



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 26 (2020)

MARÍA DE MOLINA Y LAS DIFERENTES LECTURAS SOBRE UNA MUJER HEROICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Pedro J. MARTÍNEZ PLAZA
(Museo Nacional del Prado)

Recibido: 16-11-2019 / Revisado: 28-02-2020

Aceptado: 14-02-2020 / Publicado: 21-12-2020

RESUMEN: Este artículo propone estudiar los diferentes significados que la figura de María de Molina (h. 1260-1321) adquirió durante el siglo XIX en España, a través del análisis de su representación y presencia en diversas manifestaciones, algunas desconocidas hasta ahora. La mayoría de ellas tuvieron una lectura política muy marcada, y esta se fue adaptando a momentos históricos diferentes, desde la regencia de María Cristina de Borbón a la Restauración. Su presencia en la pintura, el grabado, la literatura y los libros de historia la consolidaron como una de las grandes heroínas de la historia medieval rescatadas del silencio durante el difícil y cambiante siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Antonio María Esquivel, Antonio Gisbert, Carlos Múgica, María de Molina, Pintura de historia.

MARIA DE MOLINA AND THE DIFFERENT READINGS ON A HEROINE IN NINETEENTH-CENTURY SPAIN

ABSTRACT: This paper focuses on the different meanings that the figure of María de Molina (h. 1260-1321) acquired during the nineteenth century Spain, based on the analysis of different manifestations, some of them unknown *hitherto*. Most of them provided a close marked political reading. Furthermore, they were adapted to different historical moments, from the regency of Maria Christina of the Two Sicilies to the Restoration. His presence in the painting, the engraving, the literature and the history books consolidated her as one of the great heroines of medieval history rescued from silence in the difficult and changing nineteenth century.

KEYWORDS: Antonio María Esquivel, Antonio Gisbert, Carlos Múgica, María de Molina, History Painting.

María de Molina (h. 1260-1321), también conocida como «María la Grande», Señora de Molina, era hija del infante Alfonso de Molina, hermano de Fernando III el Santo. Su matrimonio con Sancho IV (1258-1295), rey de Castilla, apodado «el Bravo», fue considerado ilegítimo, pero el fallecimiento de su marido en 1295 la dispuso en un lugar clave en la difícil política castellana. Por mandato de su esposo, ejerció como tutora de Fernando IV (1285-1312) —apodado «el Emplazado»—, hijo de ambos y al que Sancho había nombrado por heredero; por lo que tuvo que enfrentarse a las diferentes facciones que le cuestionaban como tal y que no lo consideraban legítimo. Su incansable defensa, primero de su hijo, y, tras la muerte de este en 1312, de su nieto Alfonso XI (1311-1350), la convirtieron no solo en protagonista destacada de la historia de España sino también en una de las figuras reivindicadas con mayor interés tras el fallecimiento de Fernando VII en 1833. Convertida por la literatura y la historiografía en una verdadera heroína, su presencia, sin embargo difiere de la de otras mujeres de la historia de España, como María Pacheco y Mariana Pineda, con quienes a veces compartió esta misma consideración. El análisis del lugar que ocupó en la imaginación decimonónica nos revelará que, a diferencia de estas y de otras muchas mujeres heroicas (Castells Oliván, Espigado Tocino y Romeo Mateo, 2009; Andreu Miralles, 2009: 13-15), su presencia es constante a lo largo de toda la centuria y no sirvió tan solo para una determinada corriente ideológica, como a veces se ha sugerido (Reyero, 2009: 1203), ni su imagen se ciñó a un solo momento histórico. En efecto, a lo largo de prácticamente toda la centuria, su reinado, sus acciones y decisiones y otros episodios de su azarosa vida sugirieron, de forma recurrente, interpretaciones y lecturas muy diversas (Reyero, 1987: 168-171; 1989: 167-168), que se fueron adaptando a los sucesivos contextos políticos. Esta circunstancia es la que, de un modo más claro, singulariza la figura de María de Molina no solo en el proceso de reivindicación de otras mujeres históricas durante el siglo XIX, sino también dentro de los discursos de legitimación de la monarquía en España durante los sucesivos reinados de esa centuria (Alba Pagán, 2009a y b; La Parra López, 2011; García Monerris, Moreno Seco y Marcuello Benedicto, 2013; Fernández-Sirvent y Gutiérrez Lloret, 2014; Gutiérrez Lloret y Mira Abad, 2014; Fernández-Sirvent y Gutiérrez Lloret, 2015).

MARÍA DE MOLINA Y LA REINA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN: VIDAS PARALELAS Y LEGITIMIDAD POLÍTICA

El fallecimiento de Fernando VII y la minoría de edad de su hija y heredera, la infanta Isabel, hicieron que su cuarta esposa, la reina María Cristina de Borbón, ocupase la regencia a finales de 1833. En una coyuntura política especialmente delicada (Casado Sánchez, 2011), en la que la autoproclamación del hermano del rey, Carlos María Isidro de Borbón, como legítimo heredero, había provocado la primera guerra carlista, la reina encargó un programa iconográfico muy concreto que buscaba legitimar a la infanta Isabel como heredera a través de tres ejemplos de la historia medieval española (Díez, 2010: 29-32), que fueron colocados en una de las habitaciones de su residencia en el Palacio de las Rejas (Matilla Tascón, 1982: 302). Se trataba de realizar tres cuadros de gran tamaño donde se recogían otros tantos asuntos históricos que presentaban numerosos paralelismos con el momento presente y defendían, en todos los casos, el derecho de las mujeres a reinar —tal y como consagraba la historia de Castilla (Reyero, 2015: 68)— y la legitimidad de tres infantes de corta edad. Eustasio de Medina pintó *Juramento que hace la Princesa Doña Catalina, hija de Juan II, ante su tío el Infante* (colección particular), en una clara alusión al sometimiento que el infante Carlos María Isidro —aquí asociado al infante Enrique de Trastámara— debía prestar a su sobrina la infanta Isabel —en el cuadro,

la infanta Catalina—, quien ya había sido proclamada Princesa de Asturias y por lo tanto heredera de la corona. Vicente Arbiol pintó *Doña Berenguela ciñe el cingulo a su hijo el rey don Fernando al armarse caballero* (cuadro en paradero desconocido): la reina María Cristina aparece aquí encarnada en la figura de la reina doña Berenguela la Grande, quien protege y presenta a su hijo —el joven Fernando III el Santo— como legítimo heredero. Por último, Leonardo Alenza pintó *Doña María la Grande sosiega la rebelión de Segovia con su elocuencia y hace que se abran las puertas de la ciudad al rey su hijo y le reconozcan*, conservado en colección particular (Díez, 2002: 250). Muestra de nuevo a una reina viuda (María de Molina) amparando y tutelando a su pequeño hijo Fernando IV, cuya autoridad era cuestionada por aquellos nobles castellanos a los que Alenza representa rindiendo pleitesía. La reina ocupa el lugar central, vestida de blanco, y señala con sus manos al monarca, que montado a caballo entra por una de las puertas de la ciudad castellana. Se conserva también un dibujo preparatorio de este cuadro (Real Academia Española, colección Rodríguez Moñino-Brey) sin apenas cambios con la composición definitiva. El asunto está tomado de la *Historia de Segovia* de Diego Colmenares y, aunque resulte sorprendente, apenas fue tratado por los libros de historia que recogieron la vida de esta reina. Este hecho no solo revela que se trataba de un asunto secundario dentro del relato histórico y biográfico, sino también el intenso trabajo de búsqueda que la corte de María Cristina hubo de llevar a cabo para encontrar un episodio afín a sus intereses, que hubiese sido sancionado por las fuentes y la Historia.

