

La Familia de Felipe V de Louis-Michel van Loo. Una lectura iconológica*

*The Family of Philip V by Louis-Michel van Loo.
An Iconological Interpretation*

Francisco Manuel Valiñas López¹

Universidad de Granada

Resumen: *La Familia de Felipe V* es el proyecto más ambicioso que Louis-Michel van Loo acometió durante sus años como pintor de cámara en España. El cuadro, además de su finalidad retratística, encierra una serie de contenidos profundos de carácter político, diplomático y dinástico que son los que este trabajo pretende desentrañar.

Palabras clave: Van Loo; Pintura; Barroco; Retrato; Alegoría; Propaganda; Iconología.

Abstract: The Family of Philip V is the most ambitious project that Louis-Michel van Loo undertook during his years as a chamber painter in Spain. The painting, in addition to its portrait purpose, contains a series of deep political, diplomatic and dynastic contents that this work aims to unravel.


Key Words: Van Loo; Painting; Baroque; Portrait; Allegory; Propaganda; Iconology.

1. Introducción



Conocí este cuadro siendo un niño y nunca ha dejado de fascinarme. La magnificencia del escenario, la dignidad de los personajes, la brillantez de la paleta o la factura limpia y tersa, siempre me han atrapado con su resplandor. Acerca de su

* Lo habitual no es encontrarme escribiendo sobre pintura, pero estaba claro que la ocasión lo merecía. La ocasión de volver recordar al profesor Díaz Padrón: al querido amigo, al admirado maestro y al cercano colega y compañero que durante más de veinte años fue para mí Matías. Sirvan estas líneas, tan personales, tan mías, como muestra de ese homenaje continuo que cada día se renueva en mi corazón y en mi cabeza.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-2497-813X>

contenido y significado profundo, desde hace algún tiempo vengo madurando una hipótesis que es la que ahora quiero compartir.² La idea de que esta gigantesca tela se concibió para transmitir un mensaje político y de propaganda que el tiempo, si bien no ha acertado a borrar, ha llegado a ensombrecer en gran medida. Firmado en 1743, el cuadro resume el devenir de un reinado que empezó con el siglo y que, tras cuatro décadas de luchas y azares, sentía que tocaba al fin el resultado de sus desvelos. El camino no había sido fácil, pero sus frutos se mostraban cada vez más sazonados. La legitimidad dinástica, causa de enfrentamientos, tratados y sacrificios, había dejado tiempo atrás de estar cuestionada y a esa estabilidad se unía el sueño de una preeminencia europea que casi se adivinaba lograda. La Corona se consolidaba y su influencia se extendía. La nación recuperaba su personalidad y su peso al margen de tutelas. De nuevo, se perfilaba como una pieza clave en el equilibrio de las fuerzas europeas, capaz de establecer firmes alianzas políticas y hasta de albergar nuevas ambiciones territoriales: ensueños nada remotos para un futuro quizá cercano. Más allá de un mero retrato de familia, este cuadro es un compendio de logros y anhelos; un elaborado memento, no sólo de la trayectoria vital de unos reyes, sino, sobre todo, de la amplitud de un proyecto político y de su protagonismo en el nuevo juego diplomático.

Según parece, el propósito de llevar a cabo un gran retrato familiar flotaba en el ambiente desde los tiempos de Michel-Ange Houasse. No se concretará, sin embargo, hasta los días de Jean Ranc, autor, en torno a 1723, de aquel enorme cuadro, malogrado en el incendio del Alcázar, del que conservamos el interesante boceto del Museo del Prado³. Frustrado este primer empeño, Van Loo acomete el suyo pasados más de quince años, a partir de 1739, en una coyuntura histórica mucho más brillante y con una política exterior bastante mejor definida.

