

Un estudio crítico del pintor Agustín Esteve (1753-*post.* 1820): estado de la cuestión

VIRGINIA ALBARRÁN MARTÍN
Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII

Agustín Esteve fue considerado en vida el mejor retratista cortesano después de Goya, lo que evidencia su amplia producción en este ámbito. Fue, además, colaborador de este en distintos encargos e, incluso, podríamos decirlo así, su copista oficial, lo que ha ocasionado que varias de sus obras se confundan entre sí.

Esta confusión afecta a la justa estimación de ambos pintores y aclararla interesa, por un lado, en lo que respecta a la depuración del catálogo de Goya, al que se atribuyen las cosas más peregrinas, la mayoría de las veces sin la adecuada investigación que lo sustente, pero sobre todo por el propio conocimiento de Esteve, un artista de personalidad definida y destacable que merece ser situado en un lugar preeminente dentro de la producción artística de un periodo que, en sí, está aún muy falto de investigación en lo relativo al trabajo de aquellos artistas que no fueron Goya pero que tampoco fueron mediocres, ni mucho menos.

En fecha temprana Tormo se refería a Esteve como «el verdadero padre de muchísimos cuadros de los que con *Goyas* de la segunda época se confunden por muchos, en España y fuera de ella» (1916: 314), opinión que compartía Ezquerro del Bayo al señalar que «se asimiló a fondo el modo de pintar y de interpretar el natural de Goya, que ni aún los técnicos pueden a veces distinguirlos. ¿Cuántos cuadros atribuidos al genial aragonés serán de su discípulo?» (1942: 22). Este problema era ya evidente en catálogos de la obra de Goya como los de Lafond (1902), Von Loga (1903), Calvert (1908), Beruete (1916) o Mayer (1923).

En 1943 Martín Soria dedicó a Esteve un primer estudio monográfico en el que recopiló datos de su biografía, intentó determinar los rasgos propios de su modo de pintar y reunió un catálogo de 107 retratos, documentados y atribuidos, entre ellos, cerca de una veintena que autores anteriores habían atribuido a Goya. En 1957 amplió el catálogo a 178 en un trabajo que sigue siendo de referencia a la hora de abordar cualquier aproximación al artista. Han pasado, sin embargo, más de 60 años desde entonces y, si bien ha de señalarse el relativamente bajo margen de error

en las atribuciones que hizo Soria, conviene revisar esta publicación para eliminar ejemplos que no corresponden con el modo de trabajar de Esteve y para ampliarlo de distintos modos con información que ha ido apareciendo después.

Esteve era 6 años más joven que Goya y falleció en fecha aún indeterminada posterior a julio de 1820, cuando, tras haber solicitado su jubilación el año anterior por sufrir de problemas de la vista que le impedían pintar, se retiró a Valencia, su ciudad natal, momento a partir del cual no se ha podido documentar ninguna actividad (Albarrán, 2017). Es probable que aún pintase algo pues solo un año antes había retratado a los hijos del duque de Medinaceli.¹

De su formación en las academias de bellas artes de San Carlos de Valencia y de San Fernando en Madrid, así como en los talleres de Francisco Vergara, primero, y de Francisco Bayeu una vez en la corte, devienen las influencias pictóricas que se advierten en su obra: un estilo que denominaríamos neoclásico en composiciones, iluminación y pincelada apurada derivado de las enseñanzas de Anton Raphael Mengs que, a partir de su colaboración con Goya desde 1789, evoluciona hacia un mayor naturalismo. Este aspecto lo reconoció el propio Esteve en la información que le proporcionó a Ceán Bermúdez con destino a su *Diccionario* afirmando que ayudó a Goya en el

desempeño de varios encargos que tuvo de retratos de los Reyes nuestros señores, con el motivo de su exaltación al trono, lo que no dejó de ser útil a nuestro Esteve, pues además de observar el tino y la facilidad con [que] aquel los ejecutaba, se le proporcionó otros muchos que Goya no pudo hacer por su prolija enfermedad (Albarrán, 2017: 10).

Esta ayuda en los primeros retratos de Carlos IV y de María Luisa de Parma pudo comprender la realización de trajes u otros adornos (Buendía, 1996: 123), mientras que el hecho de haber pintado otros en torno a 1793, coincidiendo con la enfermedad de Goya, revela que desde muy temprano en su relación se confiaba en la capacidad de Esteve como pintor.

A estas influencias habría que sumar otra asimismo señalada por Esteve en la información entregada a Ceán y que fue la de Murillo, a quien se sentía inclinado «por el encanto de su hermoso colorido, tomando mucho de su agraciada manera», lo que se advierte en retratos como el de *Manuela Isidra Téllez-Girón* (Museo del Prado) o el del *Niño del cordero* (Museo Lázaro Galdiano) (Jorge Aragonese, 1982; Albarrán, 2017).