A pesar de tratarse hasta entonces de un asunto de escasa relevancia, el cuadro de Alenza supuso un paso de especial trascendencia en el proceso de reivindicación de esta reina medieval, que experimentó un gran impulso en los años inmediatamente posteriores, como ahora se verá. Además, ha de tenerse en cuenta que los otros dos episodios de Medina y Arbiol apenas tuvieron eco en la pintura de historia, género al que se consagrarían a partir del segundo tercio del siglo muchos de los principales artistas españoles y que recogería durante casi seis décadas una enorme variedad de asuntos de la Historia de España. A pesar de que la vida de doña Berenguela ofrecía numerosos pasajes cuyas lecturas podían ser tan sugerentes en la coyuntura política de la regencia de María Cristina y en el posterior reinado de Isabel II como los de María la Grande, tan solo fue tratada en ocasiones muy puntuales por los artistas. Se puede destacar el lienzo de Mariano de la Roca y Delgado titulado *Doña Berenguela coronando a su hijo Fernando* (Museo del Prado, depositado en Sevilla, Delegación del Gobierno en Andalucía). Por lo que respecta al asunto tratado por Medina, la corta vida de la infanta Catalina (fallecida con dos años de edad) y la irrelevancia del asunto justificarían el escaso éxito que este pasaje tuvo en las diferentes manifestaciones artísticas contemporáneas.

Apenas unos años más tarde de que Alenza pintase este cuadro, Mariano Roca de Togores estrenaba, el 23 de julio de 1837, su drama histórico titulado *Doña María de Molina*. Su lectura política, que ya ha sido objeto de análisis (Ribao, 2002), no podía ser más evidente: no solo porque se estrenase el día de la onomástica de la regente, sino porque el argumento está cuajado de constantes referencias a su persona y a la política contemporánea. Para ello, el autor se toma también numerosas licencias que buscan, en conjunto, asimilar la España de 1837 a la Castilla del siglo XIV y exaltar a María Cristina de Borbón. La obra gozó de un gran éxito e incluso sobrepasó nuestras fronteras (Halm, 1847). En los años siguientes se publicaron nuevas obras teatrales ambientadas en el mismo periodo y protagonizadas por los mismos personajes, como *D. Sancho El Bravo*, de Eusebio Asquerino, que se estrenó el 15 de diciembre de 1848. Hay algunas otras noticias en los periódicos anunciando el estreno de otros dramas u operetas similares, que sin embargo no parece que llegaran a realizarse: así, en 1844 la prensa daba cuenta de que

«dos profesores distinguidos de esta corte han concluido una ópera en un acto, titulada Doña María de Molina, y que han dedicado a S. M. la Reina Cristina» (Anónimo, 1844). La obra de Roca de Togores consagró a María de Molina como una auténtica heroína rodeada de virtudes, y construyó a un personaje bien distinto del que hasta entonces habían recogido los historiadores. En efecto, el elogio que sobre ella había hecho Saavedra Fajardo tan solo la señalaba como poseedora de las capacidades que todo buen hombre tendría que desarrollar como monarca, tales como la constancia varonil, la elocuencia, la reprensión de los afectos y el disimulo cauteloso. En esta misma línea, Tirso de Molina, en *La prudencia de la mujer*, la había mostrado como una mujer valiente, dispuesta a tomar las armas para defender sus intereses (Cañete, 1863a: 12). El drama histórico estrenado en 1837 no solo ofreció una imagen totalmente nueva, sino que también contribuyó a incrementar el número de representaciones y reflexiones sobre la figura de María de Molina.

Así, una de las secuelas más inmediatas tuvo lugar en una de las primeras sesiones del Liceo Artístico y Literario establecido en Madrid en 1837. No por casualidad, esta institución cultural, una de las principales de la Corte durante el Romanticismo, se erigió en defensora de la causa cristina desde su creación. Por ello, en la sesión del 22 de marzo de 1838, Antonio María Esquivel, defensor de la causa liberal y uno de los pintores favoritos de la reina regente, había dibujado el retrato de *Doña María de Molina* según la representaba un sello que debía pertenecer a Valentín Carderera (Vallejo, 1864: 12), destacado artista y coleccionista, poseedor de la mejor iconoteca del siglo XIX español. El dibujo fue grabado por Vicente Castelló y se convirtió desde entonces en una especie de *vera effigies* de la reina medieval, gracias a sus numerosas reproducciones, que aún serían frecuentes a principios del siglo XX (Canga-Argüelles, 1916). En esa misma sesión Esquivel había presentado el lienzo *Doña María de Molina amparando al Infante don Juan*, que también aparece mencionado en la prensa como «Don Sancho el Bravo en el momento en que yendo a herir al príncipe don Juan es detenido por la reina doña María de Molina» (Díaz, 1838: 111). La obra ha sido totalmente desconocida hasta ahora, y, aunque se encuentra sin localizar, existe un grabado que la representa (también inédito), que realizó el propio artista y se publicó en *El Panorama. Periódico de Literatura y Artes* el 29 de marzo. La obra representa el momento en que la reina implora con las manos en alto a favor del infante Juan de Castilla, hermano de su esposo Sancho IV, a quien este pretende asesinar con un puñal. A pesar de que este infante era leal a Alfonso X el Sabio y a Lope Díaz III de Haro, el privado de Sancho IV a quien el matrimonio estaba enemistado, la reina ayudó a salvarle la vida. Por alguna de las críticas vertidas sobre la obra, parece claro que los propios contemporáneos supieron apreciar que esta había sido inspirada por el propio drama de Roca de Togores (Pérez Sánchez, 2005: 405), y no por los relatos históricos. En efecto, la grandilocuencia del gesto de la reina y la postura de ambos hermanos tiene mucho de teatral, al igual que el espacio donde se ambienta la escena. Por otro lado, la lectura del asunto no podía resultar más actual en plena guerra carlista: Carlos María Isidro era Juan de Castilla, Sancho IV era Fernando VII y María de Molina era María Cristina de Borbón; esta aparecía como garante de la estabilidad del reino y evitaba, con su mediación, las luchas familiares. Junto a la estampa, el lector podía encontrar uno de los primeros panegíricos donde se mostraba sin reparo el paralelismo entre ambas reinas, escrito por Muñoz Maldonado, que comenzaba ofreciendo una adecuada interpretación del grabado de Esquivel:

Una mujer, una reina gobernaba la monarquía, servía de escudo a un niño Rey, cuyo trono intentaba usurpar un infante tío suyo [...] Hoy también una mujer, una Reina gobierna la monarquía, sirve de escudo a una niña Reina, cuyo trono intenta

usurpar un infante tío suyo. MARÍA DE MOLINA es pues un personaje cuyo retrato es dado a conocer a los españoles no solo en la historia, sino en el mismo trono de la augusta GOBERNADORA del reino.

