



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.8.2020>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 8 2020

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

«UN ÁNGEL MÁS»: PRENSA, IMÁGENES Y PRÁCTICAS EMOCIONALES Y POLÍTICAS POR EL MALGRADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS

«ONE MORE ANGEL»: PRESS, IMAGES AND EMOTIONAL AND POLITICAL PRACTICES ABOUT THE DECEASED PRINCE OF ASTURIAS

Gemma Cobo¹

Recibido: 28/08/2019 · Aceptado: 22/11/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.25394>

Resumen

La muerte del príncipe de Asturias, hijo de Isabel II, en 1850 sirvió como asunto de una amplia producción visual, fue noticia durante más de un mes, y causó la conmoción del pueblo. A través de las imágenes y la prensa es posible recuperar los usos políticos que se hicieron de las emociones, así como las prácticas que se sucedieron con el propio cuerpo del niño. Tanto las funciones de las obras encargadas por el rey, Francisco de Asís, a Federico de Madrazo, José Piquer, Antonio Gómez Cros y Ángel María Cortellini, como las excepcionales prácticas que se llevaron a cabo durante el protocolo funerario no eran tanto reflejo de una nueva sensibilidad ante la muerte de los niños como estrategias políticas basadas en los afectos, que pretendían ganar el favor de los súbditos.

Palabras clave

Príncipe de Asturias; Isabel II; Francisco de Asís; Federico Madrazo; José Piquer; retrato posmortem; giro afectivo.

Abstract

The death of the Prince of Asturias, son of Isabel II, in 1850 was the subject of great artistic outpouring; it was news for more than a month, and it shocked people

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: gemmaacobodelgado@gmail.com.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0367-5471>>.

Esta investigación fue presentada en el VIII Simposio Nineteenth Century Hispanists Network, celebrado el 26 de abril de 2019 en el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid. Agradezco a Cristina Mur y Mario Mateos de VÍU, conservadores de Patrimonio Nacional, su disponibilidad para mostrarme los retratos conservados en el Palacio Real y en el Palacio de Riofrío. También quisiera agradecer al grupo de investigación «Corte y Casa Real en la Monarquía de los Austrias y los Borbones» (UAM), coordinado por el profesor José Martínez Millán, su apoyo y a la profesora Jesusa Vega su dedicación y confianza.

profoundly. Through the images created and the press, it is possible to observe the political uses that were made of the emotions, as well as the practices, related to the child's body. Both the use made of the works commissioned by the king, Francisco de Asís, from Federico de Madrazo, José Piquer, Antonio Gómez Gros and Ángel María Cortellini, as well as the exceptional practices carried out during the funeral rites were not so much a reflection of a new sensitivity regarding the death of children, but, rather, political strategies based on the affection generated by the death, which sought to win the favour of subjects.

Keywords

Prince of Asturias; Isabel II; Francisco de Asís; Federico de Madrazo; José Piquer; postmortem portrait; affective turn.

.....

LA NOTICIA del embarazo de Isabel II y su consecuente parto se recibió como una solución para toda la nación que daría unión y ventura a la complicada situación política vigente, pero la pronta muerte del recién nacido vino a frustrar esas esperanzas. No obstante, parece que se aprovechó el suceso: el óbito del Príncipe de Asturias ocupó las principales páginas de todos los periódicos durante más de un mes y sirvió, entre otras pretensiones, para ofrecer un aspecto más humano de la familia real. También generó una amplia producción visual y textual que causó la conmoción del pueblo o, al menos, eso es lo que se reflejó en la prensa. En las páginas que siguen se tratará de recuperar a través de las imágenes y de las abundantes noticias publicadas en la prensa los usos políticos que se hicieron de las emociones, así como las prácticas que se sucedieron con el propio cuerpo del niño.

Respecto a las imágenes, los retratos del Príncipe de Asturias pintados por Federico de Madrazo son sobradamente conocidos y han sido objeto de estudio de numerosos especialistas, aunque todavía quedan varias cuestiones planteadas en relación con el contexto que llevó a que se hicieran varias copias del retrato o que el escultor José Piquer recibiera un encargo similar. Hasta la fecha se ha profundizado poco en las circunstancias del encargo, el proceso de creación y los destinatarios de unas obras de por sí difíciles de nombrar, pues la primera cuestión con la que nos encontramos es que el Príncipe de Asturias, nacido y fallecido el 12 de julio de 1850, a las 4 de la tarde, parece que no llegó a tener nombre, hecho que explica que los historiadores que han tratado sus retratos lo hayan llamado en la mayor parte de las ocasiones Luis —así figura en el catálogo de Patrimonio Nacional—, pero también, con menos frecuencia, Fernando² e incluso, en algún caso, Luis Fernando³. Cortes Echanove ya señalaba, tras su exhaustiva investigación en el Archivo de Palacio (Madrid), la confusión de varios historiadores no sólo con el nombre del primogénito sino también con el número total de hijos que tuvo Isabel II. Lo único cierto que podemos constatar es que en la lápida del niño exclusivamente

2. DE LUZ, Pierre: *Isabel II, Reina de España*. Barcelona, Juventud, 1940, pp. 155-156.

3. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Iconografía de la Infanta Isabel», *Arte Español*, 3 (1951), p. 239. Este nombre aparece en la escultura ubicada en la Delegación de Defensa (Oviedo). También Enrique Junceda Avello señala que para el primero de los hijos de Isabel II se le había reservado el nombre de Fernando, como su abuelo, aunque su nombre no aparece en la nómina de príncipes de Asturias, véase JUNCEDA AVELLO, Enrique: *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*. Tomo 2, Madrid, Temas de Hoy, 2001, pp. 187 y 192. Incluso, se llega a pensar que son dos personas distintas, véase SUSARTE, Francisco: *Bodas y partos de las reinas de España*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2000, pp. 336-337 y 443. Susarte señala que Luis nació y murió el día 20 de mayo de 1849 a las cuatro de la tarde y Fernando nació y falleció el 11 de julio de 1850, también a las cuatro de la tarde. El autor no aporta referencias documentales ni bibliográficas al respecto. Por su parte, Carlos Reyero recoge igualmente la existencia de dos niños —Luis de Borbón y Fernando de Borbón—, y cita, en relación con ellos, la información del satírico barón de Parla-Verdades en *Madrid al daguerrotipo* (1849) sobre los sucesos ceremoniales que acompañan la defunción de un príncipe en España (REYERO, Carlos: *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid, Siglo XXI, 2015, p. 189). No obstante, aunque es interesante la coincidencia, en *Madrid al daguerrotipo* no se nombra a ningún príncipe en concreto y la referencia a la defunción se hace entre la descripción de otras ceremonias de rito de paso como el bautizo. La documentación conservada en el Archivo de Palacio, las noticias de prensa y las tumbas que se encuentran en el Panteón Real del monasterio de El Escorial no parecen corroborar ni la existencia de dos niños ni los nombres. Es posible que la confusión venga de que el niño nacido en 1849 fuera en realidad el hijo de la infanta Luisa Teresa de Borbón, duquesa de Sessa, que se llamó Luis, sin embargo, sería interesante que futuros estudios ahonden en este tema.

se lee «PRINCEPS ELISABETH II FILIUS. OBIIT UT PRIMUM NATUS»⁴, y en las fuentes de la época, tanto de archivo como hemerográficas, se omite su nombre.

La ausencia de nombre se puede deber a que el infante naciese muerto, pero no se puede afirmar rotundamente porque las relaciones de lo ocurrido se muestran contradictorias en esta cuestión. La primera noticia sobre el óbito se dio en un comunicado a través de un número extraordinario de la *Gaceta de Madrid*, del que se hicieron eco el resto de los periódicos:

S. M. la reina que sintió ayer a las 6 de la tarde los primeros síntomas de un próximo alumbramiento, siguió toda la noche en el mismo estado y toda la mañana de hoy hasta que a las cuatro de esta tarde dio a luz un *robusto príncipe* de Asturias, el cual desgraciadamente *falleció a los pocos minutos*, habiendo recibido el agua de socorro. Todos los recursos han sido ineficaces para conservar la vida (*La España*, 13/07/1850, *El Católico*, 14/07/1850 todas las cursivas de las citas son mías).

Sin embargo, hubo una segunda comunicación en el número ordinario de la mano del presidente del Consejo de Ministros, que explicaba que la posición del feto dentro del claustro materno era de «las más viciosas» y, una vez practicaron la «versión, no sin dificultad», vieron

salir al mundo *un robusto feto* del sexo masculino [que] estaba, a lo que pareció, *privado de vida*⁵. Antes de esto y tan luego como fue posible, se le administró el agua llamada de socorro, suministrando en seguida al feto con incansable insistencia cuantos medios aconseja el arte y aun sugiere el empirismo para lograr señales de vida. No quiso permitir la Divina Providencia que nuestros esfuerzos obtuviesen el feliz éxito que con tanta ansia procurábamos (*Gaceta de Madrid*, 13/07/1850).

