

Nacer en palacio

El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias



Nacer en palacio
El ritual del nacimiento
en la corte de los Austrias

MARÍA CRUZ DE CARLOS VARONA

Imagen de cubierta: Juan Pantoja de la Cruz, *Nacimiento de la Virgen* (detalle).
1603. Óleo sobre lienzo, 260 × 172 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Página 3: Jusepe Leonardo, *Nacimiento de la Virgen* (detalle). Hacia 1642.
Óleo sobre lienzo, 180 × 122 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)

C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid

91 369 22 54

www.cceh.es

© de la edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018

© del texto: María Cruz de Carlos Varona, 2018

© de las ilustraciones: ver Créditos fotográficos

Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones, S.L.

Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.

Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.

Fotomecánica: TF Media & Editorial, S.L.

Impresión: Impresión A2, S.L.

ISBN: 978-84-15245-76-6

Depósito legal: M-30168-2018

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Prólogo

MARÍA JOSÉ DEL RÍO BARREDO

El nacimiento de los vástagos de los reyes de la casa de Austria estuvo lejos del acontecimiento público que solía ser en la vecina corte de Francia, aunque tampoco fue un acto estrictamente privado, pues difícilmente podía serlo ninguno relacionado con la Corona. Las nociones de privado y público tenían entonces significados distintos a los actuales y, cuando se trataba de la corte, los límites eran particularmente difusos. Este libro se mueve en esa esfera de ambigüedad que se observa desde la intimidad de la casa de la reina en el Real Alcázar de Madrid.

A igual distancia de la historia del arte y la historia cultural se sitúa el trabajo de María Cruz de Carlos sobre las prácticas sociales y culturales relacionadas con los nacimientos reales. Lo hizo desde la selección de las madres potenciales a través de retratos e informes diplomáticos hasta la gradual vuelta a la normalidad en las semanas posteriores al parto, pasando como es natural por el trance no exento de riesgos del alumbramiento. *Nacer en palacio* es además una seria y bien documentada reflexión sobre la maternidad regia y la autoridad femenina, la de la reina y también la de las mujeres de su entorno, pues la atención de la autora se centra tanto en aquellas cuya función primordial era ofrecer herederos a la Corona como en las que, por su oficio, contribuían a que esa tarea se llevara a buen término y en las mejores condiciones posibles. Además de un capítulo dedicado por entero a las comadres –con una discreta pero eficaz discusión teórica sobre la noción de autoridad femenina–, el libro está salpicado de valiosos apuntes sobre las camareras, damas y otras mujeres de categoría inferior que servían en palacio, dedicadas al cuidado y bienestar de la reina. Unas y otras, cada una según su papel y habilidades, llenaban de vida los espacios palatinos donde tenían lugar los preparativos para el parto, el parto mismo, el reposo posterior o puerperio y las celebraciones litúrgicas ligadas a cada una de esas etapas.

Introducción

Este libro analiza el nacimiento de príncipes e infantes en la corte española entre los siglos XVI y XVII, entendiendo el nacimiento como un sistema cultural aunque sin excluir su dimensión biológica y la condición materna de las reinas hispanas como un elemento fundamental en la construcción de su identidad histórica. En las páginas que siguen se reconstruye la cultura de los nacimientos mediante la combinación de una serie de evidencias, entre las que sobresalen como punto de partida las representaciones visuales relacionadas con los embarazos y partos regios.

Su encuadre epistemológico es complejo por las distintas tradiciones teóricas que convergen en el análisis de la cultura de la maternidad. El término *maternidad* ha de entenderse aquí de manera amplia, englobando la experiencia de embarazo y parto, así como los rituales, individuales y sociales, asociados a ella. Es necesario empezar, pues, con una breve recapitulación de esas tradiciones historiográficas.

Durante mucho tiempo se consideró que las experiencias femeninas a lo largo del ciclo vital quedaban fuera del ámbito de la Historia, dedicada a analizar temas políticos, militares o, en general, asuntos considerados de peso y por ello dignos de la atención de los investigadores. En la actualidad el panorama ha cambiado radicalmente y estas experiencias conforman algunas de las líneas de investigación más activas y vibrantes. Entre ellas, la maternidad –situada en un cruce de caminos disciplinar– se ha convertido en un tema historiográfico por derecho propio¹. Sin pretender ofrecer una perspectiva exhaustiva, las líneas que siguen exponen su tránsito desde la periferia hasta un lugar más central en el debate historiográfico.

El estudio de la maternidad es complejo porque combina las dimensiones biológica, simbólica y social. Pese a ello, la primera ha sido la dominante porque se ha identificado siempre con la mujer y se ha transferido esa dimensión biológica a un rol social casi único para las mujeres². Comenzó en el seno de dos tradiciones diferentes: la teoría de género y la rama de la Historia interesada en los estudios de la vida cotidiana. En la primera el tema se concibió desde perspectivas divergentes: para las teóricas feministas de los comienzos como Simone de Beauvoir o Shulamit Firestone, maternidad equivalía