El resto de la semblanza no hacía sino subrayar el paralelo de ambas reinas, de forma menos explícita, pero enfatizando todos aquellos episodios que el lector podía extrapolar con facilidad a su propio presente. A través de ellos, se ofrece la imagen de una hábil política que apoya su reinado en el pueblo y está dispuesta a renunciar al poder con tal de reservarse la tutela y educación de sus descendientes. El texto, que hasta ahora había sido desconocido, tuvo especial trascendencia en la popularización de la reina, pues además fue publicado en otros periódicos (Muñoz Maldonado, 1838).

Para finales de la década de 1830, María de Molina se había consagrado como el mejor referente histórico de la reina regente, hasta el punto de que algunos se atrevieron a definirla como «la reina más ilustre de España» (Anónimo, 1839: 42-44), un lugar que en realidad el imaginario visual decimonónico reservaría, más adelante, a Isabel La Católica. Por ello, no es de extrañar que su nombre fuera de nuevo invocado tras la salida de María Cristina al exilio el 17 de octubre de 1840, cuando hubo de ceder la regencia al general Baldomero Espartero. El Liceo de Madrid, de nuevo, se convirtió en el refugio de sus defensores, algunos de los cuales eran contrarios, además, a este militar. Por ello, en las sesiones de la institución se interpretó en numerosas ocasiones el drama de Roca de Togores (Anónimo, 1842), convertido ya para entonces en verdadero alegato de la causa cristina. E incluso también intentó representarse en otras ciudades con ocasión del cumpleaños de la reina en 1844 (al poco de haber vuelto esta a España), lo que devino en ciertas polémicas, como sucedió en Zaragoza (Fencquio, 1844). Dentro del Liceo, José de Madrazo promovió un concurso para octubre de 1841, en el que los pintores debían realizar un cuadro de gran tamaño que representase a «Doña María la Grande cuando a fuerza de razones y de persuasión hizo que los Segovianos abrieran las puertas de la ciudad y recibiesen al Rey Fernando, su hijo» (Díez, 1998: 95-96). Así se lo describía Madrazo en una carta que escribió a su hijo, en la que le invitaba a participar y le señalaba que el cuadro premiado sería adquirido por el Liceo. Sin embargo, no hay constancia de que el concurso llegase a celebrarse entonces.

Coincidiendo con el final del exilio parisino de la reina en 1844, Antonio Gómez Cros presentó en el Liceo en el mes de mayo un cuadro con el mismo tema que había propuesto años atrás Madrazo. Hasta ahora había sido citado con un título erróneo y resultaba totalmente desconocido (Pérez Sánchez, 2005: 89 y 420), a pesar de que existe una representación litografiada del mismo (un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, número de inventario 27176). En el pie de imprenta la obra aparece identificada con un título hartamente elocuente de las bondades de la reina: *Doña María la Grande con su persuasión y elocuencia, convence a los Segovianos que se habían revelado contra su hijo Fernando IV, y le admiten por su rey y señor*. La estampa muestra a la reina dentro de la ciudad, con su mano izquierda sobre el hombro de su hijo, a quien presenta a los segovianos, que le muestran sumisión, incluso de rodillas. Como en el cuadro de Alenza, el protagonismo recae sobre la figura de María de Molina, quien se muestra respaldada por un numeroso ejército que guarda sus espaldas y las del rey, de cuyo destino se erige como protectora. Tras el regreso de María Cristina, que había sido forzada a dejar la regencia y había peleado por controlar la educación de sus dos hijas (Isabel II y la infanta Luisa Fernanda), la lectura política resultaba muy evidente frente a quienes habían cuestionado su autoridad y habían contribuido a su marcha, reconvertidos aquí en los súbditos segovianos que le rinden pleitesía.

Este asunto, que como se ha visto fue el primero que había protagonizado la reina medieval en la pintura española del siglo XIX, sería aún representado en 1848. El mismo José de Madrazo, que lo había propuesto para el concurso del Liceo, lo eligió para un álbum de dibujos que perteneció a los duques de Montpensier, conservado en colección particular (Díez, 2010: 55). Se trata de un dibujo a la aguada cuya composición se ajusta a los requisitos que el propio Madrazo había recogido en la carta antes mencionada: el rey aparece a caballo, con el pendón real delante, mientras los segovianos salen de la ciudad para recibirle en una de las puertas de la muralla. Se conserva también una composición previa (Díez, 2010: 55), igualmente a la aguada (Museo del Prado), aunque en alguna ocasión se identificó por error al rey niño que aparece con Enrique IV (Navarro y Díez, 2015: 56). Muestra algunos cambios, sobre todo en la posición del pendón real y en la configuración del perfil de la ciudad, que aquí sí incorpora la arcada del acueducto romano. Su inclusión en un álbum destinado a la infanta Luisa Fernanda y su marido, duques de Montpensier, está más que justificada: ellos recibieron parte de la colección pictórica de María Cristina y decidieron mantener unido en una misma estancia de su palacio sevillano de San Telmo el conjunto de pinturas de Alenza (que había tratado el mismo asunto que Madrazo), Arbiol y Medina creado por su madre, lo que evidencia que para su hija la infanta estas mantuvieron su significado original.

La entrada biográfica que Vicente Díez Canseco (1845) incluyó en su *Diccionario Biográfico universal de mujeres célebres* resumía la imagen que la Regencia había construido sobre María la Grande. La lectura de su vida está marcada por los conflictos civiles coetáneos, a los que se alude de forma constante, y el autor llega a exclamar durante el relato:

¡Qué importa la alegría de los pueblos [...] cuando en un reino hay hombres ambiciosos que no temen provocar ni encender la guerra civil a trueque de llegar a objeto de sus miras interesadas! (Díez Canseco, 1845: 199).

Los paralelos continúan en el resto de la biografía: «La corta edad del rey, y el ver á una mujer al frente del gobierno dio ánimo á los ambiciosos y á los descontentos para aspirar al trono á unos, y á otros para declararse en abierta rebelión» (Díez Canseco, 1845: 200). Como en el caso de Fajardo antes analizado, entre las virtudes de María Cristina sobresalen las que tendría todo buen gobernante, pues para el autor la reina mostraba un «ánimo varonil», la grandeza de ánimo, la prudencia, la eficacia, la elocuencia, la generosidad. Al igual que para Muñoz Maldonado, la reina contaba con el apoyo popular, pues los pueblos la manifestaban «amor y consideraciones». La asociación de ambas mujeres permaneció en el recuerdo de quienes quisieron mantener la memoria de la regente en España a partir de su destierro definitivo en 1854. Gaspar Bono Serrano, en la *Plegaria dedicada a la Reina Maria Cristina* en ese año, incluía una alusión, sin duda forzada, al sepulcro de María de Molina (VV. AA., 1871: 409-413). Finalmente, en la necrológica escrita por José Fernández Bremón al fallecer la reina en 1878, aparece tan solo una referencia al pasado histórico de España anterior a la llegada a su regencia, y esta es para el mismo personaje, con quien el escritor espera se la siga comparando: «Exaltada [por la posteridad], o juzgada severamente, nunca será una figura pálida en la historia, como no lo es D^a. María de Molina» (Fernández Bremón, 1878: 118).

