

PEDRO LÓPEZ DE LERENA: NUEVA IDENTIFICACIÓN PARA EL
RETRATO DE *FROILÁN DE BERGANZA*
PINTADO POR MAELLA*

VIRGINIA ALBARRÁN MARTÍN¹
Investigadora independiente, Madrid

En este artículo se demuestra que la pintura de mano de Mariano Salvador Maella que se considera desde antiguo como retrato de Froilán de Berganza (Museo del Prado) realmente representa al ministro Pedro López de Lerena, I conde de Lerena.

Palabras clave: Pedro López de Lerena; conde de Lerena; Froilán de Berganza; Mariano Salvador Maella; Agustín Esteve; retrato; siglo XVIII.

PEDRO LÓPEZ DE LERENA: A NEW IDENTITY FOR THE PORTRAIT
FROILÁN DE BERGANZA PAINTED BY MAELLA

This article demonstrates that the painting by Mariano Salvador Maella long considered a portrait of Froilán de Berganza (Museo del Prado), instead represents the minister Pedro López de Lerena, 1st count of Lerena.

Key words: Pedro López de Lerena; Count of Lerena; Froilán de Berganza; Mariano Salvador Maella; Agustín Esteve; portrait; 18th century.

Cómo citar este artículo / Citation: Albarrán Martín, Virginia (2021) “Pedro López de Lerena: nueva identificación para el retrato de *Froilán de Berganza* pintado por Maella”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 94, núm. 376, Madrid, pp. 417-424. <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.24>

El retrato conocido como *Froilán de Berganza*, conservado en el Museo del Prado² [fig. 1], es una obra firmada por Mariano Salvador Maella (1739-1819) que está considerada “como el retrato de mayor calidad del todavía exiguo catálogo de efigies autógrafas del valenciano, ajenas a la familia real”.³

La identificación del representado se ha apoyado desde antiguo en la inscripción contenida en el memorial que aparece sobre la consola, donde se lee: “Ex.^{mo} Sr/ Froylan / de Bergan / zo / Suppl.^o”, considerándose que esta inscripción aporta el nombre del retratado.⁴ Sin embargo, dicha fórmula, habitual en la correspondencia de la época, no ha sido correctamente interpretada:

* Además de a las personas mencionadas a lo largo de este trabajo, quiero agradecer la ayuda prestada al Prof. D. Jesús Urrea, al Dr. Javier Jordán de Urries, a D. Roberto Alonso, la Dra. Gudrun Maurer, D. Carlos Teixidor, D^a Luisa Pérez, D. Justo Castillo, D. Manuel Osuna y, muy especialmente, al Dr. Pedro J. Martínez Plaza.

¹ v.albarran@outlook.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0223-4471>

² P-007052. *Froilán de Berganza*, hacia 1798. Óleo sobre lienzo, 142 x 109 cm.

³ Mano, 2011: 538-539.

⁴ Se incluyó como “D. Froilán de Berganzo” en el *Catálogo*, 1902: 92, núm. 570, y desde entonces no se ha cuestionado, siendo repetido, entre otros, por Mayer, 1928: 468; Luna, 1988: 49; Morales y Marín, 1991: 119; 1996: 75 y 173; Luna, 2008: 301-302 y Mano, 2011: 538, quienes, además, lo citan erróneamente como “Berganza”.



Fig. 1. Mariano Salvador Maella, *Froilán de Berganza* (ahora identificado como *Pedro López de Lerena, I conde de Lerena*), h. 1791. Madrid: Museo Nacional del Prado (© Museo Nacional del Prado).

Froilán de Berganzo (que no Berganza) no es el destinatario de la súplica sino quien la eleva a un “Excelentísimo Señor”, que es la persona retratada en el cuadro. La fórmula funciona igual en el memorial que porta en la mano y que contiene una súplica del propio Maella,⁵ siendo, en este caso, el recurso que utiliza el pintor para incluir su firma.⁶

Esta cuestión explica claramente el hecho de que no se haya localizado nunca noticia alguna relacionada con Berganzo ni entre los miembros de la administración real ni entre los caballeros de Santiago,⁷ cuyas insignias ostenta el efigiado, cuando es evidente, dado el aparato del retrato, que se trata de alguien de cierta relevancia.

La comparación de este retrato con otro ejemplar anónimo que se hallaba en la colección de Bernardino Melgar, IX marqués de Benavites (1863-1942),⁸ en el que el personaje representado está cla-

⁵ En dicho memorial se distingue claramente: “Exm^o. S. / Sup^{ca}. V.E. se dign[e] / concederle / Mariano / Maella”.