1. En busca de un heredero

En 1601 Margarita de Austria se hizo retratar por su pintor de cámara, Juan Pantoja de la Cruz, estando embarazada de la que sería su primera hija con Felipe III (fig. 1). El cuadro se conserva hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena¹, pero sabemos que la reina se representó de esta manera al menos otras tres veces, ese mismo año y dos años después. Para la corte española de comienzos del siglo xvii la esperanza de sucesión que suponía el embarazo de la soberana y que se plasma en esta imagen era el resultado de un conjunto de factores que analizamos en el presente capítulo. Algunos tenían un carácter estrictamente médico, y por ello empezamos con un breve repaso a los conocimientos obstétricos contenidos en fuentes impresas de la época a las que pudieron acceder las principales protagonistas de los embarazos y partos regios: las reinas, sus damas y comadres. Relacionada con ellos, aunque no sólo, estaba una cuestión que había sido importante a la hora de acordar el matrimonio de una futura reina con el monarca católico: su potencial materno. Lo analizaremos a través del caso concreto del conflicto planteado por la muerte de Isabel de Borbón en 1644 y la necesidad de Felipe IV de contraer matrimonio nuevamente, pues nos permitirá ver cómo dicho potencial se colocó en el centro de debates políticos, médicos y culturales. Otro factor considerado esencial para el éxito de un embarazo y parto era el auxilio divino. Por ello, la Real Capilla con su jefe a la cabeza comenzaba nada más producirse la llegada a la corte de una nueva reina la coordinación de una serie de actos y rituales piadosos, dentro y fuera de palacio, para que se anunciara pronto un embarazo que garantizara la sucesión; rogativas y reliquias serían elementos esenciales en dichos preparativos espirituales, tan importantes o más que los conocimientos propiamente médicos.

Margarita de Austria encargó tres de los cuatro retratos que la representaban embarazada para regalarlos a mujeres a las que la unieron lazos familiares o de afecto y servicio. Esas efigies fueron para las soberanas un vehículo en el que desplegar su carácter de madres potenciales o su éxito como garantes de la sucesión, y para compartir con sus personas más próximas o lejanas –sólo geográficamente– la alegría por un embarazo. Algunas destinatarias de ese regalo vivieron muy de cerca con las reinas sus meses de gravidez como integrantes de un reducido grupo femenino: eran mujeres pertenecientes a la servidumbre de



1. Juan Pantoja de la Cruz, *Margarita de Austria embarazada*. 1601. Óleo sobre lienzo, 192 × 120 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Frente a Mariana, las candidatas de Innsbruck tenían la edad adecuada (Isabel dieciocho años y Leopoldina quince) y, como aquélla, eran alemanas, lo que –como ya advirtió nuestro autor– garantizaba su fertilidad. También lo hacía el hecho de ser hijas de un matrimonio que había engendrado cinco hijos en seis años, y ello –según hemos comprobado en las dedicatorias de los libros obstétricos mencionados en el epígrafe anterior– era una cuestión importante para garantizar un matrimonio fértil. A estas ventajas físicas se unían otras estratégicas y políticas, pues al encontrarse 100 leguas más cerca de la corte madrileña, se evitaría el gasto de las pompas imperiales. Además, su madre tenía experiencia en jornadas, lo que podría facilitar el viaje de la que resultase elegida. Por último, y a diferencia de la corte imperial, no habían recurrido a la argucia de los retratos, pues «la estatura alta y robusta en proporción de los años y salud que siempre an goçado no se pinta porque no se duda [...]»⁵⁰.

El texto que acabamos de analizar responde a una situación que no había sido común en la corte española al menos en la primera mitad del siglo XVII, y ello puede explicar algunas de sus características si se compara con otros textos similares. La enumeración de las ventajas y desventajas de unas y otras candidatas en una suerte de cálculo matemático es muy similar a otros textos producidos en ocasiones semejantes, como los generados con motivo de los dos primeros matrimonios de Carlos Manuel III de Saboya⁵¹.

A propósito del primero de ellos, el Consejo de Estado examinó en 1720 el perfil de tres candidatas. El potencial materno de cada una de ellas y el examen de sus características físicas eran primordiales: de hecho, la prometedora posición de partida de la infanta Francisca de Portugal se frustró cuando el enviado de la corte saboyana observó, decepcionado, su obesidad. Los factores que valoraban positivamente la potencial fecundidad de las candidatas eran muy similares a los que hemos visto aquí: la constitución física, la complejión, los hijos que hubiera tenido la madre, el temperamento y el estado de salud en general. Cuatro años después la situación había variado ligeramente, pues se buscaba de nuevo esposa para Carlos Manuel, quien había quedado viudo con un hijo de corta edad, y se examinó a ocho candidatas cuyas edades oscilaban entre los doce y los veintiséis años⁵².

Este énfasis en las condiciones físicas de las tres princesas candidatas a casarse con Felipe IV es la característica más acusada del texto de Pagano, quien alude con precisión a ello («lo dilatado que se asegura de cadera a cadera»), igual que uno de los informantes de los Saboya al proporcionar las medidas exactas de la princesa de Lorena, de doce años, candidata en el segundo matrimonio de Carlos Manuel⁵³.

Ni el texto del jesuita ni los producidos en la corte de Saboya ponen en duda la única responsabilidad de la mujer en el éxito o fracaso sucesorio del matrimonio. De hecho, Pagano –persiguiendo al fin la mano del monarca para una de las dos hijas de sus protectores– se cuida de asegurar que la juventud de la novia no era obstáculo cuando



5. Frans Pourbus, *Isabel de Borbón*. Anterior a 1611. Óleo sobre lienzo, 185 × 100 cm. Florencia, Gallerie degli Uffizi.



6. Frans Pourbus, *Isabel de Borbón*. 1611. Óleo sobre lienzo, 193 × 107 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

protección se ponían durante los embarazos. Hacia 1629 Margarita de' Medici se retrató como santa Margarita, al igual que lo hizo en 1640 Victoria della Rovere. Según Serrera, esos cuadros funcionaron casi como exvotos, y por ello no se eludía mostrar el embarazo, algo que sin embargo se evitó en España, donde la religiosidad de reinas e infantas se puso de manifiesto en las reliquias desplegadas en los partos, sin que se pintaran retratos con este motivo acordes a una tipología especial.