MARÍA DE MOLINA EN EL REINADO DE ISABEL II: LA BUENA MADRE, EL AMPARO DE DIOS
Y LA IMAGEN OFICIAL

Como es bien conocido, durante el reinado de Isabel II se promocionó especialmente la imagen de Isabel La Católica (Díez, 2006), en una suerte de paralelismo que guarda numerosas similitudes con el que hemos analizado y que también tuvo su fundamentación teórica (Güell, 1858). A pesar de ello, la figura de María de Molina no desapareció del imaginario visual español, y continuó protagonizando numerosas obras literarias y artísticas. Las diversas lecturas, algunas de ellas ofrecidas desde la propia disciplina de la investigación histórica, no perdieron el sesgo del periodo anterior, pero se centraron a menudo en nuevos aspectos y olvidaron las recurrentes alusiones a su intervención en los conflictos civiles —que el panorama de la primera guerra carlista había motivado casi en exceso— y a sus semejanzas con la viuda de Fernando VII. Es cierto que la reina no perdió su condición de heroína. Este aparece como el calificativo más recurrente cuando se alude a su persona, como hizo Valentín Carderera (1855-1864: tomo I, XIX), al definirla como «una de las heroínas más gloriosas». Entre los historiadores destaca el ínclito Modesto Lafuente: este la destacó por su buen gobierno, pues la define como «señora de gran prudencia y entendimiento» (1877a: 458) y mujer de «gran tacto» (1877b: 36). Empero, y esto resulta muy novedoso, otros enfatizan especialmente su maternidad, su castidad y otras virtudes cristianas, por encima incluso de su papel como gobernante. Así, José Sánchez (1857: 177-187), en la primera gran semblanza escrita sobre la reina, afirmó que:

Estuvo adornada de cuantas virtudes pueden hacer apreciable a una mujer: el juicio, la discreción y la prudencia resplandecieron en todas sus acciones; como esposa fue un modelo de fidelidad conyugal.

Para él, «la honesta doncella y la madre de familia» era un modelo para los reyes y además su existencia aparece marcada por el Ser Supremo, que ha sido quien dispone de ella «para hacer frente a los trastornos políticos que de tiempo en tiempo promueven a las sociedades». Téngase en cuenta que desde la década de 1850 comenzó a materializarse una imagen de Isabel II como madre de la familia real y «de la Nación» (Gutiérrez Lloret y Mira Abad, 2014: 150), y es en esta nueva proyección política y social donde esta otra iconografía de la reina medieval encontraba su natural acomodo.

La condición providencial de María la Grande aflora en otros ejemplos de la literatura histórica de la época, como en *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, de Benavides, de 1860. Este afirma que «en medio de este diluvio de males [...] la providencia, que se vale de causas pequeñas para producir grandes efectos, envió el remedio a la infeliz Castilla: puso en manos de una mujer la suerte de un grande imperio» (Benavides, 1860: x). Aunque el protagonismo de la obra recae sobre su hijo, el designio divino tiene a bien disponer de María de Molina y sus «heroicas virtudes», que aparece «sola entre tantos escollos», «sin más amparo que el de Dios» (Benavides, 1860: xvii y xviii).

En este proceso de beatificación de la reina hay un ejemplo realmente sorprendente, que muestra mejor que ningún otro hasta qué punto determinados historiadores transformaron su figura histórica a conveniencia. En el tomo IV de la *Historia general de España* de Aldama y García González, publicado en 1860, se incluyó un nuevo episodio biográfico que no había sido tratado con anterioridad por ningún historiador, como tampoco lo sería después, lo que deja clara su más que cuestionable veracidad. El hecho, según estos autores, habría ocurrido antes del matrimonio de su hijo Fernando IV con

Constanza, princesa de Portugal, en 1297, justo cuando el hambre y la peste «desplomaron su contundente poder sobre la mísera y maltratada Castilla»:

Entonces fue cuando la magnánima reina se ostentó radiante y circundada de la magnífica aureola de la caridad [...]. Solícita y cuidadosa [...] recorrió todo su reino; de hospital en hospital, visitaba, confortaba y socorría a los enfermos, por las calles y plazas repartía pan y dinero a los necesitados, y como una verdadera providencia humana, como una verdadera imagen de Dios sobre la tierra, fiel y vivo trasunto de los caritativos Fernandos y Alfonsos, a todas partes acudía su solícito anhelo, y por todos los puntos de su vasto reino dejaba la profunda huella de su caridad y amor a sus pueblos (Aldama y García González, 1860: 55).

Este relato, el más hagiográfico de todos los que se han escrito sobre este personaje, tuvo su correspondiente ilustración en ese mismo tomo, dibujada y litografiada por Carlos Múgica, e inédita hasta ahora [fig. 1]. En el texto y la imagen resultan muy evidentes las similitudes con la reina Santa Isabel de Hungría, conocida y venerada como protectora de los menesterosos. Esta se había convertido en una de las imágenes predilectas de Isabel II, quien se puso bajo su protección y encargó numerosas pinturas con este tema. De hecho, en 1859 Luis de Madrazo había concluido un gran cuadro destinado al Hospital de la Princesa —*Santa Isabel, Reina de Hungría, en el acto de prestar asistencia a los pobres enfermos* (Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez)— con el que la estampa de Múgica guarda numerosos puntos en común (como la presencia de un tullido y de un nutrido grupo de chiquillos) que nos llevan a pensar que esta novedosa iconografía —desconocida hasta entonces para la imagen de María la Grande y que no tendría ninguna secuela posterior— estuvo inspirada directamente en el lienzo de Madrazo. Cabe pensar que los autores de este episodio buscaban así también asociar a esta reina con la santa, y con ello con la propia Isabel II.



Fig. 1. Carlos Múgica, *La caridad de Doña María de Molina*, hacia 1860.
Litografía. Colección del autor.

