ein Arzt aus Toledo, der an der Universität Alcalá studierte und lehrte. Wenig ist über sein Leben bekannt. Man geht davon aus, dass er 1535 in Casarrubios del Monte (Toledo) geboren wurde und 1590 in Madrid verstarb. 1560 erhielt er an der Universität Alcalá den Dokortitel, er praktizierte am Hof Philipps II. und verweist in seinen Werken immer wieder auf seine Erfahrungen als Arzt. Er ist der gängigen Humoralpathologie verschrieben, seine Lehren orientieren sich stark an den *autoridades* Hippokrates, Sokrates, Galenos und Avicenna, auf die er mehrfach referiert. Ein generelles und weitreichendes Interesse an Sexualität, Fortpflanzung und Geburt bezeugen seine anderen Werke, wie der *Tratado de medicina, intitulado: aviso de sanidad, dividido en 3 libros*, veröffentlicht 1569. Drei Jahre später, 1572, publizierte Francisco Núñez den *Tractado del uso de las mugeres, y como sea dañoso, y como provechoso, y qué cosas se hayan de hacer para la tentacion de la carne, y del sueño y baños*¹⁷³. Idealer Zeitpunkt für den ehelichen Geschlechtsverkehr, ideales Alter, Statur, äußere Merkmale und Risiken eines zu exzessiven Sexlebens werden erläutert¹⁷⁴. Neben dem *Libro intitulado del parto humano* seien die beiden gynäkologischen Traktate¹⁷⁵ *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños* von Damián Carbón aus dem Jahr 1541¹⁷⁶ und Juan Alonso de los Ruices de Fontechas *Diez privilegios para mugeres preñadas* von 1606¹⁷⁷ genannt. Im Unterschied zu den beiden oben genannten Werken und den anderen Publikationen des Arztes sticht

¹⁷² Für weitere Details zu Leben und Schaffen des Arztes sei auf den biografischen Eintrag zu Francisco Núñez de Coria auf der Website der Real Academia de la historia 2018 verwiesen. Vgl. <http://dbe.rah.es/biografias/19685/francisco-nunez-de-coria>, aufgerufen am 25.02.2020.

¹⁷³ Auch hier liegt bisher keine kritische Edition vor. Jean Dangler hat den Text transkribiert und kurz kommentiert, vgl. Dangler, Jean, «Estudio sobre el “Tractado del uso de las mugeres”», *Lemir*, 1, 1996–1997, vgl. Fischer-Monzón, *Nacer en tiempos de Calderón*, 2018b.

¹⁷⁴ Vgl. Fischer-Monzón, *Nacer en tiempos de Calderón*, 2018b.

¹⁷⁵ Einen Überblick zu den bedeutendsten gynäkologischen Traktaten Spaniens in der frühen Neuzeit gibt Jesús M. Usunáriz in seinem Artikel «El “oficio de comadres” y el “arte de partear”. Algunos apuntes sobre Navarra: siglos XVI–XVIII» in, Arellano, Ignacio, Hrgs., *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016, S. 319–363. Zum Vergleich dazu im französischen Sprach- und Kulturraum verweise ich auf Worth, Valerie, Hrgs., *Pregnancy and Birth in Early Modern France. Treatises by Caring Physicians and Surgeons (1581–1625)*, New York / Toronto, Iter Press, 2013.

¹⁷⁶ Carbón, Damián, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Mallorca, por Hernando de Cansoles, 1541.

¹⁷⁷ Ruices de Fontecha, Juan Alonso de los, *Diez privilegios para mugeres preñadas*, Alcalá de Henares, Luis Martínez Grande, 1606. Nina Kremmel stellt die zehn Privilegien in ihrem Aufsatz «Pregnancy: Privileges and Protection in the Spanish Golden Age» in, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6 (1), (2018), S. 467–481 vor.

das *Libro intitulado del parto humano* durch sein Vorwort und seine Widmung hervor: Die Göttin der Geburt, Lucina selbst, erscheint dem Arzt in einem Traum.

Das *Libro intitulado del parto humano* gilt bisher als das erfolgreichste gynäkologische Traktat Spaniens seiner Zeit, es sind mindestens fünf Editionen bekannt¹⁷⁸. Dennoch gibt es bisher noch keine kritische Edition des Werkes. Das Traktat wurde aus medizinhistorischer¹⁷⁹, nicht jedoch aus kulturwissenschaftlicher Sicht beachtet. Sein Inhalt lässt Rückschlüsse auf frühneuzeitliche Konzepte wie Leben, Frauen, Fruchtbarkeit, Sterilität, Hebammen, Ernährung, etc. zu. Der Titel verspricht wirksame Heilmittel gegen die gefährlichen Geburten der Frauen und andere Geheimnisse zum Thema. Der Autor richtet sich an Hebammen und Ammen und an all jene, die sich um das Wohl der Gebärenden und des Kindes sorgen¹⁸⁰. Zweck des Werkes ist es, bei der Geburt des Menschen Hilfe zu leisten¹⁸¹: „Aquí se trata de la materia y remedios de los partos, como se haya de socorrer a la preñada en *aquel triste y doloroso asalto del parto*“¹⁸² – die Wortwahl selbst drückt die Gefahr aus, die eine Geburt für eine frühneuzeitliche Mutter und Kind birgt, welche aus heutiger Perspektive nur im Ansatz nachvollziehbar ist. Einer schmerzhaften Geburt, einem Überfall gleich, die über die Schwangere hereinbricht und mit großer Wahrscheinlichkeit auch tödlich ausgeht, gilt es vorzubeugen. Er thematisiert die Anatomie des Uterus, Geburtstechniken, Ernährung, Umgang mit schwangeren Frauen, Krankheiten, Volksglauben und Kindbett, etc.

Der Arzt spricht von Jahren großer Mühen, die es ihn kostete, das Werk zusammenzustellen. Er betont den enormen Aufwand und die unzähligen Versuche, das Werk publizieren zu können und die Opposition, mit der zu kämpfen hatte¹⁸³ – sehr auf Kosten seiner Familie und seiner Patienten¹⁸⁴. Núñez verweist auf fol. 14v auf Eucharius Rösslin, erwähnt allerdings nicht, dass sein eigenes Werk eine bloße Übersetzung des 1513 erschienenen *Der Swangern frawen und Hebamme roszgarte*¹⁸⁵ des deutschsprachigen Autors ist, worauf Jesús Usunáriz aufmerksam macht. Genauer Aufbau und Inhalt des Traktats sollen hier nicht weiter Gegenstand

¹⁷⁸ Vgl. Eintrag zu Francisco Núñez de Coria auf der Website der Real Academia de la historia 2018 verwiesen. Vgl. <http://dbe.rah.es/biografias/19685/francisco-nunez-de-coria>, aufgerufen am 25.02.2020. Madrid, Tomás Junti, 1621; Zaragoza, Pedro Verges, 1638; gemeinsam erschienen mit den *Principios de Cirugía* de Gerónimo de Ayala, Valencia, Vicente Cabrera, 1693; Valencia, Jayme Bordazar, 1705; Madrid, Ángel Pascual Rubio, 1716; Madrid, Angel Pascual Rubio, 1724.

¹⁷⁹ Siehe beispielsweise Francés, María del Carmen, «La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria», in, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 103 (1975), S. 167-180.

¹⁸⁰ Die entsprechenden Seiten weisen keine Paginierung auf, deshalb füge ich eine fiktive Nummerierung ab der Titelseite ein, vgl. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [1]. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [14].

¹⁸¹ Vgl. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [4].

¹⁸² Vgl. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [14], Hervorhebung H.F.

¹⁸³ Diese Widerstände spricht auch die Figur Lucina in der geschilderten Vision an.

¹⁸⁴ Vgl. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [14].

¹⁸⁵ Rösslin, Eucharius, *Der Swangern Frauen vnd Hebammen Rosengarten*, Straßburg (Martin Flach) 1513. Eine genaue Analyse, in wie weit die beiden Werke in Inhalt und Aufbau differieren, und wo Francisco Núñez den deutschen Arzt wörtlich kopiert, ist ausständig. Vgl. Usunáriz, *Oficio y arte de partear*, 2016, S. 331-332.

sein, vielmehr interessiert der Prolog des toledianischen Gelehrten, der in seinem Werk der Tradition gemäß, einem *poeta vates* gleich, die Götter anruft. Núñez jedoch ruft nicht zu irgendwelchen Göttern, sondern er stellt seinen Ausführungen eine Vision voran, in der er selbst der Göttin der Geburt, Lucina, begegnet.

5.1 Lucina – *ninfa* im *locus amoenus*

An den Beginn der ersten Edition stellt der Gelehrte eine Widmung und Danksagung an Doña Isabel de Avellaneda und ihren Mann Don Íñigo de Cárdenas, ein einflussreiches Ehepaar am Hof Philipp II.¹⁸⁶ Die Widmung erstreckt sich über zehn Seiten¹⁸⁷. Warum er gerade dieses Ehepaar dafür erwählte, liegt laut dem Arzt an ihrer Fruchtbarkeit und herausragenden Genealogie. Der Zweck des Buches besteht darin, bei der menschlichen Geburt Hilfe zu leisten: „[D]el proposito y fin de la obra, porque como el fin della sea socorrer al nacimiento del genero humano“¹⁸⁸. Denn zum Gebären hätte Gott Himmel und Erde geschaffen¹⁸⁹. Der Gelehrte rühmt das Ehepaar und lobt ihre noble Herkunft. Nicht nur die Heilige Schrift bezeuge Gottes Willen zur Fortpflanzung der Menschen, sondern auch die Schriften der „Heiden“. Kindersegen ist der Wille Gottes. Núñez verweist auf Abraham und Gottes Versprechen über eine Nachkommenschaft wie Sand am Meer und Sterne am Himmel. Er spricht vom Segen Israels als auserwähltem Volk, er erwähnt David¹⁹⁰ und die Fruchtbarkeit Rachels und Rebekka. Denn die Unfruchtbaren (nur Frauen!) werden aus dem Tempel ausgeschlossen. Der Arzt geht dann über zu den Römern und Hippokrates und Aristoteles. Die Sterilität sei laut Hippokrates eine von Gott gegebene Krankheit. Herkules wird als Beispiel männlicher Fruchtbarkeit genannt, einer der Hauptgründe für seine Verehrung unter den Heiden, weshalb man ihm einen Tempel errichtete, denn er hatte zweiundsiebzig Söhne und eine Tochter. Unfruchtbarkeit sei ein weiblicher Defekt und treffe nur Frauen, da sie durch das Gebären mehr Anteil am Segen haben. Ihnen verlangt man viel mehr ab: in ihren Unterleiben so viele Monate das Kind zu tragen und unter Schmerzen zu gebären, und dabei ihr eigenes Leben zu gefährden, die Kinder danach großzuziehen und andere viele Mühen, die sie während der Erziehung auf sich nehmen. Darin liege das Werk Isabel Avellanedas, Mutter von

¹⁸⁶ Don Íñigo de Cárdenas war Präsident des königlichen Hofrats, seine Ehefrau war Schwester des Marinekapitäns Bernardino de Avellaneda, der unter drei spanischen Königen diente, Philipp II., III., und IV. Vgl. Martínez Hernández, Santiago, *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III. Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, S. 183 und Campus Hernán, María del Pilar / Moreno Martín, José María, *Catálogo de documentos de Bernardino de Avellaneda en el archivo del Conde de Orgaz (1570- 1636)*, Madrid, Museo Naval de Madrid, 2005.

¹⁸⁷ Vgl. Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [3-13]. Text zum Teil modernisiert von H.F.

¹⁸⁸ Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [4].

¹⁸⁹ Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [4].

¹⁹⁰ Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, [5].

neun Kindern. Nach diesen umfangreichen Ausführungen und Exkursen beginnt sein Bericht über seine Erscheinung der Geburtsgöttin:

Es trug sich zu, schildert er, als er nach getaner Arbeit an einem schattigen Plätzchen vom Pflegen der Kranken ausruhte und in einen süßen Schlaf fiel. Er begann zu träumen:

Allegase también a esto, que como yo después del cansancio de la vista de los enfermos me allegase a recrear junto a unas fuentes y sombras de unos alamos muy poblados, me cayó adormido de un dulce sueño, en el que comencé a soñar que navegaba por un ancho pielago de mar, y que sobreviniendo una gran fortuna de vientos y de aguas, el navio se quebró hundió, y que yo como las altas olas y avenidas, fui llevado junto a unas riberas muy pobladas de espesos árboles, por lo que viedo [?] me y ocercado de las olas y fortuna del mar, y viendo que me iba a abnegar, y que queriendome ayudar de las ramas de algunos árboles que parecían a las orillas de aquellas verdes riberas, antes me derrocaba y rasgaba por ser canbroneras y espinos traspuestos en el yugas [?] de los amenos a fructíferos árboles. Finalmente llevándome aquel turbión y avenida de aquellas aguas, quiso Dios topasse con dos altos árboles, los cuales engrandeza y pompa excedían a los demás, porque eran poblados de muchas ramas, y rezias e largas, con tantas flores, y de tan suave olor, que en todo el bosque se sentía su fragancia, y bien parecían ser árboles generosos y nacidos en aquellas reales y verdes riberas¹⁹¹.

Er erlitt Schiffbruch in der stürmischen See und geriet in eine von dicht stehenden Bäumen umgebene Bucht. Er konnte sich anhand einiger Äste ans Ufer retten. Nachdem er sich durch stacheliges Gestrüpp gekämpft hatte, fielen ihm zwei besonders hohe und prächtige Bäume auf. Gott wollte, dass er auf diese zwei Bäume stieß, schreibt er, größer und prächtiger als die anderen, denn sie waren voller kräftiger und langer Äste, voller Blüten und von einem zarten Geruch, von dem der ganze Wald erfüllt war. Es waren edle Bäume, gewachsen in diesen königlichen, herrschaftlichen, grünen Ufern.

Er führt weiter aus, wie er nun von Ast zu Ast steigt und so die Bucht verlässt und an einem lieblichen Ort ankommt:

Pues luego allegándome junto a aquellos verdes y floridos árboles, me así de un ramo baxo, y luego de toro más arriba, hasta que así poco a poco restribando salí que aquel golfo: pues como así con esta agonía y trabajo saliesse, fuime paseando por aquella verde ribera de un suavísimo y templado ayre, la qual deleitaba los oídos con una dulce armonía de papagayos, ruisseñores, y calandrias, y otras avezicas: de mil maneras de colores y figuras, las cuales resonaban con una divina armonía: pues estando yo así atónito y admirado, vi venir de repente una muy agraciada nimpha, toda vestida de ropa azul de pedrería, puesta en su cabeza una guirnalda de espigas verdes, entremetidas flores de varios colores, en la mano derecha traía muchas yervas y ramos, que a lo que puede coniecturar eran por la mayor parte, la Anagiris, y la Aristología, y en la manzo izquierda un vaso muy rico de oro lleno de mua suave y dulce miel, de sus pechos alabastrinos salía una muy alba y delicada leche: pues como yo la viesse,

¹⁹¹ Núñez, Libro intitulado del parto humano, [9-10].

admirado de un tan divino aspecto tornéme como mudo, hasta en tanto que allegándose a mí me tomó por la mano¹⁹².

Er gelangt nach großen Mühen und Anstrengungen an einen *locus amoenus* – ein lieblicher, grüner Ort, es weht eine sanfte Brise, Vögel in tausend Formen und Farben zwitschern, alles in göttlicher Harmonie¹⁹³. Stumm angesichts der Schönheit, sieht er plötzlich eine graziöse Nymphe in blauer mit Edelsteinen besetzter Robe auf sich zukommen. Auf ihrem Haupt trägt sie einen Kranz mit grünen Ähren, durchsetzt von Blumen in verschiedensten Farben. In der rechten Hand hält sie Zweige, vorwiegend Anagiris und Aristologia, wie er erkennt. In ihrer Linken hält sie ein goldenes Glas, gefüllt mit süßem und sämigem Honig. Aus ihren alabastarfarbenen Brüsten fließt eine weiße, köstliche Milch. Während er die göttliche Erscheinung bewundert und verstummt, nähert sie sich ihm und ergreift seine Hand. Nun richtet die eindrucksvolle Erscheinung das Wort an ihn:

[D]ijo, no temas, porque te hago saber que yo me llamo Lucina, y por otro nombre la Diosa de los partos, y vengote a declarar lo que has visto, hagote saber que esse golfo de mar en que te has hallado, es el trago deste mundo desordenado y turbulento, que con las ruedas de la fortuna sublima y enfalça a unos hasta la cumbre, y a otros abate hasta el profundo, sin tener razón ni cuenta de lo que haze: por que aun a los que mucho enfalça con mucha facilidad derrueca: por ende el que se piensa poner en salvo hase de ir por el medio: porque o no se despepite de lo muy alto, o se hunda en lo muy baxo. Aquellos espinos que estaban a la orilla del piélago, en las quales te espinabas, son algunas personas a las quales te encomendaste pensando favorescerte dellos, empero como fuessen de baxa fuerte, avaros, de ruynes costumbres, nacidos para su proprio interés, más te offendieron, porque de su nacimiento no eran generosos ni cortesanos, sino que fueron violentamente traspuestos en las casas reales, empero aquellos árboles tan principales y hermosos floridos y de firmes ramos, a los quales te assiste son don Íñigo de Cardenas y doña Isabel de Avellaneda su mujer, gente señalada entre los míos, a quien yo tanto he regalado con aumento de Illustre generación. A estos quiero que como a mí mesma consagres esta obra de mi divinidad, no uno acabado de decir estas razones, quando luego incontinentemente oí una música de voces muy entonadas que parecían celestiales, en las quales se oían versos de gran poesía, así latina como de nuestro común hablar Español, y por muy atento que estuve no pude retener en la memoria más que aquestos versos¹⁹⁴.

Sie spricht: „Fürchte dich nicht! Ich lasse dich wissen, dass ich Lucina bin, mit anderem Namen, Göttin der Geburt. Ich komme, um dir zu erklären, was du gesehen hast. Der Golf, in dem du dich befunden hast, ist diese ungeordnete und turbulente Welt [...] aber jene fürstlichen Bäume hingegen, prächtig und reich an Blüten und kräftigen Ästen, sind Don Íñigo de Cárdenas und Doña Isabel de Avellaneda, seine Frau, von mir unterwiesen. Sie gehören zu mir, ich habe sie so reichlich beschenkt mit der Vermehrung ihres Geschlechts. Ihnen möchte ich, dass du dieses Werk meiner Göttlichkeit weihst, und auch mir selbst.“ Dann spricht der Arzt Núñez: „Sie hatte kaum ihre Ausführungen beendet, da hörte ich Stimmen,

¹⁹² Núñez, Libro intitulado del parto humano, [10-11].

¹⁹³ Núñez, Libro intitulado del parto humano, [9].

¹⁹⁴ Núñez, Libro intitulado del parto humano, [11-12].

eine liebliche Musik, sie schienen himmlisch, und eine großartige Poesie in Latein und in unserer Sprache, und so aufmerksam ich auch gewesen war, so blieben mir nur folgende Verse in Erinnerung [...]“¹⁹⁵. In den Versen wird sehr deutlich, dass es Lucina selbst es ist, die den Kinderreichtum schenkt. Sie bezeichnet das fruchtbare Ehepaar als von ihr unterwiesen und als Teil ihrer Gefolgschaft. Sie gibt dem Arzt die klare Anweisung, sein Werk über Geburt, sowohl ihr, als Göttin der Geburt, als auch dem adeligen Ehepaar zu widmen.

5.2 Lucina – Fruchtbarkeitsgöttin

Der Arzt stellt seinem Werk zu Geburten einen Bericht über eine Vision voran, in der die Göttin der Geburt selbst erscheint und ihre Worte an ihn richtet. Der Gelehrte erleidet in seinem Traum Schiffbruch in einem Golf, ein Symbol des Fruchtwassers und der Quelle des Lebens¹⁹⁶. Die prächtigen Bäume repräsentieren laut den Worten der Geburtsgöttin das fruchtbare und ehrwürdige Ehepaar. Die Bäume selbst sind ein Bild für Fruchtbarkeit und Fortpflanzung. Ihre Beschreibung, prächtig, hochgewachsen, voll kräftiger Äste und blütenreich, spielt auf die reiche Nachkommenschaft des adeligen Paares an.

Lucina erscheint als atemberaubend schöne Nymphe inmitten eines *Locus amoenus*¹⁹⁷. Dem Topos entsprechend findet sich der Arzt in einer idealisierten Naturlandschaft wieder. Der Ortstopos, wie auch Núñez ihn schildert, ist ein Ort der sexuellen Vereinigung voller Fruchtbarkeitssymbole. Umgeben von einer grünen, blühenden und sprießenden Flora, von farbenprächtigen und lieblich singenden Vögeln, nähert sich die Göttin. Ihre Erscheinung verschlägt dem Arzt die Sprache. Graziös, in blauer, mit edelsteinbesetzter Robe¹⁹⁸ kommt sie auf ihn zu und richtet ihre Worte an ihn. Der Kranz auf ihrem Haupt symbolisiert die Fruchtbarkeit und Jungfräulichkeit der Frau, wie er auch seit der Antike das Haupt einer Braut schmückt. Die Zweige in ihrer rechten Hand erkennt der Mediziner und verrät auch ihre Namen: *Aristolochia Clematitis*, die an weibliche Genitalien erinnert, und *Anagyris foetida*, eine Pflanze mit Schoten in phallischer Form. In ihrer Linken platziert der Arzt ein goldenes Gefäß, überfließend mit Honig. Die Brüste der Göttin sind

¹⁹⁵ Núñez, Libro intitulado del parto humano, [12].

¹⁹⁶ Vgl. Forstner, *Die Welt der Symbole*, 1967 [1961], S. 73.

¹⁹⁷ Der literarische Topos wird klassisch mit folgenden Merkmalen beschrieben: ein Ruheplatz in einem Hain, meist unter einem Baum, ein schattiges Lager, das Ort der Erholung und Ruhe ist. Bäume in der Vertikale und Gewässer in der Horizontale bilden die ruhevolle und zumeist kühle Umgebung. Vögel, Blumen und Pflanzen, Lieder und Musik sind weitere Elemente, die für den Ort der idealisierten Natur- und Idylle charakteristisch sind. Er ist oft Schauplatz der Vereinigung von Liebenden. Siehe *Locus amoenus* (lat. Lieblicher Ort), Wilpert von, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Sonderausgabe der 8. Verbesserten und erweiterten Auflage, Stuttgart, Kröner, 2013 [2001], S. 484-485.

¹⁹⁸ Ihre Gewandung könnte eine Anspielung auf den Sternenmantel sein, der im Kapitel zu Michele Parrasios *Alegoría del nacimiento del infante Fernando* in dieser Arbeit behandelt wird.

entblößt. Aus ihnen fließt süße und weiße Milch. Milch und Honig sind seit jeher Inbegriffe des Überflusses und der Fruchtbarkeit. Der Ausgang der Begegnung zwischen dem Arzt und der göttlichen Erscheinung im lieblichen Hain der Vereinigung bleibt inexplizit.

Sie weist keinerlei Charakteristika einer Hebamme auf. Im Vordergrund ihrer Darstellung stehen Fruchtbarkeit und weibliche Anmut. Francisco Núñez' Göttin der Geburt erscheint ohne mythologischen Kontext. Weder wird sie von den üblichen Attributen begleitet, noch gibt es andere Hinweise auf ihre Rolle als Hebammengöttin. Nichts deutet auf ihre Funktion als geburtsverzögernde oder geburtsbeschleunigende Gottheit hin. Sie trägt keine Mondsichel auf ihrem Haupt. Weder der Pfau Junos noch die Schlange umgeben die Göttin. Sie ist hier eine sexualisierte Fruchtbarkeitsgöttin. Angesichts der großen Kinder- und Frauensterblichkeit im 16. und 17. Jahrhundert¹⁹⁹ überrascht die Betonung des Fruchtbarkeitsaspekts der Göttin nicht. Lucina ist in der Vision des Arztes stark sexualisiert und unterscheidet sich damit deutlich von den anderen hier untersuchten Darstellungen der Geburtsgöttin. Er legt ihr Worte in den Mund, um Isabel de Avellaneda und ihren Gatten sowie die Familie der Ehefrau zu ehren und lobpreisen. Deren zahlreiche Nachkommenschaft zeugt von der Zugehörigkeit zur Göttin selbst. Sie spendet den Kindersegen, sie schenkt Leben. Sie selbst ist Geberin des Kinderreichtums²⁰⁰. Nur wenige Seiten davor spricht der Arzt von Gott, der den Menschen schuf, um sich fortzupflanzen. Er nennt Beispiele aus der Bibel und etabliert so einen christlichen Kontext. Innerhalb dieses Rahmens lässt Francisco Núñez die antike Gottheit erscheinen und von sich als Geberin des Lebens sprechen, die Grenzen zwischen katholischer Religion und antiker Mythologie verwischen.

Anders als in den anderen Darstellungen wird Lucina lebendig, als eine Person in Fleisch und Blut, als Mensch porträtiert. Sie spricht und hat einen Willen. Mythos ist hier nicht nur verkörpert, er erhält einen Körper. Francisco Núñez haucht dem Mythos Lucina Leben ein und gebraucht die Allegorie als Sprachrohr für seine Interessen.

¹⁹⁹ Vgl. Aichinger, *Parto violento*, 2014, S. 24.

²⁰⁰ Juno Lucina war auch im antiken Rom als Spenderin von Kinderreichtum verehrt, wie eine Abbildung von ihr auf einer Münze zeigt. Faustina Minor, Frau Marc Aurels, Mutter von dreizehn Kindern ist auf der anderen Seite abgebildet, sie repräsentiert die kaiserliche Fruchtbarkeit (*fecunditas Augustae*) um den Weiterbestand der Dynastie (*aeternitas imperii*) zu sichern, vgl. Backe-Dahmen, *Die Welt der Kinder*, 2008, S. 19.

6. Lucina am Frontispiz eines Rechtstraktats

Wann beginnt eine Schwangerschaft? Wie lange dauert sie? Wie misst man ihre Dauer? Das sind entscheidende Fragen, wenn der Ehemann auf Reisen ist und bei der Rückkehr seine Frau mit mondgerundetem Bauch vorfindet. Widersprechen sich die antiken Autoren wie Plinius, Aristoteles und Hippokrates, wenn sie von acht- oder gar dreizehnmonatigen Schwangerschaften sprechen? Sind ihre Aussagen mit den Erfahrungen des 16. Jahrhunderts in Einklang zu bringen? Wie lange überlebt der männliche Same eines (verstorbenen) Mannes im Leib der Frau? Und in welchem Zeitraum nach der körperlichen Vereinigung ist eine Befruchtung möglich? Die Zeit zu kennen und exakt messen zu können ist entscheidend in einer Gesellschaft, in der – vor allem aus Sicht des Adels und regierender Häupter – Fortpflanzung und Fortbestand der eigenen Blutlinie von zentraler Bedeutung sind. Wer wird der Erbe? Und was macht einen rechtmäßigen Erben aus? Diese Fragen sind essentiell, wenn ein Vater die Treue seiner Frau anzweifelt, eine schwangere Witwe ihren Status und ihr Erbe sowie jenes ihres posthumen Kindes zu klären hat, ein Mann ein Kind aufnimmt, das nicht sein eigenes ist, oder, wo immer es um rechtliche und damit um finanzielle Angelegenheiten geht²⁰¹. Die rechtliche Abhandlung *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimi designatione*²⁰² des Juristen Alonso Carranza, erstmals publiziert im Jahr 1628, behandelt genau diese Fragen und war bisher noch nicht ausreichend Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen²⁰³. Carranza ist bekannt für sein Plädoyer gegen die verwerflichen Kleidungsitten, die durch den Einfluss französischer Kultur am spanischen Hof Einzug genommen hatten und mit ihnen auch ein Sittenverfall. Er kritisierte Kleidungsstücke wie etwa die *guardainfantes*²⁰⁴, weit ausgestellte Panniers, die sich auf die Gesundheit der Frauen und der zukünftigen Erben und somit auch auf das gesamte Königreich nachteilig auswirkten, zumindest nach dem Dafürhalten des Juristen²⁰⁵. Mit seiner *Disputatio* wollte er Ordnung in das Chaos der Zeitmessung im Zusammenhang mit Schwangerschaft und der Legitimation von Geburten bringen. Um das zu tun, untersuchte er die Funktionen und Unterschiede der verschiedenen Kalender: des ägyptischen, des griechischen und des Kalenders der

²⁰¹ Zu schwangeren Witwen im Siglo de Oro siehe Dulmovits, Alice-Viktoria, «Unseen Heirs. Written Traces of Pregnant Widows and Posthumous Children in Early Modern Spain (1490-1673)», in, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6 (1), 2018, S. 433-449.

