

Encargo, autoría y ejecución de *La familia de Felipe V* (Palacio Real de La Granja), copia del original de Louis-Michel van Loo

The Commission, Authorship and Execution of The Family of Philip V (Royal Palace of La Granja), a Copy of the Original by Louis-Michel van Loo

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015
Fecha de aceptación: 22 de julio de 2015

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 26, 2014, pp. 83-97
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

RESUMEN

Este artículo aporta nuevos datos acerca de *La familia de Felipe V* del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia), copia del original realizado en 1743 por Louis-Michel van Loo. Certifica su ejecución a mediados del siglo XIX por el pintor Isidoro Lozano (Logroño, 1826-Madrid, 1895), en el marco de la promoción artística del joven discípulo de Federico de Madrazo que culminará con la obtención en 1853 del *premio de Roma*; y documenta su traslado a La Granja el 23 de julio de 1852 enrollado en un furgón de las Reales Caballerizas, dirigiendo las labores de desembalaje, preparación y colocación del gran lienzo familiar Severiano Marín, segundo restaurador del Real Museo de Pinturas.

PALABRAS CLAVE

Siglo XIX. *La familia de Felipe V*. Louis-Michel van Loo. Palacio Real de La Granja. Isidoro Lozano. Severiano Marín.

ABSTRACT

This paper provides new data about *The Family of Philip V* of the Royal Palace of La Granja de San Ildefonso (Segovia), a copy of the original painted in 1743 by Louis-Michel van Loo. It extends the information about its execution in the middle of the 19th century by the painter Isidoro Lozano (Logroño, 1826-Madrid, 1895), in the context of the artistic promotion of the young disciple of Federico de Madrazo, who was awarded the Rome Prize in 1853; and documents its transfer to La Granja on July 23, 1852, rolled up in a carriage of the Royal Stables, under the supervision of Severiano Marín who held the position of Second Restorer of the Royal Museum of Paintings and was responsible for the unpacking, preparation and placement of the great family canvas.

KEY WORDS

19th Century. *The Family of Philip V*. Louis-Michel van Loo. Royal Palace of La Granja. Isidoro Lozano. Severiano Marín.

Introducción

Observa con acierto P. Torres Guardiola que, pese a que *La familia de Felipe V* es el cuadro más famoso que pintó Louis-Michel van Loo en la corte del primer Borbón en el trono de las Españas, la abundante bibliografía sobre esta obra no resuelve ciertos problemas históricos acerca del conjunto de pinturas y dibujos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Versalles o La Granja¹.

En efecto, además del lienzo (Fig. 1) expuesto en el Museo Nacional del Prado (408 x 520 cm, firmado y fechado “L. M. Van Loo 1743”), existen un boceto y un dibujo previos a su ejecución final, cada uno de ellos con sus peculiaridades en la resolución formal y nominal de esta asamblea dinástico-familiar: el boceto, en el *Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon*, y el dibujo, en la Academia de San Fernando. Y, también, dos pinturas posteriores que copian la gran composición: una, de autor anónimo, en una colección privada francesa; y otra, en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (405 x 515 cm) (Fig. 2). Esta última constituye un magnífico ejemplo del eclecticismo representativo de mediados del siglos XIX, ajeno a cualquier individualidad de estilo, al reproducir con fidelidad el original tanto en la escenografía como en la distribución espacial de los personajes, si bien carece del virtuosismo técnico de éste y se aleja ligeramente en la plasmación de los rasgos faciales de algunos miembros de la familia real. Sobre la misma trataremos de aportar nueva información acerca de su encargo, autoría y ejecución.

El lienzo original de van Loo y la Serie Cronológica de los Reyes de España

En 1743, van Loo concluía el que puede ser entendido como la máxima expresión del género durante el reinado de Felipe V: un retrato colectivo de los miembros de la familia real en el que plasmó la majestad regia con los atributos que le son propios, en un magnífico interior áulico como corresponde a un encargo oficial².

De inmediato, el gran lienzo pasó a formar parte de la Colección Real. Tras una primera mención en 1748 en la Furriera de la Reina³, figura en los inventarios del Palacio del Buen Retiro realizados en 1772 y 1794⁴; a este último corresponde el número 371 en color blanco del ángulo inferior derecho⁵. Entre ambos, en 1785 había sido objeto de una restauración a cargo del pintor de cámara Jacinto Gómez⁶. Asimismo, diversos eruditos lo citan en las estancias palaciegas, caso del ilustrado canario y académico de

¹ Pascal TORRES GUARDIOLA, “La familia de Felipe V”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición (Segovia, La Granja de San Ildefonso, 2000), Madrid, 2000, p. 324.

² Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “Felipe V y el retrato de corte”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio Real, Museo Nacional del Prado y Casa de las Alhajas, 2002-2003), Madrid, 2004 (2ª ed.), pp. 130-134.

³ Así queda recogido en la ficha catalográfica del Museo Nacional del Prado: “Furriera de la Reina-Casa del marqués de Bédmar, 1748, n° 230”. Véase también Juan R. MARTÍNEZ, “La familia del rey Felipe V”, en *Carlos III y la Ilustración*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio de Velázquez, 1988-1989; Barcelona, Palacio de Pedralbes, 1989), t. II, Barcelona, 1988, p. 435.

⁴ De interés resulta a este respecto el seguimiento llevado a cabo por José Luis SANCHO, “Retratos de familia de los Borbones 1700-1801”, en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, pp. 130-133.

⁵ Inv. Carlos III, Buen Retiro, 1772, [s.n.]; Inv. Testamentaria Carlos III, Buen Retiro, 1794, n° 371. Sobre los números en los lienzos del Prado como testigos de la colección histórica a la que pertenecieron, véase María LÓPEZ-FANJUL Díez DEL CORRAL y José Juan PÉREZ PRECIADO, “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, X, 41 (2005), pp. 84-110.

⁶ Ana María MACARRÓN MIGUEL, *Historia de la conservación y restauración: desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Madrid, 1995, p. 121.

la Historia José de Viera y Clavijo⁷, Antonio Ponz⁸, Nicolás de la Cruz Bahamonde⁹ y Juan Agustín Ceán Bermúdez¹⁰.



Fig. 1. Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V*, 1743. Óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado [P02283]

En los primeros años del siglo XIX abandonó su primitiva ubicación en cumplimiento del decreto de José I Bonaparte que habilitaba el Palacio de Buenavista como almacén de obras de arte procedentes de varios Sitios Reales, conventos e iglesias de Madrid y de sus alrededores con un doble objetivo: enviar parte de ellas al *Musée Napoléon* de París y formar con las restantes un Museo de Pinturas en Madrid.

⁷ *Elogio de Felipe V Rey de España... Su autor Don Joseph de Viera y Clavijo*, Madrid, 1779, p. 46. Sobre el contenido del *Elogio*, con una breve alusión al lienzo de van Loo, véase Marina ALFONSO MOLA y Carlos MARTÍNEZ SHAW, “Los *Elogios* de Felipe V de 1779”, *Trocadero*, 12-13 (2000-2001), pp. 43-54.