Louis-Michel van Loo llegó a España en 1737, cuando contaba treinta años y había alcanzado ya un prestigio considerable. Nacido en Tolón, en el seno de una familia de pintores de lejana ascendencia holandesa, se formó en Turín, Roma y París, bajo la atenta mirada de su padre, Jean-Baptiste van Loo. Cuando Rigaud lo propuso para el cargo de pintor de cámara de Felipe V, ya había pasado dos veces por la corte de Saboya y era académico y adjunto a profesor en la Academia de París. En España, como sustituto del finado Ranc, asume la tarea de construir la nueva imagen oficial de la familia

² Al considerarla madura, la expuse por primera vez durante mi oposición a profesor titular de Universidad (Granada, 20/10/2017), ante el tribunal compuesto por los catedráticos de historia del arte Ignacio Henares Cuéllar, José Roda Peña y Juan Antonio Sánchez López; y las catedráticas de filología María José Cano Pérez y María Teresa García Godoy. La excelente acogida que tuvo entre todos ellos me invitó a seguir puliéndola y darla ahora a las prensas.

³ Jean Ranc, *La familia de Felipe V*, inv. n.º P002376, ca. 1723, (lienzo, óleo, 44 x 65 cm). Contamos también con un precioso dibujo preparatorio, D006280, ca. 1719; (papel, lápiz, tinta, aguada, albayalde, 86 x 120 mm).

Juan José Luna Fernández, "Jean Ranc", *Reales Sitios*, 51, (1977), pp. 449-465; *El arte en la corte de Felipe V*, ed. Miguel Morán Turina, (Madrid: Fundación Caja-Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002), pp. 33, 122-128 y 437; Frédéric Jimeno, "El gusto por el arte francés en la España del siglo XVIII", en *El gusto francés y su presencia en España (XVII-XIX)*, dir. Amaya Alzaga Ruiz, (Madrid: Fundación Mapfre, 2022) pp. 71-91.



Fig. 1. Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V*, 1743. Madrid, Museo del Prado (n.º inv. P002283) © Museo del Prado

real, asistido de un numeroso grupo de ayudantes y seguidores entre los que habría que rastrear buena parte de las palmarias desigualdades de su catálogo. Buen dibujante y fino colorista, Van Loo es un pintor versátil, hábil para la pintura de asunto y la mitología, a juzgar por obras tan bellas como el gran lienzo de *La educación del Amor*, de la Real Academia de San Fernando; o la *Diana dormida* del Museo del Prado, de un desenfado que conecta con el estilo de Boucher. Pero, por encima de todo, Van Loo es un retratista capaz de dominar registros muy dispares. Brillante en los retratos oficiales, como el magnífico de *Felipe V con armadura* del Prado (inv. nº P002285); y no menos en los más íntimos, como demuestra el bellísimo retrato del polígrafo *Gregorio Mayans*, de colección particular, o su precioso *Autorretrato junto a su hermana Marie-Anne*, del Museo de Versalles (inv. nº MV 6774), obras en las que despliega un rococó maduro y consciente que, sólo de manera puntual, llegará a cuajar en nuestro suelo. Asimismo, es preciso recordar su paso por la real fábrica de tapices de Santa Bárbara y, cómo no, su labor determinante en la plena configuración de la enseñanza académica en España, en tanto que pieza clave en la fundación de la de San

Fernando, de la que llegó a ser nombrado director en 1752, el mismo año de su regreso a Francia.

2. El Retrato de la familia de Felipe V. Una nueva lectura

En el gran cuadro de la *Familia*, Van Loo aúna los tópicos esenciales del retrato colectivo francés del siglo XVIII con una exuberancia italianizante que no deja de recordar la estética del Veronés. No me detendré más en los aspectos formales, muchas veces analizados hasta la fecha, y pasaré a exponer mis ideas acerca del mensaje profundo del cuadro. Sí recordaré, con todo, la existencia de dos estudios preparatorios: el lienzo del Museo de Versalles (inv. nº MV 4380) y el dibujo de la Real Academia de San Fernando (inv. nº D-2390), idénticos en su iconografía salvo por la tribuna con músicos de la parte superior, que sólo aparece en el segundo y en la versión definitiva. Ambos ensayos coinciden en la representación del grupo familiar y, en consecuencia, difieren de la que ofrece el cuadro terminado, en el que el autor introduce una serie de modificaciones que incorporan importantes matices a la hora de intentar una lectura iconológica certera. Dichas novedades apuntalan además el mensaje que ahora expondré, por cuanto dejan testimonio, en función de los nuevos pactos y proyectos, de los derroteros más recientes de la política exterior.