El reconocimiento del papel de Murillo en su producción podría entenderse

¹ Soria (1957: n.º 156) lo fecha en 1817. En el *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los Exmos. Sres. Duques de Medinaceli en Madrid*, 1877 (conservado en el ADM-To. Histórico, leg. 85-2, n.º 533), se fecha en 1819.

como una declaración de intenciones en relación con el debate que se estaba desarrollando en ese momento entre los defensores del *bello ideal* mengsiano y los del naturalismo de la tradición española, y en el que, siguiendo argumentos defendidos por Ponz o Ceán Bermúdez, entre otros, se posicionaría a favor de esta, sin embargo, y al igual que Goya seguía reconociendo el influjo del pintor bohemio en su obra en una fecha tan tardía como 1825 –si bien en clara desventaja con respecto a Velázquez (Canellas, 1981: 389-90, n.º 273)–, Esteve mantendría siempre un sentido clasicista en su obra. De hecho ¿podría ser Esteve el anónimo «A. E.» que en 1788 defendió en el *Diario de Madrid* a Bayeu y a Maella contra los ataques de un enconado perseguidor de los clasicistas? (Úbeda, 2001: 313, nota 63).

Además, si a Murillo lo copió en, al menos, cinco ocasiones, a Mengs lo hizo, que se conozca, en seis,² más otra versión en la que copió un *San Fernando* de Murillo pero imitando en su colorido a Mengs, reconciliando en cierto modo ambas posturas (Albarrán, 2018).

La habilidad de Esteve como copista se extendió a otros pintores, como Giordano o Giaquinto, por lo que no ha de extrañar que el propio Goya, o bien los comitentes, confiaran en él cuando requerían reproducciones de alguno de los retratos de aquel. Estas copias se documentan, hasta la fecha, y sin contar las que pudiera hacer de los retratos de los monarcas, entre 1795, en que copia el retrato de la duquesa de Alba de blanco (colección Christopher González-Aller), y 1803, cuando se le encarga la del general Urrutia para una sobrina del militar (Yebes, 1955: 45; Soria, 1957: 37, nota 12).

Algunas de estas copias, aun estando documentadas como de Esteve, se siguen manteniendo como obras de Goya en las colecciones en que se custodian, al igual que sucede con el lienzo original del valenciano que representa a *San Luis Gonzaga* (Museo de Zaragoza), procedente del convento de las Salesas Nuevas de Madrid (Albarrán, 2018: 309-11). Y la misma situación se da con sus retratos.

Lafuente Ferrari lo relegó a pintor de mujeres y niños (1947: 176), lo que se ha ido repitiendo en la bibliografía, aunque lo cierto es que pintó por igual a hombres y a mujeres y desde luego los retratos de niños y de niñas son los menos abundantes en su catálogo. Es verdad que pintó un buen número, a lo que sin duda contribuyó el aumento de este tipo de retrato con respecto a periodos anteriores como consecuencia de la nueva consideración de la infancia y del acceso de nuevas clases sociales a este hábito, algo que se advierte en la obra de otros artistas del momento, empezando por el propio Goya, pero no fueron los más numerosos.

² A las ya conocidas hay que sumar las copias de una *Magdalena*, de un *San Juan* y de una *Santa familia* que formaron parte de la colección de Fernando Casado de Torres. BNE, Ms. 18630/40 (Martínez Plaza, 2018: 93-95).

Referencias de 1803 y 1814 reconocen a Esteve como el pintor de retratos más sobresaliente después de Goya (Bourgoing, 1803, t. I: 289, nota I; Soria, 1957: 40, nota 20) y es que llevaba pintando a lo más granado de la sociedad cortesana desde mediados de la década de 1780. El número de retratos que hizo ha de ser bastante mayor del que registró Soria, como evidencian numerosos ejemplares que han ido apareciendo después.

Por citar algunos casos representativos, puede señalarse que en su artículo de 1943 incluyó retratos que luego retiró del catálogo de 1957 por influencia de Lafuente Ferrari o del marqués de Lozoya, sin embargo, habría que considerar la reincorporación de algunos, como el de *Tomasa de Aliaga*, que se mantiene como obra de Antonio Carnicero en el Museo del Prado (Ansón, 2001), o el del obispo *Manuel Verdugo*, conservado en el Museo Diocesano de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria (Lorenzo Lima, 2016).