²⁰² Carranza, Alfonso de, *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimis designatione*, Madrid, Auctoris Impensis, ex typographia Francisci Martinez, 1628.

²⁰³ Bis dato liegen weder eine Übersetzung noch eine edierte Ausgabe des in lateinischer Sprache verfassten Werks vor. vgl. Aichinger, Wolfram, «Dar tiempo al tiempo: Embarazo, legitimidad y calendarios femeninos en Calderón y en la sociedad del Siglo de Oro», in, *Bulletin of the Comediantes*, 72, 2, 2020, S. 93-115, als auch Fischer-Monzón, *Nacer en tiempos de Calderón*, 2018b.

²⁰⁴ Die *guardainfantes* schnürten die Taillen der Frauen zu sehr ein und wirkten sich wohl negativ auf deren Fruchtbarkeit aus.

²⁰⁵ Carranza, «Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos de Alonso Carranza y Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan del Ldo. Arias Gonzalo», Suárez Figaredo, Enrique, Hrgs., in, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 15, 2011, S. 66-166, S. 70, er spricht vom „Dämon aus Frankreich“, der mit den Ketzern eingeschleppt wurde.

Hebräer. *Pater incertus est*, aber Zeiten und Dauer zu kennen, kann maßgebend sein in Zeiten, in denen es keine DNA-Analysen und Vaterschaftstests gab. Denn die Mutterschaft gewiss ist, bezeugt und beglaubigt durch die anwesenden Personen, ist es ihr Beginn, der Moment der Empfängnis, der im Verborgenen und Ungewissen geschieht. Beide, Mediziner und Juristen, waren sich der Ungewissheit des weiblichen Zyklus und der variablen Dauer von Schwangerschaften bewusst. Carranza möchte dieser Ungewissheit Herr werden und überrascht mit seinem Wissen, seinen Ansichten und Vermutungen zu Fragestellungen, die noch heute, trotz technischen Fortschritts, aktuell sind. Errechnete Geburtstermine sind auch in unserer heutigen Zeit nur Annäherungen und noch heute sind wichtige juristische und gesellschaftliche Fragen rund um Geburt und Schwangerschaft zu klären²⁰⁶. Carranza situiert seine Debatte im mythologischen Kontext, mit einem Diskurs über die Göttinnen der Geburt – Diana, Luna und Lucina. Das Traktat folgt der zeitgenössischen Konvention und Tradition, den antiken Göttern Tribut zu zollen²⁰⁷. Den juristischen Ausführungen werden eine Titelseite mit Abbildungen von antiken Gottheiten und Erläuterungen dazu vorangestellt. Die Zeichnungen stammen aus der Hand von Don Juan de Jáuregui y Aguilar²⁰⁸ und der nicht näher zuordenbare Paratext vor dem mit „Idem lectori“ betitelten Abschnitt wurde von Alfonso Ramírez de Prado verfasst²⁰⁹.

6.2 Mondgöttin und Sonnengott

Der Stich der Titelseite der Ausgabe von 1628 zeigt vier Gottheiten als Allegorien zu Fortpflanzung und Recht. Die dargestellten Figuren werden jeweils von Inschriften begleitet, die aus antiken Werken stammen. Die einzelnen Götter und Inschriften, und warum sie an diese Stelle gesetzt wurden, wird den Lesern unter der Überschrift „Idem lectori“ in kurzen Worten erklärt. Zu sehen ist ein perspektivischer Raum mit drei Ebenen, in denen die allegorischen Figuren positioniert sind. Im unteren Bereich der Darstellung sitzt Justitia, Göttin der Gerechtigkeit. In ihren Händen hält sie ihre Attribute Schwert und Waage. Justitia sorgt für Ordnung und Recht in den Fragen zu Schwangerschaft und Legitimation. Unter ihr steht geschrieben: *In Natura podest justo secernere iniquum*²¹⁰.

²⁰⁶ Man denke beispielsweise an Leihmutterschaft, künstliche Befruchtung und das Einfrieren von Föten, in deren Zusammenhang noch vieles ungeklärt ist.

²⁰⁷ Vgl. Seznec, *The Survival of The Pagan Gods*, 1995.

²⁰⁸ Name und Jahreszahl sind auf der Titelseite zu finden. Spanischer Dichter und Maler (1583 getauft – 1641), Real Academia de la Historia, Eintrag unter Juan de Jáuregui y Aguilar, <http://dbe.rah.es/biografias/13255/juan-de-jauregui-y-aguilar>, aufgerufen am 19.02.2021.

²⁰⁹ Alfonso Ramírez de Prado war „ein spanischer Rechtsgelehrter von Madrit“, vgl. Zedler, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 29 (Pr-Pz), Leipzig und Halle, Johann Heinrich Zedler, 1741, S. 10.

²¹⁰ Übersetzt: „In ihrem Wesen trennt sie Unrecht vom Recht“.

Vor Justitia, jeweils zur Linken und zur Rechten der Göttin der Rechtsprechung, im Bild weiter vorne, sind zwei Säulen: In der linken Säule steht in einer Einbuchtung der Gott Apollo, in der rechten Lucina. Zentral im Bild stehen daher Mann und Frau, sie sind zugleich Sonne und Mond, Apollo und Lucina, und wofür sie allegorisch stehen. Oben, in einem Gemälde, das im dargestellten Raum oberhalb dieser drei Gottheiten hängt, ist die polymastische Diana von Ephesos²¹¹ abgebildet, als allesnährende Mutter und lebensgebendes Prinzip: *Rerum alma parens*²¹², so der Schriftzug über ihr.

Apollo ist als junger, fast jugendlicher Mann dargestellt, mit kurzer Toga gekleidet, ist „bei der Zeugung der Menschen die Hauptsache“²¹³, laut Erklärung. Um sein Haupt erstrahlt die Sonne und in seiner Hand hält er eine große, lodernde Fackel. Die Inschrift über ihm lautet: *ex uno capite profluit ardor*²¹⁴.

Lucinas Haupt schmückt eine Mondsichel. Ihr Haar ist lose zusammengebunden. Sie trägt eine kurze Toga, ihre Unterarme und Teile der Beine sind unbedeckt. Ihr linker Arm ist bis über den Ellenbogen nackt und steht somit symbolisch für ihr Hebammenwerk²¹⁵. In ihrer rechten Hand hält sie eine brennende Fackel, kleiner jedoch als die Apollos. Die Fackel, lateinisch *fax*, repräsentiert Sonne und Mond, deren Licht in der antiken Literatur auch mit *fax* bezeichnet wurde. Die Fackel Lucinas, mit der sie manchmal dargestellt wird, steht zugleich für die Qualen der Geburt, aber auch für das Augenlicht, das die Göttin den Neugeborenen spendet. Über Lucina ist folgender Schriftzug zu lesen: *Omni modis occursans officinsque*²¹⁶. Die Zeile stammt aus Lukrez *De rerum natura* und steht im Kontext der Mondbewegungen im Verhältnis zur Sonne. Die Wahl dieses Zitats unterstreicht Lucinas Rolle als Mondgöttin. Lucina wird hier Apollo, dem Sonnengott, gegenübergestellt. Die beiden Gottheiten sind als Mann und Frau auf Augenhöhe zueinander, ähnlich proportioniert, von gleicher Körpergröße, und richten ihren Blick auf ein imaginäres Zentrum des Raumes. Sie repräsentieren das männliche und

²¹¹ Natura ist eine Figur der antiken Poetik, Rhetorik und Kosmogonie, die erst im Mittelalter zu ihrer vollen Blüte kam. Mehr zu Natura siehe Modersohn, Mechthild, *Natura als Göttin im Mittelalter: Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin, Akademie Verlag, 1997 (Dissertation Universität Hamburg, 1995). Zu Diana von Ephesos siehe Gösch, Andrea, *Diana Ephesina. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.- 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996. Diana Ephesias Auftreten im Bereich Geburt siehe Gösch, *Diana Ephesina*, 1996, S. 53-56.

²¹² Übersetzt: „Mutter aller Dinge“.

²¹³ Die Seiten zwischen Frontispiz und Beginn des ersten Kapitels sind unpaginiert. Ich füge deshalb eine (fiktive) Seitenzahl in eckigen Klammern an und beginne die Zählung mit der ersten texttragenden Seite nach dem Frontispiz, Carranza, *Disputatio*, [4].

²¹⁴ Übersetzt: „aus einem Kopf fließt die Hitze“.

²¹⁵ Carranza, *Disputatio*, [4], [...] altera manu vacua velut parturitionum officii apte praestoque occurrentem [...].

²¹⁶ Lukrez, *Von Der Natur / De Rerum Natura: Lateinisch – Deutsch*, hrsg. von Diels, Hermann, 3. Auflage., Berlin / Boston, De Gruyter, 2014. (Sammlung Tusculum), 5, v. 718, S. 461, übersetzt: „der sich zugleich mit ihm dreht und auf mancherlei Art in den Weg läuft“.

das weibliche Prinzip als nötige Voraussetzung für die Fortpflanzung. Über ihnen ist eine Allegorie der Natur abgebildet.

Das Frontispiz ist übersät mit Symbolen, die in Verbindung mit Fruchtbarkeit und Fortpflanzung stehen. Phallische Formen, Rosetten, eine Vielzahl an Muschelformen, pralle Früchte, üppiger Blumenschmuck und Girlanden, Rundungen und Bögen sind zu sehen. Die Rosetten und Muscheln zieren die Sockel der Podeste, auf denen Lucina und Apollo stehen, und formen einen Bogen über das Gemälde der Natura. Kegelspitzartige Figuren bilden links und rechts den Abschluss der Säulen. Oben im Bild hängen strotzende und überladene Girlanden mit prallen Quitten, der „Frucht der Liebe“²¹⁷.

Die Köpfe der Götterfiguren formen ein Dreieck in der oberen Hälfte des Bildes. Das Dreieck verweist auf die göttliche Dreieinigkeit, Schöpferkraft, Kreativität und Einheit. Die geometrische Form, die seit tausenden Jahren als Symbol männlicher und weiblicher kreativer Energien gesehen wird²¹⁸, zeigt nach oben und steht somit für das Männliche²¹⁹. Mit der gregorianischen Kalenderreform, und dem damit einhergehenden Primat der sonnenzentrierten Zeitmessung, wird der Mondkalender in seiner Bedeutung noch weiter in den Schatten der alles überstrahlenden, männlichen Sonne gestellt²²⁰.

Auf den vier unpaginierten Seiten nach dem Frontispiz werden der Ursprung und die Funktionen der Göttinnen beschrieben. Außerdem werden antike – griechische sowie römische – Autoren zitiert, wie beispielsweise Catull, Varro, Cicero, Seneca und Plinius. Im Fokus der Ausführungen steht Lucina. Einer Bibliographie gleich, werden die Stellen aufgelistet, in denen die Göttin der Geburt zur Sprache kommt. Der Autor stellt folgende Frage: „[Q]ua de causa Lucinae illi, quam prima pagina adpinxiti, videaris, potius Luna, quam Iunoni ornatum cultumque tribuere?“²²¹ Dann lässt er wissen: „Quandoquidem consentiens, tum veterum, tum recentium

²¹⁷ Quitten waren bei den alten Griechen als „Frucht der Liebe“ ein Symbol der Fruchtbarkeit und der Liebe. Sie waren Dionysus und Venus geweiht und dienten als Brautspeise, vgl. *A fruitful past. A survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh*, Ausstellungskatalog Amsterdam (Galerie P. de Boer) und Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), Amsterdam, 1983, S. 37.

²¹⁸ Ausführlich zum geometrischen Symbol des Dreiecks und seiner Bedeutung in verschiedenen Kulturen siehe Zorach, Rebecca, *The Passionate Triangle*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2011, S. 69-72 und Forstner, *Die Welt der Symbole*, 1967, S. 67-68.

²¹⁹ Die einzelnen Elemente in allen Ebenen auszudeuten übersteigt den Rahmen dieser Arbeit.

²²⁰ Zur Bedeutung der Kalenderreform siehe Rüpke, Jörg, *Zeit und Fest. Eine Kulturgeschichte des Kalenders*, München, Beck, 2006 oder auch Borst, Arno, *Computus, Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

²²¹ Carranza, *Disputatio*, [1], übersetzt von H.F.: „Warum wird Lucina, welche ich auf der ersten Seite angebracht habe, wie ihr seht, Verehrung und Huldigung entgegengebracht, mehr noch als Luna, die Juno gebühren?“.

Scriptoram, opinio eandem Lucinam, eandem Iunonem esse crediderit, ita ut passim nomen munia confundat.“²²²

In den darauffolgenden zwei Seiten werden die Zitate aus den antiken Autoren angeführt und damit Lucinas Herkunft, Ursprung und Aufgaben erklärt, die Aufgabenbereiche von Luna und Diana erläutert und die Unterschiede bei den antiken Autoren dargelegt. Ihr Werk sind die Gebärenden, aber auch Luna und Diana sind Göttinnen der Geburt. Lucina ist ein Epitheton der Juno, Ehefrau des Jupiters. Der Autor spricht die Selbständigkeit der Göttin²²³ an, indem er auf die Episode zu Alkmene in Ovids Metamorphosen verweist, in der Lucina und Juno als zwei voneinander getrennte Persönlichkeiten auftreten²²⁴.

Die einzelnen Nennungen und Erläuterungen zu Lucina und den anderen Göttinnen, Juno, Luna und Diana, geben wieder, was das vorherrschende Wissen der Zeit über die antiken Götter war.

Die Götterfiguren sind Bilder, die ein komplexes Narrativ formen und dem Betrachter eine Botschaft übermitteln, überladen und ausgeschmückt mit Symbolen, bewusst platziert, um die Aussage zu untermalen und zu bekräftigen. Die Symbole, über assoziative Impulse hinaus, zu dekodieren ist nötig, um die Botschaft dahinter zu erfassen. Die Figuren und Repräsentationen sind nicht zufällig an dieser Stelle, am Frontispiz, platziert, sondern sind als Teil des Gesamtwerks zu betrachten. Sie fungieren als Transmitter und Teil der Botschaft selbst, sie sind die Botschaft selbst, wie Roland Barthes konstatierte²²⁵.

6.3 Warum Lucina?

Warum ist Lucina an dieser Stelle, fragt der Autor seine Leser. Warum ist sie das, fragen auch wir uns als moderne Leser. Lucina ist im juristischen Traktat Alonso Carranzas Hebammengöttin, sie ist die Göttin der Gebärenden. Sie ist Frau. Lucina ist Mondgöttin. Als solche wird sie dem Sonnengott als Mondgöttin gegenübergestellt. Apollos Kopf ist umgeben von einer Sonne, Lucina trägt eine Mondsichel über ihrem Haupt. Der Mond galt als maßgebliche Kraft in allen Prozessen rund um Rhythmen der Natur und Fortpflanzung, der Erneuerung und der weiblichen Zyklen und auch der Geburt selbst. Der Glaube der Menschen an die Kraft des nächtlichen Gestirns manifestiert sich in den Kulturen um die

²²² Carranza, *Disputatio*, [1], übersetzt von H.F.: „Insofern stimme ich mit der Meinung sowohl der alten, als auch der heutigen Autoren, überein, dass man von Lucina und Juno das gleiche glauben wird, sodass man leicht Namen und Aufgabe verwechseln könne.“

²²³ Carranza, *Disputatio*, [3].

²²⁴ Ovid, *Metamorphosen* 10, vv. 501-520., vgl. dazu auch Petersmann, *Lucina nixusque pares*, 1990, S. 158.

²²⁵ Vgl. Roland Barthes bahnbrechender Essay zur Rhetorik des Bildes, Barthes, Roland, «Rhetorik des Bildes», in, Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990 [1964].

Mondgöttinnen. Die antiken Mondfrauen, Diana, Luna und Lucina sind Allegorien, Personifikationen der menschlichen Intuition, der Ängste und Hoffnungen und der Zeiten und Gezeiten. Sie sind ambivalent und launenhaft, wie es auch die Natur ist. Denn die Vorgänge im Zusammenhang mit Fortpflanzung sind geprägt von großer Unsicherheit, von Ungewissheit und Gefahr, was sich in den mythologischen Figuren und ihren Charakteren widerspiegelt. Heute ist der Mond als Referenz der Zeitmessung in den industrialisierten Ländern untergegangen, wie Norbert Elias in seinen Reflexionen über die Zeit klarmacht: Das elektrische Licht hat die Nacht zum Tage gemacht und die Funktion des Mondes als Zeitgeber ist heute nicht mehr von großer Relevanz²²⁶. Im Siglo de Oro, so bezeugen zahlreiche Zeugen der Zeit, sind Sonne, Mond und die Sterne omnipräsent in den Texten und Kunstwerken – und mit ihnen die Götter²²⁷.

Die Verbindung der Rhythmen der Fortpflanzung und Geburt mit den Rhythmen der Natur steht unweigerlich in Zusammenhang mit dem Mond und den Mondgöttinnen. Um sie zu verstehen und zu interpretieren, sind sie als dynamische Wesen zu betrachten. Lucina steht hier stellvertretend für die Ungewissheit des weiblichen Zyklus und aller Vorgänge rund um Empfängnis und Geburt. Wie die weiblichen Genitalien versteckt und im Dunkeln liegen, so sind es auch die genauen Zeitpunkte von Empfängnis und Geburt.

Die Wissenschaft der Moderne, basierend auf der Mathematik und der Physik, versprach dem Menschen die Macht, das Universum auszumessen, den Himmel ebenso wie die Erde. Sie gab ihm die Instrumente und das Werkzeug, um über seine Welt und seine Zeit zu herrschen. In Konfrontation mit der Unbestimmbarkeit der Natur, mit der Ungewissheit einer Geburt, dem Geheimnis des weiblichen Zyklus, ausgedrückt im ambivalenten und launenhaften Charakter der Mondgöttinnen, stößt die Wissenschaft an ihre Grenzen. Das Frontispiz ist nicht zufällig gewählt, sondern bewusst gestaltet, wie die Erklärungen an den Leser zeigen. Seine Funktion vor dem Hintergrund des Inhalts des Traktats bezeugt in seiner Mehrdeutigkeit und Symbolik die Relevanz des Mythos Lucina. Lucina erscheint hier nicht im Kontext einer königlichen Geburt, sie ist nicht Teil einer selbstgefälligen Schmeichelei, sondern auf einem Frontispiz eines Traktats, das Fragenstellungen klären will, die in einer Gemeinschaft alle betreffen und damit von großer Relevanz sind.

In der Verwobenheit von Wissenschaft und Mythologie, ausgedrückt in der Komposition des mit Intention so gestalteten Frontispizes und dem Inhalt des Traktats zeigt sich das stetige Verlangen des Menschen, über die Zeiten und Zyklen der Natur zu regieren und das Chaos in einen rationalen Kosmos zu verwandeln.

²²⁶ Elias, Norbert, *Über die Zeit, Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, Schröter, Michael, Hrsg., Berlin, Suhrkamp, 2017 [1988], S.190.

²²⁷ Mehr zu Gestirnen und Götter siehe Drößler, Rudolf, *Als die Sterne Götter waren: Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie, Kunst und Kult*, Leipzig, Prisma, 1976.

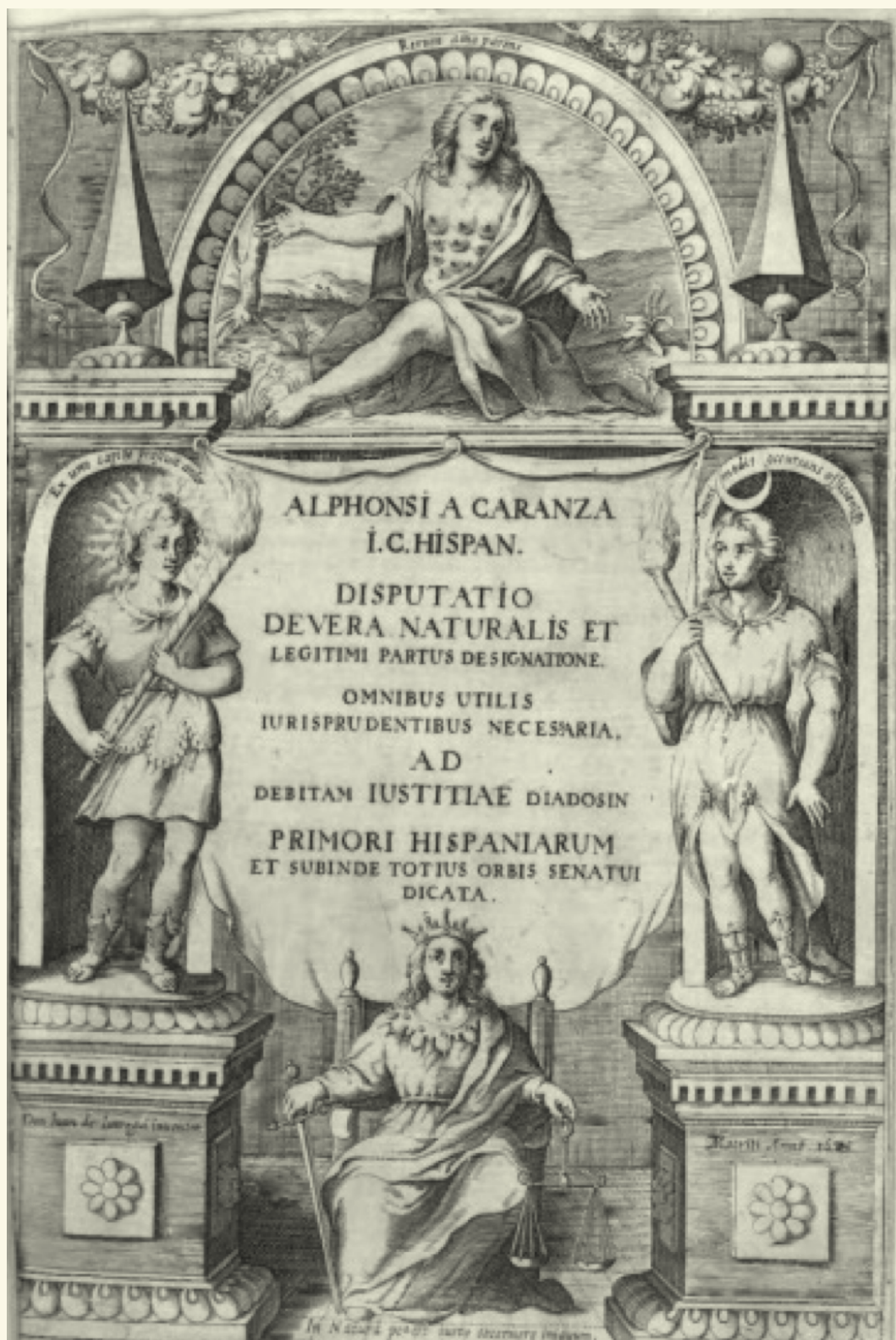


Abbildung 1: Frontispiz der *Disputatio de vera humanis*, 1628.

7 Lucina – ein Schatten Marias?

Wir finden ein strahlendes und zugleich facettenreiches Bild der Göttin der Geburt in Michele Tebano Parrasios Gemälde *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando*²²⁸, datiert auf 1575. Die Allegorie ist dem langersehnten Thronfolger und Erben Prinz Fernando gewidmet, Sohn Philipps II. und Annas von Österreich, der am 4. Dezember 1571 das Licht der Welt erblickte²²⁹.

Philipps II. erste Ehefrau, Maria von Portugal, verstarb nach nur zwei Jahren Ehe bei der Geburt von Don Carlos, welcher 1568 bereits im Alter von dreiundzwanzig Jahren das Leben ließ. Maria von Portugal erlitt bei der Geburt starke Verletzungen und erlag einer daraus resultierenden Infektion im Wochenbett. Seine zweite Ehe ging Philipp II. mit Maria Tudor ein – die vermeintliche Schwangerschaft, deren Ende im April 1555 erwartet wurde, entpuppte sich als Scheinschwangerschaft und ihre Ehe blieb bis zu Maria Tudors Tod 1558 kinderlos²³⁰. Seine dritte Ehe ging der spanische König 1560 mit Elisabeth von Valois ein. Aus ihren fünf bekannten Schwangerschaften überlebten zwei Töchter. Einen männlichen Thronfolger gebar sie nicht. Sie erlitt im Oktober 1568 eine Frühgeburt, an deren Folgen sie noch am selben Tag verstarb.

1570 ehelichte Philipp II. die Tochter des römisch-deutschen Kaisers, Maximilian II., Erzherzogin Anna von Österreich. Sie wurde alsbald schwanger und gebar Prinz Fernando. Die freudige Kunde ging durch das gesamte Reich. Der venezianische Renaissancekünstler Michele Tebano Parrasio (1516–1578), ein Schüler Tizians und Michelangelos, sandte seine Glückwünsche zur königlichen Geburt und machte die Not zur Tugend: Seinen Glückwünschen legte er gleich ein Bewerbungsschreiben bei, „deseando verse incluido en número de vuestros devotos servidores“²³¹. Er äußerte seinen Wunsch, Teil der treuen Dienerschaft und Hofmaler zu werden²³².

Das Gemälde *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* von stattlicher Dimension ist eine Art Horoskop und allegorisch-mythologisches „Lesen der Sterne“²³³ für den Thronfolger, das allerdings erst 1575 entstand, vier Jahre nach der

²²⁸ Öl auf Leinen, 182 cm x 223 cm, ausgestellt im Museo del Prado, Madrid. Es liegen keine Information vor, wo das Gemälde hing, es wurde aber in der Inventarliste 1701 des Palasts Buen Retiro aufgelistet, vgl. Website Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-del-nacimiento-del-infante-don-fernando/c719da5a-f02e-428d-856f-07d10b0f3e80>, aufgerufen am 22.03.2021.

²²⁹ Vgl. Rubio, *Reinas de España*, 2010, S. 223.

²³⁰ Vgl. Junceda Avello, *Ginecología y vida íntima*, 1991, S. 112.

²³¹ Checa Cremades, Fernando, Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI-XVII), Madrid, Nerea, 1994, S. 56.

²³² Sein Ansuchen war nicht von Erfolg gekrönt. Im Nachlass gibt es nur ein weiteres Gemälde, das ihm zugeschrieben wird, vgl. Website Museo del Prado, Begleittext, siehe Fußnote 1.

²³³ Die gelehrte Astrologie erlebte in der Renaissance eine Blütezeit, siehe dazu Vicente García, Luis Miguel, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2006.

Geburt des Infanten. Die Komposition entspricht im Aufbau den klassischen Geburtsdarstellungen und vereint christliche und mythologische Elemente.