Si bien es cierto que las reliquias, según veremos, tuvieron un importante papel en los partos regios –algo, sin embargo, no exclusivo de la corte española– y que no existía una tipología retratística generalizada, hubo una excepción representada por la reina Margarita de Austria. Como vimos, la esposa de Felipe III se hizo retratar embarazada al menos

Cuatro años más tarde, durante el embarazo del que nacería el futuro Felipe IV en Valladolid el 8 de abril de 1605, el monarca intercambiaba correspondencia con su suegra y con otros miembros de la familia. Su tía Margarita de la Cruz, monja en las Descalzas Reales de Madrid, le escribía el 16 de febrero de 1605 señalando que no se dirigía a la reina para no cansarla con cartas, y que no lo haría «hasta poderle dar la enorabuena de q[ue] la aya alumbrado n[uest]ro Señor con bien y tengo esperanza será de un hijo, como aquí se lo pedimos»⁸⁹. En la víspera de Pascua de ese año, Margarita decía de nuevo al rey deseando que en el plazo de ocho días la reina alumbrara con bien a un varón. De nuevo excusaba no escribir a la soberana, que imaginaba estaba ya muy pesada al hallarse tan cercana al parto y a quien no quería cansar con cartas⁹⁰.

Tras el nacimiento del príncipe, la archiduquesa se dirigía a Felipe III con alegría por el nacimiento del heredero, noticia que calificó como «buena en extremo», aludiendo al ensalzamiento de su casa que ello suponía y esperando en Dios sería semejante a sus padres y abuelos⁹¹.

Más allá de la familia directa de los soberanos, la corte en general vivía pendiente de las señales que confirmaran un embarazo de la reina. Así, el patriarca de Indias Diego de Guzmán anotaba en sus memorias el más leve indicio de preñado, como sucedió en el caso de Isabel de Borbón desde comienzos de abril de 1625. Tales síntomas obligaron a la reina a hacer noche en Valdemoro durante un traslado de la corte a Aranjuez y se confirmaron a finales de mes, cuando el 29 de abril de 1625 Guzmán anotaba que «escriví a las partes donde ay Imájines de devoçión para que se rogase por el buen suceso de la Reyna n[uest]ra s[eñor]a por ir adelante sus achaques de preñada», extremo que entraba dentro de sus obligaciones como jefe de la Capilla Real, según veremos más adelante. El 9 de mayo se mencionaba que la reina había pasado la tarde en los jardines de Aranjuez paseando en silla por achaques del preñado, y cuando a finales de mes la corte regresó a Madrid, marchó en litera e hizo noche en Pinto por la misma razón. El embarazo culminaría el 21 de noviembre, fecha del nacimiento en el Alcázar de Madrid de la infanta María de la Presentación, que analizamos con más detalle en el siguiente capítulo⁹².

El patriarca no se limitó a consignar estos síntomas o molestias del embarazo, sino que en ocasiones insertó comentarios sobre cómo afectaban a la condición física de las soberanas. En el caso de Margarita de Austria, una anotación del viernes 1 de julio de 1611 informaba del traslado de la corte de Aranjuez a El Escorial, donde tendría lugar meses después el nacimiento del infante Alfonso, que costaría la vida a Margarita. El sábado oyeron misa ambos monarcas juntos desde el oratorio de la reina, ya que «no se a allado bien dispuesta la Reyna n[uest]ra Señora por aber tenido mucha falta de sueño y esta noche prinçipalmente no durmió sino una ora = este achaque suele tener algunas Vezes prinçipalm[en]te quando está preñada. Dios nos la g[uard]e y dé la salud que hemos menester»⁹³. Ciertamente es que las memorias de Guzmán no eran públicas ni

ambos autores está ausente cualquier componente de género, hubo un grupo al que se consideraba especialmente culpable del desarrollo y extensión de este mal: las mujeres que habían llegado a la menopausia. Ello es lógico si se considera que estos vapores perniciosos procedían del elemento «venenoso» existente en el cuerpo de toda mujer: el flujo menstrual, parte del cual ascendía en forma de vapores corruptos a su cabeza y era expulsado por los poros de los ojos. Si toda mujer en edad de menstruar era una potencial aojadora, las mujeres en la menopausia lo eran sin excepción, puesto que ya no podían eliminar ese flujo y lo llevaban siempre consigo¹¹⁶.

Esto es importante en relación con algo que veremos en el segundo capítulo –quién podía entrar en la cámara de parto–, y también explica la mención de Fontecha en la dedicatoria de su tratado sobre partos a la duquesa de Gandía, al señalar que uno de sus objetivos era enseñar a las «buenas mugeres [... a que] defiendan sus criaturas de las fascinantes y aojadoras viejas [...]»¹¹⁷.

De hecho, nuestros tres tratadistas dedicaron espacio al ajojo y su prevención. Damián Carbón señalaba la importancia de que la parturienta llevara determinadas joyas como esmeraldas y corales en el momento del parto, pues, según él, lo facilitaban¹¹⁸. Francisco Núñez no sólo compartía esta creencia en la acción de elementos preventivos, sino que añadió a su no confesada traducción de la obra de Rösslin un capítulo específico sobre el aojamiento y su cura, y –lo que es enormemente interesante– aludió a la polémica existente entre los médicos respecto al uso de este tipo de objetos, expresando el desacuerdo de su ya citado maestro Cristóbal de Vega¹¹⁹.

Con todo, el que más espacio dedicó a la existencia del aojamiento y su cura fue Fontecha, quien aconsejaba sin reparo a las futuras madres que, para evitar los abortos, llevaran joyas y piedras lícitas y sin rastro de superstición, «aunque traygan su cuello tan cubierto dellas, que parezca tienda de buhonero, basar de aldea, o cintura de dixes de niño, sólo en la casa: sus renes, y empeyne, que parezca tablas de navío bien breadas; y su estómago, a curiosa y agradable botilleria [...]»¹²⁰. Al hablar de estos objetos como protectores



13. Santiago Morán, *La infanta Margarita Francisca*. Hacia 1610. Óleo sobre lienzo, 100 × 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

2. El espacio del parto regio

En 1603 Juan Pantoja de la Cruz firmaba un *Nacimiento de la Virgen* (véase fig. 12) realizado para el oratorio de la reina Margarita de Austria y que, tras la muerte de ésta, permanecería en el de su sucesora, Isabel de Borbón. Para cualquier espectador familiarizado con las convenciones iconográficas de la pintura occidental, el cuadro representa la escena sacra del nacimiento de María, algo que corroboran los ángeles y el Espíritu Santo que vemos en la parte superior. El acontecimiento tiene lugar en una estancia cerrada y oscura, en una penumbra casi sólo rota por la fuerte iluminación de cinco personajes en primer término: la recién nacida, las dos mujeres que la bañan y otras dos más jóvenes que acceden a la escena por la derecha, portando paños con los que secar y envolver a la niña. En esa penumbra del segundo plano se distingue la cama en la que la recién parida recibe las atenciones de tres visitantes.