⁶ Se advierte asimismo de forma clara en el retrato que Maella hizo de Antonio Valdés y Bazán (colección particular), quien sujeta un memorial en el que se lee “Ex^{mo} S. / Mariano / Salvador Maella / sup.”. Mano, 2011: 541-542, núm. VII.6.

⁷ Así, anota Mano, 2011: 538: “No obstante, es del único del que no se ha conseguido localizar noticia alguna que permita reconstruir la biografía del homenajeado [...] La única insignia que porta en el pecho es la de caballero de la Orden de Santiago, aunque no se ha podido encontrar su expediente entre la prolija documentación de la Orden”.

⁸ Sus medidas son 100 x 75 cm. *Recibos núm. 100-199 de devoluciones de obras de arte autorizadas por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, Archivo del Museo del Prado (AMP), caja 407, legajo 11.237, exp. 1, doc. 2, recibo 113, núm. 107.



Fig. 2. Anónimo, *Pedro de Lerena*, h. 1790. Detalle. Autor de la fotografía: Vicente Salgado Llorente. Madrid: Archivo Arbaiza, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte).

ramente identificado mediante una inscripción situada en la parte inferior,⁹ permite aclarar sin género de dudas que el retratado es Pedro López de Lerena, I conde de Lerena (1734-1792) [fig. 2].

Entre otros cargos, Lerena fue consejero de Estado, gobernador del Consejo de Hacienda y secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda, puesto que desempeñó entre enero de 1785 y su fallecimiento en enero de 1792 y al que corresponde el uniforme que luce en el retrato del Prado, concretamente el grande de secretario del Rey, caracterizado por los bordados de palmetas y lazadas con borla entre ellas.¹⁰ Asimismo, exhibe en la casaca cruz bordada y venera rica, probablemente de diamantes, de caballero de Santiago, honor que Lerena recibió el 20 de septiembre de 1787.¹¹

El rostro de Lerena es muy similar en los dos ejemplos, mostrando al ministro con una edad, peinado y gesto análogos, como si uno de los retratos fuese consecuencia o estuviese basado en el otro. Sin embargo, y aunque la fotografía del Archivo Arbaiza no tiene la suficiente resolución como para distinguir con detalle el modo en que el retrato está pintado, no presenta la misma naturalidad ni igual calidad que el retrato del Prado, por lo que no es posible, al me-

nos contando solo con esta imagen, atribuir el retrato de la colección Benavites al propio Maella.¹²

Sí parece, en cambio, que están pintados en fechas muy próximas. Es probable que el de la colección del marqués de Benavites se hiciese con motivo del enlace de Lerena, en septiembre de 1790, con María de la O Josefa Pescatori Díaz de Lavandero Baroni y Urtusaustegui,¹³ que en breve heredaría el marquesado de San Andrés de Parma¹⁴ [fig. 3], razón por la que el retrato adopta un carácter más privado y aparece vestido de calle, con chaleco y casaca con bordados de flores y tricorno bajo el brazo.¹⁵ El del Prado, por el contrario, tiene un carácter más oficial y podría

⁹ Archivo Arbaiza, ARB-MP-00938, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid (IPCE). La inscripción dice: "DON PEDRO DE LERENA, PRIMER CONDE DE / LERENA, MINISTRO DE HACIENDA DE CARLOS III, 17 [ilegible]".

¹⁰ Archivo General de Palacio, Madrid (AGP), Planos P00004908 y P00006870.

¹¹ Cárdenas Piera, 1994: 187, núm. 2.039.

¹² Morales y Marín, 1980: 67, núm. 4, lo consideró pintado por Vicente López y lo fechó en 1790, mientras que Díez, 1999, t. II: 153, núm. P-619 recoge un retrato de Lerena en colección particular que podría corresponderse con aquel, pero no lo considera de López sino atribuible, precisamente, "al círculo más inmediato a Maella".

¹³ Fernández García, 2004: 207. Fue el tercer matrimonio para Lerena. Abbad / Ozanam, 1992: 119-120. Ozanam, Didier: "Pedro López de Lerena y de Cuenca". En: <http://dbe.rah.es/biografias/12309/pedro-lopez-de-lerena-y-de-cuenca> [24/11/2020].