Es zeigt folgende Geburtsszene: Im Vordergrund wird das Baby gewaschen, im Bett liegt seine Mutter Königin Anna von Österreich. Sie sind umgeben von sieben Hebammen, auch die sieben Schwestern oder sieben Tugenden genannt. Königin Anna sitzt aufrecht im Bett. Über ihnen fliegen sieben Putti oder Cupidi. Die Szene wird von einem überladenen roten Vorhang gerahmt. Drei der Cupidi halten den schweren, purpurnen Vorhang auf, der oben von einer Krone zusammengehalten wird. Die Krone zeigt die Sternzeichen, die die Sternzeichen zeigt. Auf der Krone sitzt Fama, die ihre Trompete bläst und proklamiert: „*celebris mundi veneris partus*“²³⁴. Fama, Gottheit des Ruhmes und des Gerüchts, ruft alle spanischen Provinzen, um ihrem neugeborenen König zu huldigen, wie Parrasio im Begleitschreiben zum Gemälde erläutert²³⁵.

Rechts oben im Bild findet sich der Gott Mars auf einer Wolke sitzend, mit dem Rücken zu uns gekehrt und sich nur mit dem Kopf der Szenerie zuwendend. Er trägt eine dunkelgrüne kurze Toga, einen Helm und einen Stock. Links oben, gegenüber von Mars, thront Lucina auf einer Wolke. Die Gegenüberstellung von Lucina, der Göttin der Geburt, und Mars, dem Kriegsgott, ist nicht zufällig gewählt, sondern hat ihren Ursprung bereits in der Antike, wie Rosa Cid López ausführt:

En el fondo, se trata de valorar la coincidencia de que en el ciclo festivo de los romanos se exalten la milicia y el parto, aunque se conmemoren en distintos lugares por hombres y mujeres, con ritos que variaban de unos a otras [...]. En este aspecto, el sistema religioso, a través de cultos como los de Marte y Juno, servía para reforzar un determinado modelo social, en el que el poder de los varones se justifica por sus habilidades en el campo de la batalla, imponiéndose sin menospreciar, en apariencia, la importancia de las mujeres, que alumbran los hijos del esposo²³⁶.

Königin Annas Darstellung als Venus verdeutlichen die Inschrift im Banner und der Pfeil in ihrer Hand, ebenso die Cupidi, die sie umgeben. Die Göttin Venus repräsentiert Weiblichkeit, Schönheit, Anmut und Sexualität. Die Cupidi, zu erkennen an ihren Pfeilen, Köchern und Rosen, symbolisieren die Liebe. Ihre Präsenz in der Geburtsszene betont die Liebesbeziehung zwischen König und Königin, die Kinder hervorbringt. Mars repräsentiert den Gott des Krieges und damit militärische Macht und Überlegenheit und ist anhand seiner Gesichtszüge als König Philipp II. erkennbar²³⁷.

²³⁴ Übersetzt: „Die Welt feiert die Geburt der Venus.“

²³⁵ Vgl. Michele Tebano Parrasios Begleitschreiben an König Philipp II., abgebildet in Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica*, 1994, S. 56.

²³⁶ Rosa Cid López diskutiert die Beziehung der Gottheiten Juno Lucina und Mars zu den Matronalien, gefeiert am 1. März, vgl. Cid López, *Matronalia*, 2007, S. 359–360.

²³⁷ „It is true that, during this period, mythology is routinely used to exalt European rulers – e.g., Louis XIV as Hercules – but mythological reference lifts the subject into the realm of the universal rather than ties to it to the individual and national. By posing as a hero or a god of ancient mythology, the

Lucinas Haltung unterscheidet sich deutlich von der des Mars. Sie ist von vorne zu sehen, sitzt gelassen und entspannt – eine Pose, die Frieden und Macht demonstriert²³⁸. Ihr Gesicht ist leicht von der Szene abgewandt und erweckt einen ruhigen, fast gleichgültigen Eindruck gegenüber dem Geschehen unter ihr. Das Haupt der Göttin wird gekrönt von einer Mondsichel, umgeben von mehreren kreisförmigen Lichtschein. Ihr Haar ist am Hinterhaupt zusammengesteckt. Im Gegensatz zu Königin Anna und den sieben Hebammen, die üppigen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Haarschmuck und goldene Ketten tragen, wird die Göttin ganz ohne Schmuck dargestellt. Im selben Blaugrün wie die Flügel der Putti ist ihr Mantel gehalten, übersät mit goldenen Sternen. Der Mantel ist offen, darunter ist eine Robe in goldenen und hellbraunen Farbnuancen zu sehen. Sie trägt knapp unter der Brust ein Band, darunter wölbt sich ihr Bauch, betont durch die Falten, die dadurch geworfen werden. Ihr linker Arm liegt gelassen zwischen ihren Oberschenkeln, die entspannt leicht geöffnet sind und nach außen zeigen. Ihre rechte Hand ruht sanft am Hals des Adlers, der an ihrer rechten Seite mit ausgebreitetem Flügel sitzt. Ihre Positionierung auf der linken Hälfte des Ölgemäldes repräsentiert die Vergangenheit, Mars auf der gegenüberliegenden Seite die strahlende Zukunft²³⁹. Ein Mann vermag Schlachten zu gewinnen, hat jedoch keine Zukunft ohne eine Frau, die ihm den Fortbestand der Dynastie sichert, daher werden Mann und Frau als ebenbürtig dargestellt.

7.1 Eine siebenköpfige Göttin

Die Allegorie ist vielfach zu dekodieren: sieben Tugenden, sieben Cupidi, sieben Pfeile, die zwei Adler auf Wolken, Rosen, Lorbeerkränze, um nur einen Teil der überladenen Symbolik zu nennen. Inmitten der multiplen Ebenen und Interpretationen wird eine Botschaft besonders deutlich: Ein großer König wurde geboren. Die Farbgebung selbst indiziert eine royale Geburt: Gold, purpurrot und blau sind die Hauptfarben im Gemälde. Die obere Hälfte des Gemäldes zeigt einen eindrucksvollen Himmel, der von Wolken durchzogen ist. Im Hintergrund der Geburtsszene ist eine grüne Landschaft mit Menschenströmen zu erkennen. Sie kommen auf Pferden und Kamelen mit Geschenken für den Thronfolger. Rechts ist weiter entfernt ein Triumphbogen zu sehen. Dahinter sind Berge mit einer zart angedeuteten Sonne zu erkennen.

Baroque prince more than anything asserts the globality of his authority.“ Kluge, *Diglossia*, 2014, S. 5, Fußnote 9.

²³⁸ vgl. Forstner, *Die Welt der Symbole*, 1967 [1961], S. 26.

²³⁹ Die hellste Stelle des Bildes findet man rechts, direkt unter Mars. Sie deutet auf zukünftige Siege hin. Gemäß der Kunsttheorie der Renaissance wird diese Technik bereits bewusst eingesetzt, vgl. Allscher, Ludger et al. Hrgs., *Lexikon der Kunst in vier Bänden, Band 3 Li-P*, Leipzig, Seemann, 1975, S. 9-10.

Die Öffnung des Vorhangs kann als Stern interpretiert werden, der die „nubes de esterilidad“, Wolken der Unfruchtbarkeit, wie im Brief des Künstlers zu lesen ist²⁴⁰, durchbricht, eine Anspielung auf die bisher ausgebliebenen männlichen Nachkommen Philipps II. Der Himmel über der Szenerie ist von Wolken durchzogen. Über der Göttin Fama sind noch zwei letzte schwere und dunkle Wolken zu sehen. 1568 starb der einzige männliche Nachkomme aus seiner ersten Ehe, Don Carlos. Die dunklen Wolken könnten die Trauer über den verstorbenen Sohn symbolisieren, die nun vorüberzieht. Philipp II. sah die Geburt seines Sohnes Fernando als Gottes Belohnung für den Sieg von Lepanto, errungen am 7. Oktober 1571, nur zwei Monate vor der Geburt des Prinzen²⁴¹.

Michele Parrasios Lucina ist eine multiple Persönlichkeit. In der Allegorie ist sie Göttin. Sie thront erhaben in den Wolken und scheint wenig berührt vom Geschehen auf der Erde. Sie strahlt Gelassenheit und Souveränität aus. Sie ist Jungfrau und Mondgöttin²⁴², gekrönt mit der Mondsichel. Als solche ist sie Hüterin der Fruchtbarkeit und der weiblichen Lebensphasen und Rhythmen, der Gezeiten, der Flora und Fauna. Die Mondphasen repräsentieren den drei-, bzw. vierfachen weiblichen Zyklus der Frau und den des Lebens²⁴³. Die Fruchtbarkeit, die die Göttin schenkt, durchbricht die oben erwähnte Wolke der Unfruchtbarkeit. Selbst nach drei Eheschließungen des Königs gab es nach dem Tod von Don Carlos 1568 vorerst keine männliche Fortführung der Blutlinie. Lucinas Geschenk beendet das Warten auf einen männlichen Thronfolger. Sie bestimmt über Leben und Tod. Sie ist Geberin des Lebens – ein Geschenk, das sie nicht immer macht²⁴⁴. Sie spendet den Kindersegen.

²⁴⁰ Vgl. Checa Cremades, *Tiziano*, 1994, S. 56.

²⁴¹ Vgl. Serrera, Juan Miguel, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica de retrato del Corte» in *Alonso Sánchez Coello y la mecánica de retrato del Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, El Viso, 1990, S. 42. Von der Verbindung vom Sieg von Lepanto und der Geburt des Thronfolgers zeugt auch das von König Philipp II. in Auftrag gegebene Gemälde Tizians *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, 1573-1573, vgl. Website Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii-ofreciendo-al-cielo-al-infante-don/d1f2bea9-0d59-495e-9fb5-6efe7762798d>, aufgerufen am 22.03.2021.

²⁴² Die Mondsichel ist Zeichen der Jungfräulichkeit und Attribut der Mondgöttinnen wie Diana und Luna, vgl. Göttner-Abendroth, Heide, *Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik, überarbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe*, München, Frauenoffensive, 1988 [1982], S. 45-46.

²⁴³ Die drei Phasen im Leben der Frau, Jungfrau, Ehefrau und Greisin werden in den Mondgöttinnen repräsentiert. Als vierte Phase gilt der Tod. Über den Zusammenhang von den Mondphasen und dem weiblichen Zyklus verweise ich auf Bonnet, Jocelyne, *La terre des femmes et ses magies*, Paris, Edition Robert Laffont, 1988, S. 44-49. Jacques Gélis macht auf die etymologische Beziehung des Wortes Mond im Sanskrit und dessen Wurzel im Lexem mâ, mit der Bedeutung messen, aufmerksam. Die Wortbeziehung zwischen Monat und Mond, sowohl im Deutschen als auch Englischen sichtbar, bestätigt für den Historiker die Verbindung zwischen den Mondmonaten und Schwangerschaft, vgl. Gélis, Jacques, *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne XVI-XIX siècle*, Paris, Fayard, 1984, S. 129-130.

²⁴⁴ Philipp II. verbrachte sechs Stunden am Bett seiner gebärenden Frau Anna, traumatisiert von den fatalen gynäkologischen Fehlentscheidungen bei seinen früheren Ehefrauen, die zum Tode führten, vgl. Rubio, *Reinas de España*, 2010, S. 223.

Lucina ist in der Allegorie Hebammengöttin. Sie verzögert oder beschleunigt die Geburt, sie ist die Hebamme, die nun ihr Werk vollbracht hat: die Königin hat entbunden, das Kind ist wohlauf. Der langersehnte Thronfolger hat das Licht der Welt erblickt.

Lucina ist Königin. Herrschaftlich sitzt sie auf ihrem Thron. Der Adler an ihrer Seite, als Hälfte des Doppeladlers, verweist auf ihre Rolle als Königin. Sie ist eine Habsburgerin, womöglich Königin Anna von Österreich selbst. Ihr Gesicht weist Ähnlichkeit zur Königin selbst auf, so wie der Gott Mars König Philipp II. ähnelt. Die Adler haben sich als herrschaftliche Tiere zu Seiten des Königspaares niedergelassen, um das zu symbolisieren. Mars und Lucina repräsentieren König und Königin und symbolisieren zugleich Sonne und Mond²⁴⁵. Beide werden von den königlichen Adlern begleitet, die zusammen den Doppeladler darstellen. „He querido mostraros bajo qué planetas ha nacido Su Alteza sustentándose en las dos águilas, signo imperial que por una larga sucesión ha parado en la Casa de Austria“²⁴⁶, schreibt der Künstler dazu. Seine Intention ist es, zu zeigen, unter welchen Planeten seine Hoheit geboren wurde. Seine Herrschaft ist gestützt auf die beiden Adler, ein imperiales Zeichen, dass eine lange Erbfolge und Regentschaft über der Casa de Austria liegen.

Lucina ist Mutter. Sie ist eine Matrone, eine Juno Lucina, Schutzherrin der Ehe und der Fortpflanzung. Lucina ist hier schwanger, erkennbar an der Wölbung ihres Bauches unter der Robe, eine „Maria Gravida“²⁴⁷.

7.1.2 Lucina – Siegerin von Lepanto?

Anders als Tizian, der den Bezug zwischen dem Sieg in der Seeschlacht zu Lepanto und der Geburt des Infanten in seinem Auftragswerk explizit macht²⁴⁸, geht der Künstler aus Venedig anders vor und kleidet Lucina mit Bedacht. Der blaugrüne²⁴⁹ sternbesetzte Mantel ist einzigartig und war bisher weder Teil der Garderobe

²⁴⁵ Mehr zu Metaphern von Sonne und Mond in Bezug auf Mann und Frau siehe Wunder, Heide, *„Er ist die Sonn', sie ist der Mond“: Frauen in Der Frühen Neuzeit*, München, Beck, 1992; spezifisch spanische Königinnen betreffend siehe Mínguez, Víctor, «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», in, *Millars. Espai i historia*, 16, 1993, S. 29-46.

²⁴⁶ Vgl. Checa Cremades, *Tiziano*, 1994, S. 56.

²⁴⁷ Lucinas Darstellung entspricht dem Schwangerschaftsmotiv dieser Zeit. Gregor Lechner beschreibt, dass die „Maria Gravida“ in der barocken Kunst und in der Renaissance anhand ihres Bauches, des hohen Gürtels und der parallelen Falten zu identifizieren ist. Die Madonna trägt einen weiten, geöffneten Mantel, unter dem die darunterliegende Robe zu erkennen ist, siehe dazu Lechner, Gregor, *Maria Gravida, Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München / Zürich, Schnell & Steiner, 1981, S. 13 und S. 15 und S. 34 und S. 35.

²⁴⁸ Tiziano, Vecellio di Gregorio, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, 1573-1573, Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii-ofreciendo-al-cielo-al-infante-don/d1f2bea9-0d59-495e-9fb5-6efe7762798d>, aufgerufen am 22.03.2021.

²⁴⁹ Die Farbe Blau in Mariendarstellungen referiert auf ihre immerwährende Jungfräulichkeit, generell steht blau für Reinheit und gilt als Himmelssymbol, vgl. Forstner, *Die Welt der Symbole*, 1967 [1961], S. 125.

Lucinas, Junos oder irgendeiner anderen Königin²⁵⁰, sondern nur einer einzigen, der Sternenmantelmadonna²⁵¹: Jener Dame, der der Sieg bei Lepanto der Legende nach zugeschrieben wurde, Maria von Guadalupe in Mexiko²⁵².

1531 erschien die Jungfrau einem einfachen indigenen Jungen. Der Kult um die Erscheinung führte zu Massenbekehrungen in Las Américas und spielte eine wesentliche Rolle in der Eroberung durch die Spanier²⁵³. Papst Pius V. vereinte die Venezianer und Spanier in der „Heiligen Liga“, um gegen den unaufhaltsamen Vormarsch der Osmanen zu kämpfen. Die Schlacht schien verloren, die christliche Flotte war den Janitscharen Ali Paschas ausgeliefert. Oberkommando erhielt Don Juan de Austria, Halbbruder Philipps II. von Spanien²⁵⁴. Gegen neun Uhr morgens am 7. Oktober des Jahres 1571 verdunkelte sich der Himmel. Als das Flaggschiff Don Juans von den Türken geentert wurde, war alle Hoffnung verloren. Der Erzählung nach stürzte Andrea Doria in seiner Verzweiflung unter Deck und warf sich vor der „Morenita“ nieder. Das Gnadenbild war die erste Kopie der Jungfrau von Guadalupe, die nach Europa kam. Der Bischof Mexikos hatte sie anfertigen und Philipp II. als Geschenk senden lassen, welcher das Bild Don Juan anvertraute²⁵⁵. Die Madonna auf dem Halbmond wurde Admiral Andrea Doria als „Pallium“ übergeben²⁵⁶. Der Wind drehte sich, ein Sturm zog auf und die Spanier konnten das Flaggschiff Ali Paschas entern und den Admiral Selim enthaupten. Die Seeschlacht gilt als die größte Galeerenschlacht der Geschichte. Der Sieg über die Osmanen zog eine Welle kultureller Resonanz im christlichen Europa mit sich. Es ist anzunehmen, dass der Venezianer das Gnadenbild kannte und auf diese Weise auf den Sieg Philipps II. anspielte. Lucina ist Jungfrau Maria von Guadalupe und somit eine Allegorie auf den Triumph Spaniens. Bei Maria ist die Mondsichel unter ihren Füßen, Lucina trägt sie auf ihrem Haupte.

²⁵⁰ In Cartari, *Le imagini colla spozione degli dei degli antichi*, 1556, S. 148, ist ein Bildnis Jupiters, mit einem weißen Sternenmantel bekleidet, zu sehen.

²⁵¹ Der Sternenmantel der Jungfrau Maria ist auf die Beschreibung im Buch der Offenbarung des Johannes Kap. 12 zurückzuführen. Seit das Bild der Maria de Guadalupe bekannt wurde, veränderten sich auch die Mariendarstellungen in Spanien, zu Mariendarstellungen siehe Trens, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946.

²⁵² Bicheno, Hugh, *Crescent and Cross. The Battle of Lepanto 1571*, London, Cassel, 2003 und Mínguez, Víctor, «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica», in, *Obradoiro de historia moderna*, 20, 2011, S. 251-280.

²⁵³ Zur Bedeutung der Massenbekehrungen und der spanischen Conquista siehe Remensnyder, Amy, *La Conquistadora. The Virgin Mary at War and Peace in the Old and New World*, New York, Oxford University Press, 2014, S. 326-28, und 301.

²⁵⁴ Miguel de Cervantes Saavedra war Teil der christlichen Flotte und Augenzeuge. Er wurde von zwei Schüssen in der Brust getroffen, ein dritter verletzte seine rechte Hand, mit der er später den *Don Quijote de la Mancha* schreiben wird, vgl. Badde, Paul, *Maria von Guadalupe. Wie das Erscheinen der Jungfrau Weltgeschichte schrieb*, München, Ulstein, 2004, S. 207. Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha. Tomos I-II*, Jay Allen, John, Hrsg., 35. Ausgabe, Madrid, Ediciones Cátedra, 2016 [1617].

²⁵⁵ Vgl. Johnston, Francis, *The Wonder of Guadalupe. The Origin and Cult of the Miraculous Image of the Blessed Virgin in Mexico*, Charlotte, Tan Books, 2011, S. 70.

²⁵⁶ Vgl. Badde, *Maria von Guadalupe*, 2004, S. 208.

Während in der Antike für jeden Aspekt der Weiblichkeit eine eigenständige Gottheit angebetet wurde, vereint der christliche Glaube die weiblichen Topoi in der Gottesmutter Maria in einer Person. Die Allegorie zur Geburt von Michele Parrasio vereint auch in der Figur der Lucina, die in den Wolken thront, multiple Aspekte in einer Person. Der Künstler der Renaissance überlappt in seiner Allegorie zwei Himmelsgöttinnen: Maria, Mutter Gottes, und Lucina, Göttin der Geburt.

Die spanische christliche Gesellschaft des 16. Jahrhunderts betete zu ihren Heiligen und Fürbittern, vor allem aber zur Jungfrau Maria. Dennoch haben die antiken Gottheiten, hier die Geburtsgöttin Lucina, eine bedeutende allegorische Präsenz und Rolle. Jean Seznec fand treffende Worte für diese Überlappung: Er spricht von „a stream into which flow all waters of the past, mingling the most diverse forms and ideas, fusing Christian allegory with the ancient symbols of the barbarian religions“²⁵⁷. Ein Gedicht Lope de Vegas gibt ihm Recht:

Estrella celestial, Virgen divina, que, siendo siempre Virgen, siempre entera,
te llama España, próspera Lucina al parto que por ti dichoso espera [...] Tú
sola puedes conducir, María, mi barco humilde al puerto soberano²⁵⁸.

Lope de Vega verwendet diesen lyrischen Kunstgriff in seiner *La Almudena* von 1625, das der schwangeren Königin Elisabeth von Bourbon gewidmet ist. „Estrella celestial – himmlischer Stern, göttliche Jungfrau, immerwährende Jungfrau, Spanien ruft dich, glückliche Lucina, zur Geburt, auf dich wartet Spanien“, ist eine freie Übersetzung der Zeilen. In der zweiten Strophe heißt es dann: „Du allein, Maria, vermagst mein bescheidenes Schiff in den sicheren Hafen zu bringen.“ Das Gedicht ist an die Jungfrau Maria gerichtet, dennoch wird auch die Göttin der Geburt Lucina angerufen.

Der Künstler der Renaissance lässt den Mythos Lucina allegorisch aufleben und überlappt die Himmelsgöttin mit der Himmelskönigin, doch eines bleibt – *Stella Maris* strahlt heller.

Michele Parrasio schuf in seiner *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* eine siebenköpfige Lucina – eine Lucina, die mehrere weibliche Funktionen verbindet: Mutter, Königin, Hebamme, Jungfrau, Frau, Göttin. Weibliche Größe geht mit einer Komponente Lucinas einher: dem Gebären.

²⁵⁷ Seznec, *The Survival of The Pagan Gods*, 1995 [1940], S. 121.

²⁵⁸ Lope de Vega, *La Virgen de La Almudena, Canto primero*, 1, 1- 4 und 2, 1-2, S. 7.



Abbildung 2: Maria von Guadalupe²⁵⁹.



Abbildung 3: Bildausschnitt Lucina²⁶⁰.

²⁵⁹ Schäfer, Joachim, *Maria de Guadalupe*, <https://www.heiligenlexikon.de/Fotos/Maria-Guadalupe.jpg>, in, Ökumenisches Heiligenlexikon, www.heiligenlexikon.de, aufgerufen am 24.03.2021.

²⁶⁰ Parrasio, Michele Tebano, *Alegoría del nacimiento del infante Fernando*, 1575, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-del-nacimiento-del-infante-don-fernando/c719da5a-f02e-428d-856f-07d10b0f3e80>, aufgerufen am 22.03.2021. Ausschnitt von H.F.



Abbildung 4: Alegoría del nacimiento del infante don Fernando, 1575²⁶¹.

²⁶¹ Parrasio, Michele Tavano, *Alegoría del nacimiento del infante Fernando*, 1575, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-del-nacimiento-del-infante-don-fernando/c719da5a-f02e-428d-856f-07d10b0f3e80>, aufgerufen am 22.03.2021.

8 Lucina – königliche Hebamme

Ohne gesunden Nachwuchs versickert die herrschaftliche Blutlinie so wie ein Same verdorrt, der auf unfruchtbaren Boden fällt. In keinem anderen Beispiel wird die Nähe von Tod und Leben so greifbar wie im Kontext der *Academias literarias*²⁶² anlässlich des Geburt Karl II. und des Todes seines älteren Bruders, Philipp Prosper, in dem Lucina als königliche Hebamme inszeniert wird.

Spanien wartete seit der Thronbesteigung Philipps IV. 1621 lange Zeit vergeblich auf einen männlichen Thronfolger, der den König beerben würde: Königin Elisabeth von Bourbon gebar ihm acht Kinder, sechs Mädchen, zwei Jungen²⁶³. Nur Maria Theresa erreichte das Erwachsenenalter und sollte Gemahlin des französischen Königs Ludwig XIV. werden. Franz Ferdinand starb noch am Tag seiner Geburt 1634. Baltasar Carlos, geboren 1629, war der einzige Hoffnungsträger für die Zukunft der spanischen Habsburger. Alle anderen Kinder verstarben noch vor ihrem ersten Geburtstag. Kurz vor Baltasar Carlos' siebzehntem Geburtstag und der geplanten Hochzeit mit Maria Anna von Österreich erlag er den Pocken. Philipp IV. befand sich in einer prekären Lage, die sich immer mehr zuspitzte. Es herrschten drastische wirtschaftliche Zustände nach Jahrzehnte andauerndem Krieg mit Frankreich und den territorialen Erosionserscheinungen durch den Portugiesischen Restaurationskrieg, den Niederländischen Unabhängigkeitskrieg und den Aufstand Kataloniens²⁶⁴. Spanien war bankrott, Spanien war destabilisiert und damit auch die in Spanien regierende Haushälfte der Casa de Austria. Philipp IV. heiratet seine um fast dreißig Jahre jüngere Nichte, Maria Anna von Österreich, die ursprünglich vorgesehene Braut seines Sohnes Baltasar Carlos, selbst. Wenige Monate nach der Hochzeit im Herbst 1649 verkündet man die frohe Botschaft: Die Königin ist schwanger²⁶⁵. Ganz Spanien erwartet sehnsüchtig die Ankunft des königlichen Kindes. Es ist ein Mädchen, Margarita Maria Teresa, die später erste Gemahlin Kaiser Leopolds I. wird. Zwei weitere Schwangerschaften enden mit dem Tod der Kinder: Am 7. Dezember 1655 erleidet die Königin eine Frühgeburt, die ihr für fünf Stunden das Bewusstsein raubt. Die Prinzessin Maria Ambrosia stirbt nur zwanzig Tage danach²⁶⁶. 1656 wird ein weiteres Mädchen geboren, das sogleich verstirbt. Die Erwartung und der Druck auf das königliche Ehepaar, einen lebensfähigen Thronfolger zu zeugen, steigen, besonders auf die Königin, die sich in fragilem Gesundheitszustand befindet. Das junge, einst fröhliche und unbeschwerte

²⁶² Eine Definition dieser *Academias literarias* findet sich in Mas i Usó, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*, Reichenberger, Kassel, 1996, S. 3: „Latamente se llaman así las Juntas literarias o Certámenes que ordinariamente se hacen para celebrar alguna acción grande, Canonización de Santo o para exercitarse los ingenios que las componen, y casi siempre son de Poesía sobre diferentes assumptos.“

²⁶³ Es sind insgesamt zehn Schwangerschaften bekannt, sie erlitt zwei Tot- bzw. Fehlgeburten. Vgl. Junceda Avello, *Ginecología y vida íntima*, 1991, S. 181-192.

²⁶⁴ Vgl. Kamen, Henry, *Spain in the Later Seventeenth Century: 1665 – 1700*, London, Longman, 1980.

²⁶⁵ Vgl. Junceda Avello, *Ginecología y vida íntima*, 1991, S. 196.

