Según se viene señalando por parte de la historiografía, el arte de Castillo basculó entre las delicadas formas del rococó, aprendidas de su maestro Corrado Giaquinto, y las frías maneras de un pseudo neoclasicismo derivado de la figura de Anton Raphael Mengs. Esta aseveración, en gran parte cierta, contiene numerosos matices, más sutiles si se quiere, que, si a veces adquieren tildes de un fuerte amaneramiento, señaladas, en ocasiones, como causas de su fracaso profesional, en otras, se conjugan de tal manera, cuando el pintor se ve libre de imperativos estéticos y debe de valerse de su propio instinto, que vienen a alcanzar cuotas de una profunda maestría. En realidad, se debería de considerar a Castillo, al igual que al resto de sus contemporáneos, un ecléctico. En su producción convergen numerosos influjos que el pintor tendrá ocasión de desentrañar, reinterpretar y adaptar a los nuevos preceptos de la época. Unos factores que más deben a la irradiación de unos nuevos ideales promovidos desde las más eximias instituciones enciclopedistas, diferentes a los establecidos en etapas pretéritas, que a sus propias inquietudes artísticas como pintor.



MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
UNIÓN EUROPEA
FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL "Una manera de hacer Europa"
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

JESÚS LÓPEZ ORTEGA José del Castillo (1737-1793) TOMO 1

JESÚS LÓPEZ ORTEGA

José del Castillo (1737-1793)

Un pintor cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII

TOMO 1

José del Castillo

Un pintor cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII

Jesús López Ortega

Tomo I

Real Academia
de Bellas Artes de
San Fernando

La edición de este libro forma parte del proyecto de investigación I+D+i, PGC2018-094432-B-I00 «*El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela*», dirigido por María Teresa Cruz Yábar y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033/) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) Una manera de hacer Europa. Asimismo, ha contado con el patrocinio y apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la cesión de las imágenes y su difusión.

© Jesús López Ortega, 2022

Edita:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid (España)
Tel.: +34 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

ISBN OBRA COMPLETA: 978-84-96406-78-0
ISBN VOL. I: 978-84-96406-79-7
Depósito legal: M-22902-2023

Diseño de cubierta: Javier Suárez
Maquetación: Equipo de Guillermo Escolar Editor

Guillermo Escolar Editor SL
Avenida Nuestra Señora de Fátima 38, 5ºB
28047 Madrid
info@guillermoescolareditor.com
www.guillermoescolareditor.com





Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com

Este libro está dedicado a la memoria de mi padre Luis López Mena (1947-1987), a mi madre, María Isabel Ortega Jiménez, y a mi hermano Luis López Ortega.

Agradecimientos

Sería largo citar aquí a todas aquellas personas que nos han ayudado a la hora de elaborar este estudio. Por ello y de forma genérica, queremos dar las gracias a todos los miembros y personal de instituciones, archivos y bibliotecas que nos han brindado su cooperación y apoyo, en espacial, a mi maestro José Manuel Cruz Valdovinos, María Teresa Cruz Yábar, Anna Reuter, Juan José Luna (†), Elena Santiago Paéz, Amelia Aranda Huete, José Manuel Matilla, Mercedes González Amezúa, Ascensión Ciruelos Gonzalo, Soledad Cánovas del Castillo, Laura Fernández Bastos, Leticia Sánchez Hernández, Lurdes Vaquero, Lourdes González, Cristina Giménez, Francesc Quilez Corella, Mercè Saura, Carmen Espinosa, Juan Antonio Yeves, Marta Cuadros, Elisa d´Ors, Caritina Martínez de la Rasilla, Enrique Calderón Gutiérrez, José Manuel de la Mano, José Luis Sancho Gaspar, Javier Jordán de Urríes, Concha Herrero Carretero, Jesús Cantera Montenegro, Sonsoles Piñeyro y Gudrun Maurer.

Índice

Tomo I

Prólogo 13
Siglas empleadas 17
Introducción: estado de la cuestión y fortuna crítica 19

Itinerario biográfico-artístico

1. Primeros años (1737-1750) 33
   1.1. Nacimiento y noticias familiares 33
   1.2. Primera formación e ingreso en los estudios de la Junta Preparatoria 38

2. Su primer viaje a Italia (1751-1753) 43
   2.1. Premisas 43
   2.2. El binomio romano 47

3. Primeros encargos para la Corte y éxitos en la Academia (1753-1758) 55
   3.1. Entre el obrador y la Academia 55
   3.2. Los premios generales de 1755 56
   3.3. Un oficial en el obrador del primer pintor de cámara 59
   3.4. Seis pinturas de devoción para las celdas del convento de las Salesas Reales de Madrid 64
   3.5. Primeras pinturas para tapices 66
   3.6. Su matrimonio 75

4. Segundo viaje a Italia (1758-1764) 79
   4.1. La convocatoria 79
   4.2. El concurso 81
   4.3. Los preparativos 86
   4.4. De nuevo en Roma 87
   4.5. La instrucción y las obras pintadas durante su segunda estancia en Roma 98
   4.6. Los cuadernos italianos 109

4.7. El regreso a España y su estancia en Nápoles 126

5. El regreso a la Corte (1765-1770) 131
5.1. Noticias familiares 131
5.2. Un panorama desconcertante 132
5.3. Bajo la dirección de Mengs 133
5.4. Pinturas para tapices sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón 138
5.5. La decoración del cascarón del presbiterio de la parroquia de Santa Cruz de Madrid 153

6. Los comienzos de su carrera cortesana (1771-1776) 161
6.1. Noticias biográficas y familiares 161
6.2. Un destino obligado 163
6.3. Anton Rapahael Mengs y José del Castillo 167
6.4. Solicitud de pintor del rey 170
6.5. Las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid 173
6.6. Las pinturas para los tapices de la pieza de cámara del príncipe de Asturias en la zona palactina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial 197
6.7. Las pinturas para los tapices del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo 215
6.8. Las pinturas para los tapices del gabinete del óvalo en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial 223
6.9. Un cuadro para el cuerpo de la nave de la iglesia del monasterio de la Encarnación en Madrid 231
6.10. Las pinturas del oratorio portátil del infante don Carlos 237
6.11. Los dibujos para la edición del *Quijote* de la Real Academia Española de la Lengua de 1780 240

7. Años de madurez artística (1777-1786) 255
7.1. Noticias familiares 255
7.2. Desarrollo artístico 257
7.3. Académico de mérito de la Academia de San Fernando 263
7.4. Solicitud de director artístico de la fábrica de tapices de Santa Bárbara 265
7.5. Restaurador y copista: su intervención en el fresco del Casón del Buen Retiro 267
7.6. Pintor y grabador 277
7.7. Las pinturas para los tapices de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio real del Pardo 288
7.8. Tres lienzos para los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General de Madrid 301

7.9. El *San Agustín* destinado a uno de los altares de la parroquia de San Pedro mártir en la villa de Urrea de Gaén (Teruel) 306
7.10. El cuadro para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid 311
7.11. Un *San Carlos Borromeo* para la iglesia del real sitio del Soto de Roma en Granada 318

8. Senectud y muerte (1787-1793) 327
8.1. Teniente honorario por la sección de Pintura y últimos años en la Academia 327
8.2. Nuevas tentativas a su nombramiento de pintor del rey 330
8.3. Su muerte y noticias familiares 332
8.4. Pinturas para los tapices destinados al dormitorio del infante Fernando en el Palacio real del Pardo 340
8.5. La decoración de la residencia del rey destinada al conde de Floridablanca 355
8.6. Dibujos para la *Colección de retratos de varones ilustres de la nación española* 362
8.7. El fresco de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid 368
8.8. El cuadro del altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid 374
8.9. Últimas obras 378

Documentos 387

Bibliografía 483

Tomo II

Catálogo de su obra

Precisiones al catálogo 527

1. Pinturas 529
1.1. Pinturas documentadas, de segura autoría y atribuidas por el autor 529
1.2. Pinturas rechazadas o mal atribuidas 678
1.3. Pinturas perdidas o en paradero desconocido 689

2. Dibujos 699
2.1. Dibujos documentados, de segura autoría y atribuidos por el autor 699
2.2. Dibujos rechazados o mal atribuidos 941
2.3. Dibujos perdidos o en paradero desconocido 972

3. Grabados 975
3.1. Grabados documentados y de segura autoría 975
3.2. Grabados rechazados o mal atribuidos 1070
3.3. Grabados perdidos o en paradero desconocido 1071

Prologo

El libro de Jesús López Ortega sobre el pintor y grabador José del Castillo es edición corregida y aumentada de su tesis doctoral, que he tenido el honor de dirigir, y que obtuvo la máxima calificación. Durante la elaboración de la tesis, López Ortega fue mostrando una maduración extraordinaria; no solo hasta concluir un texto ejemplar sino también al convertirse en un especialista muy destacado en la pintura española de la segunda mitad del siglo xviii. Desde entonces el doctor López Ortega no ha cesado en su investigación. De ello son muestra los artículos publicados en revistas científicas e incluso un libro que espera ver la luz sin mucha tardanza. Pero también el conocimiento que ha adquirido en ámbitos diversos y que ha crecido considerablemente hasta este libro que ahora tiene el lector en sus manos.

Por una parte, siempre ha sabido manejar la documentación sin miedo a enfrentarse a los archivos en los que ha buscado y encontrado noticias sin fin, sea en los parroquiales y diocesano de Madrid o en los de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y General del Palacio Real, entre otros muchos. Hasta dos centenares y medio de documentos han sido transcritos por el autor. De otro lado ha estudiado las obras conocidas de Castillo con un gran sentido crítico, al tiempo que descubría otras varias siguiendo con especial atención el desarrollo del comercio de anticuarios y casas de subastas.

Prueba de los aspectos que hemos destacado es este libro. Son abrumadoras las noticias familiares de Castillo que incluyen a sus hermanos y a sus hijos con exactitud cronológica y minucioso detalle que abarca incluso a la mención de los domicilios. Se ocupa de su primer maestro, José Romeo fallecido en 1771, que hasta ahora apenas era un nombre. Precisa, por ejemplo, la fecha de la marcha de Castillo a Nápoles durante su segunda estadía en Italia.

Otro tanto hay que decir de su catálogo de obras que ha repartido útilmente en pinturas, dibujos y grabados y en cada sección las que considera autógrafas, las que rechaza, aunque hayan sido atribuidas alguna vez y las documentadas, pero desaparecidas o en paradero ignorado; todo ordenado cronológicamente. Sorprende el elevado número de piezas conservadas de cada apartado: 148 pinturas además de 78 no localizadas, 553 dibujos (si bien algo más de cuatrocientos pertenecen a sus cuadernos italianos custodiados en el Museo del Prado y que estudió Anna Reuter, lo que eleva la cifra) y 95 grabados. Entre las pinturas hay unas cuantas inéditas, pero importa destacar que otras muchas, aunque conocidas, no

habían sido atribuidas a Castillo. Cada obra cuenta con su ficha técnica, su descripción e identificación iconográfica, su ubicación originaria y el comentario de tipo formal correspondiente, además de una completa referencia bibliográfica.

Volvamos a la primera parte. El doctor López Ortega ha ordenado la biografía y actividad de Castillo cronológicamente, lo que nos parece que es el método más adecuado y que ha dado magníficos resultados para entender el desarrollo vital y laboral del pintor. Destacaremos algunos hechos: el aprendizaje a partir de Corrado Giaquinto desde su primer viaje a Italia, siendo aún un muchacho, lo que sirvió para que se le haya calificado de pintor rococó. La afirmación justificada de que fue una decisión equivocada su segundo viaje a Italia de 1758 a 1764, dejando en Madrid a su mujer embarazada. El análisis de la influencia de Anton Raphael Mengs, que tiñe de neoclasicismo aspectos de su producción hasta entonces tan definida por lo rococó de Giaquinto. No tiene reparo el doctor López Ortega en caracterizar de ecléctico el estilo de Castillo derivado de los dos grandes maestros. No es fácil encontrar este atrevimiento en la calificación.

Valor singular tiene lo que se refiere a las pinturas que hizo para que se convirtieran en modelos de tapices para la real fábrica y que lleva a López Ortega a afirmar, con todo acierto, que Castillo fue un verdadero pintor de tapices –contrastando con la labor de Goya en este campo, lo que es un sutil concepto diferente–, lo que realizó con fecundidad y calidad y que practicó con espléndidas series encargadas para los Reales Sitios. El papel de su hermano Tomás del Castillo hubo de favorecer la labor adecuada de José, pues trabajaba en la Real Fábrica.

Su número fue tan abundante y el destino tan diverso que el catálogo de todas ellas resulta de una gran complejidad que ha enredado a los autores que se han aventurado en ese campo. López Ortega ha salido airoso y sus numerosos cuadros gráficos tienen sin duda un valor perdurable.

Aunque por ese y otros trabajos merece Castillo la calificación de pintor cortesano, no alcanzó la condición de pintor del rey sin embargo de sus repetidos intentos. La burocracia palatina no responde muchas veces a motivos justificados, a lo que se une el juego de influencias. El autor ha analizado el hecho y ha mostrado todos los elementos que jugaron en contra, si se puede decir así, de Castillo.

Tan amplia fue su producción que no puede extrañar que, en el último capítulo de su biografía, se emplee el término senectud. Pero no puede olvidarse que, a la hora de su muerte, faltaban unos días para que cumpliera solo 56 años.

El autor muestra una enorme y certera capacidad de investigador. Como hemos señalado, domina la bibliografía –empleada con gran sentido crítico– y la labor documental, que no queda en la mera transcripción, sino en un análisis pleno de consecuencias para la biografía y la obra del pintor, en lo que se incluye el seguimiento cuidadoso de las piezas. También ha adquirido un conocimiento extraordinario de la manera de pintar en la segunda mitad del siglo XVIII. Como es natural lo que se hacía en España, pero igualmente en Italia, para estudiar con más precisión la obra de Castillo.

Con esta obra –sin olvidar otras publicaciones más concretas, por ejemplo, sobre Goya– el doctor Jesús López Ortega demuestra que en la actualidad es un experto conocedor de la pintura que se hizo en la corte madrileña en la segunda mitad del siglo XVIII. De lo que nos congratulamos, pues conocemos de cerca su esfuerzo y tesón.

José Manuel Cruz Valdovinos

Siglas empleadas

AGP: Archivo General de Palacio (Madrid).
AGS: Archivo General de Simancas (Valladolid).
AHDM: Archivo Histórico Diocesano de Madrid.
AHN: Archivo Histórico Nacional (Madrid).
AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
AMAE: Archivo del Minsiterio de Asuntos Exteriores (Madrid).
ARAE: Archivo de la Real Academia de la Lengua (Madrid).
ARCM: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.
ASCM: Archivo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid.
ASF: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).
ASGM: Archivo de la parroquia de San Ginés de Madrid.
ASJM: Archivo de la parroquia de San José de Madrid.
ASJyPM: Archivo de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid.
ASMM: Archivo de la parroquia de San Martín de Madrid.
ASSM: Archivo de la parroquia de San Sebastián de Madrid.
BNE: Biblioteca Nacional de España (Madrid).
HGyP: Hospital General y de la Pasión de Madrid.
fol/fols.: folio o folios.
LB: libro de bautismos.
LF.: libro de fábrica.
LD: libro de difuntos.
LM: libro de matrimonios.
prot: protocolo.
sig.: signatura.
s/f: sin fecha.
/: expediente.

Introducción

Estado de la cuestión y fortuna crítica

El libro que el lector tiene en sus manos es una edición corregida y aumentada de la tesis doctoral de su autor. Ésta fue defendida en su día ante el tribunal constituido en la Universidad Complutense de Madrid, recibiendo la calificación de sobresaliente *cum laude*. Aquel trabajo monográfico dedicado al pintor José del Castillo estaba constituido por casi 1.700 páginas, divididas en tres volúmenes, donde se llegaban a catalogar unas 1.700 obras del madrileño y a transcribir cerca de 500 documentos relativos a su vida y a su obra.

Con los límites editoriales impuestos, puede parecer osado pretender ofrecer en este estudio todo el material reunido en aquella ocasión y, además, añadir otro tanto descubierto por su autor en estos últimos años. Si no se ha conseguido, quede desde aquí que no ha sido por falta de esfuerzo y dedicación y mis disculpas por anticipado.

Son muchos los aspectos que se conocen ahora de José del Castillo, aunque no es menor el número de lo que se desconoce. Y es de estas cuestiones, aparte de otras, de las que ahora se pretenden dar cuenta. Según se viene señalando por parte de la historiografía, el arte de Castillo basculó entre las delicadas formas del rococó, aprendidas de su maestro Corrado Giaquinto, y las frías maneras de un pseudo neoclasicismo derivado de la figura de Anton Raphael Mengs. Esta aseveración, en gran parte cierta, contiene numerosos matices, más sutiles si se quiere, que, si a veces adquieren tildes de un fuerte amaneramiento, señaladas, en ocasiones, como causas de su fracaso profesional, en otras, se conjugan de tal manera, cuando el pintor se ve libre de imperativos estéticos y debe de valerse de su propio instinto, que vienen a alcanzar cuotas de una profunda maestría.

En realidad, se debería de considerar a Castillo, al igual que al resto de sus contemporáneos, un ecléctico. En su producción convergen numerosos influjos que el pintor tendrá ocasión de desentrañar, reinterpretar y adaptar a los nuevos preceptos de la época. Unos factores que más deben a la irradiación de unos nuevos ideales promovidos desde las más eximias instituciones enciclopedistas, diferentes a las establecidos en etapas pretéritas, que a sus propias inquietudes artísticas como pintor.

Concluido a favor del práctico el intenso debate sobre la ingenuidad de las artes, emblema ensalzado y promovido desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, poco a poco irá adquiriendo ciertos derechos y privilegios que afianzarían su estatus social. Así, orgulloso, se presentaría José del Castillo en sus escritos como maestro del arte de la pintura, se autoproclamaría académico de la docta corporación –aún cuando no lo era–, pasando

a expresarse de tal modo al ser nombrado, y como teniente honorario de la Pintura por la Academia cuando así se le proclamó, omitiendo en ocasiones lo de honorario por el qué dirán o para apoderarse así de una titularidad que jamás llegó a ostentar.

Aun así, el pintor sigue siendo un trabajador asalariado que se sirve del encargo para poder sobrevivir. Aquél que ostente el título de pintor del rey, que no honorario, podrá resolver en gran medida su futuro y sin gran consuelo. Sólo los primeros pintores de cámara vivieron con cierto desahogo. Castillo solicitaría hasta en tres ocasiones la gracia de pintor del rey, sin llegar a conseguirla. A pesar de ello, trabajó en numerosas ocasiones para el Monarca como pintor subalterno, siempre a través de importantes personajes, muchos de ellos de alta alcurnia, que jugaron en ello un papel decisivo: José de Carvajal y Lancaster, el conde de Floridablanca, el marqués de Sarria, el duque de Híjar, Diego Antonio Rejón de Silva, Eugenio Llaguno y Amírola o, su amigo, Antonio Ponz.

Tocó varios géneros con resultados notables. El pintor de cámara Francisco Bayeu diría de él: «se ocupó la mayor parte de su vida en pintar muchos cuadros para la real fábrica de tapices con acierto». Y fue en este campo donde se registrarían los mayores logros de su producción. Se puede ya señalar el papel protagonista que le tocó desempeñar en este tipo de obras, siempre a la vanguardia en la producción licera. Quizá sea el pintor más profesional que trabajó para la fábrica, pues calibró a la perfección su cometido y el fin para el que estaban destinadas las pinturas que ejecutaba. No está de más apuntar, aquí y ahora, que en todo ello mucho tendrían que haber jugado los oportunos consejos de su hermano Tomás, maestro licero de la fábrica, quien sin duda le debió de advertir de los problemas que presentaban estos lienzos (en cuanto a la traducción de ciertos toques del pincel y la plasmación de los diferentes juegos atmosféricos) a la hora de trasladarlos a los hilos de la urdimbre. De ahí que ya no haya lugar a la tan repetida comparativa entre José del Castillo y su contemporáneo Francisco Goya en obras de este género; el aragonés realizó obras para la fábrica, mientras que Castillo fue un verdadero pintor de tapices, conjugó en una síntesis perfecta el cuadro como medio y su tapiz correspondiente como resultado final.

Asimismo, en el estado actual de las investigaciones, se debe de destacar su extrema maestría como dibujante. No caería uno en un error si llegase a considerar a Castillo uno de los grandes dibujantes españoles de su época, tal vez fuese mejor dibujante que pintor, no sólo por el número de ejemplares que nos ha legado, sino por la impresionante calidad de muchos de ellos.

Desgraciadamente, hay aspectos de su personalidad artística que, por el momento, como se ha expuesto, no han podido resolverse de forma satisfactoria. Todavía se espera que salgan a la luz algunas noticias sobre los bienes que poseyó en su obrador o, incluso, el contenido completo de los mismos, que se debieron de vender en almoneda pública tras su muerte. Así, se tendría conocimiento de los materiales con los que solía trabajar, noticia de nuevas obras y estudios de su mano, las estampas y los dibujos que manejeba o incluso los libros que poseía. Con ello, acariciaríamos la idea del concepto estético que defendía, del que, por ahora, sólo se pueden hacer conjuturas. Otro aspecto que ha quedado en el

tintero es el problema de su obrador. La propia naturaleza de los encargos en los que se ocupó, no implica, en modo alguno, la apertura de un obrador importante con oficiales y discípulos que le ayudasen en las diferenetes comisiones que se le ofrecieron. En 1777, se llega a comentar que tenía algunos discípulos, pero no se tiene idea de quiénes eran ni cuáles eran sus competencias. Tal vez fuesen jóvenes que asistían a los estudios gratuitos de la Academia, para donde fue «nombrado para la enseñanza pública con notorio aprobechamiento de los discípulos».

En cualquier caso, este trabajo no pretende cerrar en modo alguno la semblanza del pintor. Todavía hay cuestiones que, como se ha puesto de manifiesto, no han agotado su estudio y para las cuales esta investigación supone un buen punto de partida.

Adentrarse en la figura de José del Castillo es rastrear en sus fuentes y estas se inician con el famoso *Diccionario* que Juan Agustín Ceán Bermúdez publicó en 1800[1]. En su primer tomo, incluía la biografía del pintor madrileño con un catálogo de su producción más importante. Al final del texto, Ceán indicaba que para elaborar sus apuntes había reunido una serie de noticias recogidas por Antonio Ponz en su *Viaje de España*[2] y las conservadas en las actas de la Academia de San Fernando, que vienen a traducirse en el panegírico que le dedicó la docta corporación en su distribución de premios de 1796[3].

El nombre de Castillo sale a relucir en varias ocasiones a lo largo de las páginas de la obra de Ponz, a través de las cuales se aportan testimonios de primera mano sobre varias de sus obras, su ubicación e incluso –por las diferentes ediciones de sus tomos– se acota su ejecución, al proponer una fecha *ante quem* para algunas de ellas[4]. Estas importantes aportaciones carecen, sin embargo, de una valoración crítica. Sólo cuando trata la decoración de la casa del Rey destinada al conde de Floridablanca, llevada a cabo por el madrileño junto al pintor gallego Gregorio Ferro, llega a decir que con ella el edificio hubo de adquirir un noble ornato.

El elogio fúnebre que le dedicó la Academia en 1796 daba datos muy valiosos para el conocimiento del madrileño: se le definía como un pintor virtuoso de carácter «humilde, laborioso y de buena conducta». Según se decía, con diez años de edad ingresó en los estudios de la Junta Preparatoria y con catorce recibió la protección de José de Carvajal y Lancaster, a la sazón ministro de Estado y protector de la Junta. Gracias a él, fue enviado a Roma donde estudió el arte de la pintura con Corrado Giaquinto. De regreso a España, cuando su maestro fue llamado por Fernando VI, obtuvo el primer premio de primera clase de Pintura en los premios generales de la Academia y, dos años después, marcharía de nuevo a Roma, al obtener una de las pensiones que el Rey concedió a los discípulos de la Academia. A su vuelta, pintó varias obras al óleo y al fresco y grabó algunas láminas «no sin

[1] Ceán Bermúdez (1800), tomo I.
[2] Ponz (1776/1793), tomo V y (1788) tomo XV.
[3] *Distribución* (1796).
[4] Blasco Castiñeyra (1990).

cierto gusto pictórico», llegando a ser teniente director honorario de Pintura, para concluir afirmando que falleció en Madrid el 5 de octubre de 1793.

Estas noticias fueron recogidas en su totalidad por Ceán Bermúdez, añadiendo otras nuevas que, posiblemente, le fueron comunicadas por familiares y amigos del pintor. Así, completaría su biografía aportando la fecha exacta de su nacimiento en Madrid (14 de octubre de 1737) y su primer pupilaje junto al pintor aragonés José Romeo, quien le animó a frecuentar los estudios de la Junta Preparatoria. Recogería la protección que le brindó el ministro Carvajal, su primer viaje a Roma para cursar sus estudios de pintura junto a Corrado Giaquinto, su éxito en el concurso de 1756 y la obtención de una pensión de estudios en Roma. Añadiría después que, a su regreso, fue empleado por el pintor bohemio Anton Raphael Mengs en trabajos para el real servicio, siendo creado académico de mérito de la Academia de San Fernando el 6 de marzo de 1785, incluyendo una serie de obras que no se llegaban a señalar en las publicaciones citadas. Y aderezaba su voz al señalar unas valiosas notas del juicio que sobre el pintor tenían sus contemporáneos: «todos confiesan su constante aplicación al trabajo; pero algunos quieren que sus obras tuviesen más armonía en los colores, que hubiese en ellas más observación de la óptica y de la perspectiva, y mejor contraste en los grupos y figuras».

Este primer compendio de su vida y obra sería la piedra angular sobre la que se asentarían las pocas referencias publicadas sobre el pintor durante la siguiente centuria. Se le citaría de pasada en diccionarios histórico-geográficos, como el de Madoz, o en publicaciones de carácter local; todo muy poco, ni siquiera Caveda le dedicaría unas líneas en su obra sobre la Academia de San Fernando[5].

Sería en dos publicaciones dedicadas a su contemporáneo Francisco Goya donde se descubren las únicas noticias relevantes sobre su figura en el período. En el libro que publicó sobre los tapices ejecutados por modelos del pintor aragonés, Cruzada Villaamil dio a conocer la petición que elevó el madrileño, en 1776, solicitando al regio erario el título de pintor del rey y el informe que sobre él redactó Anton Raphael Mengs, así como también, el expediente, aunque incompleto, de la propuesta presentada a la real casa en 1786 para que José del Castillo fuese nombrado pintor del rey con destino a la fábrica de tapices[6]. Por su parte, el conde de Viñaza, en su monografía sobre Goya, publicaría la carta enviada por Castillo –al que equivocadamente identifica con Andrés de la Calleja–, Francisco Goya y Gregorio Ferro en la que solicitaban al conde de Floridablanca una gratificación por haber ejecutado sendos cuadros para las capillas radiales de la basílica de San Francisco el Grande en Madrid[7].

De esta forma tan discreta, el pintor madrileño entraba de lleno en el siglo pasado. No sería hasta transcurrido el primer tercio de la centuria cuando se escribiera un primer tra-

[5] Caveda (1867).
[6] Cruzada Villaamil (1870).
[7] Viñaza (1887).

bajo monográfico sobre él, publicado por Ana Martínez Iborra. La investigadora consideró a Castillo un pintor academicista admirador del arte italiano y dividió su estudio en dos partes: por un lado, trazó su semblanza basándose en las fuentes conocidas, entre las que destacaban los trabajos llevados a cabo por Elías Tormo y Sánchez Cantón[8], los libros de premios y las actas de la Academia de San Fernando, añadiendo su expediente personal y otros documentos que se conservan en el Palacio real de Madrid; y por otro, clasificó su obra en pinturas, dibujos y grabados, haciendo un breve recorrido por aquellas pinturas de las que tenía noticia, añadiendo los dibujos y unas pocas estampas grabadas por él o por diseños suyos que se custodian en las colecciones de la Biblioteca Nacional de España[9]: «muy conocido entre sus contemporáneos, calificado de adocenado por unos, de superior categoría a los hermanos Bayeu por otros, antepuesto a Goya (claro está que cuando éste comenzaba a trabajar) por Mengs, quien le protegió siempre; mediocre en realidad, con algunos rasgos personales, precursores del nacionalismo goyesco, los cuales no pudieron expresarse con toda espontaneidad por las exigencias del gusto amanerado de la época, al que no pudo oponerse dadas sus necesidades. Murió todavía joven, a los 56 años»[10].

En un tímido intento de aportar una panorámica general de los protagonistas de la pintura española del siglo XVIII, Emiliano Aguilera escribió años después un librito en el que, al tratar la figura de Mengs, consideró a Castillo uno de los artistas más influenciados por su figura. Con una biografía llena de numerosos errores con los que despachaba su figura, le tenía por el «más fecundo, si no como el mejor» de los pintores que trabajaron para la fábrica de tapices, aunque consideraba sus obras «inferiores no sólo a las de aquél [Goya], sino en general, a los de los restantes [Bayeus, Maella, González Velázquez], aunque no dejan de entretener y, a veces, de encantar». Culpaba de esa falta de calidad a que «trabajó mucho y muy deprisa»; afirmando, con acierto, que la mayoría de sus ejemplares para tapices se custodiaban en los almacenes del Museo del Prado y que sólo estaba expuesto en sus salas *Los niños del mastín* –obra en realidad de Goya–, que evocaba el gusto tan arraigado del madrileño por los temas infantiles. Mejor consideración tenía de sus composiciones religiosas, y señalaba, como sus obras más notables, los retratos que hizo de Carlos III –en realidad de Carlos IV–, los retratos de la colección de *Varones ilustres* y sus ilustraciones para la edición del *Quijote* de la Academia de 1780[11].

Con estas leves anotaciones y algunas más de las que no se pretende dar cuenta, habría que esperar a las investigaciones llevadas a cabo por Valentín de Sambricio para que vieran la luz los primeros estudios serios sobre su obra y la única monografía del pintor redactada hasta la fecha. En 1957, el ilustre investigador y archivero que fue del acervo documental del Palacio real de Madrid publicaba una monografía sobre el madrileño en la colección

[8] Sánchez Cantón (1916); Tormo y Sánchez Cantón (1919); y Tormo (1979).
[9] Barcia (1906).
[10] Martínez Iborra (1933).
[11] Aguilera (1946), pp. 17, 22 y 23.

de *Artes y Artistas* llevada a cabo por el Instituto «Diego Velázquez»[12]. En ella recopiló la copiosa documentación que había recogido durante los años de elaboración de su tesis doctoral dedicada a los *Tapices de Goya* y de un trabajo llevado a cabo por él mismo que a día de hoy sigue siendo indispensable para el estudio de las pinturas que el madrileño realizó para la fábrica de tapices[13]. Sobre esta sólida base, completó su obra con noticias de la Academia de San Fernando, a través del documentado estudio que Amada López Meneses redactó sobre las pensiones en Roma que el Rey concedió a los discípulos de la Academia en 1758[14] y de la información recogida de las publicaciones anónimas de los premios generales de la Academia celebrados en 1756 y en 1796[15], así como las noticias publicadas por Elías Tormo sobre las iglesias de Madrid. El resultado es una obra que, a día de hoy, sigue siendo válida para el estudio del pintor, a pesar de los años transcurridos y del escaso desarrollo editorial que permitía la colección. Calificaba a Castillo como una de las más interesantes y menos conocidas figuras de la pintura española del setecientos, y llegaba, acertadamente, a calibrarsu arte entre las tendencias decorativas barrocas heredadas de Giaquinto, el manierismo barroco de la Academia y el clasicismo impuesto por Mengs en la Corte. Según opinaba, el error de Castillo radicaba en haberse dejado «llevar de la facilidad adquirida, lo que irremisiblemente le condujo a un pronto amaneramiento, menospreciando el estudio del natural».

El tomo que escribió Francisco Javier Sánchez Cantón sobre la pintura española del siglo XVIII, en la conocida serie sobre la historia del arte español *Ars Hispaniae*, es deudor de la obra de Sambricio, a quien remite constantemente en su texto y de quien llega a decir que «por natural actitud de biógrafo, supervaloró sus obras, rebajando las de Ramón Bayeu; pero el confronte desapasionado de ambos pintores traerá, probablemente, el realce de éste»[16].

En cierto sentido, se podría decir lo mismo de la imprescindible obra que la investigadora alemana Jutta Held escribió sobre las pinturas y los pintores que intervinieron suministrando modelos para la fábrica de tapices al tiempo en que Goya comenzaba a trabajar para ella. Held consideraba al madrileño uno de protagonistas en la renovación de los asuntos figurativos que se experimentaron a mediados de los años setenta de la decimoctava centuria española. Rastreaba las influencias que recibió, así como las novedades que presentan sus composiciones. A pesar de todo ello y de que tuvo un conocimiento completo de su producción licera, gracias a los escritos de Sambricio, elaboraba un catálogo parcial de su obra para la fábrica, lo que a la larga ha sido el factor que más ha pesado en su obra respecto al pintor madrileño[17].

---

[12] Sambricio (1957).
[13] Sambricio (1946); (1950); y (1955).
[14] López Meneses (1933/1934).
[15] *Distribución* (1756).
[16] Sánchez Cantón (1965), pp. 208-218.
[17] Held (1971), pp. 133-145.

Figura estrechamente vinculada al estudio de la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII fue la de José Luis Morales y Marín, cuyos resultados se vieron reflejados en diferentes publicaciones a lo largo de más de 20 años de actividad investigadora y docente. En 1986, en la conocida serie sobre la Historia Universal del Arte *Summa Artis*, firmaba un tomo dedicado a la pintura española del setecientos. En el apartado que dedicaba al madrileño, realizaba una síntesis de lo publicado por Sambricio con algunos errores. Para el investigador, Castillo se debatió «entre las complacencias perspectivas a que le empujaban su formación y el academicismo frío imperante, al lado de unas poco comunes facultades pictóricas y unas no menos apreciadas condiciones para entender un mundo popular que pocos pintores de Santa Bárbara supieron transmitir»[18]. Texto que volvería a recoger, con ligeras variantes, en una exposición que se celebró dos años después en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid[19] (dentro de la cual, cabría destacar las obras adscritas al madrileño por José Manuel Arnaiz, recogidas años antes por este autor en otra muestra[20]) y en un libro que dedicó a la pintura española de la segunda mitad del siglo XVIII, aderezado en esta ocasión con las pocas líneas que sobre los cuadernos italianos del madrileño había escrito Manuela Mena Marqués[21] y la referencia a otra obra llevada a cabo por el propio Morales y Marín, donde se transcribían varios documentos –con errores– sobre Castillo, la mayoría de ellos dados ya a conocer por Sambricio, conservados en el Archivo General de Palacio[22]. En esta ocasión, concluía su discurso afirmando que la obra del madrileño carecía «de aliento y originalidad en sus producciones religiosas», aunque adquiría «una especial significación» en sus pinturas para tapices: «En los primeros cartones que realiza para el Palacio Real de Madrid, aparece fuertemente influido por Giaquinto, tanto en los esquemas compositivos como en el cromatismo. Mayor originalidad se evidencia en los temas de caza, donde dispone las figuras en planos escalonados confiriendo gran importancia a los fondos paisistas. Después, y en sus últimas producciones en esta especialidad y como consecuencia del esfuerzo que lleva a cabo tratando de adaptarse al gusto clasicista académico, los resultados son menos felices, perdiendo naturalismo y el toque de espontaneidad que animaba a aquéllos. Pero el verdadero talento de Castillo se pone de relieve en los cartones donde predomina el tono popular, especialmente los que tienen al niño como protagonista. Y aunque bien es verdad que predomina la corrección en el dibujo, el brillante y armonioso colorido y la justeza en la composición, nunca consigue, sin embargo, la chispa genial que se advierte en los cartones de Goya»; lo mismo que había señalado años antes Sambricio[23].

En cuanto a los estudios que el mismo autor abordó sobre la obra de José del Castillo, tal vez aquél que le dedicó a su obra grabada sea el mejor de cuantos llegó a realizar sobre

[18] Morales y Marín (1986), p. 177.
[19] Morales y Marín y Arnaiz (1988), pp. 69 y 207-213.
[20] Buendía (1986), núm. 62, p. 110 y 111.
[21] Mena Marqués (1994), pp. 24 y 25.
[22] Morales y Marín (1991).
[23] Morales y Marín (1994).

el pintor, pues en él presentaba un catálogo, más o menos completo, de su producción calcográfica y de aquellos trabajos en los que su labor se restringió a realizar el diseño previo[24]. Por contra, el artículo sobre las pinturas de Castillo para la fábrica de tapices, que quedó inédito tras su muerte, adolece de un elevado número de errores y de imprecisiones difíciles de entender[25].