⁸ Antonio PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1793, t. VI, p. 122.

⁹ A su llegada a Madrid en junio de 1798 Nicolás de la Cruz Bahamonde, Conde de Maule, pudo admirar “un gran quadro de toda la familia de Felipe V firmado L. M. Vanloó 1743”, ubicado en la segunda sala de la Galería de las Infantas del Buen Retiro, en Nicolás de la CRUZ Y BAHAMONDE, *Viage de España, Francia, e Italia*, Cádiz, 1812, t. XII, p. 580.

¹⁰ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. V, p. 130.

Terminada la guerra, en 1815 se procedió a inventariar el contenido del palacio con un registro de 601 pinturas, entre las que se encontraba *La familia de Felipe V* de van Loo. Todas ellas fueron entregadas a Fernando VII poco después del fracaso del plan de establecer el Museo Fernandino en dicho edificio¹¹.



Fig. 2. Isidoro Lozano, *La familia de Felipe V*, h. 1851. Óleo sobre lienzo, 405 x 515 cm. Segovia, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso [PI-18E1268P]

A partir de aquí, los datos acerca de su paradero resultan confusos, por cuanto no existe alusión alguna al lienzo en los primeros catálogos del Real Museo de Pinturas y Esculturas. Habrá que esperar al de 1873, elaborado por Pedro de Madrazo, para encontrar la primera referencia; en el registro nº 2018, su descripción se acompaña de una breve reseña histórica que finaliza así: “El [cuadro] de Van Loo vino del Pal. de Aranjuez a este Museo en Diciembre de 1847”¹². A tenor de dicha afirmación, *La familia de Felipe V* habría permanecido en Aranjuez hasta su traslado en 1847 al Real Museo de Pinturas. Sin embargo, en el

¹¹ Isadora ROSE-DE VIEJO, “Carlos V y el Furor jamás perteneció a Manuel Godoy”, *Archivo Español de Arte*, 306 (2004), pp. 191-193.

¹² Pedro de MADRAZO, *Catálogo de los Cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1873, pp. 361-362. La referencia a *La familia de Felipe V* y a su traslado desde el Palacio de Aranjuez en 1847 volverá a repetirse en las sucesivas reediciones de 1876 a 1913, esta última con texto en francés y una alusión a su primer emplazamiento en la galería inmediata al Casón del Buen Retiro.

Catálogo de 1920 (undécima edición del de 1873) desaparece la anterior referencia y en su lugar podemos leer que “estaba en el Museo al morir Fernando VII”¹³. Ya la *Advertencia de la Dirección* significaba que se habían corregido los errores de catálogos precedentes, y quizás este fuera uno de ellos¹⁴. Mas con independencia del momento exacto en que arribara al real establecimiento, de lo que no cabe duda es de que a mediados del siglo XIX *La familia de Felipe V* quedó enmarcada en un ambicioso proyecto: la formación de una galería dinástica de retratos de los monarcas españoles.

En la década de 1840 se auspició, desde la oficialidad artística de la corte, la creación de una Serie Cronológica de los Reyes de España, proyecto calificado por J. L. Díez como “uno de los de mayor alcance iconográfico de toda la política museística de la España isabelina”¹⁵. Por Real Orden de 1 de diciembre de 1847, Isabel II aprobaba la propuesta de José de Madrazo, director del Real Museo de Pinturas, de formar una galería real, en la línea de las corrientes europeas eruditas en la recuperación iconográfica de los protagonistas más destacados de la historia. Que la iniciativa tenía en Madrazo a su verdadero promotor lo prueba el hecho de que ya en 1845 aludiera a la “serie cronológica de los Reyes de España que estoy formando para ocupar uno de los salones recién habilitados en este Real Establecimiento”, a la vez que solicitaba permiso para trasladarse a los Reales Sitios a seleccionar aquellos cuadros que pudieran incorporarse a la misma¹⁶. El proyecto definitivo fue redactado por el director del Museo el 9 de marzo de 1848.

La serie comprendía los retratos de todos los monarcas hispanos desde los tiempos visigodos hasta las dinastías de Austrias y Borbones, incluyendo los diferentes reinos cristianos peninsulares. En cierta manera, vendría a constituir el equivalente pictórico al *Sistema de Adornos del Palacio Real* ideado un siglo atrás por el benedictino fray Martín Sarmiento, en ambos casos con el objetivo común de la legitimación dinástica por la tradición histórica; no obstante, así como en aquel todas las esculturas fueron fruto del encargo directo, en la Serie Cronológica apreciamos un doble procedimiento que tiene su punto de encuentro –o de separación– en los Reyes Católicos.

De esta manera, los monarcas de los distintos reinos peninsulares anteriores a Isabel y Fernando fueron concebidos como “retratos históricos”, a modo de galería icónica siguiendo una plantilla fija. Su ejecución recayó en los pintores jóvenes más cercanos al círculo de los Madrazo, en una clara labor de promoción artística que les garantizaba vincular su nombre a un encargo regio y el ingreso de sus obras en el Real Museo. Plasmada con gran fidelidad histórica, la secuencia culminaba en esta primera parte con los retratos de los Reyes Católicos, encargados por José de Madrazo a su hijo Luis (Isabel) y a su discípulo Bernardino Montañés (Fernando). A ambos se sumaron una treintena de pintores, entre los que se encontraban Eduardo Cano de la Peña, Teófilo Dióscoro de la Puebla, Carlos María Esquivel y Léon Bonnat; y también Isidoro Lozano, cuestión de sumo interés para nuestro estudio y sobre la que volveremos más adelante¹⁷.

A partir de los Reyes Católicos, la galería continuaba con las dinastías austriaca y borbónica hasta Isabel II a través de los cuadros ya existentes en las colecciones reales y reunidos al efecto en el Museo; esta medida suponía la ruptura de la unidad formal de la serie, pero aportaba indudables ventajas económicas,

¹³ Pedro de MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1920 [11ª ed.], p. 447. En dicho catálogo el cuadro queda registrado con el nº 2283.

¹⁴ Sin embargo, en los catálogos editados entre 1933 y 1996, la alusión a su presencia en el Museo a la muerte de Fernando VII desaparece, quedando únicamente la referencia a los inventarios del Buen Retiro en 1772 y 1794, lo cual vuelve a introducir un nuevo elemento de incertidumbre.

¹⁵ José Luis DIEZ, “Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX”, en *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, 2006, pp. 104-105.

¹⁶ Así quedaba de manifiesto en la carta dirigida por Madrazo el 15 de julio de 1845 al Intendente General de la Real Casa. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid (AMNP Madrid), Caja 77, leg. 23.01, exp. nº 7. Años 1840-45. Véase también DIEZ, 2006, pp. 104-105; y Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, “José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico”, en *José de Madrazo (1781-1859)*, catálogo de la exposición (Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998; Madrid, Museo Municipal, 1998), Madrid, 1998, p. 65.