La nueva información provocó que días después *La Nación* hiciera notar las contradicciones entre el parte de la gaceta extraordinaria y el de la ordinaria y «la gran sorpresa de los que ven que en el uno se asegura la vitalidad del príncipe de Asturias, mientras que en el otro si no se niega terminantemente, se consigna esta circunstancia esencial en términos dubitativos». En consecuencia, opinaba el articulista que la frase del ministro debería haber sido más precisa, pero sobre todo consideraba posible que hubiera existido una falta de profesionalidad del médico,

4. Hecho ya recogido por CORTÉS ECHANOVE, Luis: *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España: 1566-1886*. Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1958, p. 276. Por la documentación sabemos que efectivamente se realizó la traslación de «tan respetuoso objeto», y los restos del malogrado príncipe de Asturias pasaron al mausoleo erigido en el Panteón de la Real Capilla de San Lorenzo de El Escorial el 20 de junio de 1853 (Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), Sección Histórica, caja 8653, exp. 153).

5. En la documentación de palacio, sin embargo, el texto que recoge el duque de Híjar, sumiller de corps de la reina Isabel II, siguiendo las palabras del médico Juan Francisco Sánchez, afirmaba rotundamente que al salir al mundo el «robusto feto del sexo masculino estaba privado de vida». Aunque hay cierta ambigüedad pues señala a continuación que «antes de esto y tan luego como fue posible, se le administró bajo condiciones, el agua llamada de socorro, suministrando en seguida al feto con incansable insistencia cuantos medios aconseja el arte y aun sugiera el empirismo para lograr que diera señales de vida. No quiso permitir la divina providencia que nuestros esfuerzos obtuvieran del feliz éxito que con tanta ansia procurábamos», AGP, *Sección Histórica*, Caja 96, exp. 4.

quien debería haber recurrido al auxilio de sus compañeros al constatar que el parto no parecía que fuese a salir «con toda felicidad» (*La Nación*, 16/07/1850)⁶.

De todo esto se deduce que muy probablemente el Príncipe nació ya muerto y las aguas de socorro no llegaron a tiempo, cuestión que explicaría, por un lado, que no se insistiera más en las circunstancias que rodearon al parto y, por otro lado, que se dijera que nació vivo y murió a los pocos minutos con tiempo de recibir las aguas, dada la importancia que tenía esta práctica en relación con la eternidad, pues era clave liberar al neonato de su destino en el limbo⁷. Asimismo, el bautismo de emergencia dio pie a un mensaje propagandístico en la prensa que demostraba la fortaleza de la reina en el momento que percibió la gravedad de la situación. Fue ella quien mandó bautizar al niño con urgencia, mientras la extrema tristeza del resto de integrantes de la familia real hizo que se dejaran llevar por sus emociones: el rey, que no se había separado de su esposa, «penetrado de sentimiento» daba sus manos al duque de Valencia y «lloraba amargamente conmoviendo a cuantos lo veían. S. M. la Reina madre sufría mucho no pudiendo ocultar su profundo dolor y la infanta cayó desmayada» (*El Popular*, 13/07/1850).

El llanto del rey o el desmayo de la infanta María Luisa Fernanda son «prácticas emocionales», como las denomina Scheer, que se podrían comprender como disposiciones corporales espontáneas, condicionadas por un contexto social e histórico, por el «habitus»⁸. Igualmente se podrían encajar bajo aquel patetismo que Varela señala que adquirió el ritual de la muerte cuando la familia real perdió la dignidad que tiempos antes la caracterizaba⁹, lo que podríamos comprender como un «régimen emocional»¹⁰ menos restrictivo. Sin embargo, creemos necesario añadir, además, por los datos que se conservan de la familia real y la descripción de estas emociones, que es posible que estos comportamientos fueran también parte de una estrategia política que buscaba la empatía de la ciudadanía y desmentir los posibles rumores que enturbiaban la paternidad del niño.

6. El periódico *La España*, por su parte, presentó un resumen de la información que les había llegado por «diferentes conductos» que difería bastante de otras versiones: «La extracción del regio infante se hizo por los pies, más la inevitable dilación que esperimento la salida total del cuerpo, dio tiempo a que S. M., entre la angustia de tan duro trance experimentase el consuelo de saber que iba a dar a luz un heredero varón. Este consuelo por desgracia duró poco, pues casi en el mismo instante fue indispensable que el señor Sánchez administrase el agua de socorro al tierno príncipe de Asturias, cuando todavía daba señales evidentes de vida». También especificaba que el doctor Sánchez se había citado con los demás facultativos de cámara (*La España*, 13/07/1850).

7. DEMERSON, Paula: «La cesarea post-mortem en la España de la Ilustración», *Asclepio. Archivo Hispano Americano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, 38 (1976), pp. 185-203.

8. SCHEER, Monique: «Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion», *History and Theory*, 51 (May 2012), pp. 193-220.

9. VARELA, Javier: *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española. 1500-1885*. Madrid, Turner, 1990, p. 163. De hecho, en la prensa se describieron como tiernas y patéticas las escenas que se dieron tras ver «destruidas las más dulces esperanzas de la nación» con la muerte prematura del príncipe (*La España*, 13/07/1850).

10. REDDY, William M.: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2001.

EL ESCULTOR JOSÉ PIQUER, PARTICIPE DEL CRONOGRAMA FUNERARIO

En el «Acta del nacimiento y defunción de S. M. el príncipe de Asturias» se describe la primera vez que fue mostrado al público el cuerpo sin vida del niño de este modo¹¹:

La marquesa de Povar¹², aya del malogrado príncipe, que auxiliada por una camarista conducía en sus brazos el Real Cadáver se trasladó al salón en que se hallaba reunidas las autoridades, altos dignatarios y clases, ya antes mencionadas, luego que hubo entrado en él y habiendo yo alzado y retirado por mi mano el paño blanco que cubría el Real Cadáver, quedó al descubierto y todos pidieron ver y vieron el cuerpo de un niño de *perfectas y robustas formas* del todo desnudo y con señales de acabar de ser desprendido del seno materno. En cuyo estado, en medio del más profundo y melancólico silencio, el duque de Valencia visiblemente conmovido dijo con voz entrecortada, aunque firme y sonora: señores su majestad el rey no pudiendo verificarlo en persona por su acervo dolor, me encarga el triste deber de presentar a esta distinguida concurrencia el cadáver del príncipe de Asturias que la reina su augusta esposa acaba de dar a luz¹³.

A la vista del texto y de la noticia dada en *La Patria* parece que así, aún sin ropa, fue immortalizado por el escultor José Piquer¹⁴, una de las primeras personas en verlo y el primer artista en immortalizar su efigie (FIGURA 1): «el mismo día de la muerte el Príncipe de Asturias fue embalsamado en las primeras horas de la noche por el doctor Simón, acompañado del señor Guarnerio, y vaciado en yeso por el escultor de cámara señor Piquer» (*La Patria*, 16/07/1850). La información desvela además de la colaboración entre el cirujano y el artista y el carácter fidedigno de la escultura resultante, pero sobre todo supone una vuelta atrás en las prácticas, tras el abandono del embalsamamiento en el siglo XVIII y de la reducción de los días exposición: con la muerte del Príncipe en 1850 se vuelve a embalsamar¹⁵ los cuerpos y se amplía la exposición a tres días¹⁶. Esta vuelta atrás y que precisamente fuera con esta muerte cuando se decidiera alargar la exposición refleja la posible utilización

11. Es interesante señalar que el acta oficial omite los detalles de los «auxilios del arte» que llevaron a cabo los médicos y la familia real para devolver al niño a la vida, pero la prensa los describió con cierta morbosidad: «sinapismos, baños de eter, la insuflación por medio de fuelles y hasta la material colocación del cuerpo en el redajo de un carnero, que fue degollado al efecto en la misma regia cámara S. M. la Reina Madre ejecutó por sus propias manos la mayor parte de estas operaciones» (*El Popular*, 13/07/1850). Varela ya daba noticia de estos sucesos, VARELA, Javier: *op. cit.*, p. 165.

12. También se enalteció su figura señalando que, a diferencia de las nodrizas que habían aceptado los quince reales diarios de pensión vitalicia que la reina les había asignado, ella había rechazado su sueldo como aya del príncipe, «habiéndolo tenido la delicadeza de hacerlo después de las demás personas de la servidumbre habían recibido ya sus nombramientos» (*El Heraldo*, 6/08/1850.)

13. «Acta del nacimiento y defunción de S.A.R. el Príncipe de Asturias», AGP, *Sección Histórica*, Caja 96, exp. 4.

14. Sobre las esculturas realizadas a partir de los modelados de Piquer se ha dicho que immortalizan al niño tal y como fue mostrado por la marquesa de Povar. ARIAS, Eduardo (ed.) *Catálogo general del Museo de Artillería*. T. 4, Madrid, Imprenta de Eduardo Arias, 1908, p. 187.

15. Más tarde Matías Nieto Serrano y Elías Polín, doctores en medicina y cirugía, solicitaron una recompensa por la honra que presto la sociedad de embalsamamiento en el tratamiento del cuerpo del malogrado príncipe de Asturias (AGP, *Sección Histórica*, caja 68 exp. 7).

16. Sobre esta cuestión, véase VARELA, Javier: *op. cit.*, pp. 169-170.

política del cuerpo por parte de la familia real, una iniciativa que resultó todo un éxito pues provocó una enorme movilización en la sociedad.