El cuadro muestra el acontecimiento en un escenario en el que se despliega una rica cultura material. Predominan las telas carmesíes que envuelven la cama con dosel donde descansa la madre y se despliegan en él otras telas costosas de diferentes tipos. También hay piezas de plata, como el jarro empleado para el baño que figura en primer término o la taza con tapador para llevar a la madre alimentos o bebidas reconstituyentes que aparece detrás. La imagen recrea un escenario acorde con las descripciones de los lugares idóneos para dar a luz contenidas en los tratados obstétricos. Como pudimos comprobar en el análisis de las cuentas por el nacimiento del cardenal-infante Fernando y como veremos en este capítulo, es también un escenario muy próximo al que acogió los nacimientos de los vástagos reales en la corte española de los siglos XVI y XVII.

Demuestra esta proximidad la presencia en las cámaras de parto regias de objetos casi idénticos a los aquí representados, pero también se deduce de la actitud de sus ocho mujeres protagonistas. Como en casi todas las escenas de este tipo los hombres están ausentes en el puerperio, pues es eso y no un nacimiento lo que se representa en dichos cuadros. Un aire de tranquilidad y serenidad preside una escena donde las mujeres se afanan en atender a madre y criatura una vez pasado el peligro, y esa actitud muestra el



14. Michiel Coxcie, *Nacimiento de la Virgen*. Anterior a 1550. Óleo sobre tabla, 208 × 77 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Los tres tratados que examinamos en el capítulo anterior dedican muchas páginas a indicar cómo era el lugar idóneo para el desarrollo de un parto. Fontecha es quien más se detiene en este aspecto al señalar incluso, entre uno de los posibles «privilegios» para las preñadas, la elección del lugar más apropiado para dar a luz y cómo éste podía afectar a las características físicas de la madre. Desde los antiguos, lo más conveniente para el parto era un lugar cálido y húmedo, como señalan «todos los que han escrito de enfermedades de mugeres», y tampoco cabía duda de que «primero, se ha de procurar la facilidad, y seguridad del parto, que las comodidades, del que ha de nacer»⁶. La relación del espacio con las condiciones físicas de la madre se explicaba porque –aseguraba el médico– dar a luz en un lugar húmedo favorecería el canal del parto, que de otra manera había que ablandar con preparados diversos⁷. Para llegar a esta conclusión, había consultado los textos de autoridades como el arquitecto y teórico Leon Battista Alberti, a cuyo juicio la mejor región para la vida sería aquella «algo húmeda y templada»⁸. En caso de no poder elegir, era mejor decantarse por una región fría y seca, porque los fríos se vencen con pared, vestidura, fuego y movimiento⁹. La idea que plantea Fontecha de la posible elección del sitio demuestra a qué tipo de público se dirigía fundamentalmente su tratado, ya que sólo las mujeres de las élites podían elegir el lugar en el que darían a luz.



17. Jusepe Leonardo, *Nacimiento de la Virgen*. Hacia 1642.
Óleo sobre lienzo, 180 × 122 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



18. *Silla obstétrica*. Buril en *De conceptu et generatione hominis*, de Jakob Rueff (Zúrich, Christoffel Froshover, 1554, in-4°). Londres, Wellcome Library.



19. *Escena de parto*. Buril en *Ein schön lustig Trostbüchle von dem Empfengknussen und Geburten*, de Jakob Rueff (Zúrich, Christoffel Froshover, 1554, in-4°). Londres, Wellcome Library.

Por los ejemplos contenidos en obras como el propio libro de Núñez (o su fuente, Rösslin) o el libro de Jakob Rueff (fig. 18) sabemos que se trataba efectivamente de un mueble de escasa altura, cuyo asiento semicircular y hueco facilitaba la expulsión de la criatura una vez que la mujer se hubiera sentado en ella. Así lo muestra la estampa incluida en este último, que representa a una mujer dando a luz en la silla: otras dos la sostienen de los brazos, mientras la comadre, sentada a su vez en un pequeño taburete, aguarda para recibir a la criatura (fig. 19). Núñez no se pronuncia de forma explícita ni a favor ni en contra del uso de la silla, pero el comentario algo extenso que dedica a este tema y las indicaciones a las comadres sobre cómo emplearla parecen dar a entender que era partidario de su empleo.

Sí lo era desde luego Fontecha, quien remite al *De Superfoetatione* de Hipócrates para describir su forma:

digo, si ay la tal silla, porque yo nunca la he visto en cabo [*sic*] alguno, que por mejor tienen un gentilhombre, aun para detrás, y echándole los braços al cuello, y de aquella suerte se ayudan, o donde me persuado, que si la silla

En este punto, es necesario recordar que la historiografía ha establecido una distinción entre los dos tipos de imágenes más abundantes en la cultura visual de la maternidad. El nacimiento de la Virgen constituye un tipo de representación que sí mostraba a las mujeres un modelo –santa Ana– con el que identificar su propia experiencia maternal. Frente a éste, las diferentes imágenes de la Virgen relacionadas con embarazos y partos (Virgen de la Expectación, Virgen del Buen Parto) enfatizan la condición de madre de María pero, en virtud de esa «retórica de la imposibilidad» que señala a la Virgen como un *unicum* entre todas las mujeres, sería difícil que éstas pudieran asimilar su propia experiencia de la maternidad a la absolutamente excepcional de María, a quien más que como modelo habría que ver como protectora invocada de manera especial en estas circunstancias. Se trata, quizá, de una distinción demasiado rígida y a ella volveremos en el capítulo cuarto, donde analizaremos de manera pormenorizada imágenes importantes en la corte española del momento relacionadas con el embarazo y el parto de María.