¹⁷ DIEZ, 2006, pp. 104-105. En conjunto, la galería icónica constaba de 87 lienzos, hoy dispersos. Da escueta noticia de ella Elías TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, pp. 267-269.

temporales y artísticas. El proceso de traslado y colocación se verificó en los meses siguientes a la Real Orden; de hecho, tenemos constancia de que ocupaban ya su ubicación en junio de 1848, cuando la reina visitó la pinacoteca y se detuvo en las salas recién dispuestas para alojar la galería histórica¹⁸. Entre los cuadros que representaban a los reyes y príncipes de la casa francesa se encontraba *La familia de Felipe V* de van Loo, que figuraba en el denominado “Salón de descanso” de la planta principal junto a obras de Mengs, Largillière, Ranc, Callet, Gérard, Goya, Joaquín Inza, José de Madrazo y Vicente López entre otros, hasta completar un total de 45 pinturas. Conocemos numerosos detalles de la serie borbónica merced a la denuncia efectuada en 1872 por el político y crítico de arte andaluz Francisco Tubino a propósito del desmantelamiento de la colección de retratos por causas políticas, en un texto revelador de cómo el arte debe encontrarse por encima de cualquier condicionamiento ideológico, sea del signo que sea¹⁹.

La copia de *La Familia de Felipe V*: autor y cronología

Con el lienzo de van Loo en el Real Museo formando parte de la Serie Cronológica de los Reyes de España, debió de ser José de Madrazo quien, cumplimentando muy probablemente un mandato regio, ordenó una copia del mismo con destino a La Granja de San Ildefonso, palacio construido durante el reinado de Felipe V. El retrato familiar era bien conocido por el director del Museo, como lo prueba el hecho de que en carta fechada en Madrid el 10 de septiembre de 1846 aventurara a su hijo Federico la posibilidad de encargarle “un cuadro grande con los retratos de toda la familia real por el estilo del de Felipe V de van Loo” para la pinacoteca²⁰.

Hasta este momento, los datos acerca de la copia del original de van Loo resultaban imprecisos, tanto en lo que respecta a su autor y cronología como al momento de su colocación en La Granja. Una de las primeras referencias se debe a Breñosa y Castellarnau, quienes en 1884 sitúan el gran lienzo en el Salón del Trono, y citan como autor a Lozano y Valle, del que no proporcionan mayor información²¹. Encontramos idéntica autoría en un artículo de Maldonado publicado en *La Época* en 1900²². Ya en 1930, Álvarez

¹⁸ Isabel II visitó el Real Museo de Pinturas el sábado 3 de junio de 1848, tal y como recogen las reseñas de prensa: “En la tarde de ayer 3 se dignó S. M., acompañada del señor Marqués de Miraflores, gobernador de Palacio, visitar el real museo de pinturas deteniéndose particularmente en las salas recién dispuestas en aquel magnífico establecimiento para contener por orden cronológico y de dinastías, los retratos de todos nuestros monarcas, formando así un verdadero y utilísimo museo histórico, cuya falta echaban tanto de menos los inteligentes. S. M. vio con el mayor agrado aquella escelente (*sic.*) serie de retratos, que contiene completas las dinastías de Austria y de Borbón, y un crecido número de retratos de los reyes de Aragón y de Navarra y de los condes de Barcelona, serie única en Europa recogida en los palacios y sitios reales por el señor Madrazo, celosísimo director del museo”, en “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 4 de junio de 1848, p. 4.

¹⁹ Merece la pena reproducir íntegra su reflexión: “Al ocuparnos del Museo nos cumple sin embargo consignar la extrañeza con que hemos visto deshacerse la hermosa colección de retratos reunida en la sala de descanso, así como la sala denominada regia, que parece se ha transformado en morada de algunos empleados del establecimiento. La colección de retratos era importantísima y no podemos creer que el hecho de referirse a la dinastía derrocada en Septiembre de 1868, justifique un acuerdo que censuran a una voz cuantos aman las bellas artes, cualquiera que sea su filiación política. El que esto escribe ha tenido por conveniente afiliarse en el partido republicano, y no obstante, siente verdadera admiración hacia los lienzos que existían en el salón de descanso, a pesar de contener los retratos de los reyes y príncipes de la familia de Borbón. Y esto se explica sin esfuerzo con fijarse en los nombres de algunos de los autores representados en esa galería. *Mengs*, retratos de Carlos III, de doña María Ana de Sajonia, del gran duque de Toscana y de su mujer; *Van Loo*, el gran cuadro de la familia de Felipe V; *Largilliere*, retrato de doña María Ana Victoria; *Ranc*, retrato de doña Isabel Farnesio, de Carlos III joven; *Callet*, retrato de Luis XVI; *Gerard*, retrato de Carlos X; *Inza*, retrato de Fernando VII y su hermana María Luisa. Además había otros de *Goya*, *Madrazo* (*D. José*), *López*, etc., hasta cuarenta y cinco. Si hoy una administración radical ha deshecho esta galería, el día en que la república impere, será restablecida cual una memoria que conviene por extremo, ofrecer constantemente a los hombres libres”, en Francisco María TUBINO, “Crítica artística”, *Revista de España*, XXIX (1872), pp. 519-520.

²⁰ José de MADRAZO, *Epistolario* (coord. José Luis Díez), Santander, 1998, p. 524.

²¹ Rafael BREÑOSA y Joaquín M^o de CASTELLARNAU, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, pp. 110-111.

²² J. MALDONADO, “Recuerdos de San Ildefonso”, *La Época*, 24 de agosto de 1900, p. 1.

Cabanas menciona de nuevo a Lozano y Valle, indicando –erróneamente– que la copia vino a sustituir al original que ocupaba el frente principal del Salón del Trono²³.

A partir de los anteriores testimonios, el nombre de Lozano y Valle ha venido repitiéndose en la historiografía artística hasta nuestros días²⁴, produciéndose en algún caso una ligera variación que ha derivado en Lorenzo del Valle²⁵, quizás por cierta confusión onomástica con el pintor coetáneo Lorenzo Vallés (Madrid, 1831-Roma, 1910). No parece haberse tenido en cuenta por tanto el valioso dato que aportan A. García Loranca y J. R. García-Rama en su biografía sobre el pintor riojano Isidoro Lozano a propósito de la realización de una copia del lienzo familiar de van Loo, quizás por lo escueto del mismo que no llega a identificarla con el cuadro de La Granja²⁶. Tomando como punto de partida esta última referencia, trataremos de ampliar los datos sobre el lienzo del Real Sitio.

Un documento fechado en Madrid el 24 de julio de 1852 y conservado en el Archivo del Museo Nacional del Prado nos pone sobre la pista. Lleva la firma de Juan Salmón, secretario del Real Museo, quien había asumido la resolución de diversos asuntos debido a la cuarentena impuesta días atrás a José de Madrazo por haber contraído el sarampión²⁷; y va dirigido al Intendente General de la Real Casa, a quien informa del traslado de varias obras de arte a San Ildefonso en los siguientes términos:

Habiendo tenido a bien S. M. la Reina Nuestra Señora por Real Orden de 15 del corriente, declarar incomunicado por 40 días al Exmo. Sr. Director de este Real Establecimiento, tengo el honor de decir a V. E. que en el día de ayer han salido de esta corte para el Real Sitio de San Ildefonso en un furgón de las Reales Caballerizas el cuadro que ha pintado para dicho Real Sitio D. Isidoro Lozano, copia del de Vanloo, que representa la familia del Sr D. Felipe 5º, y dos estatuas vaciadas en yeso que con destino a la galería baja de aquel Palacio y en virtud de orden de S. M. el Rey ha hecho el formador D. José Panuchi²⁸.