La novela histórica de Manuel Fernández, titulada *La buena madre: Crónicas de Castilla. Regencia de Doña María de Molina* y publicada en 1866, suponía la consolidación del estereotipo de reina cristiana creado años atrás. Los grabados que ilustran los dos tomos, totalmente inéditos hasta ahora, suponen el más numeroso repertorio figurativo sobre la vida de la reina, aunque adaptados al propio argumento de la novela y sujetos por tanto a sus numerosas invenciones. El autor de todos ellos era de nuevo Carlos Múgica, a quien podemos considerar el creador en exclusiva de la imagen beatificante de la reina. De los grabados que representan algunos de los pasajes de su vida, no hay ninguno dedicado a aquellos episodios históricos fundamentales de su reinado. Ello sin duda les otorga un mayor interés, por cuanto muestran iconografías realmente novedosas, de las que solo una supone la interpretación de un hecho histórico concreto [fig. 2]: la muerte de Sancho el Bravo (Fernández, 1866:

La novela histórica de Manuel Fernández, titulada *La buena madre: Crónicas de Castilla. Regencia de Doña María de Molina* y publicada en 1866, suponía la consolidación del estereotipo de reina cristiana creado años atrás. Los grabados que ilustran los dos tomos, totalmente inéditos hasta ahora, suponen el más numeroso repertorio figurativo sobre la vida de la reina, aunque adaptados al propio argumento de la novela y sujetos por tanto a sus numerosas invenciones. El

tomo 1, 122), donde su papel efectivo era intrascendente, aparece con un pie de imprenta revelador: «Infante don Fernando mi hijo, yo os doy toda la bendición que pueda daros». En la estampa, la reina, que permanece junto a su marido hasta el final, lo sostiene mientras bendice a su heredero, Fernando IV. El resto de imágenes, y el propio argumento, construyen la imagen de la reina como mujer devota y abnegada, en una caracterización a veces excesivamente cándida, como cuando es descrita como «una figura blanca y magnífica, un ángel de luz, de paz y de misericordia» (Fernández, 1866: tomo 1, 69). La estampa titulada *Madre mía, mi honra, la honra de mis hijos* [fig. 3] la muestra de rodillas frente a un altar, desconsolada, pero a la vez confiada en los designios de Dios. En este intento por crear una representación cercana a la santidad, la portada del tomo 1 la representa enseñando a leer a su hijo Fernando IV, en una apropiación iconográfica más que evidente del secular asunto de Santa Ana con la Virgen niña leyendo [fig. 4]. Aunque las xilografías solo ofrecen esta visión, el autor del libro no se olvida del carácter heroico de la protagonista, ni tampoco de su papel providencial en la historia de España:

¡Cuán heroico era su esfuerzo, su fe nunca entibiada, su constancia nunca vencida [...] Dios había permitido que fuese herida, despedazada, hasta en lo más caro que posee su mujer, su honra [...] Dios la había elegido para guardar la patria, para conservar la dinastía de los progenitores de Fernando IV, y salvó la patria, salvó la dinastía (Fernández, 1866: tomo 11, 186).



Fig. 2. Carlos Múgica (dib.), Capuz (grab.), *Muerte de Sancho el Bravo*, 1866. Xilografía. Colección del autor.

La difusión y consolidación en el ideario colectivo de María de Molina como una reina cristiana, sometida a los dictados divinos, coincide con la creación de la imagen más conocida de este personaje: el gran lienzo pintado por Antonio Gisbert en 1863 para el Congreso de los Diputados, titulado *Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando IV a las Cortes de Valladolid*. La elección de este tema respondía en realidad a un proyecto muy anterior (1850) de Federico de Madrazo, hijo de José de Madrazo y para entonces el artista de mayor prestigio en la Corte (Díez, 2010: 52-53), al que se le había confiado la decoración del testero del salón de sesiones, el lugar con mayor carga representativa del nuevo edificio. Madrazo contemplaba recoger en cuatro lienzos otros tantos acontecimientos, todos de carácter bélico, que él consideraba de especial trascendencia en la Historia de España. Sin embargo, dos años más tarde, decidió cambiar los de la parte superior (que tendrían forma triangular y ocuparían un lugar secundario) por «La Reina

D^a. María de Molina en el acto de poner al Rey niño D. Fernando 4^a bajo la salvaguardia de la lealtad castellana en las Cortes que convocó en Valladolid y «S. M. la Reina D^a. Isabel 2^a se presentó, después de declarada mayor de edad, a prestar el juramento ante la representación nacional». El asunto del primero, que acaeció en 1295, debía mostrar a la reina recibiendo el apoyo de las ciudades con voto en Cortes para que fuese ella quien ostentase la tutoría sobre su hijo, y no el infante Enrique, que se la había arrogado.

Esta nueva propuesta, más acorde para un espacio dedicado al cuerpo legislativo del Estado, contó con el respaldo de las Comisiones de Gobierno interior y de obras de la Cámara, y llegó a ser recogida en una lámina que reproducía este espacio con los asuntos que Madrazo pensaba colocar [fig. 5]. En la parte superior izquierda aparece representada María de Molina con su hijo encima de un estrado; en primer término, de espaldas, se encuentran representados los nobles de las Cortes. No se conocen dibujos preparatorios de Federico de Madrazo que tengan relación con esta composición, pues los tres que conserva el Museo del Prado (números de inventario D-6971, D-6975 y D-6998), han de ser en realidad calcos o copias de los dibujos realizados por su padre para la composición ya mencionada más arriba. Es posible que el autor de la estampa tuviera en cuenta aquellos dibujos de Madrazo que no están localizados y que esta, por tanto, muestre cómo el pintor pensaba resolver este asunto. Las comisiones de la Cámara decidieron al final que los dos temas propuestos por Madrazo para esta parte superior ocupasen el lugar principal del testero, lo cual suponía restar protagonismo a las dos representaciones bélicas y daba mayor importancia a los que guardaban propiamente una relación con los fines y funciones del edificio.

La elección de este episodio de la vida de María la Grande resultaba novedosa en el contexto de la Pintura de Historia y demuestra además las diferentes lecturas que su legado histórico permitía, como ya se ha ido analizando. El asunto suponía uno de los mejores antecedentes del parlamentarismo español y servía para mostrar el acatamiento de las Cortes al poder real. Por diferentes razones y retrasos, el cuadro nunca fue realizado por Madrazo y sería encargado finalmente en 1860 a Gisbert, quien lo entregó en 1863; mientras que para el otro lado del testero se acudió a José Casado del Alisal, quien pintó *El juramento de las Cortes de Cádiz*. Gisbert se atuvo al planteamiento inicial de Madrazo y representó a la reina y a su hijo sobre un estrado y bajo dosel, mientras este recibía la aceptación de las Cortes y era presentado ante las mismas por su madre. La composición guardaba ciertos parecidos con la que aparecía esbozada en la estampa ya citada, especialmente en la presencia de los reyes sobre el estrado y el carácter grandilocuente de



Fig. 3. Carlos Múgica (dib.), Capuz (grab.),
Madre mía, mi honra, la honra de mis hijos, 1866.
Xilografía. Colección del autor.



Fig. 4. Carlos Múgica (dib.), Capuz (grab.), *Portada de La buena madre*, 1866. Xilografía. Colección del autor.

los gestos de todos los convocados a Cortes. Sin embargo, el mayor espacio disponible permitió al pintor alicantino desarrollar una composición más ambiciosa, donde estuvieran representados el clero, la nobleza y el pueblo, es decir, los tres estamentos.