FIGURA 1. JOSÉ PIQUER Y DUART, INFANTE MUERTO, H. 1850. YESO. Patrimonio Nacional

La exposición del niño muerto fue una eficaz arma propagandística para mostrar la parte más amable de la controvertida familia real, despertando una empatía que reforzó el apoyo popular. *La Época* relataba así las aglomeraciones que se produjeron:

Ayer fue el tercer día que el cadáver del malogrado príncipe estuvo expuesto en la capilla real. La afluencia de gentes que acudieron a contemplarlo fue tan numerosa que muchas de ellas, fatigadas de esperar que les llegase el turno para entrar, tuvieron que retirarse sin conseguir su objeto. A media noche era todavía muy considerable el número de personas que circulaban por la plaza de Oriente, cuesta de Santo Domingo, calles del Arenal y Santiago y otras adyacentes. [...] *La España* dice que pasan de cuarenta mil las personas que han visitado la capilla de palacio en estos días. El malogrado príncipe de Asturias ha recibido hasta los últimos momentos de su exposición en la real capilla los más solemnes y sentidos testimonios de adoración póstuma (*La Época*, 16/07/1850).

Los encargados de palacio llegaron a contabilizar la entrada de 39.615 asistentes a la capilla, más infinitas personas que tuvieron que «retirarse por no poder penetrar aun en la escalera», lo cual daba una idea de «el espectáculo» que en esos días ofreció el «Real Alcázar» (*La España*, 16/07/1850). En medio del caos de la aglomeración se registraron incidentes desagradables —«hubo mantillas rotas, grandes girones en los vestidos, pisotones, robos, etc.» (*El Observador*, 16/07/1850)— que también dio a conocer la prensa, aunque esta imagen que no era tan decorosa pronto fue corregida por otra contrapuesta, casi idílica. Desde las páginas de *La España* y *El Heraldo*, por ejemplo, se insistía en la prueba más «digna de consideración» que demostró el vecindario de Madrid ofreciendo su respetuoso amor a la persona de la reina, a través de «cierta delicadeza de sentimientos», «testimonio de alta cultura» y «bondad de corazón». Así, a pesar de que las plazas de la Armería y Oriente estaban

materialmente cuajadas de personas de todas clases, edades y condiciones, no se oía, a pesar de aquel inmenso concurso, ni una voz, ni el menor ruido, ni aun casi el inevitable rumor de las conversaciones particulares. Creía uno estar en una iglesia o en la alcoba de un enfermo en peligro. Ni aun los muchos niños que allí había se entregaban a sus habituales juegos, como contenidos por la actitud grave y cuidadosa de sus padres. Era aquello un espectáculo único en las grandes reuniones populares, y que, por nuestra parte, nos conmovía profundamente, inspirándonos además cierto legítimo orgullo la idea de pertenecer a una población tan noble e inteligente como la de Madrid (*El Heraldo*, 19/07/1850).



FIGURA 2. ANTONIO GÓMEZ CROS, *INFANTE MUERTO*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 54 X 67,5 CM. Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional

Incluso, en otras crónicas se añadía que hubo personas que pidieron permiso para que sus hijos acompañasen el cadáver del príncipe a su salida de la corte, camino de El Escorial (*El Áncora*, 21/07/1850).

En previsión de tal éxito, no es extraño que el rey ordenase a Piquer que sacase bustos del niño en cera, yeso y mármol, pues sería la única manera de conservar «el cuerpo» una vez enterrado. Todo apunta a que la orden se cumplió: aparte del citado yeso localizado en el Palacio Real de Madrid, en el Museo del Traje (Madrid) se conserva el retrato en bronce que se piensa fue fundido a partir de ese molde dado el parecido que existe¹⁷; posiblemente fue también el modelo del que se sirvió

Francisco Elías, primer escultor de cámara, para hacer el bronce conservado actualmente en la Delegación de Defensa en el Principado de Asturias, fechado en 1855¹⁸. Por otro lado, a partir del modelado en cera de Piquer, que no parece que se haya conservado, el pintor de cámara Antonio Gómez Cros (FIGURA 2) realizó un retrato del Príncipe desnudo (*La Época*, 30/07/1850), y no fue el único, pues la pintora de cámara Emilia Carmena Menaldi de Prota (FIGURA 3)¹⁹ hizo otro del niño semidesnudo, pero siguiendo la pauta del yeso de Piquer, pues también cubre parte de la desnudez con un leve paño.

17. ORTEGA FERNÁNDEZ, Isabel: «Pieza del mes. Octubre 2012, *Infante muerto*. José Piquer y Duart, 1855» Museo Nacional del Romanticismo, p. 10.

18. ARIAS, Eduardo (ed.): *op. cit.*, p. 187.

19. Meses antes de la muerte del Príncipe, la pintora exigió tener las mismas condiciones que sus iguales varones: «soy la primera señora que ha obtenido este honor, he de merecer la bondad de V. E. se sirva dar las órdenes oportunas a fin de que pueda disfrutar de las mismas prerrogativas que los demás pintores de cámara», 15/04/1850, AGP, *Personal*, caja 16755, exp. 3. Es posible que llegase a hacer dos copias porque se sabe que los familiares de la pintora prestaron una pintura a la Exposición Nacional de Retratos, pues en el *Catálogo de la exposición nacional de retratos*. Madrid, 1902. p. 13, se incluye con el número 1252: «Un retrato del Primer hijo de la Reina Doña Isabel II, muerto al nacer, al óleo 0.75 x 0.82. de Doña Emilia Carmena Menaldi de Prota» y la expositora era Doña María Isabel Prota y Carmena. Imaginamos que, si se tratase del ejemplar de Patrimonio Nacional, aparecería como expositor.

En nuestra opinión, la función de los retratos de Gómez Cros y Piquer sería primordialmente política: inmortalizar al niño como prueba de su buena hechura para que diera un margen y, a pesar de la desgracia, permitiera mirar al futuro. En la prensa se insistió en este aspecto, pues «todo el mundo consideraba la venida al mundo de un heredero directo de la corona como el iris de paz y ventura que debía poner término a las disidencias de los partidos», de modo que con la muerte del Príncipe «los españoles en su proverbial sensatez conocen el valor de lo que han perdido» (*La España*, 16/07/1850). Además, la muerte del Príncipe parecía dar a los carlistas esperanzas o por lo menos eso era lo que se señalaba en la prensa (*La Esperanza*, 12/07/1850; *La España*, 20/07/1850; *Gaceta de Madrid*, 15/07/1850). Por tanto, ante lo inevitable de la muerte lo único que quedaba era mostrar que el niño, al menos, había nacido robusto, es decir, que la reina era capaz de dar un heredero fuerte al trono. Esta idea se refuerza cuando se lee la prensa y las actas oficiales en las cuales se destacan las perfectas formas del niño²⁰, y los retratos eran el medio más eficaz para dejar constancia de la magnífica anatomía y conformación del recién nacido. Especialmente relevante es, en este sentido, el retrato pintado por Gómez Cros (FIGURA 2), que presenta una anatomía un tanto desproporcionada para un recién nacido y no es casual que se eligiera representarlo completamente desnudo²¹; por supuesto que no hay signo visible del sufrimiento producido por las complicaciones del parto ni registro de la muerte en el color de la piel.

El vaciado en cera de Piquer y el retrato de Gómez Cros sustituyeron el cuerpo del infante una vez enterrado y, a través de la representación, el niño difunto pudo seguir siendo mostrado para que fuese admirado. Los afectos, las emociones y los sentimientos que despertaron estas producciones, cargadas de sentido político no escaparon a la prensa. *La Época* lo describía de esta manera:

El cadáver del malogrado príncipe de Asturias, vaciado en cera por el eminente escultor Sr. Piquer ha llamado justamente estos días la atención de los inteligentes. Al ver aquel tierno niño, tan desarrollado y tan hermoso, sobre el mismo paño de terciopelo granate con fleco de oro en que fue presentado a la distinguida concurrencia del salón de Embajadores, es



FIGURA 3. EMILIA CARMENA DE PROTA, *INFANTE MUERTO*, FECHADO EN 1850. ÓLEO SOBRE LIENZO, 72,5 X 88,5 CM. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional

20. Recordamos que cuando el recién nacido se mostró a los altos dignatarios y se verificó que el cadáver pertenecía al Príncipe de Asturias, en el acta se especifica que era «un niño de perfectas y robustas formas del todo desnudo y con señales de acabar de ser desprendido del seno materno». «Acta del nacimiento y defunción de S. A. R. el príncipe de Asturias» (*El Heraldo*, 16/07/1850). *La Época* (13/07/1850) lo describía de esta manera: «un hermoso y robusto niño blanco, rubio, cubriendo ya el cabello su cabeza, reflejando en su semblante las facciones todas de su augusta madre, y con todas las apariencias de una precoz robustez».

21. Quizás se quería demostrar también que el príncipe no había heredado la malformación que la tradición médica atribuía a Francisco de Asís y de la que se hacía eco una coplilla popular, véase BURDIEL, Isabel: *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Barcelona, Debolsillo, 2018, pp. 173-174.

tan fascinadora la verdad de su efigie, que no pueden menos de conmoverse cuantos le contemplan. En la misma sala en que estaba expuesto este precioso busto, se veía una copia de él, hecha al óleo con admirable perfección, por el pintor de cámara D. Antonio Gómez. Parece que D. Federico de Madrazo también ha tomado apuntes del niño de cera para los retratos que ejecuta (*La Época*, 30/07/1850).

Como era de esperar, este último comentario no gustó nada a Madrazo, quien el 1 de agosto de 1850 desmintió en el mismo periódico que se hubiera aprovechado del modelo en cera de Piquer para sus retratos²².