Retirados con acierto varios que claramente son obra de distintos artistas, como Francisco Folch de Cardona³ o Francisco Bayeu,⁴ suprimir otros ejemplos no resulta tan fácil en primera instancia dado que, como reconocía ya Soria, al igual que se confunde a Goya con Esteve, se confunde a este con otra serie de retratistas que tampoco están bien estudiados, como Luis de la Cruz, José Suárez o Antonio Poza, lo que demostró Rose en relación con el retrato de la *marquesa de Espeja*, documentado como de este último pintor pero que había sido atribuido tanto a Goya como a Esteve (Rose-de Viejo, 2012). Seguramente a Poza pertenezcan varios retratos más mal asignados al valenciano.⁵

Una serie de retratos atribuidos por Soria siguiendo argumentos estilísticos han sido después confirmados documentalmente. Por la citada información de Ceán se asignan los retratos del obispo Antonio Despuig, que presenta cierta problemática ya que se fecha en 1795 pero aparece revestido de la púrpura cardenalicia, que no obtuvo hasta 1803, por lo que cabría la posibilidad de haber sido repintado (Soria, 1957: 26);⁶ el de la condesa viuda de Lerena, fechable hacia 1790 (Soria, 1957: n.º 6; Albarrán, 2021: 419); los retratos de los marqueses de Villena (Soria, 1956, n.º 83-84; Albarrán, 2018) y los correspondientes a la familia del conde de la Puebla del Maestre, que Soria identificó en el caso del retrato del conde, Francisco de Paula

³ *Manuel Godoy como oficial de Reales Guardias de Infantería*, Museo de la RABASF (Soria, 1957: n.º 8; Rose-de-Viejo, 1983, vol. II: 133-34, n.º 159).

⁴ *Pedro Rodríguez de Campomanes*, Real Academia de la Historia. Documentado como copia de un original de Mengs (Soria, 1957: n.º 12; Pérez Sánchez, 2003: 43-46, n.º 12).

⁵ No corresponden tampoco con el modo de trabajar de Esteve los incluidos por Soria con los n.ºs 5, 131 o 157.

⁶ Una copia de busto, inédita, asignable también a Esteve (colección particular), lo muestra asimismo vestido de cardenal, ante fondo neutro, sin embargo, su radiografía evidencia que originariamente presentaba igual fondo que el retrato de cuerpo entero, desconociéndose el momento en que fue tapado.



FIG. 1: Agustín Esteve, *Francisco de Paula y Juan de Mata Fernández de Córdoba y Pacheco*, 1795. Colección particular.

Fernández de Córdoba, y de los dos hijos varones, aunque no incluyó imagen, como tampoco del retrato de la madre, María Antonia Fernández de Córdoba, y de la hija pequeña, María Luisa, que además se incluyeron sin identificación.⁷

⁷ Los retratos, inéditos y conservados en colección particular, se recogen por Soria con los n.ºs 18, 79, 85 y 86. Los niños están identificados en el propio lienzo como Francisco de Paula y Juan de Mata Fernández de Córdoba y Pacheco; el retrato está firmado en 1795.