A mi entender, la representación en el cuadro de los distintos miembros de la familia obedece a un *criterio geográfico*. Es decir, los diversos personajes actúan como metáforas de los territorios, ora ganados, ora anhelados, para la Corona; así como de los pactos y circunstancias políticas en que por entonces se hallaban envueltos; y, además —esto es lo más llamativo— se disponen en lugares que sugieren la localización sobre el terreno de esos estados. De este modo, la composición, lejos de ser casual, obedece al deseo de trazar un verdadero *mapa*, una auténtica representación cartográfica de las aspiraciones y logros de los Borbones de España. El plano, en definitiva, de una nueva Europa, de un actualizado panorama diplomático por el que la familia se extiende y en el que el país recupera y mantiene su histórica hegemonía. Veámoslo despacio.

Abre el friso, por la izquierda, la infanta María Ana Victoria, la primera de las hijas de Felipe V e Isabel de Farnesio. Nacida en Madrid en 1718, *Mariannina*, como la llamaban en familia, fue llevada a Versalles antes de cumplir los cinco años. La idea era educarla en la corte francesa para convertirla, al alcanzar una edad más apropiada, en la digna esposa de Luis XV. Participaba así de un doble acuerdo matrimonial por el cual fue enviada a España y unida al príncipe de Asturias, el futuro Luis I, la desdichada Luisa Isabel de Orleans. Pero pasados tres años, en 1725, durante la presidencia del duque de Borbón, Francia rompe el acuerdo en favor de su alianza con Polonia y de la princesa María Leszcynzka, así que la pequeña infanta fue mandada de vuelta a España. Una afrenta a la que Felipe V responderá repatriando a Felipa Isabel de Orleans, que aguardaba en Madrid su boda con

el infante don Carlos (III). Ese mismo año Mariannina fue comprometida con el heredero de la corona de Portugal, José (I), príncipe de Brasil, hijo del rey Juan V. Otra vez se trataba de un doble pacto, en tanto que también se concertaba el enlace del nuevo príncipe de Asturias, Fernando (VI), con Bárbara de Braganza, hermana mayor de José. Las bodas por poderes se celebraron en 1727, pero el intercambio de las novias no se verificará hasta enero de 1729, en un magnífico pabellón de madera sobre las aguas del río Caya. María Ana fue consorte de Portugal desde 1750 hasta 1777, periodo en el que hubo de asumir la regencia en dos ocasiones. Es la madre de la reina María, sobre la que ejerció siempre una fuerte influencia política. A España volvió sólo una vez, en octubre de 1777, para firmar en nombre de su hija los tratados de San Ildefonso y El Pardo. Murió en Lisboa, en el palacio real de Ajuda, en 1781.

A su lado, vestida de azul, mirándola casi con admiración, vemos a su cuñada, la princesa de Asturias, la mencionada Bárbara de Braganza. Nacida en 1711, era la hija mayor de Juan V y la archiduquesa María Ana de Austria. Poco habré de insistir sobre ella. Una mujer de sólida formación, hábil para las lenguas, amante de los libros y muy aficionada a la música. Princesa de Asturias desde 1729 y reina consorte, muy activa en política, entre el 46 y el 58.

Juntas en este extremo del cuadro, las dos princesas nos brindan una visión imposible; primero, porque sólo una de ellas se encontraba en Madrid y, segundo, porque no volverían a coincidir después de su intercambio en 1729. Sin embargo, se trata de una imagen llena de significado, una referencia a Portugal y una representación alegórica de las alianzas establecidas entre ambas naciones. El mensaje político parece claro: la nueva amistad, el final de la tensión y los conflictos fronterizos, sobre todo en América. Pero, además, del hecho de que la princesa de Brasil aparezca en primer término, solapándose y eclipsando la presencia, mucho más ingrata, de la princesa de Asturias, podemos deducir otras connotaciones. María Ana es la primera infanta española casada en Portugal desde los tiempos de Juana de Austria, la hija pequeña de Carlos V, y ello refresca una aspiración tan remota como presente en su tiempo: Felipe V se había casado con Isabel de Farnesio, "reuniendo por este medio [en palabras del conde de Fernán Núñez] a los derechos que la Corona de España tenía a la de Portugal los de la augusta casa de Farnesio, superiores aun a los de Felipe II y los de la casa reinante de Saboya"⁴. Es decir, que la nueva reina de España aportaba flamantes derechos al trono de Portugal, en tanto que depositaria de la primogenitura y aspiraciones dinásticas de la vieja casa de Avis, como última descendiente de María de Portugal-Guimarães, duquesa de Parma por su boda con Alejandro de Farnesio en 1565.