Dentro de la producción gráfica del madrileño, deben de destacarse las investigaciones llevadas a cabo por Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Sus trabajos emprendidos en la catalogación de la colección de dibujos del Museo Nacional del Prado[26], le ofrecieron una panorámica privilegiada a la hora de abordar un análisis de la obra dibujada por el madrileño. Sus conclusiones fueron resumidas en un libro de carácter general[27], donde incorporaría el hallazgo de algún ejemplar publicado con anterioridad[28]. Consideraba a Castillo «uno de los más delicados dibujantes de su tiempo. Su estilo se forma por entero en los modelos de Giaquinto, pero es evidente que, en sus años de madurez, asume algo de la severidad de Mengs en la composición y en la técnica, aunque nunca renuncia a los tipos frágiles, de tono rococó, de sus primeras enseñanzas. Su medio más habitual es la sanguina, que maneja con libertad, con trazos cortos y discontinuos, obteniendo muy personales ejemplos con ciertos toques ligeros y densos que animan el modelado y surgiendo los rostros de modo muy peculiar»; pasando a profundizar en el análisis de ciertos ejemplares, como las copias que realizó sobre obras del pintor napolitano Luca Giordano, los destinados a ilustrar la edición del *Quijote* de la Academia Española de 1780 o su intervención en la colección de retratos de los *Varones ilustres*. Nada se puede objetar a las apreciaciones del investigador.

No se puede dejar de señalar la tesis doctoral inédita de María Concepción Herrero Carretero sobre la fábrica de tapices de Santa Bárbara en Madrid y la colección de tapices del siglo XVIII que se conserva en Patrimonio Nacional. En este estudio compuesto por tres volúmenes, la investigadora se sumergía en el catálogo de los pintores que intervinieron en la confección de los tapices aportando los ejemplares por los que se debían de tejer los paños. En cuanto a los tapices ejecutados por modelos de Castillo, recogería la gran mayoría de los conservados en la actualidad, aunque en las denominadas «series iconográficas», llegaría a señalar su autoría de forma genérica en todos ellos, a pesar de que la documentación y los estudios de Sambricio indicaban lo contrario[29].

Se cerraría el capítulo de publicaciones correspondientes al pasado siglo con las importantes aportaciones documentales de Jesús Urrea, en cuanto al primer viaje de Castillo a

[24] Morales y Marín (1996).
[25] Morales y Marín (1998).
[26] Pérez Sánchez (1977).
[27] Pérez Sánchez (1986).
[28] Espinós Díaz (1982).
[29] Herrero Carretero (1992).

Roma[30], que volvería a recoger en un libro de carácter general[31], y de María Belén Basanta Reyes, dedicado a la parroquia de San Ginés en Madrid[32].

Ya en éste, se han celebrado sendas exposiciones dedicadas a Luca Giordano y Corrado Giaquinto en España, donde el señalado Alfonso Emilio Pérez Sánchez incidía en la influencia que ambos pintores ejercieron en la obra del madrileño, y que, en relación con el primero, profundizaría Miguel Hermoso Cuesta en su monografía dedicada al maestro napolitano[33]. Y si de influencias se trata, no se puede dejar en el tintero las observaciones realizadas en su día por Arturo Ansón Navarro en cuanto al sistema emprendido por Castillo a la hora de abordar una obra y su estrecha relación con el método desarrollado por Anton Raphael Mengs[34]; sobre el cual, en fechas más recientes, llegaría a decir que posiblemente el madrileño «fuera el más metódico en la preparación de sus obras después de Francisco Bayeu»[35]. Una idea retomada actualmente por Javier Jordán de Urríes y de la Colina, al comentar que, tras el regreso de su segunda estancia en Roma, «acabaría asimilando los principios clasicistas de Mengs con la misma facilidad con que aprehendió la estética del napolitano [Giaquinto] en Roma y Madrid», afirmando, acertadamente, que aquel contacto se traducía más en una relación de maestro-discípulo que en la de un colaborador que trabajaba bajo la dirección del bohemio[36].

En el catálogo de la exposición de Corrado Giaquinto en España, Leticia de Frutos Sastre realizaba un estudio de la serie de tapices dirigida por el pullés sobre historias de héroes bíblicos[37]. Una serie que abordaría años después, concienzudamente y con resultados más sólidos, Jesús López Ortega[38]. En esta línea, se deben de citar los trabajos emprendidos por José Luis Sancho Gaspar. En 2002, escribiría un libro dedicado a los tapices destinados a la decoración del Palacio real del Pardo en tiempos de Carlos III, donde realizaba un análisis de cada una de las series liceras llevadas a cabo para la decoración de las piezas palatinas y una hipótesis razonada de su reconstrucción. No se puede poner tilde alguna a este estudio, si no fuera, y esto va dirigido a todos los investigadores que seguimos ahondando en la figura del madrileño, por el último conjunto de pinturas realizadas por Castillo para el dormitorio del príncipe de Asturias, del que quedan varias preguntas en el aire y su posible reconstrucción[39]. Dos años después, Sancho se adentraría en el análisis de la decoración del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid, cuyos resultados se verían plasmados

[30] Urrea (1999).
[31] Urrea (2006).
[32] Basanta Reyes (2000).
[33] Pérez Sánchez (2002); (2006); y Hermoso Cuesta (2008).
[34] Ansón Navarro (2008).
[35] Ansón Navarro (2012).
[36] Jordán de Urríes y de la Colina (2013).
[37] Frutos Sastre (2006), pp. 57-73.
[38] López Ortega (2015a).
[39] Sancho (2002).

en una serie de artículos de investigación y en una exposición celebrada recientemente en el Palacio real de Madrid[40], recogiendo nuevos ejemplares del madrileño y las importantes novedades aportadas por Jesús López Ortega[41]. A propósito de este último y en colaboración con el doctor Carlos Sanz de Miguel, que ya había realizado un documentado estudio del conjunto de tapices emprendido por el madrileño para la decoración del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio de San Lorenzo del Escorial[42], han llevado a cabo el estudio de las pinturas para tapices que Castillo emprendió para la pieza de cámara del príncipe en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. En este estudio se concreta el número de ejemplares que realizó y una hipotética reconstrucción de la pieza donde campearon, en todo su esplendor, los tapices ejecutados por sus modelos[43].

En cuanto a las aportaciones documentales sobre la vida y obra del madrileño, tal vez cabría citar aquí las aportaciones de Andrés Álvarez García sobre el cuadro de altar realizado por Castillo para uno de los retablos de la parroquia de San Pedro Mártir en la villa de Urrea de Gaén (Teruel)[44], las que incluyó José Manuel de la Mano en su tesis doctoral sobre el pintor Mariano Salvador Maella, a la hora de contextualizar la vida y carrera artística del pintor valenciano[45], y las registradas por Jesús López Ortega en un artículo de publicación reciente, sobre las obras llevadas a cabo por el madrileño en el hospital de San Carlos de la villa de San Lorenzo del Escorial y en la iglesia parroquial del Soto de Roma (Granada)[46]; conjunto este último que ha abordado de nuevo, aportando alguna noticia inédita, Jesús Martínez Martín[47].

Si se dejan a un lado las pinturas dadas a conocer por Jesús López Ortega, en el estudio señalado en el párrafo anterior, y las publicadas con algunas reservas por Raúl Martínez Arranz[48], así como las que han podido ver la luz en otras publicaciones y catálogos de subastas, las mayores novedades que se ciernen sobre el catálogo del pintor se han producido en el campo de su producción gráfica. Elena Santiago Paéz ha dado a conocer nuevos diseños para las estampas que ilustraron la edición del *Quijote* de la Academia de 1780[49] y Xavier Bray, José Manuel de la Mano y Cristina Agüero[50] han conseguido desenterrar nuevos dibujos relacionados con la preparación de pinturas, la ilustración de libros y el material pedagógico del pintor. Debe de figurar en lugar aparte, por la cantidad de material analizado, el trabajo emprendido a lo largo de varios años por la doctora Anna Reuter, quien se adentró,

[40] Sancho (2004a); (2004b); (2008); y (2016).
[41] López Ortega (2015b).
[42] Sanz de Miguel (2012).
[43] López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].
[44] Álvarez García (2002).
[45] Mano (2011b).
[46] López Ortega (2017).
[47] Martínez Martín (2018).
[48] Martínez Arranz (2017).
[49] Santiago Paéz (2005) y (2006).
[50] Bray (1999); Mano (2002a); (2010a); (2010b); (2019); Agüero (2014).

a través de varios trabajos, en los dibujos que el madrileño recogió en tres cuadernos durante su segunda estancia en Roma como pensionado por la Academia. El resultado final de sus estudios es una obra impecable de muy sobrada erudición. Está todavía por ver, dada su reciente aparición, el papel completo que desempeñaron estos libritos en la obra posterior del madrileño[51].

[51] Reuter (2007); (2013a); (2013b); y (2014).

Itinerario biográfico-artístico

1. Primeros años (1737-1750)

1.1. Nacimiento y noticias familiares

José del Castillo nació en Madrid el 14 de octubre de 1737, siendo, que se sepa, el cuarto hijo que tuvo el matrimonio constituido por Juan Tomás Castillo y Campo Segalas, oriundo de la ciudad y obispado de Jaca (Huesca), y Melchora Aragonés Sánchez, natural de la villa de Mondéjar (Guadalajara), perteneciente al arzobispado de Toledo. Dos días después era bautizado en la parroquia de San Luis por el presbítero Matías del Barco, quien le impuso por nombres José Domingo y Tomás. Fue su padrino Manuel Ortiz y testigos Alonso Sánchez y Manuel García[1].

Según dio a conocer Valentín de Sambricio, por un error de lectura o por estar mal transcrita la copia del acta de bautismo que había manejado, José del Castillo nació «en la llamada casa de Montora». En realidad, el documento aclara que la familia del pintor vivía en la calle de San Juan (actual de la Farmacia), casas de Montoya. Noticia que se viene a corroborar ahora, cuando se ha podido verificar que, efectivamente, vivían en uno de los dos cuartos bajos de la casa que Miguel Montoya poseía en la calle de San Juan[2].

Su madre, Melchora Aragonés, había nacido hacia 1703, siendo hija de Alonso Aragonés e Isabel Sánchez. Con seis años de edad se encontraba ya en Madrid, instalada en la calle de Valverde, casas del marqués de Orellana, donde posiblemente trabajaba en el servicio doméstico[3]. En ese tiempo conoció al madrileño José Domínguez

[1] Copia del acta de bautismo del archivo de la parroquia de San Luis Obispo de Madrid (documento 23). La fecha y el lugar de nacimiento de José del Castillo fueron dados a conocer por Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284. Unos datos que vino a corroborar Valentín de Sambricio al dar noticia del hallazgo y contenido de su acta de bautismo, que no su transcripción, en el archivo parroquial de la desparecida iglesia de San Luis en Madrid. El insigne investigador debió de recoger el documento original antes de que se destruyese o manejar una copia, pues el archivo de la iglesia pereció en las llamas de un terrible incendio que se desató en 1936 (Sambricio (1950), p. 273).

[2] AHDM, caja 9.195/4, libro II, fol. 71 (1741): «Calle de San Juan. / Casas de don Miguel Montoya. / Bajo. / […] Don Juan Thomás Castillo y Campo. / Melchora Aragonés. / Thomás Ramón Castillo confesado […]».

[3] No se ha podido hallar el acta de bautismo de Melchora Aragonés, desaparecida, junto al libro donde se inscribía, del archivo parroquial de la iglesia de Santa María Magdalena de Mondéjar. No obstante, se sabe, por una declaración suya otorgada el 12 de enero de 1723, que era «de hedad de veinte años […]» y por otra, del 8 de febrero de 1727, que era de «veinte y quatro» años de edad; lo cual lleva a fijar su nacimiento en 1703. Del

Opico[4], con quien se casaría el 3 de febrero de 1723 en la iglesia de San Martín de Madrid[5]. El matrimonio se trasladó a la calle de Santa Catalina, casas de Isabel García. El 27 de mayo de 1724 nacía su primer y único hijo, José Antonio, siendo bautizado seis días después en la parroquia de San Martín[6]. Meses más tarde, José Domínguez caería gravemente enfermo, ingresando, el 23 de octubre, en el Hospital General de Madrid, donde fallecería dos semanas después[7]. Es más que probable que el hijo de ambos no tardara mucho en reunirse con su padre, pues aparte de su citada acta de bautismo, no se ha encontrado noticia alguna sobre él; no registrándose su nombre en los empadronamientos como tampoco en los documentos referidos a la familia[8]. Sin sustento alguno, Melchora regresó a la casa del marqués de Orellana, situada ahora en la plazuela de San Ildefonso, donde, posiblemente, volvería a emplearse en el servicio doméstico. Allí conoció al padre del pintor, Juan Tomás Castillo y Campo, con quien se casó en segundas nupcias.

Mayor que Melchora, Juan Tomás Castillo y Campo nació en Jaca en 1690, siendo hijo de Domingo Castillo y Campo y Esperanza Segalas[9]. Residió toda su vida en su ciudad natal hasta que, en 1723, más o menos, se instaló en Madrid, en la citada casa del marqués de Orellana. Un año después se trasladaría a la plazuela de San Juan, casas del conde Charny, perteneciente a la feligresía de la iglesia de San Juan. En este inmueble residió hasta finales de 1725, volviendo a la casa del marqués de Orellana, para finalmente vivir, desde julio o agosto de 1726, en la casa de Fernando Bustillos, situada en la calle de San Mateo, distrito parroquial de San Luis[10]. No se sabe con seguridad cuándo se inició su relación con Melchora Aragonés, aunque todo apunta a que debió de producirse durante su segunda estancia en la casa del marqués de Orellana, cuando ambos compartieron el mismo inmueble. A comienzos de febrero de 1727 Juan Tomás Castillo y Campo y Melchora Aragonés se presentaron ante el vicario de la villa de Madrid y su partido, Cristóbal Damasio, con la intención de preparar los despachos necesarios para poder contraer matrimonio. Por dichos autos se sabe

---

mismo modo, en la primera fecha señalada, afirmaba: «que ha que está en esta villa catorce años y es parroquiana de San Martín, por vivir en la calle de Valverde, en casas del señor marqués de Orellana todo el tiempo y, antes, en dicho su natural […]»; mientras que en la segunda coincidiría diciendo: «que ha diez y ocho años reside en esta Corte […]» (documentos 2 y 11).

[4] Documentos 2-7. Nacido hacia 1700, José Domínguez era hijo de Pedro y Lucía Opico. Residió toda su vida en la Corredera de San Pablo, casas que administraba Alonso Carnero, perteneciente al distrito parroquial de San Martín. En 1720 pasó a ocupar las casas que administraba Gaspar de Irueta, sitas en la calle del Águila, feligresía de la parroquia de San Andrés.

[5] Documento 8.

[6] Documento 9.

[7] Documento 10.

[8] Refuerza esta idea el hecho de que al pintor se le impusiese por nombre José y más si se considera que hubo de tener otro hermano, en 1731, éste ya sí de padre y madre, al que se volvió a poner por nombres José Antonio y que también debió de fallecer al poco de nacer. Un hecho harto frecuente, hasta fechas relativamente recientes, era imponer el nombre de un hijo fallecido a otro habido en el matrimonio.

[9] Documento 1.

[10] Documento 12.

que la madre del pintor se había trasladado a comienzos del año anterior a la feligresía de la parroquia de San Luis, posiblemente a la casa de su hermana Manuela, en la calle de San Juan[11]. El 11 de marzo el vicario daba licencia para celebrar su matrimonio en la parroquia de San Luis, sin que se pueda saber la fecha del enlace[12].

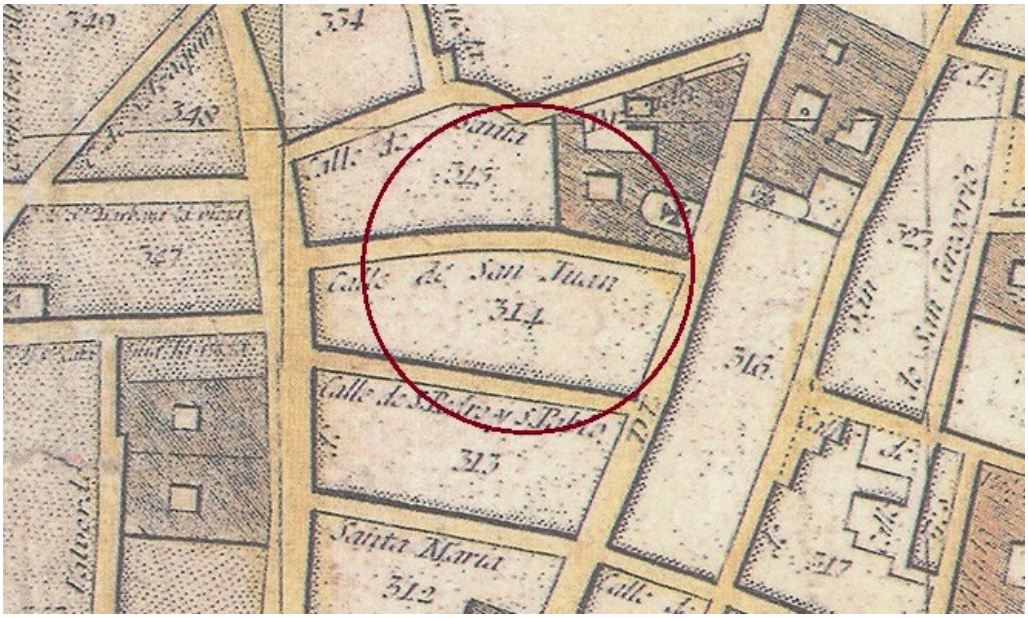


Fig. 1. Calle de San Juan, Madrid, lugar donde nació José del Castillo.
Tomás López, *Plano geométrico de Madrid*, 1785.

A partir de ese momento, el matrimonio se asentó, en base a arrendamientos, en la citada calle de San Juan, así como en la del Barco o en la calle Ancha de San Bernardo, donde, aparte de José, se ha podido documentar el nacimiento de cuatro hijos más: Tomás Ramón, nacido hacia 1728, José Antonio Francisco de Paula, nacido el 20 de abril de 1731, María Isidra Gertrudis, nacida el 15 de mayo de 1735, y Fernando, nacido el 22 de marzo de 1740[13].

[11] AHDM, caja 9.195/4, libro II, fol. 71 (1741): «Calle de San Juan / Casas de don Miguel Montoya. / […] Patio. / […] Joseph Zentenera. / Manuela Aragonés. / Thomás Centenera».

[12] Documentos 13-19.

[13] La fecha de nacimiento de Tomás se puede fijar por sendas declaraciones otorgadas por él mismo en 1750 y 1757, cuando confesó tener 22 y 29 años de edad respectivamente (documentos 25 y 81). Los nacimientos de José Antonio Francisco de Paula y María Isidra Gertrudis están registrados en los libros de bautismo de la parroquia de San Martín de Madrid (documentos 21 y 22). Tanto ésta como el anterior debieron de fallecer siendo aún niños, pues no existe noticia alguna sobre ellos en documentos posteriores. En cuanto a la fecha de nacimiento de Fernando, es Juan Agustín Ceán Bermúdez quien así lo indica en su *Diccionario* (CEÁN BERMÚDEZ

Desgraciadamente no se conoce la profesión del padre de José del Castillo ni cuánto pudo incidir esta o su juicio a la hora de encaminar a su hijo mayor Tomás en el ejercicio del arte de la pintura. Se sabe, por la declaración otorgada por el propio Tomás Ramón en 1786, que, desde muy joven, había «dibujado y pintado bajo la enseñanza de don Domingo María Sani, pintor de cámara de S.M. y aposentador del real sitio de San Ildefonso, con el deseo de ser pintor, y que no pude efectuar por la temprana muerte de mi padre»; habiendo ingresado como aprendiz en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara el 9 de septiembre de 1745, lo cual implica que ese mismo año habría fallecido Juan Tomás Castillo y Campo Segalas[14].

Así, con 17 años de edad, Tomás se vio obligado a hacerse cargo de su familia y de la educación de sus hermanos menores. Por mediación del propio Sani, Tomás comenzó a tratar al modesto pintor José Romeo (1701-1772)[15], quien vivía en el cuarto principal del número 1 de la calle de San Onofre, a escasos metros donde habitaba la familia Castillo, y con quien, percatándose de la innata inclinación por la pintura de su hermano José, le puso bajo su magisterio artístico[16]. En cuanto a Fernando, parece ser que enfocó sus dotes artísticas hacia la escultura, por lo que Tomás encauzó sus estudios en el prestigioso obrador de Felipe de Castro (h.1711-1775)[17], posiblemente situado en las casas que el marqués de Squilace poseía en la plazuela de Santa María, donde coincidió con artistas de la talla de Manuel Francisco Álvarez de la Peña o Mariano Salvador Maella. Oficialmente, el 21 de noviembre de 1752 Fernando ingresaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como escultor, aunque muy posiblemente hubiese asistido a sus clases con anterioridad[18].

Por sendas declaraciones de Tomás y José del Castillo, se sabe que, en 1748, la familia se trasladó a las casas de Gabriel Peralta, situadas en la plazuela de San Ildefonso, pertenecientes a la parroquia de San Martín[19]. Este traslado no se pudo producir antes de mediados de aquel año, pues a finales de mayo se registra todavía a la familia como moradora de uno de los cuartos bajos del número 2 de la calle de San Juan, casas de Manuel López[20].

(1800), tomo I, p. 284); aunque cuatro años antes, en las papeletas redactadas para su edición, señaló el día 23 de marzo, posiblemente la fecha de la celebración de su bautismo (documento 236).

[14] Sambricio (1946), doc. 84, p. lvii.

[15] En diciembre de 1743, el ceseno interfirió por Romeo para que se le concediera el título de pintor de cámara; solicitud que se le denegaría en función del informe presentado por Jacopo Bonavia (Barreno Sevillano, (1980), p. 474).

[16] Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284.

[17] Documento 236; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284.

[18] «En 21 noviembre [de 1752]. / Fernando Castillo de 13 años, natural de Madrid, hijo de Thomás Castillo y de Melchora Aragonés, por escultor» (asf, sig. 3-300, fol. 1); Pardo Canalís (1967), p. 23.

[19] Tomás del Castillo declararía en 1750 que era «parroquiano de San Martín de dos años a esta parte por vivir en la plazuela de San Yldephonso, casas de don Gabriel de Peralta, y antes lo fue de San Luis desde que nació, viviendo en la calle de San Juan, casas de administración […]» (documento 25); mientras que José del Castillo confirmaría en 1757 «que es parroquiano de la de San Martín de diez años a esta parte, por vivir en la calle plazuela de San Yldephonso, casas de don Gabriel de Peralta, y que antes lo fue de la de San Luis lo demás de su vida, viviendo en la calle de San Juan, casas de administración […]» (documento 79).

[20] ahdm, caja 9.196/35, fol. 115 (23-5-1748): «Calle de San Juan. / […] Casa 2.ª de don Manuel López. /

El trato continuo de los Castillos en el obrador de Romeo se tradujo con el tiempo en una sólida amistad con todos los miembros de su casa. Relación que, en el caso de Tomás, desembocó en su compromiso matrimonial con la criada de aquél, Ángela Matea de Miranda.

Ángela Matea de Miranda era toledana de nacimiento, residió algún tiempo en la Puebla de Montalbán, antes de asentarse, definitivamente, en la villa de Torrijos, donde contrajo matrimonio con Tomás López Lázaro, oriundo de la villa de Fuensalida. El matrimonio tuvo cuatro hijos: María, Juan, Carlos y Antonia. El 11 de marzo de 1735 fallecía Tomás López Lázaro, cuyas últimas disposiciones se relatan en la partida de su óbito[21]. En 1741, Ángela se trasladaría a Madrid con al menos dos de sus vástagos: Carlos y Antonia. Según declararía tiempo después, se instaló en la parroquia de San Luis, «por vibir en la calle de Focarral [sic], casa de Andrés Salazar»[22]; testimonio no del todo exacto, pues, como ya se ha indicado, habitaba en el hogar del pintor José Romeo, donde se encontraba trabajando como ama de gobierno[23].

A finales de julio de 1750 Tomás del Castillo se presentaría junto a Ángela Matea de Miranda ante el licenciado Tomás del Cagera Salvador, vicario de la villa de Madrid y su partido, con el fin de que se les abriesen los despachos necesarios para poder contraer matrimonio: «y para que tenga efecto con secreto y brevedad suplica al señor vicario le dispense las tres amonestaziones en atención a que el declarante vive en compañía de su madre, quien ignora este matrimonio, y de saverlo, por la desigualdad de hedad que ay entre la contrayente y el declarante, lo llebará a mal y procurará embarazarlo, de que se ocasionarán

---

vaxos. / Melchor [sic] Aragonés. / Thomas Castillo y Campo. / Fernando Castillo confesado. / Joseph Castillo confesado […]»

[21] «Partida= En la villa de Torrixos en once días del mes de octubre de mil setecientos y treinta y zinco años, falleció, habiendo rezibido los santos sachramentos de penitencia, eucharistía y extremaunción, Thomás López Lázaro, hixo lexítimo de Pedro López Lázaro y de Petronila de la Cruz, natural de Fuensalida y vecino de esta villa, en el día siete de dicho mes de octubre de dicho año dio poder para testar a su muxer Mathea de Miranda por ante Pedro Viches, escribano público en esta villa, por el qual otorgó lo siguiente: mortaxa, hábito de san Francisco, sepultura en esta parroquia de San Gil a voluntad de sus albazeas, y fue delante del altar de las benditas ánimas, la segunda; acompañaron su entierro, el cabildo de dicha parroquia y las cofradías de que constó serlo; díxole misa de cuerpo presente en la forma acostumbrada, nombró por sus albazeas a Ysidro de Pazos el Menor y a Joseph González, vecinos de esta villa, herederos, a María, Juan, Carlos y Antonia López, sus hixos y de la dicha Mathea de Miranda. No dexó otra disposición piadosa aquí perteneziente, fecho ut supra= doctor don Phelipe Mozón» (Archivo de la parroquia de San Gil de la villa de Torrijos, ld (1704-1736), fol. 370; ahdm, caja 4.086/78).

[22] Documento 24. Ángela Matea de Miranda declararía «que después de viuda se mantubo cosa de tres años [en Torrijos], habrá doce se vino a esta Corte, donde se halla […]», esto es, que su marcha a Madrid se produjo en 1738. No obstante, en los mismos autos, el cura de la parroquia de San Luis, Apolinar Díaz Ponga, afirmaba que era su parroquiana «actualmente de nuebe años a esta parte […]»; contradiciendo su testimonio y fijando su traslado en 1741, que vendría a coincidir con lo declarado años después por su hija Antonia López (documentos 31 y 78).

[23] AHDM, caja 9.196/36, s/p. (1748): «Calle de San Onofre. / Avajo. Casas de administración. / Principal. / Don Joseph Romeo. / Ángela Mathea. / Pablo Martínez […]»

graves desazones e ynquizetudes». Según declararía Tomás, tenía 22 años de edad, mientras que Ángela confesaría tener los 44. Dos días después se resolvía el auto, librándoles de las amonestaciones y dando licencia al cura o teniente cura de la parroquia de San Luis para que fuesen desposados y velados[24]. Al año siguiente el matrimonio vivía junto a Carlos López, hijo de Matea, en la segunda planta del número 4 de la citada calle de San Onofre, propiedad de los padres Agonizantes, a escasos metros donde José del Castillo asistía como aprendiz en el obrador de Romeo[25].

1.2. Primera formación e ingreso en los estudios de la Junta Preparatoria

El pupilaje de José del Castillo en el obrador privado de José Romeo, según la noticia aportada por Ceán Bermudez[26], ha sido un dato que muchos de los investigadores han pasado por alto o han puesto en duda, y cuando no ha sido así, se ha malinterpretado su contenido, al afirmar que el madrileño frecuentó las clases de dibujo que Romeo impartía en las aulas de la Junta Preparatoria. Ahora se puede confirmar esta maestría. El 13 de enero de 1772 José Romeo otorgaba testamento en Madrid. Entre sus últimas disposiciones, era su voluntad «que se dé a don Joseph Castillo todos los colores molidos y por moler, pinzeles, piedra y todos los demás pertrechos correspondientes a la pintura que tengo míos propios, esto en atención de haverlo conocido y criado desde su pequeña hedad, como así mismo haverle enseñado el arte de la pintura […]»[27]. Este pupilaje no se pudo producir en las clases de la Junta, pues Romeo jamás perteneció al cuerpo docente de la Academia. En las notas que recopiló Ceán Bermúdez sobre José del Castillo en 1796 para la redacción de su *Diccionario*, aclara lo que años después plasmaría en su obra impresa: «a los diez años principió a dibujar al cuidado de don Josef Romeo, profesor de pintura, y a frecuentar la Real Academia, […]»[28]; esto es, que, en 1748, el madrileño comenzó a asistir por el día a las clases de dibujo que José Romeo impartía en su obrador privado al tiempo que a los estudios nocturnos de la Junta Preparatoria, en la casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid[29].

---

[24] Documentos 24-31.

[25] AHDM, caja 9.198/21, fol. 9 (1751): «Calle de San Onofre. / […] Casa de los Agonizantes. / […] Principal. / […] 2. / Thomas Castillo. / Carlos López. / Ángela de Miranda […]»

[26] «Desde niño se dedicó a la pintura baxo la enseñanza de D Joseph Romeo, concurriendo con aplicación a los estudios de la Junta Preparatoria para el establecimiento de la Academia de S. Fernando» (Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284).

[27] AHPM, prot. 18.497, fol. 2.

[28] Documento 235.

[29] Según el panegírico que la propia Academia dedicó a Castillo en 1796: «a los 10 años de su edad empezó a asistir a la Academia» (*Distribución* (1796), p. 39); que vine a coincidir con lo declarado por el pintor en 1788: «[en] 1748 comenzó a estudiar en la dicha Real Academia […]» (documento 192).



Fig. 2. **Retrato de un hombre**, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 334).

Escasas noticias se tienen de José Romeo. Hijo de José y de Teresa Lozano era originario del lugar de Cervera de Aragón, perteneciente al obispado de Tarazona, donde había nacido en

1701. Hacia 1725 partió para Italia, donde «estudió su profesión en Roma baxo la enseñanza de [Agostino] Masucci» y se casó con Ursula Maggioli, con quien tuvo, que se sepa, una hija: María Teresa. A su regreso a España, en torno a 1737 o 1738, se detuvo en Barcelona donde «pintó varias obras y la aparición de la Virgen a S. Pedro Nolasco para el convento de los mercedarios calzados de aquella ciudad». Situado ya en Madrid, su labor se centró principalmente en «limpiar, forrar y recomponer» las pinturas de la colección real. Trabajos que llevó a cabo junto a Andrés de la Calleja bajo la dirección de Juan Rodríguez de Miranda. A pesar de dedicarse a estas tareas desde hacía varios años, no se formalizó su contratación hasta 1745, cuando se le concedieran 35 reales por día de trabajo y 6.000 reales más, por una sola vez, al haber intervenido en varias obras dañadas sin percibir a cambio compensación alguna. En un memorial redactado antes de 1749, solicitaría el título de pintor de cámara y, en consecuencia, cobrar los mismos emolumentos que Juan Rodríguez de Miranda; petición que se le denegaría y que jamás llegaría a conseguir, a pesar de que su hija solicitase estérilmente tras su muerte, el 15 de enero de 1772, una pensión en función de su supuesto título de pintor del rey[30].

No se puede rastrear influencia alguna de la formación de Castillo con el pintor José Romeo. El aragonés debió de practicar un clasicismo posmarattesco de corte romano aprendido en el estudio de Agostino Masucci. Estilo que Tomás del Castillo debió de tantear a través de su incipiente formación con Sani. No obstante, y esto es importante, aunque Romeo no dejase impronta en el madrileño, su exclusiva dedicación a labores de restauración en las pinturas de la colección real, proporcionaría a Castillo, durante los años que vivió Romeo, un remanente artístico que enriquecerá sustancialmente su carrera profesional.

Como ya se ha señalado, al tiempo que el pintor madrileño asistía por las mañanas al obrador de Romeo, frecuentó por las noches las clases gratuitas de dibujo de la Junta Prepratoria. La Junta no se constituyó como una escuela de las artes. En realidad, en sus aulas únicamente se adiestraba a los alumnos en la práctica del dibujo como base de las tres Nobles Artes (Arquitectura, Escultura y Pintura). Funcionaba como el complemento perfecto para las enseñanzas que los maestros pintores impartían en sus obradores privados, donde realmente se enseñaba el oficio, muchos de los cuales pertenecían al cuerpo facultativo de la docta corporación[31]. Los obradores privados difícilmente podían competir con los instrumentos y el material pedagógico de la Junta: una nutrida colección de academias, dibujos y estampas de artistas famosos, un rico surtido de modelos de esculturas antiguas y modernas, una amplia y rica biblioteca y el estudio del modelo desnudo. Sus aulas estaban abiertas, de octubre a marzo, desde las nueve de la mañana hasta las doce de la tarde y desde las dos de la tarde hasta el anochecer y, de abril a septiembre, desde las siete de la mañana hasta el mediodía y desde las tres de la tarde hasta las siete.

---

[30] Ceán Bermúdez (1800), tomo iv, pp. 246 y 247; Matilla Tascón (1960), pp. 246 y 247; Barreno Sevillano (1980), pp. 473 y 474; Bottineau (1986), p. 546; Morales y Marín (1991), docs. 350 y 351, pp. 240 y 241.

[31] Úbeda de los Cobos (1988), tomo i, pp. 343 y 344; Vega (1989), pp. 1-29; Moreno de las Eras (1989), pp. 45-63; Chocarro Bujanda (2001), pp. 137 y 138.



Fig. 3. ***Estudio de un pintor***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 87).

Los alumnos debían de sortear una serie de estadios dentro de su aprendizaje para lograr adquirir un dominio pleno del dibujo: unos principios, donde se adiestraba al alumno en la copia de partes de la cabeza en diferentes posturas y perfiles, para pasar a la copia de cabezas enteras, en sus contornos y figuras, aplicándose después en el sombreado. Esta práctica antecedía a la copia de extremidades y de figuras de cuerpo entero, para lo cual, eran necesarias las llamadas cartillas de principios y el uso de dibujos y estampas de autores famosos. La Junta poseía varias academias de Filippo della Valle, Placido Costanzi o Agostino Masucci; dibujos de Andrea del Sarto, Luchetti, el Bergamasco, Alonso Cano, Francisco Ribalta, Romulo Cincinnati o Luca Cambiaso; y estampas de Perrault, los Bassanos, Rubens, Pietro da Cortona, Simon Vouet, Pietro Testa, Andrea Sacchi, Tintoretto, Guercino, Rafael, Veronés, Domenichino, Bernini, Annibale Carracci, Carlo Maratta, Anton van Dyck y Michelangelo Buonarroti[32].

Superada esta fase inicial de su instrucción, se pasaba a la denominada «sala de modelo de Yeso», es decir, el estudio del modelo tridimensional a través de la copia de esculturas antiguas y modernas; entre ellas figuraban en la Academia los modelos de yeso que trajo consigo Diego Velázquez tras su segundo viaje a Italia: el *Hércules Farnese*, la *Flora Farnese*, la *Nióbide corriendo*, la *Venus de Medici*, la *Ariadna dormida*, el *Hermes Ludovisi*, la *Ceres Borghese*, el *Baco Borghese*, el *Fauno Medici*, el *Germánico*, el *Sátiro en reposo*, el *Apolo sauróc-*

[32] ASF, sig. CF-1/1.

tono, el *Fauno danzante* y el *Gladiador Borghese*[33]; además de otras que se procuró traer de la propia península trasalpina -Roma, Florencia o Lucca- y otros países del norte de Europa: la figura del *Gladiador*, el *Hércules Farnesio*, media figura del *Laocoonte*, media figura del *Torso Belvedere*, la cabeza del *Laocoonte*, una figura «de un depósito de Miguel Ángel», el *Mercurio* de Gian Bologna, un «grupo de dos figuras de Érole ed Anteo», la figura de un «Érole», tres bustos de bajo relieve, la *Flora*, una «espalda del Natural», una cabeza de «Alejandro el Magno», dos cabezas de *Nióbide*, una cabeza de Vitello, una figura de *Hércules,* dos anatomías de Miguel Ángel, cuatro *putti* de Duquesnoy, dos manos «de la calidad del caballero Bernino», dos piernas de Algardi, un pie de hombre al natural, medio cuerpo de «veinte dedos de largo», dos piernas de anatomía de Gaspar Becerra, un *Cristo con la cruz a cuestas* de Gaspar Mola, diez cabezas de hombres, mujeres y niños de «diferentes tamaños y autores» y el *David* de Bernini[34].

La formación concluía con la copia del modelo por el natural, en la llamada «sala del Modelo vivo». Existían en la Junta Preparatoria dos modelos, uno viejo y otro joven, que eran elegidos mediante votación por los directores de sección y el director general. Por lo general, el modelo joven era más utilizado en los estudios, sin embargo, se precisaba la asistencia de los dos en composiciones de grupos o en determinados casos en los que para la enseñanza fuese necesario el modelo viejo. Por tanto, se convenía en la obligación de que los modelos concurrieran a la Casa de la Panadería todos los días por la noche, salvo que el director general indicase lo contrario. El maestro director era el encargado de colocar la postura del modelo y, en su ausencia, el conserje. Se procuró que estos modelos fuesen sanos, robustos y proporcionados en edades, estaturas y miembros[35].