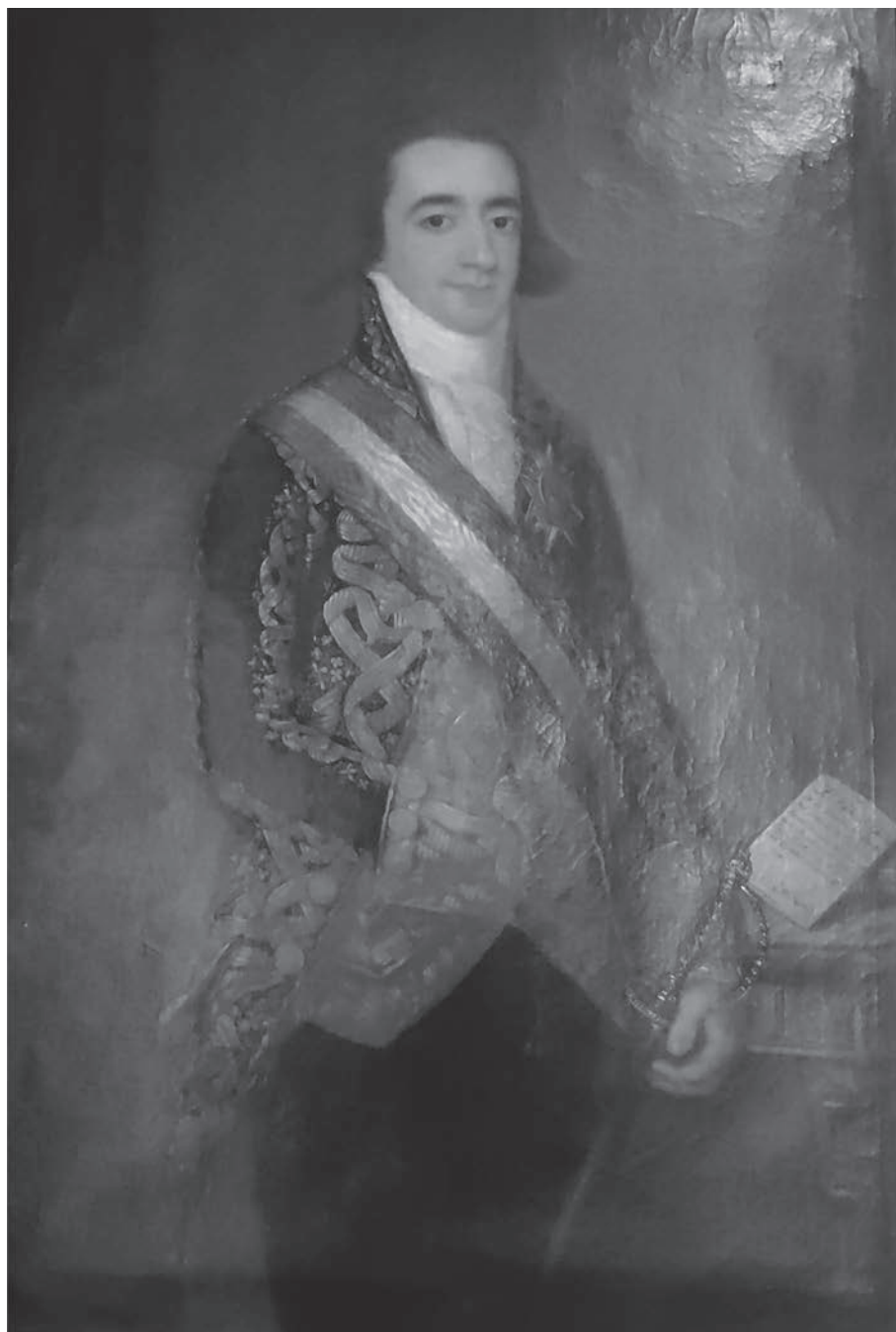


FIG. 2: Agustín Esteve, *El conde de la Puebla del Maestre*, Francisco de Paula Fernández de Córdoba, h. 1795. Colección particular.

Poca gente duda ya de la autoría de Esteve sobre el retrato de la *VI condesa de Montijo acompañada de sus hijas*, sin embargo, sigue apareciendo como obra de Goya en ciertas ocasiones, apoyándose en una tradición por la cual la emperatriz Eugenia de Montijo habría oído de sus tías, las retratadas, que el cuadro lo había pintado Goya (Bango y Gutiérrez Pastor, 2019: 591). Si bien, en 1867 el propio Yriarte no lo reconoció como tal (Barcia, 1911: 50-51, n.º 53) y tampoco se ha mantenido en la mayoría de las publicaciones posteriores. No puede obviarse tampoco que Esteve pintó varias veces para la misma familia: la condesa, María Francisca de Sales Portocarrero, ya poseía en 1778 una copia realizada por Esteve de una *Virgen con el Niño* que se tenía como de Murillo (Albarrán, 2018: 308-309) y asimismo retrató de medio cuerpo a la condesa, a su esposo, Felipe de Guzmán Palafox, y al hijo mayor, Eugenio Eulalio Guzmán Palafox y Portocarrero, conde de Teba.⁸

En cuanto a nuevas identificaciones, el que Soria incluyó como *Señora desconocida de blanco* fue publicado recientemente en el catálogo de la colección Koplowitz, a la que pertenece, como retrato de Josefa Manuela Téllez-Girón, marquesa de Marguini, hija mayor de los IX duques de Osuna (Martínez, 2017: 62-65, 162, n.º 11), algo que no comparto pues el propio Esteve retrató a Josefa Manuela en 1798, fecha cercana al retrato de la dama de blanco, y ambos personajes tienen poco que ver (Soria, 1957: n.º 47; Albarrán, 2017). Ninguno de los retratos conservados de la joven la muestra con el cabello rubio y tampoco tuvo los ojos azules.⁹ En este caso, el retrato parece provenir de la casa de Montijo,¹⁰ por lo que lo lógico sería que se tratase de alguien vinculado con ella de algún modo. Me inclino más a pensar que la retratada sea *María Francisca Fernanda Fitz-James Stuart zu Stolberg-Gedern, futura duquesa de Híjar*, con la que encuentro cierto parecido a través de sus retratos conocidos, como el firmado por Thomson en 1828 (Ezquerro del Bayo, 1916: lám. LI), a pesar de los aproximadamente 32 años que median entre ellos pues el de Esteve habría que situarlo en torno a 1795-1796, cuando Francisca Fernanda tendría unos 21-22 años, ya de moda el atuendo con el que Goya retrató a la duquesa de Alba y tal vez pintado con motivo de haber concebido o haber dado a luz a su hija, que nació en 1795. Además, la joven era hija del IV Duque de Berwick, cuyo nieto heredaría también el ducado de Alba, en el que asimismo se hallan bienes