DE CAPILLA REAL A GABINETE DE UN ARTISTA: LOS RETRATOS DE FEDERICO DE MADRAZO

El 16 de julio de 1850 se daba noticia en *La Época* de que, en las primeras horas del día anterior, los pintores de cámara Federico de Madrazo y José Gutiérrez de la Vega habían rodeado «al augusto niño, y de este modo el sitio en que poco antes reinaba muerte tomo el aspecto de un gabinete de un artista. En medio de aquellas dos notabilidades, el desgraciado príncipe, más que un cadáver parecía el ángel de la inspiración dormido en un lecho de gasa, para escitar a aquellas dos ricas imaginaciones, que, con el más acerbo dolor, buscaban colores en sus paletas para dar al lienzo las bellísimas y espresivas facciones del augusto cadáver»²³. También se informó que el rey se había «dignado a encargar al acreditado pintor don Federico Madrazo dos retratos de cuerpo entero y tamaño natural del malogrado príncipe de Asturias; uno vestido con el traje con que ha estado y sigue hoy expuesto en la Real Capilla; el otro enteramente desnudo»; motivo por el que «muy de madrugada» había «debido empezar el célebre artista estos trabajos» el 15 de julio de 1850 (*La España*, 16/07/1850; *El Observador*, 16/07/1850).

A pesar de lo publicado, pensamos que jamás se llegó a pintar el retrato del niño desnudo —todo indica que finalmente el encargo recayó sobre el ya citado Gómez Cros—, pero en contrapartida Madrazo hizo hasta tres cuadros del niño vestido con el «traje de batista bordado y guarnecido de encajes y cintas de raso azul»²⁴ ya que constan en su inventario²⁵. Cabe plantearse entonces quiénes fueron sus destinatarios y por la prensa se podría afirmar que eran la madre, Isabel II, la abuela, María

22. Noticia recogida ya en GONZÁLEZ, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona, Subirana, 1981, p. 63. Por otra parte, es interesante señalar que no se aprovechase esta ocasión para utilizar el daguerrotipo. Jesusa Vega señala que puede deberse a una cuestión protocolaria y a que aún no gozase del mismo aprecio artístico (VEGA, Jesusa: «Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII/2 (2013), pp. 378-379).

23. Más tarde enseñaron ambos los bocetos a la prensa y fueron muy bien apreciados según se recogió en el mismo periódico: «El que hizo el señor Madrazo está pintado con tal precisión de dibujo y de una manera tan franca, que es, a no dudarlo, una obra admirable y digna de la reputación artística de que goza su autor. El retrato hecho por el señor Gutiérrez de la Vega está ejecutado con esa nobilísima semejanza y esa gran maestría con que tanto se distinguen los retratos de este autor» (*La España*, 17/07/1850).

24. AGP, *Histórica*, caja 96, exp 4.

25. Fueron valorados en 6.000 reales, Díez, José Luis (dir.), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, Museo del Prado, 1995, p. 444.

Cristina de Borbón, y el abuelo, Francisco de Paula y cada uno de ellos tuvo funciones ligeramente distintas.

El retrato que se conserva actualmente en el Palacio Real de Madrid debió ser el ejemplar destinado para mostrar el niño a la madre quien, según las noticias que circularon en un principio, ignoraba la muerte. Esto causó alarma y pronto se desmintió diciendo que la reina había sido consciente del óbito, demostrando en aquellos momentos palabras de gran lucidez²⁶ y bondad²⁷, y guardando después un «dolor silencioso»²⁸. Sea como fuere, la reina no había vuelto a saber mucho más del neonato, ni a verlo, hasta pasados más de diez días desde su alumbramiento²⁹. Fue entonces cuando, según la prensa, supo todos los pormenores de la desgracia y contempló por primera vez al hijo³⁰: «Ayer quiso [la reina] contemplar las facciones de su malogrado hijo, y el llanto se asomó a sus ojos cuando el rey y su augusta madre le mostraron el retrato del príncipe de Asturias pintado por el Sr. D. Federico de Madrazo» (*Diario constitucional de Palma*, 30/07/1850). La recepción duró una hora y se dijo que al salir de la sala los presentes, «sus semblantes indicaban las sensaciones que habían experimentado las augustas personas» (*La España*, 24 /07/1850).

Los otros dos retratos los hizo Madrazo por encargo de Francisco de Asís y sirvieron como regalo. El que se encuentra actualmente en el Palacio de Riofrío (FIGURA 4) posiblemente fue para María Cristina³¹ ya que la prensa informó que el pintor había tenido la idea de incluir en él esta cita del libro de Job (1-21): «Dominus dedit, Dominus abstulit: Sicut Domino placuit ita factum est...» (*El Popular*, 26/07/1850). Tiempo

26. «Un periódico asegura que S. M. ignoraba la muerte del príncipe y que se le ocultaba cuidadosamente. Esto no es cierto. En el momento de nacer, S. M. oyó que el doctor Sánchez pedía un vaso de agua, y entonces le dijo: «Esa agua no es para mí; ya entiendo lo que significa»; y poco después, como dijimos en nuestro último número, mandó que se bautizase inmediatamente al príncipe» (*El Popular*, 15/07/1850).

27. «En prueba de la singular presencia de ánimo, dice el mismo periódico, que manifestó S. M. durante su parto, y que no solo indica su firmeza sino la bondad de su corazón, diremos una de las primeras cosas de que se acordó S. M. al saber la muerte del Príncipe fue de las amas de leche. - ¡Pobres amas! Esclamó con su bondad natural, ¡Cuánto deben sentirlo! Pero que no tengan cuidado. Yo las recompensare lo mismo que si hubieran criado a mi hijo» (*La España*, 16/07/1850).

28. «Según parece e indica hoy un periódico, la reina ignora todavía los pormenores de su desgracia. En el mismo instante de su alumbramiento, y como saben nuestros lectores. SM. Adivinó lo que pasaba, pero después no ha hablado ni pregunta a nadie por su malogrado hijo. Este dolor silencioso de una madre es una cosa sagrada para todo el mundo» (*La Época*, 16/07/1850).

29. Ningún periódico habla de que viese al niño, de hecho, parece que estaba en reposo absoluto: «Como ayer anunciábamos, es muy probable que nuestra joven soberana se levante el domingo próximo. Su estado de salud es ya tan satisfactorio, que en estos últimos días ha podido entregarse al dolor, mezclado siempre cierto placer para una madre, de investigar todos cuantos pormenores se refieren a su hijo querido. Lagrimas arrancadas al corazón han surcado las mejillas de la reina y de la madre. Dios, y el amor de la España y de su familia conseguirán enjugarlas» (*La Época*, 19/07/1850).

30. «Tenemos entendido que ayer fue entregado a S. M. la Reina el retrato del príncipe de Asturias, pintado por el eminente artista don Federico Madrazo. Hemos oído referir el tierno espectáculo que ofreció el acto. SS. MM. la Reina Madre y el Rey fueron las únicas personas que estuvieron en la regia estancia, donde permanecieron cerca de una hora, al cabo de la cual salieron acompañados de la Reina Isabel. Sus semblantes indicaban las sensaciones que habían experimentado las augustas personas. S. M. la Reina Isabel no ha sabido hasta ayer todos los pormenores de la desgracia que ha sufrido su maternal corazón, y los ha oído con la mayor resignación y conformidad» (*La España*, 24 /07/1850).

31. «S. M. el Rey ha regalado a su augusta madre política la reina Cristina uno de los dos bellos y parecidísimos retratos de cuerpo entero y tamaño natural del malogrado príncipe de Asturias, vestido con el traje blanco y azul con que estuvo espuesto en la real capilla, que por encargo de S. M. ha ejecutado el pintor de cámara don Federico de Madrazo. Este retrato es en todo igual al que, según digimos en nuestro número de ayer, ha sido presentado a S. M. la Reina Isabel y tan profunda impresión ha producido en su corazón maternal» (*El Popular*, 26/07/1850).



FIGURA 4. FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, *RETRATO YACENTE DE DON LUIS DE BORBÓN*, 1850. ÓLEO SOBRE LIENZO, 85,5 X 79,5 CM. Palacio de Riofrío, Patrimonio Nacional

después, este retrato quedó expuesto en uno de los salones del palacio de la reina madre para que pudieran contemplarlo las personas que iban a visitarla (*La Época*, 07/08/1850). Además de la pintura, Francisco de Asís regaló a su madre política un estuche, con las iniciales de ambos grabadas, con un broche rematado por un medallón que contenía un rizo rubio del niño³² y esta dedicatoria: «A su querida mamá. Francisco de Asís María de Borbón. Por el 12 de julio de 1850. A las 4 de la tarde» (*El Popular*, 26/07/1850). Es llamativo que fueran las iniciales del rey y la reina madre y no se hiciera referencia a Isabel II, pues es de sobra conocida la complicada relación entre madre, hija y yerno. Este detalle lleva a pensar en el interés del rey por tener a María Cristina de su parte y mostrarlo públicamente ante los rumores sobre la posibilidad de que la corona llegase a pasar a los Montpensier³³. La idea de unidad frente a la desgracia se reforzaba con el regalo, y así lo

32. El mismo día de la muerte del príncipe se dio noticia de que el rey había conservado «como una preciosa reliquia, que besa a cada instante y enseña a todo el mundo, el rubio cabello de su malogrado hijo» (*La Época* 13/07/1850).