Ahora retomemos esas escenas del puerperio de santa Ana en las que podríamos recuperar parte de los perdidos espacios del ritual del nacimiento. Una segunda objeción que cabría oponer a su empleo como fuentes está en línea con lo que han puesto de manifiesto algunos estudios en años recientes. Se trata de imágenes que recrean espacios considerados en principio femeninos y cuyas protagonistas, en una mayoría abrumadora de los casos, son mujeres. Ello ha motivado que, al igual que otros objetos que forman la cultura material y visual de la maternidad, se hayan analizado mayoritariamente desde enfoques con fuerte componente de género a partir del surgimiento de la historia del arte feminista en la década de 1970, incidiendo en dos aspectos: el patronazgo y la recepción de estas obras.

Se trata de una perspectiva que autoras como Elizabeth L'Estrange han cuestionado en su análisis de imágenes del puerperio de santa Ana y obras como las *deschi da parto* italianas. Centrándose en ellas para reflexionar sobre género, público y recepción, la autora señala cómo durante mucho tiempo se consideraron fuentes fidedignas, se analizaron fuera de contexto y se pensó para ellas en un público exclusivamente femenino¹¹². Sin embargo, el género no sería una categoría de análisis válida por sí sola a la hora de enfrentarse a este material, ya que las obras no eran comisionadas y financiadas por mujeres sino por sus esposos, que también las tenían en su entorno cotidiano. Pese a seguir hablando de un público principalmente femenino, L'Estrange desarrolla el concepto del *situational eye*, según el cual los roles sociales y las circunstancias de hombres y mujeres afectaron a la recepción y condicionaron el patronazgo de estas imágenes¹¹³. Así, el *situational eye* no sólo operaría entre jóvenes mujeres de las élites, casadas, responsables de la perpetuación de su casa nobiliaria, sino también entre otras (mayores, no en edad de concebir, pero sí de visitar o ayudar a sus parientes-amigas);



26. Juan Pantoja de la Cruz, *Anunciación con la reina Margarita de Austria como la Virgen María*. Hacia 1604. Óleo sobre lienzo, 152 × 155 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

3. «Honestíssima arte»: comadres y autoridad femenina en la corte española

Pues es menester que te[n]ga buena cara / y bien formada en sus miembros porque digamos de su buena complexión. No sea fantástica: no sea riñosa: sea alegre: gozosa porque con sus palabras alegre la q[ue] pare. Sea honrada: sea casta para dar buenos consejos y exemplos / mire que tiene honestíssima arte. Sea secreta que es la parte más esencial. Quántas cosas les vienen en manos que no se han de comunicar por la vergüenza y daño que se seguiría. Tenga las manos delgadas y mire las carnes que tiene a tratar. Sea ligera en el tacto que no haga lisi3n en las carnes delicadas. Tenga temor d[e] Dios. Sea buena christiana porque todas las cosas le vengán en bien¹.

Con esta hermosa descripción definía Damián Carb3n las cualidades físicas y morales que debería poseer toda buena comadre. Aunque ignoramos su identidad, hemos de suponer que las tenía la que aparece representada en el centro del *Nacimiento de la Virgen* de Jusepe Leonardo (véase fig. 17). Se trata de una mujer de edad más avanzada que quienes la rodean, de mirada serena e inteligente, que no descuida nada de lo que está sucediendo a su alrededor en los momentos posteriores al alumbramiento. Entrega con ligereza y tacto a la criatura recién nacida, a quien ya vemos fajada. Como mujer de mayor edad a la que correspondía dirigir el nacimiento, le habría proporcionado los primeros cuidados indispensables y ahora la dejaba en brazos de una mujer más



28. Jean de Courbes, *Louise Bourgeois*.
Buril en *Observations diverses
sur la stérilité*, de Louise Bourgeois
(Rouen, V.ve T. Daré, 1626, in-8°).
París, Bibliothèque Sainte Geneviève.



29. *Justine Siegemund*. Aguafuerte en
Die Chur-Brandenburgische Hoff-Webe-Mutter,
de Justine Siegemund (Colonia, Ulrich
Liebperten, 1690, in-8°). Estocolmo,
The Hagströmer Medico-Historical Library.

Es difícil conectar este arquetipo con una imagen en concreto, aunque como veremos después algunos de los elementos expresados en los textos aparecen representados en escenas de nacimientos. Sin embargo, antes merece la pena detenerse brevemente en dos retratos de comadres. Se trata de los de Louise Bourgeois (fig. 28) y Justine Siegemund (1636-1705; fig. 29), comadre de la corte del Electorado de Brandemburgo¹¹⁹. Las dos mujeres coincidieron en el medio escogido para su representación: sendas estampas que servirían como retratos de autor en los frontispicios de sus respectivas obras sobre obstetricia¹²⁰. Son imágenes de formato muy similar en las que el retrato de busto se enmarca en un óvalo asentado sobre un pedestal con inscripciones laudatorias¹²¹. La de Justine Siegemund señala, siguiendo la tradición establecida en la retratística humanista europea, las limitaciones del retrato, que es capaz de reflejar las facciones, pero no la grandeza moral de su espíritu.