¹⁴ Su padre, Francisco Antonio Pescatori, III marqués de San Andrés, falleció el 6 de abril de 1791. Entre sus testamentarios se hallaba Pedro de Lerena. *Marqués de San Andrés*, Archivo General del Ministerio de Justicia, Madrid (AGMJ), leg. 207-1, exp. 1838, doc. 26.

¹⁵ A pesar de que la fecha del retrato no se pueda leer porque queda tapada por la etiqueta con el número de fotografía que se le dio al cuadro cuando la colección Benavites fue incautada durante la Guerra Civil (*Recibos...*, AMP), es obvio que puede no corresponder con la fecha en que el retrato fue pintado sino con el momento en que se añadió la cartela con la inscripción que, en este caso, es posterior a su nombramiento como conde de Lerena en marzo de 1791. En la misma colección se hallaba un retrato de María Josefa Pescatori, de distinto autor, también anónimo, pero de medidas similares, con el que hubo de formar pareja (Archivo Arbaiza, ARB-MP-00938, IPCE).



Fig. 3. Agustín Esteve y Marqués, *La marquesa de San Andrés*, h. 1791. Ciudad de México: Museo Nacional de San Carlos (© Museo Nacional de San Carlos).

haberse realizado con motivo de la adquisición del título de conde de Lerena, que obtiene el 1 de marzo de 1791,¹⁶ pintándose entre esta fecha y principios del otoño siguiente, en que Lerena enferma y ya no se recupera.

El marquesado de Benavites está emparentado con el de San Andrés de Parma,¹⁷ de ahí que dentro de su colección se hallasen varios retratos de los Pescatori.¹⁸ El retrato de Lerena pudo hacerse originariamente para formar parte de la galería familiar por el motivo ya referido o bien haber ingresado en aquella a través de su esposa María Josefa, a quien, en su testamento, fechado en Madrid el 8 de diciembre de 1791, Lerena legó, entre otros bienes, todas sus pinturas,¹⁹ “en demostración al grande amor que le he tenido y tengo”.²⁰

De este retrato, además, hay que referir varias copias de autor anónimo: una, en paradero desconocido, que hasta la década de los años setenta del siglo pasado se localizaba en la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdemoro — localidad natal de Lerena —, y que se conoce por un documento gráfico²¹ [fig. 4], y otra, de menor calidad, en colección particular.²²

El retrato conservado en el Museo del Prado sobresale dentro de la producción de Maella por su excepcional energía y por la admirable exqui-

sitez de tratamiento.²³ Vinculado al retrato neoclásico derivado de las enseñanzas de Anton Raphael Mengs, se caracteriza por su precisión en el dibujo, armonía cromática y hondura psicológica en la expresión, que lleva a destacar el carácter resuelto del retratado, combinando magistralmente idealización y naturalismo al no ocultar los rasgos propios de Lerena, como las cejas pobladas o la papada.

Siguiendo un modelo de retrato establecido desde antiguo para las figuras de poder, Maella lo muestra en pie, ante un fondo arquitectónico clásico, flanqueado a su izquierda por un cortinaje.²⁴

¹⁶ *Conde de Lerena*, AGMJ, exp. 1667, caja 189-1, doc. 1, fol. 1.

¹⁷ Bernardino Melgar era hermano de José Nicolás Melgar Álvarez y Abreu, V marqués de San Andrés de Parma. Su tatarabuela Teresa era hermana de María Josefa Pescatori.

¹⁸ *Catálogo*, 1902: 74-77. En la documentación relativa a esta familia se les cita indistintamente como “Pescatori” o “Piscatori”.

¹⁹ Morales y Marín, 1994: 29, cita a Lerena entre la nobleza de nuevo cuño y altos dignatarios que reunió algunas importantes galerías, si bien no refiere cómo llega a tal conclusión. Sánchez Cantón, 1937: 165, alude a una *Inmaculada Concepción* de Murillo que perteneció al ministro.

²⁰ De entre “todas las joyas y alajas de diamantes, y demas piedras preciosas” que asimismo le dejó, excluyó “la venera rica de mi Orden de Santiago ha de quedar incorporada en el mayorazgo que fundaré”. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), T. 20701, fols. 537v-538. Agradezco a D^a. Beatriz García Gómez, directora del AHPM, su ayuda a la hora de localizar dicha documentación.

²¹ Agradezco a D^a. María Jesús López Portero, archivera del Archivo Municipal de Valdemoro, que me haya facilitado dicha fotografía.