⁸ BNE, Ms. 21.455, fols. 39-41. El retrato del conde de Teba podría ser el catalogado como «Conde de Montijo», de la colección marqués de Rafal, en el IPCE, Archivo Moreno, 1169_B. Soria, 1957: n.º 69 incluye un retrato de busto de la condesa, aunque la calidad de la imagen conocida (Calvert, 1908: lám. 146), impide determinar si es de mano de Esteve.

⁹ Véase las miniaturas que le pintaron Augustin, Sicardi o Bouton entre 1799 y 1802 (Ezquerro del Bayo, 1934: láms. XIX y XX).

¹⁰ *El Siglo...* (2007: n.º 37), donde se presentó como retrato de Tomasa de Palafox y Portocarrero, con la que tampoco guarda parecido, a tenor de los retratos conservados pintados por Esteve (Soria, 1957: n.º 60), Goya (MNP P2448) o José Alonso del Rivero (MNP O702).

procedentes de la casa de Montijo, como el citado retrato de la condesa de Montijo acompañada de sus hijas (Barcia, 1911).

Entre las obras que a lo largo de estas décadas se han dado a conocer hay que destacar varias firmadas y fechadas, como un *retrato de dama* pintado en 1785 (colección particular, Palma de Mallorca), muy interesante porque es el más temprano que se conoce fechado y permite determinar el modo de pintar del artista antes de su colaboración con Goya (Subasta Pierre Bergé, Mallorca, 2016: n.º 131).

La inscripción del *retrato del conde de Cron* (colección particular) está bastante perdida, posiblemente por una no muy correcta restauración que también se ha llevado por delante otras sutilezas, aunque parece leerse el año «1799». En cualquier caso, ha de ser posterior a 1795, cuando Cron es nombrado mariscal de campo, uniforme que luce en el retrato.

La incluida en el retrato de *María Josefa de Terán* integra el nombre de la retratada, el apellido del pintor y el año de 1807 (Museo de Bellas Artes de Asturias).¹¹ Fue encargado por su esposo, el militar y pedagogo Francisco Amorós y Ondeano, con destino a la galería de retratos que creó en su residencia de la calle de San Bernardo de Madrid. Justo al lado vivía Esteve, valenciano como Amorós, quien también le encomendaría la copia de un original de Goya del retrato de cuerpo entero de *Manuel Godoy como fundador del Instituto Pestalozzi* (RABASF).¹²

Más importante aún es la miniatura con un retrato de busto de *Fernando VII* (colección particular), única que se conoce firmada por Esteve, por lo que necesariamente ha de ser el punto de partida que sirva para determinar su producción en este género en el que, a decir de Goya, su colaborador destacó (Águeda y Salas, 2003: n.º 132).¹³

Entre las obras documentadas hay que señalar los retratos de *Francisco Javier Osorio de Moscoso, conde de Trastámara* (colección particular) y el de su hermano *Juan Bautista María* (The Cleveland Museum of Art), hijos de los XI condes de Altamira, que se hallan citados como de Esteve en un inventario de bienes.¹⁴ En mi opinión, ambos son póstumos, a lo que respondería el formato en riguroso perfil del primero, probablemente porque el artista carecía de modelos para representarlo de frente, mientras que el estatismo de Juan María podría indicar que tuvo que par-

¹¹ Agradezco a Alfonso Palacio y a Gabino Busto Hevia, Director y Conservador de Arte Antiguo, respectivamente, de dicho Museo, la ayuda prestada en el estudio del retrato.

¹² Hay otra versión en la de San Carlos de Valencia (Mano, 2009: XXXI-XXXV; Rose-de-Viejo, 2010). Esteve retrató en varias ocasiones a Godoy y a otros miembros de su familia (Soria, 1957: n.ºs 77, 105, 106, 111-116, 172); BNE, Ms. 21.455, fols. 39-41: «los Señores Branciforte y su esposa, la madre de esta».

¹³ Miniaturas atribuidas a Esteve en Ezquerria del Bayo (1916: n.º 666); Ezquerria del Bayo (1934: lám. XV); Albarrán (2017: 36).

¹⁴ *Inventario postmortem del XV conde de Altamira, Vicente Joaquín Ossorio de Moscoso*, 13-14 de marzo 1864, en Pérez Preciado (2010: doc. 20, n.ºs 507 y 548); Salomon (2014).