El escrito revela cuestiones esenciales en relación con el lienzo. En primer lugar, facilita el nombre de su autor, el pintor Isidoro Lozano, lo cual nos permite establecer la conexión del artista con la obra. En cuanto a su cronología, la copia debió de ejecutarse en torno a 1851, coincidiendo con la restauración del original llevada a cabo en aquel momento²⁹. Con mayor precisión podemos ajustar la fecha de traslado a La Granja, que tuvo lugar el 23 de julio de 1852 en un furgón de las Reales Caballerizas, junto a dos vacia-

²³ Andrés ÁLVAREZ CABANAS, “Murillo y sus Inmaculadas”, *Religión y Cultura*, XII (1930), pp. 345-346.

²⁴ Así aparece recogido en las sucesivas ediciones de la guía turística *Palacios Reales de La Granja de San Ildefonso y Riofrio* (1ª ed. 1961); y, con posterioridad, en Juan José LUNA, “Louis-Michel Van Loo en España”, *Goya*, 144 (1978), p. 337; *id.*, “La familia de Felipe V”, en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980, p. 157; Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, p. 665, siguiendo a Breñosa y Castellarnau; José MONTERO PADILLA, “La Granja de San Ildefonso”, en *Palacios y Alcázares de España*, Madrid, 1986, pp. 378 y 380; MARTÍNEZ, 1988, p. 435; José Antonio VACA DE OSMA, *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1997, p. 386; TORRES GUARDIOLA, 2000, p. 324; Mª Paz SOLER VILLALOBOS, “La vida cotidiana del rey”, en *Palacio Real de La Granja de San Ildefonso*, Madrid, 2005, p. 106; y SANCHO, 2008, p. 130, el cual fecha la copia hacia 1877. También el *Inventario de Bienes Muebles Histórico-Artísticos* de Patrimonio Nacional, con nº de Catálogo PI-18E1268P, considera la obra como de Lozano y Valle, atribuyéndole una cronología en los siglos XVIII-XIX.

²⁵ José Luis MORALES Y MARÍN, “La pintura española del siglo XVIII”, en *Summa Artis, vol. XXVII. Arte español del siglo XVIII*, Madrid, 1986, p. 94; *id.*, “Los pintores foráneos en la corte de Felipe V”, en *Los siglos del Barroco*, Madrid, 1997, p. 315.

²⁶ “Dos años después (de 1849) realiza para el monarca una copia al mismo tamaño del cuadro de van Loo existente en el Prado y que representa a la familia del rey Felipe V”, en Ana GARCÍA LORANCA y Jesús Ramón GARCÍA-RAMA, *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalupe, Zaragoza*, 1992, p. 358.

²⁷ El propio José de Madrazo alude a este anecdótico episodio en carta enviada el 17 de julio de 1852 al Administrador Patrimonial del Real Sitio de San Ildefonso, a quien comunica que “estoy incomunicado por haber ido a visitar al marqués de Tabuérniga que sin yo saberlo tenía un hijo con sarampión”. En efecto, por Real Orden de 15 de julio, la reina declaró incomunicado por cuarenta días a Madrazo, circunstancia que le impidió desempeñar la dirección del Real Museo de Pinturas hasta el 9 de agosto.

²⁸ AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. nº 12. Año 1852.

²⁹ El 18 de marzo de 1851 se autorizaba presupuesto para la restauración de la obra de van Loo con número de inventario 1972 (actual P02283), que se corresponde con *La familia de Felipe V*. Antonio GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA, *Historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)*, Madrid, 2005, p. 634.



Fig. 3. J. Laurent, *Retrato del pintor Isidoro Lozano*. Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, 1863, nº 774. Madrid, Museo de Historia.

dos en yeso del formador José Pagniucci³⁰. Más tarde tendremos ocasión de abordar en profundidad el proceso de traslado y colocación del lienzo; mas detengámonos ahora en el encargo a Lozano y en el momento en el que se produce, clave para su posterior devenir profesional³¹.

“Artista de indudables dotes y cierto renombre en su tiempo”, en opinión de J. L. Díez³², Isidoro Santos Lozano Sirgo (Fig. 3) nació en Logroño el 1 de noviembre de 1826; aportamos ahora la fecha de su fallecimiento, que tuvo lugar en Madrid el 26 de febrero de 1895³³. Tras cursar sus primeros estudios artísticos en Alicante, Murcia y Valladolid (en esta última ciudad fue premiado con una medalla de plata en el concurso celebrado en 1844), en 1845 se traslada a Madrid, donde se matriculó en la Academia de San Fernando y recibió clases particulares durante seis años de Federico de Madrazo, con quien se formó en un purismo tardorromántico de raigambre académica, deudor de la corriente nazarena por la que su maestro sintió gran admiración³⁴. Desde finales de la década de 1840 comprobamos su participación en diversos certámenes y exposiciones de Bellas Artes; en la celebrada en la Academia de San Fernando en octubre de 1849 presentó su primera composición original, *Santa Isabel de Hungría dando limosna a los pobres*, que recibió el elogio unánime de la crítica por su grado de madurez³⁵.

³⁰ Estos dos últimos se identifican muy probablemente con *Clitia*, vaciado de una estatua de tradición helenística (siglo I. a. C.) y el denominado *Grupo de San Ildefonso*, vaciado de una obra neoática (inicios del siglo I); ambos sustituyeron a las obras originales tras el traslado de estas desde La Granja al Real Museo entre 1829 y 1833. José Jacobo STORCH DE GRACIA, “Grupo de San Ildefonso” y “Clitia”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición (Segovia, La Granja de San Ildefonso, 2000), Madrid, 2000, pp. 445-448. La labor de la familia Pagniucci es analizada por Leticia AZCUE BREA, “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniucci”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73 (1991), pp. 399-427; y en su tesis doctoral *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Madrid, 2002, pp. 283-300.

³¹ No es nuestro propósito trazar la trayectoria completa de Isidoro Lozano, sino contextualizar la ejecución de la copia de *La familia de Felipe V* en el marco de su promoción artística para justificar así los motivos del encargo. Para los datos biográficos nos remitimos a Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (ed. facsímil 1975), pp. 391-393; Wifredo RINCÓN GARCÍA, “Lozano, Isidoro”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. IV, Madrid, 1990, pp. 370-371; y GARCÍA LORANCA Y GARCÍA-RAMA, 1992, pp. 358-361.

³² Díez, 2006, p. 112.