33. BURDIEL, Isabel: *op. cit.*, p. 181.

proclamaban los periódicos: *La España* se unía al dolor de los padres, de toda la nación y toda la familia real, afirmando que se habían «reavivado con un sentimiento de exaltada ternura los estrechos lazos de mutuo y natural afecto que siempre han unido a todos sus individuos» (*La España*, 26/07/1850 y *El Popular*, 26/07/1850). Y en esa misma línea se pronunciaba *El Áncora*, insistiendo en la resignación y tristeza de la familia al completo: «Por ellos se sabe también que S. A. B. la duquesa de Montpensier no se aparta un momento del lecho de su augusta hermana, y que diariamente comen en una misma mesa, S. M. el rey, su padre el infante D. Francisco, SS. AA. RR. los duques de Montpensier y la reina madre» (*El Áncora*, 21/07/1850).

El tercer retrato encargado a Madrazo, «enteramente igual» que los anteriores, fue regalado a Francisco de Paula, y todo hace pensar que podría ser el conservado hoy en la Real Maestranza de Sevilla, procedente de la colección de los Montpensier y atribuido al pintor³⁴, porque entre otras cosas el marco tiene los mismos detalles decorativos que los pertenecientes a la colección de Patrimonio Nacional³⁵; de este regalo también se hicieron eco los periódicos, entre ellos *La Época* (26/07/1850), *La España* (26/07/1850) y *La Nación* (27/07/1850). No hay duda de que con este gesto se reforzaba la filiación de la línea paterna sobre la que existían rumores tal y como recoge, entre otros, Pierre de Luz, quien relaciona el número de retratos encargados por el rey con la cuestión de los posibles amantes de la reina³⁶. El historiador habla de la búsqueda de parecidos físicos del niño por parte del rey³⁷, sin embargo, más que intentar dilucidar parecidos, la clave de estos encargos y regalos, publicitados por la prensa para que llegase a toda la población, creemos que tendría más que ver con la demostración pública de la paternidad mediante gestos de afecto y dolor por la muerte del hijo. Esta idea se refuerza con la decisión de que el mayordomo mayor de la reina le trajese las llaves del arca en el que quedó depositado el cadáver, en lugar de dejarla en manos del prior del monasterio de El Escorial como ordenaba la etiqueta. Este asunto dio también que hablar y, aunque se solventó haciéndose constar el incidente en el acta de la entrega, es interesante que el periódico no considerase suficiente contar lo ocurrido, sino

34. Según José Luis Díez, una de las réplicas que realizó Madrazo es la conservada en la Real Maestranza de Sevilla, procedente de la colección de los Duques de Montpensier, BARÓN, Javier: *Pintura asturiana del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2011, p. 16. y HALCÓN, Fátima: *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla: escultura y pintura*, Sevilla, Al - kandara. 1983, p. 88 y la prensa señala a Francisco de Paula como destinatario de la última versión del retrato de Madrazo, por esta razón hemos relacionado ambos datos, la incógnita sería resolver cómo terminó el cuadro en la colección de los Montpensier. Hemos consultado el testamento de Francisco de Paula (agradecemos a Pedro José Martínez Plaza que nos indicara la ubicación del documento), pero no encontramos en él referencias al retrato. Por otro lado, a pesar de mi insistencia y tras muchas gestiones, lamentablemente, no he podido ver el cuadro original ni tan siquiera en una fotografía a color de calidad. La única imagen que he podido estudiar es la reproducida por Fátima Halcón en blanco y negro en el libro ya citado.

35. Si estuviéramos equivocados y este ejemplar no se tratase del tercer retrato que ejecutó Madrazo para el padre del rey entonces cabría pensar que se pintase otra copia para la hermana de la reina, pero ni la prensa lo menciona ni consta en el inventario del pintor.

36. Cortes Echanove relacionaba una noticia de la *Gaceta de Madrid* (15/07/1850) que desmentía rumores relacionados con el rey, con la cuestión de la dudosa paternidad (CORTES ECHANOVE, Luis: *op. cit.*, p. 275). También JUNCEDA, Enrique (*op. cit.*, p. 185) se hace eco de la cuestión de los rumores sobre la verdadera legitimidad del príncipe, pues señala que en 1847 se había separado el matrimonio y paternidad del niño era discutida.

37. DE LUZ, Pierre: *op. cit.*, p. 155-156.

que dedicó un espacio en exclusiva a ello y al momento en el que el conde de Pinohermoso entregó las llaves a Francisco de Asís para que las conservase como reliquia (*El Heraldo*, 19/07/1850)³⁸.

Este episodio cobra una nueva dimensión en el marco teórico trazado por Miller y Cisterna Gold sobre las representaciones de los afectos y se suma a los estudios que encuentran el oxímoron política y afectos en distintos medios artísticos³⁹, pues está claro que el dolor del rey y sus acciones irracionales, como es no entregar la llave al prior o encargar tantos retratos, fueron gestos que llamaron la atención de todos sus contemporáneos y no sería descabellado pensar en una lectura política que contribuyera a lavar la imagen de Francisco de Asís y, por extensión, también de la reina, acallando los rumores que ponían en duda la paternidad del niño.

Por otro lado, a nivel iconográfico, los tres retratos muestran al niño sin prácticamente ningún signo de muerte ni alusión religiosa, salvo en el ejemplar destinado a María Cristina, donde Madrazo incluyó la cita del libro de Job. Esta carencia de símbolos religiosos se puede interpretar al abrigo del contexto teológico del siglo XIX, en el que la concepción acerca de la salvación ha cambiado: ya no se teme el infierno⁴⁰, basta con representar la inocencia infantil, sin importar el traje o la carencia de imágenes devocionales. El Príncipe aparece «como si descansase en un sueño tan profundo como tranquilo»⁴¹, representación que se encuentra en sintonía con el hecho de que todos los hijos de Isabel II que fallecieron en edad temprana fueron embalsamados para que continuasen en ese estado toda la eternidad. La prensa insistía en que el cadáver parecía «un ángel en el sueño de la inocencia» (*La Patria*, 16/07/1850), una asociación que fue utilizada por otros artistas para retratar a niños difuntos, como es el caso del padre de Federico, José Madrazo, que retrató como ángeles a sus hijos⁴².

En cuanto a la representación, el niño ofrece una apariencia relativamente saludable, apenas se aprecian ojeras y un sutil tono violáceo indicativo de muerte. Sin embargo, por la prensa sabemos que Madrazo y Gutiérrez de la Vega tomaron bocetos al natural del niño tres días después de la muerte⁴³, cuando, según señalaban algunos periódicos, el cuerpo había comenzado a descomponerse pues colocaron un fanal de cristal para evitar las elevadas temperaturas (*La España*, 16/07/1850; *El Observador*, 16/07/1850). Esto provocó inmediatos desmentidos en otros periódicos (*El Clamor público*, 17/07/1850) y que el doctor Simón, encargado del embalsamamiento,

38. Este gesto, junto al encargo de retratos, llevaron a VARELA, Javier (*op. cit.*, p. 169) a hablar de una nueva sensibilidad hacia la muerte del párvulo, pero en nuestra opinión es más certera la interpretación de De Luz, que da un sentido político más que afectivo a estas actuaciones.

39. Para el contexto teórico en el que se sitúa la lectura política de las representaciones de los afectos, véase MILLER, Karina y CISTERNA GOLD, María: «Introducción», *Revista Iberoamericana*, LXXXII/257 (2016), pp. 675-683.

40. ARIËS, Philippe: *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus, 2011, p. 682.

41. VARELA, Javier: *op. cit.*, p. 170.

42. DíEZ, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 284.

43. «Ayer en las primeras horas de la mañana, los distinguidos pintores de cámara de S. M. D. Federico Madrazo y D. José Gutiérrez de la Vega, rodearon al augusto niño, y de este modo el sitio en que poco antes reinaba muerte tomo el aspecto de un gabinete de un artista. En medio de aquellas dos notabilidades, el desgraciado príncipe, más que un cadáver parecía el ángel de la inspiración dormido en un lecho de gasa, para excitar a aquellas dos ricas imaginaciones, que, con el mas acerbo dolor, buscaban colores en sus paletas para dar al lienzo las bellísimas y expresivas facciones del augusto cadáver» (*La Época*, 16/07/1850)

hiciera un comunicado explicando que el cuerpo estuvo intacto hasta el final: «si el último día de exposición hubiesen Vds. Tenido la honra de contemplar detenidamente al augusto niño, cuando sacado ya del fanal estaban haciendo su retrato los Sres. Gutiérrez y Madrazo, hubieran admirado, como ellos, el estado en que se encontraba, y hubieran dicho como todo el público de Madrid, y como la prensa toda, que parecía un ángel dormido» (*La Época*, 19/07/1850; *El Heraldo*, 19/07/1850)⁴⁴. Sea como fuere, lo cierto es que en los retratos de Madrazo el neonato apenas tiene señales mortuorias y, dadas las circunstancias de la muerte, parece creíble que el pintor embelleciera la realidad.

El retrato de Madrazo tuvo una gran trascendencia dada su difusión a través de litografías⁴⁵ y las copias pintadas. Entre las hechas al óleo se pueden citar: la de Dionisio Fierros que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias, quien al parecer trabajó en él junto al maestro⁴⁶; y la de Leopoldo Sánchez Díaz de menor tamaño que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁷. Entre las miniaturas que otros artistas realizaron por su cuenta se conoce la que Gerónimo Muñoz envió a España como pensionado en Roma⁴⁸ y la que Antonio Maffei Rosal realizó basada en los mismos apuntes que Madrazo tomó del natural. Esta última fue presentada a la reina quien la aceptó «con la mayor complacencia» y fue muy valorada por la prensa donde se consideró «la obra más perfecta que hemos visto de esta clase, y que hace al pintor que la ha ejecutado digno por más de un concepto del aprecio y admiración general» (*La Patria*, 06/08/1850).