Castillo debió de iniciarse en las primeras fases de este adiestramiento reglamentado, donde pronto debió de destacar por encima de sus condiscípulos.

---

[33] ASF, leg. 5-63-10-3 y 5-63-10-4 (Tárraga Baldó (1991), pp. 61-71; Heras Casas (1999), pp. 77-100; Luzón Nogué (2007)).

[34] ASF, leg. 1-1-1-93/94 y sig. CF-1/1 (Martín González (1991), pp. 517-521; Tárraga Baldó (1992), vol. I, p. 350).

[35] ASF, legs. 1-1-1-93, 1-1-2-61, fols. 2 y 3, 1-3-32-1 y 1-3-32-2, y sig. 33-1-3 (*Estatutos* (1752), pp. 87, 91 y 198-200; Úbeda de los Cobos (1988), tomo II, doc. 19, p. 120; Ferreira Fernández (2020), pp. 73-95).

2. Su primer viaje a Italia (1751-1753)

2.1. Premisas

A través de una declaración otorgada por el propio José del Castillo en 1792, se sabe que «por su aplicación y disposición para el arte, mereció particular protección del excelentísimo señor don Joseph de Carvajal, quien le embió a Roma el año de 1751, poniéndole bajo la enseñanza del famoso pintor don Corrado Giaquinto»[1].

Esta decisión, llevada a cabo por el ministro de Estado y protector de la Junta Preparatoria, debió de estar avalada con muestras de su trabajo e informes sobre su talento y carácter, facilitados por algún consiliario o profesor de la Junta. Por otro lado, parece lógica la elección de Corrado Giaquinto en su instrucción, ya que era el encargado semioficial de los pensionados españoles en Roma.

Con apenas 13 años de edad y acompañado por el recién nombrado director de la Posta española en Roma, Juan de la Riva Amador, José del Castillo partió de la villa y corte de Madrid a comienzos de 1751[2].

No se tienen noticias del itinerario seguido por el madrileño en su traslado a Roma, aunque es lógico pensar que tomara el camino de la ruta real o de posta con destino a la ciudad de Barcelona, atravesando las localidades de Alcalá de Henares, Guadalajara, Daroca, Calatayud, Zaragoza, Fraga, Lérida y Cervera, para llegar finalmente a la ciudad condal[3]. Desde allí, pudo tomar una embarcación a Génova, sufriendo las terribles condiciones meteorológicas de la estación invernal, u optar por continuar el camino vía terrestre, a través de Francia por Perpiñán, Narbona, Montpellier, Nimes, Marsella, Toulon, Antibes, Niza y Menton hasta el puerto ligur de Génova, atravesando pequeñas localidades italianas; volviendo a embarcar en otra nave hasta llegar a Civitavecchia y desde allí a

[1] Documento 213; *Distribución* (1796), p. 39; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284.

[2] En un documento, fechado el 24 de mayo de 1753, Juan de la Riva Amador informaba a Carvajal que Castillo estuvo a su cuidado durante 27 meses, lo cual sitúa su salida de Madrid a finales de enero de 1751 (documento 72).

[3] En 1720 se aprobó el *Reglamento General para la Dirección y Gobierno de los Oficios de Correo Mayor y Postas de España, en los viajes que se hicieren*, en el que se definen las rutas de la posta por territorio nacional, que viene a coincidir con el recogido por el *Itinerario español o Guía de caminos* de 1757, donde se registra que la ruta entre Madrid y Barcelona constaba de 102 leguas (ed. 1767, pp. 1-5; Uriol (1990)).

Roma; o elegir una ruta por tierra, a través de Florencia, vía Liorno o incluso vía Parma, Módena y Bolonia, hasta llegar a Roma[4]. Esta travesía, ya fuese parte por tierra y parte por mar ya toda terrestre, abarataba bastante los costes del viaje, ya que existían guías por las que el caminante podía mantenerse y pernoctar a un bajo precio, siendo muy utilizadas por artistas sin muchos recursos o por aquellos viajeros con ánimo de conocer lo más destacado de las ciudades que atravesaban[5]. Sin embargo, plantea un problema para la ruta seguida por Castillo: viajaba con de la Riva, que estaba destinado a ocupar el nuevo cargo de director de la Posta en Roma; por lo que no se puede plantear que fuese una travesía de estudio. Si se hubiesen decantado por la ruta terrestre, no habrían llegado a su destino a mediados de marzo, como así ocurrió, y se señalará más adelante. Es lógico que hubiesen embarcado en el puerto de Barcelona; lo que explicaría que cuando a comienzos de noviembre de 1751 de la Riva escribiera a Carvajal informándole sobre el estado de su protegido, le comentase que no había sufrido «maltratamiento de salud, habiendo logrado en este particular que desde el día que partí de esa Corte y le puse a mi lado, no aya tenido una ora de indisposición y poquísimas de incomodidad, sino es las ya evitables en lo humano del camino […]»[6]; se supone que por las dificultades para la navegación en esa época del año. Ahora bien, las naves españolas con destino a Roma no utilizaban una ruta directa, sino a través de un puerto en tránsito, ya fuera el francés de Marsella o el italiano de Génova o con parada en los dos; esta última opción fue la que regularmente utilizaron los españoles en su travesía a Roma y con la que mayor fluidez circulaban los envíos que desde la ciudad del Tíber se dirigían a España. Otra opción con menos posibilidades es el puerto de Liorno[7].

Es probable que Castillo desembarcase en el puerto de Marsella, para dirigirse a Génova, o directamente en este puerto, y desde allí, tomara otra nave para llegar al puerto romano de Civitavecchia. Desde ese punto, por vía terrestre, atravesando por la via Aurelia las poblaciones de Santa Marinella, Santa Severa, Monterone, Statua y Malagrotta, llegararía finalmente a Roma. De lo que sí se tiene certeza es de que Castillo llegó a la Ciudad eterna el 11 de marzo de 1751[8]; habiendo alcanzado en su niñez el sueño tan anhelado por la mayoría de los artistas de su época.

---

[4] *Itinerario español o Guía de caminos* (1767), pp. 134-141.

[5] Una guía muy utilizada en este tipo de viajes era el libro de Francesco Scotto, *Itinerario d'Italia*, Roma, 1747, Stamperia del Bernabò e Lazzarini.

[6] Documento 40.

[7] Desde este puerto regresó Castillo a España tras su segunda estancia italiana.

[8] El 21 de agosto de 1752 Juan de la Riva Amador pagaba a Diego Nangle, tesorero de la renta de Correos, 2.498 reales y 24 maravedís, en nombre de José de Carvajal y Lancaster, «por cuenta del valor de dicha posta, desde once de marzo de mil setecientos cincuenta y uno»; fecha en la que había llegado Juan de la Riva a Roma junto a José del Castillo (documento 51).



Fig. 4. ***Santa Cecilia en Gloria***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 1).

A través de una carta fechada a finales de octubre de 1752, enviada por Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster, se sabe que Castillo se alojó en la casa que se le había dispuesto al director de la Posta[9], muy distante de la de su maestro[10]. A de la Riva se le destinó una casa «*fuori*» de la calle vicolo del Bottino[11], perteneciente a la parroquia de San Lorenzo in Lucina, paralela a la piazza della Trinità dei Monti, más tarde denominada piazza di Spagna, y cerca de las dependencias de la Embajada de España en Roma, situada en el palazzo Monaldeschi, con jurisdicción sobre la zona establecida entre Sant'Andrea delle Fratte y la via del Corso[12]. Se trataba de un inmueble dividido en dos plantas, la principal estaba destinada al domicilio del director de la Posta en Roma, mientras que en la parte baja se situaban las oficinas de Correos. Durante los dos años que permaneció Castillo en Roma, de la Riva se hizo cargo de su manutención, de vestirle correctamente, suministrarle los utensilios necesarios para su práctica artística y alquilar una cama para su completo acomodo.



Fig. 5. ***Adán y Eva expulsados del Paraíso***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 2).

[9] Documento 54.
[10] El domicilio de Giaquinto estaba situado en la parroquia de San Salvatore ai Monti, en la Isola dei SS. Domenico e Sisto, casa del señor Caccia (Michel (1985), doc. II, p. 57 (reed. 1996, p. 308).
[11] Gallego (2015), p. 101.
[12] Furlani (1947), pp. 591-629; Anselmi (1998), pp. 206-221; 2001.

2.2. El binomio romano

La primera evaluación de José del Castillo a los ojos de Giaquinto fue buena, pues a comienzos de mayo de 1751 opinaba que prometía mucho[13]. Sin embargo, poco después llegaba una información desconcertante sobre su incipiente formación: parece ser que el director de la Posta había leído al pensionado por la Pintura de la Junta Francisco Preciado de la Vega el extracto de una carta de Carvajal en la que le solicitaba que tanto él como Antonio González Velázquez, también pensionado por la Pintura, se encargasen de Castillo. Preciado de la Vega escribió entonces al viceprotector de la Junta Preparatoria, monseñor Alfonso Clemente de Aróstegui, expresándole que «hallándose el dicho apoyado a tan buen maestro [Giaquinto], yo poco o nada en su dirección podría contribuir», ofreciéndole «libros que puedan iluminarle e instruirle y modelos para que en los ratos desocupados pueda diseñar en casa con todo aquello en que él mismo me juzgase capaz, debiendo decir que el chico muestra un bello talento y ofrece el logro de una buena esperanza su aplicada disposición que tendrá ocasiones de adelantarse baxo el ojo del amigo Corrado, que con mucho gusto a tomado a su cargo, su dirección y enseñanza»[14]. Si bien la carta enviada por Preciado a Aróstegui presenta día y año, no sucede los mismo con el mes, que no se cita. Jesús Urrea, con buen criterio, fijó su fecha en abril de 1751, pensando que, con esta petición, el ministro deparaba al joven estudiante su estima y protección para que su formación fuese lo más completa posible. No obstante, el investigador pasó por alto un hecho significativo: entre noviembre de 1750 y febrero de 1751 Giaquinto se encontraba en Cesena -localidad de la región de Emilia-Romagna situada a unos 330 kilómetros de Roma- trabajando en la decoración al fresco de la cúpula y las pechinas de su catedral. A mediados de febrero había regresado a Roma y a comienzos de verano volvía a partir de nuevo a la ciudad del Adriático para concluir, en julio de 1751, los trabajos decorativos del *duomo*[15]. La ausencia de Giaquinto de Roma debió de provocar que Carvajal velase para que no se interrumpiese el aprendizaje de Castillo, instando así a los dos pintores a que le acogiesen bajo su dirección. Si como es probable esta partida fue el detonante de la súplica del ministro de Estado, se tendría que retrasar la fecha de la carta al mes de mayo de aquel año. Las cualidades pedagógicas de Preciado eran conocidas en Roma por todos, ya que durante muchos años «tuvo en su propia casa la academia del desnudo con gran concurso de profesores, jóvenes y maestros, así romanos como estrangeros, y especialmente yngleses, con mucho crédito y aplauso, por la habilidad con que la dirigía y ponía las aptitudes del modelo, diseñaba y pintaba las figuras, algunas de las quales se llevó monseñor Clemente, otras tienen en Roma algunos deleitantes y, especial-

[13] Documento 33. Las noticias de José del Castillo durante su primer viaje a Roma fueron publicadas parcialmente por Urrea, (1999), pp. 372, 373, 381 y 382; y (2006), pp. 179-181.

[14] Documento 32.

[15] Scolaro (2006), pp. 63-84.

mente, Phelipe Valle, que es un escultor famoso y las estima mucho»[16]. Esta academia privada se mantuvo hasta 1754, cuando el papa Benedicto XIV abrió la pública de desnudo en el Campidoglio. En cuanto a Antonio González Velázquez, era casi tres lustros mayor que Castillo y llevaba formándose con Giaquinto desde abril de 1747 en Roma[17]. Huelga decir que estaba mucho más adelantado en la práctica de la pintura que Castillo. En 1748 fue empleado con gran éxito, bajo la dirección de su maestro, en trabajos de pintura al fresco para la iglesia de la Trinità degli Spagnoli en la via Condotti, habiendo asimilado a la perfección el estilo de Giaquinto. En agosto de 1751, seguía pintando bajo los auspicios del pullés; había concluido un lienzo y esperaba a que su maestro le diese el visto bueno antes de enviarlo a la Corte[18]; y en enero del año siguiente, realizaría una obra de devoción para Carvajal, de la que quedó sumamente complacido[19]. En cualquier caso, seguramente, a principios de agosto, Corrado Giaquinto estaba de regreso en Roma, volviendo a coger las riendas del tutelaje artístico de Castillo.

Se tienen noticias de las primeras obras que José del Castillo hubo de ejecutar bajo la dirección de Giaquinto como muestras de su aprendizaje artístico. A comienzos de agosto Carvajal solicitaba que le hiciese una *Estación*[20]. La obra le fue enviada, junto a otro dibujo cuyo asunto era una *Inmaculada Concepción*, que agradaron mucho al ministro y fueron enmarcados «con sus cristales y marcos dorados en mi gabinete que lo merecen»[21]. Inmediatamente después, le encargó otro diseño, «del tamaño de la Concepción que vino ahora»: una figura de *San José*, «que es mi santo y también el suyo»[22]. Castillo se dedicó a trabajar sobre el dibujo en los meses posteriores. De la Riva relataba que, habiendo pedido opinión a Giaquinto, éste le había aconsejado que siguiese un modelo que bajo la misma advocación se conservaba en la Accademia di San Luca[23]. En diciembre de 1751, la obra viajaba a Madrid junto a una carta de Castillo, escrita de su puño y letra, en la cual avisaba de su envío[24].

De la Riva informaba constantemente a Carvajal de los esfuerzos invertidos en el madrileño: «pudiendo estar V.E. en la seguridad de que pongo en quanto alcanza mi cuidadoso deseo en el de su asistencia y boy a hacerle un vestido para el próximo invierno, pues el que se le hizo al partir no le puede serbir, no sólo por lo maltratado, sino por lo mucho que ha crecido […] allándose ahora tan crecido y embarnezudo que lo extrañaría V.E. si le viese

[16] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 58-60. 10-4-1760 (Cornudella i Carré (1997), p. 122). Sobre Francisco Preciado de la Vega, véase Cruz Alcañiz (2011).
[17] Para la estancia romana de Antonio González Velázquez, véase Cánovas del Castillo (2018), pp. 1128-1152.
[18] AGS, Estado, leg. 4.978. 5-8/26-8/16-9/30-9/28-10/4-11-1751.
[19] AGS, Estado, leg. 4.979. 6-1-1752.
[20] Documento 34.
[21] Documento 35.
[22] Documento 36.
[23] Documentos 38 y 41.
[24] Documento 42.

y sin decadencia alguna en su aplicazión, procurando hacerse acreedor de la continuazión de la protección de V.E.»[25]; enviando tiempo después el recibo de los gastos en vestidos e informando «que está bueno y trabaja como los demás»[26].

A principios de 1752 Giaquinto informaba que Castillo discurría por buen camino y se sorprendía de su genio delicado[27]. De la Riva preveía que Giaquinto estaría ocupado con obras «fuera de casa», por lo que hubo de arreglarlo todo para que el madrileño siguiese trabajando por su cuenta[28], informando al mes siguiente que educaba a Castillo en el amor hacia su maestro: «por ahora se consigue y están satisfechos recíprocamente»[29]. Para comienzos de abril, se daba noticia de un nuevo envío de Castillo: una *Nuestra Señora*, «que venía de Pepe para don Joseph Rivera; está bellísima, me alegro que trabaje y sugeto a su maestro a quien estimo mucho»[30].

Transcurrido un año desde su llegada, Carvajal preguntaba a de la Riva si Castillo «mancha ia colores o si empezará presto […]», recordándole «que ande decente y bien asistido». El director de la Posta le comentaba que «Pepe igualmente que creze de modo que cada seis meses no le pueden servir los vestidos, los gasta porque es preciso salir y vestirse todos los días y aviso inexcusable hacerle uno para este verano»[31].

Con la llegada del período estival, el director de la Posta informaba que *«los calores entraron con gran rigor»*, por lo que, por recomendación de Giaquinto, Castillo dejó de asistir a su obrador, trabajando desde su casa todo lo que le iba encomendando, pues «por su aplicación como por el poco resguardo del sitio a donde está prezisado a trabajar, le han maltratado y debilitado algo en su natural robustez, pero ya se an mitigado»[32].

En julio, de la Riva avisaba a Carvajal que «Pepe ya empasta y, según dize el maestro, se puede esperar tenga buen gusto. Está esperando le dé algo éste para copiarlo y remitirlo

---

[25] Documentos 37.

[26] Documento 39. A comienzos de noviembre de la Riva enviaba a Carvajal «la nota de los vestidos, ropa blanca y otros gastillos del chico Castillo, de que tengo los recivos de mercaderes y sastre por si fuese del agrado de V.E. verlos; sin que en todo lo demás de su manutención y viaje aya otra razón que poder dar a V.E. que la de mis deseos de servirle y contribuir con todo el posible cuidado, a los piadosos de V.E. en que adelante en su arte, aplicándose sin extravío» (documento 40).

[27] Documento 43.

[28] Documento 44.

[29] Documento 45.

[30] Documento 46. El citado José de Ribera podría tratarse del oficial de la secretaria de Estado que había asistido a la Junta Preparatoria en numerosas ocasiones, por lo que en 1754 se le nombró académico de honor de la Academia de San Fernando (ASF, junta ordinaria de 11 de agosto de 1754, sig. 3/81, fol. 27).

[31] Documento 47. En la relación de gastos extraordinarios efectuados por Castillo, entre agosto de 1752 y abril de 1753, se registraban: «Por chupa y dos pares de calzones nuevos de paño; bolver una casaca con forro nuevo, comprar una chupa, comprar tres pares de calzones, según consta de rezivo del maestro sastre Joseph Castelló… 8,35 [escudos romanos]. / Por un par de medias nuevas, tres calzetas, un sombrero, una vaina de espadín [entre otras cosas]… 5,15. / Por tres pares de zapatos nuevos y recomposición de otros… 3» (documento 72).

[32] Documento 48.

a V.E. para que vea sus principios»[33]. Giaquinto le mandó copiar «una pintura de Santa Pulqueria emperatriz de Oriente, cuio original ha hecho Corrado en que ha tenido aplauso […] me ha asegurado el zitado Corrado que sólo algún claro y oscuro le ha añadido por sí, todo mui poco, y que lo que demuestra es de la comprensión del discípulo que continúa con satisfacción suia en que deseamos la permanezca para que se logren las piadosas de V.E.»[34]. En agosto, Castillo estaba concluyendo la obra[35] para tenerla terminada y preparada para su envío en septiembre, en la que Giaquinto había «dado algún leve toquecito, que en lo sustanzial nada ha alterado»[36]. A finales del mes de octubre el protector había recibido la obra y quedada satisfecho, por lo que pensaba colgarla en su gabinete privado «escrita su historia y fechas»[37].

El 14 de diciembre de la Riva avisaba de un nuevo envío: una «pintura de nuestra Señora que […] desea llegue a manos de su madre, para que tenga este consuelo que le ha pedido[…]»; informando Carvajal que le había gustado la pintura y le animaba para que siguiera por ese camino[38].

Mientras proseguía su enseñanza, un hecho inesperado provocó su inesperado regreso desde Roma. El 22 de agosto de 1752 moría en Madrid el pintor de cámara Jacopo Amiconi[39], encargado que fuese de la decoración pictórica del Palacio real Nuevo de Madrid. Para sustituir al difunto pintor, José de Carvajal y Lancaster y el viceprotector de la Academia, Alfonso Clemente de Aróstegui, pensaron en Corrado Giaquinto como candidato más idóneo[40].

El pintor molfetés recibió la propuesta de partir hacia España el 5 de diciembre. Dos semanas después, aceptaba el encargo, complacido «en llebarse consigo a su discípulo Pepe Castillo […] porque le ha tomado cariño que por sí se lo merece»[41]. Se pensaba que el pintor no se pondría en camino hasta que viniera el buen tiempo -esperaba el nacimiento de un hijo-, señalándole 500 doblones para gastos de viaje[42]. Entretanto, Carvajal proponía que Castillo «aprovechase de lo que ay más digno de observación de Roma», pues no quería «otra esquela que la de Vmd»[43].

[33] Documento 49.
[34] Documento 52.
[35] Documento 50.
[36] Documento 52
[37] Documento 54.
[38] Documento 55.
[39] Urrea (1977), p. 63.
[40] D´Orsi (1958), p. 95; García Sáseta (1971), p. 56.
[41] Documento 56.
[42] AGS, Estado, leg. 4.979. 2/5-12 1752 y 18-1-1753 (documento 60, 62 y 63).
[43] Documento 56.



Fig. 6. ***San José con el Niño***, colección particular de Nueva York (cat. núm. D. 3).

Por noticias recogidas a finales de enero, se sabe que el madrileño aprovechaba «el tiempo esperando el viaje y a V.E. le manda algo sobre este u otro asunto […]»[44]; recibiendo Carvajal una «pinturilla»[45]. También se decía que Castillo había insinuado a de la Riva «querer llevarse algunas estampas de las que aquí ay, de las más zélebres obras echas por Rafael, Carlo Marata y otros insignes escultores y pintores; las que tienen algún costo y sin noticia de V.E. no lo puedo complacer […]»[46]. No obstante, Carvajal informaba a de la Riva «que tengo acá las estampas más estimadas de ay, con que no ay que comprar; si una o otra quiera puede comprársele, pero todo lo estimado ay bien traer»[47].

El miércoles 18 de abril de 1753 Corrado Giaquinto y su mujer, que «como eran pocos días que había parido no se ha determinado a ponerse en tan dilatado viaje sin una asistenta», partían de Roma rumbo a Madrid, llevando «tres caleses». De la Riva informaba a Carvajal que en la siguiente embarcación para Génova conduciría «los cajones de diseños y ropajes [que] deja dirijidos a nombre de V.E.». Además, le acompañaba «nuestro Pepe Castillo y otro discípulo, que ba por su voluntad, y dos criados; y aunque el tiempo está lluvioso, la estación aze esperar que tengan buen viaje. Para él se ha constituido con gran gusto a lastrar el costo de Pepe, a quien sólo lo indispensable y preciso de alguna ropa he costeado yo; y es difícil le conozca V.E. según lo que ha crecido […]»[48]. Durante muchos años, se ha pensado que el «otro discípulo» que acompañó a Giaquinto era Nicolò Porta (1710-1784), hijo de su primer maestro Saverio Porta[49]. Las últimas investigaciones llevadas a cabo por Pietro Amato parecen refutar esta idea y apuntan a Felice Porta (1718-1775) como el más que probable candidato[50].

Durante el binomio romano, Castillo forjó amistad con el valenciano y autor del *Viaje de España* Antonio Ponz, que en esos años cursaba sus estudios de pintura en Roma[51]. A

[44] Documento 57.

[45] Documento 58.

[46] Documento 59. Entre los gastos causados por Castillo, desde agosto de 1752 hasta abril de 1753, se señalaba: «una tabla de colores y tres canutos de oja de lata; por distintas gratificaciones de academias, colores, azeite, papel, lápiz y telas para pintar» (documento 72).

[47] Documento 61.

[48] Documentos 64 y 65. No se sabe si también marcharía en este momento el hermano de Corrado Giaquinto, el presbítero Saverio, que estuvo en Madrid junto a su hermano, o si lo hizo inmediatamente después (García Sáseta (1971), nota 68, p. 88).

[49] Luca (1894), pp. 67-68; d´Orsi (1958), p. 136; Amato y Belifemine (1969), pp. 68-86; Urrea (1977), p. 119.

[50] Felice Porta era hijo del sobrino de Saverio Porta, Giuseppe, a quien algunos autores consideran también maestro de Giaquinto. Se sabe que, desde al menos 1744, se encontraba en Roma estudiando el arte de la pintura junto a Corrado Giaquinto. El hecho de que, el 26 de diciembre de 1754, Felice contrajese matrimonio por poderes con Chiara Finanese en la parroquia de San Stefano de Molfetta, ha llevado a pensar a Pietro Amato que se encontraba en Madrid junto a su maestro. Si esto fuese cierto, su estancia española no pudo exceder los dos años, ya que, desde 1755, se le registra habitando junto a su mujer en la strada Onofrio Uva de Molfetta (amato (2011), pp. 143 y 144).

[51] En una carta de de la Riva a Carvajal, fechada a finales de septiembre de 1753, el director de la Posta comentaba al ministro que Ponz era «un mozo que vino aquí quando los señores jesuitas españoles a su capítulo general

través de él, se sabe que, días antes de la partida de Castillo, Carvajal había encomendado al madrileño la realización de una copia de la *Transfiguración* de Rafael, situada en el altar mayor de la iglesia de San Pietro in Montorio. Obra que le había sido imposible llevar a cabo «por su próximo viaje» y que finalmente pintaría el valenciano[52].

José del Castillo realizó el viaje de regreso a España por tierra[53]. No se conocen las causas por las que el trayecto se realizó por vía terrestre, aunque mucho tendría que ver el delicado estado de salud de la mujer de Giaquinto. Desde Roma, se dirigió hacia el norte hasta Milán, atravesando Florencia, Bolonia, Módena, Reggio nell'Emilia, Parma y Piacenza; y desde allí por Novara hasta Turín, donde Giaquinto fue recibido por el rey Carlo Emanuele III de Saboya, que «le ha hecho muchas honras»; por aquel entonces se daba aviso que los cajones del maestro se embarcaban en Génova, en una fálua para Barcelona[54]. A finales de mayo Aróstegui escribía una carta a Carvajal, en la cual le comunicaba haber encontrado a la comitiva del pullés en «el Boleau»[55]; localidad francesa situada en los Pirineos orientales, perteneciente a la comarca del Rosellón. Por lo que desde la capital sabauda, debió de recorrer toda la costa francesa (Cannes, Toulon, Marsella, Nimes, Montpellier, Narbona y Perpiñán) hasta llegar finalmente a Barcelona[56].

Desde Barcelona, Giaquinto partió a la Corte sin su familia, que se quedó descansando del viaje en la ciudad condal; es más que probable que Castillo y su condiscípulo marcharan con él para poder ver la obra que Antonio González Velázquez estaba ejecutando en el Pilar de Zaragoza. A comienzos de junio llegarían a la ciudad del Ebro y permanecerían allí un día y medio[57].

Finalmente, Castillo llegó a Madrid, junto a su maestro, el 19 de junio, siendo recibidos por José de Carvajal y Lancaster, quien envió un coche a su encuentro[58]. Sin dilación, el madrileño se reintegraría a su hogar familiar, que continuaba situado en las casas que

---

en ánimo de estudiar la pintura, sigue con gran aplicazión manifestando genio y gusto, tiene viveza y talento, que ha cultivado abiendo estudiado antes de tomar este arte, le conoze algo Corrado y Pepe Castillo más […]» (AGS, Estado, leg. 4.979). URREA (1993), pp. 509-516.

[52] Documentos 76 y 77.

[53] Documentos 67 y 74.

[54] Documentos 66 y 68.

[55] Documento 73.

[56] Documentos 69 y 70. A finales de mayo todavía no habían llegado a Barcelona, ya que en esa fecha el director de la Posta en Cataluña, Luis Ortiz de Velasco, esperaba al pullés para darle una carta del ministro: «Le entregaré a su arribo la carta que V.E. refiere incluirme para él y prevendré a los carruageros que le hayan de conduzir la detención que había de hazer en Zaragoza para reglar el gasto a los días que puedan descansar» (AGP, Administración, Buen Retiro, caja 11.751/40. 24-5-1753). HERMOSO CUESTA (2003), doc. 7, pp. 433 y 444. En la citada carta, fechada el 15 de mayo de 1753 (documento 67), Carvajal pedía a Giaquinto que, de camino a Madrid, se detuviese en Zaragoza para poder ver el trabajo que Antonio González Velázquez estaba realizando para la decoración de la Santa Capilla en la iglesia metropolitana del Pilar y si tuviese que corregirle que lo hiciese «con la autoridad de maestro y con la mía».

[57] AGS, Estado, leg. 7.898. 12-6-1753 (ARRIBAS y GONZÁLEZ (1961), núm. 213, p. 188).

[58] AGS, Estado, leg. 4.979. 16-6-1753 y documentos 71 y 74.

Gabriel Peralta poseía en la plazuela de San Ildefonso[59]. A finales de julio el director de la Posta en Roma comunicaba a Carvajal haber recibido una carta de pago de 7.204 reales, depositados por el propio ministro en la tesorería de la renta de Correos, para que se abonasen los gastos que Castillo había generado durante su primer viaje a Italia[60].

[59] «Calle de San Joachín / […] Casas de don Gabriel de Peralta / […] Doña Melchora Aragonés. / Fernando del Castillo. / Don Lorenzo Larrión. / Doña Josepha Sánchez. / María Herreros. […]» (AHDM, caja 9.199/11. 1753, fol. 121).

[60] Documento 75.

3. Primeros encargos para la Corte y éxitos en la Academia (1753-1758)

3.1. Entre el obrador y la Academia

Colmado de honores y agasajado con los máximos laureles a los que podía aspirar un pintor en la Corte, al poco de llegar a Madrid, el Rey nombró a Corrado Giaquinto su primer pintor de cámara (el 28 de agosto de 1753)[1]. Tres meses después, en consideración a su acreditado mérito «y a lo mucho que ha gustado su pincel», se le designó, por imperativo real, director general de la recién fundada Academia de San Fernando[2].

Se le dispuso un estudio en una pieza dentro del Palacio real Nuevo de Madrid para que pudiese trabajar cerca de los otros italianos que trabajaban en Palacio[3]. Una gran estancia, en la que situó varios caballetes en torno a una mesa de gran tamaño, para que sus discípulos estudiasen modelos de academias y esculturas antiguas, así como lienzos de historias sacras y otros asuntos, entre los que se incluían bombachadas.

Allí, José del Castillo continuó ejercitándose junto a su maestro en la técnica al óleo, para «adelantarse en el colorido», moliendo y preparando pigmentos, estirando las telas, aplicando imprimaciones y soltándose en la práctica de la pintura. También comenzaría a iniciarse en la técnica del *buon fresco* italiano en unas tablillas que su maestro tenía destinadas para ello[4]. Del mismo modo, asistiría a Giaquinto en todas las obras que se le iban encargando: la restauración de las pinturas que Luca Giordano ejecutó al fresco en la bóveda del Casón del Buen Retiro (1753), los lienzos destinados a los oratorios del rey y la reina en el Palacio del Buen Retiro (1753/1754), los cuadros para la decoración de la pieza de conversación en el Palacio real de Aranjuez (1754/1758) o la decoración al fresco de la Capilla real en el Palacio real Nuevo de Madrid (iniciada en 1755).

Ceán Bermúdez refiere que el madrileño compaginó su formación sin dejar «de asistir a la nueva Academia de S. Fernando»[5], aunque su nombre no se inscribe en los nuevos libros

---

[1] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 13/1. 28/29-8-1753; y Personal, caja 859/7 (García Sáseta (1971), pp. 55-92; Urrea (1977), pp. 116-150; Cioffi (1992); Urrea (2006a), pp. 35-55).

[2] ASF, junta ordinaria de 9 de diciembre de 1753, sig. 3-81, fol. 10, y general de 16-19 y 20 de diciembre de 1753, sig. 3-81, fol. 11; leg. 1-41-1 (Rojo Barreno (1998), pp. 259-271).

[3] Battisti (1960), p. 84.

[4] AGP, Administración, Obras de Palacio, leg. 1.038 (Michel (1985), pp. 61 y 62).

[5] Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284.

de matrícula, donde, tras su fundación, se registraron todos los discípulos de la docta corporación[6].

Debió de ser uno de los discípulos que asistieron a la distribución de los primeros premios generales que la institución matritense convocaría anualmente y que se celebraron en el salón del Palacio real Nuevo de Madrid[7], y vivió la terrible pérdida de José de Carvajal y Lancaster (fallecido el 8 de abril de 1754)[8], también vería como su hermano Fernando se presentaba a los premios generales de ese año por la tercera clase de Escultura[9], pero no sería hasta 1755 cuando se tengan las primeras noticias suyas en la Academia.

En junta ordinaria celebrada el 12 de enero, el consiliario Baltasar Elgueta propuso la creación de una colección de figuras de academia de entre las mejores que realizasen cada semana los discípulos de las salas de Yeso y del Natural, «a fin de que enterado [el Rey] de los talentos y pericia de los discípulos les dispense los efectos de su real piedad». Aprobada la propuesta, se remitió al secretario Ignacio de Hermosilla y Sandoval para que diera orden al conserje de colocar el acuerdo en la sala del Natural[10]. El 18 de abril se eligió una academia de Castillo, ejecutada bajo la dirección del pintor Antonio González Ruiz[11], y, a finales de octubre, otra realizada bajo la dirección del escultor Giovanni Domenico Olivieri[12]. En los meses posteriores, no se volverían a presentar más figuras, por lo que se ordenó al conserje restituir la «providencia dada para que los concurrentes presenten en fin de cada semana las figuras de academia para la colección acordada»[13]; sin que se tengan más noticias de la colección.

3.2. Los premios generales de 1755

Los premios generales de la Academia de San Fernando se convocaban anualmente como el medio más eficaz para fomentar la práctica artística. Era la ocasión más propicia para que los discípulos se aplicasen en sus respectivas disciplinas[14]. Conseguir un premio en su materia de estudio proporcionaba al alumno la oportunidad de hacer pública su obra y el trámite necesario para ser académico de mérito, al dispensarle del examen para la tenencia del título. Desde 1753 debió de fraguarse en la mente de José del Castillo la idea de opositar a los premios, sin embargo, fuese o no porque no se veía preparado para ello, no había partici-

[6] ASF, sig. 3-300 (Pardo Canalís (1967)).
[7] ASF, junta pública general de 23 de diciembre de 1753, sig. 3-81, fol. 16.
[8] ASF, junta general extraordinaria de 14 de abril de 1754, sig. 3-81, fol. 20.
[9] *Distribución* (1753).
[10] ASF, junta ordinaria de 12 de enero de 1755, sig. 3-81, fol. 36; Órdenes y disposiciones, sig. 5-104-2.
[11] ASF, junta ordinaria de 18 de abril de 1755, sig. 3-81, fol. 37.
[12] ASF, junta ordinaria de 22 de octubre de 1755, sig. 3-81, fol. 40.
[13] ASF, junta ordinaria de 11 de marzo de 1756, sig. 3-81, fol. 47.
[14] A partir de la aprobación de los estatutos de 1757 se celebrarían cada tres años.

pado en ninguno de los dos certámenes que se habían convocado desde su regreso a la Corte. La elección de sus academias le debió de alentar a presentarse a los premios de 1755, con el posible consenso de su maestro; año en el que también volvería a opositar su hermano Fernando, esta vez por la segunda clase de Pintura[15].



Fig. 7. ***San Hermenegildo despojado de sus reales vestiduras***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. D. 11).

En junta ordinaria celebrada el 11 de julio de 1755, se resolvió que los premios de ese año se pospusieran para enero del año siguiente, «a causa de ser menos ocupado el tiempo en él que en diciembre», y se propusieron los asuntos para la llamada prueba «de pensado». Para la primera clase de Pintura, por la que opositó José del Castillo, se seleccionó un pasaje de la *Historia de España* de Ambrosio de Morales:

> *El santo príncipe de España Hermenegildo, en presencia de Recaredo, su hermano, y del rey Leovigildo, su padre, de orden de éste y en odio de la religión católica, se le viste el humilde traje de mendigo. Año 578.*

[15] *Historia y alegoría* (1994), pp. 51-55.



Fig. 8. ***Lot huye de Sodoma***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. D. 12).

Se determinó publicarlo por medio de un edicto, de modo que hubiese un mayor número de participantes. El edicto prohibía el uso de colores en la obra y se estableció que las pruebas se realizasen en «dibujo de lápiz, pluma o aguadas»; decretándose como plazo máximo para la entrega de las obras desde la fecha del edicto hasta el 1 de enero de 1756, cuando los opositores se presentarían ante el secretario de la Academia.

A un mes para la recepción de las obras, se ajustaron los trámites que se llevarían a cabo en la entrega de los premios. En cuanto a la elección del lugar, se dejó en manos del protector. El 8 de enero de 1756 los consiliarios marqués de Villafranca y conde de Baños propusieron que fuese en las Casas Consistoriales del Ayuntamiento de Madrid, a pesar que el protector pretendía que se celebrasen en el Teatro del Real Seminario de Nobles, lugar donde se habían celebrado el año anterior.