La presentación pública del cuadro en Madrid contó con una amplia repercusión crítica que vino acompañada de la consecuente reproducción del mismo en diferentes fotografías y estampas [fig. 6], amén de otro tipo de soportes, como los cromos, que convirtieron a esta escena en la más popular de entre todas las de la biografía de la reina representadas por los artistas. Las opiniones vertidas en la prensa por los diferentes críticos y especialistas situaron a doña María de Molina en los orígenes de la democracia y de la autonomía popular como garante del trono y árbitra implacable, como lo hizo *El Museo Universal* en 1864 (Espí Valdés, 1971: 70-72). Algunos de los embates que se hicieron al cuadro venían precisamente motivados por los errores que le habían llevado a fracasar «al pintar la heroína de su cuadro», tal y como le achacaba Manuel Cañete (1863b), autor de la más extensa ékfrasis que se ha escrito sobre esta pintura. Este autor señalaba que, entre otros muchos errores históricos:

La heroína de su cuadro no es un ser viviente, sino una figura pintada que no dice nada de lo que debería expresar. A fuerza de querer idealizarla, el pintor la ha despojado de su grandeza, la ha hecho endeble, lamida, acartonada. No es la reina de superior talento y prudencia que conoce a la gente que la rodea y espera dominar las dificultades y peligros de aquel trance supremo [...].



Fig. 5. Bury (grab.), *Detalle del proyecto para la decoración del testero en el Congreso de los Diputados*, 1856. Aguafuerte. Colección del autor.



Fig. 6. Reproducción grabada de Juramento de Fernando IV en las Cortes de Valladolid, de Antonio Gisbert. Hacia 1863. Xilografía. Colección del autor.

Su opinión fue rebatida en los meses siguientes por otros eruditos. Destaca la prolija refutación de José Vallejo (1864), quien desmonta la mayoría de argumentos esgrimidos por Cañete para demostrar las numerosas incorrecciones históricas, y entre ellas la caracterización de la reina, para la que el pintor, según el testimonio de aquel, había tenido en cuenta tanto el mismo sello copiado por Esquivel en el retrato del Liceo —mencionado más arriba— como la estatua yacente que había reproducido Carderera en su *Iconografía española* (1855-1864: tomo I, XIX). El debate sobre el asunto del cuadro quedaba ceñido al terreno de la verosimilitud, por más que las cuestiones de los encargos a Casado y Gisbert trajesen consigo un acalorado debate entre conservadores —que se veían representados en el primer pintor— y liberales —que preferían al segundo (Reyero, 2002: 340-348).

Lo cierto es que, ya desde 1863, el edificio del Congreso sería conocido a menudo como «Palacio de Doña María de Molina», en alusión al lienzo de Gisbert, y aunque nunca recibió esta denominación de forma oficial ni oficiosa, aparece así citado frecuentemente por los periodistas en sus crónicas políticas (Anónimo, 1864a y b), incluso décadas después (Anónimo, 1886a: 3).

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO: NUEVAS ICONOGRAFÍAS Y OTRA REINA VIUDA EN EL TRONO

En 1871, se publicó la *Historia de España ilustrada desde su fundación*, de Rafael del Castillo (1871), con láminas litografiadas por Juan Serra repartidas entre los seis tomos. Dos de ellas están dedicadas a nuestra reina. La primera es un retrato histórico, completamente ficticio, sin mayor interés iconográfico. La segunda, titulada «MUERTE DE

D^a MARÍA DE MOLINA», representa en realidad el momento en el que proclama a su nieto Alfonso XI como rey de Castilla, tal y como se explica en el propio texto:

Viendo tan próximo su fin, reunió a todos los caballeros y regidores de Valladolid, en cuya ciudad se hallaba, a los cuales encomendó la guarda y educación del rey que contaba diez años entonces [...] Juraron todos hacerlo así, y en 1321 falleció (Castillo, 1871: cap. xcvi).

La incorporación de este pasaje al relato visual de su biografía resulta novedosa, pues aunque así era como terminaba el drama de Togores, los artistas se habían decantado por los diversos momentos en que ejercía como madre y tutora de su hijo Fernando IV, ya que estos además ofrecían lecturas más próximas y actuales. Sin embargo, desde el triunfo en 1864 de Eduardo Rosales con su lienzo titulado *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Madrid, Museo del Prado) fueron numerosos los pintores de historia que decidieron representar a diferentes reyes y reinas de España en su lecho de muerte. De hecho, la composición litografiada por Serra deriva directamente del cuadro de Rosales, incluso en la presencia y gestos de determinados personajes, como el escribano. Se conserva otro ejemplo más de este momento, obra de José Martí y Monsó (Brasas Egido, 1982: Lám. xxxi): se trata de un boceto para una composición no conocida, más ajustado al relato de Lafuente, ya que aparecen los diferentes estamentos bien diferenciados y en actitud de juramento. La elección de ambos pintores parece estar por tanto más condicionada por el propio clima artístico que político, por más que suponga una nueva aportación al repertorio figurativo de María de Molina.

El 17 de mayo de 1886, medio año después de haber fallecido Alfonso XII, nació su hijo y nuevo monarca de España, Alfonso XIII. De nuevo, una reina regente (María Cristina de Habsburgo y Lorena) debía velar por la educación de su hijo y la salvaguarda del trono, y, de nuevo, se recuperaba la imagen de María de Molina más ajustada al rigor histórico. Las alusiones se encuentran ya en las noticias que celebran el regio nacimiento. No deja de ser sorprendente que José Fernández Bremón (1886) se alegre de la elección del nombre por haber elegido «el del glorioso nieto de Doña María de Molina» (Alfonso XI), que al cabo también era el de su padre y el de otros monarcas de gran trascendencia histórica a los que podría haber aludido, sobre todo por la poca relevancia histórica de aquel monarca frente a otros homónimos. Este autor no olvida establecer de nuevo el paralelismo entre las reinas porque María Cristina de Habsburgo tenía «a su cargo la difícil y análoga tarea que tuvo también en época también revuelta D^a. María de Molina». Algunos periodistas sumaron a doña Berenguela, pues igualmente ella había dejado en la historia patria «recuerdo imborrable y glorioso» (Anónimo, 1886b). La asociación entre las dos regentes de igual nombre se encuentra en otros momentos del reinado, ligada a veces a hechos muy concretos. Así, en la sesión del Senado de julio de 1886 se trataba sobre la tutela del recién nacido y la renuncia de la reina a la pensión que le correspondía, que Manuel Colmeiro (senador y académico de la Historia) consideró oportuna, haciendo referencia a que María de Molina «con pruebas análogas de munificencia consolidó en el trono a Fernando IV» (Anónimo, 1886c).