MÁS ALLÁ DEL CUERPO: ALEGORÍAS Y PINTURA DE HISTORIA

Aparte de los retratos «fidedignos» del Príncipe de Asturias, Francisco de Asís encargó varias alegorías con motivo de la muerte del primogénito. Una de ellas recayó en el pintor José Gutiérrez de la Vega quien debía representar «la ascensión al cielo del tierno niño», sirviéndose de un boceto copiado del natural (*La Época*, 16/07/1850). El artista llegó a mostrar a algunos periodistas su trabajo⁴⁹, y gracias a este encargo creció su fama siendo equiparable, para el crítico de *El Heraldo*, a

44. No obstante, *La España* (18/07/1850) replicó al *El Clamor público* y días después insistió en que la descomposición era cierta, pues su fuente era fiable y que la colocación del fanal les daba la razón (20/07/1850). Tres años después la cuestión debía seguir en la memoria, pues en el acta de la traslación de los restos mortales del Príncipe al Escorial, Antonio Escudero, subsecretario del Ministerio de Gracia y Justicia y Notario mayor de Reinos, certificaba que a través del cristal de la caja de plomo se veía al niño recién nacido «perfectamente conservado y entero en su cabeza y manos que era lo que se hallaba descubierto de ropas, las cuales consistían en un traje» (AGP, *Histórica*, Caja 96, Exp. 4).

45. TORRES GONZÁLEZ, Begoña (dir.): *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*. Barcelona, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, p. 292.

46. JUNCEDA AVELLO, Enrique: *op. cit.*, p. 190; BARÓN, Javier: *op. cit.*, pp. 16-17.

47. PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Ángeles Blanca: «Segundo inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia», *Academia*, 61 (1985), p. 107.

48. Sábado, 18/09/1850, *La Ilustración*, 2 (1850), p. 507. Véase también OSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner, 1975, p. 475.

49. «Hemos visto un precioso retrato del malogrado Príncipe de Asturias hecho por el conocido pintor de cámara señor Gutiérrez de la Vega, el cual ha sorprendido por su poética belleza y su notabilísima semejanza, representando al infortunado Príncipe» (*El Popular*, 15/07/1850).



FIGURA 5. ÁNGEL MARÍA CORTELLINI, *ALEGORÍA DE LA MUERTE DEL PRIMER HIJO DE ISABEL II*, 1851. ÓLEO SOBRE LIENZO, 120 X 93 CM. Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional

la de Madrazo: «en una palabra los dos bocetos que hemos visto son dos grandes estudios, y las obras que ellos sucederán esperamos que sirvan tanto para honrar a memoria del tierno Príncipe de Asturias, como para dar ensanche a la buena fama de esas dos entidades artísticas» (*El Heraldo*, 16/07/1850).

Sobre el encargo a Gutiérrez de la Vega, existe un dibujo atribuido que muestra a un niño desnudo que se ha relacionado con él⁵⁰, pero no hay constancia de que la pintura alegórica llegara a realizarse. Por el contrario, sí ha llegado una alegoría encargada por el rey con ese tema de Ángel María Cortellini fechada en 1851 y conservada en el Palacio Real de Madrid (FIGURA 5). Fue tal la satisfacción del monarca que pagó el doble del precio señalado al artista, quien mereció además ser nombrado Pintor honorario de Cámara⁵¹.

La composición de la alegoría se organiza en tres niveles superpuestos donde se recoge el breve tránsito del niño. En el tramo inferior se muestra

una sala palaciega en penumbra en el que se diferencian claramente dos planos: el último donde se figura a Isabel II en el lecho junto a Francisco de Asís, de pie a su lado, en alusión al alumbramiento, el primer plano lo ocupan las alegorías del tiempo, la historia y las bellas artes que darán cuenta de lo ocurrido e inmortalizarán al Príncipe. En el espacio central se ve cómo el recién nacido es entregado por la fortaleza y el resto de las virtudes cristianas a la muerte. Por último, en la franja superior, la caridad y la fe entregan el niño a la eternidad.

Finalmente, también podría relacionarse con estos encargos de alegorías un dibujo a pluma que se conserva en el Palacio Real (n^o10138941) donde se representa una alegoría de la muerte de un infante rodeado de las virtudes cristianas que pensamos se podría referir también al Príncipe de Asturias⁵².

Además de los encargos del monarca hubo otros artistas que tomaron la iniciativa de celebrar al Príncipe incluso antes de que naciera⁵³, pero en lugar de alegorías optaron por representar el suceso a modo de «cuadro de historia», el género que era sin duda el más valorado. Este es el caso del pintor José Galofre quien

50. ARIAS DE COSSIO, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978, p. 92

51. OSORIO Y BERNARD, Manuel: *op. cit.*, p. 168.

52. Por el tipo de dibujo podría tratarse de una composición pensada para ser grabada o litografiada.

53. Y no sólo los artistas: Juan Manuel Calleja, director del Colegio Real de San Pablo, encargó un monumento conmemorativo del natalicio del que se conserva un dibujo alegórico en el Museo de la Ciutat de Valencia, reproducido en ALBA PAGÁN, Esther: «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, 2009, s.p.. Sobre este tema véase también REYERO, Carlos: *op. cit.*, p. 19.

solicitó reiteradamente poder asistir al acto de presentación del futuro príncipe cuando tuviera lugar para realizar un cuadro sobre el asunto⁵⁴. Por noticia publicada en *El Clamor público* (17/07/1850), sabemos que Galofre consiguió el permiso y, a pesar de lo luctuoso del acto, asistió a la presentación; consta que trabajó en el boceto de la escena que presencié⁵⁵, aunque no sabemos si finalmente terminó esta obra. Algo similar ocurrió con el pintor Francisco de Paula Van-Halen, quien «tomó los diseños precisos de la marcha del entierro del príncipe de Asturias para hacer un cuadro de este interesante asunto, en el que no puede menos que lucirse por las ventajas que en su género histórico le ofrecen la riqueza de los trajes, lo lucido de la comitiva, la gallardía de los caballos y sobre todo la magnificencia del elegante carro de gloria que conducía el cadáver del malogrado príncipe» (*La Época*, 17/07/1850)⁵⁶.

Hubo otros creadores, como los músicos, que hicieron obras por iniciativa propia. Casimiro Martín editó una obra titulada *Un ángel más* que se planteó como una suerte de obra de arte total, conformada por una composición musical a piano de Anton de Kontski, una poesía de Francisco Corona Bustamante⁵⁷ y una litografía de Vicente Urrabieta (FIGURA 6), que presentaba la apoteosis del Príncipe y llamó «con justicia la atención de los inteligentes» (*El Heraldo*, 15/08/1850)⁵⁸. La pieza se componía de tres partes: una marcha fúnebre, una elegía que expresaba el dolor y el sentimiento provocado por la muerte, y en la tercera se expresaba el júbilo con el que el coro de ángeles acoge al malogrado niño. Las personas que escucharon al pianista tocar la pieza hicieron «los mayores elogios de ella y de su ejecución» (*La Época*, 15/08/1850), pero de las tres fue la última la que inspiró la escena que representa la litografía que acompañó a la publicación de la composición.



FIGURA 6. VICENTE URRABIETA: UN ÁNGEL MÁS; A LA MEMORIA DEL MALOGRADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS, EN A. KONTSKI, UN ANGEL MÁS: ELEGÍA PARA PIANO, A LA MEMORIA DEL MALOGRADO PRÍNCIPE DE ASTURIAS. OP. 129, POESÍA DE F. CORONA BUSTAMANTE, MÚSICA DE ANTON DE KONTSKI, PIANISTA HONORARIO DE CÁMARA DE S. M., MADRID

54. Se conserva la petición del pintor en AGP, *Histórica*, Caja 96, exp 4.

55. Escena descrita en nota 13.

56. *El Clamor público* (17/07/1850) señala que Van-Halen mostraría la composición del regio entierro a Francisco de Asís cuando le presentase su cuadro de la rendición de Granada.

57. Pocos desaprovecharon el acontecimiento. En el periódico, *La educación*, destinado a la instrucción de la niñez, La Quintana escribió una poesía «de sublime sencillez» y «ternura melancólica» dedicada a la reina Isabel II por la muerte del príncipe de Asturias, admirada en *El Observador*, 24/07/1850.