²⁶⁶ Vgl. Rubio, *Reinas de España*, 2010, S. 334

Mädchen, das sie war, als sie an den spanischen Hof kam, leidet zunehmend, ihre Gesundheit ist angeschlagen, ihr Gemüt getrübt²⁶⁷. Philipp IV. hingegen zeugt zahlreiche außereheliche Kinder mit seinen Affären und Mätressen, unter ihnen den wohl berühmtesten Bastard Spaniens, Don Juan de Austria. Dass sich die Öffentlichkeit kein Blatt vor den Mund nimmt und keine Hemmungen zu haben scheint, ihre Meinung über Königinnen, die keinen Nachwuchs hervorbringen, unverblümt und ohne Hehl kundzutun, bezeugen die berühmten Verse, die in Madrid kursierten, als Maria Annas Nachfolgerin, Maria Luisa von Orleans, Ehefrau Karls II., nicht schwanger wurde:

Parid, bella flor de lis,
en aflicción tan extraña,
si parís, parís a España,
si no parís, a París²⁶⁸.

Endlich, am 28. November 1657, am Tag des San Próspero, wird der neue Hoffnungsschimmer in der finsternen Stunde Spaniens geboren. Der langersehnte Thronfolger erblickt das Licht der Welt. Sein Name und die Konstellation der Sterne – und damit die Götter selbst – versprechen große Gunst, Frieden und Wohlstand für das desolate Spanien. So schreibt Barrionuevo zur Geburt des Kindes:

Han levantado ya los astrólogos la figura del nacimiento. Dicen ha nacido en Acuario, y planeta favorable, que es Mercurio, y que tiene a Saturno, Venus, Sol y Luna benévolos, y a Marte en su propia casa; que será cuerdo, prudente, valeroso, y que vivirá más que todos sus hermanos, y que será próspero y afortunado en todas sus acciones. Dios sobre todo²⁶⁹.

Klug sei er, weise und mutig, länger lebe er als alle seine Geschwister, wünscht man dem kleinen Prinzen, dem man den Namen Philipp Prosper gibt. *Nomen est omen* – oder nicht? Ab dem Tag seiner Geburt muss er schwer verträgliche Medizin einnehmen, sein kleiner Körper ist ausgezehrt und gezeichnet von einer dubiosen Infektion. Auch die Gesundheit der Königin ist angeschlagen. Dem zum Trotz wird sie abermals schwanger. Am 21. Dezember 1658 wird der Infant Ferdinand Thomas geboren, der allerdings schon 1659 wieder stirbt. Und noch einmal, zum letzten Mal, ist Maria Anna wenig später in anderen Umständen. Währenddessen wirkt der Thronfolger Philipp Prosper, auf dessen zärtlichen Schultern die Hoffnung der Dynastie lastet, kränklich und schwach²⁷⁰. Noch vor seinem vierten Geburtstag erliegt der kleine Prinz, dessen anhaltende gesundheitliche Beschwerden ganz im

²⁶⁷ Vgl. Junceda Avello, *Ginecología y vida íntima*, 1991, S. 200.

²⁶⁸ Storrs, Christopher, La diplomacia española durante el Reinado de Carlos II. Una Edad de Oro o ¿quizá de Plata?, in: Sanz Camañes, Porfirio, Hrsg., *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, Madrid, Actas, 2021, S. 21-54.

²⁶⁹ Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Paz y Méliá, Antonio, Hrsg., Madrid, Tello, 1892-1894, Band III, S. 400. Vgl. Auch Fischer-Monzón, *Nacer en tiempos de Calderón*, 2018b.

²⁷⁰ Eine Auflistung der Krankheiten, die Philipp Prosper durchlief, findet sich in Maura Gamazo, Gabriel, *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica. Volumen I (1661-1669)*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, Real Academia Espanyola, 2018 [1911], S. 30.

Gegensatz zu seinem Hoffnung spendenden Beinamen standen, in den frühen Morgenstunden des 1. November 1661 seinem Leiden. Maria Annas Schmerz über den Verlust ihres Kindes wird nur wenige Tage später von den Wehen der bevorstehenden Geburt überlagert: Am 6. November 1661 entbindet sie zum sechsten und letzten Mal. Und als wollten Gott und Lucina ihre Launenhaftigkeit unter Beweis stellen, bringt Maria Anna einen Sohn, einen weiteren Prinzen, zur Welt. Die Geburt des kleinen Karl, als Karl II. der letzte Habsburger auf dem spanischen Königsthron, erschien nach dem tragischen Tod seines kaum vier Jahre älteren Bruders nicht wenigen Zeitgenossen als Wunder²⁷¹.

In diesem Kontext, in dem Beileidsbekundungen und Glückwunschschriften aus ganz Europa gleichzeitig eintrafen²⁷², finden die Feierlichkeiten anlässlich der Geburt des neuen Thronfolgers am 8. Dezember 1661 in Granada statt, die ein Bild der Geburtsgöttin Lucina als Hebamme der Königin zeichnen. Die *Academia*²⁷³ besteht aus sechzehn Kapiteln, im vierten findet sich die *Redondilla burlesca*, die die Göttin Lucina behandelt. Die Trauer gilt es zu vertreiben: Die Geburt wird auf burleske Weise inszeniert²⁷⁴.

Die *Redondilla burlesca*, verfasst von einem gewissen Pedro Córdoba y Valencia, ist mit folgenden Worten betitelt: *Pintando Lucina, (comadre de las diosas), el parto de la reina, nuestra señora, y cómo pediría las albricias del nacimiento del príncipe*²⁷⁵. Der Titel ist programmatisch. Lucina wird als Hebamme der Göttinnen charakterisiert. Das Attribut *comadre de las diosas* hat den für das barocke Zeitalter typischen doppeldeutigen Charakter: Lucina ist nicht nur Hebammengöttin, sie ist die Hebamme der Göttinnen, Hebamme der Königin, die so zur Göttin erhoben

²⁷¹ Vgl. Sanz Ayán, Carmen, «La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II», in: Ribot García, Luis Antonio, Hrsg., *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, S. 241–268, hier S. 11–12.

²⁷² «Tan sólo seis días después del fallecimiento del heredero, en pleno luto y recién enterrado en El Escorial, la soberana da a luz el 6 de noviembre de 1661 a otro varón: el príncipe Carlos. Las cartas de pésame por la muerte de un príncipe y las de enhorabuena por el nacimiento de otro, llegadas de toda Europa, se cruzan en el camino. Las mismas nodrizas que aún amamantaban a Felipe Próspero hasta su muerte quedan en palacio para criar a Carlos.», vgl. Rubio, *Reinas de España*, 2010, S. 339.

²⁷³ Die Academia literaria trägt den Titel: Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre del príncipe don Carlos, que Dios guarde. Presidente don Pedro Alfonso de la Cueva Benavides, señor de las villas de Almuñán, Uleilas, Tablar, Ceque, Luchena, Bejarín, Mescua, Morillo y Montarmin, etc. Secretario don Nicolás de Cervantes y Hervias Calderón. Celebrose en casa de don Pedro de Córdoba y Valencia, Granada, Imprenta Real, Francisco Sánchez, 1661. Die Quelle befindet sich in der Biblioteca Nacional de España unter den Signaturen R/6550(1) und VE/157/49. Zuletzt beforscht hat diese Quelle u.a. Casariego Castiñeira, Paula, «Festejar el parto: literatura para celebrar el nacimiento de Carlos II», in: Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, 7 (2), 2019, S. 363–375.

²⁷⁴ Helmut Plessner sieht Lachen als „elementare Reaktion gegen das Bedrängende des komischen Konflikts“, vgl. Plessner, Helmut, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt am Main, Fischer, 1970, S. 96. Lachen wird dort als angstvernichtend und befreiend beschrieben.

²⁷⁵ Córdoba y Valencia, Pedro, «Pintando Lucina, comadre de las diosas, el parto de la reina, nuestra señora, y cómo pediría las albricias del nacimiento del príncipe», in: *Academia que se celebró en la ciudad de Granada ...*, Granada, Imprenta Real, Francisco Sánchez, 1661, fol. 13r–14v. Sämtliche Zitate aus dieser Quelle werden im Fließtext ohne Anführungsstriche kursiv gesetzt. Der Text wurde modernisiert von H.F.

wird. Die *Redondilla* besteht aus 23 jeweils vierzeiligen Strophen mit achtsilbigen Verszeilen, deren Reimschema umarmend (abba) und damit typisch für das Siglo de Oro ist. Inhalt ist das Offizium Lucinas als königliche Hebamme²⁷⁶, die Geburt des Prinzen, die Verhandlungen über Lucinas Entlohnung, die Trauer über den Verlust Philipp Prosperis sowie die Zukunft des neuen Thronfolgers Karl II.

8.1 Eine Hebamme des Vertrauens?

Es spricht König Philipp. Die Königin liegt in den Wehen. *De invocaciones me aparte*²⁷⁷ – die Göttin wird nicht als Göttin zum Beistand angerufen wie in anderen lyrischen Texten des Siglo de Oro²⁷⁸, sondern zum Handwerk selbst gerufen und zur Hebamme der Königin gemacht. *A Lucina haré comadre*²⁷⁹. Lucinas Funktion als Hebamme wird in der ersten Strophe direkt angesprochen. Sie ist die königliche Hebamme, die den Thronfolger zur Welt bringt – vom König selbst erwählt. Die Wahl der Hebamme ist gemäß Ruices de Fontecha das achte Privileg der werdenden Mutter („Para elegir comadre“): „Tiene privilegio la preñada para pedir le busquen comadre la más a propósito y que más bien hará el oficio de ayudar y facilitar el parto“²⁸⁰.

Eine Hebamme des Vertrauens zu haben, erleichtert nicht nur die Geburt, sondern schützt auch vor etwaigen politischen Intrigen, weshalb die Auswahl von Hebammen in den Herrscherhäusern keineswegs dem Zufall überlassen wurde. Kaiser Leopold I. intervenierte persönlich bei der Wahl der (spanischen) Hebamme für seine erste Gemahlin, Margarete Maria Theresa, und korrespondierte in dieser Angelegenheit mit seinem Botschafter in Madrid, Franz Eusebius Graf von Pötting²⁸¹. Lucina ist bekanntlich nicht immer vertrauenswürdig, wie uns Alkmene

²⁷⁶ Zur Bedeutung der Hebamme am Hof vgl. Aichinger, Wolfram, «Matronas hacen linajes. La comadre Inés de Ayala (1590-1663) y su nieta Inés María de Sada», in: *‘El hacedor de las musas’. Homenaje al profesor Francisco Domínguez Matito*, Escudero Baztán, Juan Manuel / Lázaro Niso, Rebeca, Hrsg., San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2023, S. 5-22, zur Geschichte der Hebammen in Spanien im Allgemeinen vgl. Ruiz-Berdún, Dolores, *Historia de la Matronas en España*, Madrid, Guadalmezán, 2022.

²⁷⁷ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

²⁷⁸ Vgl. Colón Calderón, *Hacia una visión lírica*, 2002.

²⁷⁹ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

²⁸⁰ Vgl. Ruices de Fontecha, *Diez privilegios*, 1606, fol. 107v., Text modernisiert von H.F. An dieser Stelle heißt es weiter: „Puesta la preñada en el lugar más conveniente para parir con facilidad y alcanzar buen suceso, porque no menos importante la diestra sabia y bien amaestrada comadre en los partos para que no acontezca desgracias ni faltas en ellos, que el sabio prudente y experimentado médico en las curas de las enfermedades.“ Siehe dazu weiterführend Kremmel, *Pregnancy: Privileges and Protection*, 2018, S. 472 und Usunáriz, *Oficio y arte de partear*, 2016, S. 323.

²⁸¹ Aichinger, Wolfram / Standhartinger, Christian, «Midwife Diplomacy. The Recruitment of a Midwife for Empress Margarita María Teresa de Austria (1666-1673)» in: *Memoria y Civilización* (23), 2020, S. 583-602, hier S. 596. Leopold I. fürchtete, dass eine unglückliche Geburt, bei der eine deutsche Hebamme assistierte, von der spanischen Hoffaktion als Munition für Intrigenspiele genutzt werden könnte.

berichtet, denn von Juno instruiert, versucht diese die Geburt des Herkules zu verhindern²⁸².

Lucina ist eingebildet (*Y aunque presume de hinchada*²⁸³), in ihrem Wesen niederträchtig, eitel, anmaßend und arrogant (*que es propio el ser / presumida una menguada*²⁸⁴), ein direkter Bezug auf Lucinas Missgunst bei der Geburt Alkmenes. Obwohl sie diese fragwürdigen Wesenszüge aufweist, wird sie zur königlichen Hebamme gemacht (*de la Reina la he de hacer / comadre*²⁸⁵). Auf ihre Unzuverlässigkeit deutet auch diese Zeile: *Esta vez le sacó de aquel preñado*²⁸⁶. Dieses Mal befreite sie die Königin von der Schwangerschaft und die Königin überlebte. Ein Geschenk der Göttin, das sie nicht jeder Gebärenden zuteil werden lässt. Auch die dritte Strophe referiert auf das Offizium der Hebamme: Geht es um eine königliche Geburt, um das Entbinden der Königin, dann leiste die Göttin der Geburt selbst die Geburtshilfe:

Si el partear es oficio,
cuando es a la Majestad
de una Reina, su deidad
lo tome por ejercicio²⁸⁷.

Schwangerschaft und Geburt sind mit großen Risiken verbunden, besonders für die Königin (*Duda le causó, y cuidado*²⁸⁸). Es gilt, die schwangere Königin und das ungeborene Kind zu schonen und bestmöglich zu schützen, damit eine glückliche Geburt möglich wird und ein gesunder Thronfolger das Licht der Welt erblickt²⁸⁹.

8.2 Lucina beim Geburtsgeschehen

Lucina ist als Hebamme bei der Geburt anwesend. Sie selbst verursacht den Geburtsschmerz der Kreißenden als Göttin der Wehen und erfreut sich daran. Die Schmerzen der Geburt gelten als Teil des Fluches, den Gott über die Frauen aussprach, als Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden²⁹⁰. Zugleich sind es jedoch jene Schmerzen, die das Kind aus dem Mutterleib befreien und nötig sind, damit das Kind geboren werden kann. Dazu schreibt Ruices de Fontecha: „Levántase por el cuerpo una manera de horror febril, de la fuerza que hace la

²⁸² Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 273–330.

²⁸³ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

²⁸⁴ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

²⁸⁵ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

²⁸⁶ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13v.

²⁸⁷ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r–13v.

²⁸⁸ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13v.

²⁸⁹ Zum „Mutterschutz“ im Siglo de Oro verweise ich auf Kremmel, *Pregnancy and Privileges*, 2018.

²⁹⁰ Vgl. 1. Mose 3, 16: „Zu der Frau sprach er: Ich werde sehr vermehren die Mühsal deiner Schwangerschaft, mit Schmerzen sollst du Kinder gebären“.

naturaleza para la expulsión²⁹¹. Lucina ist es, die der Gebärenden die Schmerzen zufügt, sie aber auch davon befreit.

Luego que el parto señores
llegó, la Reina con susto
estaba, y ella su gusto
era verla con dolores²⁹².

Als Lucina, eine Hebamme von Format, die leidende Königin sieht, setzt sie diese in den Gebärstuhl, der auch in Francisco Núñez' Traktat zur Geburt abgebildet ist²⁹³. Der Verweis auf die gängige Praktik unterstreicht ihr Können und Fachwissen:

Viéndola en tan gran mancilla,
porque su dicha se ajuste,
como comadre de fuste
puso a la Reina en la silla²⁹⁴.

Die Geburt glückt, Lucina hat ihren Dienst als Hebamme geleistet, der Prinz ist gesund:

El feliz parto de hecho
aseguró luego al Rey,
que como el Príncipe es ley,
siempre es el parto derecho²⁹⁵.

Die Freude über die Geburt des Prinzen ist groß, die Hebamme Lucina übergibt den Jungen an den König, lassen die Verse der zehnten und elften Strophe wissen. Königreiche soll er bestellen wie ein Feld, sodass der Verlust des Philipp Proper wiedergutmacht werde. Denn die Trauer über den Verlust ist groß und auch sie, Lucina selbst, war durch die Trauer über das Unglück auf die Streckbank gespannt (*que en un potro / me ha tenido la pasada / desdicha*²⁹⁶). Doch schenkt sie dem Königspaar nun einen neuen Prinzen (*que un Príncipe os doy por otro*²⁹⁷). Die Trauer verfliege, die Tränen und Trauer über den Verstorbenen seien heute ihre Entlohnung:

Suspended el llanto al punto,
Pues ya otro Príncipe os doy,
Y mis albricias sean [h]oy
El llanto sobre el difunto²⁹⁸.

Lucina spricht, es entspreche dem Gesetz und der Gerechtigkeit, ihre Dienste angemessen zu belohnen, denn einen Prinzen hat sie dem König und Spanien

²⁹¹ Ruices de Fontecha, Diez privilegios para mujeres preñadas, fol. 113r.

²⁹² Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13v.

²⁹³ Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, fol. 29r., vgl. dazu auch Usunáriz, *Oficio y arte de partear*, 2016, S. 331-332. Es ist nicht bekannt, ob Maria Anna tatsächlich mithilfe eines Gebärstuhls entband.

²⁹⁴ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13v.

²⁹⁵ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13v.

²⁹⁶ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14r.

²⁹⁷ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14r.

²⁹⁸ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14r.

gegeben und sie fordert nun ihre Entlohnung ein. Die Entlohnung und deren Einhaltung wird in einigen weiteren Versen thematisiert. Sie droht damit, sich als Hexe zu zeigen, wenn die Vereinbarung nicht eingehalten und sie verflucht wird (*Que pareceré hechicera / si vos me pagáis conjuros*²⁹⁹).

Ello es justicia, y en ley
debéis pagar mi cuidado,
y pues Príncipe os he dado
Dadme moneda de Rey³⁰⁰.

Wir finden hier einen direkten Bezug zur Entlohnung der Hebammen³⁰¹. Nicht nur eine geglückte Geburt und die Gesundheit, sondern auch das Geschlecht des Kindes ist dabei ausschlaggebend. Noch einmal verweist die Hebammengöttin auf die große Bedeutung und Zukunft des geborenen Kindes, des lebenden Prinzen:

Gozad vuestro hijo (señor)
para ver, en las grandezas,
en la edad, en las riquezas
un Príncipe vividor³⁰².

Während Pedro Córdoba y Valencia Lucina als Hebamme der spanischen Königin erscheinen lässt, hieß die Hebamme, die Maria Anna tatsächlich bei ihrer Geburt assistierte, Inés de Ayala. Dieselbe konnte 1661 bereits auf eine lange und erfolgreiche Karriere als Geburtshelferin im spanischen Königshaus zurückblicken³⁰³. Der Aspekt der Entlohnung von Hebammen, den auch der Autor der *Redondilla burlesca* aufgreift, ist in einer rezenten Studie beleuchtet worden, derzufolge spanische Hebammen abhängig von ihrer Reputation fürstliche Summen für ihre Dienste fordern konnten³⁰⁴. Auffallend in Córdoba y Valencias Gedicht ist die große Betonung der Entlohnung und die Frage nach den *albricias*, den Dankesgeschenken, die als Opfergaben zu deuten sind. Lässt die Göttin der Geburt mit sich verhandeln? Was ist ihr Tribut? Was ist ihr angemessener Lohn, damit die Geburt glücklich verläuft und sowohl Kind als auch Mutter überleben?

Exkurs: Lucina als Mondgöttin

Neben Lucinas Rolle als Hebamme wird auch der Aspekt der Mondgöttin thematisiert. In der zweiten Strophe wird auf die drei Gesichter der Göttin angespielt (*esta deidad, tres en una*³⁰⁵) und werden damit die Aspekte Lucinas und Lunas

²⁹⁹ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14r.

³⁰⁰ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14r.

³⁰¹ Vgl. auch Casariego, *Festejar el parto*, 2019, S. 372.

³⁰² Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14v.

³⁰³ Aichinger, Wolfram, *El Siglo de Oro de la comadre*, 2018a, S. 11–41.

³⁰⁴ Aichinger, Wolfram / Standhartinger, Christian, «Midwife Diplomacy. The Recruitment of a Midwife for Empress Margarita María Teresa de Austria (1666–1673)» in, *Memoria y Civilización: Anuario de Historia* (23), 2020, S. 583–602.

³⁰⁵ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

erwähnt. Der Vers spielt auf die drei Gesichter des Mondes, also der Mondgöttinnen an. Die Mondphasen repräsentieren die drei Zustände der Frau, sowohl im monatlichen Zyklus als auch im Leben: Mädchen/Jungfrau, Ehefrau und (unfruchtbare) Greisin. Die drei Gesichter und die „triforme deidad“ finden wir auch bei Calderón de la Barca in *El verdadero Dios Pan*:

[T]riforme deidad, que, vaga
 en cielo, tierra y abismo,
 siempre es una y siempre es varia?³⁰⁶

Lucina steht als Juno Lucina für jene Phase, in der die verheiratete Frau fruchtbar ist und Kinder gebiert. So wie Lucina als Hebamme der *reina divina*³⁰⁷, der göttlichen Königin, diese entbindet, so möge auch Luna die kreative Ader des Dichters fördern.

Das Kapitel aus der *Academia literaria* zeichnet ein intimes Bild der Geburt der Königin. Casariego Castiñeira macht auf die beiden Dimensionen der öffentlichen und der privaten Lobpreisung aufmerksam: In der öffentlichen geht es um die politische und historische Bedeutung des langersehnten spanischen Thronfolgers, zu dessen Geburt die Herrscher Europas ihre Glückwünsche überbringen und dessen zukünftige Siege sie preisen. In der intimen, privaten Dimension steht die königliche Familie im Zentrum. Die Redondilla ist eine Poetisierung des Horoskops von Karl II. und dessen zukünftigen Bedeutung als Herrscher Spaniens³⁰⁸. Die Geburt wird mit Bedeutung aufgeladen. Maria Anna von Österreich ist nicht nur Königin. Sie ist Mutter. Eine Mutter, die leidet, eine Mutter, die vom Schicksal nicht verschont bleibt, die ihr Kind zu Grabe tragen muss, wie so viele andere.

Lucina ist die königliche Hebamme und wird als solche charakterisiert. Der vorherige Thronfolger starb. Die Natur gewann. All die Lobpreisung, die Hoffnungen, die Not Spaniens konnte ihn nicht am Leben erhalten, Krankheit und Tod siegten. Der Mensch, selbst der König, der sich als von den Göttern abstammend betrachtet, unterliegt der Macht und den Launen der Natur. Der Mythos Lucina schafft Raum für eine symbolische Kommunikation, für eine symbolische Verhandlung, was in den Verszeilen anlässlich der Geburt des Thronfolgers sichtbar wird.

Tod und Leben liegen in der Hand des Schicksals und dieses ist nicht kontrollierbar. Die Inszenierung der königlichen Geburt mit Lucina als Hebamme, mit der Verhandlungen über ihre gerechte und angemessene Entlohnung abgehalten werden, ist der Versuch, diese Verhandlung mit der Natur, der der Mensch unterliegt, abzubilden. In diesem Fall siegte der Mensch über die Natur und das

³⁰⁶ Calderón de la Barca, *El verdadero dios Pan*, vv. 138-140, S. 163, vgl. Fischer-Monzon, *Nacer en tiempos de Calderón*, 2018b, S. 74.

³⁰⁷ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 13r.

³⁰⁸ Vgl. Casariego Castiñeira, *Festejar el parto*, 2019, S. 369.

Schicksal. Philipp Prosper erlag seinem Leiden, doch Spanien blieb nicht ohne Thronfolger: Karl II. wurde geboren. Lucina, so launisch wie geschäftig, eilt weiter zur nächsten Geburt:

Dijo, y con favores hartos
fue a otra Diosa a partear,
Y desde allí fue a alumbrar
A la tierra de los partos³⁰⁹.

Mit Karl II. stirbt der letzte spanische Habsburger.

³⁰⁹ Córdoba y Valencia, *Pintando Lucina*, fol. 14v.

9 Ein Portrait Lucinas – Lucina im Portrait

Im Unterschied zu Doktor Núñez, dem Lucina in einer Vision erscheint, und ihrer Darstellung im Torbogen von Burgos, begegnet die Göttin hier auf verschiedensten Ebenen auf viel indirekterer Weise. Das Gemälde entstammt der Hand des Porträtisten Lorenzo Lotto (1480–1557), einem venezianischen Maler der Hochrenaissance. Er schuf zwischen 1520 und 1523 ein bemerkenswertes und bereits viel diskutiertes Gemälde Lucinas³¹⁰. Es wurde von 1997 bis 1998 restauriert und ist in der Accademia Carrara in Bergamo ausgestellt. Das Portrait der Adeligen Lucina Brembati ist das älteste Zeugnis des Mythos Lucina, das in dieser Arbeit untersucht wird. Dieses Zeugnis der Geburtsgöttin unterscheidet sich von den anderen Darstellungen Lucinas nicht nur in den zeitlichen und geographischen Koordinaten seiner Entstehung, sondern insbesondere durch die Dichte und den Raum, die der Mythos der Geburtsgöttin in der relativ kleinen Oberfläche von 52 mal 42 Zentimetern einnimmt. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf den spanischen Quellen der Göttin in der Frühen Neuzeit, dennoch war der Einfluss Italiens auf die spanische Kultur so groß, dass von ähnlichen kulturellen Strömungen auszugehen ist: „Partiendo de los estrechos lazos políticos, económicos y culturales entre ambas penínsulas, esta influencia abarca todos los aspectos de la necesidad y del lujo, de la vida y de la cultura“³¹¹. Sebastian Neumeister beschreibt die Präsenz und Bedeutung der Mythologie als eine „moda mitológica“: „[L]os mitos están de moda. La moda mitológica, como así todo en los Siglos de Oro españoles, viene de Italia.“³¹² Diese mythologische Mode kommt im Gemälde Lottos auf bemerkenswerte Weise zu tragen.

Lotto gilt als einer der renommiertesten Porträtisten der italienischen Hochrenaissance, was der starken Symbolik und der psychologischen Tiefe, die er seinen Kunstwerken verlieh, geschuldet ist. Die Faszination von Lottos Portraits liegt in der Komposition von Elementen, Atmosphäre und Objekten, die die Fantasie des Betrachters anregen und ihn in das Leben der Portraitierten eintauchen lassen. Er malte Kleriker gleichwie Händler und Humanisten, sein Werk gibt dadurch einen Querschnitt der bürgerlichen Gesellschaft. Seine Portraits zeichnen sich durch die

³¹⁰ Lotto, Lorenzo, *Ritratto de Lucina Brembati*, Öl auf Leinwand, 1520–1523, Accademia Carrara Bergamo, <https://www.lacarrara.it/en/catalogo/58ac00068/?highlight=Lucina%20Brembati>, aufgerufen am 27.03.2021. Das Portrait wurde vorwiegend aus kunsthistorischer Sicht studiert. Einen bedeutenden Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Untersuchung der materiellen Kultur im Zusammenhang mit Geburt in der italienischen Renaissance hat Jacqueline Musacchio geleistet, Musacchio, Jacqueline, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven / London, Yale University Press, 1999. In ihrem Artikel «Weasels and Pregnancy in Renaissance Italy» wird das Gemälde Lucina Brembatis kurz thematisiert und auf den Zusammenhang zwischen den Mustelidae und dem Mythos Lucina verwiesen, siehe Musacchio, Jacqueline, «Weasels and Pregnancy in Renaissance Italy», *Renaissance Studies*, 15 (2), 2001, S. 172–187, hier S. 180–181. Sie beschreibt irrtümlicherweise, dass das Wiesel von Lucina Brembatis Schultern hängt.

³¹¹ Neumeister, *Mito clásico y ostentación*, 2000, S. 43.