³³ La prensa se hace eco del fallecimiento de Isidoro Lozano, en la mayoría de los casos con una escueta nota de pésame, como podemos comprobar en *El Imparcial*, 27 de febrero de 1895, p. 3; *La Unión Católica*, 27 de febrero de 1895, p. 2; y *La Correspondencia de España*, 27 de febrero de 1895, p. 3. Excepcionales resultan las crónicas de *El Día*, 27 de febrero de 1895, p. 1; y *La Época*, 28 de febrero de 1895, p. 4, que incluyen una extensa necrológica en la que repasan sus principales logros artísticos y apuntan a su modestia natural como causa de que no se reconociera en vida su verdadero mérito.

³⁴ Carlos REYERO y Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995, p. 104.

³⁵ Sirvan como ejemplo la crítica de J. Heriberto GARCÍA DE QUEVEDO, “Exposición de la Academia de San Fernando”, *El Clamor Público*, 9 de octubre de 1849, p. 4; y las reseñas de *El Observador*, 11 de octubre de 1849, p. 4, en la que leemos que “este joven artista, siguiendo por el camino que ha emprendido, logrará alcanzar no pocos laureles”; y del *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 23 de febrero de 1850, p. 2, que felicitaba “al Sr. Lozano por esta obra, notable por lo que vale, más aún

Tanto su vinculación al círculo de los Madrazo, como este primer éxito cosechado en 1849, abrieron las puertas al joven Lozano a su participación en proyectos de mayor envergadura que le permitieron avanzar en su promoción artística. José de Madrazo lo incluyó en la nómina de pintores que ejecutaron la Serie Cronológica de los Reyes de España, para la que pintó los retratos de Fernando II (Fig. 4), Ramiro I, Ordoño II, Ordoño III, Bermudo I y Doña Usenda, todos ellos óleos sobre lienzo de idénticas dimensiones (224 x 140 cms.) fechados entre 1851 y 1852³⁶. El hecho de que le fuera encargado un elevado número de obras resulta elocuente de que nos encontramos ante uno de los alumnos más aventajados –como “discípulo predilecto” lo califica el pintor Ceferino Araujo– de Federico de Madrazo³⁷. De forma paralela, el director del Museo le encomendó la copia del *Retrato de Isabel II* de Federico de Madrazo (1844, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), de la que sabemos por J. L. Díez que estaba destinada a culminar la Serie Cronológica de los Reyes de España³⁸, y no fue la única, pues también copió el retrato de la soberana pintado igualmente por su maestro en 1850 (Roma, *Palazzo di Spagna*³⁹). A los anteriores se suma la copia de *La familia de Felipe V*, de van Loo, con destino a La Granja. Todo ello sin olvidar su colaboración en diversas revistas ilustradas, caso del periódico literario *La Academia Militar*, para el que realizó



Fig. 4. Isidoro Lozano, *Fernando II*, 1851. Óleo sobre lienzo, 224 x 140 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado (en dep. en el Congreso de los Diputados) [P06090]

por lo que promete”. Era tal el grado de madurez del trabajo, impropio de un principiante, que “a no ver escrito en el cuadro el nombre del señor Lozano, creeríamos que había sido pintado por una mano más amaestrada”, significaba –no sin cierta mordacidad– el crítico Vélaz de Medrano, aventurando una posible intervención de Madrazo e invitando a Lozano a desmentir tal sospecha “presentando con el tiempo otras obras que superen a la que ha expuesto este año”, en Eduardo VÉLAZ DE MEDRANO, “Exposición de pinturas”, *La España*, 14 de octubre de 1849, p. 4.

³⁶ Fernando II, firmado, 1851 (en dep. en el Congreso de los Diputados, Madrid); Ramiro I, firmado, 1852 (en dep. en el Museo de Covadonga, Asturias); Ordoño II (en dep. en la basílica de Covadonga, Asturias); Ordoño III, firmado, 1852 (en dep. en el Ministerio de Cultura, Madrid); Bermudo I (en dep. en la basílica de Covadonga, Asturias); y Doña Usenda, firmado (en dep. en el Museo de Covadonga, Asturias). Los retratos de la monarquía asturleonense depositados en Covadonga por Real Orden de 13 de febrero de 1877 son recogidos por Adela ESPINÓS, Mercedes ORIHUELA, Mercedes ROYO-VILLANOVA y Guadalupe SABÁN, “El Prado disperso. Cuadros depositados en Asturias”, *Boletín del Museo del Prado*, 17 (1985), pp. 114 y 116. También los citan OSSORIO Y BERNARD, 1883-1884, p. 392; y TORMO, 1917, pp. 268-269.

³⁷ Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, “Palmaroli y su tiempo”, *La España Moderna*, 105 (1897), pp. 138-139.

³⁸ José Luis Díez, “La reina Isabel II. 1844”, en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1995), Madrid, 1995, pp. 183-184. La copia de Isidoro Lozano, en la que varían algunos detalles del diseño del trono y del fondo, así como de las joyas que luce la reina, fue depositada en la Comisión Provincial de Pontevedra por Real Orden de 7 de junio de 1893, custodiándose actualmente en la Diputación de Pontevedra, en Mercedes ORIHUELA, “El Prado disperso. Cuadros depositados en las provincias de La Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra”, *Boletín del Museo del Prado*, 25-27 (1988), pp. 152-153.

³⁹ La copia (143 x 103 cm.) de Isidoro Lozano se encuentra en una colección particular. GARCÍA LORANCA y GARCÍA-RAMA, 1992, p. 359; y Díez, 1995, p. 220.



Fig. 5 y 6. Isidoro Lozano, *Retratos de Isabel II y Don Francisco de Asís*, 1850. Litografías de J. Donon, 132 x 105 mm. y 112 x 125 mm. Pamplona, Universidad de Navarra.

numerosos retratos de reyes y personajes históricos, entre los que destacan los de Isabel II y Don Francisco de Asís (Figs. 5 y 6), firmados y fechados en 1850, el primero de ellos inspirado en el retrato de Madrazo de aquel mismo año⁴⁰.

Indudablemente, los anteriores encargos supusieron el paso previo al logro de la meta definitiva: el *premio de Roma*. De hecho, el 11 de agosto de 1852 los tres candidatos a la pensión artística en pintura de aquel año, Isidoro Lozano, Germán Hernández Amores⁴¹ y Juan García Martínez, daban principio a los trabajos de oposición⁴². En los meses siguientes se llevaron a cabo los ejercicios “de tanteo” y el cuadro final, un asunto tomado de la historia romana con la representación de *La madre de los Gracos*⁴³. Finalmente, y

⁴⁰ *Retrato de Isabel II, Reina de España*. Litografía, 132 x 105 mm. Lit. de J. Donon. Y. Lozano 1850. Retrato de Francisco de Asís de Borbón. Litografía, 112 x 125 mm. Lit. de J. Donon. Y. Lozano 1850. Otros retratos de Isidoro Lozano para *La Academia Militar* fueron los de la reina madre María Cristina de Borbón, los Reyes Católicos, y Gonzalo Fernández de Córdoba y Francisco Pizarro, todos ellos fechados entre 1850 y 1851.