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 (Anónimo, 1887: cat. n.º 109) Vicente Borrás Mompó presentó su cuadro *Doña María de Molina amparando al Infante Don Juan*. En el catálogo el autor había hecho incluir el fragmento de la *Historia de España* de Mariana, donde se había basado. La referencia documental era rigurosa, pues ya no estaba en el drama de Roca de Togores, sino en los libros de historia; por eso la escena representa a la reina interpuesta entre don Juan y su marido, que se acompaña de su

séquito, tal y como describía Lafuente, y de forma diferente a como había hecho Esquivel. Aunque cabría pensar que, dado el momento en el que se pinta, la obra participa de la recuperación de María la Grande durante la minoría de edad de Alfonso XIII, considero que en realidad aquí se ofrece una crítica a los vicios de la monarquía, en concreto al uso de la violencia por parte del rey. En efecto, en las anteriores Exposiciones Nacionales a las que había concurrido, Borrás había escogido asuntos de la Historia de España que le permitían reflexionar sobre la opresión, la falta de libertad y los excesos del poder real, como *La Prisión de Riego*, *Doña María Pacheco de Padilla después de Villar* y *Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento*. No obstante, la crítica se centró en los errores compositivos y obvió toda lectura ideológica (Garnelo, 1887).

Con excepción del caso de Borrás, cuya repercusión acabó al cierre de la Exposición Nacional, hasta la proclamación de Alfonso XIII como monarca en 1902 se sucedieron las comparaciones lisonjeras entre ambas reinas, y la viuda de Sancho el Bravo se mantuvo como el mejor espejo para María Cristina. Décadas más tarde —1935—, Mercedes Gaibrois (1935: 8), en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia —el primero que pronunciaba una mujer en dicha institución— la definía como el «tipo de héroe sereno que suele dar Castilla»; y Elías Tormo (Gaibrois, 1935: 97), en la contestación, recordaba a María Cristina de Habsburgo, fallecida en 1929, como «la doña María de Molina del siglo XIX», lo que sin duda demuestra hasta qué punto habían permanecido algunos de los estereotipos creados, por diferentes caminos, a lo largo de la centuria anterior.

CONCLUSIONES

Aunque los estudios de cultura visual y de historia del arte se han centrado sobre todo en el paralelo existente entre Isabel la Católica e Isabel II, el análisis llevado a cabo sobre el repertorio figurativo y literario de María de Molina demuestra no solo que su comparación con otra reina contemporánea —María Cristina de Borbón— es anterior a aquel, sino que además fue capaz de adaptarse y evolucionar hasta finales del siglo XIX. El éxito del drama de Roca de Togores aportó una visión bien diferente a la sancionada por los historiadores y autores literarios de la Edad Moderna, como Tirso de Molina y Saavedra Fajardo. Esta obra teatral consagró la visión de una mujer heroica y virtuosa, y además hizo que esta permease con facilidad en los diferentes artistas y escritores que abordaron su figura. Esta recuperación reivindicativa potenció la representación de determinados episodios históricos que hasta entonces habían sido prácticamente silenciados. Es el caso de María de Molina sofocando la rebelión de Segovia a favor de su hijo Fernando IV, un asunto que además se prestó a diferentes lecturas, como muestran los cuadros de Leonardo Alenza y Antonio Gómez Cros: el primero fue un alegato contra las pretensiones carlistas en la década de 1830, el segundo interpelaba directamente contra todos aquellos que habían forzado su exilio a Francia en 1840. La imagen de María la Grande sobrevivió al ideario romántico y liberal en la que había sido forjada y se adaptó a las sucesivas coyunturas históricas. Así, la reina prudente de la Regencia de María Cristina, que cuida del futuro de su hijo, se transformó en una mujer santa durante el reinado de Isabel II, sirviendo así a la imagen maternal que se proyectó de la monarquía a mediados de siglo y que estuvo presente en otras imágenes de reinas cristianas, como Santa Isabel de Hungría. Al igual que en el periodo anterior, se potenciaron y singularizaron aquellos pasajes históricos que más convenían en esa coyuntura —como evidencia el lienzo de Antonio Gisbert para el Congreso de los Diputados—, o bien se inventaron otros nuevos, como hicieron Aldama y García González. La regencia de María Cristina de Habsburgo

permitió a los historiadores y políticos realizar nuevos paralelismos con aquella otra reina viuda. Estos, a diferencia de lo que sucedió durante el reinado de Isabel II, no siempre tuvieron una clara correspondencia en las manifestaciones artísticas, ya que algunos de los pintores que representaron episodios de su vida obviaron cualquier lectura ideológica —como José Martí y Monsó— o, en cambio, adoptaron una postura manifestamente crítica, como Vicente Borrás. No obstante, unas y otras contribuyeron a mantener la figura de María de Molina en el imaginario visual colectivo hasta finales del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, Ester (2009a), «La imagen de Isabel II. Retrato y alegoría como vehículo de la legitimidad monárquica», en Francisco José Corpas Rojo y José Luis Molinero Navazo (coords.), *La era Isabelina y la revolución 1843-1875: actas de las XIII Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla, Cátedra General Castaños, pp. 1079-1111.
- ALBA PAGÁN, Ester (2009b), «El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica», en VV. AA., *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, s/p.
- ALDAMA, Dionisio S. de y Manuel GARCÍA GONZÁLEZ (1860), *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta fines del año 1860*, Madrid, imprenta de Manuel Tello, t. IV.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2009), «Retrats de família (nacional): discursos de gènere i de nació en les cultures liberals espanyoles de la primera meitat del segle XIX (1808-1850)», *Recerques: Història, economia i cultura*, nº 58-59, pp. 5-30.
- ANÓNIMO (1839), «Reinas Ilustres de España», *El Instructor*, nº 62, febrero, pp. 42-44.
- (1842), «Espectáculos. Liceo», *El Constitucional*, 19 de agosto, p. 4.
- (1844), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 19 de marzo, p. 4.
- (1864a), [Editorial], *La Regeneración*, 11 de enero, p. 1.
- (1864b), «Madrid. 14 de enero», *El Contemporáneo*, 15 de enero, p. 1.
- (1886a), «Luz y sombra», *Las Dominicales del libre pensamiento*, 2 de mayo, pp. 2-3.
- (1886b), «La monarquía se afirma», *El Pabellón Nacional*, 11 de julio, p. 1.
- (1886c), «Cortes. Senado», *El Pabellón Nacional*, 16 de julio, p. 2.
- (1887), *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, Tip. El Correo, nº cat. 109.
- BENAVIDES, Antonio (1860), *Memorias de D. Fernando IV de Castilla*, Madrid, Imp. José Rodríguez, 2 vols.
- BRASAS EGIDO, José Carlos (1982), *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, Instituto Cultural Simancas.
- CANGA-ARGÜELLES, Ángel (1916), «Doña María de Molina», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre, nº 43, p. 683.
- CAÑETE, Manuel (1863a), «Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando IV a las Cortes de Castilla reunidas en Valladolid por junio de 1295. I», *La América*, 27 de noviembre, p. 12.
- (1863b), «Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando IV a las Cortes de Castilla reunidas en Valladolid por junio de 1295. II», *La América*, 12 de diciembre, pp. 14-15.
- CARDERERA, Valentín (1855-1864), *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales por... Valentín Carderera y Solano... con texto biográfico y descriptivo, en español y francés*, Madrid, Imp. Ramón Campuzano, varios tomos.
- CASADO SÁNCHEZ, María Ángeles, «María Cristina de Borbón. Una regente cuestionada», en Emilio La Parra (ED.) (2011), *La imagen del poder: Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, Madrid, Síntesis, pp. 133-176.