³¹² Neumeister, *Mito clásico y ostentación*, 2000, S. 31. Zu Bedeutung und Einfluss Italiens auf Spanien in der frühen Neuzeit siehe Neumeister, *Mito clásico y ostentación*, 2000, S. 43ff.

gezielt platzierten Objekte und Symbole aus, mit denen er kunstvoll spielt³¹³. Er portraitierte auch Frauen des Adels. Eines seiner bekanntesten Portraits ist das Lucina Brembati. Genaue Lebensdaten dieser Adelige sind nicht bekannt. Lucina war die Tochter des wohlhabenden und einflussreichen Giovanni Davide Brembati und der Antonia di Pagani Savorgnan aus Friaul. Bekannt ist, dass sie 1508 ihren entfernten Verwandten Leonino Brembati ehelichte. Man geht davon aus, dass sie nach 1555 starb³¹⁴.

9.1 Lucina Brembati

Das Gemälde zeigt eine adelige Frau im Alter von ungefähr dreißig Jahren. Bei diesem Gemälde handelt es sich um ein Brustbild in Dreiviertelansicht. Lucina Brembati blickt den Betrachter direkt an, mit der linken Hand fasst sie sich an die Brust, der rechte Arm ist vor ihrem Körper abgewinkelt und die Hand in ruhender Position auf ihrem Bauch dargestellt. Beleuchtet wird sie vom rechten oberen Bildrand aus. Das Gesicht ist realistisch mit Doppelkinn und langer, spitzer Nase dargestellt. Gekleidet ist sie auffallend prunkvoll. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit Pluderärmeln, großzügigem Ausschnitt und weißer Bluse darunter. Ein goldenes Schmuckband, welches mit dem Kleid durch ebenfalls goldene Bänder verbunden und mit goldenen Muscheln und schwarzen Maschen verziert ist, reicht um ihr gesamtes Dekolleté herum. Um den Hals trägt sie eine mehrfach ineinander verschlungene weiße Perlenkette und darunter eine lange goldene Kette mit einem daran hängenden weißen Edelstein und einem langen, spitzen und hornförmigen, goldenen Anhänger, welcher zu jener Zeit als Zahnstocher verwendet wurde. An den Fingern trägt sie mehrere goldene und mit Edelsteinen besetzte Ringe. Ihre familiäre Herkunft war durch das Familienwappen auf einem Ring, den sie am linken Zeigefinger trägt, für die Bewohner Bergamos leicht zu erkennen. Unter der linken Hand ist der Kopf eines toten Wiesels mit einer goldenen Kette erkennbar. Ihr Haupt ist von einer roten, weit ausladenden und wahrscheinlich aus Wolle bestehenden Haube bedeckt, die mit einigen goldenen Schleifen verziert ist. Darunter sind ein aus Perlen bestehendes Zierband und ihr streng zurückgebundenes braunes Haar erkennbar. Direkt hinter Lucina ist eine schwere, in Falten gelegene, rote Brokatdraperie platziert, die aussieht, als würde sie eine unsichtbare Hand nach rechts ziehen. Im restlichen Hintergrund deutet sich eine nächtliche Landschaft an. Die dominierenden Farben des Hintergrundes sind schwarz und rot. Davon abgesehen stechen nur ein sichelförmiger, hellstrahlender Mond im rechten oberen Eck und ein paar dunkle Wolken, die zum Teil von ihm angestrahlt werden, hervor. Im Mond selbst ist ein Rebus integriert, das bereits im 19. Jahrhundert entschlüsselt

³¹³ Ausführlicher zu Lorenzo Lotto siehe Dal Pozzolo, Enrico Maria / Falomir, Miguel, Hrsg., *Lorenzo Lotto. Portraits*, Madrid, Museo del Prado, 2018.

³¹⁴ Vgl. Dal Pozzolo / Falomir, *Lotto*, 2018, S. 226–229.

wurde, wodurch unter Zuhilfenahme des Wappenringes die Identität der Adelligen rekonstruiert werden konnte³¹⁵.

Lucina ist Namenspatronin der Adelligen. Lorenzo Lotto spielt mit dem Eigennamen der Adelligen auf mehreren Ebenen. Der offensichtlichste Bezug zum Mythos Lucina ist durch den Vornamen der abgebildeten jungen Adelligen gegeben. Verstärkt wird das Spiel mit Identitäten durch das Rebus im rechten oberen Bild. In dem kleinen, zunehmenden Mond sind die Buchstaben C und I eingefügt, die durch Einfügung in das Lexem *luna*, das spanische Wort für Mond, Lucina bilden, *lu-CI-na*. Lucina ist Mondgöttin. Deutlicher kann der Verweis auf die Göttin und ihre Rolle als Mondgöttin nicht sein. Bereits Caversazzi und später Gentili machten auf das Rebus und die Verbindung der Adelligen mit dem Mythos der Geburtsgöttin aufmerksam³¹⁶. Als Mondgöttin ist sie Herrscherin über Fruchtbarkeit und den weiblichen Zyklus. Das nächtliche Setting des Gemäldes unterstreicht diesen Aspekt. Die Nacht in Verbindung mit dem Mond als Lichtquelle stehen für alle verborgenen Vorgänge im Leib der Frau und die Geheimnisse der weiblichen Fruchtbarkeit³¹⁷.

Lucina Brembati ist um die dreißig Jahre alt und somit deutlich über dem durchschnittlichen Alter für die erste Schwangerschaft³¹⁸, sie gilt nicht mehr als jung³¹⁹. Ihre rechte Hand liegt auf ihrem gewölbten Bauch, eine Geste, die auf eine Schwangerschaft hindeutet oder eine gewünschte Schwangerschaft darstellen könnte³²⁰, mit der anderen berührt sie ihre Brust. Bauch und Brust sind in Bezug auf Schwangerschaft und Geburt entscheidende Körperregionen. Musacchio macht

³¹⁵ Caversazzi, Ciro, «Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto del Lotto», in, *Bollettino della civica biblioteca di Bergamo*, 7, 1, 1913, S. 23–25 und Gentili, Augusto, «Lorenzo Datto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate'», in, Gentili, Augusto, Hrsg., *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, Rom, Bulzoni, 1989, S. 174–177.

³¹⁶ Gentili, *Il ritratto e la memoria*, 1989, S. 174, Gentili verweist auf einen Eintrag zu Luna in Cartari, Vincenzo, *Le imagini colla spozione degli dei degli antichi*, Venedig, 1556.

³¹⁷ Vgl. Dröbler, *Als die Sterne Götter waren*, 1976, S. 85, Die Verbindung von Göttinnen und Mond, Fruchtbarkeit, Dunkelheit und Licht, und somit Erneuerung und Wiederauferstehung sind in Kulturen aller Kontinente zu finden.

³¹⁸ François Lebrun untersuchte das durchschnittliche Heiratsalter im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich: Männer 27–28 Jahre, Frauen 25–26 Jahre. Es ist davon auszugehen, dass für Italien ähnliche Zahlen gelten. Vgl. Lebrun, François, *La vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1993, S. 31–33.

³¹⁹ Vgl. Lüdemann, Peter, «Objects and Contexts in Lotto's Portraits: Towards an Iconographic Approach», in, Dal Pozzolo, Enrico Maria / Falomir, Miguel, Hrsg., *Lorenzo Lotto. Portraits*, Madrid, Museo del Prado, 2018, S. 85–101, S. 87.

³²⁰ Mauro Lucco diskutiert die Geste und eine mögliche Schwangerschaft, Lucina Brembati sei seit 1508 nicht schwanger gewesen, es liegen laut Lucco keine biographischen Daten zu einer Schwangerschaft oder einem Kind vor. Vgl. Brown, David Alan / Humfrey, Peter / Mauro, Lucco, Hrsg., *Lorenzo Lotto: Rediscovered Master of the Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1997, S. 115–116. Grundlegend ist das Verständnis der Zeit, dass Gemälde der Renaissance und des Barocks nicht einem direkten Wahrheitsanspruch obliegen. Wünsche, Vorstellungen, Überzeichnungen, ja sogar gegenteilige Darstellungen waren Teil der Bildkompositionen. Somit wird die Unfruchtbare als Schwangere dargestellt.

darauf aufmerksam, dass der Wieseltalisman weniger auf eine bestehende Schwangerschaft deutet, als eine zukünftige Schwangerschaft begünstigen soll³²¹.

9.2 Mythos als Mode

Ihr Haupt wird von einem mondsichelförmigen Kopfschmuck geziert, einer *capigliara*, einem Statussymbol nobler Frauen. Lucina Brembati trägt auf dem Bild eine mehrreihige, in sich gewundene Perlenkette am Hals sowie eine Perlenkette um ihr Haupthaar. Die Halskette imitiert bzw. erinnert in seiner Form an eine Nabelschnur. Die goldene Stickerei um das Dekolleté Lucinas stellt Muscheln dar. Perlen galten seit der Antike als Symbol der Fruchtbarkeit. Anthropomorph zum Leib der Frau, bringt die Muschel die Perle hervor. Wie der Fötus im Leib der Mutter, wächst die Perle im Inneren der Muschel. Die Muschel ist Symbol der Weiblichkeit, der weiblichen Sexualität und Fruchtbarkeit, was auch durch die morphologische Ähnlichkeit mit einer Vulva verstärkt wird³²². Muscheln und Perlen stehen seit der Antike für den Vorgang der Empfängnis. Man war überzeugt, dass Perlen in den Austern durch eine anthropomorphe Befruchtung entstanden. Sie galten in der Antike als Tau des Mondes und Früchte der Venus. Perlen verfügen über die Kraft des Himmels, da sie durch den Tau des Himmels entstünden, und trügen somit die Heiterkeit des Himmels in sich. Sie bringen der Trägerin Keuschheit und Reinheit, beschützen durch ihre Verbindung mit dem Mond den Zyklus der Frauen und lindern damit verbundene Schmerzen und Störungen, so der Glaube in der Renaissance³²³. Die Perlenkette am Hals der Adligen und der perlenbesetzte Haarschmuck verweisen allein mit ihrer Sichelform auf den Mond, Zeichen und Gestirn der Weiblichkeit³²⁴.

Die Dame aus Bergamo trägt eine Goldkette mit Edelsteinen und einem hornförmigen, goldenen Anhänger, der in der Literatur als gewöhnlicher Zahnstocher bezeichnet wird³²⁵. Über dem Anhänger ist ein Bergkristall angebracht: Er gilt als ein dem Mond zugeordneter Kristall, der bei den Wöchnerinnen die Milchbildung anzuregen vermag. Er bündelt die Energien des Mondes aus Wasser und Erde und steht als Stein des Lichts für Weissagung, Taufe und Geburt³²⁶. Auf

³²¹ Vgl. Musacchio, *Weasels and Pregnancy*, 2001, S. 182, Fußnote 36.

³²² Malaguzzi, Silvia, *Schmuck und Juwelen in der Kunst*, Mailand, Elektra, 2007. (Bildlexikon der Kunst Band 19), S. 257.

³²³ Malaguzzi, *Schmuck und Juwelen in der Kunst*, 2007, S. 257.

³²⁴ Malaguzzi, *Schmuck und Juwelen in der Kunst*, 2007, S. 257.

³²⁵ Vgl. Lüdemann, *Objects and Contexts*, 2018, S. 86–87: „[T]he ‘so-called good-luck horn’ is thought to be no more than a precious toothpick”. Es gibt keine Erklärungen zu dem Gegenstand, ich gehe davon aus, dass auch er eine symbolische Bedeutung hat, die noch nicht bekannt ist.

³²⁶ Malaguzzi, *Schmuck und Juwelen in der Kunst*, 2007, S. 348.

dem Zahnstocher selbst ist ein kleiner Rubin eingefasst. Der Rubin repräsentiert die weibliche Liebesfähigkeit und die Nächstenliebe, besonders die mütterliche³²⁷.

9.2.1 Von Wiesel und Hebammen

Das stärkste symbolbehaftete Accessoire der Adelligen ist allerdings das an einer leinenartigen Goldkette hängende Tier. Unter der linken Hand lugt der Kopf eines Wiesels hervor. Dieses Wiesel, manchmal auch als Marder oder Frettchen beschrieben³²⁸, ist durch die goldene Kette am Gürtel des Gewandes befestigt und schafft somit eine symbolische Verbindung zum Unterleib der Frau. Die Kette symbolisiert die Nabelschnur. Im Kontext des Namens Lucina und des damit aufgerufenen Narrativs gibt es ein Wiesel, das unmittelbar mit der Göttin in Verbindung steht:

In Ovids *Metamorphosen*³²⁹ erzählt Alkmene von ihrem Erlebnis mit der Geburtsgöttin Lucina. Sie lag bereits sieben Tage und Nächte in den Wehen, um in Agonie ein Kind, Herkules, ein Kind von großer Bedeutung, zur Welt zu bringen. Alkmene erhebt ihre Arme und ruft die Göttin der Geburt, Lucina, um Hilfe an. Lucina jedoch ist von der eifersüchtigen Juno instruiert worden, die Geburt zu verzögern und gar zu verhindern. Während Alkmene nun in den Wehen liegt und von Galanthis, ihrer treuen Magd, umsorgt wird, sitzt die Hebammengöttin vor der Tür und hält Arme und Beine überkreuzt, dabei murmelt sie unverständliche Worte vor sich hin und hält die leidende Alkmene davon ab, zu gebären. Alkmene windet sich vor Schmerzen und ist dem Tode nahe, als Galanthis den faulen Zauber der Göttin und deren Absichten bemerkt. Galanthis nähert sich der Göttin und ruft freudig: „Herkules wurde geboren!“ Lucina, erschrocken über die Nachricht, springt auf und löst so ihre Verschränkungen der Arme und Beine – der Zauber ist gebrochen und Herkules wird geboren. Galanthis, Alkmenes treue Hebamme lacht über die getäuschte Göttin und die gelungene List. Diese, erzürnt über die Dreistigkeit der Magd, zerrt Galanthis an den Haaren aus dem Raum. Als diese schützend die Hände vors Gesicht hält, verwandelt sie ihre Arme in Vorderbeine. Die Magd wird zur Heldin und Retterin der Gebärenden. Galanthis, die Hebamme, ist gewieft, schlau, mutig, wagt es, sich der Göttin entgegenzustellen. Wie Galanthis, Geburtshelferin Alkmenes, sollen Unglück und das Werk der bösen Mächte abgewandt werden. Wiesel sind wendig, flink, schlau. Mit seinem kleinen Kopf und seinem wendigen Körper passt es durch engste Öffnungen. Galanthis' Eigenschaften werden im Wiesel verkörpert³³⁰.

³²⁷ Malaguzzi, Schmuck und Juwelen in der Kunst, 2007, S. 326.

³²⁸ Musacchio macht darauf aufmerksam, dass in der Renaissance nicht zwischen den unterschiedlichen Arten von Mustelidae unterschieden wurde, vgl. Musacchio, *Weasels and Pregnancy*, 2001, S. 172.

³²⁹ Ovid, *Metamorphosen*, 9, v. 273 und vv. 434-574.

³³⁰ Es sei auf das Konzept der Empfängnis durch das Ohr (*conceptio per aurem*) als Teil des Fluches der Göttin Lucina bei der Verwandlung der Galanthis hingewiesen und somit auch Bezug auf die

Im Spanischen ist die Verbindung zwischen Hebamme und Wiesel auch sprachlich gegeben. Das spanische Lexem für Hebamme ist *comadre*, für Wiesel *comadreja*. Die Endungen *-ejo* und *-eja* sind im Spanischen Pejorativsuffixe. Das Wort *comadreja* ist im gesamten kastilischen Sprachraum bekannt. In anderen romanischen Sprachen ist die pejorative Konnotation nicht zu beobachten, sondern lediglich als ein Diminutiv³³¹.

Das Wiesel als Talisman

Bei dem Flohpelz, wie der deutsche Name ist, handelte es sich in seiner einfachsten Form um einen Pelz eines Marders oder eines Zobels, der über die Schulter drapiert oder nur über den Arm gelegt wurde. Die Pelze wurden an den Köpfen und Pfoten mit kostbaren Steinen, Perlen und Gold verziert³³². In anderer Ausführung wurde auch nur der Kopf der marderartigen Tiere aus Gold oder Silber nachgebildet und an einer Kette am Gürtel³³³ oder der Taille der noblen Damen befestigt. Die Kette repräsentierte die Nabelschnur. Die Mustelidae sind in der Renaissance und im Barock Sinnbild der Fruchtbarkeit und einer glücklichen Geburt und aller Künste, die eine solche hervorzurufen und Unglück abzuwenden vermögen:

The repeated appearance of these animals, alive or dead, alert or stuffed, with or without a special head, seems intimately connected to lifecycle events like marriage and childbirth, especially among members of the upper class, for whom heirs were especially critical³³⁴.

Familie und Fortpflanzung spielen eine große Rolle in der Gesellschaft der Renaissance, Geburt ist mit großem Risiko verbunden. Zu gebären ist eine Gratwanderung zwischen Leben und Tod, sowohl für die Mutter, als auch das Kind. Das Ereignis der Geburt im Lebenszyklus des Menschen wird begleitet von zahlreichen Symbolen, Ritualen und Objekten, die zukünftige Mütter ermutigen, erbauen und stärken sollen³³⁵:

In fact, anything that provided a certain amount of protection and mediation – be it clothing, linens, trays, bowls, or a wide assortment of magical aids – was

unbefleckte Empfängnis Marias. In den Bestiarien der Zeit ist zu lesen, dass die Nagetiere durch das Ohr empfangen. Siehe dazu Carlos Varona, *Representar el nacimiento*, 2007, S. 233, sowie Carlos Varona, *Nacer en palacio*, 2018, S. 53.

³³¹ Lat. *Domnicella* – *domina*, ital. *la donna* – *la donnola*, sind Diminutive ohne abwertende Konnotation, um Beispiele zu nennen.

³³² Siehe Sherrill, Tawny, «Fleas, Fur and Fashion: *Zibellini* as Luxury Accessories of the Renaissance», in, *Medieval Clothing and Textils*, Bd. 2, Netherton, Robin / Owen-Crocker, Gale, Hrsg., Woodbridge, The Boydell Press, 2006, S. 121-150. Sherrill zeigt unterschiedliche Modelle und Ausführung, auch eine Variante mit beweglicher Zunge wurde gefunden. Der enorme finanzielle Aufwand und die Kunstfertigkeit der Anfertigung sind ein weiteres Indiz dafür, dass es sich nicht nur um ein Modeaccessoire ohne tiefere Bedeutung handelt.

³³³ Die Gürtel selbst dienten als Symbol der Ehe und des Kindersegens.

³³⁴ Musacchio, *Weasels and Pregnancy*, 2001, S. 177.

³³⁵ Jacqueline Musacchio untersuchte die materielle Kultur des Gebärens im italienischen Kulturraum, es ist für Spanien Ähnliches anzunehmen, eine ausführliche und umfangreiche Studie ist ausständig.

desirable in this context. Renaissance ideals of the family were thus channeled into the production of a rich setting for childbirth. The resulting objects emphasized the family and procreation, both stimulating the imagination of the Renaissance woman and emphatically encouraging her to fulfill her maternal role³³⁶.

Tawny Sherrill zeigt in ihrem Artikel zu den Zibellini³³⁷ deren Ursprung und Verbreitung in der noblen Schicht Europas und schreibt über diese Nagetiere: „[P]erhaps one of the most curious fashions of all time is the luxury fur piece of the late fifteenth and sixteenth century.“³³⁸ Als Trendsetter und erste Trägerin eines solchen Zibellino gilt sowohl laut Musacchio als auch laut Sherrill Beatrice D’Este, Ehefrau Lodovico Sforzas. Ihr Grabmahl zeigt Beatrice in jenem Gewand, das sie bei der Geburt ihres ersten Sohnes Ercole, später Massimiliano Sforza, trug. Ihre Hände sind gefaltet und von einem Nagetierpelz umgeben, eine Anspielung auf die Umstände ihres Todes und „dramatische Referenz“ auf die Geburt ihres Sohnes Ercole³³⁹. Beatrice D’Este starb 1497 an den Folgen einer Totgeburt, die am Ende ihrer Schwangerschaft mit dem dritten Sohn stand. Ausgehend von Italien breitete sich die Mode auf ganz Europa aus. Die Zibellini waren „popular as wedding gifts [...] [T]hey appear frequently in dowry inventories throughout the century, further cementing their contemporary connection to marriage and childbirth.“³⁴⁰ Die Zibellini sind jedoch nicht nur ein bloßes Modeaccessoire. Die Wiesel und Marder und deren Artgenossen sind nicht nur in Inventarlisten und Korrespondenzen zu finden, sie formen Teil der weiblichen Repräsentation, der „condición materna“³⁴¹ in Gemälden und Portraits. Diese Portraits sind öffentliche Repräsentationen. Sie zeigen junge Frauen in der Blüte ihrer Fruchtbarkeit, verheiratete Damen, während der Schwangerschaft: Frauen in all jenen Phasen, in denen man sich erhoffte, dass sie zu Müttern werden³⁴². María Cruz de Carlos Varona untersuchte die Bedeutung der Nager in Spanien und spricht von der wichtigen symbolischen Aufladung in den Gemälden der Frauen: „La presencia de este objeto en el retrato responde a su importante carga simbólica en relación con la condición materna de las mujeres a lo largo de toda la Edad Moderna europea.“³⁴³ Das symbolträchtige Tier ist beispielsweise auch auf einem Portraits Elisabeth von Valois von Juan Pantoja de la Cruz zu sehen, das heute im Prado ausgestellt ist – eine Kopie des Originals von Sofonisba Anguissola, angefertigt zwischen 1561 und 1565, kurz nach der Hochzeit

³³⁶ Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth*, 1999, S. 33.

³³⁷ Der Begriff Zibellino fasst alle Varianten und Ausführungen der Nagetiere als Accessoire zusammen. Im Deutschen wurden die Nagetierpelze auch Flohpelz genannt.

³³⁸ Sherrill, *Zibellini*, 2006, S. 121.

³³⁹ Sherrill, *Zibellini*, 2006, S. 186.

³⁴⁰ Sherrill, *Zibellini*, 2006, S. 138.

³⁴¹ Vgl. Carlos Varona, *Representar el nacimiento*, 2007, S. 232.

³⁴² Es sind über dreißig Gemälde bekannt, die Frauen mit dem Objekt zeigen.

³⁴³ Vgl. Carlos Varona, *Representar el nacimiento*, 2007, S. 231.

der Abgebildeten mit Philipp II.³⁴⁴ Elisabeth von Valois vererbte das Fell und den „cabeza de marta“ an ihre Tochter Catalina Micaela, die 1585 Carlos Manuel von Saboya ehelichte. Carlos Varona führt diesen Umstand auf das Alter und die Eheschließung Catalina Micaelas zurück, da die Wiesel in engem Zusammenhang mit Fruchtbarkeit und Fortpflanzung standen³⁴⁵. Auch im Nachlass der 1611 im Wochenbett verstorbenen Margarete von Österreich befand sich ein solcher Nager. Carlos Varona erkennt die Wichtigkeit des Talismans anhand der Singularform von „la marta“ in den Inventarlisten und Schriftstücken: „Es importante resaltar en este caso que la documentación se refiere a “la Marta” en singular, dando a entender se trataba de una pieza significativa e importante.“³⁴⁶ Die Narrationen zu Lucina werden aufgerufen, erfahrbar und greifbar gemacht und der Gegenstand symbolisch aufgeladen.

Die Mythologie spendet Trost und Kraft. Die Erzählung der Galanthis wird erfahrbar gemacht. Die Listigkeit der Magd, die böse Machenschaften erkennt und aufdeckt und eine gute und erfolgreiche Geburt bewirkt, wird zugänglich durch das Symbol des Nagetieres. Die Metamorphose wird auf mehreren Ebenen durchgespielt und vielschichtig aufgerufen. Der Mythos um Lucina wird im wahrsten Sinne des Wortes ver-körpert, in ein Tier projiziert, das Tier wird zum Träger der Narration. Das Wiesel wird zum Talisman, zum magischen Objekt³⁴⁷.

Das Bildnis der jungen Adelligen verbindet zwei Geschichten: Die erste handelt von einer treuen Hebamme, die in ein Wiesel verwandelt wurde und bösen Zauber und Unglück abwenden konnte. Die zweite erzählt von einer jungen Frau, die hofft, schwanger zu werden und einen Erben zu gebären, ihn lebend zu gebären und auch selbst zu überleben und an die Kraft eines Talismans glaubt. Mythos wird verkörpert und wird am Körper selbst getragen. Der Körper der Aristokratin wird zum Träger zweier Narrationen. Das Wiesel ist Talisman. Man vertraut auf seine magische Kraft und positive Wirkung³⁴⁸. Die Frauen können auf die Narrative zurückgreifen, die durch die Objekte aufgerufen werden.

Lucina wird hier zweifach portraitiert: Im Vordergrund steht die junge Adelige Lucina Brembati, doch die Göttin der Geburt und ihr Mythos wird in vielfacher Weise aufgerufen. Der Bezug zur Mond- und Geburtsgöttin Lucina wird durch ein anagrammartiges Wortspiel mit dem Mond hergestellt. Selbst im Schmuck und den Stickereien finden wir einen eindeutigen Bezug auf den Mond, Schwangerschaft

³⁴⁴ Siehe Carlos Varona, *Representar el nacimiento*, 2007, S. 233. Pantoja de la Cruz, Juan, (Según modelo de Anguissola, Sofonisba), *La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, 1605*, Öl auf Leinwand, Museo de Prado, Madrid.

³⁴⁵ Vgl. Carlos Varona, *Representar el nacimiento*, 2007, S. 233.

³⁴⁶ Vgl. Carlos Varona, *Nacer en palacio*, 2018, S. 52.

³⁴⁷ Vgl. Musacchio, *Weasels and Pregnancy*, 2001, S. 176

³⁴⁸ Wie Gentili falsch deutet, ist die Präsenz des Wiesels am Gemälde kein schlechtes Omen, sondern ein Talisman, vgl. Gentili, *Il ritratto e la memoria*, 1989, S. 174-177. Vgl. auch Musacchio, *Weasels and Pregnancy*, 2001, S. 182, Fußnote 35.

und Fruchtbarkeit. Die Geschichte der Verwandlung, der Metamorphose, der Transformation wird anfassbar und zum Symbol, das selbst eine Transformation begünstigt: schwanger zu werden³⁴⁹.

Es mag nicht in allen Fällen der abgebildeten Frauen eine tatsächliche Schwangerschaft vorliegen, wohl drückt das Wiesel auch Wohlstand und den hohen sozialen Status seiner Trägerin aus – aber „la marta“ erzeugt ohne Zweifel eine Konnotation und Verbindung mit dem Mythos Lucina und Galanthis. Es evoziert die Narration aus den Metamorphosen Ovids. Die noblen Damen der Renaissance werden zu Trägerinnen dieses Mythos, Mythos wird am Leib getragen und so lebendig gehalten. Der Mythos um Lucina und die listige Hebamme Galanthis werden Teil der Kultur, er formt Kultur um Schwangerschaft, Geburt und formt somit Lebensrealität.

Lorenzo Lotto spielt mit dem Mythos um die Geburtsgöttin. Der Mythos Lucina wird auf mehreren Ebenen evoziert: Mythos wird am Leib getragen. Das Portrait Lucinas ist voller Symbole und Anspielungen in Bezug auf Geburt und Fortpflanzung: der Mond selbst, das nächtliche Setting, die Mondformen in Schmuck und Kleidung der Adelligen, Perlen und Muscheln, die Edelsteine und der Kopf des Wiesels. Die römische Göttin der Geburt erscheint in dem Kunstwerk nicht explizit: Sie spricht nicht wie in der Vision des Arztes Núñez, sie thront nicht als multiple Frauengottheit in den Wolken. Im Portrait Lucina Brembatis wird die Göttin Lucina anhand ihres Mythos portraitiert.