Las escenas también permiten ver parte del utillaje de trabajo de las comadronas, como esas sillas bajas que se distinguen en el grupo de primer plano: en el caso de Artemisia Gentileschi, la comadre principal se sienta en la misma silla baja en la que probablemente ha recibido a la criatura, adivinándose otra de las mismas características en el cuadro de Alessandro Turchi y una especie de banquito en el de Jusepe Leonardo¹²⁹. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucede en el caso de las estampas europeas que hemos visto, no se distingue cuchillo alguno colgando del cinturón en las representaciones que nos ocupan. El cuchillo, con el que la comadrona cortaría el cordón umbilical, era uno de los atributos de su labor: al estudiar el caso de la madrina Salinas, Carmen García Herrero señaló que, de haber sido representada pictóricamente, sin duda lo hubiera hecho portando el cuchillo¹³⁰.

No hay ninguna duda de que tanto estos cuadros como los textos obstétricos que hemos analizado representan un arquetipo y no tipos físicos, escenas o momentos concretos. Pero ¿qué nos dicen estas imágenes sobre cómo se percibían en la sociedad del momento la vida y el oficio de las comadres y cómo las imágenes contribuían a la construcción de la cultura del nacimiento en la corte de la época?

Es cierto que la manera en que los artistas concibieron estas composiciones remite a una tradición representativa, pero también que esa tradición parte, sin duda, de la organización misma del oficio de la comadronería, y por ello no es casual que sean siempre tres las mujeres que componen ese grupo destacado en primer plano. La mayor es la «sagaz vieja» a la que alude Fontecha y lleva consigo a una o generalmente dos aprendices más jóvenes a quienes enseña su oficio. Sólo ella se ocupa de disponer un «regimiento» de vida para la madre, de fajar a la criatura o de bañarla por primera vez, las tareas más importantes. Pero las jóvenes asisten y ello les proporcionará esa experiencia esencial para convertirse en diligentes y «argutas» parteras. También pueden ocuparse de tareas menos importantes pero esenciales en su formación, como la labor de empañaderas a la que aluden las mujeres jóvenes que sostienen fajas para envolver a la criatura mientras la comadre principal se encarga del baño; en otras ocasiones las jóvenes observan cómo procede a fajar a la criatura o la envuelven ellas mismas en los paños¹³¹. Así aprendieron su oficio algunas de las protagonistas de las páginas anteriores, entre ellas Isabel Lozano, Inés de Ayala o la ayudante de la comadre regía Ana María Díaz.

Como decía, ni es casual ni responde sólo a una convención pictórica que el grupo principal esté formado principalmente por tres mujeres. El texto de Fontecha alude a una comadre principal y dos ayudantes que se situarían a ambos lados de la parturienta. También lo hace el médico regio Juan Gallego de la Serna, quien, siguiendo a Moschio, establece en tres el número máximo de mujeres presentes en la habitación para ocuparse del parto¹³².

4. El espacio simbólico de la maternidad regia: el oratorio de la reina

En todas partes hay vírgenes. Sí que es siempre la misma, pero la tienes que ver ante ti, y aún mejor si se te parece, pues entonces sientes que te entiende¹.

A sí se expresaba una mujer ante la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, hoy en la capilla del cementerio de Monterchi (Arezzo), una imagen que no sólo representa a la Virgen en un momento avanzado de su embarazo, sino haciendo un gesto característico de las mujeres en sus últimos meses de gestación que revela el cansancio producido por su estado. No sabemos si sintieron o pensaron lo mismo que ella las reinas de España en la primera mitad del siglo xvii, sus damas o las comadres que asistían a sus partos ante la imagen que presidía el altar mayor del oratorio de la reina en el Alcázar de Madrid, una escultura de la Virgen embarazada. Aunque no la hemos conservado, podemos reconstruir su aspecto gracias a otra muy similar encargada por la condesa de Olivares, camarera mayor de Isabel de Borbón². Representa a la Virgen arrodillada, en avanzado estado de gestación como muestra su abultado vientre, donde una oquedad alberga un diminuto Niño Jesús (véase fig. 25).

Una escultura como ésta fue la imagen titular del oratorio y la festividad que conmemora la Expectación del parto fue la más solemne de cuantas se celebraban en él. También otras imágenes importantes remitían a celebraciones específicamente conectadas con el embarazo y el parto de las reinas, como las denominadas *Nueve fiestas de Nuestra Señora* (de las que nos ocuparemos más adelante), que formaron un conjunto con la *Coronación de la Virgen* de Diego Velázquez, una pintura que exaltaba la condición regia de María precisamente por su condición de madre.



32. Giulio Cesare Semini, *Proyecto para el oratorio de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid*. 1629-1635. Pluma, pincel, lápiz negro, tinta y aguadas de colores sobre papel verjurado, 563 × 700 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

monarca no se especifican como tales entre los bienes del oratorio, pero podrían compararse con los retablicos y joyas que se inventariaron en él, por ejemplo una imagen de la Virgen de Atocha y una cruz de diamantes, ambos entregados a la entonces princesa por el día de la Visitación del año 1619, según orden fechada en Lisboa en julio de ese año¹⁸. Otro regalo del monarca debió de producirse poco después de la consumación del matrimonio de Isabel de Borbón y Felipe IV, y fue realizado por el platero Bautista de Medina, a quien se pagaron 2.600 reales por un «retablico» de oro con diamantes enmarcando una miniatura que representaba por un lado un *Nacimiento* y por otro una *Anunciación*¹⁹. Aunque no han podido identificarse con ninguno de los bienes inventariados en el oratorio, se trata sin duda de dos imágenes apropiadas para una futura reina en edad de concebir.



37. Juan Pérez, *Virgen de la Expectación*. 1739. Buril, 205 x 150 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Como vemos, el texto informa de la celebración de un novenario que se llevaba a cabo ante la imagen anualmente entre el 17 y el 25 de diciembre, al anochecer, para rogar por los buenos partos de las reinas, vinculando directamente esta advocación y sus imágenes con la maternidad regia. Los monarcas asistían juntos a la celebración en sitios junto al altar, y la Real Capilla se colocaba con todos sus instrumentos y un clavicordio en la sacristía del oratorio, situada a espaldas del retablo ocupado por la escultura de la Virgen. La ceremonia se iniciaba con el canto de la Letanía Lauretana por la Capilla, seguido de la Salve y variaba cada día, cerrándose el acto con una oración del patriarca de Indias.