A continuación, en pie y algo adelantado, vemos al príncipe de Asturias, el futuro Fernando VI. Con airoso porte danzante se recorta sobre el forillo de

⁴ Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1898), vol. I, p. 14.

jardín al que se abre el espléndido decorado, indicando con la mano izquierda la augusta presencia del rey. Tercer hijo de Felipe V y Luisa Gabriela, Fernando, que contaba treinta años en 1743, estaba cerca de empezar un reinado que la historiografía se ha empeñado en oscurecer y considerar mera y triste antesala del siguiente. Un reinado breve y con frecuencia alejado de las políticas del tiempo de Felipe V, crucial para el desarrollo económico y cultural del país y, desde luego, el primer y muy brillante capítulo de nuestra ilustración.

Centran la composición los reyes. Felipe V, el heredero francés de Carlos II, que ceñirá la corona durante cuarenta y seis años, salvo el breve paréntesis de 1724. Aparece sentado mirando a su esposa, con verdadero porte de rey. Sin duda una visión corregida, plasmada en un momento en el que su salud ya debía de andar bastante más mermada. A su lado, Isabel de Farnesio, hija única de Eduardo II, príncipe de Parma, y de Dorotea, condesa palatina del Rin, "heredera de los Estados de Parma y Plasencia, con Derecho inmediato a la Toscana"⁵. La vemos algo adelantada en su asiento, con el brazo apoyado sobre el cojín en que reposan las dos coronas, mirando al frente con una pose tan regia como bizarra. Ella es el alma indiscutible de la escena y la clave de buena parte de las políticas territoriales que pueden leerse representadas en el cuadro.

En medio de ambos, asoma el infante don Luis, el menor de los tres varones de la pareja. Nacido en 1727, el infante fue el instrumento elegido para restaurar las relaciones entre España y la Santa Sede, rotas desde la guerra de Sucesión, en la que el papa tomó partido por el bando austriaco. Nombrado arzobispo de Toledo y Sevilla y erigido cardenal, como nos recuerda su casaca roja, don Luis renunció a sus prebendas y rentas eclesiásticas para volver al siglo en 1754. Entonces se integró en la corte y, habiendo manifestado repetidamente su deseo de casarse, aceptó una política matrimonial encaminada a no perturbar los intereses de los herederos de Carlos III, todos nacidos en Nápoles, con las suspicacias que ello pudiera despertar.

En los citados ensayos previos al gran lienzo definitivo, el cuadro del Museo de Versalles y el dibujo de la Real Academia de San Fernando, el infante Luis aparece con ropas eclesiásticas, en una actitud más infantil, casi traviesa, detrás de su cuñada Luisa Isabel. Ahora, en cambio, ha sido llevado en medio de sus padres, con un talante mucho más decoroso y sereno. Ello apuntala el mensaje que trato de demostrar. Estos tres personajes, los reyes y el cardenal infante, junto con el príncipe de Asturias, conforman el núcleo principal de la familia que, en este mapa político-poético de la nueva Europa, alude al territorio de España. En medio de los reyes, como si del corazón de la Península se tratara, don Luis incluso evoca su propia cátedra, su sede primada de Toledo desde la que, como en otro ambicioso acuerdo

⁵ Enrique Flórez de Setián, *Memorias de las Reynas Cathólicas...*, (Madrid: Antonio Marín, 1761), vol. II, p. 995.

matrimonial, también se ejercía la diplomacia, buscando ahora la reconciliación con las políticas del Vaticano.