⁴¹ Sobre el pintor Germán Hernández Amores (Murcia, 1823-1894), quien también colaboró en la Serie Cronológica de los Reyes de España con el retrato del rey Pedro I de Castilla (óleo sobre lienzo, 224 x 140 cm., firmado, 1849, en dep. en la Universidad de Zaragoza), véase OSSORIO Y BERNARD, 1883-1884, pp. 328-330; y Martín PÁEZ BERRUEZO, *El clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores*, Murcia, 1995.

⁴² “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 12 de agosto de 1852, p. 3. Semanas atrás, la prensa se había hecho eco de la Real Orden de 3 de julio por la que quedaba convocado el concurso de oposición para las pensiones de pintura, escultura y arquitectura, recogiendo igualmente los ejercicios y premios de cada modalidad.

⁴³ Esteban CASADO ALCALDE, “Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, 235 (1986), pp. 373-374. A través de los epistolarios de Federico y José de Madrazo tenemos noticia del discurrir de las pruebas, en las que fueron

tras una primera decisión de la Academia en diciembre de 1852 no exenta de polémica⁴⁴, por Real Orden de 10 de enero de 1853 fue otorgada la pensión ordinaria a Isidoro Lozano y una extraordinaria a Germán Hernández Amores, recibiendo ambos 3.000 reales para viajar a Roma⁴⁵. Tal polémica no carece de interés, por cuanto, más allá de los méritos contraídos por uno y otro, refleja el despertar artístico que se produce a mediados del siglo XIX en España⁴⁶.

En los años siguientes remitirán sus trabajos de pensión, entre ellos *La Cava saliendo del baño* (1854, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), por el que Lozano mereció una medalla de segunda clase en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1856⁴⁷. Incluso quienes fueron rivales en el camino hacia Roma colaborarán en proyectos comunes en la Ciudad Eterna, como la decoración pictórica del Colegio Eclesiástico Español que Lozano y Hernández Amores ejecutaron entre 1856 y 1857⁴⁸. No reviste importancia menor esta labor llevada a cabo en Roma, por cuanto abrirá las puertas a Isidoro Lozano a la pintura mural⁴⁹, especialidad a la que se consagrará a partir de la década de 1870 en estrecha colaboración con el marqués de Cubas, sin olvidar sus dibujos para la restauración de las vidrieras de la catedral de León⁵⁰.

En definitiva, el encargo a Isidoro Lozano de la copia de *La familia de Felipe V* de van Loo no constituye un hecho aislado, sino que debe entenderse a la luz del anterior proceso de promoción llevado a cabo en favor del artista. Este reunía las condiciones idóneas para semejante cometido: se trataba de un pintor joven, vinculado al entorno de los Madrazo, y que había irrumpido ya en el panorama artístico en la expo-

cobrando ventaja Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores, en Federico de MADRAZO, *Epistolario*, Madrid, 1994, t. I, p. 467; y MADRAZO, 1998, pp. 598-599 y 602. Al parecer, ya desde los primeros meses se produjeron protestas contra la Academia por conceder ventaja a Lozano sobre los demás aspirantes en los ejercicios iniciales, según denuncia *El Clamor Público*, 27 de agosto de 1852, p. 3.

⁴⁴ Reunida el 12 de diciembre en junta general, la Academia acordó otorgar el premio a Lozano e incluir una recomendación para que el Gobierno concediese una pensión de gracia a Hernández Amores en atención a sus méritos. “Gacetilla. Premios”, *La España*, 14 de diciembre de 1852, pp. 3-4. Frente a quienes defendieron la imparcialidad de la Academia hubo un sector que consideró injusto el fallo, significándose de manera especial el crítico Manuel CAÑETE, “Bellas Artes. Cuadros de los aspirantes a la pensión de pintura en Roma”, *El Heraldo*, 21 de diciembre de 1852, pp. 3-4.

⁴⁵ Margarita BARRIO, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: la Academia de Bellas Artes*, Bolonia, 1966, p. 97.

⁴⁶ Del renovado interés que adquieren los asuntos artísticos mediado el siglo XIX da cuenta Araujo Sánchez 1897, pp. 138-139. El mismo autor contextualiza la polémica oposición de 1852 en *Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX* (estudio preliminar de Arturo del Villar), Santander, 2005, p. 168. Entiende Ceferino Araujo que no hubo otra razón para considerar injusta la decisión de la Academia que el ser Isidoro Lozano discípulo predilecto de Federico de Madrazo, por cuanto “hallarse todo dominado por Madrazo traía estos inconvenientes”. Las protestas habrían sido por tanto fruto más de la envidia que de la objetividad, pero “eran claro indicio de que las artes salían del período de languidez en que yacían y despertaban con nuevo vigor”.

⁴⁷ Recogen los trabajos enviados Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 18 y 19 (1964), pp. 36, 39 y 56; y CASADO ALCALDE, 1986, pp. 373-374. Por el director de la Academia Española en Roma, Antonio Solá, tenemos noticia de los problemas de salud que aquejaron a Isidoro Lozano –traslado incluido a Florencia por prescripción facultativa– y del retraso que ello supuso en el envío de algunos trabajos, en BARRIO, 1966, pp. 101-103.

⁴⁸ Carlos REYERO, “Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIII (1993), pp. 13-28.

⁴⁹ Fue tal la consideración que alcanzó como pintor mural que en 1878 un autor lo incluía en una relación de artistas de la talla de Fra Angelico, Andrea del Sarto, Giorgio Vasari, Federico Zuccaro, Lucas Jordán, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Vicente López, en Javier FUENTES Y PONTE, “Memoria sobre la influencia del culto de María en las Bellas Artes”, en *Certamen público celebrado con motivo del concurso de premios abierto por la Academia para solemnizar el aniversario XVI de su instalación en la tarde del 13 de octubre de 1878*, nº 18, Lérida, 1878, p. 179.

⁵⁰ Leemos en la necrológica de Isidoro Lozano que “ha sido celosísimo y activo auxiliar del señor marqués de Cubas, lo mismo en las obras de la catedral de Madrid que en todas las realizadas por este arquitecto”. “Don Isidoro Lozano”, *El Día*, 27 de febrero de 1895, p. 1. La reseña enumeraba otros edificios decorados por el pintor, caso del desaparecido palacio de Alcañices en la calle de Alcalá, el Museo Anatómico impulsado por el doctor Pedro González Velasco –actual Museo Nacional de Antropología– y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Recientemente aluden a la colaboración entre Cubas y Lozano, a propósito del taller de vidrieras barcelonés Amigó, Sílvia CAÑELLAS y Núria GIL, “La Fábrica de Vidrieras de los Amigó”, *Cuadernos del Vidrio*, 3 (2014), pp. 42-59.

sición de Bellas Artes de 1849, amén de demostrar sus cualidades como retratista en diversas publicaciones ilustradas de la época. Al igual que otros pintores de su generación, colaboró en la Serie Cronológica de los Reyes de España, a lo que sumó la copia de dos retratos de Isabel II ejecutados por Federico de Madrazo y del gran lienzo familiar. Todo ello le permitió acumular méritos como paso previo a su marcha a Roma en 1853 para culminar su formación.