FIG. 3: Agustín Esteve, *Fernando VII*, h. 1815. Colección particular.

tir de algún retrato previo, tal vez incluso una miniatura.¹⁵ Esteve retrató asimismo al padre de los niños, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, a la madre, María Ignacia Álvarez de Toledo, y a otros hijos, Vicente y María Agustina.¹⁶

¹⁵ Los niños fallecieron en 1785. Por el contrario, los retratos de los hijos vivos en el momento del encargo se habrían encomendado a Goya.

¹⁶ Con posterioridad a abril de 1789, fecha en que al conde de Altamira se le concedió la Orden del Toisón de Oro, Esteve lo retrató en, al menos, dos ocasiones. Uno de los retratos, con formato ovalado (colección particular), se registra en el inventario de 1864 con el n.º 438. Con el n.º 439 se incluye, como pareja, el de su esposa, que probablemente sea el conservado en el Museo del Castillo de Peralada y en el que la dama luce la banda de la Orden de María Luisa, que obtuvo en junio de 1795, tres meses antes de fallecer. Con el n.º 544 se anota otro retrato del conde como «parece de Esteve». Podría ser copia del registrado por Soria con el n.º 42, firmado en 1790 y conservado en la Universidad de Granada, tal vez el mismo que incluye con el n.º 43 y que localiza en la colección duque de Medina de las Torres (IPCE, Archivo Moreno, 03781_A). El retrato de María Agustina y de Vicente, incluido en el inventario con el n.º 492, está sin localizar. Ha de ser posterior a 1787, año del nacimiento de la primera.

En dicho inventario también se menciona como original del valenciano un retrato de «El general Ricardos descansando sobre su cañón y otros varios atributos de guerra», el cual no solo coincide en medidas con el actualmente expuesto como obra de Goya en el museo de la Academia de San Fernando,¹⁷ sino que figura en el inventario con el número “309”, el mismo que aparece en el ángulo inferior derecho del cuadro. De este modo, la atribución del retrato a Esteve, ya sugerida,¹⁸ se confirma sin género de dudas.¹⁹

En una conferencia que impartí en octubre de 2017²⁰ atribuí a Esteve el de la esposa de Ricardos, *María Francisca Dávila Carrillo de Albornoz, condesa de Truillas*, conservado en la sede de la Junta de Damas de Honor y Mérito, que poco después fue documentado (Martín-Valdepeñas Yagüe, 2018). Esteve retrató también a otros miembros de la misma familia.

Por otro lado, se puede añadir un importante grupo que, aunque no están documentados, resultan indudablemente de mano de Esteve, como el de *Domingo Gayoso de los Cobos, XI marqués de Camarasa*, conservado en la Fundación Casa Ducal de Medinaceli (Sevilla), donde asimismo se conservan, de mano de Esteve, el de su nuera Josefa Manuela, marquesa de Marguini, y el de su nieta María Josefa (Albarrán, 2018); o el retrato de un anónimo caballero de Calatrava (colección particular) (Buendía, 1996: 123).

En relación con el depositado en el Museo Nacional del Romanticismo, recientemente se ha podido determinar la identidad de las retratadas:²¹ se trata de Mercedes de Rojas y Tello, condesa de Villariezo y futura marquesa de Villanueva de Duero, junto a su hija María Asunción. El aspecto de Mercedes coincide con el que muestra en una miniatura fechada en 1819 debida a José Alonso del Rivero (MNP, O3386). Mercedes casó el 15 de agosto de 1795 con Valentín Belvis de Moncada, cuyo retrato de cuerpo entero vistiendo uniforme de guardia de corps, obra indudable de Esteve y procedente, como el anterior, de la colección Bornos, salió hace poco en subasta.²²

¹⁷ 8 pies de alto por 5,5 de ancho, esto es, 2,20 x 1,5 m.

¹⁸ Ansón (1995: 182) lo consideró del taller de Goya. Lo relacionó con Esteve en noticia de prensa de 2014, aunque en ella se confunde el nombre del pintor con el de su familiar, el grabador Rafael Esteve: https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-05-17/bellas-artes-confunde-a-goya-con-un-discipulo_496200/

¹⁹ Se mencionan asimismo en el inventario como de Esteve: «Una niña con corpiño encarnado con la mano derecha acaricia a su perrito y en la izquierda tiene una rosquilla, hija del Sr. Duque de Montemar» (n.º 33); «La duquesa de Medinaceli jugando con un perro que está sobre una silla hermana de la anterior igual en un todo» (n.º 34); «Retrato de Fernando 7.º de cuerpo entero tamaño natural. Escuela de Esteve» (n.º 136) y «Retrato de una niña con una pandereta en la mano sentadita en un almohadón» (n.º 530).