Detrás de la reina, en un fallido segundo plano, destaca la figura del infante don Felipe, otro que, como Marianinna, tampoco se encontraba en la corte por los años en que Van Loo daba forma a su gran proyecto. Su disposición en este punto, casi en el centro de la tela y como remate de la pirámide que dibuja este grupo de personajes, invita a reflexionar acerca de su peso en la familia y en el juego diplomático. Verlo en ese lugar recuerda las circunstancias de su trayectoria y proclama la brillantez de su destino, todavía lejos de estar asegurado, al tiempo que sugiere, por qué no, la evidencia de una posible ventaja afectiva. Felipe había nacido en Madrid el 15 de mayo de 1720. Cuando vino al mundo, ocupaba la cuarta posición en la línea sucesoria, por lo que la posibilidad de que llegase a acceder al trono resultaba tan remota como indeseable. Si además tenemos en cuenta que el beneficiario natural de la herencia italiana de su madre era su hermano mayor, Carlos, será fácil concluir que el futuro político y social del infante se atisbaba bastante incierto. Es por ello que sus padres se afanan desde el principio en lograrle una posición, económica y, sobre todo, social, capaz de fundamentar durante toda su vida una dignidad acorde con su rango. Para ello lo ligan a las órdenes militares y le conceden el Gran Priorato de Castilla de la Orden de Malta y, entre 1721 y 1723, un buen número de encomiendas de las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara. Además, a punto de cumplir la mayoría de edad, recibirá el nombramiento de almirante general de la Mar y se hará con el estado y título de Chinchón, que en 1761 acabó vendiendo a su hermano Luis.

La guerra de sucesión austriaca (1740-1748) proporcionó al fin la deseada oportunidad de justificar al infante y consolidar su futuro. El 22 de febrero de 1742, Felipe de Borbón, acompañado de un brillante séquito, parte a la conquista de los ducados padanos. La suerte no le fue favorable y, aunque triunfó sobre los imperiales en la batalla de Campo Santo (8 de febrero de 1743), finalmente, no le quedará más salida que retirarse a Chambéry, en el Delfinado, donde se establece y hasta forma una pequeña y dispendiosa corte. Desde allí asiste a la firma del Segundo Pacto de Familia (25 de octubre de 1743) y sigue enfrascado en la guerra que, derivada a punto muerto, no le reporta alegría ni ventaja hasta abril de 1748, cuando se reúnan las Conferencias de Aquisgrán. Por este tratado, se reconoce a España la soberanía sobre los ducados de Parma, Plasencia y Guastalla y a Felipe como su titular, que tomará posesión el 8 marzo de 1749. De esta forma se restituía para la familia la parte más significativa de la herencia de la reina.

Ello precisamente es lo que representa Felipe, con esa actitud y en ese lugar del cuadro: la pica puesta en Italia, la recuperación territorial asentada sobre la legitimidad de los derechos familiares. Situado detrás de su madre, casi echado en su trono, el infante personifica la victoria más esforzada de la reina, la culminación de su empeño por rescatar la herencia italiana que siempre había sentido suya. Ya la saboreó recobrada con su hijo Carlos, que

en 1731 se embarcaba hacia Parma y el gran ducado de Toscana. Pero el sueño duró poco, pues el tratado de Viena de 1735, por el que se detenía la guerra de sucesión de Polonia, reconocía a Carlos como soberano de Nápoles y Sicilia, a cambio de ceder a los austriacos sus ducados del centro y norte de Italia. Ahora, en la persona de Felipe, la herencia se recupera con visos de perpetuidad, aunque, eso sí, sin la Toscana. El empeño de la reina por redimir aquellas tierras es lo que vemos aquí: un anhelo y una lucha que, al final, se verán culminados cinco años después de que fuera firmado el cuadro. Felipe es aquí quien impide la desmembración de esa otra parte del patrimonio familiar, quien lucha para conseguir que su sangre materna también sume nuevos florones a la Corona. Por eso el pintor nos lo ofrece así, tan ligado a su madre; en segunda fila, ya que no es rey, pero emergiendo tras ella como un vástago que brotase del tronco principal, como un prometedor sarmiento de la opulenta vid farnesiana.

Al lado de Felipe está su esposa, Luisa Isabel de Borbón, hija mayor de Luis XV, gemela de la princesa Ana Enriqueta. Había nacido en Versalles en 1727 y, tras recibir una educación sólida y refinada, se casó con el infante en octubre de 1739 y quedó integrada en la corte de Madrid. En enero de 1749 partió hacia Versalles para entrevistarse con su padre y desde allí, acompañada por Guillaume du Tillot, emprendió el viaje a Parma al encuentro de su marido, el flamante duque, al que no veía desde 1742. Como duquesa, Luisa Isabel demostró ambición y gran habilidad política. Digna nuera de Isabel de Farnesio, no cejó en el empeño de introducir la dinastía que fundaba con su esposo en el movimiento diplomático de las cortes europeas, ansiosa de recobrar para sus dominios una estabilidad política capaz de evitar que siguieran siendo moneda de cambio en los acuerdos entre franceses, españoles y austriacos. Un afán que cumplió con creces con la boda de su hija mayor, de la que pronto hablaremos. Consecuencia de sus desvelos, fueron los distintos viajes que hizo a Francia en busca de apoyos. Durante el último, contrajo viruelas y falleció en Versalles el 6 de diciembre del 59, a los treinta y dos años.