³⁴⁹ Musacchio geht davon, dass Lucina Brembati unter Umständen Schwierigkeiten hatte, schwanger zu werden und sieht in dem Talisman einen unglückabwendenden Gegenstand („apotropaic device“), vgl. Musacchio, *Weasels and Pregnancy*, 2001, S. 182. Gentili spricht einer Lesart des Gemäldes als einem Vorzeichen von einer Geburt unter dem Schutz der Göttin Lucina: „Il ritratto della dama Lucina va letto como auspicio di una nascita protetta dalla dea Lucina [...], vgl. Gentili, *Il ritratto e la memoria*, 1989, S. 177.

10 Beschwörung und Gebet – eine Conclusio

Schon vermochte ich nicht länger die Schmerzen zu ertragen, ja noch jetzt, wenn ich davon rede, faßt mich ein kalter Schauer, und die bloße Erinnerung daran bringt mir Qual. Sieben Nächte und ebenso viele Tage wand ich mich in Wehen; dann erhob ich, des Leidens müde, die Hände zum Himmel und rief mit lautem Flehen Lucina und ihre Helfer, die knienden Götter der Geburt.³⁵⁰

Lucina. Sie ist Hebammengöttin (im Gedicht anlässlich der Geburt von Karl II., bei Carranza und Parrasio), Göttin der Geburt. Sie ist es, die kommt, wenn die Kreißende in ihren unsäglichen Schmerzen zu ihr ausruft und nach göttlichem Beistand schreit. Und sie kommt. Denn sie ist die Göttin, die den Schoß öffnet (oder verschlossen hält). Sie ist die Göttin, die die Knoten in Haar und Gewand löst. Ihre Unterarme sind nackt, mit ihren kraftvollen Händen hievt sie das Kind ins Diesseits. Sie ist die Verbindung zwischen Himmel und Erde, die Wächterin zwischen Leben und Tod (Karl II., bei Núñez). Sie spendet den Kindersegen (in Burgos, bei Núñez). Eine Mondsichel krönt ihr Haupt (Parrasio, Carranza, Burgos). Sie ist Mondgöttin (Carranza, Parrasio, Karl II., Burgos, Brembati) und Hüterin der weiblichen Zyklen, der Empfängnis und Fruchtbarkeit (Burgos, Núñez, Brembati). Die lodernde Flamme ihrer Fackel ist der glühende Schmerz der Gebärenden und das Augenlicht, das die Göttin dem neugeborenen Kind schenkt. Sie ist die Göttin an der Schwelle.

Der Facettenreichtum der Gottheit Lucina, der anhand der transdisziplinären Untersuchungen der Darstellungen deutlich wurde, spiegelt die Vielfalt der menschlichen Erfahrung mit Geburt und Schwangerschaft wider. Die unterschiedlichen Quellen zeigen ein breitgefächertes Bild der römischen Geburtsgöttin in der spanischen Frühen Neuzeit und verweisen dabei auf die Komplexität der Kultur und Gesellschaft Spaniens.

Der Mythos Lucina und das Paradoxon ihres Charakters, das zwischen den beiden Polen der wohlwollenden Hebamme und missgünstigen Hexe oszilliert, bietet eine Projektionsfläche für die Grunderfahrung Geburt. Glückt die Geburt, verläuft sie komplikationslos, zeigt sich die Göttin erbarmend und liebevoll wie in der Erzählung Myrrhas. Gestaltet sie sich als schwierig oder endet sie gar tödlich, ist es Lucina, die vor der Türe sitzt, Zaubersprüche murmelt, ihre Gliedmaßen überkreuzt und damit den Schoß der Gebärenden verschlossen hält. Doch selbst eine gedungene Hexe lässt sich überlisten: Bei Leto ist es eine Halskette, aus dem Mond gefertigt, die die Geburtsgöttin erweicht, bei Alkmene ist es die flinke und listige Hebamme, die den Bann der Göttin brechen kann. In beiden Erzählungen findet die schwangere Frau Hoffnung und Trost. Dieses Moment der Hoffnung und des Trosts wird anhand des Wiesels, das Lucina Brembati trägt, sichtbar. Lucina Brembati steht repräsentativ für

³⁵⁰ Ovid, *Metamorphosen*, 9, vv. 290–295: „Nec iam tolerare labores ulterius poteram; quin nunc quoque frigidus artus, dum loquor, horror habet, parsque est meminisse doloris. septem ego per noctes, totidem cruciata diebus, fessa malis tendensque ad caelum brachia magno Lucinam Nixusque pares clamore vocabam. Illa quidem venit [...]“

all jene Frauen ihrer Zeit, die an die Macht und Wirkung dieses bedeutungsbeladenen Objekts glauben und es als Talisman für eine glückliche Schwangerschaft und Geburt an ihrem Körper tragen. Der Talisman evoziert die Narration und spendet Trost und Hoffnung. Er vermittelt seiner Trägerin das Gefühl, einen Teil der Ungewissheit, einen Teil des Unkontrollierbaren unter ihren Einfluss und ihre Kontrolle zu bringen. Die Abbildung eines Wieselfells am Grabmahl Beatrice D'Estes zeugt von der tiefgreifenden Bedeutung, die dieser Mythos in der Frühen Neuzeit hatte. Ebenso macht die Tatsache, dass der Prediger Hortensio Félix Paravicino in der Grabesrede Margartes 1611 auf die Göttin Diana verweist, deutlich, welche Rolle die antiken Mythen in der Frühen Neuzeit spielen.

Wie jede Geburt ein individuelles Erlebnis ist, so wird auch die Geburtsgöttin auf vielfältige Art inszeniert und dargestellt. Die Widerstände und Launenhaftigkeit der Natur bei Geburt und Schwangerschaft werden anhand des Narrativs Lucina in einen verträglichen Deutungshorizont transferiert. Das einzelne Schicksal wird in eine narrative Tradition gestellt und dadurch in Kultur eingebettet. Das Narrativ Lucina stellt die Singularität persönlicher Geburtserlebnisse in einen gemeinschaftlichen Kontext – und macht jede Gebärende zu einer Myrrha oder einer Alkmene.

Den Aspekt der Verhandlung und des Feilschens mit der Natur sehen wir in der *Redondilla burlesca* anlässlich der *Academia literaria* zur Geburt Karls II. Anhand der Gehaltsverhandlungen, die auf reale Verhandlungen mit Hebammen referieren, wird auch eine andere, burlesk inszenierte und überzeichnete Verhandlung sichtbar: Die Verhandlung mit der Hebammengöttin, Göttin der Geburt, einer Schicksalsgöttin, die Leben spendet oder den Tod bringt. Natur und Schicksal sind unerbittlich und lassen nicht mit sich verhandeln. Der Mensch ist den Launen der Natur ausgeliefert. Tröstlich scheint die Vorstellung mit dieser Macht, die über Leben und Tod, und damit den Fortbestand der Blutlinie und der Herrscherdynastie bestimmt, in Verhandlung treten zu können. Im Falle Karls II. gewinnt der Mensch: Unmittelbar nach dem Verlust des einen wird ein neuer Thronfolger geboren. Der Mythos der Geburtsgöttin macht die menschliche Erfahrung von Schwangerschaft und Geburt greifbar und nahbar. Zugleich schafft er Distanz, um das Unerträgliche erträglich zu machen.

Der Mythos der Geburtsgöttin äußert sich in bedeutungsschwangeren Allegorien, die jeder Künstler und Autor in ihrer Bedeutung variiert. Der Kontext entscheidet, auf welche Funktion und auf welchen Aspekt der Geburtsgöttin referiert wird: In Burgos steht die Eheschließung des Königspaars Philipp III. und Margarete von Österreich im Zentrum, daher ist Lucina in diesen Malereien Juno Lucina, Patronin der Ehe und Fruchtbarkeitsgöttin, die das Brautpaar an ihre eheliche Pflicht des Kinderzeugens erinnern soll. Sie dient dem Künstler als einem Stellvertreter der spanischen Öffentlichkeit als Sprachrohr einer Botschaft, die durch die mythologische Allegorie vermittelt wird. Die Botschaft ergibt sich aus der Komposition der mythologischen Implikationen und Symbole. Im barocken

Verständnis geschieht das mittels Anspielungen, Umkehrungen, Auslassungen und indirekter Bezüge und deren Mehrdeutigkeit. Diese Kontextbezogenheit wird auch am Frontispiz der juristischen Abhandlung Alonso Carranzas deutlich: Es geht um Kalender, Zeit und Zyklen, Lucina tritt daher nicht nur als Hebamme, sondern auch als Mondgöttin in Erscheinung. Die sexualisierte Fruchtbarkeitsgöttin in der Vision Francisco Núñez' überrascht hingegen im Kontext eines Traktats, das sich an Hebammen richtet. Lucina weist in der Vision, die der Mediziner seinem Werk voranstellt, keine Bezüge zu ihrer Funktion als Hebamme auf. Der multiple Charakter der Göttin Lucina wird in Parrasios *Alegoría* deutlich. Nach einer glücklichen Geburt, die sowohl Mutter als auch Kind überleben, thront die Göttin nach vollbrachtem Werk in den Wolken. Parrasio macht sie zu einer umfassenden Frauengottheit, die weibliche Größe in vielen Facetten repräsentiert.

In allen vorgestellten Quellen mit Ausnahme von Parrasios *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* wird die Götterfigur durch eine Inschrift oder eine direkte Benennung als Lucina identifiziert. Im Gegensatz zu anderen Göttinnen des römischen Pantheons gibt es keine genuinen Attribute, die ausschließlich Lucina zugeschrieben wurden. Es ist das Setting und die Nähe zu Geburt und Schwangerschaft, durch die die Geburtsgöttin Lucina als solche erkennbar wird. Indem mehrere Attribute aufgerufen werden, die auch bei anderen Göttinnen auftreten, wird die Allegorie der Geburtsgöttin erweitert und mit den Charakteristika anderer Göttinnen wie Juno, Diana, Luna und Venus, aber auch der Jungfrau Maria überlappt.

Folgende Fragen sind in Bezug auf Lucina noch unbeantwortet und könnten Grundlage weiterer Untersuchungen bieten: Inwieweit unterscheiden sich die Rollenbilder der Jungfrau und Gottesmutter Maria, der Heiligen der katholischen Kirche und der antiken Göttinnen im Kontext von Geburt und Schwangerschaft? Welche Rollen werden wem zugedacht? Wo kommt es zu Überschneidungen und Überlappungen? Wie häufig und wo sind Bildnisse von Geburtsszenen aus der antiken Mythologie, wie die Geburt des Adonis oder des Herkules aus Ovid, Homer und Hesiod vorzufinden? In welchen Kontexten sind sie entstanden, handelt es sich um Auftragswerke? Welche Rolle spielt Lucina in Frankreich, Italien und anderen Ländern in Europa? Sind Unterschiede zu Spanien zu beobachten? Antworten auf diese Fragen gilt es noch zu finden, vor allem aber, bleibt selbst nach dieser vollendeten Arbeit ein Desiderat bestehen:

Lucina: von den Männern verkannt, beschönigt im Kleid der Venus und des Begehrens. Das tiefste Geheimnis, für das Lucina steht, bleibt den Männern verwehrt. Der männliche Wunsch, das ewige Wunder des Gebärens zu beanspruchen, zu kontrollieren oder in ihrer eigenen Sicht zu fassen, ist vermessen und nachvollziehbar zugleich und ein Unterfangen, das zum Scheitern verurteilt ist. Darstellungen von Lucina entspringen allesamt männlicher Hand und männlichen Augen. Nach Jahrhunderten der männlich geformten und verhandelten Gesichter

Lucinas ist noch keine Geschichte formuliert worden, die das ureigenst Weibliche anhand weiblicher Quellen erzählt.

11 Resumen en Castellano

Lucina, diosa del parto

El destino del imperio se mantiene y cae con la continuidad de su dinastía reinante. Sin embargo, el inexorable deseo de preservar la sucesión real puede cobrarse un alto precio. La mortalidad infantil y de las reinas de la Casa de Austria habla por sí misma. Entre la vida y la muerte hay una tenue separación. Los trabajos son implacables, la vida —las vidas— está en juego y el ángel de la muerte se aproxima. Cuando los humanos están expuestos a sus límites, claman ayuda divina: los dioses hacen su entrada. En el Siglo Oro español, gobernado por reyes y reinas cristianos, los dioses paganos siguen siendo la fuente predominante de imágenes figurativas y alegorías. Bien pudiera ser que las historias judeocristianas fueran menos conocidas o, simplemente, no lo suficientemente profanas y frívolas como para representar los aspectos sombríos de la vida. Tal vez, simplemente no fuera suficiente la perfecta Virgen María como modelo a seguir en el parto —o, peor, si este se malogra— por respeto a la santidad de la Madre que da a luz a Dios, al mismo Dios. Pero hay otra Señora divina en el “negocio del parto”: Lucina, diosa romana de los alumbramientos. Este trabajo ahonda en el reino de esta otra diosa del nacimiento, presentando una selección de apariciones de la misma en el Siglo de Oro.

La antigua deidad a la que acudir para los problemas de las mujeres es Eileithyia, de ascendencia griega, en su apariencia romana antigua como Lucina o Juno Lucina, como diosa independiente o fusionada con atributos y características de Juno o Diana y también de Luna. Lucina fue venerada en el Esquilino (Monte Cispio) en Roma, siendo erigido su templo en el 375 a.C..

Lucina era venerada por mujeres y madres romanas. El 1 de marzo se celebraba la fertilidad y el despertar de la naturaleza en la fiesta de Matronalia, y el 15 de febrero en el rito de fertilidad de las Lupercales. Su nombre puede derivar de la palabra latina *lux* (luz) o *lucus* (arboleda). Ciertamente, los dioses antiguos ya no eran adorados y no recibían ofrendas en la época medieval, y sus santuarios —si los había— yacían abandonados en ruinas. Jean Seznec, sin embargo, opina que la Edad Media y el Renacimiento son un continuo de la intercambiabilidad mutua y entremezclada de la cultura cristiana y sistemas de creencias ancestrales. Aun así, fue su contenido lo que sobrevivió: sobre todo, ahora se reconoce que la Antigüedad pagana, lejos de experimentar un *Renacimiento*, había permanecido viva dentro de la cultura y el arte de la Edad Media. Más aún, los dioses no volvieron a la vida porque nunca habían desaparecido de la memoria y la imaginación del hombre. Las figuras y motivos mitológicos se utilizan con frecuencia, pero cada artista se toma la libertad de transformarlos según su intención, utilizándolos alegóricamente, añadiendo o restando valor a sus escasos rasgos de carácter. En la España de finales del siglo XVI, los miembros educados de la sociedad conocían bien el antiguo panteón grecorromano o, al menos, sus figuras más destacadas, tal como aparecen en los libros

de Homero, Virgilio y Ovidio. Homero presenta a una hija de Zeus y Hera a cargo de las labores del nacimiento. Ovidio, en su calendario romano, aconseja a las parturientas sobre cómo rezar a Lucina.

El texto más conocido que presenta a Lucina es el relato de Alcmena dando a luz a Hércules en las *Metamorfosis* de Ovidio. En esta historia, Lucina está involucrada en un complot para detener el nacimiento del hijo amado de Júpiter. La diosa, poco compasiva, muestra una mayor lealtad a Juno, la esposa engañada y siempre celosa que desea impedir a Alcmena tener a su hijo Hércules. Lucina previene que la futura madre pueda consumir la labor de parto, pero la partera consigue engañar a la diosa para que el nacimiento llegue a buen término; la indignada diosa del nacimiento se venga de ella transformándola en una comadreja. Las cualidades de Lucina como una ayudante leal en el parto se encuentran en la historia del nacimiento de Adonis, en paralelo con el linaje incestuoso de las casas gobernantes: Mirra, preñada por su propio padre y por ello castigada a adoptar la forma de un árbol, grita por los dolores del parto. Lucina, conmovida, pone las manos sobre el árbol gimiente, pronuncia palabras de alivio y nace Adonis. Como también indica Petersmann, las clases populares romanas adoraban a Lucina como un epíteto de Juno, lo que significa que eran idénticas, aunque el (los) origen (es) de Lucina como diosa independiente se encuentran en la antigua tradición sabina. Las tareas de Juno respecto al parto están personificadas en Lucina, quien asume las responsabilidades de Eileithyia, la diosa griega del nacimiento.

La diosa del parto en el arco de Santa María de Burgos

La ciudad de Burgos preparó un regalo de bodas especial para Felipe III y Margarita de Austria, casados por poderes en 1598, cuya visita a la localidad castellana estaba prevista para 1600. En el lado derecho del arco de Santa María, una de las otrora puertas de acceso a la plaza, encontramos a Lucina a la altura de la cornisa, como un tema pagano y profano en un ambiente católico, pintada por Pedro Ruiz de Camargo en 1600 y redescubierto en 1877. Se trata sin duda de Lucina, aquí Juno-Lucina, coronada con la luna creciente y el pavo real de Juno a su lado. En sus manos sostiene una lanza envuelta en un estandarte. Más que a la pareja real, se esperaba a un sucesor al trono: todavía no se había anunciado un embarazo de la nueva reina. Durante la procesión con motivo de las celebraciones nupciales, la pareja real tuvo que pasar por la puerta como última estación. En el intradós del arco de Santa María esperaban a la pareja real pinturas murales de las diosas Lucina y Venus. El túnel simboliza una zona de sensibilidad y marca un estrechamiento, un momento de condensación y concentración. Lo que sucede en el interior permanece oculto al público por un breve momento. Un corto instante de intimidad insinuada, cargado simbólicamente respecto a la vida íntima de los novios. La pareja real entra en un estado, recibe la bendición de las dos diosas y vuelve a salir cambiada. En este punto, el mensaje se transmite a la pareja real, y sus portavoces son las diosas antiguas. Las

representaciones no son solo una mera decoración, no solo hermosas pinturas murales, son alegorías que cobran vida y transmiten un mensaje claro a través de las historias que representan. El mito de Lucina, que aquí se complementa con fuertes rasgos de la madre de los dioses Juno, patrona del matrimonio, y con aspectos de una diosa de la fertilidad, cobra vida en la composición. Pedro Roys de Camargo juega con estas alegorías, las expande y las vuelve a componer. Las figuras mitológicas se superponen y se convierten así en una alegoría del amor erótico en el matrimonio. Juno es aquí Juno-Lucina. La unión matrimonial tiene un objetivo: los hijos.

Lucina en una visión del doctor Francisco Núñez

En el año 1580 se publicó el tratado médico *Libro intitulado del parto humano* del doctor Francisco Núñez de Coria. El toledano, que estudió y enseñó en la Universidad de Alcalá, se dirige con su obra no solo a médicos y matronas, sino también a mujeres embarazadas y en edad fértil, a sus maridos y a cualquier persona interesada en el nacimiento. Su propósito es “reducir el dolor y los riesgos del parto y convertir los partos difíciles en fáciles”. Su tratado bien podría tener cierto reconocimiento en la ciencia médica, aunque también contiene perlas histórico-culturales ocultas que aún aguardan ser expuestas. El libro está dedicado a Isabel de Avellaneda y su esposo don Íñigo de Cárdenas, padres de once hijos, una pareja poderosa, miembros de la alta sociedad y cercanos al rey. El contenido y el estilo se refieren a la herencia médica y las autoridades grecorromanas. Núñez se distingue no solo como médico, sino como lírico, por incluir poemas, incluso como vate, invocando la ayuda divina. En su prólogo pone en escena una visión: cansado del trabajo se duerme bajo unos árboles y, de repente, se encuentra navegando por el mar —símbolo de los fluidos amnióticos y la fuente de la vida—. Al momento se levantan fuertes vientos y altas olas que lo arrastran a la orilla. Agarrándose de las ramas pendientes de la densa vegetación, escapa del mar. Herido por pinchazos y espinas, llega a una arboleda. Se las arregla para escapar de las aterradoras y peligrosas aguas y, finalmente alcanza a un *locus amoenus* un lugar paradisíaco y pacífico en divina armonía entre pájaros cantores y dulces fragancias. Entonces ve que se le acerca una “agradecida ninfa”. El médico la hace parecer increíblemente hermosa, su cabeza adornada con una corona de flores de colores y vestida con una túnica azul con piedras preciosas, portando un recipiente dorado rebosante de miel en su mano izquierda y ramas en su derecha, con leche blanca fluyendo de sus pechos jaspeados. La diosa, como procuradora de una prole abundante, tiene un predecesor en la numismática imperial romana: su acuñación en el reverso de una moneda, donde se la representa con un bebé en su brazo izquierdo y dos niños mayores como encarnación de la fertilidad. En comparación con otras apariciones de la diosa, la Lucina de Francisco de Núñez, aparece desprovista de contexto y referencias mitológicas: no hay Alcmena, ni pavo real, ni luna creciente, sino una Lucina como diosa autónoma, independiente y con autoridad en abundancia de atributos, carácter

y funciones. Se refiere a las ofrendas en su cabeza y las ramas en su mano: leche y miel en medio de un paisaje fértil y floreciente. El médico, evidentemente versado en las percepciones clásicas del panteón romano, pone a la deidad a propósito. Núñez vigoriza a la diosa de los nacimientos designándola como su defensora, hablando en su nombre con cierta intención. La deidad, lejos de ser alegórica, se convierte en protagonista de un acto. Núñez se toma la libertad de prescindir del bebé lactante en su pecho derecho, transformando a la diosa, sexualizando todo el escenario en un Eros femenino enfatizando sus paralelismos con Venus. Los símbolos que emplea tienen evidentes connotaciones freudianas en el ámbito de la interpretación de los sueños. Lucina emerge en la recepción de Núñez como más poderosa y tangible en comparación con otras representaciones de la diosa. Nos enfrentamos a una Lucina venusiana, sin aspectos de partera. Son, por el contrario, los elementos eróticos de la diosa del nacimiento los que dominan la figura.

Lucina en la portada de Alonso Carranza

¿Cuánto tiempo dura una gestación humana? ¿Cómo se mide su duración? Esta es una pregunta esencial cuando el esposo se ha ido de viaje y encuentra al regreso a su mujer encinta. Medir y conocer el tiempo exacto es crucial en una sociedad que se rige por la procreación y en la que todo su interés gira alrededor de engendrar un heredero y mantener el linaje de sangre. Las cuestiones acuciantes del momento son quién será el heredero legítimo o si es legítimo el heredero. *La Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimi designatione* trata de estos tópicos tan relevantes. Publicada en 1628, su autor Alonso Carranza, pretende poner orden en el caos que es el cálculo de los tiempos de gestación y en la legitimación de los nacimientos. Para ello, el jurista examina las funciones y diferencias de los calendarios egipcios, griegos y hebreos. La obra de Alonso Carranza, siguiendo la convención y tradición de la literatura renacentista, introduce el debate legal con un discurso sobre las diosas del parto —Diana, Luna y Lucina—, situándolo en el contexto mitológico. Así se explica el significado de la ilustración de Juan de Jáuregui que decora el frontispicio, y la atención que dedican las primeras páginas del prólogo a las tres diosas, comparando sus funciones. El grabado presenta a las divinidades vinculadas con la procreación: arriba está Natura como la Diana Efesia, la madre que nutre a toda la naturaleza; a ambos lados están Apolo, como dios del sol y de la masculinidad, y Lucina, como diosa de la luna y de los partos. Abajo está la Justicia, sentada en su trono. Las figuras de los dioses son imágenes que componen todo un complejo narrativo y transmiten un mensaje al lector que, una vez descodificado, sirve para su interpretación a partir de impulsos asociativos. Así pues, estos códigos simbólicos forman parte de la obra y transmiten un mensaje a través de sus representaciones, puestas con intención y añadiendo una complejidad que aquí solo puede ser tratada marginalmente. La imagen rebosa de simbología referida al tema: adornos fálicos y valviformes, rosetas, guirnalda de flores, y el triángulo formado por las cabezas de los dioses en la parte

superior de la página. La figura geométrica del triángulo simboliza desde hace miles de años el poder imaginativo masculino, la creatividad divina, aludiendo a la unidad en la trinidad. Se describe el origen de las diosas y sus funciones basándose en citas de los autores clásicos, tanto griegos como romanos. Estos se centran en su mayoría en Lucina y componen una especie de bibliografía sobre la diosa. Lucina está representada en la portada, en la parte derecha, vestida con un quitón hasta las rodillas. Lleva la luna sobre su cabeza y una antorcha encendida en su mano. Lucina es en el frontispicio, sobre todo, diosa de la Luna y de ahí su ubicación, opuesta a Apolo, dios del Sol, una referencia a los debates acerca de los calendarios y cómo medir los tiempos. En su función de deidad lunar, Lucina está vinculada a todos los procesos acerca de la concepción, del embarazo y el parto. La divinidad representa el rol femenino en la procreación, así como también el de diosa de las parteras.

Lucina en la Alegoría del nacimiento del infante don Fernando

Encontramos un ejemplo brillante, aunque distorsionado, de la diosa del nacimiento en la *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* de 1575 de Michele Tebano Parrasio, dedicada al muy deseado y celebrado heredero real, el hijo de Felipe II y Ana de Austria, nacido el 4 de diciembre de 1571. El artista veneciano, discípulo de Miguel Ángel y Tiziano, hace de la necesidad virtud y envía con sus mejores deseos su candidatura “deseando verse incluido en número de vuestros devotos servidores” en virtud de la pintura. El lienzo, de dimensión señorial, hoy expuesto en el Museo del Prado, consiste en una lectura mitológico-alegórica de los astros en relación al recién nacido sucesor del trono español. Su composición se basa en representaciones religiosas del nacimiento y combina elementos de la mitología clásica y la tradición cristiana. El bebé real está rodeado por las siete hermanas o siete virtudes, conocidas en Oriente también como las siete parteras. Su madre, la reina Ana de Austria, está tras ellos acostada en una cama cuyo dosel sostienen siete querubines, tres de ellos tienen atributos de Cupido. Las telas rojo púrpura del dosel, sobre las que reposa una corona adornada con los signos zodiacales, enmarcan el nacimiento. Sobre la corona, Fama toca la trompeta y proclama que el mundo celebra que Venus ha dado a luz, llamando a todas las provincias para alabar y honrar a su rey recién nacido. Arriba, a la derecha, Marte está sentado en un águila sobre una nube y a la izquierda, entronizado sobre otra nube, Lucina. *La Alegoría* de Parrasio aparece repleta: siete virtudes, siete querubines, siete flechas, dos águilas, estrellas, rosas, laureles, nubes, un cetro, una corona y un sinfín de elementos similares. No se puede entender a Lucina sin descifrar la complejidad de la composición. Sin embargo, entre múltiples capas de mensajes, destaca uno: ha nacido un gran rey.

Lucina está representada en una posición sentada, su rostro ligeramente alejado de la escena inferior. Lleva un manto azul turquesa, ricamente adornado con estrellas doradas, abierto, mostrando una túnica de tonos lechosos ceñida justo debajo de sus pechos, y plisada sobre un bulto. Su mano derecha sostiene la cabeza del águila, su

brazo izquierdo descansa sobre su pierna. La diosa parece tranquila y en paz, incluso indiferente a la escena del parto. Ella está colocada en el lado izquierdo del lienzo que representa el pasado, opuesto a Marte a la derecha, prediciendo un futuro aún más brillante por venir. Un hombre puede ganar la batalla, pero no tiene futuro sin una mujer que le asegure la continuidad de su dinastía, presentando así al hombre y a la mujer como iguales.