²⁰ «La infancia en la Ilustración y Goya», Fundación de Amigos del Museo del Prado, 09/10/2017. IPCE, Archivo Moreno, 07943_B.

²¹ MNP, P8016 (Albarrán, 2019).

²² Subasta Fernando Durán, 26/07/2017, lote 939, mal identificado como el IX Duque de Osuna. Esteve también lo retrató de busto, como indicó en la relación que proporcionó a Ceán, así como a su hermana, María de las

La edad que aparentan Mercedes y María Asunción, que nació el 4 de julio de 1796, lleva a fechar su retrato hacia mediados de 1797, lo que coincide asimismo con la moda de las camisas de muselina que visten. Si bien, los estudios técnicos efectuados al cuadro revelan que el lienzo fue ampliado cuando estas dos figuras ya estaban pintadas. Se le añadió una porción de lienzo en la parte izquierda para incorporar al personaje que aparece sentado, mientras que se cortó ligeramente por la derecha para centrar la composición. De igual modo, se aprovechó para añadir a la figura de Mercedes la banda de la Real Orden de Damas de la Reina María Luisa, que obtuvo en 1802, fecha en torno a la que habría que situar la modificación del retrato (Albarrán, 2017: 19).

Tradicionalmente se ha identificado a la dama que aparece sentada como la condesa-duquesa de Benavente, María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel, sin embargo, no se ha documentado ninguna vinculación especial entre ella y la condesa de Villariezo como para justificar su inclusión en un retrato de evidente intimidad, como revela la presencia de la cuna de la niña, por lo que cabría la posibilidad de que, a pesar del parecido, esta figura no responda a la duquesa de Osuna, cuya edad en esas fechas no sería tan avanzada como la que muestra la retratada.²³ Podría tratarse de la madre de Mercedes, doña Eusebia Soterraña Tello y Riaño, Dama de la Real Orden de María Luisa desde 1794 y fallecida en 1798. La cercanía de la fecha del óbito a la finalización de un retrato tan familiar habría motivado a Mercedes a solicitar a Esteve la modificación del lienzo para incluir la figura de su madre y su ingreso en la citada Orden. María Asunción casó en 1814 con José Ramírez de Haro, X conde de Bornos. En su testamentaria se citan cuatro retratos de cuerpo entero de Esteve, entre los que pudieron contarse los dos aquí comentados (AHNob, BORNOS, C. 360, D.1.).

Finalmente, cabe hacer mención al trabajo de Esteve como copista. A las copias de retratos de Goya se puede añadir la del retrato de *María Antonia Gonzaga, condesa viuda de Villafranca* (colección particular), que muestra una interesante variación, algo que no es infrecuente ya que con estas copias nunca se pretendió suplantar a un original. También copió sus propios retratos, a lo que responde los dos espléndidos ejemplares de la marquesa de Ariza, *María de la Concepción Belvis de Moncada y Pizarro* (colección duque del Infantado y colección particular).

Mercedes, marquesa de Castromonte. BNE, Ms. 21.455, fols. 39-41. Probablemente el de esta sea uno muy deteriorado conservado en colección particular que Bray (2015: 72-75) cree ser retrato de la esposa de Valentín Belvis.

²³ Compárese, por ejemplo, con los retratos en miniatura, fechados en 1792 y 1794, o el fisonotrazo de 1798, en Ezquerro del Bayo (1934: láms. IX, XII y XVII). El retrato de la lám. XV está obviamente relacionado con el retrato aquí comentado y se cuestiona asimismo su identificación como la duquesa de Osuna. Hubo de ser el modelo usado por Esteve para la misma figura del retrato en tamaño natural.