²² Bango Torviso / Gutiérrez Pastor, 2019: vol. II, 395, fig. 6. El retrato está identificado en el pie de foto como “Pedro de Lerena” y se fecha hacia 1790.

²³ Luna, 2006: 170.

²⁴ A lo largo de la década de 1790 los retratos de hombres de Estado fueron simplificándose en lo relativo a la carga emblemática mostrada, reduciendo los elementos metafóricos indicativos de la posición y jerarquía para, en cambio, dar mayor protagonismo a la psicología y expresión interior del modelo. Luna, 2008: 301-302; Glendining, 1992: 88-103. Molina 2013: 107-110, 206. Esta cuestión refuerza la cronología propuesta aquí para el retrato de Lerena del Prado frente al año de 1798 que se mantiene en dicha institución.

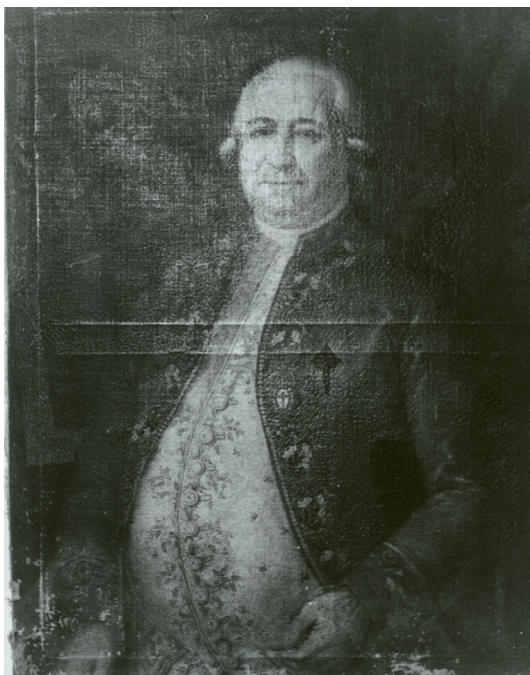


Fig. 4. Anónimo, *El conde de Lerena*, h. 1791. Obra en paradero desconocido (Fotografía: Archivo Municipal de Valdemoro).



Fig. 5. Anónimo, copia según Mariano Salvador Maella, *Caballero desconocido* (ahora identificado como *Pedro López de Lerena, I conde de Lerena*), h. 1791. Madrid: Delegación del Gobierno (Delegación del Gobierno en la Comunidad de Madrid).

A su derecha, una consola con una escribanía y la súplica de Berganzo, alusivos a su labor de despacho, y unos libros, tal vez sus propios escritos, como el *Reglamento General de las Reales Fábricas de Cristales de San Ildefonso*, de 1787, o la *Memoria sobre las Rentas Públicas y Balanza Comercial de España*, que entregó a Carlos IV en noviembre de 1790. Al refinamiento evidente de rostro y manos hay que sumar el detallismo con que el pintor recrea los encajes de la corbata y los puños, los bordados del uniforme, la venera, las cadenas que, a modo de “châtelaine” cuelgan de la cintura — y de las que tal vez colgase su estampilla²⁵ — y la empuñadura del espadín.

Una copia coetánea de autor anónimo, inédita,²⁶ reproduce con detalle el retrato, aunque sin gran pericia [fig. 5]. Su interés reside en que, precisamente, el único elemento que se ha eliminado con respecto al original es el memorial sobre la mesa que incluye el nombre de Froilán de Berganzo, lo que vuelve a demostrar que esta no es la identidad del retratado.

Froilán de Berganzo, no obstante, existió, pero no fue más que un empleado de la hacienda real. Era administrador de la Real Renta del Tabaco de la villa de Illescas y de su partido,²⁷ cargo que disfrutaba, al menos, desde 1792.²⁸ Estaba casado con Ángela Cristóbal de Lara, que era natural de Valdeolivas, del obispado de Cuenca,²⁹ ciudad con la que Lerena estuvo estrechamente

²⁵ Lerena consiguió permiso del rey Carlos III para agilizar las normas de firma de los documentos oficiales, primero abreviando su apellido a Pedro de Lerena (1785) y, después, empleando la estampilla (1786). Ozanam, Didier: “Pedro López de Lerena y de Cuenca”. En: <http://dbe.rah.es/biografias/12309/pedro-lopez-de-lerena-y-de-cuenca> [24/11/2020].