El traslado y colocación del lienzo en el Real Sitio de La Granja

Contextualizado el encargo de la copia de *La familia de Felipe V* en el marco de la promoción artística de Isidoro Lozano, abordemos por último el proceso de traslado y colocación del lienzo en La Granja, el cual guarda estrecha relación con la estancia veraniega de la familia real en 1852.

Ya Felipe V había impuesto a la corte española la rutina de pasar las “jornadas” estacionales en los Reales Sitios⁵¹, tradición que se cumplió fielmente aquel año, de manera que la familia real partió de Aranjuez hacia Madrid el 3 de julio y, tras permanecer en la capital la jornada siguiente, emprendió el viaje a San Ildefonso en la madrugada del 5 de julio, llegando al Real Sitio a las diez y veinte minutos de la mañana⁵².

Diez días más tarde, el administrador patrimonial de San Ildefonso, Atanasio Oñate, remitía una carta a José de Madrazo solicitando el envío de técnicos del Real Museo para restaurar algunos cuadros del Palacio de Riofrío por expreso deseo de Don Francisco de Asís⁵³. Tal petición planteó un conflicto a Madrazo, dado que únicamente disponía del equipo que, bajo la dirección del segundo restaurador Severiano Marín, se disponía a partir hacia El Escorial para continuar con las campañas veraniegas que desde la década anterior se llevaban a cabo en San Lorenzo. En consecuencia, se vio obligado a enviar a Marín a La Granja, posponiendo así su labor restauradora escurialense.

Nacido en Madrid el 8 de noviembre de 1818, fue Severiano Marín un restaurador vinculado al Real Museo de Pinturas, en cuya jerarquizada estructura llevó una ascendente trayectoria, desde sus inicios en 1833 como alumno pensionado hasta su culminación el 1 de julio de 1849 con el nombramiento de segundo restaurador⁵⁴. De su valía profesional dan fe los sucesivos testimonios firmados de puño y letra de José de Madrazo, quien lo califica de “excelente restaurador” y ensalza sus “brillantes disposiciones y aptitud reconocida para la restauración”⁵⁵. El propio Marín significaba en 1857 que le cabía la satisfacción de haber sido comisionado para llevar a cabo la restauración de cuadros de los más distinguidos pintores; y no le faltaba razón, a juzgar por la relación de obras de El Bosco, Durero, Tiziano, El Greco, Van Dyck, Teniers, Ribera, Velázquez y Murillo entre otros que pasaron por sus manos. Gran parte de su labor tuvo como escenario El Escorial, dentro de las medidas adoptadas por Madrazo con la creación de un taller en el Real Sitio para restaurar los cuadros que por su tamaño y circunstancias particulares no podían ser trasladados a la corte.

Al igual que en años anteriores, en 1852 Severiano Marín había sido nombrado jefe del equipo de restauración de El Escorial, llevando a sus órdenes a los restauradores José Méndez y Francisco Ibáñez⁵⁶. Sin embargo, cuando a mediados de julio su marcha era inminente, llegaba la carta del administrador de San Ildefonso comunicando a Madrazo el deseo del rey de restaurar los lienzos del Palacio de Riofrío. Esta cir-

⁵¹ SANCHO, 2008, pp. 132-133. Sobre la importancia que adquieren los Reales Sitios en el contexto de la formación y evolución de la organización política de la monarquía hispana ya desde el siglo XVII, véase José Eloy HORTAL MUÑOZ, “La integración de los sitios reales en el sistema de corte durante el reinado de Felipe IV”, *Libros de la Corte.es*, 8 (2014), pp. 27-47.

⁵² *El Clamor Público*, 7 de febrero de 1852, p. 2.

⁵³ AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. Año 1852.

⁵⁴ Para una aproximación a la figura de Severiano Marín, véase José Javier AZANZA LÓPEZ, “Catalogación y recuperación del patrimonio artístico en Navarra: un Apostolado atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez”, en *Pulchrum. Scripta varia in honorem M^o Concepción García Gainza*, Pamplona, 2011, pp. 130-141.

⁵⁵ Mariano de MADRAZO, *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, Madrid, 1945, p. 198.

⁵⁶ AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 11. Año 1851-1852. El nombramiento llevaba fecha de 27 de mayo de 1852.

cunstancia obligó al director a trastocar el calendario de aquel año, de manera que Marín debería atender en primer lugar las labores de Riofrío; y, tan solo en caso de concluir pronto los trabajos, pasaría a San Lorenzo para proseguir con la campaña restauradora estival.

El 19 de julio Severiano Marín partía hacia San Ildefonso con la misión de restaurar los cuadros que dispusiese el rey. Aunque no contamos con una relación detallada, por la información que remitió periódicamente a Madrazo sabemos que se encontraban numerosos retratos, paisajes y bodegones, así como dos batallas y el cuadro de san Antonio del oratorio del palacio; a los anteriores se añadieron once retratos de La Granja seleccionados por Don Francisco de Asís⁵⁷. La labor se extendió a lo largo de todo el verano, impidiendo desarrollar aquel año la campaña en El Escorial⁵⁸. Además, a este encargo se iba a sumar de inmediato un nuevo cometido, por cuanto la dirección del Museo vio en la presencia de Marín en el Real Sitio la ocasión propicia para llevar a cabo el traslado y colocación de la copia de *La familia de Felipe V*. En consecuencia, el 23 de julio viajaban el lienzo de Isidoro Lozano y los vaciados de Pagniucci en un furgón de las Reales Caballerizas con destino a La Granja.

Al mismo tiempo, Severiano Marín era advertido de su nueva labor, para la cual solicitó la presencia de Antonio Trillo, primer forrador de cuadros del Museo, quien el 28 de julio era comisionado “para que coloque debidamente en su bastidor y marco el cuadro que ha pintado D. Isidoro Lozano, copia del de Vanloó, que representa la familia del Rey D. Felipe 5^o”. De igual forma, el restaurador debería pasar de Riofrío a San Ildefonso “con objeto de dirigir la colocación del citado cuadro y de darle el barniz que necesitará en cuanto esté el bastidor arreglado y estirado el lienzo que ha ido arrollado”. De las anteriores disposiciones daba cuenta el secretario Juan Salmón al Intendente General de la Real Casa, en un clarificador documento acerca de las atenciones que precisaba el lienzo de Isidoro Lozano⁵⁹.

Antonio Trillo y Severiano Marín fueron, por tanto, los encargados del acondicionamiento de *La familia de Felipe V* de Isidoro Lozano. El primero, llevando a cabo el estirado del lienzo que, por su tamaño, viajó enrollado en un cajón grande y corría peligro de deteriorarse por la humedad del lugar en el que había quedado depositado; y, a continuación, procediendo a armar el bastidor y a colocar la obra en su marco. El segundo, dirigiendo el anterior proceso y aplicando personalmente el barniz para su protección. Aunque carecemos de información precisa, no cabe duda del éxito con que culminó la empresa; así se desprende del testimonio del propio Marín, quien, en el capítulo de servicios extraordinarios contenido en su hoja de servicios, consignaba que en 1852 el rey le concedió verbalmente los honores de Restaurador de Cámara, al haber quedado sumamente satisfecho por los trabajos llevados a cabo en San Ildefonso⁶⁰. Sin duda, entre estos se encontraba la preparación y colocación del lienzo familiar⁶¹.