58. A. KONTSKI, *Un ángel más: elegía para piano, a la memoria del malogrado Príncipe de Asturias*. Op. 129, poesía de F. Corona Bustamante, música de Anton de Kontski, pianista honorario de Cámara de S. M., Madrid

El interés de la obra de Casimiro Martín radica en que tuvo cierta importancia en la época y una gran acogida por el público, pero también en que desvela los diversos motivos que movieron a la creación de estas obras bastante alejadas de una intención honesta por honrar la memoria. Esta obra utiliza la muerte del joven príncipe como una oportunidad de conseguir prebendas económicas y/o autopropagandísticas: ganarse un lugar en la sociedad, lucimiento de su arte y solicitar el favor real era más fácil con estos temas, es cierto que al mismo tiempo la familia real utilizó esta desgracia como reclamo y las alentó en cierta medida. *Un ángel más* también fue popular porque desató la polémica por estar «influenciada» por una obra anterior, *La Estrella perdida* del compositor Marín Sánchez y Allú:

Parece que su editor oyó la composición del señor Allú, y prendado de sus bellezas y calculando las ventajas que le proporcionaría su adquisición, instó mas de una vez a su autor para que se la cediera. [...] El editor de *Un Ángel más*, no habiendo podido adquirir la codiciada obra del señor Allú, encargó con premura otra al señor Kontski sobre la misma idea que tan fielmente ha sabido expresar el joven compositor señor Allú. No entramos en más pormenores ni somos jueces bastante competentes para apreciar el mérito comparativo de dichas obras; solo si debemos consignar que el primer pensamiento de consagrar a la memoria del malogrado príncipe una composición filarmónica, se debe a un compatriota nuestro que ha sabido interpretar con su talento artístico el sentimiento que ha producido en todos los españoles tan desgraciado acontecimiento (*La Nación*, 06/08/1850)⁵⁹.

Es decir, se acusó al editor de *Un ángel más* de intentar apropiarse de la idea de la obra para conseguir él beneficios y como no lo consiguió de Allú, encargó esta nueva obra para hacerse con ellos. Estas polémicas, sin embargo, no eran nuevas pues como ya vimos, también estuvieron presentes entre pintores y escultores.

* * *

El retrato de niños difuntos siguió cultivándose en la corte de Isabel II retomando una práctica que había caído en desuso durante el siglo XVIII. Se conocen retratos funerarios de la infanta María Cristina Francisca de Paula (05/01/1854-08/01/1854), tercera hija de Isabel II, cuyos padrinos fueron su abuela materna y su abuelo paterno (*La Época*, 06/01/1854); tan sólo vivió tres días, aunque la atendieron los mejores médicos. Fue embalsamada por Matías Nieto, Elías Polín y José Simón (*El Heraldo*, 13/01/1854), su cadáver estuvo expuesto al público tres días como el de su hermano, Federico de Madrazo pintó su retrato que actualmente se encuentra en el Palacio de Riofrío (FIGURA 7), y Piquer hizo dos esculturas en mármol, obras pertenecientes al Museo Nacional del Romanticismo y a Patrimonio Nacional⁶⁰. Apenas hay información sobre ellos pues la prensa no se hizo eco, probablemente

59. *La Nación* recogía que la gaceta el *Pasatiempo Musical* había hecho mención a las dos composiciones filarmónicas dedicadas a la memoria del malogrado príncipe: *La Estrella perdida* y *Un Ángel más*, y que había denunciado la causa que motivó la obra de Kontski.

60. ORTEGA, Isabel: *op. cit.*, p. 17.

debido a que no era varón y a la situación de Isabel II: como es sabido el año del nacimiento culminó con la revolución de 1854, un periodo en el que la familia real estaba dando mucho que hablar entre nacionales y foráneos, y que ha pasado a ser considerado como el «más desastroso, más escandaloso o más inmoral» de la historia de España⁶¹. Los escándalos de la familia real y sus camarillas, los progresos de la capacidad organizativa de los republicanos y el descontento popular debido a la crisis de subsistencia acontecida justamente en el invierno de 1853 a 1854 —sobre la que hizo estragos la epidemia del cólera—, provocaron las sublevaciones que desembocaron en la revolución que pondría fin al gobierno del Partido Moderado, la reina tuvo que dar el gobierno a Espartero⁶² pero apenas nada cambió dado el breve periodo de gobierno del Partido Progresista (1854-1856)

La existencia de esas obras hace pensar que quizá se quiso hacer el mismo juego político con esta niña muerta, reavivar la empatía que se vivió cuando el óbito del Príncipe de Asturias, pero lo cierto es que ni siquiera el alumbramiento llegó a ser noticia en un sector de la prensa para escándalo de los diarios más conservadores:

No podíamos creer en el testimonio de nuestros propios sentidos cuando, abriendo ayer los periódicos de la oposición, no encontramos una sola palabra que nos hiciera ver que esos periódicos tomaban parte en el júbilo nacional producido por el feliz alumbramiento de nuestra Reina. El soberano, en todo país constitucional está por encima de los partidos, y nada tiene que ver con sus luchas; en la monárquica España, además, sobre la irresponsabilidad absoluta del soberano está el sentimiento íntimo de amor a su persona, el instinto de que él es el símbolo de nuestra nacionalidad (*El Heraldo*, 7/01/1854; *El Heraldo*, 10/01/1854).

Tras la muerte, en los periódicos afines a la reina también se recurrió a buscar la empatía de los ciudadanos, en concreto, de las madres: «Todas las madres de España acompañaran en su dolor a una Reina que tan joven todavía ha experimentado ya dos veces la punzante pena de ver pasar sus hijos desde los albores de la vida a la mansión de sus gloriosos progenitores, a donde probablemente será conducida S. A. serenísima el próximo jueves, puesto que ayer fue el primer día de los tres que es costumbre verla expuesta en la real Capilla» (*La España*, 10/01/1854).

Por otro lado, la existencia de estas obras podría estar en relación con que parece que la reina no tuvo tiempo de contemplar a la infanta, pues no supo que había muerto hasta el día 11, que le comunicaron la noticia⁶³, y el día 12 a las siete de la mañana salió el cortejo fúnebre de palacio para trasladar el cadáver a El Escorial

61. BURDIEL, Isabel: *op. cit.*, p. 309.

62. VILLENA ESPINOSA: «El espejo invertido: los republicanos e Isabel II», Pérez Garzón, Juan Sisinio: *Isabel II: los espejos de la reina*, Marcial Pons, 2004, p. 162. PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (coord.): «Epílogo: balances de un reinado», Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.): *Isabel II: los espejos de la reina*, Marcial Pons, 2004, p. 319.

63. «Un inmenso gentío» acudió a la capilla real a contemplar «las hermosas facciones de la infanta» mientras la reina ignoraba el fallecimiento «habiéndose creído conveniente por justas consideraciones de prudencia, ocultarle la verdad del triste suceso hasta que pase el periodo de la fiebre láctea» (*La España*, 11/01/1854). «Ayer por fin se comunicó a S. M. con las prudentes precauciones que el caso exigía, la dolorosa pérdida que acababa de experimentar [...]. Como es de suponer, S. M. a pesar de que con su natural penetración había entrevisto ya la verdad recibió con profundo dolor la confirmación de sus sospechas. Felizmente se halla ya en una situación bastante satisfactoria, [...] para haber recibido este triste golpe sin que por ello se haya resentido su salud» (*El Heraldo*, 12/01/1854). El día 12 se pensaba que la reina se

«sin charangas ni músicas» a fin de evitar una nueva aflicción a la reina (*El Heraldo*, 12/01/1854 y 13/01/1850)⁶⁴, por tanto, el retrato sería la única manera de poder contemplar a su hija, al igual que había ocurrido con su primogénito⁶⁵. Sabemos que fue Francisco de Asís quien encargó su retrato, pues así lo especifica Madrazo, lo que demuestra su gusto por la comisión de obras de arte y su especial sensibilidad, en esta ocasión, a nivel privado⁶⁶. A fin de cuentas, Francisco de Asís también había encargado todos los retratos del Príncipe de Asturias, incluido el que se utilizó para que la reina lo conociera. Sin embargo, en el resto de las cuestiones, la gran diferencia, más allá de la distinción de los sexos, que se produjo entre la muerte de ambos niños abre nuevas posibilidades a algunas de las consideraciones de Varela en relación con la muerte de los niños y la monarquía⁶⁷. Compartimos la idea de que a medida que la realeza perdió su carácter mayestático y casi sobrehumano fue decayendo también el valor ejemplar de sus muertes por lo que la tendencia fue a mostrar más otros aspectos como los médicos o los familiares y más claramente los sentimientos en cuya representación se llega incluso al patetismo⁶⁸; sin embargo, consideramos que esas emociones expresadas por Francisco de Asís, la reina madre María Cristina y la infanta María Luisa Fernanda en los textos relativos a la muerte del Príncipe de Asturias así como los numerosos encargos de obras de arte no manifiestan un cambio de sensibilidad hacia la muerte del niño que, como ya muchos trabajos han demostrado, siempre se vivió con dolor por parte de los progenitores y del resto de familiares⁶⁹, lo nuevo era la demostración pública de ese dolor y la manera de manifestarlo. Por otro lado, Varela ejemplifica esta nueva sensibilidad hacia la muerte del niño en el hecho de que Francisco de Asís encargase estos retratos, algo que tampoco era nuevo⁷⁰, y en que reclamase la llave del

levantaría por primera vez (*El Heraldo*, 12/01/1854), no se dan más detalles sobre si llegó a ver el cuerpo de la infanta, pero todo parece indicar que no fue así por precaución.

64. Junceda señala que la reina no supo que había muerto hasta el día que la enterraron (JUNCEDA, Enrique: *op. cit.*, p. 198).

65. Una práctica que se había llevado a cabo en el siglo XVII, COBO, Gemma: «Retratos de niños difuntos en la familia real española durante la Edad Moderna», *Goya: revista de arte*, en prensa.