La boda de Felipe y Luisa Isabel se integraba en un doble pacto matrimonial cuya segunda mitad aparece representada detrás de la futura duquesa: es la infanta María Teresa Rafaela, segunda hija de los reyes de España, nacida en el Alcázar de Madrid el 11 de junio de 1726. Comprometida con Luis, el delfín, hijo de Luis XV y hermano menor de Luisa Isabel, su boda por poderes se verificará en diciembre de 1744. A continuación, la infanta fue conducida a Versalles y llegó a estar muy unida a su esposo. Murió de sobrepeso el 22 de julio de 1746, dos semanas después del fallecimiento de su padre. La posición de la infanta en el cuadro, junto a su cuñada por partida doble, obedece a un claro deseo de recordar el ambicioso plan matrimonial por el que se reconducían las relaciones diplomáticas con Francia después de las últimas tensiones. Su discreto segundo plano, bien distinto del protagonismo de la princesa de Brasil, se explica por su función como consorte de una nación extranjera con una monarquía consolidada a la que, ni de momento,

ni en el futuro, habría aspiraciones viables. Es llamativo el giro que se observa con respecto a lo ensayado en el boceto del Museo de Versalles y el dibujo de la Real Academia, en los que la infanta, aunque ya comprometida —o casi—, aparece de pie a la derecha de su padre, siempre un tanto rezagada. Su ubicación definitiva, que da cuenta del doble pacto matrimonial de que fue partícipe, es otro argumento que confirma el progresivo perfeccionamiento del mensaje político del cuadro, así como la profundidad de sus implicaciones conceptuales.

A su lado, aparece la infanta María Antonia, último vástago del matrimonio real. Nacida en Sevilla a finales de noviembre de 1729, vino al mundo casi un año después del intercambio de las princesas sobre las aguas del río Caya. Tanto en el boceto de Versalles, como en el dibujo de la Real Academia de San Fernando, la vemos situada en primer término, como una tierna niña que juega con un perro, sentada en el suelo. Ahora, en la versión definitiva, es una muchachita de trece años que mueve coqueta su abanico, como una infanta ya casadera. Andado el tiempo, en 1750, entroncará con la casa de Saboya y hasta llegará a ser la reina de Cerdeña, por su boda con Víctor Amadeo (III), primo de su hermano Fernando VI, pero, de momento, no hay para ella un plan establecido. Su representación, al lado del doble pacto que personifican María Teresa y Luisa Isabel, pudiera sugerir un primer proyecto en la órbita francesa, un primitivo ensayo matrimonial del que los hechos finalmente acontecidos se distanciarían mucho. Resultado ya de las políticas de otro reinado, el enlace de María Antonia y Víctor Amadeo, fuera por completo del imaginario de 1743, revela la madurez política de España y su independencia de los intereses de Francia, a los que pocas veces se mostró proclive la casa de Saboya.

Cierra el magnífico elenco la pareja real de Nápoles, María Amalia Walburga y Carlos VII que, como María Ana Victoria y el infante Felipe, tampoco se encontraban en Madrid. Es más, ella ni siquiera pisará suelo español hasta su entrada como reina en 1759. Ambos representan los dominios de Nápoles y Sicilia. Nacida en Dresde en 1724, María Amalia era hija de Augusto III, elector de Sajonia y rey de Polonia desde 1733. Por su parte, Carlos, nacido en 1716, es el infante que parecía llamado a restaurar la herencia italiana de su madre. En 1724, a la muerte de Cosme III, la Cuádruple Alianza reconoció su eventual investidura como gran duque de Toscana y, cinco años más tarde, por el acuerdo firmado en Sevilla el 9 de noviembre de 1729, sus derechos sobre los ducados de Parma y Plasencia. Así las cosas, a la muerte del duque de Parma, Antonio de Farnesio, en 1731, Carlos abandona Sevilla, con toda la pompa de su rango, y se encamina a cumplir su destino. Primero, fue reconocido como príncipe heredero por el gran duque Juan Gastón, en la Convención de Florencia de 1731. De allí partió hacia Parma y Plasencia para asumir los poderes que, como gobernadora, detentaba su abuela Dorotea de Neoburgo. En 1734, con motivo de la guerra de sucesión de Polonia y tras la firma del Primer Pacto de Familia, suscrito en El Escorial en 1733, Carlos es nombrado generalísimo de los ejércitos españoles en Italia. Con esa autoridad