²⁶ Conservada en la Delegación del Gobierno en la Comunidad de Madrid. Agradezco a D^a Raquel Molina Paris, Jefa de Sección de Gestión del Patrimonio de dicha institución, la ayuda proporcionada en el estudio de este retrato.

²⁷ *Testamento que otorgan Don Froylan de Berganzo, Administrador de la Real Rentta del Tavaco de esta villa de Yllescas y su Partido y Doña Angela Christoval su muger*, 30 de diciembre de 1794, Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), T. 28264, fols. 19-20 v. Por el mismo documento se conoce que su padre, Ambrosio de Berganzo, y su madre, Juana García de Montejo, fueron vecinos de Medina del Pomar (Burgos).

²⁸ *Estado General de la Real Hacienda de España é Indias... 1792*: 193. En las guías correspondientes a 1808 y 1818 figura en el mismo cargo en Griñón (p. 244 y p. 302, respectivamente).

²⁹ Ángela Cristóbal, casada en segundas nupcias con Berganzo, falleció en Griñón el 9 de abril de 1822. Archivo

relacionado pues residió y se casó allí con su segunda esposa, Juliana de Lomas,³⁰ y fue, además, donde conoció a su protector, el conde de Floridablanca, quien lo nombró Contador de Cuentas Reales en Cuenca y, más tarde, Regidor perpetuo de la ciudad.³¹ De este modo, no se puede descartar que Lerena y Berganzo fuesen conocidos o que, aprovechando esta relación de su mujer con la ciudad, Berganzo solicitase a Lerena un cargo dentro de la administración de la Real Hacienda.

El Resguardo de Tabaco reportó a Lerena considerables beneficios derivados de los comisos del producto, algo que fue posible gracias al concurso de los dependientes que participaban de la gestión de las rentas, quienes asimismo recibían ganancias en proporción correspondiente a su cargo, a lo que se sumaban los distintos privilegios de que disfrutaban, como el de aforamiento, derecho a portar armas o exenciones tributarias y de quintas, entre otros.³² En este sentido, no extraña que algunos de estos empleados, como sería el caso de Juan de Ortiz y Borja, coronel agregado al Batallón de Voluntarios de Aragón a quien Lerena situó al frente de la persecución del contrabando en Andalucía, se refiriera al ministro como su “gran valedor” y “más venerado protector”.³³

Podría pensarse que Berganzo, en agradecimiento por su nombramiento en el citado puesto, aprovechara la adquisición del título nobiliario de Lerena para encargar el retrato y regalárselo a su valedor, lo que justificaría sobradamente la inclusión de su nombre en él. Sin embargo, es difícil que desde un puesto de su categoría lograra reunir en poco tiempo la cantidad suficiente como para costear una obra de mano de un pintor de Cámara tan solicitado como Maella.³⁴ Por ello, lo más probable es que la inclusión de la súplica de Berganzo, que Lerena debía de estar despachando en el momento en que se pintaba el retrato, responda al deseo del propio ministro de dejar constancia de otra de sus facetas, la de benefactor.

Lerena desempeñó varios puestos en la administración hasta su nombramiento como secretario del Despacho de Hacienda.³⁵ Desde este cargo debía autorizar cualquier gasto que se efectuase contra el erario real, entre ellos los relacionados con los pintores al servicio del monarca. Además, entre sus responsabilidades se hallaba la Superintendencia de las Reales Fábricas, como la de Tapices de Santa Bárbara, a través de la cual tuvo importante contacto con artistas como Francisco Bayeu, Francisco de Goya³⁶ o el propio Maella,³⁷ por lo que no extraña que acudiese a este a la hora de afrontar su retrato. De hecho, Maella debía de resultarle particularmente grato ya que con anterioridad le había encomendado los lienzos destinados al retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdemoro, obra costeadada por el propio Lerena para la que obtuvo autorización real a finales de diciembre de 1788.³⁸ Sin embargo, por razones que se desconocen,

Diocesano de Getafe (ADG), Griñón, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, *Libro de difuntos 8º (1814-1851)*, fol. 21. Su padre, Gregorio Cristóbal, y su madre, Catalina de Lara, fueron vecinos de Arandilla, obispado de Cuenca. *Testamento...*, AHPT, 28264, fol. 19.

³⁰ Su primera esposa, Isabel Martínez Moral, también era natural de Cuenca. AHPM, T. 20701, fols. 537v. Melón, 2015: s. p.

³¹ Abbad / Ozanam, 1992: 119-120.