- CASTELLS OLIVÁN, Irene, Gloria ESPIGADO TOCINO y María Cruz ROMEO MATEO (eds.) (2009), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra.
- CASTILLO, Rafael del (1871), *Historia de España ilustrada, desde su fundación hasta nuestros días: o sea, colección de litografías representando los principales hechos históricos de cada época, con texto al dorso*, Barcelona, Imp. Pablo Riera.
- DÍAZ, Clemente (1838), «Álbum», *Siglo XIX*, 1 de enero, pp. III-III2.
- DÍEZ, José Luis (ed.) (1998), *José de Madrazo (1781-1859)*, cat. exp., Santander, Fundación Marcelino Botín.
- (2002), «Leonardo Alenza y Nieto, María de Molina presentando a su hijo Fernando IV al pueblo de Segovia, 1834», en VV. AA., *Dibujos: Colección Rodríguez Moñino-Brey: Real Academia Española*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA.
- (2006), «Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX», en VV. AA., *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 97-124.
- (2010), *La pintura isabelina: arte y política; discurso leído por José Luis Díez García y contestación por Carmen Iglesias, el día 6 de junio de 2010 en el acto de recepción*, Madrid, Imprenta Taravilla.
- DÍEZ CANSECO, Vicente (1845), *Diccionario Biográfico universal de mujeres célebres*, Madrid, Imprenta de José Félix Palacios, t. III.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián (1971), *Vida y obra del pintor Gisbert: un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la segunda mitad del siglo XIX*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- FENCQUIO, Domingo (1844), «Rectificación», *El Corresponsal*, 9 de mayo, p. 4.
- FERNÁNDEZ, Manuel (1866), *La buena madre: Crónicas de Castilla. Regencia de Doña María de Molina*, Madrid, Miguel Guijarro.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José (1878), «Crónica General», *La Ilustración Española y americana*, 30 de agosto, p. 118.
- (1886), «Crónica General», *La Ilustración Española y Americana*, 22 de mayo, p. 314.
- FERNÁNDEZ-SIRVENT, Rafael y Rosa Ana GUTIÉRREZ LLORET (2014), «Discursos de legitimación de la monarquía española del siglo XIX: Isabel II y Alfonso XII, reyes constitucionales y católicos», *Alcores: revista de historia contemporánea*, nº 17, pp. 89-114.
- y ——— (2015), «Las nuevas fuentes de legitimación de la monarquía liberal: Isabel II y Alfonso de Borbón, reyes constitucionales», en José Antonio Caballero López, José Miguel Delgado Idarreta y Rebeca Viguera Ruiz (eds.), *El lenguaje político y retórico de las constituciones españolas. Proyectos ideológicos e impacto mediático en el siglo XIX*, Oviedo, In Itinere. Fundación Práxedes Mateo Sagasta, pp. 223-247.
- GAIBROIS, Mercedes (1935), *Un episodio de la vida de María de Molina: Discurso leído en la Academia de la Historia el 24 de Febrero de 1935*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GARCÍA MONERRIS, Encarnación, Mónica MORENO SECO y Juan Ignacio MARCUELLO BENEDICTO (2013) (eds.), *Culturas políticas monárquicas en la España liberal: Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*, Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions.
- GARNELO, José R. (1887), «Revista de Bellas Artes. Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Arte en España*, pp. 267-270.
- GÜELL Y RENTÉ, José (1858), *Paralelo entre las reinas católicas Doña Isabel Iª y Doña Isabel IIª*, París, Imp. De Jules Claye.
- GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana y Alicia MIRA ABAD (2014), «Ser reinas en la España constitucional. Isabel II y María Victoria de Saboya: legitimación y deslegitimación simbólica de la Monarquía nacional», *Historia y política*, nº 31, pp. 139-166.
- HALM, Friedrich (1847), *Donna Maria de Molina: dramatisches Gedicht in vier Akten und einem Nachspiel*, [s. n.].

- LA PARRA LÓPEZ, Emilio (ED.) (2011), *La imagen del poder: Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, Madrid, Síntesis.
- LAFUENTE, Modesto (1877a), *Historia general de España*, Barcelona, Montaner y Simón, vol. I.
- (1877b), *Historia general de España*, Barcelona, Montaner y Simón, vol. II.
- MATILLA TASCÓN, Antonio (1982), «La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Ríansares», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 19, pp. 283-348.
- MUÑOZ MALDONADO, José (1838), «Doña María de Molina», *El Guardia Nacional*, 13 de abril, pp. 1-2.
- NAVARRO, Carlos G. y José Luis Díez, (2015), *José de Madrazo. Dibujos*, cat. exp., Sala de Exposiciones Fundación Botín, Santander, Fundación Botín.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu (2005), *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, FUE.
- REYERO, Carlos (1987), *Imagen histórica de España: (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1989), *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- (2002), «La historia pasada como historia presente. Rosales, Casado y Gisbert o la política en el Prado», en VV.AA., *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, pp. 331-351.
- (2009), «El reconocimiento de la nación en la historia: el uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 740, pp. 1197-1210.
- (2015), *Monarquía y romanticismo: el hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2002), «La teorización política en el drama romántico español: Doña María de Molina, de Mariano Roca de Togores», en VV.AA., *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso*, Saluzzo, pp. 179-192.
- SÁNCHEZ, José (1857), «Biografía de doña María de Molina», *Escenas contemporáneas. Revista*, t. II, pp. 177-187.
- VALLEJO, José (1864), «Bellas Artes. Crítica de D. Manuel Cañete sobre el último cuadro de D. Antonio Gisbert», *La América*, 25 de febrero, pp. 10-12.
- VV. AA. (1871), *Corona poética de Doña María Cristina de Borbón, reina de España*, Madrid, M. Rivadeneyra.

LISTADO DE ILUSTRATIVAS

- Fig. 1. Carlos Múgica (dib. y lit.), *La caridad de Doña María de Molina*, hacia 1860. Litografía. Colección del autor.
- Fig. 2. Carlos Múgica (dib.), Capuz (grab.), *Muerte de Sancho el Bravo*, 1866. Xilografía. Colección del autor.
- Fig. 3. Carlos Múgica (dib.), Capuz (grab.), *Madre mía, mi honra, la honra de mis hijos*, 1866. Xilografía. Colección del autor.
- Fig. 4. Carlos Múgica (dib.), Capuz (grab.), *Portada de La buena madre*, 1866. Xilografía. Colección del autor.
- Fig. 5. Bury (grab.), *Detalle del proyecto para la decoración del testero en el Congreso de los Diputados*, 1856. Aguafuerte. Colección del autor.
- Fig. 6. *Reproducción grabada de Juramento de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*, de Antonio Gisbert. Hacia 1863. Xilografía. Colección del autor.