se encamina hacia Nápoles, donde le fueron entregadas las llaves de la ciudad que puso a disposición de su padre. De inmediato, Felipe V le cede solemnemente los reinos, con gran alegría del pueblo de Nápoles, que al ver reunidos en Carlos los derechos dinásticos, tanto de Fernando el Católico, como de Luis XII, sentía tener ante sí un monarca definitivo, llegado para poner fin a los sucesivos virreinos de españoles y austriacos. Carlos VII gobernó sobre Nápoles y Sicilia durante veinte años y fundó para los históricos territorios una dinastía propia en la persona de su hijo Fernando IV, que casará con María Carolina de Austria. Con María Amalia se unió en 1738 y, si bien aceptó de mala gana el compromiso, dada la juventud de la princesa, formó con ella una pareja muy unida y no volvió a casarse después de quedar viudo. Fueron padres de trece hijos de los que llegaron a cuajar ocho.

Por fin, en primer término, sentadas sobre un cojín y jugando con un perro, vemos a las infantitas Isabel y María Isabel, hijas de los futuros duques de Parma y de los reyes de Nápoles. La carga simbólica de este doble retrato es enorme, mucho más allá del aparente detalle anecdótico que brinda. Isabel, la pequeña, sentada a la izquierda, estaba por entonces a punto de cumplir dos años. Vivía con su madre en la corte de Madrid, en tanto su padre se movía entre Chambéry y los ducados padanos, tratando de conquistarse una posición en Italia. Isabel alcanzó la edad adulta, aunque murió muy joven, y llegó a ser archiduquesa de Austria y princesa heredera de Hungría y Bohemia, por su unión con el futuro emperador José II. Por su parte, María Isabel, que representa edad algo más avanzada, es la primera de los trece hijos de Carlos y María Amalia. Nació en Nápoles el 6 de septiembre de 1740 y nunca pisó suelo español. De hecho, cuando Van Loo firma su cuadro en 1743, se iba cumpliendo un año desde el triste fallecimiento de la niña. Sabido esto, el hecho de que figure pintada con una edad de, más o menos, tres años —los que tendría de no haber finado tan prematuramente—, debe ser leído en clave de mensaje político. Se hace palmario que ha pesado mucho más la voluntad de codificar un anuncio dinástico que la intención de documentar el verdadero momento vital de la familia. María Isabel actúa en el conjunto de la pintura como una alegoría de la extensa prole de sus padres, que las circunstancias, ya por entonces, invitaban a prever numerosa⁶. Las dos primas sentadas junto al perrito, símbolo universal de la fidelidad que, además, aparece rampante, como un elemento heráldico, nos hablan de la cohesión entre los nuevos dominios italianos de los Borbones de España. Lo que estamos viendo, en definitiva, es la imagen de una paz perpetua, levantada sobre el fundamento de la sangre, entre el reino de Nápoles y los ducados farnesios. Una alianza capaz además de generar alianzas, como quedará registrado años después en el artículo tercero del Tercer Pacto de

⁶ El 20 de enero de 1742 había nacido la infanta María Josefa Antonia, fallecida el 3 de abril; y el 29 de abril del año siguiente vino al mundo María Isabel, la segunda hija con este nombre, que vivirá hasta 1749.

Familia⁷, suscrito en Versalles en agosto de 1761, por el que los reyes de España y Francia quedaban expresamente obligados a defender la integridad y soberanía de los territorios adquiridos, tanto por el ya rey Carlos III, como por el duque Felipe.