Bibliografía

- Águeda, Mercedes y Xavier de Salas (eds.) (2003), *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo.
- Albarrán, Virginia (2017), *El desafío del blanco: Goya y Esteve, retratistas de la casa de Osuna. A propósito de la donación Alzaga*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- (2018), «Pintura de tema religioso de Agustín Esteve», en *Scripta Artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, Universidad de Alicante, págs. 305-326.
- (2019) «Agustín Esteve y Marqués» en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es>).
- (2021), «Pedro López de Lerena: nueva identificación para el retrato de Froilán de Berganza pintado por Maella», *Archivo Español de Arte*, n.º 376, págs. 417-424.
- Ansón, Arturo (1995), *Goya y Aragón: familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- (2001), «Francisco Bayeu y Agustín Esteve autores de los retratos de Godoy y de doña Tomasa de Aliaga, hasta ahora atribuidos a Antonio Carnicero», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 85, págs. 13-20.
- Bango Torviso, Isidro e Ismael Gutiérrez Pastor (dirs.) (2019), *Floridablanca: la sombra de un rey*, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2 vols.
- Barcia, Ángel María de (1911), *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Beruete, Aureliano de (1916), *Goya, pintor de retratos*, Madrid, Blass y Cía.
- Bourgoing, Jean François (1803), *Tableau de L'Espagne Moderne*, París, Chez Levrault Frères.
- Bray, Xavier de (2015), «El hombre de blanco: un nuevo goya», *Ars Magazine*, n.º 28, págs. 67-76.
- Buendía, José Rogelio (1996), «En torno al atribucionismo goyesco. La colaboración de Esteve», en *Congreso Internacional: Goya 250 años después. 1746-1996*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, págs. 121-129.
- Calvert, Albert F. (1908), *Goya*, New York, John Lane.
- Canellas, Ángel (1981), *Francisco de Goya: diplomatario*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Yebes, Condesa de [Carmen Muñoz de Figueroa Yebes], (1955), *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín (1916), *Exposición de la miniatura retrato en España*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- (1934), *Retratos de la familia Téllez-Girón. Novenos duques de Osuna*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional.
- (1942), «Esteve miniaturista», *Arte Español*, t. 14, pág. 22.
- Galería Caylus (2007), *El Siglo de Caylus*, Madrid, Caylus y Artur Ramon.
- Jorge Aragoneses, Manuel (1982), «Manuela Isidra Téllez-Girón y el pintor Esteve», en *Miscelánea de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez / CSIC, págs. 224-226.
- Lafond, Paul (1902), *Goya*, París, Librairie de l'Art Ancien et Moderne.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1947), «Goya y Agustín Esteve», en *Antecedentes, coincidencias*

- e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, págs. 171-179.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2016), «Un primer retrato, atribuido de nuevo a Agustín Esteve», en Julio Sánchez Rodríguez (ed.), *Manuel Verdugo: obispo de Canarias. Bicentenario de su fallecimiento (1816-2016)*, Las Palmas de Gran Canaria, Julio Sánchez Rodríguez, editor, págs. 149-153.
- Mano, José Manuel de la (2009), «Bajo el Signo de Goya. Los valencianos Mariano Maella, Agustín Esteve, Vicente López y la renovación de los géneros pictóricos en la Ilustración», en *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Valencia, Museo Bellas Artes Valencia, págs. xxix-xxxix.
- Martín-Valdepeñas Yagüe, Elisa (2018), «El retrato de la Condesa de Truillas de Agustín Esteve y Marqués (1797)», *Archivo Español de Arte*, n.º 361, págs. 70-78.
- Martínez, Alejandro (2017), «Portrait de Josefa Manuela Téllez-Girón y Alonso Pimentel, marquise de Marguini», en Pablo Melendo y Pierre Curiel (dirs.), *De Zurbarán à Rothko. Collection Alicia Koplowitz-Grupo Omega Capital*, Bruselas, Fonds Mercator, págs. 62-65.
- Martínez Plaza, Pedro J. (2018), *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Mayer, August L. (1923), *Francisco de Goya*, Munich, F. Bruckmann.
- Pérez Preciado, José Juan (2010), *El marqués de Leganés y las artes*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- Rose-de-Viejo, Isadora (1983), *Manuel Godoy: patrón de las artes y coleccionista*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- (2010), «Godoy's Gift of His Portrait to Pestalozzi in 1808», *The Burlington Magazine*, n.º 1291, págs. 670-674.
- (2012), «Ni Goya, ni Esteve, sino Poza: el retrato de la XI Marquesa de Espeja y otras obras suyas», *Archivo Español de Arte*, n.º 337, págs. 37-53.
- Salomon, Xavier F. (2014), «Another Brother for Goya's 'Red Boy': Agustín Esteve's Portrait of Francisco Xavier Osorio, Conde de Trastámara», *Metropolitan Museum Journal*, n.º 49, págs. 3-8.
- Soria, Martin S. (1943), «Agustín Esteve & Goya», *The Art Bulletin*, vol. 2, n.º 3, págs. 239-266.
- Soria, Martin S. (1957), *Agustín Esteve y Goya*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- Subasta Pierre Bergé & Associés (2016), *Predio Morell. La Nobleza y la Aristocracia en Mallorca. Colección S. M. Truyols Rovira*. Mallorca.
- Tormo, Elías (1916), «Pintores españoles del 1800. Los todavía setecentistas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 24, págs. 311-317.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Von Loga, Valerian (1903), *Francisco de Goya*, Berlin, G. Grote'sche.
- Yriarte, Charles (1867), *Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*, París, Henri Plon.