Pese a que en sus informes Severiano Marín no dejó constancia de la estancia en la que quedó dispuesto el cuadro, esta debió de ser sin duda el Salón del Trono, en el que lo sitúan Breñosa y Castellarnau en su *Guía* de 1884⁶². La detallada descripción se materializa visualmente en la fotografía captada en 1899 por Tirso Unturbe (Fig. 7), quien plasmó con su cámara el palacio y los jardines de La Granja en numerosas

⁵⁷ Así lo hacía saber Severiano Marín a José de Madrazo en sendas cartas remitidas desde el Palacio de Riofrío los días 17 y 21 de octubre de 1852. AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. Año 1852.

⁵⁸ Incluso cuando a comienzos del mes de octubre José de Madrazo reclamó la presencia de Severiano Marín y su equipo en el Museo para continuar con su labor, se encontró con la respuesta negativa del Administrador Patrimonial de San Ildefonso, quien se oponía a su marcha hasta que no culminaran el encargo regio. Madrazo tuvo que insistir en su retorno, e incluso salir al paso de ciertas críticas vertidas sobre su labor, fruto del desconocimiento de las técnicas y tiempos que precisaba la restauración. AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. Año 1852.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Archivo General de Palacio, Madrid, Caja 2647, exp. n.º 48.

⁶¹ No acaban aquí las tareas relacionadas con el lienzo de Isidoro Lozano, pues el 9 de agosto del año siguiente el mayordomo de la Casa Real solicitaba a José de Madrazo el envío a San Ildefonso de un forrador provisto de lienzo en una pieza “para forrar el cuadro de familia de Felipe quinto cuyo original está en el Museo”. Desconocemos en este caso los responsables de la intervención. AMNP Madrid. Caja 352, leg. 18.07, exp. n.º 1. Año 1853. GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA, 2005, p. 636.

⁶² BREÑOSA y CASTELLARNAU, 1884, pp. 110-111.



Fig. 7. Tirso Unturbe, *Palacio de La Granja. Salón del Trono*, 1899. Placa de gelatino-bromuro, 18 x 24 cm. Salamanca, Filmoteca de Castilla y León.

ocasiones⁶³. El mismo emplazamiento ocupaba el 29 de junio de 1908, cuando el Salón del Trono acogió el bautizo del infante Don Jaime de Borbón; las fotografías y grabados que ilustran el acontecimiento muestran el gran lienzo de Lozano como telón de fondo de la ceremonia⁶⁴.

Tras los sucesivos avatares del siglo XX –entre ellos el incendio que padeció el palacio en enero de 1918, del que el cuadro se libró gracias a la rápida actuación del pintor y conservador de los Reales Palacios Gabriel Palencia Urbanell⁶⁵–, y después de ocupar diversos emplazamientos, en la actualidad *La familia de Felipe V* se encuentra en la Galería de Retratos o Primera Antecámara de la planta principal.

⁶³ En 1899 Tirso Unturbe realizó un reportaje fotográfico sobre el Palacio de La Granja y sus jardines, compuesto por quince placas de gelatino-bromuro que recogen seis interiores y nueve vistas de las fuentes más importantes. Acu ESTEBARANZ, *Los Unturbe. Fotografos de Segovia*, Valladolid, 2000, pp. 15 y 134.

⁶⁴ Sirvan, a modo de ejemplo, los reportajes de *Nuevo Mundo*, 756, 2 de julio de 1908, s.p.; *Blanco y Negro*, 896, 4 de julio de 1908, s.p.; y *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 8 de julio de 1908, pp. 8-9, con un magnífico dibujo del pintor y dibujante Manuel Alcázar y Ruiz.

⁶⁵ En un primer momento las noticias resultaron confusas, llegando a afirmarse que el lienzo familiar había perecido en las llamas: “Del gran lienzo, copia de Van Loo, representando a la familia de Felipe V, apenas queda nada”, refiere *La Época*, 5 de enero de 1918, p. 1. Sin embargo, finalmente pudo salvarse gracias a la actuación de Gabriel Palencia, según leemos en *La Época*, 7 de enero de 1918, p. 3: “El cuadro de la Regia familia fue cortado perfectamente por el conservador del Palacio, Sr. Plasencia (*sic.*), para salvarlo. El marco quedó luego intacto”.

Conclusión

Artista perteneciente a una generación “que ha marcado nuevos derroteros al progreso moderno”, refiere su necrológica⁶⁶, Isidoro Lozano se expresó en diversos campos de la creación plástica: pintor mural y de caballete, dibujante e ilustrador, no menos interés reviste su labor docente en centros como el Conservatorio de Artes de Madrid, su vinculación a instituciones como la Sociedad Económica Matritense y las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de Arqueología y Geografía, y sus relaciones con otros artistas de la época, caso de los Madrazo, Germán Hernández Amores y el marqués de Cubas. Y, en el origen de todo ello, se encuentra una labor de promoción artística minuciosamente diseñada, de la que formaba parte el encargo de la copia de *La familia de Felipe V* de Louis van Loo, que le permitió unir su nombre a una de las obras más célebres del retrato real dieciochesco y acumular méritos de cara a su inmediata proyección. Sirva este trabajo para contextualizar la ejecución del lienzo de La Granja y reivindicar al mismo tiempo un estudio monográfico que aborde en profundidad su figura⁶⁷.

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Navarra, Profesor Titular de la misma. Forma parte igualmente del profesorado del Master Interuniversitario en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte, de las Universidades de Las Palmas de Gran Canaria y Santiago de Compostela. Ha ampliado su formación mediante estancias en centros europeos y mexicanos. Su actividad investigadora se orienta hacia la protección del patrimonio cultural; arquitectura y urbanismo de la Edad Moderna y Contemporánea; ceremonial, arte efímero y emblemática; arte del siglo XIX; y escultura urbana. El resultado es más de 150 publicaciones científicas, comisariado de cinco exposiciones y edición de tres publicaciones. Ha participado en diversos proyectos de investigación financiados, y ha sido director de diferentes cursos y congresos nacionales e internacionales.

e-mail: jazanza@unav.es

⁶⁶ “Don Isidoro Lozano”, *El Día*, 27 de febrero de 1895, p. 1.

⁶⁷ Deseo manifestar mi mayor agradecimiento a las personas e instituciones que han contribuido a la realización de este trabajo: a Carmen Díaz Gallegos, conservadora de pintura moderna de Patrimonio Nacional; a Ana Martín Bravo, Jefa del Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado, a Felicitas Martínez Pozuelo y a Yolanda Cardito Rollán; y a María Teresa Conesa, Jefa de la Sección de Fondos de la Filmoteca de Castilla y León.