La entrega se retrasó y el 8 de enero la Academia ordenó que los concursantes entregasen sus obras en la Casa de la Panadería a las tres de la tarde del jueves 15 de enero y firmaran en la casa del secretario. Para la primera clase, además de Castillo, concurrieron a firmar: Lorenzo Quirós, Francisco Díaz, Isidro Carnicero, Ginés Andrés de Aguirre, Mariano Salvador Maella y Anastasio Scarabelli. Dos días después, comenzaba el concurso y se establecía el asunto de la denominada prueba «de repente», sobre la que los participantes debían de trabajar durante dos horas en hojas de un mismo tamaño, rubricadas por el

viceprotector, el consiliario Agustín Montiano y el secretario. El asunto recogido del *Génesis* fue el siguiente:

> *El santo anciano Lot, acompañado de sus hijas y conducido de los ángeles, se retira de la ciudad de Sodoma, que está ardiendo, y a vista de ella su muger convertida en estatua.*

Se decretó que ese año había aspirantes de gran talento, no sólo «dignos de los premios ordinarios, sino que aún éstos no alcanzarían a todos los que hay dignos de ellos», por lo que se acordó votar el premio de la misma categoría correspondiente a 1754, en cuya convocatoria opositaron participantes de escaso mérito, «por cuyo motivo se suspendió y quedó vacante».

A las nueve y media de la mañana se retiraron los profesores y se pasó lista a los concursantes; un cuarto de hora después comenzó el examen. Concluida la prueba, se pasó al analisis de las pruebas en la sala de juntas, cotejando las «de repente» con sus respectivas «de pensado», siendo votadas por los profesores, el viceprotector, los consiliarios y el secretario. De todo ello resultó que José del Castillo obtuvo quince votos y, por tanto, la medalla de oro de tres onzas en que se traducía el primer premio.

La Academia guardaba entre sus fondos las obras premiadas, de ahí que las obras del madrileño se registren en su inventario de 1758[16] y que, actualmente, se custodien entre los fondos de su museo en Madrid.

3.3. Un oficial en el obrador del primer pintor de cámara

Llegados a este punto, José del Castillo concluyó su aprendizaje artístico con Corrado Giaquinto. Durante los años transcurridos bajo la tutela de su maestro, el madrileño había asimilado completamente su forma de pintar, tanto en el tipo figuras como en el colorido, de tonos claros y suaves, aplicados en grandes planos, a través de pinceladas sueltas muy diluidas en aceite que anima con toques más secos de pigmento blanco para destacar los brillos y los reflejos. Desplegará así una riqueza exquisita de matices, al graduar la luz y controlar el fuerte contraste de claroscuro. Otro tanto se puede decir de la forma en cómo crea la profundidad, degradando los perfiles de las figuras y de los objetos situados en los términos más alejados, o en el modo de componer las escenas, tendente a simplificar los elementos representados con el fin de ofrecer al espectador una mayor claridad expositiva. Características que, sumadas a otras a la hora de ejecutar sus dibujos, enraizarán profundamente en su forma de pintar y se mantendrán constantes, aunque con oscilaciones, a lo largo de toda su carrera profesional, a pesar de la asimilación de nuevas influencias.

[16] ASF, sig. 2-57-1. 21-11-1758.



Fig. 9. ***Academia masculina de espaldas y desnudo masculino frontal***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 14).

El obrador del pullés se había constituido por un nutrido grupo de discípulos que asistían a su estudio y eran alumnos de la Academia de San Fernando. Entre ellos cabría señalar a Francisco Díaz, natural de Herrera del Duque (Badajoz), que fue uno de los primeros discípulos de la Academia. Consiguió el primer premio de segunda clase de Pintura en 1753 y el segundo de primera clase de 1755, celebrado en 1756[17]. Santiago Müller, nacido en torno a 1730 en Wil, ciudad suiza de Saint Gallen, donde también falleció en 1801. Estudió en la Academia hasta 1760, donde ganó el premio de primera clase de Pintura en 1757[18]. El madrileño Ignacio Lorenzo Medina, hijo de Mateo Medina, administrador del Palacio real Nuevo de Madrid, había ingresado en la Academia a principios de febrero de 1753, sin que se tenga noticias del papel que jugó en la docta corporación, aunque el molfetés hizo uso de sus pinceles en varias ocasiones desde septiembre de 1759[19]. Del también madrileño Agustín Ortiz, sólo se tiene constancia de

[17] ASF, sig. 3-81.

[18] ASF, sig. 3-81.

[19] Pardo Canalís (1967), p. 72; A mediados de mayo de 1759 se daba noticia de «una quenta, que cita de primero de septiembre de 1759, para que se paguen a Medina 159 reales de cierta obra ejecutada para don Corrado Giaquinto, pintor de S.M» (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.370).

su ingreso en la Academia de San Fernando (diciembre de 1753)[20]. De Francisco Mela, se sabe que fue empleado por el italiano en alguna ocasión, sin que se sepa si llegó a asistir a los estudios de la Academia, aunque muy posiblemente transitara por sus aulas[21]. También se debería de señalar al aragonés Juan Ramírez de Arellano, que fue nombrado en 1754 académico supernumerario y, al decir de Ceán, en Madrid pintó «baxo la dirección de D. Corrado Giacuinto»[22].



Fig. 10. ***Composiciones religiosas***, Biblioteca Nacional, Madrid (cat. núm. D. 15).

A este numeroso grupo de discípulos se sumaría el hermano pequeño de José del Castillo, Fernando. Ya se ha indicado que Fernando del Castillo se había presentado a los premios generales de la Academia de 1755, habiendo firmado la convocatoria por la segunda clase de Pintura. Según apunta Ceán: «habiendo ido su hermano D. Josef con una pensión a Roma [en 1758], se dedicó a la pintura ocupando el lugar que su hermano había dexado en la escuela de D. Corrado Giaquinto»[23]. Sin embargo, y como ya se ha documentado, el cambio del cincel y la gubia por

[20] Pardo Canalís (1967), p. 82.
[21] agp, Administración, Obras de Palacio, caja 1.038. 12-7-1759.
[22] Ceán Bermúdez (1800), tomo IV, p. 158.
[23] Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 283.

la paleta y los pinceles se produjo entre 1754 y 1755[24]. Volvería a presentarse a los premios de la Academia en 1757, por la misma clase y sección, en los que llegó a conseguir el segundo premio; y de nuevo, por la segunda clase de Pintura, a los de 1760, donde no obtuvo gracia alguna.

En junta particular celebrada el 4 de agosto de 1760, el secretario de la Academia, Ignacio de Hermosilla y Sandoval, se hacía eco de una carta del consiliario marqués de Villafranca. En ella relataba que, habiendo tratado con el intendente de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro Juan Tomás Bonicelli, sobre la conveniencia de que entrasen a trabajar en la fábrica algunos alumnos de la Academia, se habían seleccionado doce discípulos (seis pintores y seis escultores). Tras un examen, cuyos asuntos habían sido entregados por el pintor Antonio González Ruiz, «y escogidos varios dibujos de los que ellos tenían hechos en los estudios de la Academia», fueron remitidos a Bonicelli, quien había aprobado, en consenso con el Rey, su ingreso en la fábrica. Entre ellos, figuraba «Fernando Castillo, natural de Madrid, discípulo de don Corrado Giaquinto»[25]. El 21 de agosto de 1760 Bonicelli informaba que, desde el primero de agosto, éstos formaban parte de la plantilla de la fábrica del Buen Retiro con 5 reales diarios de sueldo, por lo que pedía que se les aumentase a 6[26]. Desde ese momento y hasta su muerte, Fernando del Castillo trabajó para la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, figurando en la nómina de 1764 como pintor de segunda clase[27].

Para sus encargos, Corrado Giaquinto echó mano en ocasiones de colaboradores que no pertenecían a su obrador. Desde su regreso de Zaragoza, en 1754, el discípulo del pullés Antonio González Velázquez (1723-1794) se había asociado con sus hermanos Luis (1715-1763) y Alejandro (1719-1772), emprendiendo una frenética carrera como pintores para diversas iglesias y conventos de Madrid. De igual manera, había abierto un importante obrador situado en su domicilio situado la plazuela de Matute, casas de Nicolás Sánchez de Arellano, donde asistieron, entre otros, Francisco Bayeu o Ginés Andrés de Aguirre[28]. Los madrileños trabajaron, en ocasiones, por mediación y bajo la dirección del italiano.

Colaborador suyo fue también el pintor piamontés Guillermo Anglois (h. 1720-h. 1786), que había llegado a la Corte procedente de Nápoles en 1760, donde había trabajado con el maestro licero Pietro Duranti; Giaquinto se sirvió de él en la ejecución de pinturas para la fábrica de tapices[29].

---

[24] En los apuntes recogidos por Ceán Bermúdez cuatro años antes de la publicación de su *Diccionario*, había afirmado que Fernando: «Empezó a dibujar y a frecuentar en la Academia bajo la Direccion de don Phelipe de Castro, escultor que fue de S.M., y en el año de 1754 octubo el segundo premio de tercera clase en la Escultura, de edad de 14 años, por todos los votos: después pasó a continuar el dibujo bajo el cuidado de don Corrado Giaquinto, primer pintor que fue de S.M., quien le principió a enseñar el colorido […]» (documento 236); lo que prueba que su formación con el italiano fue anterior.

[25] ASF, junta particular de 4 de agosto de 1760, sig. 3-121, fols. 100 y 101.

[26] AGS, Hacienda, leg. 810.

[27] Pérez-Villamil (1904), p. 104; Sánchez Beltrán (1984); González Monge (1998), pp. 585-600; Mañueco Santurtún (1999), pp. 17-128.

[28] Cánovas del Castillo (2004).

[29] Urrea (1977), pp. 78-81.



Fig. 11. ***El sueño de san José***, colección particular (cat. núm. P. 47).

En 1756, Corrado Giaquinto se veía abrumado por los encargos del Rey. Desde finales del año anterior, sus esfuerzos se concentraban en la decoración de la capilla del Palacio real Nuevo de Madrid, asumiendo no sólo los trabajos pictóricos, sino también competencias de muy diversa índole, lo que le obligó a presidir la denominada junta de intendencia, «para que en ella se trate, en quanto permita la dotación, del adelantamiento de la capilla»[30]. El 26 de noviembre de 1756 Ricardo Wall envió una carta al viceprotector de la Academia, Tiburcio Aguirre, expresándole que debido a los múltiples encargos que debía de realizar para el Rey, se le dispensase su comparecencia en la Academia, «permitiendo que asista a las funciones de director general cuando quiera y pueda sin atrasos de sus encargos por ahora […]»[31]; lo que da una idea de lo ocupado que se encontraba. Ante esta situación, el pintor italiano no tuvo más remedio que ceder parte de sus trabajos a pintores de su obrador y confianza, reservándose la dirección de las obras. En este momento, «a los diez y ocho años de su edad», fue cuando José del Castillo «comenzó a ser empleado por su maestro en las obras reales»[32].

3.4. Seis pinturas de devoción para las celdas del convento de las Salesas Reales de Madrid

De las pinturas realizadas por José del Castillo para las celdas del convento de las Salesas Reales, llamado también de la Visitación, no se tiene noticia documental alguna[33]. Es lícito pensar que la parte tocante a pinturas para la ornamentación del convento fuese encargada a Corrado Giaquinto, ya que la obra era de patrocinio regio. El italiano dirigió la distribución de los numerosos cuadros que fueron donados para las diferentes estancias del convento y la iglesia y la realización de las pinturas *ex profeso* para su decoración; lo que explicaría que, a mediados de octubre de 1757, se le librasen de los caudales de la obra de Palacio diferentes gastos que le habían ocasionado, entre otras cosas, las pinturas para las Salesas, «incluidos los salarios de algunos que ha empleado i emplea en su profesión […]»[34], traspasando parte de su trabajo a colaboradores y miembros de su obrador.

A través del memorial enviado por José del Castillo al rey Carlos IV en 1792, solicitando el título de su pintor, se sabe que, en 1756, había realizado, bajo la dirección de su maestro, «seis quadros para las celdas del nuevo real conbento de la Visitación»[35]; ocho meses después, volvía a recoger la misma información en otro escrito, en el que añadía que las obras

[30] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.033. 10-3-1757.
[31] ASF, leg. 1-41-1
[32] Documento 213.
[33] Ponz (1776), tomo V, p. 268; Polentinos (1916), pp 257-283 (reed. 1918); Aguiló Alonso, López-Yarto Elizalde y Tárraga Baldó (1997), pp. 229-238.
[34] AGP, Administración, Obras de Palacio, cajas 1.038 y 9 (García Sáseta (1971), p. 69).
[35] Documento 213.

estaban destinadas a un número igual de celdas del convento[36]. En la relación impresa de la *Distribución de premios* de la Academia de 1796, donde se le dedicaría un panegírico, se indicaba que las pinturas estaban ejecutadas al óleo, sin referirse al soporte[37]. Ceán, en su *Diccionario*, erró a la hora de señalar que fue el también pintor de cámara Anton Raphael Mengs quien le encargó los cuadros, pero agregaba que eran de «devoción», lo que indica que eran de pequeño tamaño[38].

En 1870, el monasterio se incautó y las dependencias del convento fueron transferidas al palacio de Justicia. A comienzos de mayo de 1915 un terrible incendio destruyó gran parte del edificio (el palacio de Bárbara de Braganza y el convento), salvándose la iglesia. La remodelación corrió a cargo del arquitecto Joaquín Roji, quien le confirió el aspecto que tiene en la actualidad. La iglesia pasó durante un tiempo a los padres redentoristas, quienes se hicieron cargo de ella hasta 1891, año en que pasó a denominarse parroquia de Santa Bárbara.

En el incendio se perdieron la mayoría de las pinturas del monasterio que a modo de depósito del palacio de Justicia se conservaban en su interior, aunque algunas lograron salvarse al haber sido depositadas con anterioridad en el Museo Nacional del Prado. Es muy probable que las pinturas de Castillo fenecieran en las llamas de aquel devastador incendio.

Si como se ha expresado, las obras de José del Castillo se ejecutaron bajo la dirección del pullés, es normal que su nombre no aparezca entre los registros del inventario de las diferentes alhajas, ropa, pinturas y otros bienes que la reina Bárbara de Braganza donó al monasterio de la Visitación para el servicio de culto y ornamentación de las diferentes estancias del convento e iglesia (1757), pues serían productos del obrador del primer pintor de cámara, siendo más que probable que se encuentren ocultas entre los asientos de las pinturas anónimas que se señalan en el inventario[39].

A sabiendas que es cuestión bizantina cualquier intento de identificación, se debe de indicar una entrada donde se citan «seis pinturas históricas de Nuestra Señora de tres pies de alto y quatro de ancho», situadas en la sala baja de recreación del convento. Es la única en que se registran seis cuadros de medidas iguales que versan sobre un mismo asunto –historias de la vida de la Virgen–, como si de una serie se tratase; lo que permite ponerlas en relación con Castillo. La balanza se inclina a su favor por cuanto recrean episodios religiosos y son de pequeñas dimensiones (83,7 x 111,6 cm), propio de la devoción privada; por contra, todas ellas se situaban en una misma estancia del convento, lo que contradiría lo expresado sobre que estaban ubicadas en diferentes celdas del edificio; aunque, bien es verdad, que su depósito definitivo no es motivo suficiente para descartarlas.

---

[36] Documento 216.

[37] *Distribución* (1796), pp. 39 y 40.

[38] Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 285.

[39] Polentinos (1918), apéndice IV, pp. 63-80; Martín González (1973), pp. 389-399.

3.5. Primeras pinturas para tapices

El 15 de abril de 1760 Corrado Giaquinto elevaba una petición al marqués de Squilace, a la sazón ministro de Estado, en el que le informaba que: «Por real orden de 11 de septiembre de 1756, que me comunicó el señor don Ricardo Wal, se sirvió S.M. resolver que en la real fábrica de tapizes del cargo de don Francisco Vander-goten y hermanos, se hiciese una tapicería de estofa fina por las pinturas de Jordán, colocadas en el real sitio del Buen Retiro, y que para evitar los daños que estas [sic] originales pudieran padecer en el indispensable manejo y la dificultad que, precisamente, habría de ocurrir en el arreglo de los tamaños que devían tener los paños, me encargase yo de hacer sacar, por pintor de mi confianza y vajo mi dirección, las copias de dichas pinturas originales de las medidas que necesitasen los paños de la citada tapizería». Según la documentación, los tapices estaban destinados a la decoración de la pieza de besamanos del cuarto de la reina en el Palacio real Nuevo de Madrid[40].

Desde la fecha señalada por Giaquinto -septiembre 1756- hasta que oficialmente se concluya la serie –julio de 1771– transcurrirán cerca de 15 años; un dilatado lapso de tiempo en el que el conjunto experimentará sucesivos cambios de muy diversa naturaleza. Estas transformaciones estarán, en gran media, sujetas a su propia gestación, desarrollada durante los reinados de Fernando VI primero y de Carlos III después. Así pues, se pueden distinguir dos etapas distintas en su realización: por un lado, desde 1756 a 1762, en que la serie se fue configurando bajo la dirección de Corrado Giaquinto, y desde 1765 a 1771, en que estuvo en manos del pintor bohemio Anton Raphael Mengs. En ambos períodos y bajo ambas direcciones trabajó José del Castillo, de ahí que, en este apartado, sólo se aborden sus primeras obras, ejecutadas bajo la dirección de su maestro.

Las copias en cuestión se realizarían sobre historias de la vida del rey Salomón por los originales de Luca Giordano (h. 1695) que se conservaban en la ermita de San Juan en el Palacio del Buen Retiro[41].

El primer cambio se produjo en 1761, durante el reinado de Carlos III, cuando Giaquinto dirigió para esta serie un nuevo conjunto de copias, sobre originales suyos, que versaban sobre pasajes de la vida de José[42].

Como decía en su escrito, el maestro italiano encomendó las copias a una serie de pintores de su obrador ajustadas a unas dimensiones determinadas. Los gastos de los cuadros, así como los salarios de los pintores, eran sufragados por el italiano, de ahí que, el 25 de marzo de 1758 primero y el 15 de abril de 1760 después, elevase sendas peticiones para que se le ayudase económicamente. El resultado de sus súplicas fue el pago de todos los gastos oca-

[40] AGP, Carlos III, leg. 280². 15/17-4-1760. Sobre esta serie, véase López Ortega (2015a), pp. 131-150.

[41] Fernández Bayton (1989), tomo II, pp. 346-357; Pérez Sánchez (2002), R.4-18, pp. 280-283.

[42] Los originales del italiano se conservaban en la sala de conversación del Palacio real de Aranjuez, actualmente en el comedor de gala del mismo palacio (Urrea (2006), p. 43, y R. 39-44, pp. 278-279).

sionados hasta ese momento y los que se generasen en el futuro, previa valoración y ajustes hechos por el propio pintor. No obstante, hasta que no se nombrase oficialmente a Corrado Giaquinto, en su calidad de primer pintor de cámara, encargado de suministrar los modelos para la fábrica de tapices de Santa Bárbara, en mayo de 1760, son inexistentes las cartas de pago, lo que entraña un enorme problema a la hora de identificar las copias y a los pintores que las ejecutaron.

Toda vez que los paños eran ejecutados por modelo de las copias, éstas quedaban enrolladas y almacenadas en los depósitos de la fábrica de tapices. En 1779, los lienzos de esta serie fueron entregados por el Rey al cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, para que, finalmente, decorasen la catedral primada de la Ciudad imperial. Se realizarían entonces dos relaciones de las copias matriz redactadas por el pintor de cámara Andrés de la Calleja: una primera, en marzo de aquel año, con todos los cuadros de la serie depositados en los almacenes de la fábrica y, una segunda, en mayo, con los lienzos que podían ser entregados a Manuel de la Hoz, familiar del cardenal y residente en Madrid, para remitirlos a Toledo[43].



Fig. 12. ***Putto con instrumentos musicales, carnero, piel de tigre y uvas***, colección particular (cat. núm. P. 4).

A partir de estas relaciones se sabe que bajo la dirección de Corrado Giaquinto se habían ejecutado once lienzos: ocho por los citados originales de Luca Giordano –ejecutados entre 1756 y 1759– y tres por originales del propio Giaquinto (ejecutados en 1761).

En julio de 1759, el primer pintor de cámara presentó una cuenta de 37.000 reales por el valor de siete copias sobre originales de Giordano destinadas a la ejecución de la serie. Según consta en dicha cuenta: tres copias fueron ejecutadas por Santiago Müller, dos había

[43] AGP, Bellas Artes, Pintura, leg. 38 (Tormo Monzó y Sánchez Cantón (1919), p. 150).

pintado Francisco Mela, mientras que Francisco Díaz y José del Castillo habían realizado una copia cada uno; de las cuales, a mediados de abril de 1760, sólo se habían entregado a la fábrica de tapices cinco. Todas ellas fueron valoradas en 5.000 reales, a excepción de las dos que ejecutó Francisco Mela, que, por ser de mayor tamaño, se elevó su cuantía a 6.000 reales cada una[44]. A mediados de diciembre de ese año se daba noticia que Giaquinto había encargado a Lorenzo Medina otra copia más, tasada en 4.000 reales[45]. Todas ellas suman las ocho que en las relaciones del pintor Andrés de la Calleja se adjudican a la dirección del molfetés sobre copias de Giordano.

Como ya se ha indicado, en 1761, se pintarían tres copias sobre originales de Giaquinto: el citado Lorenzo Medina realizó las reproducciones de *La copa del saco de Benjamín* y *José presenta a su padre y hermanos ante faraón* y Agustín Ortiz la copia de *José adivinando los sueños en la cárcel*; valoradas en 4.000 reales cada una. Un total de once lienzos, que vienen a corresponder con lo señalado en las relaciones de 1779 (**Tabla 1**)[46].

De los ocho primeros lienzos –realizados por copias de Giordano–, sólo se tiene noticia de la obra que hubo de ejecutar José del Castillo. A comienzos de marzo de 1793 el madrileño habría de redactar una relación de pinturas ejecutadas para la fábrica de tapices con el fin de que se le concediese el título de pintor del rey destinado a la fábrica de tapices. En la primera entrada, se refería a una obra, que sería la única que pintó por orden y bajo la dirección de su maestro: «Un quadro que representa el Juicio de Salomón, copiado del original de Jordán. Su ancho 10 pies y 10 dedos, su alto 14 pies y 13 dedos»[47]. Las dimensiones del lienzo (412,7 x 296 cm) difieren de las registradas en las dos relaciones de 1779. Quizá se debería de tener más en cuenta las tomadas por Calleja, pues cuando Castillo realizó su relación, el lienzo estaba depositado en la catedral de Toledo. Tal vez las medidas se tomaron del tapiz realizado por su modelo, pues las registradas en 1779 eran de catorce pies y cuatro dedos de alto por once pies y cuatro dedos de ancho (397,4 x 313,7 cm); esto es, cerca de 15 cm y medio más pequeño y 18 cm más ancho. En cuanto a su fecha de ejecución, se sabe, por el ya señalado memorial de Castillo fechado en julio de 1792, que el cuadro fue pintado en 1756[48].

[44] Documento 89.
[45] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.038. 13-12-1759 (Sambricio (1950), p. 274).
[46] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.370/1 y Personal, caja 12.397/15 (García sáseta (1971), pp. 74-77).
[47] Documento 216.
[48] Documento 213.

Bajo la dirección de giaquinto (1756-1762).	Autores.	Copias por originales de:		
		Giordano.	Giordano y solimena.	Giaquinto.
Cuadros de segura autoría.	Lorenzo Medina.			La copa del saco de Benjamín
	Lorenzo Medina.			*José presenta a su padre y hermanos ante faraón.*
	Agustín Ortiz.			*José adivina los sueños en la cárcel.*
	José del Castillo.	*El juicio de Salomón.*		
Cuadros de posible autoría.	Francisco Mela.	*La muerte de Absalón.*		
	Francisco Mela.	Los desposorios de Salomón.		
	Santiago Müller.	*Salomón ungido rey.*		
	Santiago Müller.	*Salomón y la reina de Saba.*		
	Santiago Müller.	*El rey David se oculta del rey Saúl.*		
Autores a los que corresponden cuadros.	Francisco Díaz.	*Salomón tiene la visión de la destrucción del templo.*		
	Lorenzo Medina.	*El sueño de Salomón.*		

Tabla 1. Correspondencia entre los cuadros y sus autores en las pinturas destinadas a la serie de tapices sobre historias de Salomón y José ejecutados bajo la dirección de Corrado Giaquinto, según López Ortega (2015a).



Fig. 13. ***Niños con una guirnalda de flores, cacharros y cánido***, colección particular (cat. núm. P. 6).

El cuadro finalmente fue conducido a la catedral de Toledo, colocándose en el claustro junto a otros ejemplares de la misma serie, donde fue recogido por Ponz[49]. En 1845, Amador de los Ríos se hacía eco de su mal estado de conservación, pues, al parecer, aún se encontraba a la intemperie del claustro[50]. Años después, Sixto Parro señalaba que, cinco de los once lienzos depositados en el claustro, se habían trasladado a otros lugares de la catedral y que dos de los seis restantes se habían perdido completamente; entre los que aún se conservaban, figuraba *El juicio de Salomón*, que pendía en el tercer hueco de la bóveda del claustro junto al *David escondido en la cueva de Saúl* y el *David y Abigail*[51], éste último también copia de José del Castillo por un original de Giordano, como más adelante se verá. Tormo, en su librito que dedicó a la Ciudad imperial, señaló que en la capilla del Tesoro o de la Torre, a los pies de la nave, en el lado del evangelio de la catedral, se habían colocado a gran altura tres lienzos, entre los que incluía *El juicio de Salomón*[52]. En el inventario moderno de la catedral primada, llevado a cabo por Matilde Revuelta Tubino, se señala también el lienzo junto a sus dos compañeros en la capilla del Tesoro[53]; conservándose hoy en día en este emplazamiento[54]. El tapiz ejecutado por su modelo, finalmente, pasaría a decorar la saleta o la pieza donde el rey comía en el Palacio real de Madrid, donde se registraba en el inventario de tapices redactado tras el fallecimiento del rey Carlos III[55]. Durante el reinado de Alfonso XII nueve paños de esta serie pasaron a adornar el dormitorio del rey, mientras que el resto se adaptó al antiguo comedor, actual Salón de Tapices, donde hoy en día pende un ejemplar[56] (**Tabla 2**).

[49] Ponz (1787), tomo I, p. 107.
[50] Amador de los Ríos (1845), p. 107.
[51] Parro (1857), tomo I, pp. 675-678.
[52] Tormo (1950), p. 31.
[53] Revuelta Tubino (1989), p. 165.
[54] Frutos Sastre (2006), p. 61.
[55] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.676, p. 189.
[56] PN. núm. inv. 10002279, seda y lana en alto lizo, 530 x 380 cm, con cenefa decorativa (Tormo y Sánchez

Título.	Medidas (cm).	Localización.	Precio (reales).	Tapiz.	Función.	Núm. inv (PN)	Medidas (cm).	Localización (tapiz).
Salomón tiene la visión de la destrucción del templo.	405,9 x 251.	Perdido.	4.000/ 5.000.	Sí.	Paño.	10002273.	536 x 286,5.	Palacio real de Madrid.
José presenta a su padre y hermanos ante faraón.	399 x 313,7.	Perdido.	4.000.	Sí.	Paño.	10005910.	530 x 328.	Palacio real de Madrid.
José adivinando los sueños en la cárcel.	399 x 313,7.	Perdido.	4.000.	Sí.	Paño.	10005912.	550 x 365.	Palacio real de Madrid.
La copa en el saco de Benjamín.	399 x 312.	Perdido.	4.000.	Sí.	Paño.	10002276.	510 x 336.	Palacio real de Madrid.
Salomón es ungido rey.	397,4 x 251.	Catedral de Toledo.	5.000.	Sí.	Paño.	10005899.	531 x 303.	Palacio real de Madrid.
Salomón y la reina de Saba.	397,4 x 251.	Catedral de Toledo.	5.000.	Sí.	Paño.	10005897.	542 x 300.	Palacio real de Madrid.
El juicio de Salomón.	397,4 x 313,7.	Catedral de Toledo.	5.000.	Sí.	Paño.	10002279.	510 x 422.	Palacio real de Madrid.
Los desposorios de Salomón.	397,4 x 313,7.	Catedral de Toledo.	6.000.	Sí.	Paño.	10005909.	550 x 382.	Palacio real de Madrid.
La muerte de Absalón.	403 x 618.	Museo del Prado (nº inv. 7377).	6.000.	Sí (2).	Paño.	10005883.	533 x 691.	Palacio real de Madrid.
						10090392.	450 x 595.	Escuela Superior del Ejército.
El rey David se oculta del rey Saúl.	397,4 x 251	Perdido.	5.000.	Sí.	Paño.	10002282.	536 x 234.	Palacio real de Madrid.
El sueño de Salomón.	397,4 x 251	Perdido.	4.000/ 5.000.	Sí.	Paño.	10005911.	546 x 272.	Palacio real de Madrid.

Tabla 2. Correspondencia entre pinturas y tapices conservados bajo la dirección de Corrado Giaquinto según LÓPEZ ORTEGA (2015a).

Hace algunos años Adela Espinós dio a conocer un dibujo de José del Castillo que recogía en su anverso *El juicio de Salomón* y, en su reverso, una serie de estudios parciales de figuras, paños y la cabeza de un equino, según originales de Luca Giordano (posee una antigua ins-

CANTÓN (1919), pp.149-152; CALVERT (1921), láms. 135, 136, 137, 252; GÖBEL (1928), vol. 2, láms. 499 y 500; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, pp. 126 y 127, núm. 140, pp. 134-135).

cripción atribuyendo el diseño a Maella)[57]. El dibujo del anverso es una trascripción literal del lienzo del maestro partenopeo, sin las modificaciones finales que tuvo que llevar a cabo el madrileño, pues mantiene el formato horizontal del original, lo cual implica que se trata de un dibujo de encaje y no de uno preparatorio para su reproducción. En el reverso, se transcribe la copia de varias figuras, entre las que se recogen estudios de otro lienzo de Giordano que se reprodujo para la misma serie: *La muerte de Absalón* (la figura de un jinete de espaldas a caballo con espada y escudo que abre la composición del original por la izquierda y el estudio de la cabeza de un caballo que viene a corresponder con la figura principal), además de otras, que no tienen nada que ver con este lienzo, aunque, sin duda, están tomadas de otras obras del pintor napolitano. A raíz de este hallazgo, diferentes investigadores han considerado que la copia de *La muerte de Absalón* era obra de Castillo y así se recoge en el inventario moderno del Museo Nacional del Prado, donde se conserva la copia[58]. No obstante, como ya se ha indicado, el madrileño sólo citó una copia realizada bajo la dirección de su maestro; hecho que no se le habría pasado por alto si esta pintura hubiese sido suya, debido a su gran tamaño y a los fines para los que redactó su relación. Se puede conjeturar con la idea de que, en un principio, Giaquinto encargase a su discípulo más de una copia, para posteriormente sólo pintar *El juicio de Salomón*, por los encargos para el convento de la Visitación u otros trabajos complementarios para esta serie, los cuales se tratarán a continuación. Es muy probable que *La muerte de Absalón* sea una de las copias pintadas por Francisco Mela[59].

En el ya citado memorial enviado por Castillo en 1792, el pintor declararía que, en iguales condiciones a la copia de *El juicio de Salomón*, había trabajado en los modelos destinados a las cenefas decorativas que debían de enmarcar los tapices según las copias de la serie[60]. Esto permite pensar que su inmersión en estas tareas no pudo dilatarse más de dos años, hasta finales de 1758, cuando marchó por segunda vez a Italia. Circunstancia que llevó al italiano –como así se indica en la documentación– a recurrir a otro pintor para la conclusión de estos modelos, aligerando el trabajo de las cuadrillas de maestros liceros que estaban inmersos en esta serie; de lo que se hablará más adelante. Por lo pronto se señalará que, para la pieza de conversación del cuarto del rey –destino final de una parte de los paños de la serie–, se registran cuatro cenefas de caída y cuatro de corrida, éstas con una porción de celaje; dos de ellas guarnecían los espejos de la estancia y las otras dos servían de sobrebalcones; además de otras cuatro que harían las funciones de rinconeras, con hojas de amaranto enmarcadas por tallas doradas. Para la pieza donde el rey comía, se registraban la misma clase de paños de cenefa: una de corrida con una porción de celaje para sobrespejo, con la representación de una garza, tres de sobrebalcones y ocho de rinconeras; estos recogiendo la misma cenefa realizada para los paños[61].

---

[57] Espinós Díaz (1982), pp. 188-192.
[58] Orihuela (1996), p. 602.
[59] *López Ortega* (2015a), véase tabla 1.
[60] Documento 213.
[61] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.677, pp. 189 y 190.

En el inventario de pinturas de la fábrica de tapices de 1780, se conservan las relaciones de dos pintores en las que se registran modelos para las cenefas de esta serie. Una de ellas pertenece al pintor piamontés Guillermo Anglois; cuyas obras están documentadas[62]; y otra, la cuarta, en la cual se señala como autor a Corrado Giaquinto, en donde se registran veinte obras: dieciséis modelos de cenefas y cuatro pinturas, que, por su formato, corresponden también a estos elementos decorativos[63]. El probado papel del pullés como director artístico de las pinturas, obliga a dudar de su autoría y a adjudicar estas obras a José del Castillo, ejecutadas bajo la dirección de Corrado Giaquinto.



Fig. 14. ***Sirena con una tarjeta en su mano, con la representación de la fábula de Argos***, Fundación Real Fábrica de Tapices, Madrid (cat. núm. P. 7).

Si es cierto lo que declaraba Castillo y no hay motivos para dudar de su aseveración, Giaquinto encargó a su discípulo la ejecución de los lienzos que deberían de servir como modelo para que se tejiesen las cenefas decorativas que acompañarían los paños sobre historias de patriarcas hebreos. Hay que tener presente que Castillo habla del trabajo de «las cenefas», en plural, y, por tanto, que debió de ejecutar muchos de estos modelos; si no todos los que en ese momento se requerían, sí al menos los que figuraban en los orillos de los paños[64]. Si bien estos trabajos se originaron en un momento inicial a la serie, paralelamente a la ejecución de las copias (en 1756 afirma el madrileño) y que, como mucho, se alargaron durante un período de dos años, no se deben de conservar recibos ni cartas de pago, como ya se expuso, pues estas obras fueron sufragadas por el italiano. Castillo pintaría estos lienzos

[62] AGP, Carlos III, leg. 202¹/40; Administración, Obras de Palacio, cajas 1.038 y 1.370/1.
[63] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681.
[64] Documento 213.

no sólo bajo la dirección de su maestro sino por originales suyos, a partir de los diseños que le haría entrega. En un momento posterior y con Castillo en Italia, Giaquinto recurriría a Guillermo Anglois para que, al menos, ejecutase aquellos modelos que habían quedado sin realizar. No obstante, esto no explica muchos enigmas que encierra su ejecución: qué obras fueron las que realizó Castillo y cuáles no y durante cuánto tiempo estuvo ocupado en estas tareas, ni excluiría la participación de otro u otros pintores en estos trabajos.

La cenefa que acompaña a los paños está compuesta por un entramado de hojas de amaranto y ramas de flores, encerradas por sendas molduras doradas y talladas. En las esquinas superiores se desarrollan coronas de parra y en las inferiores esfinges de perfil sobre pedestales. Se completa el conjunto con la introducción, hacia la mitad de cada banda decorativa, de medallones con sirenas broncíneas –en los lados derecho e izquierdo además de superior–, a modo de mascarones, y en el inferior por pequeños *putti*, con atributos musicales y bélicos, y figuras mitológicas a modo de *ignudi*, éstos últimos como figuras femeninas con emblemas guerreros[65].