³² Escobedo Romero, 2007: 54-59, 250-251; Melón, 2015: s.p.

³³ Melón, 2015: s.p.

³⁴ El 18 de noviembre de 1830 Berganzo falleció “extremadamente pobre, y como tal fue enterrado en el tramo de los pobres de esta dicha yglesia”. ADG, Griñón, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, *Libro de difuntos 8º (1814-1851)*, fol. 45 v.

³⁵ Abbad / Ozanam, 1992: 119-120. Ozanam, Didier: “Pedro López de Lerena y de Cuenca”. En: <http://dbe.rah.es/biografias/12309/pedro-lopez-de-lerena-y-de-cuenca> [24/11/2020].

³⁶ Goya recibió el encargo de pintar un retrato para Lerena, según le refirió a Martín Zapater en carta del 28 de mayo de 1785 (Águeda / Salas, 2003: 208-209, núm. 70). Glendinning / Medrano, 2005: 129, relacionaron esta referencia, sin mayor explicación, con el retrato del ministro Miguel de Múzquiz de la colección del Banco de España.

³⁷ Véanse las comunicaciones sobre las normas para el perfeccionamiento de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara entre Lerena, Bayeu y Maella o las relativas a los nombramientos de Francisco de Goya y de Ramón Bayeu como Pintores del Rey en 1786, entre otras, en Sambricio, 1946: docs. 79-95.

³⁸ El marqués de Valdecarzana, sumiller de corps, comunicó a Maella que “con fecha de 29 de corriente [diciembre de 1788], me dize el Excmo. Sr. Conde de Floridablanca, haver resuelto el Rey que Vmd. pinte para la Yglesia de Valdemoro tres Quadros, uno de la Asunción, otro de San Pedro Mártir y el otro de San Julián, entendiéndose para ello con el señor don Pedro de Lerena”. Sambricio, 1955: 26. Morales y Marín, 1979: 196, doc. 33. El patronato de la capilla mayor de la citada iglesia le fue concedido a Lerena en abril de 1790. López y López de Lerena, 1875: 20. Salas, 1964: 291-293.

tal vez por la carga de trabajo que afrontaba Maella en esas fechas, los lienzos finalmente fueron pintados por Francisco Bayeu, su hermano Ramón y Goya.³⁹

De este modo, la realización del nuevo retrato de Lerena apenas dos años después supondría, sin duda, el desquite tanto para el comitente como para el artista.

Es probable que también este retrato figurase entre las pinturas heredadas por Josefa Pescatori, si bien, no se ha podido rastrear su procedencia con anterioridad a su ubicación en 1902 en poder del anticuario Rafael García Palencia.⁴⁰ En su testamento, Lerena dejó establecido la formación de un inventario que debía presentarse ante el corregidor más antiguo de Madrid para que lo hiciera protocolizar,⁴¹ sin embargo, dicho inventario, si se efectuó, no se ha localizado hasta la fecha, como tampoco el que, por su parte, autorizó a elaborar María Josefa Pescatori a los dos días del fallecimiento de su esposo por no quedar conforme con la parte recibida.⁴²

Cabe concluir recordando que en 1922 Mayer citó como pareja del retrato de Berganzo otro de su mujer, del que señala estar atribuido a Goya en una colección americana y que “pintado con soltura, parece un pastel, como muchas creaciones de esta época”.⁴³ En 1908 Calvert había incluido en su catálogo el retrato de la marquesa de San Andrés pintado por Agustín Esteve —aunque con atribución a Goya—, situándolo asimismo en poder del Rafael García Palencia [fig. 3],⁴⁴ por lo que es lógico pensar que fuera pareja del retrato de Lerena conservado en el Prado. Sus medidas, de 139,5 x 105,5 cm, muy próximas a las del retrato del ministro, refuerzan esta relación.

En 1916 Beruete ubicaba un retrato de la marquesa de San Andrés, “sentada, figura hasta las rodillas”, en una colección alemana,⁴⁵ probablemente la misma del comerciante, coleccionista y marchante húngaro Marcell Von Nemes, en la que se registra en 1925.⁴⁶ Cabe la posibilidad de que Beruete se estuviera refiriendo a una colección distinta y que el retrato, antes de ingresar en la colección Nemes, hubiera pasado por una americana, sin embargo, el propio Mayer, al recoger el retrato en su monografía sobre Goya de 1925, no anota ninguna colección americana en su procedencia.⁴⁷ Por otro lado, al citar el retrato de la marquesa y a otra versión en busto, Beruete los describe como “muy detallados, con recuerdos todavía del arte de Mengs”, al contrario que Mayer, por lo que es probable que el estudioso alemán estuviese confundiéndolo con la copia de autor