Lucina de Parrasio es una personalidad múltiple. En esta alegoría, Lucina es diosa y virgen, una diosa selénica coronada con una luna creciente, símbolo universal de la energía femenina. Lucina no solo es la partera que ayuda en el parto, sino que también se afianza poderosamente en su trono. Ella es la reina. Ella se sienta como un monarca, una poderosa gobernante que impera sobre la vida y la muerte y asume la posición de ser la dadora de vida, un regalo que no da en todos los casos. Ella es madre, una madre reinante, la matrona Juno, protectora del matrimonio y la procreación. Lucina está embarazada, como revela su atuendo y se reclina sobre el bulto. La reina Ana se encuentra en el centro del lienzo, sin embargo. Lucina es una Habsburgo aquí, tal vez la propia Ana. Su rostro es tan de la Casa de Austria como el de Felipe II, retratado como Marte. Cada uno de ellos va acompañado de la mitad del águila bicéfala: “he querido mostraros bajo qué planetas ha nacido Su Alteza sustentándose en las dos águilas, signo imperial que por una larga sucesión ha parado en la Casa de Austria”. Una vez más, hay ambigüedad por el hecho de que las dos águilas están representadas en el lienzo. Es interesante notar que su capa azulada adornada con estrellas es única y nunca había formado parte del guardarropa de Lucina, Juno o de ninguna reina. Sin embargo, la Dama a quien la leyenda acredita la victoria de la batalla naval de Lepanto, está envuelta en el paño azul verdoso: La Virgen de Guadalupe, México. La grandeza femenina siempre viene con un componente de Lucina y lo que ella representa: dar a luz.

Lucina, partera de Carlos II

En las *Academias Literarias* de los festivos del nacimiento de Carlos II, celebrados 1661 en Granada, encontramos a Lucina como partera de la reina Mariana misma. Se trata de una redondilla burlesca titulada *Pintando Lucina, comadre de las diosas, el parto de la reina, nuestra señora, y cómo pediría las albricias del nacimiento del príncipe - Redondillas burlescas de Pedro Córdoba y Valencia*, en la que hablan el rey Felipe IV y la diosa Lucina del parto de la reina. La redondilla tiene 23 estrofas y sigue el esquema clásico.

La cercanía de la vida y la muerte no la vemos en ningún ejemplo más expuesta que en el caso de los dos príncipes españoles, los dos hermanos Felipe Próspero y Carlos II. Tan solo unos pocos días después del nacimiento de Carlos, su hermano Felipe Próspero muere poco antes de cumplir su cuarto año de vida, contra la configuración favorable de los planetas y astros el día de su nacimiento, y contra las esperanzas que

tenía toda España en el heredero para afianzar la debilitada Corona. La situación de España es fatal: el Estado está desolado y en bancarrota después de décadas de guerras contra Francia y Flandes en el exterior, más la inestabilidad interior con sublevaciones de Cataluña y Portugal. Fernando Tomás murió en 1659, Felipe Próspero estaba enfermo desde su nacimiento. Esta yuxtaposición de vida y muerte se nota también en varios versos del poema. Esa doble cara de la vida se refleja en la dualidad de la diosa partera. Por un lado, es ella, quien libera “esta vez” a la reina del parto, haciendo referencia a las veces, que no se había mostrado fiable a la parturienta, como se sabe de los episodios de Lucina de las *Metamorfosis*. Lucina es la partera real que da la vida al príncipe Carlos. La figura de Lucina se caracteriza por ser menguada y presumida, gustosa de ver padecer a la reina los dolores del parto. Es ella quien “puso a la reina en la silla del parto” y sus albricias son el llanto por la muerte de Felipe Próspero. Ella trata de dar consuelo y esperanza. Observamos cierta importancia acerca de la pregunta del pago de su oficio que hace alusión a la partera real Inés de Ayala, quien asistió al parto de Carlos II.

Lucina en el retrato de Lucina Brembati

A diferencia de la visión del médico Núñez o su retrato en el arco de Burgos, la diosa se encuentra aquí en varios niveles de una forma mucho más indirecta. El cuadro es del pincel del retratista Lorenzo Lotto (1480-1557), pintor veneciano del Alto Renacimiento. Entre 1520-1523 creó un retrato notable y muy discutido de Lucina, hoy expuesto en la Academia de Carrara en Bergamo. La referencia más obvia al mito de Lucina la dan el nombre propio de la aristócrata representada a través del jeroglífico que componen la luna y las letras C e I. La noche en conexión con la luna como fuente de luz representa todos los procesos ocultos en el cuerpo de la mujer y los secretos de la fertilidad femenina. Como diosa de la Luna, ella es la regente de la fertilidad y los ciclos femeninos. El collar imita y recuerda a un cordón umbilical. Los bordados dorados alrededor del escote de Lucina representan conchas. Las perlas han sido un símbolo de fertilidad desde la Antigüedad. Semejante al cuerpo de la mujer, la ostra produce la perla como el feto crece en el útero de la madre. La concha como símbolo de feminidad, sexualidad y fertilidad se ve reforzada por la semejanza morfológica con una vulva. Poco se sabe de la noble hija de Bérgamo. Lucina Brembati tiene alrededor de treinta años y, por lo tanto, muy por encima de la edad promedio del primer embarazo, ya no se la considera joven. Su mano derecha descansa sobre su vientre abultado, un gesto que indica embarazo o, tal vez, podría representar el deseo de que este se produzca, con la otra tocando su pecho. El abdomen y el pecho son partes cruciales del cuerpo cuando se trata del embarazo y el parto. El accesorio simbólico más fuerte de la aristocracia, sin embargo, es la comadreja en una cadena de oro. La cabeza del roedor asoma por debajo de su mano izquierda. La comadreja, a veces también una marta o un hurón, se ata al cinturón de la túnica con una cadena de oro y crea así una conexión simbólica con el abdomen

de la mujer. En el contexto del nombre Lucina y la narrativa que invoca, hay una comadreja que está directamente relacionada con la diosa, el nacimiento de Hércules. La diosa del parto se opone a su nacimiento. Galantis, la comadrona, es astuta, inteligente, valiente y se atreve a enfrentarse a la diosa, que por su enojo transforma a la atrevida comadre en comadreja. Estos animales son vivaces e inteligentes. Con su cabeza pequeña y su cuerpo ágil, pasan a través de las aberturas más estrechas. Las características de Galantis están representadas el mustélido. En el Renacimiento y el Barroco, este animal es un símbolo de fertilidad y un nacimiento feliz y de todas las artes que son necesarias para confrontar la maldad.

La familia y la reproducción juegan un papel importante en la sociedad del Renacimiento, y el parto está asociado con un gran riesgo. El evento del nacimiento en el ciclo de vida humano va acompañado de numerosos símbolos, rituales y objetos que tienen como objetivo animar, edificar y fortalecer a las futuras madres: Estos retratos son representaciones públicas. Muestran mujeres jóvenes en la flor de su fertilidad, mujeres casadas, durante el embarazo: mujeres en todas aquellas fases en las que se esperaba que fueran madres. María Cruz de Carlos Varona ha examinado la importancia de los mustélidos en España y afirma su carga simbólica en las pinturas de mujeres. Las narraciones sobre Lucina se evocan, se hacen tangibles a través del objeto, que se convierte en talismán. El retrato de Lucina está lleno de símbolos y alusiones relacionadas con el nacimiento y la procreación, conectando dos historias: la primera trata sobre una fiel partera que se convirtió en una comadreja y fue capaz de proteger a la parturienta de los hechizos del mal y la desgracia. La segunda habla de una joven que espera quedar embarazada y dar a luz un heredero, parirlo vivo y también sobrevivir ella misma y que cree en el poder de un talismán. El mito recibe un cuerpo y se lleva en el propio cuerpo como está de moda. El cuerpo del aristócrata se convierte así en un portador de dos narrativas. Puede que no sea un embarazo real en todos los casos, la comadreja también expresa la riqueza y el estatus social de su portador, pero *la marta* como accesorio de moda indudablemente tiene una connotación y conexión con el mito de Lucina y Galantis. Las nobles damas del Renacimiento se convierten en las portadoras de este mito, que se lleva en el cuerpo, manteniéndolo así vivo. El mito de Lucina y la astuta partera Galantis forma parte de la cultura en torno al embarazo y el parto.

Conclusión

Lucina aparece con aspectos de una diosa partera y lunar y, así, de la fertilidad y todos los procesos alrededor del embarazo y del parto. Su mito forma parte de la cultura del nacimiento en el Siglo de Oro. Su contenido alegórico se mantiene vivo artificialmente en las artes. En los ejemplos analizados, Lucina es un recipiente apto para ser llenado con cualquier mensaje que el artista quiera enviar. En la literatura, Lucina es en cierta manera, *arrojada* del monte Olimpo por ser una diosa caprichosa que llega tarde —o no llega jamás— para ayudar en el parto. Su apariencia

meramente negativa en la literatura contrasta con sus ricas apariciones alegóricas en contextos reales. El mito de Lucina es una narrativa evocada para tratar con la dura realidad de los riesgos alrededor de todos los procesos de la procreación.

Vale la pena considerar la ampliación del alcance de este estudio ya que el tema dista de estar agotado. La exploración futura de una gama más amplia de fuentes sobre la diosa del nacimiento como, por ejemplo, en la cultura de festivales ibérica de la Modernidad temprana y tratados contemporáneos latinos, promete resultados adicionales.

12 Summary

Lucina, goddess of childbirth

The destiny of the empire is upheld and falls with the continuity of its reigning dynasty. However, the inexorable desire to preserve royal succession may exact a high price. Infant mortality and that of the queens of the House of Austria speak for themselves. Between life and death there is a tenuous separation. The labors are relentless, life —lives— are at stake, and the angel of death approaches. When humans are pushed to their limits, they cry out for divine help: the gods make their entrance. In the Spanish Golden Age, ruled by Christian kings and queens, pagan gods remain the predominant source of figurative images and allegories. It could well be that Judeo-Christian stories were less known or simply not profane and frivolous enough to represent the darker aspects of life. Perhaps, the perfect Virgin Mary as a model to follow in childbirth was simply not enough —or worse, if it failed— out of respect for the sanctity of the Mother who gives birth to God, to God himself. But there is another divine Lady in the "business of childbirth": Lucina, the Roman goddess of childbirth. This work delves into the realm of this other goddess of birth, presenting a selection of her appearances in the Golden Age. The ancient deity to turn to for women's issues is Eileithyia, of Greek descent, in her ancient Roman appearance as Lucina or Juno Lucina, as an independent goddess or merged with attributes and characteristics of Juno or Diana and also of Luna. Lucina was venerated on the Esquiline (Cispio Mount) in Rome, her temple being erected in 375 B.C..

Lucina was revered by Roman women and mothers. On March 1st, fertility and the awakening of nature were celebrated in the Matronalia festival, and on February 15th in the fertility rite of the Lupercalia. Her name may derive from the Latin word *lux* (light) or *lucus* (grove). Certainly, the ancient gods were no longer worshiped and received no offerings in the medieval era, and their sanctuaries —if they existed— lay abandoned in ruins. Jean Seznec, however, argues that the Middle Ages and the Renaissance are a continuum of the mutual and intermingled interchangeability of Christian culture and ancestral belief systems. Nevertheless, it was their content that survived: above all, it is now recognized that pagan Antiquity, far from experiencing a Renaissance, had remained alive within the culture and art of the Middle Ages. Furthermore, the gods did not come back to life because they had never disappeared from the memory and imagination of man. Mythological figures and motifs are often used, but each artist takes the liberty to transform them according to their intent, using them allegorically, adding or subtracting value from their sparse character traits. In late 16th-century Spain, educated members of society were well acquainted with the ancient Greco-Roman pantheon or, at least, its most prominent figures, as they appear in the books of Homer, Virgil, and Ovid. Homer presents a daughter of Zeus and Hera in charge of childbirth duties. Ovid, in his Roman calendar, advises parturient women on how to pray to Lucina. The most well-known text featuring Lucina is the account of Alcmena giving birth to Hercules

in Ovid's *Metamorphoses*. In this story, Lucina is involved in a plot to halt the birth of Jupiter's beloved son. The goddess, lacking compassion, shows greater loyalty to Juno, the deceived and ever-jealous wife who wishes to prevent Alcmena from having her son Hercules. Lucina prevents the future mother from completing the labor of childbirth, but the midwife manages to deceive the goddess so that the birth proceeds successfully; the indignant goddess of childbirth takes revenge on her by transforming her into a weasel. Lucina's qualities as a loyal assistant in childbirth are found in the story of the birth of Adonis, parallel to the incestuous lineage of the ruling houses: Myrrha, impregnated by her own father and therefore punished to take on the form of a tree, cries out in the pains of childbirth. Lucina, moved, lays her hands upon the groaning tree, speaks words of relief, and Adonis is born. As Petersmann also indicates, the Roman lower classes worshipped Lucina as an epithet of Juno, meaning they were identical, although Lucina's origin(s) as an independent goddess are found in ancient Sabine tradition. Juno's tasks regarding childbirth are personified in Lucina, who assumes the responsibilities of Eileithyia, the Greek goddess of childbirth.

The goddess of childbirth in the arch of Santa María de Burgos

The city of Burgos prepared a special wedding gift for Philip III and Margaret of Austria, married by proxy in 1598, whose visit to the Castilian locality was scheduled for 1600. On the right side of the arch of Santa María, one of the former gates to the square, we find Lucina at the height of the cornice, as a pagan and profane theme in a Catholic environment, painted by Pedro Ruiz de Camargo in 1600 and rediscovered in 1877. It is undoubtedly Lucina, here Juno-Lucina, crowned with the crescent moon and Juno's peacock at her side. In her hands, she holds a spear wrapped in a banner. Rather than the royal couple, a successor to the throne was expected: a pregnancy of the new queen had not yet been announced. During the procession for the wedding celebrations, the royal couple had to pass through the gate as the final station. On the intrados of the arch of Santa María, murals of the goddesses Lucina and Venus awaited the royal couple. The tunnel symbolizes a zone of sensitivity and marks a narrowing, a moment of condensation and concentration. What happens inside remains hidden from the public for a brief moment. A brief moment of insinuated intimacy, symbolically charged regarding the intimate life of the newlyweds. The royal couple enters a state, receives the blessing of the two goddesses, and emerges changed. At this point, the message is conveyed to the royal couple, and its spokespeople are the ancient goddesses. The representations are not just mere decoration, not just beautiful murals; they are allegories that come to life and convey a clear message through the stories they represent. The myth of Lucina, complemented here with strong features of the mother of the gods Juno, patroness of marriage, and with aspects of a fertility goddess, comes to life in the composition. Pedro Roys de Camargo plays with these allegories, expands them, and recomposes

them. Mythological figures overlap and thus become an allegory of erotic love in marriage. Juno here is Juno-Lucina. The marital union has a purpose: children.

Lucina in a vision by Dr. Francisco Núñez

In the year 1580, the medical treatise entitled "Libro intitulado del parto humano" (Book entitled Human Childbirth) by Dr. Francisco Núñez de Coria was published. The native of Toledo, who studied and taught at the University of Alcalá, addresses his work not only to physicians and midwives but also to pregnant women and those of childbearing age, their husbands, and anyone interested in childbirth. His purpose is to "reduce the pain and risks of childbirth and make difficult deliveries easier." His treatise could well have some recognition in medical science, although it also contains hidden historical-cultural pearls that are still waiting to be exposed. The book is dedicated to Isabel de Avellaneda and her husband Don Íñigo de Cárdenas, parents of eleven children, a powerful couple, members of high society, and close to the king. The content and style refer to medical heritage and Greco-Roman authorities. Núñez distinguishes himself not only as a physician but also as a lyricist, by including poems, even as a poet, invoking divine help. In his prologue, he stages a vision: tired from work, he falls asleep under some trees and suddenly finds himself sailing on the sea—symbol of amniotic fluids and the source of life—. Strong winds and high waves rise up, carrying him to the shore. Clinging to the branches hanging from the dense vegetation, he escapes from the sea. Wounded by pricks and thorns, he reaches a grove. He manages to escape from the terrifying and dangerous waters and finally reaches a *locus amoenus*, a paradisiacal and peaceful place in divine harmony among singing birds and sweet fragrances. Then he sees a "grateful nymph" approaching him. The doctor makes her appear incredibly beautiful, her head adorned with a crown of colorful flowers and dressed in a blue tunic with precious stones, holding a golden vessel overflowing with honey in her left hand and branches in her right, with white milk flowing from her speckled breasts. The goddess, as a procurer of abundant progeny, has a predecessor in Roman imperial numismatics: her minting on the reverse of a coin, where she is depicted with a baby in her left arm and two older children as embodiments of fertility. Compared to other appearances of the goddess, Francisco de Núñez's Lucina appears devoid of context and mythological references: there is no Alcmena, no peacock, no crescent moon, but a Lucina as an autonomous, independent goddess with abundant attributes, character, and functions. He refers to the offerings on her head and the branches in her hand: milk and honey amidst a fertile and flourishing landscape. The doctor, evidently versed in the classical perceptions of the Roman pantheon, purposefully places the deity. Núñez invigorates the goddess of childbirth by designating her as his defender, speaking on her behalf with a certain intention. The deity, far from being allegorical, becomes the protagonist of an act. Núñez takes the liberty of dispensing with the suckling baby on her right breast, transforming the goddess,

sexualizing the entire scene into a feminine Eros emphasizing her parallels with Venus. The symbols he employs have obvious Freudian connotations in the realm of dream interpretation. Lucina emerges in Núñez's reception as more powerful and tangible compared to other representations of the goddess. We are confronted with a Venusian Lucina, without aspects of a midwife. It is, on the contrary, the erotic elements of the goddess of childbirth that dominate the figure.

Lucina on the cover of Alonso Carranza

How long does human gestation last? How is its duration measured? This is an essential question when a husband returns from a trip to find his wife pregnant. Measuring and knowing the exact time is crucial in a society governed by procreation, where all interest revolves around begetting an heir and maintaining the bloodline. The pressing issues of the moment are who will be the legitimate heir or if the heir is legitimate. The "Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimi designatione" deals with these relevant topics. Published in 1628, its author Alonso Carranza aims to bring order to the chaos that is the calculation of gestation times and the legitimization of births. To do this, the jurist examines the functions and differences of Egyptian, Greek, and Hebrew calendars. Alonso Carranza's work, following the convention and tradition of Renaissance literature, introduces legal debate with a discourse on the childbirth goddesses —Diana, Luna, and Lucina—, placing it in a mythological context. This explains the meaning of the illustration by Juan de Jáuregui that decorates the frontispiece, and the attention devoted by the first pages of the prologue to the three goddesses, comparing their functions. The engraving presents the divinities linked to procreation: at the top is Natura as Diana Ephesia, the mother who nourishes all of nature; on both sides are Apollo, as the god of the sun and masculinity, and Lucina, as the goddess of the moon and childbirth. Below is Justice, seated on her throne. The figures of the gods are images that compose a whole narrative complex and convey a message to the reader which, once decoded, serves for interpretation based on associative impulses. Thus, these symbolic codes are part of the work and convey a message through their representations, placed intentionally and adding a complexity that can only be marginally addressed here. The image brims with symbolism related to the theme: phallic and valviform adornments, rosettes, flower garlands, and the triangle formed by the heads of the gods at the top of the page. The geometric figure of the triangle has symbolized for thousands of years the male imaginative power, divine creativity, alluding to unity in the trinity. The origin of the goddesses and their functions are described based on quotes from classical authors, both Greek and Roman. These mostly focus on Lucina and constitute a sort of bibliography on the goddess. Lucina is represented on the cover, on the right side, dressed in a knee-length chiton. She wears the moon on her head and a lit torch in her hand. Lucina is on the frontispiece, above all, a goddess of the Moon and hence her location, opposite Apollo, the Sun

god, a reference to debates about calendars and how to measure time. In her function as a lunar deity, Lucina is linked to all processes concerning conception, pregnancy, and childbirth. The divinity represents the female role in procreation, as well as that of the goddess of midwives. Lucina in the Allegory of the Birth of the Infant Don Fernando We find a brilliant, albeit distorted, example of the goddess of childbirth in the Allegory of the Birth of the Infant Don Fernando from 1575 by Michele Tebano Parrasio, dedicated to the highly desired and celebrated royal heir, the son of Philip II and Ana de Austria, born on December 4, 1571. The Venetian artist, a disciple of Michelangelo and Titian, makes virtue of necessity and sends with his best wishes his candidature 'hoping to be included among your devoted servants' by virtue of the painting. The canvas, of lordly dimensions, now exhibited in the Prado Museum, consists of a mythological-allegorical reading of the stars in relation to the newly born successor to the Spanish throne. Its composition is based on religious representations of birth and combines elements of classical mythology and Christian tradition. The royal baby is surrounded by the seven sisters or seven virtues, also known in the East as the seven midwives. His mother, Queen Ana de Austria, is behind them lying on a bed whose canopy is held up by seven cherubs, three of whom have attributes of Cupid. The purple-red fabrics of the canopy, on which rests a crown adorned with zodiacal signs, frame the birth. Above the crown, Fame blows the trumpet and proclaims that the world celebrates that Venus has given birth, calling on all provinces to praise and honor their newly born king. Above, on the right, Mars is seated on an eagle above a cloud and on the left, enthroned on another cloud, Lucina. Parrasio's Allegory is replete: seven virtues, seven cherubs, seven arrows, two eagles, stars, roses, laurels, clouds, a scepter, a crown, and a myriad of similar elements. Lucina cannot be understood without deciphering the complexity of the composition. However, among multiple layers of messages, one stands out: a great king has been born.

Lucina is depicted in a seated position, her face slightly turned away from the lower scene. She wears a turquoise blue cloak, richly adorned with golden stars, open, revealing a milky-toned tunic cinched just below her breasts, and pleated over a bulge. Her right hand holds the head of the eagle, her left arm rests on her leg. The goddess appears calm and at peace, even indifferent to the birthing scene. She is placed on the left side of the canvas representing the past, opposite Mars on the right, predicting an even brighter future to come. A man may win the battle, but he has no future without a woman to ensure the continuity of his dynasty, thus presenting man and woman as equals.

Lucina in Parrasio's portrayal is a multiple personality. In this allegory, Lucina is both goddess and virgin, a selene goddess crowned with a crescent moon, a universal symbol of feminine energy. Lucina is not only the midwife who assists in childbirth, but she also firmly asserts herself on her throne. She is the queen. She sits like a monarch, a powerful ruler who reigns over life and death and assumes the position

of being the giver of life, a gift that is not bestowed in all cases. She is a mother, a reigning mother, the matron Juno, protector of marriage and procreation. Lucina is pregnant, as revealed by her attire and reclined posture over the bulge. Queen Ana is at the center of the canvas, however. Lucina is a Habsburg here, perhaps Ana herself. Her face is as Habsburg as that of Philip II, portrayed as Mars. Each of them is accompanied by half of the double-headed eagle: "I wanted to show you under which planets His Highness was born, supported by the two eagles, an imperial sign that for a long succession has resided in the House of Austria." Once again, there is ambiguity in the fact that the two eagles are represented in the canvas. It is interesting to note that her bluish cloak adorned with stars is unique and had never been part of Lucina's, Juno's, or any queen's wardrobe. However, the Lady to whom legend credits the victory of the naval battle of Lepanto is wrapped in the bluish-green cloth: The Virgin of Guadalupe, Mexico. Feminine greatness always comes with a component of Lucina and what she represents: giving birth.

Lucina, Midwife of Charles II

In the Literary Academies of the celebrations of the birth of Charles II, held in 1661 in Granada, we find Lucina as the midwife of Queen Mariana herself. It is a burlesque redondilla entitled "Pintando Lucina, comadre de las diosas, el parto de la reina, nuestra señora, y cómo pediría las albricias del nacimiento del príncipe - Redondillas burlescas de Pedro Córdoba y Valencia," in which King Philip IV and the goddess Lucina speak of the queen's childbirth. The redondilla has 23 stanzas and follows the classic scheme. The closeness of life and death is nowhere more exposed than in the case of the two Spanish princes, the two brothers Philip Prospero and Charles II. Just a few days after Carlos's birth, his brother Philip Prospero dies shortly before his fourth year of life, against the favorable configuration of planets and stars on the day of his birth, and against the hopes that all of Spain had for the heir to strengthen the weakened Crown. Spain's situation is dire: the state is desolate and bankrupt after decades of wars against France and Flanders abroad, plus internal instability with uprisings in Catalonia and Portugal. Fernando Tomás died in 1659, Philip Prospero had been sick since birth. This juxtaposition of life and death is also noted in several verses of the poem. That double face of life is reflected in the duality of the midwife goddess. On the one hand, she is the one who frees "this time" the queen from childbirth, alluding to the times when she had not been reliable to the parturient, as known from the episodes of Lucina in the *Metamorphoses*. Lucina is the royal midwife who gives life to Prince Charles. Lucina's figure is characterized by being diminished and presumptuous, enjoying seeing the queen suffer the pains of childbirth. It is she who "put the queen in the birthing chair," and her rejoicings are the tears for the death of Philip Prospero. She tries to give comfort and hope. We observe some importance about the question of payment for her profession, which alludes to the royal midwife Inés de Ayala, who assisted in the birth of Charles II.

Lucina in the Portrait of Lucina Brembati

Unlike the vision of the physician Núñez or her portrait in the Burgos arch, the goddess is depicted here in several levels in a much more indirect way. The painting is from the brush of the portraitist Lorenzo Lotto (1480–1557), a Venetian painter of the High Renaissance. Between 1520–1523, he created a remarkable and highly debated portrait of Lucina, now exhibited in the Accademia Carrara in Bergamo. The most obvious reference to the myth of Lucina is given by the proper name of the aristocrat represented through the hieroglyph composed of the moon and the letters C and I. The night in connection with the moon as a source of light represents all the hidden processes in the woman's body and the secrets of female fertility. As the goddess of the Moon, she is the ruler of fertility and female cycles. The necklace imitates and recalls an umbilical cord. The golden embroideries around Lucina's neckline represent shells. Pearls have been a symbol of fertility since ancient times. Similar to the woman's body, the oyster produces the pearl as the fetus grows in the mother's womb. The shell as a symbol of femininity, sexuality, and fertility is reinforced by the morphological resemblance to a vulva. Little is known about the noble daughter of Bergamo. Lucina Brembati is around thirty years old and, therefore, well above the average age of first pregnancy; she is no longer considered young. Her right hand rests on her bulging belly, a gesture indicating pregnancy or, perhaps, it could represent the desire for it to occur, with the other hand touching her chest. The abdomen and chest are crucial parts of the body when it comes to pregnancy and childbirth. The strongest symbolic accessory of the aristocracy, however, is the weasel on a gold chain. The rodent's head peeks out from under her left hand. The weasel, sometimes also a marten or a ferret, is tied to the tunic belt with a gold chain and thus creates a symbolic connection with the woman's abdomen. In the context of the name Lucina and the narrative it invokes, there is a weasel directly related to the goddess, the birth of Hercules. The midwife goddess opposes his birth. Galantis, the midwife, is cunning, intelligent, brave, and dares to confront the goddess, who in her anger transforms the daring midwife into a weasel. These animals are lively and intelligent. With their small head and agile body, they pass through the narrowest openings. Galantis's characteristics are represented in the mustelid. In the Renaissance and Baroque periods, this animal is a symbol of fertility and a happy birth and of all the arts that are necessary to confront evil. Family and reproduction play an important role in Renaissance society, and childbirth is associated with great risk. The event of birth in the human life cycle is accompanied by numerous symbols, rituals, and objects aimed at encouraging, building up, and strengthening future mothers: These portraits are public representations. They show young women in the prime of their fertility, married women, during pregnancy: women in all those phases in which they were expected to be mothers. María Cruz de Carlos Varona has examined the importance of mustelids in Spain and asserts their symbolic charge in paintings of women. Narratives about Lucina are evoked, made tangible through the object, which becomes a talisman. Lucina's portrait is full of

symbols and allusions related to birth and procreation, connecting two stories: the first is about a faithful midwife who turned into a weasel and was able to protect the parturient from the spells of evil and misfortune. The second speaks of a young woman who hopes to become pregnant and give birth to an heir, deliver him alive, and also survive herself, and who believes in the power of a talisman. The myth receives a body and is carried in the body itself as it is fashionable. The aristocrat's body thus becomes a carrier of two narratives. It may not be a real pregnancy in all cases, the weasel also expresses the wealth and social status of its bearer, but the marten as a fashion accessory undoubtedly has a connotation and connection with the myth of Lucina and Galantis. The noble ladies of the Renaissance become carriers of this myth, which is carried in the body, thus keeping it alive. The myth of Lucina and the cunning midwife Galantis is part of the culture surrounding pregnancy and childbirth.