El primero que se menciona en el inventario, *Sirena con una tarjeta en su mano, con la representación de la fábula de Argos* (69,4 x 306,9 cm)[66], es el motivo central de la zona inferior de una cenefa que acompaña a un paño. La pintura se conserva, recortada en anchura, en la fábrica de tapices de Santa Bárbara, procedente de la colección Stuyck[67]. Las cuatro pinturas que representan una *Guirnalda de hojas de parra* (20,4 x 67,7 cm cada una), corresponden, como muy bien señala el inventario de la fábrica de 1782[68], a los motivos representados en ambas esquinas superiores de la cenefa que acompaña a los paños, indicándose otro modelo con el mismo asunto, aunque con diferentes dimensiones (76,2 x 77,7 cm). «El niño recostado sobre un león», corresponde a *Putto con lirio, león, escudo y aljaba* (83,7 x 171,8 cm), motivo central de la parte inferior de una cenefa que acompaña al paño, desarrollando nuevamente el espacio de la representación. El modelo, hallado recientemente, se conserva en las colecciones de la fábrica de tapices en Madrid[69]. El asunto señalado como *Esfinge* (66x 106,5 cm), corresponde a la representación de perfil sobre pedestal de las esquinas inferiores de una cenefa que acompaña al paño. Como los dos ejemplares citados de motivos centrales de la zona inferior de una cenefa, se conserva en la fábrica de tapices de Santa Bárbara en Madrid[70]. Las nueve obras que no registran el asunto tratado (asiento 21 al 28 y 35) por sus dimensiones (410,8 x 41, 5 cm dos de ellas, 233,6 x 39,8 cm, 158,2 x 27,9 cm, 238,3 x 55,8 cm, 182,7 x 55,8 cm, 186,1 x 55,8 cm, 111,6 x 74,5 cm y 253,3 x 39,8 cm) podrían tratarse de las piezas completas, o partes, tanto de los tramos laterales como del

[65] Herrero Carretero (2001), p. 138.
[66] Figuraba su alto por su ancho y viceversa. Las medidas señaladas en pies y dedos del inventario, se han convertido aquí en centímetros.
[67] Núm. inv. 416 TAP, óleo sobre lienzo, 97 x 200 cm.
[68] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 17-1-1782.
[69] Núm. inv. 415 TAP, óleo sobre lienzo, 100 x 162 cm.
[70] Núm. inv. 425 TAP, óleo sobre lienzo, 89 x 131 cm.

superior de las cenefas que acompañan a los paños. Precisamente, uno de estos modelos ha podido ser identificado entre las colecciones de pintura de la fábrica de tapices en Madrid[71]. *Morrión con plumaje dorado* (62,6 x 139, 5 cm) corresponde a uno de los elementos figurados de la cenefa inferior que enmarca el paño de *La muerte de Absalón*. Más problemas plantea una *Adarga*, de casi idénticas medidas (55,8 x 139,5 cm), pues si bien puede identificarse con un motivo figurado situado en la cenefa inferior del tapiz de *La muerte de Absalón*, el escudo allí representado no corresponde a una adarga, sino a un escudo romano, al que acompaña un estandarte y un morrión, lo que lleva a pensar que, en realidad, se trata de un elemento decorativo de la cenefa de un sobrebalcón o de un sobrespejo en el que figura una adarga con la paloma del Espíritu Santo y una corona de laurel, elemento que se repite en la representación alegórica de la *Sabiduría Divina* por modelo de Castillo (como se verá en otro apartado). «Niños desnudos entre banda de flores», corresponde al lienzo *Niños con una guirnalda de flores, cacharros y cánido*, obra procedente de la fábrica de tapices de Santa Bárbara, colección Stuyck; fue dada a conocer por Andrés Sánchez López hace algunos años, aunque sus medidas difieren de las registradas en el inventario (84 x 241 cm que registra en la actualidad frente a los 82,7 x 269,1 cm del inventario de 1780), posiblemente por recortes ejecutados con posterioridad. Sánchez López califica la obra como modelo de sobreventana, aunque, en realidad, se trata del motivo central de la banda inferior de la cenefa que enmarca *La muerte de Absalón*[72]. El mismo investigador atribuye la obra a Giaquinto, mientras que aquí se cataloga como obra de Castillo realizada bajo la dirección y por modelo del italiano. En relación con este lienzo, se debe de situar *Sirena, niño y tritón con flores y hojas de parra con uvas* (84 x 241,5 cm). Menos problemas para su identificación presenta el siguiente lienzo: *Putto con instrumentos musicales, carnero, piel de tigre y uvas*[73], procedente de la misma colección que los anteriores. Tampoco se debe de catalogar como modelo de sobreventana, según indica Sánchez López, pues se trata del motivo central de la zona inferior de una cenefa decorativa que acompaña a los tapices de *José adivinando los sueños en la cárcel* y *José presenta a su padre y hermanos ante faraón*[74].

3.6. Su matrimonio

Desde 1756 se sabe que se facilitó al hermano mayor de José del Castillo un cuarto dentro de la fábrica de tapices, en las denominadas accesorías de la casa: conocida vulgarmente como «la casa de los Tapices»; dependencias que ya no abandonaría el resto de su vida. Ese año figuraba junto a su mujer y la hija de ésta, Antonia López, ocupando el primer cuarto

[71] *Mascarón con guirnalda de flores*, núm. inv. 424 TAP, óleo sobre lienzo, 63 x 133 cm.
[72] Sánchez López (2008), p. 244; López Ortega (2015a), p. 145-150. La representación figurada se puede apreciar en el tapiz (véase Calvert (1921), lám. 252).
[73] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 17-1-1782.
[74] Sánchez López (2008), p. 244; López Ortega (2015a), p. 148-150.

alto de los cuatro en que se componía la casa[75]. El trato de José del Castillo con su hermano y su familia, a pesar de las reticencias que había tenido Tomás con su madre por su matrimonio con Ángela Matea de Miranda, debía de ser muy estrecho. Así, iniciando su carrera como pintor en la Corte y cosechando sus primeros éxitos profesionales, el pintor se comprometía en matrimonio con Antonia López, la hija de la mujer de su hermano.

Natural de la villa de Torrijos (Toledo), Antonia López era cerca de seis años mayor que el madrileño, ya que había nacido el 29 de diciembre de 1730. Fue bautizada el 6 de enero de 1731 en la parroquia de San Gil, imponiéndola por nombres Antonia Tomasa[76].

Como ya se ha indicado, tras el fallecimiento de su padre, en 1741, se trasladó junto a su madre a Madrid, asentándose en la plazuela de la Leña, casas de Francisco Estefanía, perteneciente a la parroquia de Santa Cruz, donde estuvo tres años. Este hecho implica que madre e hija no vivían juntas, por lo que se deduce que a su llegada a la Corte se colocó en el servicio doméstico. Así debió de continuar al pasar después a habitar, por espacio de catorce meses, en la casa que Tomás Arizaga poseía en la Carrera de San Jerónimo, siendo parroquiana de la iglesia de San Sebastián. Más tarde, residió durante un año en una casa situada en la calle de Hortaleza, perteneciente a la feligresía de San Luis. Tras esta primera estancia en la calle de Hortaleza, se trasladó a la casa de Antonio Lasarte, situada en la calle de Alcalá -desde mayo de 1748 hasta finales de 1751-, para regresar después a la calle de Hortaleza, posiblemente el mismo inmueble donde había vivido tiempo antes. Allí permaneció casi dos años, hasta finales de 1752, poco más o menos. Posteriormente habitó durante más de dos años en el convento de Santa Clara, siendo parroquiana de la iglesia de Santiago durante más de dos años, para finalmente asentarse, desde mediados de 1755, en «la casa de los Tapices», junto a Tomás del Castillo y su madre Ángela Matea de Miranda[77].

El 20 de noviembre de 1757 José del Castillo y Antonia López se presentaron ante el licenciado José de Armendáriz y Arbelda, vicario de la villa de Madrid y su partido, con el pretexto de contraer matrimonio, ofreciendo las declaraciones necesarias que certificasen que eran solteros. En los autos, prestaron testimonio Victoriano Puértolas, presbítero y mayordomo de fábrica de la iglesia de San Ginés de Madrid, quien también había sido testigo en los autos matrimoniales de Tomás del Castillo y Ángela Matea de Miranda, y el propio Tomás del Castillo[78]. Y no resultando impedimento alguno, el 15 de diciembre Armendáriz dio licencia al cura o teniente de cura de la parroquia de San José para que los casase[79].

Tres días después el teniente mayor de cura de la parroquia de San José, el doctor Sebastián García Calvo, oficiaba el matrimonio entre José del Castillo y Antonia López ante

---

[75] «Casa de los Tapices […] Azesorías de dicha casa […] Otro alto. / Thomas Castillo-cc. / Ángela Miranda-cc. / Antonia López-cc […]» (AHDM, caja 156 (1756-1765). 1756, fol. 43).

[76] Documento 20.

[77] Documento 78.

[78] Documentos 80-84.

[79] AHDM, caja 4.198/10.

los testigos Gregorio Sáez y el citado Victoriano Puértolas. Sólo se celebró el sacramento del matrimonio, sin las velaciones nupciales que se dejaron para más adelante, posiblemente por contraer matrimonio durante la época de Adviento[80].

Según se decía en el documento, vivían en «la casa de los Tapices». Sin embargo, en 1758, José del Castillo no se registra como morador del citado inmueble, figurando eso sí, Tomás del Castillo, Ángela Matea de Miranda y Antonia López; sin que se tenga noticia de dónde se encontraba el pintor[81].

[80] Documento 85.

[81] AHDM, caja 156 (1756-1765). 1758, fol. 42: «Casa de los Tapices / […] alto / Thomás del Castillo-cc / Ángela Miranda-cc / Antonia López-cc […]»

4. Segundo viaje a Italia (1758-1764)

4.1. La convocatoria

A pesar de que José del Castillo comenzaba a ser empleado por su maestro en obras para la Corte, prefiriendo «su adelantamiento a los intereses que se le yvan proporcionando (muerto ya su protector), hizo oposición en la Academia a una de las pensiones que para estudiar en Roma creó Fernando sexto»[1]. Con este hecho se abre un capítulo relevante en la biografía del madrileño que marcaría profundamente su carrera como pintor y que parece no ha tenido ni el peso ni la relevancia que en su justa medida merece.

No se duda de lo expresado por Castillo y parece que, en realidad, ese fue el fin cuando opositó a una pensión para cursar sus estudios en Roma, aunque sólo en parte. La situación del madrileño en aquellos momentos era bastante halagüeña; tenía el beneplácito de su maestro, era oficial del más prestigioso obrador de Madrid y había sido galardonado con el máximo premio que otorgaba la Academia. Podría haber vivido de los réditos de aquel premio, lo que le habría facilitado futuros encargos, el título de académico y, con ello, la apertura de su propio obrador. Se estaba granjeando un futuro que comenzaba a abrirse paso ante él. Sin embargo, dando un giro de ciento ochenta grados, regresaba al estatus de discípulo de la Academia para cursar unos estudios que ya habría abordado concienzudamente durante su etapa de aprendizaje. Había disfrutado ya de una pensión en Roma, bien es cierto que cuando daba principio en sus estudios de pintura y que no había podido asimilar todo el abanico de experiencias artísticas que, desarrolladas en Roma, habría recibido si su nivel de conocimientos hubiese sido mayor. Además, y esto tiene importancia, había contraído matrimonio recientemente y esperaba su primer hijo. Todo indica que algo en la situación de Castillo había cambiado.

Según decía, su decisión había estado condicionada en parte por haber fallecido su protector (José de Carvajal y Lancaster) ¿Querría dar a entender que sin su protección se reducían sus posibilidades de triunfo en la Corte? ¿En qué posición quedaba con esta declaración su maestro? ¿Se habrían producido ciertas desavenencias entre los dos? Son preguntas de las que desgraciadamente no se tienen respuestas y en las que no se pretende ahondar más, pues se sitúan en el peligroso terreno de la especulación. Lo que sí parece

[1] Documento 213.

cierto es que, sea como fuere, Castillo guardó para sí todas las razones de su marcha a Italia; debió de sopesar sus propias posibilidades de futuro y consideró que su regreso a Roma le podría brindar un porvenir mejor, aunque, con el tiempo, como así se demostraría, fue una decisión equivocada.

En junta particular, celebrada el 23 de octubre de 1757, la Academia resolvió que, estando ya muy adelantados los cuatro pensionados que residían en Roma, regresasen a España, y se prevenía que se eligieran otros en su lugar. También se estableció que, para que no se malograsen los esfuerzos puestos en los nuevos pensionados, una vez agotadas sus becas se restituyesen a España[2].

En el punto XX de los estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1757, se establecieron las pautas a seguir en el gobierno de los pensionados en Roma. Se fijó su número en seis plazas: dos por la rama de Pintura, dos por la rama de Escultura y dos por la rama de Arquitectura, sujetas al gobierno de un director, «al qual han de obedecer en todo quanto pertenezca a sus estudios […]». Todos ellos tenían la obligación de acreditar sus adelantamientos, remitiendo a la Academia, periódicamente, las obras que el director les señalase y las realizadas de su propia invención. Se estableció que debían de residir en Roma seis años, sin posibilidad de prorrogar su estancia. Durante ese tiempo, tenían el deber de aplicarse en sus estudios, pues de lo contrario, se les privaría de sus becas[3].

Como los pensionados no tenían persona alguna que les guiase en Roma desde la marcha de Giaquinto a Madrid, se acordó, el 5 de abril de 1758, nombrar por director a uno de los cuatro pensionados que permanecían todavía en Roma[4]. Se eligió para dicho cargo al pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega, «por su pericia, juicio y buena conducta es digno de este encargo». Se le señaló un sueldo de 6.600 reales al año y se acordó que las cuantías de las becas se elevarían a los 4.400 reales anuales cada una[5]. El director quedaría bajo la protección del agente del rey en Roma, cargo que ostentaba en aquellos momentos el diplomático aragonés Manuel de Roda[6].

A mediados de julio se informaba a Roda de la resolución del Rey y se ordenaba pasar aviso al embajador español ante la Santa Sede, el cardenal Portocarrero, para que «cuide que todos se apliquen al cumplimiento de sus obligaciones», decretándose que sus funciones se debían de reducir en intervenir en los pagos que se asignasen a los pensionados, multar a todos los que no se aplicasen o que lo merecieran e informar sobre ellos al viceprotector de la Academia[7].

---

[2] ASF, junta particular de 23 de octubre de 1757, sig. 3-121, fols. 2 y 3.

[3] ASF, Estatutos, Reglamentos, 1757, sig. 1-3-34; *Estatutos* (1757), pp. 51-53; ALONSO SÁNCHEZ (1976), pp. 91-102.

[4] ASF, junta particular de 5 de abril de 1758, sig. 3-121, fol. 8.

[5] ASF, junta particular de 3 de mayo de 1758, sig. 3-121, fol. 12; y junta ordinaria de 23 de mayo de 1758, sig. 3-82, fol. 11.

[6] ASF, junta particular de 5 de abril de 1758, sig. 3-121, fol. 8.

[7] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 21 y 112. 18-7-1758.

Aunque los estatutos prescribían seis pensiones, dos por cada una de las tres artes, se estableció que fuesen cuatro las que se debían de presentar a examen, pues una de Pintura se destinó al director de los pensionados y la otra, de Escultura, estaba ya reservada al salmantino Manuel Álvarez de la Peña[8].

La Academia deseaba que los pensionados en Roma permaneciesen juntos durante el tiempo establecido, por lo que se acordó que serían acomodados en el hospital de Santiago degli Spagnoli, para poder controlar «su aplicación y conducta por el director que vivirá en el mismo hospital y los tendrá siempre a su vista para escusar quales que excesos o extravíos en su conducta, de que, principalmente, cuidará el mismo don Manuel de Roda»[9].

El edicto fue publicado el 20 de abril de 1758[10]. Para un mayor acierto a la hora de establecer los dictámenes de los opositores, en junta particular celebrada el 3 de mayo y en la ordinaria del 23 del mismo, se estableció que cada profesor votara en las pruebas correspondientes a su materia, «a excepción del director general, que por el carácter de su empleo ha de votar en todas las tres artes»[11].

Ante las protestas de los discípulos de Pintura por la suspensión de una de las pensiones de su rama –ocupada por el director de los pensionados–, a finales de mayo solicitaban que se aprobase la convocatoria a otra pensión como estaba establecido en los estatutos de gobierno[12]. El protector, informado al día siguiente por el viceprotector[13], resolvió favorablemente a la petición el 5 de junio, publicándose dicha resolución en la sala de estudios[14].

4.2. El concurso

Para las dos plazas de Pintura, se estableció un asunto sobre el que los opositores debían de trabajar en dos horas, «ordenándose el empleo de lápiz y aguadas». Tras concluirlo, los profesores otorgarían una primera valoración de las pruebas, excluyendo a «los que se hallen menos suficientes y sólo quedarán para el concurso los que se juzguen más hábiles». Pasada esta criba, los concursantes trabajarían durante cuarenta días en un determinado asunto, «con colores al ólio en un quadro de vara y media de alto y vara y quarto de ancho […]»[15]. Para que los trabajos adquiriesen mayor perfección, se instó a que durante el intervalo de los cuarenta días señalados los tres modelos que trabajaban en la Academia estuviersen dis-

[8] ASF, junta ordinaria de 23 de mayo de 1758, sig. 3-82, fol. 10.
[9] ASF, junta particular de 5 de abril de 1758, sig. 3-121, fol. 8.
[10] López Meneses (1933), p. 255; Alonso Sánchez (1974), pp. 124-125, s/p.
[11] ASF, junta particular de 3 de mayo de 1758, sig. 3-121, fols. 13 y 14; junta ordinaria de 23 de mayo de 1758, sig. 3-82, fols. 11 y 12; sig. 1-50-3.
[12] ASF, junta ordinaria de 23 de mayo de 1758, sig. 3-82, fol. 11.
[13] ASF, Pensionados, sig. 1-50-1.
[14] ASF, junta general de 11 de junio de 1758, sig. 3-82, fol. 16.
[15] ASF, Órdenes y disposiciones, sig. 5-104-2.

puestos, «para que los opositores hagan del natural los estudios que necesiten». También se acordó «que se vaya discurriendo un uniforme para los pensionados en Roma, a fin de que, evitando el gasto de multiplicar vestidos, les proporcione la decencia necesaria»[16].

Así, dispuesto todo para dar comienzo a la oposición, el 11 de junio concurrieron a firmar por la sección de Pintura: José del Castillo, Ignacio Benito Villa, Joaquín Inza, Santiago Fernández, Antonio Muñoz, Miguel Barbadillo, Pedro Lozano, Domingo Álvarez y Ginés Andrés de Aguirre. Ese mismo día se estableció el asunto sobre el que debían de trabajar, según un pasaje de la *Historia General de España* del padre Juan de Mariana, y, por lo tanto, se dio inicio de la prueba:

> *Después que el rey de Aragón don Alonso el Batallador repudió en Soria a doña Urraca, reyna propietaria de Castilla, el conde don Per Ansúrez, señor de Valladolid, entregó a la reyna las fortalezas y castillos de que había hecho pleyto homenaje al Rey. Cumplida así la obligación de fiel vasallo de la reyna, para cumplir la del homenaje, vestido de púrpura o escarlata con una soga al cuello y en un caballo blanco, se presentó al rey de Aragón para que hiciese de su vida lo que gustase. Y este Príncipe por consejo de su Corte, admirada de acción tan generosa, recibió y trató al conde con mucho agrado y animación.*

Se acordó que el asunto que se llevaría a cabo durante los cuarenta días dispuestos fuese el mismo que se había establecido en el intervalo de las dos horas, «sin variarlo en lo substancial, pues sólo podrían perfeccionar y corregir las actitudes, permaneciendo siempre la misma idea». Y retirándose los profesores, quedaron al cuidado de los aspirantes Juan Francisco Luján, Ignacio de Hermosilla y Sandoval y Tiburcio Aguirre, quien rubricó las hojas.

El concurso comenzó a las diez y cuarto de la mañana. Expiradas las dos horas, se presentaron los consiliarios de la Academia conde de Saceda, marqués de Villafranca y el académico de honor Juan de Iriarte, seguidos de los profesores, que entraron a graduar las pruebas. Según su dictamen, todos podían continuar en el concurso, excepto aquél cuya prueba había sido señalada con el número 1, que correspondía a Ignacio Benito Villa. Seleccionados los opositores, se dispuso que desde el miércoles 14 de junio empezasen a contar los cuarenta días pactados. Se establecieron las salas de estudio como el lugar donde los discípulos debían de abordar las pruebas, «de suerte que no pueda ver uno lo que trabaje el otro». Con el fin de facilitar el trabajo a los aspirantes, se acordó adelantar las vacaciones a ese mismo día (11 de junio) y que un pintor pudiese trabajar junto a un arquitecto en la misma aula.

Se ajustaron las últimas medidas antes de continuar con el concurso: las dudas de los opositores serían expuestas al director general; se restringió la presencia de los profesores en las zonas de estudio; se prohibió a los participantes sacar las pruebas de la Academia, así

[16] ASF, junta ordinaria de 23 de mayo de 1758, sig. 3-82, fols. 11 y 12.

como introducir apuntes para su auxilio; y se animó al viceprotector, a los consiliarios, a los académicos no doctos y al propio secretario que vigilasen a los participantes[17].



Fig. 15. ***Per Ansúrez presentándose ante Alfonso el Batallador***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 11).

El martes 13 de junio Corrado Giaquinto «bañó con agua todas las pruebas o dibujos de lápiz que habían hecho los opositores», a fin de que no se pudieran alterar las obras. En los días previos, todavía se ajustaban los preparativos para el acomodo de los aspirantes. Se seleccionaron cuatro salas para que trabajasen: Natural, Yeso, Principios y Arquitectura, vaciándolas de diseños y estampas. Las salas de Principios y de Arquitectura fueron divididas en ocho partes compartimentadas con tapices, dispuestas a acoger en cada una un vano. Éstas, junto a la sala de Yeso, fueron destinadas a los pintores y arquitectos y asignadas por sorteo: la celda 2 se adjudicó a José del Castillo.

[17] ASF, junta general de 11 de junio de 1758, sig. 3-82, fol. 19.

Se mandó fabricar unas cajas a medida para poder guardar los cuadros, que serían custodiados en la «pieza que está a la derecha de la última meseta de la escalera principal», cerrando su comunicación con la sala de Principios mediante tablas clavadas y un candado en la puerta, cuya llave era custodiaba por Tiburcio Aguirre; y se suministró a los opositores «cabezas, brazos, maniquíes, ropas», aprobados previamente por Giaquinto.

Transcurridos los cuarenta días, el sábado 5 de agosto, ante la imposibilidad de celebrar junta alguna, el viceprotector prorrogó el plazo de entrega de los trabajos «los seis días útiles de la semana siguiente», hasta el sábado 12, como así habían solicitado los opositores de Pintura[18].

El 3 de septiembre se aprobó la convocatoria a junta general con el fin de votar las pensiones el día 10 a las diez de la mañana[19]. Las obras fueron colocadas en la sala de Principios –la primera idea realizada en las dos horas con su correspondiente prueba ejecutada en los 40 días establecidos–, y, señaladas con números, «fueron reconocidas y examinadas por los señores profesores». Por la sección de Pintura: el número 7 obtuvo cuatro votos, el número 3 tres votos y el número 8 dos votos. Separándose el número 7, se procedió a una segunda votación, en la que el número 2 obtuvo cinco votos, el número 8 tres votos y el número 9 un voto: «En este estado, reconocida la lista en que estaban los nombres con los números correspondientes», resultó que el número 7 correspondía a Domingo Álvarez, el 2 a José del Castillo y el 8 a Ginés Andrés de Aguirre, con lo que el madrileño obtenía así una pensión para Roma[20].

Las obras premiadas pasaron a engrosar los fondos de la Academia y fueron registradas en el inventario de 1758[21]. Si bien, en la actualidad, no se tienen noticias de los diseños ejecutados durante el intervalo de las dos horas establecidas, el museo de la docta corporación ha conservado, hasta época reciente, dos de los cuadros de la oposición, que han encerrado una problemática considerable. Según se desprende de lo recogido en los inventarios de 1796 y 1804, el acervo de la Academia se vino a enriquecer con la custodia de un tercer cuadro del concurso, registrado con el número 178 e identificado con la prueba de Ginés

[18] «Señor. Los opositores de Pintura, con el maior rendimiento, dizen que, respecto a que se dilata la Junta de botazión y que para algunos será conbeniente el conzederle algunos días de más de los 40 para perfeccionar sus quadros, suplican a VS, todos de común acuerdo, se sirba conzederles la prorrogazión de seis días útiles comunes a todos en que rezibirán merced. Joseph Castillo. Miguel de Barbadillo. Ginés Aguirre. Antonio Martínez. Pedro Lozano. Santiago Fernández. Joaquín Ynza. Por enfermedad de Álvarez, Castillo. Siendo de conformidad total como se pide por los seis días, i no se admite otro memorial sobre el asunto. Aguirre [rubricado]» (asf, sig. 5-104-2).

[19] asf, junta ordinaria de 3 de septiembre de 1758, sig. 3-82, fols. 19 y 22.

[20] asf, junta general de 10 de septiembre de 1758, sig. 3-82, fols. 26-28.

[21] asf, sig. 2-57-1. 21-11-1758: «dos quadros de quatro pies y medio de alto y tres y tres quartos de ancho, pintados por don Domingo Álvarez el uno y el otro por don Joseph Castillo para la obtención de pensionados en Roma en este presente año de 1758. / Ydem dos dibujos o pruevas que hicieron los opositores don Domingo Álvarez y don Joseph Castillo para la plaza de Roma de este presente año 1758».

Andrés de Aguirre[22]. Un hecho insólito, pues como ha quedado patente, el pintor murciano no consiguió galardón alguno en la prueba[23]. La posterior venta, en 1822, de la prueba atribuida en 1796/1804 a José del Castillo vendría a complicar aún más todo el asunto, al quedar depositados de nuevo dos cuadros entre sus fondos: aquéllos que se atribuían en los citados inventarios a Domingo Álvarez y a Ginés Andrés de Aguirre[24]. Sín embargo, la pintura identificada con la prueba de este último demostraba estar en consonancia con el estilo de Castillo, lo cual venía a dificultar el poder adscribirla al pintor murciano[25]. La reciente reincorporación al museo académico del cuadro atribuido en los inventarios de 1796 y 1804 a Castillo[26], ha venido a aclarar las cosas, al demostrar, como así se sospechaba, que durante la redacción de los mismos se produjo un error en la identificación de las pruebas, pues aquella registrada con el número 178 correspondía en realidad a la prueba ejecutada por Ginés Andrés de Aguirre y la inscrita con el número 170 era la obra realizada por José del Castillo. Es probable que la obra de Aguirre ingresase entre los fondos de la Academia a finales de 1758, cuando, sin pasar examen, la Academia le agraciase con una de beca de estudios en la Corte.

La prueba de Castillo figuró en 1824 en la pieza del balcón que daba al patio pequeño y en 1884 se situaba en los pasillos y cuartos anejos a la galería de Escultura[27], custodiándose en la actualidad en los almacenes del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid[28].

---

[22] ASF, sig. 2-57-2 (1796-1805) y sig. 3-617 (1804).

[23] En junta particular de 17 de septiembre de 1758 se acordó que las pruebas de los galardonados por las tres artes quedaran en la Academia «y que las demás obras de sus tres artes se entreguen a sus dueños, para que dispongan de ellas a su arvitrio» (ASF, sig. 3-121, fol. 27).

[24] En 1821, la Academia propuso la venta de una serie de cuadros de su colección en vista de que estaban muy estropeados, ordenándose al conserje rebajar su tasación una tercera parte para facilitar su despacho. Por la lista confeccionada el 23 de octubre de ese año, se vendería a Agustín Ramón García, regente de la imprenta de Ibarra en Madrid, por derecho a cuenta de una deuda de 27.213 reales y 12 maravedís, los lienzos registrados con el número 5: «El conde Peransúrez rindiendo homenage al rey don Alonso el Batallador, señalado en el nº 178, pintado por don José del Castillo», y con el número 50: «El conde de Peransúrez rindiendo homenage del rey don Alonso el Batallador, por don Ginés Aguirre, con el nº 193»; mientras que el secretario Martín Fernández de Navarrete adquiriría el número 20: «El mismo asunto que el nº 5 pintado por don Domino [sic] Álbarez: con el nº 170». No obstante, de todas las pinturas señaladas, únicamente se vendió el supuesto lienzo de Castillo al citado Agustín Ramón García en 53 reales y 22 maravedís, a pesar de que su tasación era de 80 reales (ASF, Reclamaciones y devoluciones de obras de arte, sig. 1-36-1; Navarrte Martínez (1999), p. 380; López Ortega (2020-2021), p.127).

[25] Ciruelos Gonzalo y Durá Ojea (1994), pp. 318 y 319.

[26] Fue adquirido por el Museo de la Academia, a cargo de la herencia Guitarte, en la sala Abalarte Subastas de Madrid (20-10-2020, núm. lote 159, colección Ángel Barrero y Aníbal Blanco). En la actualidad y tras pasar por un proceso de restauración, se le ha dado el núm. de inv. 1546 (óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm); López Ortega (2020-2021), pp 128 y 129.

[27] ASF, sig. 3-620 (1824) y sig. 3-621 (1884).

[28] Núm. inv. 0213, óleo sobre lienzo, 105 x 126 cm (Pérez Sánchez (1964), p. 27).

4.3. Los preparativos

Para poder hacer más efectiva la labor de los pensionados en Roma se vio conveniente redactar una «instrucción oportuna». Así, el secretario escribió a los profesores por la sección de Pintura Antonio González Ruiz, Pablo Pernícharo y Antonio González Velázquez para que informasen «del método de estudio que juzguen más conveniente para ese fin»[29]. El 17 de septiembre los profesores habían entregado sus métodos, a excepción de Ventura Rodríguez. Reunidos ante la Junta y a la vista de todos, se acordó que para las secciones de Pintura y Escultura el secretario Ignacio Hermosilla eligiese el que le pareciese el mejor de todos, «singularmente del de don Felipe de Castro, que agradó mucho a la Junta»; quedando la instrucción de Arquitectura sin definir[30].

En junta particular celebrada el día 28 de septiembre, se aprobaba la instrucción y se daba orden para que fuese entregada una copia a cada pensionado y a su director, además de otra al agente del rey en Roma[31].

Se envió una carta al protector para que diese su aprobación y «se sirva mandar que se nos devuelva con los pasaportes para los dos pintores pensionados don Joseph del Castillo y don Domingo Álvarez […]»[32].

El 10 de septiembre Ignacio de Hermosilla y Sandoval pasaba la lista de los premiados y sus obras al protector. Éste, poniéndolo en conocimiento al Rey, daba su aprobación, expresando su cumplimiento a la secretaría de Estado. Una semana después, se publicaban las pensiones.

Enterados los discípulos de la resolución, se les instó a que acudieran al día siguiente –18 de septiembre– a la casa del secretario para que se les hiciese entrega de la escritura que les acreditaría como pensionados del rey[33].

A finales de septiembre los pensionados firmaban la citada escritura, donde se les nombraba como pensionados, según lo recogido en los estatutos de gobierno, además de establecerse el valor de las becas y la ayuda de costa a percibir para el viaje. Juraban cumplir con la instrucción, permanecer seis años en Roma y regresar a la Corte tras concluir el tiempo estipulado[34].

El 24 de octubre el viceprotector aclaraba que la instrucción era meramente orientativa, pues se sabía «que ningún pensionado puede hacer todas las obras que contiene», pero que, si algún discípulo abandonaba su aplicación buscando encargos remunerados para particulares sin el permiso de la Academia, se ejerciese poder para corregirlo. También se establecía que en el momento en que los pensionados se personasen ante Manuel de Roda comenzarían a gozar los 4.400 reales acordados. Para ello, se pedía que se pasase aviso al director de

[29] ASF, junta particular de 10 de septiembre de 1758, sig. 3-121, fol. 23.
[30] ASF, junta particular de 17 de septiembre de 1758, sig. 3-121, fol. 27.
[31] ASF, junta particular de 28 de septiembre de 1758, sig. 3-121, fols. 27-32.
[32] ASF, Pensionados, sig. 1-50-5.
[33] ASF, junta general de 17 de septiembre de 1758, sig. 3-82, fol. 28.
[34] Documento 86 (Cruz Yábar (2003), vol. 1. p. 63; y vol. 2, AHPM. 1. p. 370).

la Posta en Roma, Juan de la Riva Amador, y, «sobre todo, espera la Academia que V.S. haga el favor de avisar cuanto ocurra acerca del adelantamiento o atraso de los pensionados, de la conducta de su director con ellos y de todo cuanto les parezca, quedando en la confianza de que el notorio celo de V.S. dejará airosa la elección de que para tan importante negocio ha hecho la Academia de su persona»[35].

4.4. De nuevo en Roma

José del Castillo partió de la villa y corte de Madrid el 17 de octubre de 1758, acompañado de Domingo Álvarez. Llegó a Roma el 20 de diciembre, «empeñado en cinco doblones [300 reales]»[36]. A finales de enero Roda informaba al director de la Posta española en Roma haber pasado aviso para que se les satisficiese el sueldo de su pensión desde el día de su llegada[37]. Castillo y sus compañeros enviaron una misiva a la Academia informando de su arribo el 22 de febrero[38].

A las once y media de la noche del 18 de noviembre de 1758, es decir, un mes después de que Castillo hubiese salido de Madrid y el mismo intervalo de tiempo antes de su llegada a Roma, nacía en la calle de Hortaleza, en la fábrica de tapices de Madrid, su primer hijo, al que se puso por nombres José María Antonio Máximo; dos días después, era bautizado en la iglesia de San José, siendo su padrino su tío Tomás del Castillo[39]. Este hecho viene a confirmar que José del Castillo partió sólo a Roma, habida cuenta del estado en que se encontraba su mujer y de la cantidad de dinero en que se traducía su pensión. La familia de José del Castillo quedó al cuidado de Tomas del Castillo y Ángela Matea de Miranda, registrándose la presencia de Antonia López –a excepción del año 1761– en la «casa de los Tapices»[40]. No se encuentra ya referencia alguna de la madre y el hermano pequeño del pintor en la plazuela de San Ildefonso. Pero resulta llamativo que, en aquella casa donde José del Castillo habitó durante diez años, propiedad del citado Gabriel Peralta, habitase desde su llegada a la Corte (1761) el pintor bohemio Anton Raphael Mengs, junto a su mujer y su hija Ana María, además de, entre otros, su criado Alessandro Cittadini[41].

---

[35] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 22, 23 y 115-117; ASF, Pensionados, sig. 1-50-3.

[36] ASF, junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, sig. 3-82, fol. 42; AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 32, 122 y 123. 8-2-1759. No se va a entrar de nuevo en elucubraciones sobre la posible ruta que siguió Castillo en su traslado a la ciudad del Tíber. Sólo se dirá aquí que apenas duró dos meses, lo cual implica que escogió una ruta directa. Tal vez parte de los gastos de viaje los debió de emplear en el mantenimiento de su familia que quedó en Madrid (Marotta Peramos (1991), pp. 221-225).

[37] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 29 y 122. 30-1-1759.

[38] ASF, junta ordinaria de 29 de marzo de 1759, sig. 3-82, fols. 44 y 45.

[39] Documento 87.

[40] AHDM, caja 156: 1759, fol. 39; 1760, fol. 40; 1761, fol. 39; 1762, fol. 45; 1763, fol. 48; y 1764, fol. 48.

[41] «Plazuela de San Ildefonso. / Cassa de don Gabriel de Peralta. / […] Principal. / Don Antonio Rafael Mens. / Doña Margarita Mens. / Doña Catalina Enache. / Doña Ana Maria Mens-conf. / Alexandro Chiladini. /



Fig. 16. ***Academia de desnudo masculino con pértiga***, biblioteca de la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (cat. núm. D. 23).

Antonio Pérez. / María Villar. / Francisco Noli. / Eugenio Camiña. / María de Anil. / Antonio Escuela» (AHDM, caja 9.201/11, fol. 230. 5-6-1762).

Francisco Preciado de la Vega notificó a la Academia que, para tener a los pensionados más cerca de su vigilancia y control y «sea menos costosa su manutención», se les alojaría a todos juntos en un cuarto que estaba debajo de su habitación[42].

Ya se ha visto como la Junta académica había propuesto la casa hospital de Santiago degli Spagnoli en la piazza Navona como residencia oficial para todos los pensionados. A mediados de julio de 1758 Ricardo Wall comunicaba al agente del rey que tanto los becados como su director viviesen «con la conveniente unión subordinación y recogimiento», por lo que instaba a que se les acomodase en las dependencias del citado hospital, y para que tuviese su debido efecto comunicaba «la orden correspondiente al cardenal Portocarrero, con quien manda S.M. se ponga V.S. [Roda] de acuerdo para allanar cualquiera dificultad que se ofrezca»[43]. Sin embargo, esta opción fue descartada, pues como afirmaba el agente del rey, la casa-hospital estaba destinada a la vida comunal de los capellanes, a hospital y a hospicio de peregrinos, no teniendo lugar los pensionados y su director, pues «es casa con orden de horas y funciones, se debe cerrar al anochecer y los pensionados han de ir de noche a los estudios y Academia, han de lidiar con la comunidad de capellanes, de genios y oficios diferentes […]»[44] Por esta razón, algunos de los pensionados o todos, durante algún tiempo, residieron con Preciado en su casa de la piazza Barberini. Así, se sabe que el escultor Isidro Carnicero y su hermano Antonio, que le había acompañado a Roma, habitaron en dicho inmueble[45]. Posiblemente también residiese una temporada con él el valenciano Mariano Salvador Maella, pensionado extraordinario por la Pintura. Sin embargo, pronto se hizo patente la dispersión del grupo y a mediados de abril de 1762 Preciado se quejaba de la falta de residencia para él y los discípulos, «pues por falta de ella, no tiene donde colocar los instrumentos que se han comprado para su uso y no puede cuidar de sus costumbres y aplicación». Pronto comenzaron los problemas: se calificaba al pintor Domingo Álvarez como «piedra del escándalo», al dejarse guiar por sus vicios, «embobado con las mugeres y casado con sus opiniones nada adelanta y dibuja aora como quando fue», o Antonio Primo, pensionado por la Escultura, que continuaba con su mala cabeza[46]. Por todo ello, se ingresó a Álvarez, durante más de siete meses, en el convento de agustinos descalzos españoles de San Ildefonso y Santo Tommaso, cerca de la piazza Barberini; en cuanto a Primo, acusado de genio extravagante, desaplicación y rebeldía contra Preciado, se advertía como en alguna ocasión había manifestado «que la distancia grande e incomodidad del sitio del Campidolio, donde se tiene la Academia del desnudo, hace que algunos pensionados falten

[42] ASF, junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, sig. 3-82, fol. 42.