³⁹ La comunicación a Maella de finales de 1788 (véase la nota 38) hace imposible la cronología propuesta entre 1786 y 1787 para el dibujo preparatorio y el lienzo de Goya de la *Aparición de la Virgen a san Julián* con destino al templo de Valdemoro (Salas, 1964. Matilla / Mena 2018: 333-334, núm. 34) ya que necesariamente habría de fecharse después de la renuncia de Maella a este encargo. La existencia de un boceto de dicho asunto de mano de Maella, que Mano, 2011: 501, núm. V.136, relaciona con el encargo de Lerena para Valdemoro, revelaría que el pintor tardó cierto tiempo en renunciar a dicho cometido.

⁴⁰ *Catálogo*, 1902: 92, núm. 570. Mano, 2011: 539. Según Mayer, 1922: 483-484, el retrato formaba parte de la colección del marqués de la Vega-Inclán. En venta por la casa de Subastas Sotheby's Madrid en junio de 1985, fue adquirido por el Estado español y depositado en el Museo del Prado.

⁴¹ AHPM, T. 20701, fols. 544-544 v.

⁴² AHPM, T. 19821, fols. 1-2v. Tampoco se ha hallado inventario de bienes al fallecimiento de María Josefa en 1820. El 12 de septiembre de 1815, habiendo profesado en el convento de carmelitas descalzas, vulgo Baronesas, traspasó todos sus bienes, incluidas las pinturas, a su hermana María Teresa Piscatori. En noviembre de 1844, el hijo y heredero de esta, Joaquín de Mora y Piscatori, dividió los bienes entre sus hermanas María Cayetana, Petra y Nicolasa. AHPM, T. 20100, fols. 255-257 y T. 25270, fols. 492-494.

⁴³ Mayer, 1922: 483-484; 1928: 468. Mano, 2011: 243, nota 9 y 539.

⁴⁴ Calvert, 1908: núm. 137.

⁴⁵ Beruete, 1916: 32, 173, núm. 92.

⁴⁶ Mayer, 1925: 202, núm. 411. El retrato fue vendido en 1928. *Collection...1928*: 14. N. 36. A mediados de la década de 1950 se hallaba en la colección del empresario sueco Axel Wenner-Gren, de donde pasó, en 1972, por donación de sus sucesores, al Museo Nacional de San Carlos de México (4431), donde se conserva en la actualidad. Soria, 1957: 87, núm. 6. Agradezco a D^a Mireida Velázquez Torres y a D. Mariano Meza Marroquín, Directora y Curador, respectivamente, de dicho Museo, la ayuda prestada en el estudio del retrato.

⁴⁷ Según Mayer, 1925: 202, núm. 411, después de pasar por el anticuario Rafael García Palencia, estuvo en manos de Durand-Ruel (París), luego en la colección M. Perdoux (París) y, finalmente, en la de M. Von Nemes (Munich). Tampoco citó colección americana en la versión en alemán de la monografía, de 1923, en la que señaló como procedencia del cuadro las colecciones de García Palencia, Durand-Ruel y M. Perdoux. Mayer, 1923: p. 201, núm. 411.

anónimo que el 31 de mayo de 1932 fue vendido en Puttick's de Londres⁴⁸ y que actualmente se custodia en la Fundación Lázaro Galdiano.⁴⁹