Conclusion

Lucina emerges with aspects of a midwife and lunar goddess, thus representing fertility and all processes surrounding pregnancy and childbirth. Her myth is part of the childbirth culture in the Golden Age. Its allegorical content is artificially kept alive in the arts. In the analyzed examples, Lucina is a vessel fit to be filled with any message the artist wishes to convey. In literature, Lucina is somewhat cast down from Mount Olympus for being a capricious goddess who arrives late—or never arrives at all—to aid in childbirth. Her seemingly negative appearance in literature contrasts with her rich allegorical appearances in real contexts. The myth of Lucina is a narrative evoked to deal with the harsh reality of the risks surrounding all processes of procreation. It is worth considering expanding the scope of this study as the topic is far from exhausted. Future exploration of a wider range of sources on the goddess of birth, such as in the Iberian festival culture of the Early Modern period and contemporary Latin treaties, promises additional insights.

12 Bibliographie

Primärquellen

Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre del príncipe don Carlos, que Dios guarde. Presidente don Pedro Alfonso de la Cueva Benavides, señor de las villas de Almuñán, Uleilas, Tablar, Ceque, Luchena, Bejarín, Mescua, Morillo y Montarmín, etc. Secretario don Nicolás de Cervantes y Hervias Calderón. Celebrose en casa de don Pedro de Córdoba y Valencia, Granada, Imprenta Real, Francisco Sánchez, 1661.

AQUILAR, Juan Bautista, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona: en la imprenta de Juan Pablo Marti, 1722.

BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Paz y Mélia, Antonio, Hrsg., Madrid, Tello, 1892-1894, 3 Bde.

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogia deorum gentilium, Genealogy of the Pagan Gods*, vol. I, bilingual edition with English translation by Jon Solomon, Cambridge, Harvard University Press, 2011 [1350–1367].

CALDERÓN de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, Ruiz Ramón, Francisco, Hrsg., Madrid, Cátedra, 1998.

———, *El verdadero dios Pan*, Antonucci, Fausta, Hrsg., Kassel, Reichenberger, 2005.

CARBÓN, Damián, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Mallorca, por Hernando de Cansoles, 1541.

CARTARI, Vincenzo, *Le imagini colla spozone degli dei degli antichi*, Venedig, 1556.

CARRANZA, Alonso, *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimi designatione*, Francisco Martínez, Madrid, 1628. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10494815_00005.html,

———, «Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos de Alonso Carranza y Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan del Ldo. Arias Gonzalo», Suárez Figaredo, Enrique, Hrsg., in, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 15, 2011, S. 66-166.

CETINA, Gutierre de, *Poemas*, Barcelona, Red Ediciones, 2018.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha. Tomos I-II*, Jay Allen, John, Hrsg., 35. Ausgabe, Madrid, Ediciones Cátedra, 2016 [1605].

- CONTI, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig, 1551.
- CÓRDOBA Y VALENCIA, Pedro, «Pintando Lucina, comadre de las diosas, el parto de la reina, nuestra señora, y cómo pediría las albricias del nacimiento del príncipe», in, *Academia que se celebró en la ciudad de Granada en ocho de diciembre del príncipe don Carlos, que Dios guarde. Presidente don Pedro Alfonso de la Cueva Benavides, señor de las villas de Almuñán, Uleilas, Tablar, Ceque, Luchena, Bejarín, Mescua, Morillo y Montarmín, etc. Secretario don Nicolás de Cervantes y Hervias Calderón. Celebrase en casa de don Pedro de Córdoba y Valencia*, Granada, Imprenta Real, Francisco Sánchez, 1661.
- HOMER, *Ilias. Griechisch – Deutsch*, hrsg. von Rupé, Hans, Berlin / Boston, De Gruyter, 2014.
- HERRERA, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones, in Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gallego Morell, Antonio, Hrsg., Madrid, Gredos, 1972, S. 307-594.
- HESIOD, *Theogonie / Werke und Tage. Griechisch – Deutsch*, hrsg. von Schirnding, Albert / Schmidt, Ernst, Berlin / Boston, De Gruyter, 2014.
- LUKREZ, *Von Der Natur / De Rerum Natura: Lateinisch – Deutsch*, hrsg. von Diels, Hermann, 3. Auflage., Berlin / Boston, De Gruyter, 2014. (Sammlung Tusculum).
- NÚÑEZ, Francisco, *Tratado de medicina, intitulado: aviso de sanidad, dividido en 3 libros*, Madrid, Gomez, 1569.
- , *Tractado del uso de las mujeres, y como sea dañoso, y como provechoso, y qué cosas se hayan de hacer para la tentacion de la carne, y del sueño y baños*, Madrid, Pierres Cusin, 1572.
- , *Libro intitulado del parto humano, en el cual se contienen remedios muy útiles y usuales para en parto dificultoso de las mujeres, con otros muchos secretos a ello pertenescientes*, Alcalá, Juan Gracián, 1580.
- OVID, *Metamorphosen*, hrsg. von Holzberg, Niklas, Berlin / Boston, De Gruyter, 2017.
- OVID, *Festkalender Roms: Lateinisch – Deutsch*, hrsg. von Holzberg, Niklas, 4., überarb. Neuaufl., Berlin / Boston, De Gruyter, 2014. (Sammlung Tusculum).
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632.

- PLATON, *Theaitetos. Der Sophist. Der Staatsmann*, Staudacher, Peter, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.
- RÖBLIN, *Eucharius, Der Swangern Frauwen vnd Hebammen Rosengarten*, Straßburg, (Martin Flach) 1513.
- RUICES de Fontecha, Juan Alonso de los, *Diez privilegios para mujeres preñadas*, Alcalá de Henares, Luis Martínez Grande, 1606.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *La Virgen de la Almudena (Poema histórico)*, Fradejas Lebrero, José, Hrsg., Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1993.
- HUBER, Johann Christoph, *Die Gynäkologie Des Soranus Von Ephesus: Geburtshilfe, Frauen- Und Kinder-Krankheiten, Diätetik Der Neugeborenen=Peri Gynaikēiōn*. München, Lehmann, 1894. (Bibliothek Medicinischer Klassiker 1).
- VITORIA, Baltasar de, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, en Valencia: en casa de los herederos de Crysostomo Garriz, por Bernardo Nogués: a costa de Iuan Zonzoni, 1646.
- , *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, En Madrid: en la Imprenta Real: a costa de Mateo de la Bastida... vendese en su casa..., 1676.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía castellana completa*, Prieto, Antonio, Hrsg., Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Sekundärquellen

- A fruitful past. A survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh*, Ausstellungskatalog, Amsterdam (Galerie P. de Boer) / Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), Amsterdam, 1983.
- ACCIARINO, Damiano, «The Key in the Hand: Features of Birth in the Renaissance Imagery of Lucina», in *Nascere, Rinascere, Ricominciare. Immagini del nuovo inizio nella cultura italiana*, Benedetti, Laura / Simonetti, Gianluigi, L'Aquila, Edizioni L'Una, 2017.
- AICHINGER, Wolfram,
- , «El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro», in *La violencia en el teatro de Calderón*, Tietz, Manfred / Arnscheidt, Gero, Hrsg., Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, S. 17-36.
- , «El Siglo de Oro de la comadre: testimonios de Inés de Ayala», in *Memoria y Civilización: Anuario de Historia* (21), 2018, S. 11-41.

- , «Dar tiempo al tiempo: Embarazo, legitimidad y calendarios femeninos en Calderón y en la sociedad del Siglo de Oro», in, *Bulletin of the Comediantes*, 72, 2, 2020, S. 93-115.
- , «Matronas hacen linajes. La comadre Inés de Ayala (1590-1663) y su nieta Inés María de Sada», in, *'El hacedor de las musas'. Homenaje al profesor Francisco Domínguez Matito*, Escudero Baztán, Juan Manuel / Lázaro Niso, Rebeca, Hrsg., San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2023, S. 5-22.
- AICHINGER, Wolfram / DULMOVITS, Alice-Viktoria, «Obstetrics Shaped by Ritual. Water and Emergency Baptism in Spanish Birthing Scenarios (1500-1800)», in, Gilson Dopfel, Constanza, Hrsg., *Maternal Materials. Objects, Rituals and Material Evidence of Medieval and Early Modern Childbirth*, Turnhout, Brepols, 2024.
- AICHINGER, Wolfram / Grohsebner, Sabrina, «Manos y materia. Volver tangible la sociabilidad en el parto áureo», in, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9, 1, 2021, S. 701-743.
- AICHINGER, Wolfram / STANDHARTINGER, Christian, «Midwife Diplomacy. The Recruitment of a Midwife for Empress Margarita María Teresa de Austria (1666-1673)» in, *Memoria y Civilización: Anuario de Historia* (23), 2020, S. 583-602.
- ALLSCHER, Ludger et al., Hrsg., *Lexikon der Kunst in vier Bänden, Band 3 Li-P*, Leipzig, Seemann, 1975.
- BACKE-DAHMEN, Annika, *Die Welt der Kinder in der Antike*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2008.
- BADDE, Paul, *Maria von Guadalupe. Wie das Erscheinen der Jungfrau Weltgeschichte schrieb*, München, Ulstein, 2004.
- BARNER, Wilfried / Detken, Anke / Wesche, Jörg, Hrsg., *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart, Philipp Reclam jun, 2007.
- BARTHES, Roland, «Rhetorik des Bildes», in, Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übersetzt von Dieter Hornig, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990 [1964].
- BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.
- , *Historia de los Españoles. 1. Siglos VI-XVII*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989.
- BETTINI, Maurizio, *Women and Weasels: Mythology of Birth in Ancient Greece and Rome*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 2013.

- BICHENO, Hugh, *Crescent and Cross. The Battle of Lepanto 1571*, London, Cassel, 2003.
- BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- BLUNDELL, Susan / Williamson, Margaret, Hrsg., *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London, Routledge, 1998.
- BONET Correa, Antonio, «La arquitectura efímera en el Barroco en España», in, *Norba: revista de arte*, 13, 1993, S. 23-70.
- BONNET, Jocelyne, *La terre des femmes et ses magies*, Paris, Edition Robert Laffont, 1988.
- BORST, Arno, *Computus, Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- BROWN, David Alan / PETER, Humfrey / MAURO, Lucco, Hrsg., Lorenzo Lotto: *Rediscovered Master of the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- BRUNER, Jerome, *Sinn, Kultur und ich-Identität: zur Kulturpsychologie des Sinns*, Heidelberg, Carl-Auer-Systeme, 1997 [1990].
- , *Acts of Meaning*. Cambridge, Harvard University Press, 1990. (The Jerusalem-Harvard Lectures).
- CABRÉ, Montserrat / ORTIZ, Teresa, Hrsg., *Sanadoras, matronas y médicas en Europa, siglos XII-XX*, Barcelona, Icaria, 2001.
- CAMPUS HERNÁN, María del Pilar / MORENO MARTÍN, José María, *Catálogo de documentos de Bernardino de Avellaneda en el archivo del Conde de Orgaz (1570- 1636)*, Madrid, Museo Naval de Madrid, 2005.
- CARLOS VARONA, María Cruz de, *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.
- , «Representar el nacimiento: Imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna», in, *Goya: Revista de Arte* (319-320), 2007, S. 231-245.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Festejar el parto: literatura para celebrar el nacimiento de Carlos II», in, *Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7 (2), 2019, S. 363-375.
- CASSIRER, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mythische Denken*, Rosenkranz, Claus, Hrsg., Hamburg, Felix Meiner, 2010.

- CAVERSAZZI, Ciro, «Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto del Lotto», in, *Bollettino della civica biblioteca di Bergamo*, 7, 1, 1913, S. 23–25.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.
- CHECA CREMADES, Fernando / DÍEZ DEL CORRAL, Rosario, «Arquitectura, Iconografía y Simbolismo político: La entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán en el año 1598», in, Schnapper, Antoine, Hrsg., *La scenografia barocca. Atti del XXIV Congresso CIHA*, Bolonia, 1982, S. 73–83.
- CID LÓPEZ, Rosa María, «Imágenes y prácticas en la sumisión femenina en la antigua Roma. El culto de “Juno Lucina” y la fiesta de “Matronalia”», *Studia Historica: Historia Antigua*, 25, 2007, S. 357–372.
- COLE, Susan Guettel, «Domesticating Artemis», in, *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Blundell, Susan / Williamson, Margaret, Hrsg., London, Routledge, 1998, S. 27–43.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, Hacia una visión lírica de la realidad: invocaciones a Lucina, in, Colón Calderón, Isabel / Ponce Cárdenas, Jesús, Hrsg., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, S. 67–81.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente: «Pígalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», in, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23 (2003), S. 63–87.
- DAL POZZOLO, Enrico Maria / FALOMIR, Miguel, Hrsg., *Lorenzo Lotto. Portraits*, Madrid, Museo del Prado, 2018.
- DANGLER, Jean, «Estudio sobre el “Tractado del uso de las mugeres”», *Lemir*, 1, 1996–1997.
- DÍEZ BORQUE, José M. / RUDOLF, Karl, *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, Museo Municipal de Madrid, Abril-Junio, 1994.
- DULMOVITS, Alice-Viktoria, «Unseen Heirs. Written Traces of Pregnant Widows and Posthumous Children in Early Modern Spain (c. 1490-1673)», in, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6 (1), 2018, S. 433–449.
- DRÖBLER, Rudolf, *Als die Sterne Götter waren: Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie, Kunst und Kult*, Leipzig, Prisma, 1976.

- ELIAS, Norbert, *Über die Zeit, Arbeiten zur Wissenssoziologie II*, Schröter, Michael, Hrsg., Berlin, Suhrkamp, 2017 [1988].
- ÉDOUARD, Sylvène, *Le corps d'une reine: Histoire singulière d'Élisabeth de Valois (1546- 1568)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- FABIAN, Klaus-Dietrich, *Aspekte einer Entwicklungsgeschichte der römisch-lateinischen Göttin Iuno*, Inaugural-Dissertation, Berlin, 1978.
- FERRER VALLS, Teresa, «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», in, *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, hrsg. von der Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, Valladolid: 27 de octubre de 1999 - 9 de enero de 2000, Valladolid, 1999, S. 43-51.
- FILIPPINI, Nadia Maria, *Generare, partorire, nascere: una storia dall'antichità alla provetta*, Roma, Vielle, 2017.
- FISCHER-MONZÓN, Hannah, «Divine Interference in Royal Affairs: New Perspectives on Lucina, the Roman Goddess of Birth and Shadow of the Virgin Mary in Catholic Early Modern Spain», in, *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6, 1, 2018, S. 451-465.
- , «Nacer en tiempos de Calderón: Lucina, Diana y (la) Luna, las diosas lunares del parto en el Siglo de Oro», in, *Memoria y Civilización: Anuario de Historia*, 21, 2018b, S. 61-88.
- FORSTNER, Dorothea, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck / Wien / München, Tyrolia, 1967.
- FOSCATI, Alessandra, *Le meraviglie del parto: donare la vita tra Medioevo ed Età moderna*, Torino, Einaudi, 2023.
- FRANCÉS, María del Carmen, «La obra bromatológica de Francisco Núñez de Oria», in, *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia*, 103 (1975), S. 167-180.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder, las reinas de España*, Dissertation, Granada, Universität Granada, 2007.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Signos vitales: procreación e imagen en la narrativa áurea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- GÉLIS, Jacques, *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne XVI-XIX siècle*, Paris, Fayard, 1984.

- GENNIMATA, Maria, *Artemis und der Weg der Frauen von der Geburt bis zur Mutterschaft am Beispiel von Kulturn auf der Peloponnes*, Diss. phil., Würzburg, 2006.
- GENTILI, Augusto, «Lorenzo Datto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate'», in, *Gentili, Augusto*, Hrsg., *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, Rom, Bulzoni, 1989.
- GOTTSCHALK, Herbert, *Lexikon der Mythologie*, München, Heyne, 1993.
- GÖSCH, Andrea, *Diana Ephesina. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.- 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide, *Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik, überarbeitete und wesentlich erweiterte Ausgabe*, München, Frauenoffensive, 1988 [1982].
- GREER, Margaret Rich, Hrsg., *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986.
- , *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- HANß, Stefan, *Lepanto als Ereignis. Dezentrierende Geschichte(n) der Seeschlacht von Lepanto (1571)*, Göttingen, V&R unipress, 2017.
- HÄUSSLER, Reinhard, *Hera und Juno, Wandlungen und Beharrungen einer Göttin*, Stuttgart, Steiner, 1995.
- JOHNSTON, Francis, *The Wonder of Guadalupe. The Origin and Cult of the Miraculous Image of the Blessed Virgin in Mexico*, Charlotte, Tan Books, 2011.
- JUNCEDA AVELLO, Enrique, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España, Tomo I, De Isabel la Católica a la Casa de Borbón*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991. (Colección: Historia de la España Sorprendiente).
- KAMEN, Henry, *Spain in the Later Seventeenth Century: 1665 – 1700*, London, Longman, 1980.
- KILLY, Walther, Hrsg., *Mythographie der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1984.
- KLUGE, Sofie, *Baroque. Allegory. Comedia. The Transformation of Tragedy in Seventeenth-Century Spain*, Kassel, Edition Reichenberger, 2010, (Estudios de Literatura 114).
- , *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Edition Reichenberger, 2014. (Estudios de Literatura 122).

- KREMMELE, Nina, «Pregnancy: Privileges and Protection in the Spanish Golden Age», in, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 6 (1), (2018), S. 467-481.
- KÖVES-ZULAUF, Thomas, *Römische Geburtsriten*, München, Beck, 1990.
- LABRADOR ARROYA, Félix, «Ceremonias regias en torno a Margarita de Austria y su propagación literaria y artística a través de las entradas de 1598 y 1599», in, Rey Hazas, Antonio / Campa Gutiérrez, Mariano de la / Jiménez Pablo, Esther, Hrgs., *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, S. 341-392.
- LEBRUN, François, *La vie conjugale sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1993.
- LECHNER, Gregor, *Maria Gravida, Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München / Zürich, Schnell & Steiner, 1981.
- LOBATO, María Luisa / GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., Hrgs., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2003.
- LÜDEMANN, Peter, «Objects and Contexts in Lotto's Portraits: Towards an Iconographic Approach», in, Dal Pozzolo, Enrico Maria / Falomir, Miguel, Hrgs., *Lorenzo Lotto. Portraits*, Madrid, Museo del Prado, 2018, S. 85-101.
- MADER, Elke, *Anthropologie der Mythen*, Wien, Fakultas, 2008.
- MALAGUZZI, Silvia, *Schmuck und Juwelen in der Kunst*, Mailand, Elektra, 2007. (Bildlexikon der Kunst Band 19).
- MAS I USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*, Reichenberger, Kassel, 1996.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica. Volumen I (1661-1669)*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, Real Academia Espanyola, 2018, [1911].
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- MARTÍNEZ BURGOS, Matías, «Torre y arco de Santa María», in, *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 28 (108), 1949, S. 153-160.
- , «Torre y arco de Santa María: estudio final comparativo», in, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González*

- de la ciudad de Burgos. Diputación Provincial de Burgos*, 29 (113), 1950, S. 270–274.
- MARÍN TOVAR, Cristóbal, «La jubilosa entrada de Margarita de Austria en Madrid», in *Anales de Historia del Arte*, 9, 1999, S. 147–157.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III. Nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.
- MÍNGUEZ, Víctor, «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», in *Millars. Espai i historia*, 16, 1993, S. 29–46.
- , «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica», in *Obradoiro de historia moderna*, 20, 2011, S. 251–280.
- MODERSOHN, Mechthild, *Natura als Göttin im Mittelalter: Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin, Akademie Verlag, 1997 (Dissertation Universität Hamburg, 1995).
- MOREL, Marie-France, Hrsg., *La naissance au risque de la mort: d'hier à aujourd'hui*, Toulouse, érès éditions, 2021.
- MORMICHE, Pascale, *Donner vie au royaume. Grossesses et maternités à la cour, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Editions, 2022.
- MUSACCHIO, Jacqueline, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven / London, Yale University Press, 1999.
- , «Weasels and Pregnancy in Renaissance Italy», in *Renaissance Studies*, 15 (2), 2001, S. 172–187.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- NITSCH, Wolfram / TEUBER, Bernhard, Hrsg., *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kunst der frühen Neuzeit*, München, Wilhelm Fink, 2008.
- Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa, Kroll, Wilhelm, Hrsg., Neunzehnter Halbband, Iugurtha bis Ius Latii, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1918.
- Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Cancik, Hubert / Schneider, Helmut, Hrsg., Band 6 Iul – Lee, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1999.
- PETERSMANN, Hubert, «Lucina nixusque pares, Die Geburtsgottheiten in Ovids Met. IX 294 Variationen eines mythologischen Motivs», in *Rheinisches Museum für Philologie*, 133, 2, 1990, S.157–175.

- PINGIATOGLOU, Semeli, *Eileithya*, Würzburg, Königshausen, Neumann, 1981.
- PLESSNER, Helmut, *Philosophische Antropologie*, Frankfurt am Main, Fischer, 1970.
- RAINER, Johann, «Tú, Austria feliz, cástate. La boda de Margarita, princesa de Austria Interior, con el rey Felipe III de España: 1598/99», in, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 25, 2005, S. 31-54.
- RADKE, Gerhard, *Die Götter Altitaliens*, Münster, Aschendorff, 1965.
- REMENSNYDER, Amy, *La Conquistadora. The Virgin Mary at War and Peace in the Old and New World*, New York, Oxford University Press, 2014.
- RUBIO, José María, *Reinas de España, siglos XV-XVII. De Isabel la Católica a Mariana de Neoburgo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.
- RUIZ-BERDÚN, Dolores, *Historia de la Matronas en España*, Madrid, Guadalmazán, 2022.
- SALVADOR, José María, *Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*, Caracas, Universidad Católica San Andrés Bello, 2001.
- SANZ AYÁN, Carmen, «La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II», in, Ribot García, Luis Antonio, Hrsg., *Carlos II. El rey y su entorno cortesano, Centro de Estudios Europa Hispánica*, Madrid, 2009, S. 241-268.
- SERRERA, Juan Miguel, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica de retrato del Corte», in *Alonso Sánchez Coello y la mecánica de retrato del Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, El Viso, 1990.
- SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, Princeton University Press, 1995 [1940].
- SCHEVILL, Rudolph, *Ovid and the Renascence in Spain*, Hildesheim / New York, Olms, 1971.
- SHERRILL, Tawny, «Fleas, Fur and Fashion: Zibellini as Luxury Accessories of the Renaissance», in, *Medieval Clothing and Textils*, Bd. 2, Netherton, Robin / Owen-Crocker, Gale, Hrsg., Woodbridge, The Boydell Press, 2006, S. 121-150.
- STANDHARTINGER, Christian Josef, *Spanische Subsidienszahlungen an den Kaiser am Beginn des Holländischen Krieges, 1672-1673*, Wien, 2019.
- STORRS, Christopher, La diplomacia española durante el Reinado de Carlos II. Una Edad de Oro o ¿quizá de Plata?, in, Sanz Camañes, Porfirio, Hrsg., *Tiempo*

- de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, Madrid, Actas, 2021, S. 21-54.
- STRNAD, Ernst, «Etruskische Geburts- und Heilgottheiten», in, *Philologus* 127 (1-2), 1983, S. 142-143.
- TIETZ, Manfred, «El auto sacramental calderoniano y la predicación «crítica y culta» del barroco», in, Dolfi, Laura, Hrsg., «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seicento, Rom, Bulzoni, 2006, S. 195-211.
- TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1946.
- USUNÁRIZ, Jesús M., «El “oficio de comadres” y el “arte de partear”. Algunos apuntes sobre Navarra: siglos XVI-XVIII», in, Arellano, Ignacio, Hrsg., *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016, S. 319-363.
- , «De la melancolía a la locura: embarazo, parto y posparto (España y el mundo hispanico, siglos XVI-XVII)», in, *Asclepio*, 74 (1), 2022, S. 589.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, *Estellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2006.
- WEINREICH, Otto, *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Berlin / Boston, De Gruyter, 1969 [1909].
- WILPERT VON, Gero, *Sachwörterbuch der Literatur*, Sonderausgabe der 8. Verbesserten und erweiterten Auflage, Stuttgart, Kröner, 2013 [2001].
- WORTH, Valerie, Hrsg., *Pregnancy and Birth in Early Modern France. Treatises by Caring Physicians and Surgeons (1581-1625)*, New York / Toronto, Ier Press, 2013.
- WUNDER, Heide, «*Er ist die Sonn', sie ist der Mond*»: *Frauen in Der Frühen Neuzeit*, München, Beck, 1992.
- ZEDLER, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 29 (Pr-Pz), Leipzig und Halle, Johann Heinrich Zedler, 1741.
- ZORACH, Rebecca, *The Passionate Triangle*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2011.

Internetquellen

Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico, <http://dbe.rah.es/biografias/19685/francisco-nunez-de-coria>, Eintrag unter Francisco Núñez de Coria, aufgerufen am 25.02.2020.

———, <http://dbe.rah.es/biografias/13255/juan-de-jauregui-y-aguilar>, Eintrag unter Juan Jáuregui y Aguilar, aufgerufen am 19.02.2021.

———, <http://dbe.rah.es/biografias/34558/isabel-freire-de-andrade>, Eintrag unter Isabel Freire de Andrade, aufgerufen am 04.04.2021.

Gemälde

CAMASSEI, Andrea, *Fiestas Lupercales*, 1635, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

LOTTO, Lorenzo, *Ritratto de Lucina Brembati*, 1520–1523, Öl auf Leinwand, Accademia Carrara Bergamo, <https://www.lacarrara.it/en/catalogo/58ac00068/?highlight=Lucina%20Brembati>, aufgerufen am 27.03.2021

PANTOJA DE LA CRUZ, Juan, (Según modelo de Anguissola, Sofonisba), *La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II*, 1605, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-isabel-de-valois-tercera-esposa-de/4bf43b3b-a3cf-44ef-aaf8-928b4ca51e0b>, aufgerufen am 29.03.2021.

PARRASIO, Michele Tebano, *Alegoría del nacimiento del infante Fernando*, 1575, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alegoria-del-nacimiento-del-infante-don-fernando/c719da5a-f02e-428d-856f-07d10b0f3e80>, aufgerufen am 22.03.2021.

SCHÄFER, Joachim, *Maria de Guadalupe*, <https://www.heiligenlexikon.de/Fotos/Maria-Guadalupe.jpg>, in, Ökumenisches Heiligenlexikon, www.heiligenlexikon.de, aufgerufen am 24.03.2021.

TIZIANO, Vecellio di Gregorio, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, 1573–1575, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii-ofreciendo-al-cielo-al-infante-don/d1f2bea9-0d59-495e-9fb5-6efe7762798d>, aufgerufen am 22.03.2021.