[43] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 19 y 112. 18-7-1758. Su contestación se produjo a principios del mes de agosto: «Cumpliré con mi parte con la real orden que V.E. se sirve comunicarme y avisaré puntualmente de sus resultas y de qualquiera dificultad que pueda ofrecerse en caso que de acuerdo con su eminencia y por medio de su autoridad no pudiere allanarse» (fols. 16 y 113. 3-8-1758).

[44] AGS, Estado, leg. 4.966.

[45] Michel (1996), p. 213.

[46] ASF, junta ordinaria de 27 de julio de 1762, sig. 3-82, fols. 141 y 142.

a la asistencia continua que debían, y entre ellos especifico a dicho Primo, el qual iba a otra academia que tiene el pintor Corvi en su casa [via Felice], cuya concurrencia le era más cómoda y la reputava más útil». Se acusaba de todos estos incidentes al hecho de no haberse resuelto el proyecto de una casa común para los pensionados en la forma en que lo había hecho l'Académie de France en Roma[47]. Estos desajustes en la conducta de ciertos pensionados no impidieron que los artistas becados viviesen en diferentes inmuebles a lo largo de su estancia, sin que se pueda llegar a precisar dónde se ubicaba la vivienda de José del Castillo durante su segunda estancia romana.

Poco antes de finalizar el plazo de las pensiones, Manuel de Roda se volvería a quejar de la falta de una casa común para los pensionados, «sobre que ha instado el director repetidas veces», y que el mismo Roda había defendido pareciéndole indispensable por la tremenda dificultad y trabajo que conllevaba el cuidar de todos ellos, viviendo cada uno en sus propios domicilios «y haviendo de trabajar igualmente en diferentes y distantes parages, según sus distintas profesiones». Sentía que no se hubiese resuelto esta providencia tan necesaria para su aplicación, además, advertía cómo se debería de insistir en que los nuevos pensionados se sujetasen al director, pues era sabido lo mucho que sufría con aquéllos que tenían familiares dentro de la Academia y estaban en continuo contacto por correspondencia: «de que hacen muchos desconciertos, por los empeños que dichos parientes toman, por los avisos que da a los de acá y por la confianza que estos pensionados tienen en sus labores, la qual les hace despreciar y desatender quanto se les manda. Sólo en este punto de la casa común, fuera de otros muchos, se han jactado y burlado de que ya sabía la Academia la inutilidad de su invención promovida por capricho del director, a fin de tener la ventaja y comodidad de gozar habitación buena y de valde»[48].

[47] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 147-149. 8-10-1762.

[48] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 172. 17-3-1763. Un año y medio después, el propio Roda enviaba a la Academia el plan de gobierno para los nuevos pensionados, formado por Francisco Preciado de la Vega, donde advertía: «si no se les hace vivir juntos en una misma casa, subordinados a unas mismas reglas y a la vista del director, será difícil o imposible que unos jóvenes separados, cada uno en casas aparte, con libertad, vecindades y compañías peligrosas y con frecuentes ocasiones de distraerse y divertirse vivan con la regularidad que se debe para conservar la buena educación que trahigan y las costumbres christianas de una vida inocente, ni se apliquen al continuo trabajo que es necesario para adelantarse en sus profesiones. Habitando bajo un techo y en una especie de comunidad, como se practica en la Academia de Francia, podrá el director cuidar más fácilmente de su método de vida, observar sus acciones, obligarlos al exacto cumplimiento de las reglas que se les prescriban y hacerles trabajar notando en sus obras los defectos, corrigiéndolos y haciendo que vaian adquiriendo el buen gusto de la Antigüedad y de la escuela de Roma. La dirección y enseñanza será común a todos. La emulación en el adelantamiento será maior. Los avisos y correcciones a unos, servirán de escarmiento a los demás y las aprobaciones que se den a los que lo merezcan será un eficaz ejemplo que estimulará a todos. La regulación del coste está dispuesta con bastante economía, de manera que tendrían lo necesario para su manutención y asistencia y no les sobrará para vicios y desórdenes. El gasto que causará a la Academia es el mismo que hoy tiene, sin más perjuicio que el que no ahorrar desde luego las pensiones que vaian vacando, ni proveer las extraordinarias que actualmente se pagan, pues el importe de ésta es necesario para la subsistencia de los gastos comunes y alquiler de la casa y el de las vacantes, en el intermedio que tarden en nombrase y venir los nuevos pensionados, es



Fig. 17. ***Academia de desnudo masculino con diadema***, biblioteca de la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (cat. núm. D. 27).

preciso para la compra de muebles, utensilios y demás disposiciones previas, que deben hacerse para que desde luego que lleguen a Roma, puedan ir a habitar y ser asistidos en la casa común que se les destine» (fol. 201. 25-10-1764).

A su llegada a Roma y enterado Preciado de la instrucción que se le había entregado, propuso que Castillo y sus compañeros comenzasen a ejercitarse en la galería Farnese y que los dibujos «serán a propósito en medio pliego de la marca mayor de Holanda». La Junta convino en todo lo expuesto por Preciado y sugería al director que dispusiese lo necesario para que no doblasen y borrasen los dibujos y se diese aviso de su envío; recordándole que, «para fin de este mismo año, han de enviar dos dibujos de pintura y cuatro de estatuas cada uno y todos en papeles iguales para encuadernarse»[49].

El 29 de marzo de 1759 Preciado enviaba una carta a la Academia informando que Castillo y sus compañeros seguían trabajando en la galería Farnese. La Academia daba aviso de que el papel que se utilizase para dibujar sería costeado por la corporación, pero únicamente aquél que se enviase a la Junta[50].

A finales de mayo se decía que los pintores pensionados comenzaban a asistir a la Academia del Campidoglio a dibujar estatuas antiguas «y, que así, al salir por la mañana de la Academia capitolina entran a dibujarlas, sin perder tanto tiempo como en los viajes al Palacio Farnese»; reservando los días de fiesta para visitar los principales palacios y villas de Roma. También se hacía eco de las quejas de los discípulos por el extravío y el coste de las cartas, y daba noticia de una «bien y gruesa» que José del Castillo enviaba a su hermano, posiblemente Tomás, quien se había quedado al cuidado su familia[51].

Las continuas quejas del director de la Posta en Roma y de los pensionados en general por los atrasos de Correos y sus sueldos fueron resueltas el 11 de octubre por el marqués de Sarria, el conde de Saceda e Ignacio de Hermosilla y Sandoval, al ingresar en la Posta de Roma dos partidas con las cantidades que se les debían hasta finales de junio de ese año; elevando su importe a 23.153 reales y 26 maravedís[52].

El 13 de diciembre el director de los pensionados enviaba una carta a la Academia, informando que, desde la primera semana de noviembre, concluidas las vacaciones, había dado comienzo en la Academia romana el estudio del desnudo, asistiendo José del Castillo y los demás pintores, sin que por ello dejaran de asistir al Campidoglio, donde concurrían durante el día; y, «en cuanto a las dos docenas de figuras de academia que debe enviar cada uno de los pintores, representa que convendría hacer en esto alguna moderación para lo cual alega varias razones». La Academia convino en todo y propuso que, en lugar de una docena, el número de academias que debía de entregar cada pensionado por la Pintura fuese seis[53].

Manuel de Roda comunicaba a mediados de enero de 1760 el aviso al director de la Posta española en Cataluña, Luis Ortiz de Velasco, al haber remitido una caja con las obras ejecutadas por los pensionados durante el año 1759. Dicho cajón se había entregado al patrón Grau Costa y embarcado el viernes 11 de enero en una barca catalana desde el puerto de

[49] ASF, Junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, sig. 3-82, fols. 42 y 43.
[50] ASF, junta ordinaria de 24 de abril de 1759, sig. 3-82, fol. 48.
[51] ASF, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1759, sig. 3-82, fols. 53 y 54.
[52] ASF, junta general de 14 de octubre de 1759, sig. 3-82, fol. 64.
[53] ASF, junta ordinaria de 17 de enero de 1760, sig. 3-82, fols. 72 y 73.

Ripa Grande en el Tíber, dirigido a Rafael Smandia, vecino de Barcelona y corresponsal del agente de preces, con un sobrescrito para el protector de la docta corporación; «y según las órdenes que tengan de la Corte y sin permitir el registro de la aduana lo dirijan», asegurando que, «haviendo procurado desempeñar la real confianza que se me hizo, he estado con la debida vigilancia y he sabido y experimentado que todos los referidos pensionados han cumplido exactamente con sus obligaciones, concurriendo con puntualidad a la academia del desnudo y observando no sólo una gran moderación en su trato y buenas costumbres, sino una particular aplicación y estudio, sujetándose en todo a las órdenes e instrucciones de su director don Francisco Preciado que los atiende, cuida e instruie con la mayor diligencia, zelo y habilidad. De manera que no ha sido necesario valerme del arbitrio que se me dio para multarlos ni reheprenderlos, antes bien todos ellos y cada uno en particular, se hacen acreedores a la estimación con que aquí se les mira y a que S.M. y la Academia los atienda». El primero de abril Tiburcio Aguirre enviaba una carta al agente del rey, informando que las obras de los pensionados no habían llegado todavía a la Corte, «pero se han tomado las medidas». Ese mismo día, el secretario hacía lo propio, alentando que siguiese favoreciendo a los pensionados en Roma, así como a aquéllos que estaban próximos en llegar (Carnicero y Primo)[54].

En junta ordinaria celebrada el 8 de abril, se leyeron los informes que, sobre los pensionados, remitía el director, adjunto al cajón dirigido al protector de la Academia, con las obras realizadas durante el primer año de su pensión. En otra carta de Roda, fechada el 7 de febrero, enviaba la cuenta de los gastos de los pensionados, «por los instrumentos y más cosas que han necesitado». En la misma junta, se hacía eco de dos cartas enviadas por el director, fechadas el 31 de enero y el 7 de febrero, en las cuales se informaba del recibo de los libros de Herculano y del Palacio de Caserta, que para el estudio de los pensionados había enviado el embajador español en Nápoles, Alfonso Clemente de Aróstegui, de los que sería costosa su encuadernación. Además, hacía saber que estaba moviendo los trámites necesarios para que los pintores pudieran copiar las obras de Nicolas Poussin y de Pietro da Cortona, y daba noticia «de varios libros que considera útiles para el adelantamiento de las tres Artes, los cuales acaban de publicarse en Roma y Nápoles y de otros que están para salir»[55]. Ese mismo día se recogía lo acordado por la Junta y se remitía a Roma; que de Castillo se eligiesen dos dibujos y dos academias por los directores de Pintura para que el viceprotector los pudiese enseñar a los reyes y así informarles de sus progresos «y de las ventajas que podrá esperar la nación de un establecimiento que no cesa a instruir la juventud en las artes más útiles a la comodidad, a la cultura y al decoro de los pueblos». Una vez mostrados y devueltos los diseños a la Academia, se seleccionarían, entre todos los dibujos, los que se juzgasen más perfectos, colocándoles marcos y cristales. También hubo consenso en agradecer tanto a Roda como

[54] AMAE, Santa Sede, leg. 598. fols. 38. 13-1-1760; fols. 40, 128 y 129. 17-1-1760; fols. 41 y 128. 17-1-1760; fols. 42 y 127. 17-1-1760; fols. 45, 48, 49 y 129-131. 1-4-1760.

[55] ASF, Junta ordinaria de 8 de abril de 1760, sig. 3-82, fols. 77 y 78.

a Preciado de la Vega el cuidado que depositaban en aquellos jóvenes, además de la atinada dirección y conducta que con acierto los gobernaban[56].

La Academia remitía entonces varias cartas fechadas de 22 de abril dirigidas al mismo Roda, informando de lo mucho que había gustado a la Junta los trabajos de los pensionados. En otra carta redactada ese mismo día, José del Castillo y sus condiscípulos daban las gracias por los informes que habían recibido y prometían continuar aplicándose. El 24 de abril Francisco Preciado de la Vega comunicaba a la Academia que Castillo estaba realizando una obra. El 15 de mayo el director volvía a informar que Castillo, los demás pintores y los escultores –que habían arribado a Roma el 19 de abril– estudiaban en la Academia francesa. En otra misiva del 12 de junio, se daba noticia que el propio Preciado había mandado construir unos caballetes de un tamaño mayor, pues los que había no servían para realizar los lienzos que estaban llevando a cabo Álvarez y Castillo. También se informaba que el madrileño seguía asistiendo al Campidoglio y que dibujaba el desnudo[57]. La Junta acordó, a mediados de septiembre, comunicar al agente de preces lo que por petición de Preciado requerían los pensionados para seguir trabajando: entre otras cosas, un modelo de madera o maniquí con una túnica y manto de anascote, indispensable para el estudio de paños, unos caballetes para pintar y modelar y cajas para los colores.

Cuando las obras de los pensionados fueron presentadas ante el Rey, éste ordenó a su agente que algunos se dedicasen a pintar al fresco «y con especialidad Castillo», por lo que Tiburcio Aguirre envió, a mediados de febrero de 1761, la resolución del Monarca: «lo que me respondió repetidas vezes, sí por Roda, sí encargárselo a Roda»[58].

El 9 de abril Roda enviaba tres cartas: una al protector de la Academia, acusando el envío en una barca catalana comandada por el patrón Gabriel Samada con tres cajones que contenían las obras y diseños que los pensionados habían realizado durante su segundo año de pensión. Este envío estaba dirigido a Barcelona y sobrescrito a nombre del protector. Las otras dos cartas estaban dirigidas al viceprotector y al secretario, en las que se informaba sobre la aplicación y la conducta de los pensionados, además del celo con que los dirigía Preciado, y «haviéndome trahído los referidos pensionados todas sus obras, las he hecho ver y examinar de los sujetos inteligentes y de mejor gusto y las han celebrado y aplaudido por el cuidado y perfecta imitación de sus originales con que están trabajadas, admirando en la poca edad de estos jóvenes y en el corto tiempo de su estudio en Roma, el gran adelantamiento y el buen gusto que demuestran. Su aplicación es mui particular y mui buena su conducta, de manera que todos son dignos de que la Academia los atienda continuándoles su protección y aumentando su piedad»[59].

---

[56] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 56, 136 y 137. 8-4-1760.

[57] ASF, junta particular de 4 de agosto de 1760, sig. 3-121, fols. 94-96.

[58] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 67, 78, 139, 140 y 143. 14/16-9-1760.

[59] ASF, junta ordinaria de 13 de mayo de 1761, sig. 3-82, fol. 119; AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 71, 140 y 141. 9-4-1761; fols. 70 y 142; fols. 68, 141 y 142. La contestación de Ricardo Wall se producía a finales de abril, señalando, únicamente, el haber recibido la noticia (fols. 72 y 142. 28-4-1761).



Fig. 18. ***Academia de desnudo masculina caracterizado como Neptuno***, biblioteca de la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (cat. núm. D. 35).

En junta particular de 27 de junio, se expusieron las obras al análisis de los profesores. Según su dictamen, los dibujos y las académicas de Castillo «no han sido tan aplaudidos como los antecedentes, sin embargo, de que se reconoce cumple con su obligación»[60].

Al año siguiente el director enviaba sendas cartas a la Academia informando de los progresos de los alumnos. En la primera, fechada el 22 de abril de 1762, se decía que Castillo continuaba con su aplicación, pero «que en Álvarez y Primo se nota desaplicación». También comentaba que para el trabajo de los pensionados había adquirido un maniquí que había sido del «difunto Vergara».

El 6 de mayo Preciado volvía sobre lo anteriormente expuesto, «e insiste sobre que la Academia dé providencia para corregir a Álvarez y a Primo, porque uno y otro continúan en sus desórdenes». El 27 de mayo el director reincidía sobre la conducta de los dos pensionados y comentaba que Castillo «se hace estimar por sus modales y no pierde el tiempo». El 8 de julio Preciado de la Vega enviaba una carta adjunta a otra de Corrado Giaquinto, fechada en Roma el 17 de junio, en la que advertía que este último había visitado a los pensionados e «informa bien de todos, pero, singularmente, de Carnicero y de Maella»[61].

Nuevas cartas del director se refieren a los progresos de Castillo en Roma. En la primera, fechada el 23 de septiembre, Preciado exponía que el madrileño continuaba con las instrucciones dadas en el informe elaborado por la Academia para su gobierno, en las cuales, para el cuarto año de pensión, se señalaba que debía de realizar «un quadro de invención propia, el asunto a su arbitrio, su alto de dos baras por bara y media de ancho». Aunque Preciado no debía de considerar que Castillo hubiera hecho muchos avances, pues decía que era mejor que copiase «algo bueno este año y que se reservase el inventar hasta el último de su residencia», aunque si la Academia persistía en seguir con la instrucción, esperaba que se le facilitasen «los asuntos que han de executar y que se los comunique con tiempo para que puedan empezar desde el principio del año». La Academia enterada de todo, dejó la resolución de lo expuesto para la siguiente junta[62].

Reunida el 14 de noviembre, se acordó que los pintores continuasen trabajando en copias sobre originales y que pospusieran la ejecución del cuadro de invención para el último año de su residencia, «y a este fin deberá Preciado avisar con tiempo para que la Academia determine los asuntos que han de trabajar»[63].

A partir mediados de enero de 1763 y «como ha acostumbrado en los años anteriores», Roda informaba del envío de las obras de los pensionados: una primera carta al director de la Posta en Barcelona, avisando del envío de las obras a aquel puerto, y otras tres, que apenas varían en su contenido, las dirigía al protector, viceprotector y secretario de la Academia. En ellas informaba que las obras estaban almacenadas en seis cajones (todas las pruebas

[60] ASF, junta particular de 27 de junio de 1761, sig. 3-121, fol. 115.
[61] ASF, junta ordinaria de 27 de julio de 1762, sig. 3-82, fols. 141-142.
[62] ASF, junta ordinaria de 7 de noviembre de 1762, sig. 3-82, fols. 150– 153.
[63] ASF, junta ordinaria de 14 de noviembre de 1762, sig. 3-82, fol. 155.

correspondientes a 1762 y algunas de 1761) y que habían embarcado en una nave catalana, comandada por el patrón Grau Costa, «con sobrescrito al excelentísimo señor don Ricardo Wall y dirigidos a don Luis Ortiz de Velasco, a quien he escrito previniéndole que los recoja, pague los fletes y remita a Madrid». Se reservaba el dictamen de las obras que se había formado en Roma, pues dicho juicio se podría formular cuando se expusiesen delante de la Junta, aunque no podía omitir los esfuerzos de los pensionados en su estudio, obligaciones y aplicación bajo el atento ojo de Preciado[64].

En junta ordinaria de 6 de marzo, se leyó una carta de Francisco Preciado de la Vega. En ella informaba de las obras enviadas por los pensionados, entre las cuales figuraban dos cuadros y seis figuras de academia de Castillo. En la misma Junta, se hacía público el contenido de otro papel del director en el que decía que Castillo, Álvarez y Maella se dedicarían «este año a pintar al fresco, a cuyo fin el señor don Manuel de Roda les había destinado un salón en el Palacio de España, en el que cada uno había de pintar un cuadro, que para ello debían hacer sus borrones; que remitirían éstos y aún los cartones en grande. Que habiéndose de exercitar este año en pintar al fresco, habían oído con repugnación la orden de hacer algunas copias y que así resolviese la Academia sobre ello y que se le avise». Enterada la Junta, pospuso su decisión en función de la graduación de las pinturas que esperaba recibir[65].

Las obras debieron de llegar poco después, pues en abril se daba noticia de que habían sido colocadas en el salón del Casón del Buen Retiro, para ser expuestas ante el «Rey, el Príncipe y el señor infante don Gabriel», a quienes agradaron mucho. Pero viendo la necesidad de profundizar en su análisis para juzgar el mérito y adelantamiento de los discípulos, la Academia acordó que los directores de cada sección, además del director general, redactasen por escrito su juicio y el «adelantamiento de sus autores»; dejando su resolución para la junta siguiente, «a fin de que formado sobre él el dictamen de la Academia, se comunique a Roma lo que resultare»[66].

El 1 de mayo se pasó a formular los dictámenes sobre los pensionados y sus obras. Desgraciadamente se desconoce el contenido de los «reparos y advertencias» que se hicieron y que fueron enviados a Roda para que diera copia de ello al director de los pensionados[67].

El 7 de agosto, reunida la Junta, se daba noticia del envío de una carta de Roda -cuya fecha dejaba en blanco el secretario- con el despacho de otra remesa de obras de los pensionados en dos cajones. La Academia expresaba su deseo de que llegasen bien, «para determinar, en vista de ellas, los asuntos que se han de dar a sus autores»[68].

Una nueva carta enviada por Francisco Preciado de la Vega, el 2 de febrero de 1764, informaba sobre la situación de los pensionados. Los discípulos estaban concluyendo las obras asignadas para ese año y esperaba que se remitieran en un plazo breve, «que siente no saber cómo

[64] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 166-169 y fol. 159 y 160. 13-1-1763; 20-1-1763.
[65] ASF, junta ordinaria de 6 de marzo de 1763, sig. 3-82, fols. 166-168.
[66] ASF, junta ordinaria de 10 de abril de 1763, sig. 3-82, fol. 169.
[67] ASF, junta ordinaria de 1 de mayo de 1763, sig. 3-82, fol. 172.
[68] ASF, junta ordinaria de 7 de agosto de 1763, sig. 3-82, fol. 195.

fueron admitidas las del año pasado». También informaba que José del Castillo y Mariano Salvador Maella habían realizado algunas pruebas para pintar al fresco, «que esperaba le llegasen los asuntos de invención que pidió para este último año de los pintores y arquitectos; que no sabe si podrán hacer los que parezcan a cada uno o copiar alguna cosa buena». En vista de todo, la Academia respondió a Preciado que se extrañaba que no hubiese recibido los dictámenes de las obras, pues se le habían enviado copias y en ellas estaban incluidos «los asuntos en que han de ejercitarse este último año; que desde luego se le vuelvan a enviar copias de los citados dictámenes previniéndole que se arregle a ellos»[69].

Para el 10 de mayo el director de los pensionados había recibido los dictámenes, que entregó a cada pensionado, así como una copia con las advertencias que personalmente se le hacían a cada uno[70].

El lunes 18 de junio partía desde el puerto de Ripa Grande una barca a cargo del patrón Juan Vila con tres cajones que contenían las obras de los pensionados correspondientes a ese año[71].

En junta ordinaria de 2 de septiembre, la Academia se hacía eco de una carta de Roda, fechada el 22 de junio y adjunta a los referidos cajones, en donde se indicaban las obras ejecutadas por cada uno de los becados. Examinadas por los profesores, se observó un cierto atraso en el arte de Castillo, y, «respecto a estar todos próximos a cumplir», no se le debía de prorrogar más el tiempo acordado al «no haber correspondido a las justas esperanzas que la Academia» había puesto en él. Y «para que los que en adelante vayan a Roma no se experimente el desorden que, en los actuales, mandó la Junta que todos los señores profesores mediten y extiendan el régimen o método que cada uno pareciere más a propósito en su respectiva profesión, lo traigan a la Junta para que, con vista de todos, se acuerde y resuelva el que han de observar, y que, hasta que esté resuelto, acordado y aprobado el insinuado método, no se proceda a la oposición de las pensiones. Y que se dé orden a Preciado para que proponga también un método que se tendrá también presente»[72].

4.5. La instrucción y las obras pintadas durante su segunda estancia en Roma

En la instrucción para el gobierno de los pensionados, se establecía que el pensionado por la Pintura debía de asistir con la mayor regularidad posible al Campidoglio. Durante su primer año se dedicaría a «dibujar, en papel blanco con lápiz negro o encarnado, las célebres

[69] ASF, junta ordinaria de 8 de abril de 1764, sig. 3-82, fols. 235-237.
[70] ASF, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1764, sig. 3-82, fols. 255-257.
[71] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 184 y 185. 21-6-1764.
[72] ASF, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1764, sig. 3-82, fols. 255-257. Una semana después el secretario de la Academia enviaba una carta al agente del rey con las observaciones hechas por la Junta. Entre ellas, se señalaba «que, en las [obras] de don Joseph del Castillo y don Domingo Álvarez, en lugar de adelantamiento se reconoze atraso» (Documento 92).

estatuas antiguas de Hércules Farnesio, el Antinoo, el Apolo, el Laoconte y el torso Velvedere, el Apolo Medicis, las dos Venus y otras, así desnudas como vestidas, a su elección, pero siempre con la aprobación del director», y «las obras de Rafael, Aníval, Domeniquino, Güido, Lanfranco, Saqui, Cortona, Marati, Corezo, Parmesano, Veronés, Ticiano o de otros célebres pintores, siguiendo siempre la escuela romana, lombarda o veneciana»; debiendo de enviar seis dibujos: cuatro sobre estatuas y dos sobre pinturas en pliegos iguales «de papel de Holanda de marca», además de veinticuatro figuras de academia. A lo largo de su segundo año el pensionado se ejercitaría en el uso de los colores, concluyendo con la realización de cuatro dibujos de estatuas famosas y de célebres artistas y tres copias de obras de Rafael, «en lienzo de cinco pies de alto por cuatro de ancho o al contrario». Durante el tercer año seguiría reproduciendo cuadros de artistas famosos, concretándose su número a seis. En el cuarto año, el becado enviaría a la Academia cuatro copias de obras originales y «un quadro de invención propia, el asunto a su arbitrio, su alto de dos baras por bara y media de ancho». Durante el quinto año debía de ejecutar cuatro copias y realizar un cuadro de invención propia, cuyo asunto le sería señalado por la Junta. En el último año, el alumno enviaría dos copias y dos cuadros de su invención, «su alto dos baras y media y su ancho dos y el asunto lo señalará también la Academia». Además, se advertía que la Academia se reservaba «la facultad de alterar y prevenir lo que le parezca conveniente acerca del tamaño, número de los cuadros y asuntos, pero, mientras no mande lo contrario, se observará a la letra lo que va expresado». Los costes de lienzos, colores y bastidores, no sólo de lo expresado en la instrucción, sino de todo lo que además quisiese hacer, sería sufragado por la Junta[73]. Todos estos preceptos no pudieron cumplirse en su totalidad por factores de diversa índole.



Fig. 19. ***Batalla de Arbelas***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 12).

[73] ASF, juntas ordinarias de 28 de septiembre y 24 de abril de 1758, sig. 3-82, fols. 27 y 48.

Francisco Preciado de la Vega dispuso que José del Castillo comenzaría su formación ejercitándose en la *Galleria* Farnese[74]. El Palazzo Farnese era la sede de la embajada de Nápoles en Roma y centro de estudio de los pensionados partenopeos y españoles en Roma. Junto al Palacio Borghese y el Palacio Barberini fue considerado uno de los tres palacios más bellos de la ciudad y punto neurálgico para la formación de viajeros y estudiosos que llegaban a la ciudad del Tíber. Poseía una de las mejores colecciones de escultura clásica de Roma (antes de su salida a Nápoles en 1787): el *Apolo* y el *Torso Belvedere*, la *Venus de Medici*, el *Hércules Farnese*, la *Flora* o el *Toro Farnese* avalaban su importancia. Situado en el ángulo que conformaba la via del Mascherone y la via di Monserrato, fue un lugar estratégico de la ciudad, pues allí se concentraban numerosos peregrinos y comerciantes, debido a las impresionantes vistas que poseía, desde su fachada posterior, hacia el río Tíber, en las inmediaciones de la via Giulia, próximo al puerto de Ripa Grande. Del mismo modo, albergaba un importante conjunto de pinturas. Pero su verdadero interés en la materia radicaba en los frescos ejecutados por Annibale Carracci para la decoración del *Camerino* y la *Galleria* del palazzo, estos últimos realizados en compañía de su hermano Agostino y con la asistencia de renombrados discípulos y colaboradores[75].

No obstante, al poco de iniciar su instrucción, el propio Preciado informaba que Castillo comenzaba a asistir a la galería del Campidoglio[76]. A pesar de declarar, como ya se ha señalado, que el motivo de este cambio era no perder tanto tiempo para ir de un sitio a otro, la verdadera razón estribaba en evitar las molestias que causaban los estudiantes cuando acudían al *palazzo* a copiar las pinturas de la *Galleria*[77]. En el primer punto de la instrucción de los pintores becados, ya se señalaba el deber del pensionado para asistir a la Accademia[78], por lo que es probable que, aunque el director no lo hubiese indicado antes, al tiempo que los alumnos asistían a la Farnese lo hicieran también a la Scuola del Nudo[79]. Ésta se erigía en el palazzo dei Conservatori. Abría sus puertas a diario y de manera gratuita por espacio de dos horas a lo largo de todo el año, a excepción de los meses de febrero y de octubre, que marcaban los períodos de apertura de sus aulas: al anochecer, de noviembre a enero, y por las mañanas muy temprano, de marzo a agosto. Sus aulas estaban regidas por profesores de renombre. Poseía una importante colección de bronces, que se vio aumentada durante los papados de Pablo III y Pío V. Se abrió al público en 1734 y en 1749, durante el pontificado de Benedicto XIV, se inauguró su pinacoteca, que contenía las colecciones de los marqueses de Sacchetti y de los príncipes Pio Saboya, con obras de Caravaggio, Rubens, Tiziano o Tintoretto. Los estudiantes reproducían las obras en una sala muy próxima a la galería, de tal manera que asistían a ella después de las sesiones, donde «alcuni giovani studenti ed altri

[74] ASF, junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, sig. 3-82, fols. 42 y 43.
[75] Chastel (1980-1982).
[76] ASF, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1759, sig. 3-82, fols. 53 y 54.
[77] Mano (2011b), nota 105, pp. 69 y 70.
[78] ASF, junta particular de 28 de septiembre de 1758, sig. 3-121, fol. 27.
[79] Pietrangeli (1995), pp. 305-307; Barroero (1998), pp. 367-384.

professori di pittura per la condescendenza usata loro in permettere di copiare qualch'eccellente originale, affinchè potessero apprendere più facilmente la vera scuola della professione»[80].



Fig. 20. ***La caza de Diana***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 13).

A mediados de julio se decía que Castillo seguía ejercitándose en el Campidoglio los días laborables, tanto en la Scuola del Nudo como en la galería, y que los días festivos los ocupaba –por consejo de su director– en visitar las principales colecciones custodiadas en las villas y palacios de Roma[81].

El 25 de octubre Francisco Preciado enviaba una nueva carta en la que recordaba «que debiendo exercitarse los pensionados pintores el año próximo en hacer copias de las pinturas de Rafael Urbino, de cinco pies de alto y cuatro de ancho o, al contrario, según previene el artículo 16 de las instrucciones, representa que se ofrecen muchas dificultades para copiar las obras de Rafael. La primera que en el día no se permite copiar las que hay en el Palacio Vaticano, por lo mucho que se han deteriorado, a cuya causa mandó el Papa retocarlas a

[80] *Regolamenti per la nobilissima pontificia Accademia*… (1767), VIII y IX.
[81] ASF, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1759, sig. 3-82, fols. 53 y 54.

Agustín Masuci [Agostino Masucci] y después de la muerte de éste a Estefano Pozo [Stefano Pozo], que continúa esta maniobra. La segunda que son cosas pintadas al fresco y no de las mejores tintas, retocadas en varios tiempos, que otras del mismo autor pintadas al óleo son muy pocas, denegridas, muy retocadas, de diversos tamaños y no es fácil que los dueños de ellas permitan copiarlas. La tercera, que es lo más difícil copiar las obras de Rafael, y que, en ellas, sin embargo, de adelantarse mucho en el dibujo, no se consigue la perfección del colorido, cuya experiencia está bien acreditada en Roma». Por todo ello, recomendaba copiar obras de autores más modernos «y de tintas más frescas», como Guido Reni, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Carlo Maratta o artistas más antiguos como Tiziano y Veronés. También recomendaba que las copias tuviesen el mismo tamaño de los originales, «por varias razones que expresa, añadiendo que cuidará que cada cuadro vaya acompañado de otro de igual grandeza, a fin de que la Academia logre el acompañamiento y correspondencia en el adorno y colocación de ellos. Dice también que de este modo se podrán hacer figuras grandes, lo que conviene mucho en los principios para el mejor manejo y empasto, y que así será más fácil que cada uno haga un número de copias que señala el artículo». Preciado mandó hacer los caballetes y utensilios comunes a todos los pintores. Además de comunicar que el madrileño seguía asistiendo a la Academia del Campidoglio, copiando estatuas «y cabezas antiguas»[82].

En octubre se clausuraba la Accademia del Nudo, pero a partir del siguiente mes se volvía a abrir, asistiendo el madrileño desde la primera semana de noviembre. De este modo, Castillo estudiaría durante el día las esculturas y las pinturas de la pinacoteca y al anochecer asistiría a las clases de dibujo del modelo desnudo[83]. Sin embargo, a mediados de mayo, el director informaba que pasaría a estudiar en L'Académie de France. Francia era la única nación europea que mantenía una academia en Roma, donde estudiaban y se alojaban sus *pensionnaires*. Situada, desde 1725, en el Palazzo Mancini de la via del Corso, varios estudiantes pensionados españoles en Roma habían asistido a las clases que se impartían en sus aulas, donde fueron tratados «comme les pensionnaires de Sa Majesté, les distinguant de tous les autres». La instrucción redactada por la Academia de San Fernando había puesto en la palestra los débitos que había contraído con la Académie de Roma en la dirección de sus discípulos, a pesar de que la formación de los pensionados franceses era superior antes de pasar a la ciudad del Tíber. El viaje respondía más a su perfeccionamiento y al enriquecimiento de sus bagajes que a formarse en sus respectivas profesiones. La elección de los propios *pensionnaires* era incluso más elitista y competitiva en Francia, generalmente eran los premiados del *Grand Prix* de Roma, promovido por la Académie Royale de Peintre et Sculpture de París, los que finalmente viajaban a la capital pontificia. Antes de su traslado definitivo a Roma, los ganadores del *Grand Prix* debían de pasar por el filtro de la Ecole des élèves protégés, ideada por Charles-Antoine Coypel en 1748, donde permanecían durante tres años, copiando obras originales y asistiendo a clases intensivas de perspectiva, anatomía o mitología que se impartían en el Palacio del Louvre. La práctica

[82] ASF, junta ordinaria de 18 de diciembre de 1759, sig. 3-82, fols. 67 y 68.
[83] ASF, junta ordinaria de 17 de enero de 1760, sig. 3-82, fols. 72 y 73,

en el dibujo era el germen del plan de estudios de la Académie, por lo que los *pensionnaires* asistían por las mañanas a clases del desnudo y se dedicaban a copiar la colección de las esculturas del Palazzo Mancini, y por las tardes, visitaban los principales monumentos y las más importantes colecciones de la ciudad, donde copiaban las más renombradas esculturas clásicas y reproducían obras de Rafael, Carracci, Guercino, Domenichino, Reni, Cortona o Sacchi, debiendo de enviar regularmente las obras a Francia[84]. La asistencia a sus aulas debió de ser muy útil para Castillo, sobre todo cuando se cerraba durante los meses de febrero y octubre la Accademia del Nudo del Campidoglio, ya que en la francesa también se impartía esta modalidad. Además, su colección de estatuas era una de las más exquisitas de cuantas había en Roma y, en sus aulas, se impartía, desde 1732, por mediación de su director Vleughels, el estudio de paños[85]: «quelquefois moitié nües et moitié habillées; on donne quelque chose au hazard, on laisse faire à la nature, qui produit presque toujours des choses nouvelles et merveilleuses»; en especial los tipos de pliegues y adornos eclesiásticos: «Pour occuper et ne pas perdre le temps, on a trouvé le moyen d'occuper la soirée: on pose des draperies et j'emprunte des ornements d'église pour diversifier et pour s'impatroniser du vrai, qui est l'âme de notre métier»[86].

Este corpus institucional y formativo fue el que siguió José del Castillo reiterada y cíclicamente durante los años que duró su pensión en Roma. La continua asistencia a las clases de la Scuola del Nudo, dependiente de la Accademia de San Luca, hizo posible que muchos de los artistas que acudían a sus aulas se presentasen a los premios convocados tanto por aquélla como por la propia Academia[87]; entre los que figuró como premiado el madrileño[88].

A mediados de enero de 1760 Manuel de Roda remitía al protector de la Academia de San Fernando un cajón con las obras que los pensionados habían ejecutado durante su primer año de pensión e informes sobre su conducta. En junta ordinaria de 8 de abril, se hacía público el contenido del cajón, en el que se incluía una nota que identificaba los dibujos de los pensionados. En dicha nota se decía que Castillo enviaba «los dos Polifemos de Anibal Carachi de la Galería Farnesiana» y de las estatuas del Campidoglio: «el ídolo de la Egipciana, el Gladiador moribundo, el Antinoo y la Venus, con dos docenas de academias»[89].

---

[84] Montaiglon y Guiffrey (1899), vol. viii (1729-1733), p. 171, y vol. IX, (1733-1741), pp. 315-318; vol. xiii (1774-1779), pp. 157-160; *Instruction pour la régie de l'Académie de Roma* (1737/1775); Lapauze (1924); Pevsner (1982), p. 177.