Novenarios como el que tenía lugar en el Alcázar eran frecuentes en las prácticas devocionales en torno a las imágenes de la Expectación, como muestra el caso del que celebraban en Madrid los miembros de la Congregación del Ave María en torno a la escultura realizada por Juan de Porres en 1624. A tenor del texto de Frasso parece que en el Alcázar se rezaban nueve salves ante la Virgen, pero no el oficio de la Expectación; en cambio, en el novenario celebrado por la congregación anualmente entre el 17 y el 25 de diciembre, éste sí se rezaba. Así lo muestra la estampa de Juan Pérez donde la Virgen aparece rodeada por medallones que contienen, en texto e imagen, el comienzo de cada una de las antífonas del oficio, que expresaban las ansias de la Virgen y de la Iglesia universal por la llegada del Mesías (fig. 37)⁴⁰.

Volviendo al caso del Alcázar, es posible –pese a lo que dice el texto de Frasso– que en ocasiones los soberanos celebraran la Expectación por separado, ya que las memorias de Diego de Guzmán también consignan el oficio de la festividad en la Capilla Real. Una anotación de 18 de diciembre de 1610 señala la presencia del rey en la misa en la Capilla, cuyo sermón estuvo a cargo de Juan de Castro. Guzmán abandonó la Capilla durante el sermón para ir a «la comunión de la reyna n[uest]ra señora», lo que indica que ésta se encontraba oyendo la misa separada del rey, en su oratorio⁴¹.

Aunque no sabemos cuándo arrancó esta celebración en el entorno cortesano, pues el texto de Frasso sólo indica que era una costumbre introducida muchos años atrás (¿quizá en época de Margarita de Austria, quien encargó el mencionado cuadro a Pantoja de la Cruz?) sí constatamos que seguía llevándose a cabo a finales del siglo XVII, como atestiguan las memorias de gastos en el oratorio de la reina correspondientes a los años 1684-1686 y 1696⁴².

Hemos señalado antes que la escultura que presidió el oratorio, al igual que la encargada por la condesa de Olivares, presenta a la Virgen de rodillas, lo cual es inusual entre las imágenes de este tipo. Es posible que ello estuviera relacionado con el ritual religioso en torno a las imágenes, que cumplía la doble función de conmemorar el embarazo y parto de la Virgen y de manifestar la adoración de María a su Hijo recién nacido de rodillas, tal y como relatan las visiones de santa Brígida de Suecia. La imagen servía entonces al propósito de ensalzar la maternidad de María y de mostrar su reconocimiento a la



43. Diego Velázquez, *Coronación de la Virgen*. 1635-1636.
Óleo sobre lienzo, 178,5 × 134,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Iconográficamente, la coronación de María como reina del cielo era una imagen apropiada para un oratorio regio femenino. El tema comenzó a representarse en las portadas escultóricas de las catedrales francesas en el siglo XII y Émile Mâle llegó a afirmar que era específicamente una creación del abad Suger. De hecho, algunos de sus primeros ejemplos se encuentran en lugares tan significativos como la catedral de Chartres, donde se coronaba a las reinas de Francia. A lo largo de los siglos la escena fue evolucionando desde la aparición de un ángel coronando a María, que después sería sustituido por Cristo, por Dios Padre y, finalmente, por la Santísima Trinidad. El protagonismo de la Santísima Trinidad en esta escena, que se impuso a partir del siglo XIV en adelante es, sin embargo, de origen italiano y español⁹².

Velázquez representa a la Virgen como una mujer joven, de belleza serena y porte aristocrático, que recibe una corona de rosas de la Santísima Trinidad con un elegante ademán. Se ha señalado la huella en este cuadro de la tradición pictórica anterior, especialmente del Greco, precedente más cercano con sus *Coronaciones* de los museos del Prado y Santa Cruz (1591) y del Hospital de la Caridad de Illescas (1603-1605). Velázquez y el cretense comparten muchos elementos, desde el planteamiento general del grupo sentado en el trono tripartito de nubes que evoca la *Trinitatis Sede* hasta la escasa presencia angélica en la escena, que parece recoger las recomendaciones de autores como Francisco Pacheco señalando lo innecesario de pintar a la Virgen rodeada por multitud de ángeles, pues, como cuerpo glorioso, está dotado de impasibilidad y asciende por sí solo a gran velocidad con ángeles que lo acompañan pero no lo «llevan»⁹³.

Los estudios técnicos han revelado que Velázquez empleó materiales muy costosos y escasamente presentes en el resto de su obra: los azules, púrpuras y rojos se hicieron con azul ultramarino, azurita y laca, pero hay también lapislázuli en las partes más azuladas de los ropajes⁹⁴. La preparación es más cuidada de lo habitual y la materia pictórica destaca no sólo por su alto coste, sino por la manera que tuvo el artista de trabajarla, concentrando grandes cantidades de pigmento que manejó con una pincelada de gran libertad. El magnífico estado de conservación del cuadro permite ver el despliegue de medios económicos y materiales que se aprecia en las fotografías con luz rasante, que muestran cómo la pintura «chorrea» en partes como la confluencia del brazo de la Virgen y el cuerpo de Dios Padre⁹⁵. Ello revela la conciencia por parte del pintor de la importancia simbólica de este lugar en la corte y su deseo de realizar una obra-joya, empleando un dispendio material inusual en su producción.