BIBLIOGRAFÍA

- Abbad, Fabrice / Ozanam, Didier (1992): *Les intendants espagnols du XVIII^e siècle*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Águeda, Mercedes/Salas, Xavier de (eds.) (2003): *Cartas a Martín Zapater*. Madrid: Istmo.
- Bango Torviso, Isidro / Gutiérrez Pastor, Ismael (dirs.) (2019): *Floridablanca: la sombra de un rey*. 2 vols. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Beruete y Moret, Aureliano de (1916): *Goya pintor de retratos*. Madrid: Blass y Cia.
- Calvert, Albert F. (1908): *Goya: An Account of His Life and Work*. Londres-Nueva York: John Lane.
- Cárdenas Piera, Emilio de (1994): *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*. T. VI. Madrid: Ediciones Hidalguía-Instituto "Salazar y Castro".
- Catálogo de la exposición nacional de retratos* (1902). Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Collection Marcell de Nemes. Tableaux-Tapisseries, Emaux de Limoges, Miniatures sur velin, Bronzes-Orfèvrerie. Vente publique à Amsterdam*, 13-14 novembre 1928. Amsterdam: Frederick Muller & C^a.
- Díez, José Luis (1999): *Vicente López (1772-1850)*. 2 tomos. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico.
- Escobedo Romero, Rafael (2007): *El tabaco del rey: la organización de un monopolio fiscal durante el Antiguo Régimen*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Estado General de la Real Hacienda de España é Indias. Año de 1792*. Madrid: por la Viuda de D. Joaquin Ibarra.
- Fernández García, Matías (2004): *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real: Algunos personajes de su Archivo*. Madrid: Caparrós Editores.
- Glendinning, Nigel (1992): *Goya: la década de Los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Glendinning, Nigel / Medrano, José Miguel (2005): *Goya y el Banco Nacional de San Carlos: retratos de los primeros directores y accionistas*. Madrid: Banco de España.
- López y López de Lerena, Vicente (1875): *Historia de Valdemoro*. Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentesnebro.
- Luna, Juan José (1988): "Obras inéditas de Mariano Salvador Maella y otras consideraciones". En: *Fragmentos*, 12, 14, Madrid, pp. 45-55.
- Luna, Juan José (2006): "Don Froilán de Berganza (h. 1798)". En: Ruiz Gómez, Leticia (ed.): *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 170.
- Luna, Juan José (2008): "La representación del poder en la pintura de retrato en España durante el siglo XVIII". En: Cabañas Bravo, Miguel / López-Yarto Elizalde, Amelia / Rincón García, Wifredo (eds.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, pp. 291-304.
- Mano, José de la (2011): *Mariano Salvador Maella: Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Matilla, José Manuel / Mena Marqués, Manuela B. (dirs.) (2018): *Francisco de Goya: Dibujos. Catálogo razonado. Vol. II: 1771-1792*. Santander: Fundación Botín-Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Mayer, August L. (1922): *Geschichte der Spanischen Malerei*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann.
- Mayer, August L. (1923): *Francisco de Goya*. Múnich: Verlag F. Bruckmann A.G.
- Mayer, August L. (1925): *Francisco de Goya*. Barcelona: Labor.
- Mayer, August L. (1928): *Historia de la pintura española*. Madrid: [Espasa Calpe].
- Melón, Miguel Ángel (2015): "Servir y servirse del Estado. Pedro López de Lerena y la persecución del contrabando en la España del siglo XVIII". En: *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 8, 30, s. p.
- Molina, Alvaro (2013): *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra.
- Morales y Marín, José Luis (1979): *Los Bayeu*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Morales y Marín, José Luis (1980): *Vicente López*. Zaragoza: Guara.
- Morales y Marín, José Luis (1991): *Mariano Salvador Maella*. Madrid: El Avapiés.
- Morales y Marín, José Luis (1994): *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid: Cátedra.
- Morales y Marín, José Luis (1996): *Mariano Salvador Maella. Vida y Obra*. Zaragoza: Moncayo.
- Ozanam, Didier: "Pedro López de Lerena". En: *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia. Edición en línea: <http://dbe.rah.es/biografias/12309/pedro-lopez-de-lerena-y-de-cuenca> [24/11/2020].
- Salas, Xavier de (1964): "El Goya de Valdemoro". En: *Archivo Español de Arte*, 37, 148, Madrid, pp. 281-293.
- Sambricio, Valentín de (1946): *Los tapices de Goya*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sambricio, Valentín de (1955): *Francisco Bayeu*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1937): "La venta de cuadros de 1801: La 'Concepción de Aranjuez' y 'El Descendimiento' de Montpellier". En: *Archivo Español de Arte*, 1/13, Madrid, pp. 163-169.
- Soria, Martín S. (1957): *Agustín Esteve y Goya*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia.

Fecha de recepción: 31-III-2021

Fecha de aceptación: 03-VIII-2021

⁴⁸ Soria, 1957: 86, núm. 4.

⁴⁹ Núm. 2332. Sus medidas, 122 x 87 cm, coinciden con las que anota Soria en relación con esta versión. La forma en que está pintada impide atribuir esta copia al propio Esteve y lleva a fecharlo en años posteriores. Agradezco a D^a Carmen Espinosa y a D. Carlos Sánchez la ayuda prestada en el estudio de este retrato.