[85] Reuter (2008b), pp. 1-10 (www.secc.es/ficha_publicaciones.cfm?id=3450).

[86] Montaiglon y Guiffrey (1899), vol. viii (1729-1733), pp. 324 y 373. Precisamente, a mediados de septiembre de 1760, mes en el que la Scuola del Nudo estaba cerrada y cuando los pensionados habían comenzado a asistir a las clases de L'Académie de France, se decía que «don Francisco Preciado representa que para el estudio de los paños se necesita un modelo de madera o maniquí con una túnica y manto de anascote» (amae, Santa Sede, leg. 598, fols. 67, 139 y 140. 16-9-1760).

[87] Cánovas del Castillo (1989), pp. 153-209.

[88] «Castiglio Giuseppe, spagnole pens» (Archivo Accademia de San Luca, sig. 33 b 1, pp. 89-120); en Reuter (2007), nota 24, p. 143.

[89] asf, junta ordinaria de 8 de abril de 1760, sig. 3-82, fols. 78 y 79.



Fig. 21. ***Minerva encargando a Mercurio la protección de las artes***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 14).

En vista de todo ello, José del Castillo cumplía con el punto número 1 de su instrucción: dos dibujos sobre pinturas de la Galleria Farnese y cuatro sobre estatuas del Campidoglio, además de las dos docenas de academias. En lo referente a las academias, Preciado de la Vega había escrito meses antes que se hiciese alguna moderación en su número, con lo que condescendió la Academia al ordenar que se realizase la mitad[90]. Es interesante el valor instructivo que la Academia otorgó a estos dibujos[91]. No se tiene noticia de los dibujos sobre las pinturas y las esculturas ejecutadas por Castillo. No obstante, de las dos docenas de academias, se conservan cinco en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid[92] y una sexta salió a la luz hace algunos años en la sala Alcalá Subastas de Madrid[93].

Durante su segundo año de pensión, Castillo había comenzado a ejercitarse en el uso del color, pues, con la aprobación de Preciado, hubo de ejecutar una copia de la *Batalla de Arbelas* de Pietro da Cortona. La reproducción del lienzo se había aprobado en abril, ya que, a finales de ese mes, el director había remitido una carta a la Academia en la que comunicaba que Castillo aún no había empezado el lienzo al estar trabajando en otra obra, de la que más adelante se dará cuenta. Los trámites se habían iniciado antes, dado que, en otras dos cartas de finales de enero y comienzos de febrero, informaba de «las diligencias que está haciendo para que los pensionados pintores copien los quadros de Nicolás Pusin [sic] y de Pedro de Cortona»[94]. A comienzos de junio Preciado decía «que ha mandado hacer caballetes grandes para pintar, pues los que había hechos no servían para los grandes quadros que han empezado los dos principales pensionados pintores»[95]. Finalmente, el cuadro llegó a Madrid, donde fue valorado por los profesores de la Academia junto a varios «dibujos y figuras de academia»[96].

De los señalados dibujos de pinturas y esculturas -en número de cuatro-, no se sabe ni siquiera si llegaron a realizarse, aunque sí se tiene conocimiento de las figuras de academia, de las que se conservan las doce: diez de ellas en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid[97], una en el museo de la Academia de San Fernando[98] y la última salió a subasta en 2002[99]. En cuanto al cuadro de la *Batalla de Arbelas*, por el original

---

[90] ASF, junta ordinaria de 17 de enero de 1760, sig. 3-82, fol. 73.

[91] AMAE, Santa Sede, leg.598, fols. 56, 136 y 137. 8-4-1760.

[92] Garcerán (1990), figs. XLVII-L, CC y CCI, pp. 68-71 y 208; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 36-40, pp. 70-72; *Patrimonio artístico* (2002), núms. 1.941-1.945.

[93] *Alcalá Subastas*, Madrid, 9 y 10-10-2002, lote 56.

[94] ASF, junta ordinaria de 8 de abril de 1760, sig. 3-82, fols. 77 y 78.

[95] ASF, junta particular de 4 de agosto de 1760, sig. 3-121, fols. 94-96; AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 67, 139 y 140. 16-9-1760.

[96] ASF, junta particular de 27 de junio de 1761, sig. 3-121, fol. 115.

[97] Garcerán (1990), figs. III, LI, LIII, y CCII-CCVII, pp.70-210; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 41-50, pp. 73-77; *Patrimonio artístico* (2002), núms. 1.946-1.955.

[98] Azcárate Luxán, Durá Ojea, y Rivera Navarro (1989), p. 385.

[99] *Alcalá subastas*, Madrid, 9 y 10-10-2002, lote 57.

de Pietro da Cortona, custodiado en la galería del Campidoglio (180 x 391 cm sin marco), se conserva en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[100].

La instrucción establecía en sus puntos 17 y 19 que durante el tercer año los pintores debían de pintar seis copias en igual tamaño al de los originales; mientras que, en el cuarto, cuatro copias de igual tamaño al de los originales y un cuadro de invención propia, además de la ejecución de dibujos sobre el natural, de esculturas y de pinturas. Esta reglamentación, como ya se ha indicado, no se llevó a efecto, y tampoco se pretendió, pues a modo de guía, la Academia se reservaba en última instancia el derecho a modificar lo que le pareciese conveniente en cuanto al tamaño, número de obras y asuntos señalados, alterando de forma sustancial la instrucción de los pensionados[101]. Así, no se encuentra referencia alguna a las obras del tercer año de estancia de Castillo en Roma y no sería hasta tiempo después, cuando se tengan noticias de ellas en un lote que equivalía al tercer y cuarto año de su pensión (1761 y 1762).

En marzo de 1763, se hacía público el contenido de los cajones procedentes de Roma. De José del Castillo se decía que había realizado «una copia del tamaño del original de la Diana del Dominiquino [sic], que está en el Palacio Borguese, y un quadro de invención del propio Castillo, que se reduce a Minerva y Mercurio con símbolos de Academia», y seis academias[102]. Al igual que sus condiscípulos, no había podido cumplir con las expectativas de su instrucción, y aún así, su rendimiento había sido inferior al resto en cuanto a número de obras.

Tanto la *La caza de Diana* como *Minerva encargando a Mercurio la protección de las artes* se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)[103]. No se ha podido localizar ninguna de las seis academias que, como se indicaba en la documentación, realizó el madrileño y fueron expuestas ante la Junta.

Antes de pasar al cuarto y último envío de Castillo, se debe de hacer un inciso y tratar una obra que desde hace varios años ha figurado sin fundamento alguno en el catálogo del madrileño. Precisamente sería Pérez Sánchez quien catalogase como obra de Castillo una *Sibila cumana*, copia del Domenichino, que se conserva en el Museo de la Academia[104]. Esta atribución se fundamenta en la mala interpretación del contenido de una carta de Francisco Preciado de la Vega, fechada en 1760, en la cual avisaba a la Academia: «que Castillo está copiando en la galería del Capitolio la media figura de una Sibila del Guercino»[105]; que no del Domenichino. Sobre esta obra, no se vuelve a tener noticia alguna, de hecho, no consta entre las copias entregadas por el madrileño a la Academia. No obstante, ese año se señalaba que el pensionado extraordinario por la Pintura, Antonio Martínez, había enviado a la Junta

[100] Núm. inv. 330, óleo sobre lienzo, 180 x 391 cm.
[101] ASF, junta particular de 28 de septiembre de 1758, sig. 3-121, fols. 27-32.
[102] ASF, junta ordinaria de 6 de marzo de 1763, sig. 3-82, fols. 166-168.
[103] Núms. inv. 228 y 409, óleo sobre lienzo, 104 x ¿125? y 168 x 126 cm respectivamente.
[104] Pérez Sánchez (1964), p. 32.
[105] ASF, Junta particular de 4 de agosto de 1760, sig. 3-121, fols. 94-96; AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 67 y fols. 139 y 140. 16-9-1760.

una copia de la *Sibila pérsica* del Guercino depositada en el Campidoglio[106]. Quizá Castillo hubiese comenzado la copia de la *Sibila*, para luego, por recomendación de Preciado, abandonar el proyecto y embarcarse en la reproducción de la *Batalla de Arbelas* de Cortona, conservada en la misma galería, traspasando posteriormente su encargo a Martínez, al presentar una composición menos complicada, o tal vez, la copia a la que se refería el documento estuviese entre las cuatro obras dibujadas que el pintor envió de célebres pinturas y esculturas antiguas, cuyos asuntos no se llegan a citar en la documentación. Entre los fondos del museo de la Academia, existe otra copia de la *Sibila pérsica* que figuraba en el inventario de la Academia de 1804, con el número 312, y que debe de tratarse de la realizada por Vicente Velázquez Querol durante su estancia romana como pensionado[107].

Finalmente, en el quinto y sexto año de pensión no se cumplieron los puntos de la instrucción, pues aparte de que era imposible llegar a realizar el número de obras señaladas, los informes redactados sobre los estudiantes fueron bastante negativos, de ahí que, a mediados de noviembre de 1762, la Junta decretase: «que sin embargo de lo prevenido en las instrucciones, los pensionados pintores de Roma se exerciten en copiar de los más selectos originales hasta el último año de residencia, en el qual harán el quadro de invención, y a este fin deberá Preciado abisar con tiempo para que la Academia determine los asuntos que han de trabajar»[108].

Para finales de agosto de 1764 se encontraban en la Corte los cajones con las últimas obras ejecutadas por Castillo en Roma, entre ellas, se incluían: «Una copia de Guido Reno [sic] representante San Andrés Corsini […]», además de seis academias[109].

De la media docena de academias que se citan, tan sólo se conservan dos: una en la biblioteca de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid[110], y otra en una colección particular que ha salido recientemente a la venta en una sala de subastas[111]. En cuanto al *San Andrés Corsini*, según el original de Guido Reni que se custodiaba en el Palazzo Barberini de Roma, hoy en la Galería Corsini de Florencia, se conserva en el almacén del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

No tuvo Castillo más tiempo para disfrutar de su pensión, pues una semana después, se decía que «por parte del pensionado de Pintura don Joseph del Castillo se presentó un memorial a la Academia pidiendo que en atención a faltarle pocos meses para cumplir su residenzia en Roma y hacer falta en su casa, se le conceda licencia para restituirse desde luego a ella»[112].

---

[106] Pérez Sánchez (1964), p. 38,

[107] asf, sig. 3-617. 1804 (Piquero López (1999), p. 147, lo considera obra anónima del siglo XVIII). Sin embargo, años antes, la recogía acertadamente como obra de Vicente Velázquez Querol, aportando la documentación registrada en los libros de juntas (Piquero López (1993), núm. 7, pp. 338 y 339).

[108] asf, junta ordinaria de 14 de noviembre de 1762, sig. 3-82, fol. 155.

[109] asf, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1764, sig. 3-82, fols. 255 y 256.

[110] Garcerán (1990), fig. IV, p.74; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 51, p. 78; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 2.121.

[111] *Subastas Goya*, Madrid, 9 y 10 de abril de 2018, lote 91.

[112] Documentos 91 y 93.



Fig. 22. ***San Andrés Corsini***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 15).

De su estancia en Roma, se registraban en la Academia varios «diseños de lápiz negro y encarnado que hay en una cartera que está en el arcón de la entrada». Según la documentación, contenía 31 academias de lápiz rojo, 16 de lápiz negro y un «diseño de la estatua del Gladiador moribundo de lápiz encarnado» del madrileño [113].

Es sorprendente el número de dibujos no identificados o perdidos en el documento, pues de los muchos que el madrileño realizó sobre pinturas y esculturas únicamente se llegaba a citar el *Gálata moribundo* del Campidoglio, realizado en 1759, durante su primer año de pensión. Es probable que muchos de sus dibujos pendiesen en las salas de estudio de la Academia. Se sabe, además, que, en 1776, Tomás Francisco Prieto, director de la sección de Grabado en hueco, seleccionó 94 diseños para impartir la enseñanza de grabadores en la Casa de la Moneda de México, entre los que figuraban, «dos dibujos del antiguo» de Castillo[114]. En cuanto a las academias, se citan 47 de las 48 que llegó a ejecutar: 24 en 1759, 12 en 1760, 6 entre 1761 y 1762 y 6 en 1763. Tal vez la obra que falta figurase entre las dos que la institución matritense eligió para regalar a Andrés Gómez de la Vega, intendente de Valencia y presidente de la Junta Preparatoria para la fundación de la Academia de Bellas Artes que se pretendía establecer en la capital del Turia[115].

4.6. Los cuadernos italianos

Por acuerdo del Real Patronato del Museo Nacional del Prado, el 24 de septiembre de 1990, la pinacoteca adquirió para los fondos de su colección tres cuadernos de viaje de José del Castillo fechados durante su segunda estancia en Roma[116].

Los *taccuini* o agendas de viaje eran pequeños cuadernos de dibujos y anotaciones muy utilizados por artistas y viajeros que llegaban a la capital pontificia con ánimo de estudio. Constituían valiosos instrumentos de trabajo donde el artista condensaba su experiencia romana a través del estudio de modelos, asimilando gradualmente un completo corpus histórico-artístico de carácter pedagógico que no se centraba únicamente en la materia que se pretendía estudiar, sino que desplegaba un abanico de propuestas que enriquecían el bagaje material y cultural del artista.

---

[113] «Don Joseph del Castillo… 31 academias de lápiz encarnado. / Ídem… 16. de lápiz negro. / Ídem… El gladiador moribundo de lápiz encarnado. / Cartera nº / En que están los dibujos de discípulos pensionados en la corte de Roma. / De Joseph del Castillo. / Treinta y una figuras de Academia de lápiz encarnado. / Diez y seis figuras de academia de lápiz negro. / Un diseño de la estatua del Gladiador moribundo de lápiz encarnado» (asf, sig. 1-48-7).

[114] asf, junta ordinaria de 7 de julio de 1776, sig. 3-82, fols. 27 y 28; sig. 5-104-3. 27-6-1776.

[115] asf, juntas ordinarias de 29 de septiembre y 3 de noviembre de 1765, sig. 3-82, fols. 312, 313, y 316.

[116] Posada Kubissa (1995), p. 157. Para el estudio de los cuadernos italianos de Castillo, véase las publicaciones de Reuter (2007), pp. 139-145; (2013a), pp. 23-35; (2013b), pp. 16-484; y (2014), pp. 29-54; de los que este texto es deudor.



Fig. 23. ***Alegoría de las artes***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 53).

Se caracterizaban por sus pequeñas dimensiones, lo que permitía al estudiante transportarlo dentro de un bolsillo y así ejecutar entre sus hojas rápidos rasguños y ligeros esbozos o, incluso, estudios más minuciosos de alguna parte de una obra que se quisiese plasmar. Sus cualidades intrínsecas respondían a su propio uso, que requería de una serie de técnicas que debían de ajustarse a la particular situación del modelo y al medio donde se desenvolvía la práctica artística. Estas técnicas eran principalmente secas para los tanteos *in situ*: lápices o carboncillos, que, en ocasiones, serían perfeccionados más tarde por el estudiante en su casa o en el obrador, con la aplicación de tintas o aguadas para perfilar figuras o añadir sombras.

Poseían un carácter personal y privado, en cuanto a la libertad desplegada en su ejecución, intereses y gustos artísticos, dotando a las ilustraciones de una espontaneidad y una frescura poco comunes en los preceptos artísticos y creativos de la época. Aparte de ser una herramienta de estudio, se utilizaba como diario por sus propietarios, quienes en sus páginas anotaban citas célebres, versos o incluso transcribían textos enteros de interés, recetas artísticas, notas personales sobre materiales, direcciones o anotaciones para el recuerdo, etc.



Fig. 24. ***Galatea, Acis y Polifemo***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 433).

El uso de estos libritos no chocaba en absoluto con los preceptos oficiales de la enseñanza académica, sino que desde la propia Academia se alentaba en su práctica. En el punto 28 de las instrucciones de los pensionados de Pintura y Escultura se decía:

> «Traerán siempre consigo libros de memoria en que apuntar las obras más dignas que encuentren en los templos, palacios, jardines y fuentes, y los adornos antiguos y modernos donde quiera que los hallen»[117].

Así pues, se consideraban muy útiles para la plasmación de modelos que después los artistas utilizarían en sus respectivas carreras profesionales.

La fecha de los tres cuadernos de Castillo está bien acotada por las anotaciones personalizadas inscritas en sus frontispicios: entre finales de agosto y noviembre de 1762. Sin embargo, su orden y colocación admiten varios matices de difícil interpretación. En la primera página del primer volumen y escrito a tinta con la caligrafía del pintor, se puede leer: «*Soy de Joseph del Castillo / Roma, y Agosto 30 de 1762*»; aparte, con igual técnica aunque con letra distinta y recogiendo el mismo mes aunque no el año: «*Soi de severo / Corral R Roma Agosto*»; posiblemente un propietario posterior del cuaderno; y más abajo, a lápiz con letra de Castillo: «*tiene este libro / 138, / ojas*». En el tercer volumen aparece por orden cronológico la segunda inscripción de Castillo: «*Libro comprado para la Villegiatura / de Genzano Año de 1762 / a 6 de Octubre / Joseph del Castillo: / Tiene este Libro / 148 / ojas / originales*». El número de hojas del tomo (177) no corresponde con las que contiene el volumen, pero se debe de señalar, como se comentará más adelante, que se incluye un fascículo añadido de ilustraciones autógrafas ajeno al cuaderno original, además de otra página de presentación personalizada con la tercera inscripción del pintor: «*Soy de Joseph del Castillo / Roma y Nobiembre / de 1762 / tiene este libro / 129 / ojas*»[118]; lo que terminaría por fijar las fechas propuestas. A pesar de que esta última aparece en el tercer volumen, junto a las representaciones de unos apuntes de las esculturas del Colonnato del Vaticano de Gian Lorenzo Bernini (con los números 46, 47 y 48), se debería de situar al comienzo del segundo tomo, pues las figuras esbozadas se identifican con el comienzo de las ilustraciones del segundo, que, en su primera página actual, bajo otras figuras del mismo conjunto de esculturas, llevan los números 49, 50 y 51, continuando con la serie numérica. Este hecho permite considerar que el segundo tomo es en realidad el tercero y que el tercero es necesariamente anterior al segundo, pues se adquirió un mes antes. A todo ello habría que añadir que algunas de las páginas que contienen otras representaciones del conjunto del Colonnato, insertas en el interior del diario, no encajan con el orden secuencial citado, lo que dificulta aún más su ubicación dentro de esta amalgama de órdenes correlativos e incide en la aleatoriedad que se siguió a la hora de reunir los diseños en una nueva encuadernación, si no mucho antes.

[117] ASF, junta particular de 28 de junio de 1758, sig. 3-121, fol. 30.

[118] Manuela Mena Marqués afirmaba que la fecha señalada por Castillo era 1761 (Mena Marqués y Urrea (1994), p. 24).



Fig. 25. ***El Buen Pastor***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 286).

José del Castillo compró los *taccuini* en Roma; la filigrana de sus páginas procede de la manufactura de Fabriano. En los tres tomos se aprecian marcas de agua: la estrella de seis puntas sobre un doble círculo, junto a la letra «F» en el primero, y enmarcando colinas sobrepuestas, en ocasiones junto a una paloma, en el segundo y tercero.

No se sabe cuándo perdieron sus cubiertas originales de pergamino, siendo nuevamente encuadernados en época reciente con un apretado cosido que hacía difícil poder apreciar sus ilustraciones e interpretar sus anotaciones[119]. Además, las hojas fueron guillotinadas para igualar sus dimensiones, lo que ha reducido su tamaño original en 1 cm aproximadamente. El volumen primero posee 168 x 114 mm, el segundo 168 x 120 mm, mientras que el tercero, que se aproxima más a las medidas originales, 180 x 124 mm, lo cual implica que este último apenas sufrió recortes. Acusa la existencia, como antes se ha indicado, de páginas ajenas al cuaderno, unidas en pliegos perceptibles por la calidad del papel, filigrana, grosor, dimensiones, el entintado de su canto, asuntos y la calidad de sus ilustraciones, manteniendo únicamente la numeración en aquellas páginas que registran dibujos, lo que hace suponer que éstas no sean originales del cuaderno y responde a una manipulación posterior[120]. Anna Reuter, con buen criterio, apunta que podría tratarse de la sección de otro cuaderno desaparecido o en paradero desconocido[121].

Castillo empleó principalmente el lápiz negro y el lápiz rojo –técnica predilecta del madrileño–, solos o combinados. Cuando usa los dos, se presenta el segundo como refuerzo de los leves trazos aplicados con el primero. Muchos fueron repasados con tinta de bugallas a pluma y, en ocasiones, cuando se intenta trabajar más sobre ellos, con aguadas aplicadas con pincel, dependiendo de la calidad que el madrileño pretendiera alcanzar.

Sintió preferencia por la copia parcial de los modelos, que suele plasmar en los anversos de las hojas, dejando el reverso para figuras de menor importancia o para calcar composiciones del anverso y traducirlas en sentido inverso. Las dimensiones de las ilustraciones están acotadas y marcadas por los márgenes de las páginas, en sentido vertical u horizontal, con una o varias figuras o apuntes sueltos, a excepción de contadísimos ejemplos en los que el dibujo ocupa las dos caras de páginas diferentes, a través del reverso de una con el anverso de la siguiente o separadas por dos anversos de dos páginas contiguas o sueltas.

---

[119] Esta encuadernación, realizada por Antolín Palomino en 1985, privaba la visión de muchas ilustraciones y la lectura de muchas de sus inscripciones. Con motivo de la reciente exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, han sido descosidos y se ha procedido a encuadernarlos de nuevo en pergamino, como estaban originalmente. Un trabajo que ha llevado a cabo el taller de restauración y encuadernación de la Biblioteca Nacional de España (Madrid).

[120] Estas páginas se encuentran introducidas en el volumen dos y tres; siendo más acusado en este último al corresponder a un mayor número de hojas (12), son de menor tamaño y están mal cortadas con tijeras. Posee un entintado rojo que ha llegado a traspasar los márgenes y muestra una gran homogeneidad tanto en su técnica como en los motivos que representa.

[121] Reuter (2013b), p. 23.



Fig. 26. ***Latona y sus hijos gemelos Apolo y Diana***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 43)

El conjunto de dibujos llevado a cabo por Castillo respondía a un plan previo elaborado. Se hacía necesaria la utilización de guías turísticas donde se recogían las obras más señeras de Roma a través de itinerarios que facilitaban al viajero su recorrido para abordar su estudio. En el tercer tomo de los *taccuini*, Castillo introduce la lista de una serie de iglesias y palacios que responde a una de estas rutas. Reuter apunta que podría haber utilizado la guía de *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma* del abate Filippo Titi. Seguramente el madrileño manejase la edición de 1721, la última que había sido impresa cuando estuvo en Roma. Anota el retablo de Nicolo Berretoni en la iglesia de San Lorenzo en el Borgo, el Palazzo Salviati de Giulio Romano cercano a la iglesia de Regina Coeli –de ahí su aproximación mediante un guion–, seguidamente la villa Pamphilj y San Pietro in Montorio, en cuyo interior se ubicaba la *Assunta* de la Virgen de Rafael –cuya copia se le había encargado durante su primera estancia romana–, a continuación recoge la iglesia de Santa Maria della Scala, continua con «L'Anunziatella» –sin que se pueda precisar a qué convento se refería–, Santa Prisca –donde se sitúan los frescos de Anastagio Fuentebuoni y el cuadro del altar mayor del cavagliere Domenico Cresti da Passignano– la villa Spada –de la que copia el *Sacrificio de Isaac* de Gentileschi– el Palazzo Mattei –que contenía una impresionante colección de esculturas clásicas–, la iglesia de San Ambrogio della Massima –con obras del Cavalier d'Arpino, Pietro da Cortona, Cirro Ferri y los frescos de Francesco Cozza–, Santa Caterina dei Funari –cuyo retablo estaba presidido por la gran obra de Annibale Carracci–, el Palazzo Orsini y Pamphilj, el de Madama, Carolis y Verospi en el Corso –con los frescos de Albani y Badalocchio–, la villa Borghese –en el que desarrollaría una versión de un lienzo de Tiziano y la serie de cariátides de Lanfranco–, la iglesia de San Giuseppe a Capo le Case, el Palazzo Conti, Chigi, Altieri –con el fresco de Carlo Maratta– y Rospigliosi (con su famoso fresco de Guido Reni).

Aunque la lista está inserta en el tercer volumen, es probable que hubiese utilizado la guía mucho antes. Los dibujos ponen de relieve que Castillo abordaba la copia o tomaba apuntes y regresaba a ella en repetidas ocasiones, bien para completar su estudio, bien para tomar de ella diferentes puntos de vista, aunque hay algún ejemplo en que se produce la reproducción exacta de un mismo asunto, probablemente por descuido del pintor, dada la gran cantidad de dibujos que realizó o porque le gustaba volver sobre el mismo modelo; lo que permite apreciar el aspecto original de muchas de estas obras, hoy en día modificadas o destruidas. También se adentra en el estudio de piezas conservadas en palacios, villas y colecciones privadas. Para ello, se valdría de permisos especiales, en muchos casos facilitados por Preciado o Roda, pero en otros, tendría que pagar cierta cantidad de dinero para que los encargados le permitiesen entrar en sus dependencias y así estudiar y copiar las colecciones de pintura y galerías de arte que custodiaban celosamente[122].

[122] Martínez Iborra (1933), p. 66.



Fig. 27. ***Estudio para tres figuras masculinas***, colección particular (cat. núm. D. 47).

Muy próxima, en el mismo cuaderno, incluye otra lista[123], esta vez con los nombres de artistas que le interesaban –desde el siglo XIII hasta el siglo XVII–, en su inmensa mayoría italianos, a excepción de algunos centroeuropeos, señalando la fecha de su nacimiento y muerte. Reuter ha demostrado que Castillo utilizó el *Parnaso de'pittori* de Sebastiano Resta, la *Nomina Musarum* de Ausonio o las *Vite* de Bellori[124].

Según indican las ilustraciones de los cuadernos, el madrileño comienza su incursión en la iglesia jesuita del Gesù, a la que volvería un mes después. Allí copia los ángeles de estuco que enmarcan el fresco de Giovanni Battista Gaulli, realizados por Leonardo Retti, Antonio Raggi, Giovanni Rinaldi y Michel Aille Raggiapunta. Continua su peregrinaje por la iglesia de los Santos Luca y Martina, cerca del Foro romano, donde recoge varios de los ángeles de estuco de Giovanni Battista Maini situados en las pechinas de la cúpula. En San Apollinare, le interesa el frontón del altar mayor de Bernardino Ludovisi, dibujado en formato apaisado sobre dos páginas contiguas, y el *San Francisco Javier* de una de las capillas de Pierre Le Gros, que porta una cruz, hoy en día desaparecida.

Se embarca después en la copia de las obras de la basílica de San Pedro del Vaticano, lugar neurálgico donde Castillo insistiría una y otra vez a lo largo de las páginas de sus cuadernos. El reconocimiento de este emblemático lugar abarca distintas partes de su fastuoso perímetro y será el enclave principal al cual el madrileño le dedica un mayor número de ilustraciones. Comienza por el Casino de Pío IV, donde copia la figura de *Cibeles* del nicho central de la fachada oriental y la figura del nicho derecho de la fachada de la *Loggia* del Ninfeo. Continua con los estucos y pinturas de las *Logge* de Rafael y sus discípulos, a los que dedicaría largo tiempo, así como a los dos genios de la parte superior del fresco de la *Batalla en el puente Milvio* de Giulio Romano, en la sala di Constantino, sobre dibujos de Rafael. También copia las tres virtudes de la tumba de Alejandro VII de Bernini y los ángeles del ciborio. Un gran número de dibujos dedica a la obra de Miguel Ángel en la capilla Sixtina. También le interesan las representaciones de los mosaicos sobre originales de Andrea Proccacini y Francesco Passeri o varios ángeles del fresco de la *Adoración de la Cruz* de Giovanni Lanfranco en la capilla de la Pietà. En el exterior de la basílica, reproduce los relieves y esculturas del atrio y sus alrededores, donde detalla el *Pasce ove meas* de Bernini, la *Esperanza* de Giuseppe Lironi y la *Fede* de Giovanni Battista de'Rossi. Pero la empresa más importante emprendida por el madrileño, iniciada a finales del primer cuaderno y desarrollada a lo largo de los otros dos, fue la copia sistemática –con vaivenes en su calidad según avanza el proyecto– de las 140 esculturas desarrolladas en los brazos del Colonnato, ideadas por Bernini y realizadas por sus seguidores y colaboradores.

Sin duda, visitó las colecciones de arte antiguo del Palazzo Mattei, donde recoge una escena procedente de un sarcófago romano o la representación de un grifo, el músico y las ménades y dos capiteles. En el mismo lugar, pero ya en otoño, regresaría y trabajaría en unos

[123] Vol. III, pp. 299-301.
[124] Vol. II, p. 19.

apuntes de *Flora* o *Ceres*. Otro lugar de interés eran las colecciones de pintura en la galería del Palazzo Borghese, en donde el madrileño dibuja a lápiz negro la *Venus vendando al Amor* de Tiziano y copia las cariátides del techo de Lanfranco en la *loggia* del Casino.



Fig. 28. ***Campesina ordeñando una vaca***, colección particular (cat. núm. D. 48).

Junto a la piazza Navona, también le interesó la iglesia de Santa Maria della Pace. En ella, toma varios detalles del fresco de Rafael en la capilla Chigi, concretamente las figuras de las sibilas. Otra de las parroquias en la cual fijó pronto su mirada y a la que corresponden también un gran número de dibujos es Santa Maria del Popolo, decorada por modelos de Bernini. Gustó de las figuras de estuco y de mármol del escudo de Alejandro VII del transepto y los ángeles y varias santas de estuco del arco que comunica el crucero con la nave central: obras de Antonio Raggi, Lazzaro Morelli, Giovanni Francesco de Rossi o Ercole Ferrata sobre los diseños del maestro napolitano. Realizó un ligero apunte a lápiz rojo del *San Agustín y san Nicolás ante la Virgen* de Agostino Masucci, que decora una de sus capillas, y, en el reverso, esboza el monumento fúnebre de mármol del cardenal Giovanni Garzia Millini de Alessandro Algardi, situado en la misma capilla que el cuadro de Masucci.

En Santa Francesca Romana, en el Foro romano, recoge en sentido apaisado y a lápiz rojo el grupo de bronce de la santa de Giovanni María Fracchi, sobre un dibujo de Gian

Lorenzo Bernini, para el *Confessione* de la iglesia, y la pintura del *Beato Bernardo Tolomeo en éxtasis*, en la primera capilla de *Crocifisso*. Ubicada en el foro Trajano, visitó Santa Maria di Loreto, donde copia muy someramente la *Santa Susana* de François Duquesnoy, frente a la columna Trajana, y, de ella, la *Gran Victoria*, sin que se pueda descartar que para ésta emplease una estampa, por el sentido inverso que presenta respecto al original. A lápiz rojo y repasado a aguadas, en formato apaisado, recoge el conjunto completo y en el mismo sentido al original de las dos parejas de cariátides de Daniele da Volterra, pérdidas durante la invasión napoleónica, que se hallaban en la capilla Orsini de la iglesia de la Santissima Trinità degli Monti. Se situaban en la zona inferior de los frescos con el *Descendimiento de Cristo* y escenas de la vida de santa Elena.

El Campidoglio era un centro importante de fácil acceso para el estudio de los pensionados. Castillo visitó sus colecciones cuando alternaba las clases del desnudo en la Accademia del Nudo. De su asistencia, podría corresponder el estudio del contorno de un modelo al natural con bastón inscrito en uno de sus primeros dibujos y el joven de espaldas realizado con posterioridad, habiendo ejecutado una copia de la escultura *Roma Cesi*, que decora el patio de la *Loggia* del palazzo dei Conservatori en el Campidoglio, donde se ubicaba la Accademia. Al estudio de las pinturas y esculturas de la pinacoteca capitolina corresponden la aguada sobre lápiz negro de la *Virgen con el Niño*, que se viene a adjudicar a Francesco Albani, o el apunte a lápiz negro de la escultura de la *Bacante*, conservada en el Palazzo dei Senatori de los museos capitolinos.

De regreso a la piazza Navona, visitó la iglesia de Sant'Agostino, copiando a lápiz negro para posteriormente aplicarle una aguada, el lienzo de Giovanni Lanfranco sobre la *Coronación de la Virgen y los santos Agustín y Guillermo* del retablo de la capilla Buongiovanni, el grupo central en mármol de Ercole Ferrata y Melchiore Cafà, el *Santo Tomás dispensando limosnas a una madre* del monumento al cardenal Domenico Guidi, situado en el transepto, y el *Profeta Isaías*, del fresco de Rafael, situado sobre el tercer pilar de la nave del evangelio. En el crucero de la iglesia de San Girolamo della Carità, en la capilla de Antamori, recoge algunos apuntes del *San Felipe Neri* y los ángeles de Pierre Le Gros.

Dibujó varios rasguños de obras conservadas en la basílica de los Santi Apostoli, frente al Palazzo Colonna: en la contrafachada, la figura de estuco de *La Religión* de Pierre Le Gros y *El Rezo* de Pierre-Etienne Monnot; el «*Sepulcro del corazón de la Reina de Inghiltera* [sic] *en Roma de Filipo Vale*»; los ángeles portadores de la Cruz y la figura de *Cristo* del fresco de *il Baciccia*, el *Triunfo de la orden de los franciscanos*; la figura del *Genio con la antorcha* del monumento a María Lucrezia Rospigliosi Salviati de Bernadino Ludovisi, en la capilla de San Francisco de Asís; el ángel que flanquea los sepulcros; y la alegoría de la *Fama*, que forma parte del monumento fúnebre del cardenal Carlo Colonno, obra de Giovanni Battista Grossi.

Castillo también reparó en los tesoros artísticos de la iglesia jesuita de San Ignacio. Allí copia varias figuras de los frescos del padre Pozzo, las virtudes de estuco de Camilo Rusconi, Simone Giorgini, Giacomo Antonio Lavaggi, Francesco Nuvolone y Francesco Rainaldi

y detalles del friso de Alessandro Algardi en la capilla Ludovisi. Alternó estas visitas con las que hizo a la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, en el Borgo, donde pudo estudiar el sepulcro de Alessandro Gregorio Capponi de Miguel-Ange Slodtz, del cual registra su inscripción y el lugar de su ubicación, además del sepulcro realizado por Filippo della Valle para Girolamo Sanminiati, auditor de la Rota, en la nave izquierda, y del mismo autor, las dos figuras de virtudes del frontón y el relieve *La predicación de san Juan Bautista* basado en el boceto de terracota adscrito a Alessandro Algardi de la fachada.

También sintió interés por la sede del arzobispo de Roma: la catedral y basílica de San Giovanni in Laterano. Allí se adentra en el estudio de la figura de la *Virgen* del fresco pintado por Lazaro Baldi, *San Juan en Patmos,* y los óvalos con los profetas de Pier Leone Ghezzi, Giuseppe Chiari, Luigi Garzi, Francesco Trevisani, Benedetto Luti, Giovanni Paolo Melchiorri y Giuseppe Nasiri de la nave central; para posteriormente abordar el *Bautismo de Cristo* del baptisterio, realizado por Andrea Sacchi, reproducido a lápiz rojo y repasado a lápiz negro, con ligeras variantes.

En el Quirinal, alternó en un primer momento sus visitas a Sant'Andrea y San Silvestre y, posteriormente, a Santa Maria della Vittoria. En San Andrea al Quirinale, dibuja los ocho pescadores de estuco distribuidos por parejas de la cúpula de Gian Lorenzo Bernini y Antonio Raggi y realiza una vista de la strada Pia con la iglesia de Sant'Andrea de Bernini, al fondo se puede intuir la fachada de San Carlo alle Quattro Fontane de Francesco Borromini. El *San Juan Evangelista* de la capilla Bandini de Algardi y el Ángel de la guardia de Stefano Pozzi se copiaron en San Silvestre. En Santa Maria, a lápiz negro y repasado a pluma y aguada gris, copia, en la capilla Cornaro, la *Santa Teresa en éxtasis* de Bernini y las obras de Domenichino –la *Estigmatización de san Francisco* y *San Francisco consolado por los ángeles*– de la capilla Merenda.

No se olvidó tampoco de las iglesias españolas: en la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli de la via Condotti, dibuja la escena central y los ángeles que coronan el lienzo del *Martirio de santa Inés* de Marco Benefial, el *San Juan de Mata* de Gaetano Lapis y *El Buen Pastor* de Antonio González Velázquez. De la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, en la Piazza Navona, se interesa por el fresco entonces atribuido a Annibale Carracci, hoy a Francesco Albani, *San Diego aparece a los peregrinos*, que decora la capilla de Juan Enríquez de Herrera. Poco antes había estado en la iglesia de Sant' Onofrio al Gianicolo, copiando el fresco del Domenichino, *La tentación de san Jerónimo por la visión de las mujeres bailando*, de la luneta del pórtico; para posteriormente reproducir, parcialmente, los de la bóveda del ábside de Sant'Andrea della Valle –también del Domenichino– y la escena central y la gloria de *San Andrés Avelino durante la celebración de la misa en San Pablo de Nápoles* de Giovanni Lanfranco, situado en el transepto de la iglesia.