Si, desde este punto de vista, el cuadro se distancia del conjunto de la obra velazqueña, también lo hace en otros aspectos del común de la tradición pictórica a la hora de representar el tema. Y es en dichos elementos en los que nos centraremos para explorar el sentido que pudo tener precisamente en este oratorio. Los cambios significativos

Apéndice III

«Lo que hacía la Capilla real en vida del rey n[uest]ro s[eñ]or que está en el çielo en los partos de la reyna n[uest]ra S[eñor]a y se hiço en el dichoso del rey n[uestro] s[eñ]or que Dios guarde por muy largos años»

La reyna n[uest]ra s[eñor]a doña Anna que aya gloria en entrando en el mes començó a haçer una novena de todas las festividades de nuestra señora empeçando desde la de la Concepción y esto era en la yglessia o yglessias donde su Mag[esta]d era servida y tenía más devoçión y iva toda la capilla de Capellanes y cantores y no havia aquellos días Missa cantada en Palaçio.

El día del parto se junta la capilla de Capellanes y cantores en la cap[illa] real de Palaçio y quando se acerca el parto diçen unos maitines muy solemnnes de la natiuidad de n[uest]tro s[eño]r por el buen alumbramiento y si se detiene el parto buelven a deçir los dichos maitines reçados o otras oraçiones a propósito y si por entonçes pareçe que el parto se a de dilatar más tiempo de suerte que se puedan ir se van y quando buelve la occasión [*tachado*: los] avisan [*margen*: por orden del Cap[ellá]n m[ayo]r] y se buelven a juntar y haçer la misma devoçión.

En alumbrando n[uest]ro s[eñ]or a la reyna se deçía el Te Deum laudamus con o[ra]ciones al fin pro gratiarum actione y el rey n[uest]ro s[eñ]or que está en el cielo salía a ello a la capilla y los grandes que se hallavan allí y los cavalleros de su casa y acavado esto besava la cap[illa] y los demás cavalleros la mano a su Mag[esta]d con gran regocijo y contento que su Mag[esta]d mostrava y [*tachado*: aun] algunas veçes con lágrimas.

Ay una letanía compuesta por Ant[oni]o Caveçón en favordón pro regina gravida que se cantó en inglaterra haçiendo proçession cada día después que se entendió que la reyna entrava en el mes por los corredores de Palaçio [*En el vuelto*: dila a su M[agestad?] domingo 26 de Ag[osto] 1601]

Estima nuestro señor que en todas nuestras neçessidades tengamos recurso a su divina bondad y le suppliquemos en particular por el remedio dellas encaminado a su sancto serviçio y que para alcançar lo que pedimos se aga oraçión con gran fervor y ynstançia como la neçessidad lo requiere. La mayor que al presente tienen todos estos Reynos y la Christiandad es que la divina Magestad se sirva de continuar con la merçed que nos a començado a haçer dando sucçession a sus Magestades y alumbrando con bien a la Reyna nuestra s[eñor]a y para alcançarlo de la mano de Dios n[uest]ro s[eño]r

Apéndice VII

Alonso Carranza, *Las mugeres que exercen el Arte de Comadres ... siendo Nobles, y de Ilustre nacimiento, no perjudican con este exercicio su nobleza*¹

[+]

Las mugeres que exercen el Arte de Comadres (que los Latinos llaman *Obstetrices*, ab obstando, quia obsistunt nimirum doloribus parturientium, vel foetui, ne laxatis uteri genitalibus claustris in terram defluat: y los Griegos μαία², μανουτρία³; y también ιατραίνα⁴ porque exercen parte del Arte de la Medicina (como adelante veremos) siendo Nobles, y de Ilustre nacimiento, no perjudican con este exercicio su nobleza. Ni esto les puede ser a las susodichas, y sus descendientes de impedimento para qualesquier honras, puestos y oficios honoríficos. Porque ésta es una de las muchas partes de que consta el Arte, o Ciencia de la Medicina, que igualmente exercitan hombres y mugeres. Éstas, en lo que toca a partos y achaques propios del sexo femenino; que por esto los Griegos llamaron γυναικεία⁵, los Latinos *Muliebra*. Y assí vemos en la antigüedad, q[ue] Theodoro Prisciano dedicó un libro deste nombre a Victoria Sabina, Comadre, donde entre otras cosas propias de la Medicina, tocantes a su ministerio, le dize al principio: *Aliquae mulieres, quae voto posteritatis longo tempore desiderat et afficiuntur, Medicas accersivere, quas effectus elaboratae conceptionis felices, et peritas exhibuit. Nosti itaque, Victoria, professionis co[m]munis hoc magis esse necessarium ministerium, quae ex tuis officiis sedulis in his magnis rebus experimentum habes, quantum aut gratiae, aut gloriae accrescat, aut Medicae promittenti, aut susceptae concipienti*. Palabras que contienen gran estimación y alabança en la desta Profesión. Primó, porque les da nombre de *Medicas*. Lo segundo, su ocupación dize ser *En cosas grandes*, y juntamente en tercer lugar añade que *Es gloriosa*.

DE LO PRIMERO es buena prueba la *l. I §. 2. D. de variis et extraord. cognit.* do[n]de el Iurisconsulto Ulpiano escribe, q[ue] las Comadres, como los Médicos, y otros professores de Artes liberales, gozan del privilegio de ser despachadas breve, y sumariamente (para poder más promptamente acudir a la causa pública) por los Presidentes de las Provincias, y otros Iuezes, en lo tocante a sus salarios: *Quia medicinam exhibere videntur*. Y más expressamente le da el nombre de *Medicas* el Emperador Iustiniano in *l. I §. si autem aliqua, C. de communi serv. manum.* in verbis illis: *Exceptis Medicis, sive masculis, sive foeminis; & mòx., ibi: Notarius sit, vel Medicus, sive masculus, sive foemina: & observat Petrus Gregorius lib. 17. syntagm. iuris. cap. 27. num. 3.* Y esto mismo se prueba claramente por la lei de los Athenienses, de que adelante haremos mención.