Y, en fin, ésta es mi propuesta. Desde mi punto de vista, el gran cuadro de Van Loo es *un mapa*, un plano geopolítico articulado sobre tres elementos esenciales: las nuevas relaciones establecidas con Portugal y las aspiraciones, legítimas por más que remotas, a su corona; la consolidación en España de una monarquía fuerte y aceptada sin fisuras dentro y fuera del país; y la recuperación con creces del protagonismo italiano perdido después de Utrech. Los distintos grupos de personajes, ordenados con un rigor que no se veía tan claro en los bocetos, nos hablan, de izquierda a derecha, de Portugal, España, Parma y Nápoles, con una alusión en segundo plano a Francia, en tanto que continuo aliado familiar. Entre todos conforman ese mapa, el mapa de la nueva Europa borbónica de signo español.

⁷ "Conceden su Magestad Cathólica y su Magestad Christianíssima la misma absoluta y auténtica garantía al Rey de las dos Sicilias y al Infante Don Phelipe, Duque de Parma, para todos los Estados, Plazas y Tierras que actualmente poseen; suponiendo correspondan de su parte, garantiendo todos los Dominios de su Magestad Cathólica y de su Magestad Christianíssima."

Tratado o pacto de Familia entre Sus Magestades Cathólica y Christianíssima firmado en París el día 15. de Agosto de 1761. por el Exmo. Sr. Marqués de Grimaldi, y el Duque de Choiseul en virtud de los Plenos-poderes de sus respectivos Amos. Archivo Histórico Nacional, Estado, 3372, exp. 4, fol. 8 y 8 vto.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo Histórico Nacional (AHN)

Estado, 3372, exp. 4, fol. 8 y 8 vto.

Tratado o pacto de Familia entre Sus Magestades Cathólica y Christianíssima firmado en París el día 15. de Agosto de 1761. por el Exmo. Sr. Marqués de Grimaldi, y el Duque de Choiseul en virtud de los Plenos-poderes de sus respectivos Amos.

Bibliografía:

Aranjuez 1987: *El real sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, ed. Antonio Bonet Correa, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1987).

Artola Gallego 1999: Miguel Artola Gallego, *La monarquía de España*, (Madrid: Alianza, 1999).

Aterido et al. 2004: Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio. Inventarios Reales II*, (Madrid: Fundación de Apoyo de la Historia del Arte Hispánico, 2004), p. 421.

Azanza López 2014: José Javier Azanza López, "Encargo, autoría y ejecución de 'La familia de Felipe V' (Palacio Real de la Granja) copia del original de Louis Michel van Loo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 26, (2014), pp. 83-97.

Bottineau 1986: Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).

Bottineau 1994: Yves Bottineau, *Les Bourbons d'Espagne: 1700-1808*, (París: Fayard, 1994).

Fernán Núñez 1898: Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1898).

Flórez 1761: Enrique Flórez de Setién, *Memorias de las reynas cathólicas...*, (Madrid: Antonio Marín, 1761).

Lafuente Ferrari 1953: Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, (Madrid: Tecnos, 1953).

Luna Fernández 1978: Juan José Luna Fernández, "Louis-Michel van Loo en España", *Goya. Revista de arte*, 144, (1978), pp. 330-337.

Luna Fernández 1982: Juan José Luna Fernández, "Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis-Michel van Loo en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 3, 9, (1982), pp. 181-190.

Madrid 1980: *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, ed. Jeannine Baticle y José Manuel Pita Andrade, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980)

Madrid 2003: *El arte en la corte de Felipe V*, ed. Miguel Morán Turina, (Madrid: Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Fundación Caja Madrid, 2003).

Martínez Plaza 2019: Pedro J. Martínez Plaza, *El Gabinete de Descanso de sus Majestades* (Madrid: Museo del Prado, 2019).

Morales y Marín 1973: José Luis Morales y Marín, "La pintura española del siglo XVIII" en *Arte español del siglo XVIII —Summa Artis, XXVII*, (Madrid: Espasa Calpe, 1973), pp. 11-232.

Sánchez Cantón y Pita Andrade 1948: Francisco Javier Sánchez Cantón y José Manuel Pita Andrade, *Los retratos de los reyes de España*, (Barcelona: Omega, 1948).

Recibido: 28/06/2023

Aceptado: 07/11/2023