66. «Retrato de la recién nacida y recién muerta infantita, para el Rey», Díez, José Luis (dir.): *op. cit.*, n. 74). Madrazo dejó escrito en su agenda el 8 de enero «hoy a las 2 1/2 de la tarde he sido llamado por Su Majestad el Rey para hacer el retrato de la «Infantita recién nacida y recién muerta». Al día siguiente volvió a hacer algunos apuntes «para el retrato de la difunta Infantita» (Agenda-diario de 1854, días 8 y 9 de enero, AMP, AP, 17, exp. 2). Agradezco de nuevo a Pedro Martínez Plaza su generosidad al compartir esta información conmigo.

67. VARELA, Javier: *op. cit.*, p. 165. La idea del cambio de sensibilidad ante la muerte de los niños ha tenido continuidad en los estudios de FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea: «La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX», *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, 2005, AMADOR CARRETERO, Pilar, ROBLEDANO ARILLO, Jesús y RUIZ FRANCO, Rosario (eds.), Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archíviana, 2006, p. 461-472.

68. VARELA, Javier: *op. cit.*, p. 163.

69. La enfermedad y la muerte de niñas y produjo dolor a sus familiares. En el caso inglés lo han demostrado POLLOCK, Linda A.: *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993 y NEWTON, Hannah: *The sick child in Early Modern England, 1580-1720*. Oxford, Oxford University Press, 2012. En el caso español podemos afirmar que en los siglos anteriores también se sintió la muerte de los niños y de las niñas. Felipe III también encargó retratos de su hija Margarita difunta.

70. Entre otros estudios se pueden citar: SERRERA, Miguel: «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 38-63. MARIAS, Fernando: «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte CSIC, Madrid, 1997, pp. 102-116, M. GARCÍA BARRANCO, *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, RODRÍGUEZ MOYA,

ataúd del príncipe que, sin embargo, no se tiene noticia de que ocurriera lo mismo con la infanta María Cristina⁷¹. En nuestra opinión, esa insistencia en las demostraciones públicas, en la prensa, del dolor de Francisco de Asís y de otros miembros de la familia real por la muerte del Príncipe, inexistentes en el caso de la niña, más que reflejar un sentimiento verdadero (que no negamos que existiera en el ámbito privado), pretendían recuperar la adhesión y el cariño de un pueblo que poco a poco habían ido perdiendo. Es decir, con las manifestaciones públicas relacionadas con la muerte del príncipe, la monarquía apostó por políticas acordes con la sensibilidad y la estética romántica⁷² donde se buscaba la empatía, por medio de los afectos, para ganarse a los ciudadanos. No obstante, en el terreno de los afectos queda mucho por hacer, apenas si se ha comenzado a revisar el archivo tanto textual como visual desde estos planteamientos, que ponen en diálogo documentos e información que antes parecían no guardar excesiva relación y que proyectados sobre el contexto devuelven la complejidad al pasado.



FIGURA 7. FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ, *RETRATO YACENTE DE LA INFANTA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN*, 1854. ÓLEO SOBRE LIENZO, 54 X 65 CM. Palacio de Riofrío, Patrimonio Nacional

Inmaculada: «La muerte del rey en la monarquía hispánica», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 5 (2012), pp. 155-191, y COBO, Gemma: «Retratos de niños difuntos en la familia real española durante la Edad Moderna», *Goya: revista de arte*, en prensa.

71. Sabemos que el marqués de los Llanos entregó al presidente de la real capilla la llave de la caja, «previéndole de orden de SS.MM que custodiara en el mismo panteón el real cadáver, cerrando la puerta de hierro hasta que SS.MM resolviesen otra cosa. El presidente de la capilla se dio por entregado de la llave y ofreció cumplir puntualmente las órdenes de SS.MM.» (*La España*, 17/01/1854, *La Época*, 17/01/1854). Sobre su sepultura puede leerse: MARIA CHRISTINA, ELISABETH II FILIA.

72. «La estética romántica de fines del siglo XIX construye un espacio en el cual los afectos se filtran a través del discurso político hegemónico» tal y como señalan MILLER, Karina y CISTERNA GOLD, María: *op. cit.*, p. 679.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, Esther: «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 1-18.
- ARIAS DE COSSIO, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978.
- ARIAS, Eduardo (ed.): *Catálogo general del Museo de Artillería*, vol. 4. Madrid, Imprenta de Eduardo Arias, 1908.
- ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus, 2011.
- BARÓN, Javier: *Pintura asturiana del siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2011.
- BURDIEL, Isabel: *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Barcelona, Debolsillo, 2018.
- COBO, Gemma: «Retratos de niños difuntos en la familia real española durante la Edad Moderna», *Goya: revista de arte*, en prensa.
- CORTÉS ECHANOVE, Luis: *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España: 1566-1886*. Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1958.
- DE LUZ, Pierre: *Isabel II, Reina de España*, Barcelona, Juventud, 1940.
- DEMERSON, Paula: «La cesarea post-mortem en la España de la Ilustración», *Asclepio. Archivo Hispanoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, 38 (1976), pp. 185-203.
- DÍEZ, José Luis (dir.): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid, Museo del Prado, 1995.
- DÍEZ, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Andrea: «La imagen de la muerte infantil en el siglo XIX», en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología* (4º, 2005, Getafe, Madrid), y Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.), Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2006, p. 461-472.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita: *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 2007.
- GONZÁLEZ, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Subirana. Barcelona, 1981.
- HALCÓN, Fátima: *La Real Maestranza de Caballería de Sevilla: escultura y pintura*. Sevilla, Al -kandara, 1983.
- JUNCEDA AVELLO, Enrique: *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*. Tomo 2, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
- MARÍAS, Fernando: «Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas», en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte CSIC*. Madrid, CSIC, 1997, pp. 102-116.
- MILLER, Karina y CISTERNA GOLD, María: «Introducción», *Revista Iberoamericana*, LXXXII/257 (2016), pp. 675-683.
- NEWTON, Hannah: *The sick child in Early Modern England, 1580-1720*. Oxford University Press, Oxford, 2012.
- ORTEGA FERNÁNDEZ, Isabel: «Pieza del mes. Octubre 2012, *Infante muerto*. José Piquer y Duart, 1855». Museo Nacional del Romanticismo.
- OSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio: «Epílogo: balances de un reinado», en Pérez Garzón, Juan Sisinio (coord.): *Isabel II: los espejos de la reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 319-338.

- PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Ángeles Blanca: «Segundo inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia», *Academia*, 61 (1985) pp. 77-116.
- POLLOCK, Linda A.: *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- REDDY, William M.: *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2001.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: «La muerte del rey en la monarquía hispánica», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 5 (2012), pp. 155-191.
- SCHEER, Monique: «Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion», *History and Theory*, 51 (May 2012), pp. 193-220.
- SERRERA, Miguel: «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 38-63.
- SUSARTE, Francisco: *Bodas y partos de las reinas de España*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2000.
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña (dir.): *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- VARELA, Javier: *La muerte del rey: El ceremonial funerario de la monarquía española. 1500-1885*. Madrid, Turner, 1990.
- VEGA, Jesusa: «Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII/2 (2013), pp. 378-379.
- VILLENA ESPINOSA, Rafael: «El espejo invertido: los republicanos e Isabel II», en Pérez Garzón, Juan Sisinio: *Isabel II: los espejos de la reina.*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 157-176.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Patricia Molins: *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción* · *Feminism and museum. An imaginary in construction*

- 15 PATRICIA MOLINS (EDITORIA INVITADA)
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out
- 29 ISABEL TEJEDA MARTÍN (AUTORA INVITADA)
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2nd Republic until the Present, with some Biographical Highlights
- 47 MAITE GARBAYO-MAEZTU
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice
- 75 ANA POL COLMENARES Y MARÍA ROSÓN VILLENA
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms
- 99 JESÚS CARRILLO Y MIGUEL VEGA MANRIQUE
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum
- 129 ELENA BLESÁ CÁBEZ, SARA BURAYA BONED, MARIA MALLOL Y MABEL TAPIA
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutional-in-becoming. *Museum en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía
- 147 GLORIA G. DURÁN
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderice. Equality Sisterhood Solidarity
- 171 RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi
- 203 INMACULADA REAL LÓPEZ
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten
- 221 GIULIANA MOYANO-CHIANG
«Indias Huanacas» de Julia Codesido · «Indias Huanacas» by Julia Codesido

- 251 ESTER ALBA PAGÁN Y ANETA VASILEVA IVANOVA
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19
- 271 CLARA SOLBES BORJA Y MARÍA ROCA CABRERA
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»
- 285 DOLORES VILLAVARDE SOLAR
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists
- 301 ANE LEKUONA MARISCAL
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country
- 319 CELIA MARTÍN LARUMBE Y ROBERTO PEÑA LEÓN
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

- 343 RODRIGO ANTOLÍN MINAYA
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy
- 369 IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbiliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods
- 397 MERCEDES GÓMEZ-FERRER
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargada del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadon in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente
- 417 MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

441 GEMMA COBO
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

465 EDUARDO GALAK
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

485 DIEGO RENART GONZÁLEZ
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

511 JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

533 FÉLIX DELGADO LÓPEZ y CARMELO VEGA DE LA ROSA
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

557 JOSÉ LUIS PANEA
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

Reseñas · Book Reviews

583 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
FERRER DEL RÍO, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

585 CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
JULIANA COLOMER, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

589 ÁLVARO MOLINA
SAZATORNIL RUIZ, Luis & MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

593 BORJA FRANCO LLOPIS
LÓPEZ TERRADA, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930). Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019*. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, 2018.

595 JULIO GRACIA LANA
MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.