Sintió especial interés por la fuente de Apolo –la *fontana di Orfeo*– del jardín del Palazzo Barberini, obra de Giuseppe Giorgetti y Lorenzo Ottoni, pues la reproduce desde dos puntos de vista distintos. En el mismo palacio, dibuja en una aguada sobre ligeros trazos a lápiz negro el fresco *Venus con tres amorcillos* del círculo de Carlo Maratta y la *Caridad* de Guido

Reni. Otro de los jardines en los que Castillo pasó varias horas fue en la villa de Medici, donde reproduce los relieves de su fachada y de la *Loggia* de Venus, las Sabinas de la *Loggia des Lions*, el grupo escultórico de la Nióbida con su hijo yacente y un relieve de un friso con una escena de Baco, que también pudo tomar del grupo *Sátiro con liebre* de la colección de la villa Albani. *El rapto de Proserpina* de Bernini lo copia a lápiz rojo y lápiz negro, cuando se conservaba en la villa Ludovisi, a cuya colección pertenecía el *Mercurio*, que inspiró una ilustración del madrileño. Del Palazzo Verospi, en la via del Corso, se adentra en el estudio de los frescos de *Polifemo y Galatea* y *Polifemo y Acis* de Francesco Albani y su colaborador Sisto Badalocchio.



Fig. 29. ***Hércules y Yole***, colección particular (cat. núm. D. 50).

Condensó entre las hojas de sus cuadernos un repertorio con diferentes motivos ornamentales clásicos: la *Venus con la concha* del Museo de las Termas de Roma o la *Venus* de las colecciones del Vaticano, una escena de niños luchando parecida a la que contiene un sarcófago de la colección Giustiniani, varios fragmentos de pinturas romanas de las termas de Tito y de Palestrina, dibujadas y acuareladas por Pietro Santi Bartoli, o los frescos de la Domus Aurea, recogidos por copias.

La adquisición –el 6 de octubre de 1762– de un segundo cuaderno, conocido hoy como

el tercer volumen, supuso el comienzo de una nueva empresa: la excursión a la villa de Genzano en los montes Albano, cerca del lago Nemi, lugar situado en plena naturaleza a pocos kilómetros de Roma y frecuentado por los pensionados al estar próximo a Ariccia. Se inicia con ello una nueva serie de apuntes del natural con imágenes de pájaros desarrollados a lo largo de varias páginas. Las sucesivas hojas del cuaderno ofrecen información de aquella visita y del itinerario que siguió en su excursión.



Fig. 30. ***Santa Clara y santa Escolástica***, colección particular (cat. núm. D. 51).

Otros dibujos inciden en el mismo género. Se trata de una serie de ilustraciones llevadas a cabo al comienzo del segundo tomo y al final del tercero. En una, ejecutada a grandes rasgos, se aprecia una figura de espaldas en un puesto ambulante y al fondo lo que parecen varias figuras. Lleva una inscripción cortada por el cosido de la libreta: «*Jente con Ramos de los c… / les i otros desgajándolos… / Bolleros Lecheros / Umo a el pie de los Arbo. / Calesines, y Calesines… / Jente yendo y viniendo… / San Ysidros*». Anna Reuter ha interpretado que esta ilustración se tomó cuando el pintor regresó a España, basándose en la inscripción que acompaña al dibujo, lo que, según ella, probaría que Castillo siguió utilizando los cuadernos con posterioridad a su estancia italiana. Refuerza su opinión relacionándolo con dos vistas insertas en los cuadernos: una iglesia que lleva una inscripción donde se puede leer: «*Yglesia de Chamartin*», que la identifica con la iglesia de San Miguel de Chamartín en Madrid, y una serie de edificios que los relaciona con el tipo de arquitectura de los Austrias, y, por

tanto, con Madrid. Es más probable que estas vistas se hayan recogido en Roma y no en Madrid, la secuencia de motivos tomados en Roma antes y después de estos diseños y el hecho de que no se traten de hojas añadidas, así lo permite considerar. Hay que recordar que en Roma también hubo devoción por el santo, que la reproducción de la iglesia no encaja con la de San Miguel de Chamartín de Madrid (tal vez corresponda a una estampa de la iglesia de San Martin en el Monte di Pietà de Roma, obra pía para la asistencia y socorro de pobres, desaparecida en 1747), y que el tipo de edificios que indica se podrían haber recogido perfectamente en Roma.

Como ya se ha señalado, Castillo utilizó las páginas de sus cuadernos para hacer anotaciones de tipo personal y para recoger textos que le habían llamado la atención. De las consideradas notas prácticas, se deben de citar las inscritas recogidas en el tercer volumen: en la primera se puede leer: «*8 / 58 / 20 / 57 // 143* [tachado]», aparte «*30 / 68 ½* [tachado]», aparte «*Abril o 5 ½ / 1 / 4*», abajo, apenas legible: «*azeyte de comer y* [tachado:] *de nuezes… / tachuelas pequeñas fino*». La primera inscripción corresponde a una suma, posiblemente, de gastos de materiales para la práctica de la pintura o para la práctica del dibujo e incluso cantidades gastadas de su pensión, apuntando el mes de abril junto a una cantidad. Más abajo hace referencia a dos tipos de aceite, uno comestible y el otro de nueces. Este último, extendido entre los artistas italianos, era utilizado para la técnica del óleo, que se prefería al de linaza. En otra anotación escribía: «*Nota de lo que voy gastando para el Fresco / tegames y Cacuelas… Bayocos 25 ½ / por llevar la tabla a Palazio…04 / Papel para Cartones para las pruevas…08*». Se trata de una lista de gastos relacionados con el ejercicio de la técnica al fresco que ejecutó el madrileño para el palacio de España en Roma. A mediados de septiembre de 1761 el viceprotector de la Academia escribía a Manuel de Roda acerca de las intenciones que tenía el Rey de que algunos de los pensionados pintores se dedicasen a pintar al fresco, «sin que esto en manera alguna los distraiga del principal objeto, que es y debe ser el dibujo y después el ólio»[125]. Dos años después, en una carta leída ante la Junta, Francisco Preciado de la Vega informaba que en función de la orden anterior del Rey, Roda había dispuesto un salón en el palacio de España para que los pensionados Castillo, Álvarez y Maella pintasen un cuadro al fresco: «que para ello debían hacer sus borrones: que remitirían éstos y aún los cartones en grande […]»[126] Los «tegames» y las «cacuelas [sic]» (cazuelas) que cita el pintor eran imprescindibles para la cocción de la cal, así como el papel para los borrones, que se señalaba en la carta anterior, o la tabla, soporte donde se realizaría el «cuadro», pues según lo recogido por Preciado en una carta fechada el 2 de febrero de 1764, Castillo y Maella «han hecho algunas pruebas al fresco para tomar algún conocimiento y práctica en este género de pintura; éstas se han hecho en un bastidor que cierra un tabique de vara y media de alto»[127].

[125] AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 78 y 143. 14-9-1761.
[126] ASF, junta ordinaria de 6 de marzo de 1763, sig. 3-82, fol. 168.
[127] López Meneses (1934), p. 55.

Respecto a los textos, Anna Reuter ha podido identificar un poema íntegro en latín dedicado a Hércules, recogido de las *Mythologiae* de Natale Conti y de las *Metamorfosis* de Ovidio, en su edición anotada por Vincenzo Cartari, o la transcripción de otro que trata sobre las guerras de Hispania de Tito Livio, *Ad vrbe condita*. El madrileño introduce igualmente una nota del libro de *Architectura* de Vitruvio, a partir de la edición napolitana del marqués Bernardo Galiani llevada a cabo en 1758.

Desde hace algunos años van aparecido otros dibujos autógrafos que se pueden poner en relación con este tipo de agendas de viaje. En el Museo Nacional del Prado, por donación de José Manuel de la Mano y Maria Isach, se conserva una reproducción a lápiz negro del grupo central de *Latona convierte a los pastores en ranas*, según el original de Giuseppe Chiari, custodiado en la colección de la Galleria Spada en Roma. En el ángulo superior derecho lleva a lápiz la numeración «20»[128], lo que indica que se trata de una hoja suelta de un cuarto cuaderno italiano del pintor. En estrecha relación con éste y subastado en la Sala Habana de Madrid (2000), se debe de señalar un dibujo a lápiz negro de la *Magdalena penitente*, que reproduce el cuadro de Lorenzo Pasinelli conservado también en la Galleria Spada de Roma; posee el número «23». Las mismas características mantienen tres dibujos con representaciones de angelotes conservados en colecciones particulares; dos de ellos recogen las figuras de estuco de la iglesia de Il Gesú en Roma, que copian otras representaciones ya plasmadas por el madrileño en su primer tomo del Prado, y un tercero que, aunque no ha sido identificado aún, se puede poner en relación con ellos. Llevan también numeraciones: «16», «40» y «41» y han sido adscritos a un cuaderno italiano de Castillo por el que esto escribe[129]. Otro tanto se puede decir de los recientemente subastados en Madrid: estudio de *Tres figuras masculinas* y una *Campesina ordeñando una vaca*, todavía no identificados, pues se inscriben en los ángulos superiores de sus hojas, a tinta bugalla, los números «48» y «42» respectivamente[130]; o el *Hércules y Yole* de colección particular, con el número «8». Las medidas son similares en todos los casos, excepto el dibujo de la *Magdalena*, que ha sido recortado (130 x 100 mm): 186 x 130 mm para la *Latona,* 187 x 130 mm para los que contienen los números «40» y «41», 190 x 131 mm para el tercer ángel, 190 x 130 mm para *Tres figuras masculinas* y una *Campesina ordeñando una vaca* y 212 x 152 mm para el último. Es probable que vayan apareciendo más, lo que probaría que Castillo hizo uso de estas agendas todo el tiempo en que se tradujo su pensión. Esto explicaría que, entre tantos modelos que recoge, no incluya otros que se pueden considerar como imprescindibles para un estudiante de la pintura en Roma[131].

---

[128] Mano (2010a), pp. 29-31. La donación al museo fue aceptada por la Comisión Permanente del Real Patronato el 19 de octubre de 2010.

[129] Mena Marqués (1992), núms. 17 y 18.

[130] *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 4 de julio de 2018, lotes 932 y 933.

[131] Es perturbador, como apunta Anna Reuter, que el madrileño no reproduzca ni una sola obra de Corrado Giaquinto entre las páginas de sus cuadernos.

4.7. El regreso a España y su estancia en Nápoles

Es probable que el descontento de los profesores de la Academia por la falta de aplicación de Castillo estuviese en parte condicionado por el estado de ánimo del pintor, pues la Junta hacía mención de un memorial que el madrileño había enviado a la Academia en el que solicitaba que, faltándole pocos meses para terminar el tiempo de su pensión «y hacer falta en su casa», se sirviese darle licencia para su regreso a España; solicitando una ayuda de costa para gastos de viaje y que no se le pagase más de lo que «verdaderamente reciba estudiando»[132]. Una semana después se comunicaba a Roda que se le había concedido la licencia y una ayuda ordinaria para su viaje de regreso, por lo que se le retiraría su pensión el día en que considerase el agente del rey que habían cesado sus estudios[133]. El juicio negativo que se tenía sobre él se hacía público a mediados de octubre de 1764, cuando se advirtió que se cimentaba en «la desigualdad de talentos y de guiarse por sus propios caprichos, sin dar oído a los consejos y persuasiones […]» que se le habían hecho[134]. Cándido Cruz Alcañiz ha dado a conocer una noticia inédita del madrileño que en buena medida viene a ratificar el descontento que sobre el pintor se tenía desde la Academia, pues demuestra que, desobedeciendo la instrucción de los pensionados, se había dedicado, a comienzos de ese año, a trabajos remunerados sin haber tomado partido la docta corporación. Según esto, en marzo de 1764, hubo de recibir 4 escudos romanos por retocar varias pinturas que estaban colocadas en el claustro de la iglesia del convento de la Santissima Trinità degli Spagnoli de la via Condotti, entre las que figuraban retratos de miembros de la orden trinitaria, patriarcas de la Iglesia y los retratos de Felipe V y Clemente XII[135].

El 11 de octubre Roda envió una carta a la Academia informando sobre el regreso de Castillo a España. Sin embargo, antes de restituirse a la Corte, junto al arquitecto Juan de Villanueva, pidió permiso para trasladarse a Nápoles «a instruirse de las antiguas pinturas y demás singularidades del Herculano». El agente del rey informó a la Academia que había convenido en ello, pues «la observación de estas antigüedades podía serles muy útil en sus respectivas profesiones»; por lo que solicitó que «lo tuviese a bien», manteniéndoles como pensionados hasta su regreso[136]. A mediados de diciembre la Junta aprobó este viaje «y convino con los deseos de V.S., prorrogando a todos los que cumplan antes sus pensiones hasta el último día de marzo próximo siguiente»[137].

De su corta estancia en la ciudad partenopea, no se tiene noticia alguna. Castillo y Villanueva debieron de entregar cartas de recomendación de Roda al embajador de

[132] ASF, junta ordinaria de 2 de septiembre de 1764, sig. 3-82, fols. 255-257.
[133] Documentos 92 y 94.
[134] ASF, junta ordinaria de 16 de diciembre de 1764, sig. 3-82, fols. 268-271.
[135] Archivo de la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli de la via Condotti, libro de gasto de la nueva fundación (1731-1778), A-II, 2.1, fols. 113 y 114 (Cruz Alcañiz (2011), tomo I, pp. 179 y 324).
[136] Documento 94.
[137] ASF, junta ordinaria de 16 de diciembre de 1764, sig. 3-82, fols. 268-271 y documento 96. Una decisión lógica, por otra parte, pues para esta fecha los pensionados estaban a punto de regresar a España.

España en Nápoles, Alfonso Clemente de Aróstegui, para que les facilitase el acceso a los diferentes lugares de interés. Es probable que se dirigiesen al Palazzo reale di Caserta, para después pasar al real sitio de Portici, donde debieron de visitar el Palacio real y el Palazzo di Caramico, deleitándose con las antiguas colecciones del Museo Herculanense, fundado pocos años antes. No se sabe si lograron acceder a Herculano, dadas las fuertes restricciones que se habían prescrito en sus visitas, y a Pompeya, donde ejercía como segundo director de las excavaciones Francesco la Vega, quien debía de conocer bien a los dos españoles. En todo caso, si visitaron sus colecciones, no debieron de profundizar en su estudio; la relativa facilidad que para ellos suponía acceder a la consulta de *Le antichità di Ercolano esposte* (el tercer tomo se publicaría en aquellos años), no implica necesariamente que estudiaran estas obras en ese momento. Castillo visitaría allí a Corrado Giaquinto, residente en Nápoles desde mediados de 1762. El molfettés le serviría de *cicerone* en un *tour* relámpago para que pudiese al menos apreciar las obras más relevantes que se conservaban en la ciudad del Vesubio. Desde enero de 1764, Giaquinto estaba llevando a cabo seis cuadros de altar con asuntos de la vida de la Virgen para la nueva sacristía de San Luigi di Palazzo, que concluiría un mes antes de su muerte[138]. También debió de mostrarle los trabajos que, bajo la dirección de Ferdinando Fuga y por encargo de Pietro Duranti, estaba llevando a cabo, desde enero de 1763, para la fábrica de tapices con destino a la decoración del dormitorio del rey (la *Stanza del Belvedere*) en el Palazzo di Caserta[139]. Pudo adentrarse de la mano de su viejo maestro en el estudio de la obra de Luca Giordano en Nápoles; sobre todo en obras de su última etapa: las decoraciones de las bóvedas de San Martino, de la iglesia de Gerolamini y de la Egiziaca a Forcella, así como de Francesco Solimena, cuyos influjos sobre el pintor madrileño fueron rastreados ya por Sambricio en San Paolo Maggiore -aunque en realidad sus apreciaciones se acercan más a soluciones giaquintescas-, y su numeroso círculo de seguidores, sobre todo, Francesco Mura y Giuseppe Bonito. Debió de llamarle la atención las escenas de género de exteriores e interiores de la vida popular napolitana del citado Bonito, de Gaspare Trevisani y de Filippo Falciatore, que influirían en su producción para la fábrica de tapices. Hubo de tener noticia del paso de Mengs por Nápoles y debió de ver los inicios de la decoración del Palazzo reale de la mano de Fedele Fischetti. Estudiaría de primera mano la producción de pinturas de flores y naturalezas muertas, cuyos resultados aplicaría en producciones posteriores: obras de Guiseppe Recco, Andrea Belvedere, Giovanni Battista Ruppolo o Jacopo Nani. Y, seguramente, le sedujo el nuevo género pictórico de vistas que, con paisajes de ruinas, se habían empezado a producir con éxito de la mano de, entre otros, Gennaro Greco o Leonardo Coccorante[140].

---

[138] Cioffi (1980), p. 4-12.

[139] Siniscalco (1981), tomo II, p. 374. Se trataba de una serie de pinturas con alegorías de las virtudes conyugales ideadas por Luigi Vanvitelli y ejecutadas en colaboración de Guiseppe Bonito, Francesco Mura, Stefano Pozzi y Pompeo Batoni, con motivo de la celebración del matrimonio entre Fernando IV y María Carolina de Austria.

[140] Spinosa (1990), pp. 57-114.

El 22 de octubre Preciado de la Vega escribía que los dos artistas habían salido ya de Nápoles y que, habiendo pasado antes por Roma, «le avisaban desde Livorno estar prontos en tomar una embarcación inglesa para Barcelona»[141].

En junta ordinaria celebrada en la Academia el 13 de enero de 1765, se daba noticia de que Castillo y Villanueva se encontraban ya en Madrid y que habían presentado a la Academia «dos representaciones». Se decía que habían regresado hacía poco, posiblemente a principios de enero. En un memorial posterior mandado de forma conjunta, suplicaban que se les abonasen las dos últimas mesadas que de su pensión se les devengaba, además de una ayuda de costa por los excesivos gastos ocasionados al haber tenido que guardar cuarentena en Barcelona (sin que se sepa a qué fue debida). La Academia, consciente de ello, les concedió el valor de tres mesadas: las dos que se les debía y otra más por los gastos de viaje, valor que se tradujo en 1.100 reales para cada uno[142].

Respecto al viaje de regreso de Castillo y Villanueva a España, Pedro Moleón ha señalado, atinadamente, la incongruencia de las fechas registradas en la documentación. Según lo relatado, la salida de ambos artistas desde Roma a Nápoles y su posterior traslado a Liorno vía Roma se había desarrollado en un lapso de tiempo imposible para los medios de la época, cuyo fin era, cuanto menos, estudiar las pinturas de Herculano: 200 kilómetros hasta llegar a Nápoles, otros 200 para regresar a Roma y 300 más hasta arribar a Liorno: 700 km recorridos en nueve días, si no se incluyen los dos días que tardaría la carta de los pensionados en llegar a su destino (Preciado de la Vega). Por esta razón, el investigador sólo encuentra posible que cuando Castillo y Villanueva solicitaron a través de Roda el permiso para poder ir a Nápoles –el 11 de octubre–, éstos ya habían salido de Roma tiempo atrás[143]. Una observación que se viene a confirmar ahora, con la noticia aportada recientemente por Raquel Gallego García, al registrar a los dos pensionados entre los viajeros de una embarcación que el 27 de septiembre salió de Nápoles con destino al puerto romano de Citavecchia[144].

Así pues, la licencia que Roda había otorgado a los dos becarios se había producido a espaldas de la Academia, y no fue hasta su regreso a Roma cuando se dispuso a solicitar el debido permiso, sin que se sepa el motivo que le condujo a obrar de ese modo[145]. Tal vez la crisis derivada por la carestía que había asolado Nápoles en la primera mitad de año y sus conflictos diplomáticos con Francia y Austria hubiesen desaconsejado su traslado, de cualquier manera, la Academia daría su visto bueno tiempo después.

No obstante, si se considera que Castillo hubiese partido a Liorno el mismo 11 de octu-

---

[141] ASF, junta ordinaria de 16 de diciembre de 1764, sig. 3-82, fols. 268-271.

[142] ASF, junta ordinaria de 13 de enero de 1765, sig. 3-82, fol. 280.

[143] Moleón (2003), pp. 141-146; (2020), pp. 52-55.

[144] Archivio di Stato di Napoli, Segretaria di Stato di Casa Reale, 1258 (Gallego García (2020), p. 38).

[145] Es curioso que Roda pidiese permiso a la Academia cuando, en su solicitud, expresaba, con claridad meridiana, que ya había otorgado la debida licencia a Castillo y a Villanueva: «por lo que he condescendido con su deseo y espero que la Academia se sirva aprovarlo».

bre, un documento dado a conocer por el propio Moleón choca aún más con la cronología señalada en los libros de actas de la Academia. El 12 de noviembre Juan Manuel de Silva, hijo de Duarte de Silva, marqués de la Banditela y cónsul español en la Toscana, escribía una carta desde Liorno a Manuel de Roda (por hallarse su padre enfermo). Según ésta, le daba recibo de dos cartas enviadas con anterioridad por Roda: la primera, fechaba el 26 de octubre, se la había entregado en mano José del Castillo y Juan de Villanueva[146]; lo que prueba que el pintor y el arquitecto se encontraban en Roma en esa fecha, contradiciendo lo señalado en la carta de Preciado, fechada el 22 de octubre, en la que informaba que estaban ya en Liorno.

A raíz de lo expuesto, se va a proponer aquí una reinterpretación cronológica de la documentación conservada que encaja con el itinerario seguido por los dos artistas y con los hechos relatados en su regreso a España vía Nápoles. Se parte del hecho de que la transcripción de la fecha de la carta de Preciado en los libros de juntas es errónea y que, en realidad, fue escrita un mes después: el 22 de noviembre. Según esta corrección, poco después de que Castillo pidiese el permiso correspondiente para regresar a España los pensionados ya habrían salido de Roma con destino a Nápoles, a finales de agosto o comienzos de septiembre, regresando el 27 de septiembre; un período aceptable para estudiar algunas de las maravillas de Nápoles. El 12 de noviembre se encontraban ya en Liorno, como así se deduce del contenido de la carta de Silva a Roda. El 22 de noviembre, mes en el que se fecha ahora la carta de Preciado, éste informaba que seguían en Liorno y que iban a embarcar en breve para Barcelona, lo que obliga a pensar que los dos estudiantes tuvieron que enviar una misiva antes al director y éste a su vez otra a la Academia. Así pues, la noticia tendría un cierto atraso, que vendría a corresponder con lo expuesto por Silva, cuando informaba que habían encontrado ya una embarcación y que se disponían a viajar en breve; partiendo poco después, llegarían a Barcelona, donde tendrían que pasar la citada cuarentena, para después documentarse su presencia en Madrid, posiblemente el mismo 13 de enero de 1765.

[146] Documento 95.

5. El regreso a la Corte (1765-1770)

5.1. Noticias familiares

Como ya se ha expuesto, en enero de 1765, José del Castillo se encontraba de regreso en la Corte. Se sabe que a su llegada pasó a habitar, junto a su hermano Tomás, el segundo cuarto alto de las dependencias de la fábrica de tapices de Santa Bárbara, donde habían quedado al cuidado su mujer y su hijo antes de su partida a Roma[1].

No permanecerían mucho tiempo en la fábrica, pues el 7 de noviembre de ese año nacía su segundo hijo, Antonio Florencio María y José, en la calle de la Palma, casas de Pedro Alimón. Al día siguiente fue bautizado en la iglesia parroquial de San Martín, siendo su padrino –como ya había sucedido con su hermano mayor– su tío Tomás y testigos Jacinto Sancha y Domingo de la Plaza[2].

Hasta 1768 no se vuelven a tener noticias de la familia del pintor. El 24 de enero de ese año su hijo mayor, José María del Castillo López, era admitido en las clases de Geometría de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[3], lo cual implica que había comenzado a seguir los pasos de su padre. El estudio de la Perspectiva y la Geometría práctica aplicada a la pintura y a la escultura eran disciplinas de nuevo cuño, aprobadas por el Rey, el 19 de agosto de 1766, por recomendación de Felipe de Castro y Anton Raphael Mengs.

Para ese año los Castillos habían vuelto a cambiar de domicilio, pues el 27 de octubre de 1768 nacía en la calle Alta de la Palma, casas de administración, el tercer hijo del pintor: Evaristo María Rafael y José. Al día siguiente era bautizado en la parroquia madrileña de San Martín, ante los testigos Juan Sánchez y Marcelo Martínez. Fue su padrino su hermano mayor, que contaba en aquellos momentos 9 años de edad[4].

En estos años se vislumbra también el precario estado de salud de la madre del pintor, Melchora Aragonés. El 25 de junio de 1768 el Rey concedía 300 reales de ayuda de costa a Fernando del Castillo «para que pueda salir de los ahogos en que se halla y socorrer a su

[1] AHDM, caja 156. 1765, fol. 50: «Casa de los Tapices. […] Azesorías de dicha casa […] Otro. / Thomás Castillo. / Ángela Miranda. / Antonia López. / don Joseph Castillo […]».

[2] Documento 100.

[3] Archivo de la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, caja 7 (Portela Sandoval (1989), p. 452).

[4] Documento 108.

pobre madre». El 28 de diciembre de 1769 el intendente de la fábrica de porcelana del Buen Retiro, Juan Tomás Bonicelli, informaba que, nuevamente, «el Rey ha concedido 300 reales de vellón de ayuda de costa, por una sola vez, a Fernando del Castillo, pintor de la real fábrica de la porcelana, en atención a las urgencias que le ocasiona la mala salud de su madre y a la aplicación y exactitud con que sirve su destino»; lo que viene a probar que el pequeño de los Castillos había quedado al cuidado de su madre[5].

5.2. Un panorama desconcertante

El órgano de gobierno de la Academia de San Fernando había puesto todos los medios que estaban a su alcance en la formación de los pensionados con el fin de beneficiarse de sus progresos cuando regresasen a España[6]. Uno de los aspectos en los que más se había incidido era que los pintores becados practicasen en Roma la técnica al fresco; necesaria tanto para la decoración del Palacio real Nuevo de Madrid como para otros sitios reales.

El viaje a Roma había puesto en relieve una realidad ya palpable hacía tiempo: la falta que había en España de pintores que practicasen la pintura al fresco. Apenas dos años después de la llegada de Castillo a Italia se incidía en este problema, cuando el viceprotector de la Academia, Tiburcio Aguirre, informaba, en esquela reservada, sobre la necesidad de esta práctica al agente de preces en Roma, pues «la penuria que padecemos de fresquistas es mui grande y si estos muchachos abanzasen mucho aún les restaría en el nuevo Palacio un seguro acomodo y empleo»[7]. Ese mismo día el secretario, Ignacio de Hermosilla, dejaba constancia, en carta confidencial, que la propuesta había surgido del propio Rey, relatando cómo Aguirre había llevado a cabo los deseos de Carlos III con la mayor discreción: «esta especie no ha querido publicar en la Academia, porque aseguro yo a Vm. que entre nuestros profesores reyna tanta ynvidia, que no necesitan para su abatimiento los extranjeros excederlos en habilidad; ellos entre sí se persiguen mutuamente con una rabia implacable y así, por evitarles émulos dañosos, ha callado. Si acaso no huviere dicho algo o no lo dixere, en una que le enviado a firmar (y siendo ya tarde aún no ha buelto), Vm por sí mismo sírvase hazer que se apliquen los que parezcan más a propósito a pintar al fresco y adquirir este manejo. Pues quando el Rey vio las obras de los pensionados, dixo que se hiziese así y aún dixo al señor Aguirre expresamente que se encargase a Vm»[8]. Es significativo que el viceprotector especificara en su escrito que esta práctica la llevasen a cabo «con especialidad Castillo». No es probable que esta decisión la tomase Carlos III, sino que fue oficio de Aguirre, influenciado por los distintos informes que fue recogiendo con sigilo en la docta corporación. Mucho

[5] Matilla Tascón (1960), núms. 51 y 52, pp. 213 y 214.
[6] Mano (2011b), p. 91.
[7] Documento 90.
[8] amae, Santa Sede, leg. 598, fol. 144. 14-9-1761.

tendría que ver en todo ello Corrado Giaquinto, único pintor vinculado a la Academia cuya práctica en la pintura al fresco excedía con mucho al resto de profesores (si se exceptúa a su discípulo Antonio González Velázquez).

No obstante, el deseo del Rey no se traducía a un corto plazo –todavía faltaban tres años para que a los pensionados se les cumpliese el tiempo en que se traducían sus becas– y las exigencias decorativas para el embellecimiento de las distintas moradas regias se había convertido en una necesidad de primer orden, sobre todo a partir de 1764, cuando la familia real se trasladase a vivir al Palacio real de Madrid; estableciendo allí su residencia oficial. Situación que se agudizaría aún más cuando Corrado Giaquinto abandonara definitivamente la Corte en 1762[9]. Por este motivo y expreso deseo del Monarca, en 1761, se mandó llamar al pintor bohemio Anton Raphael Mengs, al que se ofreció el título de pintor de cámara y los mismos emolumentos que venía percibiendo Giaquinto. Esto es, 120.000 reales al año de sueldo, casa y 500 ducados de ayuda para coche, además del pago de todos los materiales de pintura que necesitase[10]. Un año después, en junio de 1762, arribaba a la Corte el pintor veneciano Giambattista Tiepolo, acompañado de sus dos hijos, los pintores Giandomenico y Lorenzo[11].

Mengs disfrutaría en España de una posición privilegiada. El cargo que ostentó de director de pintura de las obras reales no se reducía a la realización de retratos cortesanos o a la decoración al fresco de las diferentes estancias de Palacio –sobre todo tras la marcha de Giaquinto–, sino que su omnipresencia se hizo presente en todos y cada uno de los campos en los que la pintura estuviese al servicio de la Monarquía: tasaba obras, daba el visto bueno a los trabajos realizados por pintores subalternos, se encargaba de la redacción de inventarios, seleccionaba las pinturas de la colección real para la ornamentación de los reales sitios, adquiría nuevas obras para el Rey, etc. Esta ingente cantidad de tareas obligó al bohemio a rodearse de un círculo de pintores de su confianza que, poco a poco, fueron escalando los mejores puestos en la real servidumbre, ocupando la práctica totalidad de sus ámbitos de producción[12].

5.3. Bajo la dirección de Mengs

A su regreso a España, quedaba patente para José del Castillo una nueva situación que en modo alguno se ajustaba a las aspiraciones que debió de tener cuando decidió partir de Madrid. Sabía, por la correspondencia que había mantenido con la Corte, que su condición de pensionado del rey no le aseguraba su contratación en los nuevos encargos reales.

---

[9] Socorro González y Arribas (1961), núm. 351, XI, pp. 219 y 220.
[10] Roettgen (1982), pp. 168 y 169; y (2003), vol. 2, p. 459.
[11] Molmeti (1909); Sánchez Cantón (1958).
[12] agp, Administración, Obras de Palacio, caja 1.345. 13-4-1763; Personal, caja 673/24. 16-4-1763.

Si bien había cumplido en términos generales con los puntos que se le habían señalado en su instrucción, fue estigmatizado por los malos informes que, en última instancia, recibió de los profesores de la Academia, habiendo pasado factura el no haberse involucrado completamente en los círculos pedagógicos oficiales de Roma. De hecho, la Academia premió con el nombramiento de académico de mérito a aquellos pensionados que, a sus ojos, habían aprovechado sus estudios en Italia, camuflándolo en algún caso como un simple trámite estatutario. Así, recibieron tal graduación Isidro Carnicero, Mariano Salvador Maella y Domingo Lois[13].

Se ha llegado a insinuar que los malos informes recibidos por Castillo se debían a su mala relación con Francisco Preciado de la Vega. Sin embargo, se sabe, por noticias ulteriores, que, tras la marcha del madrileño de Roma, ambos entablaron una fluida correspondencia. El 11 de abril de 1765 Preciado escribía a Manuel de Roda –en aquellos momentos ya en Madrid desempeñando el cargo de ministro de Gracia y Justicia– informándole haber recibido carta de José del Castillo en la que le comentaba, entre otras cosas, que, según se rumoraba en la Corte, ya no se iban a enviar más pensionados a Roma[14]. En otra carta entre los mismos interlocutores, fechada a finales de mayo, el director informaba que había llegado a Roma un pensionado por la Pintura: Filippo Gricci, hijo del napolitano Giuseppe Gricci, director de la fábrica de porcelana del Buen Retiro, con un sueldo de 6.000 reales al año y una carta de recomendación de José del Castillo, actuando posiblemente en nombre de su hermano Fernando, para que se instruyese en Roma con un pintor «mediocre»; sin que se sepa de quién se trataba[15].

Si la falta de un mecenazgo artístico por parte de la Academia era una realidad, el cuerpo de sus consiliarios ejercía una notable influencia sobre Palacio, ya que muchos de ellos ostentaban importantes cargos de su administración. Al poco de llegar a Madrid, aunque en fecha imprecisa, pero con toda seguridad a principios de 1765, José del Castillo recurría a una de las pocas personas influyentes que todavía trataría en la Academia, para que, en su nombre, solicitase ser contratado en el real servicio.

A través de una carta enviada al marqués de Sarria, el madrileño afirmaba que habiendo estado en Roma como pensionado del Rey para adelantarse en su ejercicio y habiéndose restituido a España por mandato de la propia Academia, «se halla sin destino en donde emplear el fruto de sus estudios y, por consiguiente, sin modo de mantenerse». Por este motivo le pedía que intercediese ante el marqués de Squilace para que fuese empleado en la obra del Palacio real de Madrid o en las pinturas destinadas a la fábrica de tapices[16]. El marqués de Sarria era Nicolás de Carvajal y Lancaster, teniente general, coronel y director del regimiento de las Reales Guardias Españolas de Infantería, grande de España de primera clase desde 1755 y distinguido de la orden del Toisón de Oro. Fue consiliario de

[13] ASF, juntas ordinarias de 14 de abril y 5 de mayo de 1765, sig. 3-82, fols. 299, 300 y 302.
[14] BNE, Mss, 12.757. 11-4-1765 (García Sánchez (2007), núm. 2, p. 58).
[15] BNE, Mss, 12.757. 30-5-1765 (García Sánchez (2007), núm. 8, p. 66).
[16] Documento 97.

la Academia de San Fernando desde abril de 1752 hasta su muerte, acaecida en marzo de 1770. Castillo debió de conocerle cuando, en sus años mozos, fue protegido por su hermano, José de Carvajal y Lancaster, ministro de Estado y protector de la Junta académica. El 28 de febrero el marqués de Sarria mandó su súplica al marqués de Squilace para que Mengs emplease a Castillo en alguna obra[17].

La petición debió de causar el efecto deseado, pues, al poco, Mengs le encomendaba ciertos trabajos para el Rey. Como así señala José Manuel de la Mano, la primera noticia que se puede relacionar con sus nuevos deberes, parte de un recibo, que el bohemio elevó al regio erario, por el importe de un viaje de ida y vuelta en coche que el día 10 de marzo los habría de llevar a él y a «quatro pensionistas de S.M.» al real sitio del Pardo, posiblemente para ayudarle en la gestación de un inventario de pinturas con destino al Palacio real Nuevo de Madrid[18]. Cuatro eran los pensionados que habían regresado en aquella fecha a Madrid desde Roma: Maella, Álvarez, Villanueva y Castillo. No obstante, se entiende que, si su labor era ayudar a Mengs en la conclusión de un inventario de pinturas, no podría encontrarse entre ellos Juan de Villanueva, por su condición de arquitecto. Este hecho lleva a pensar que, entre los cuatro pensionados que se señalan, se encontraba Gregorio Ferro, discípulo del bohemio y pensionado de Pintura por la Academia en la Corte[19].

A finales de mayo Preciado volvía a escribir a Roda, tras haber oído que Maella había logrado 12.000 reales de sueldo por mediación de Mengs, «i dicen también lo mismo de Castillo». Si bien es cierto lo que refiere sobre Maella, no hay noticia de que Castillo percibiera esta cantidad en concepto de sueldo. Tal vez se tratase de algún rumor que hubiese oído, por otro lado, equivocado o el pago de una serie de obras de las que no se tiene constancia. En la misma carta de Preciado, se hablaba de los logros conseguidos por los pensionados en Roma y se hacía eco de cómo Maella y Carnicero habían demostrado su adelantamiento porque habían sabido aprovecharse de sus consejos con aplicación, y que Castillo, entre otros, «algo han logrado»[20].

Meses después, el arquitecto del rey, Francesco Sabatini, ordenaba al contralor de palacio, Manuel García de Vicuña, que se le abonase una cuenta a Castillo por haber realizado, bajo la dirección de Mengs, dos sobrepuertas con destino al cuarto principal del Palacio real de Madrid, habiéndose valorado dichas obras en 1.100 reales: 600 reales la más grande y 500 reales la más pequeña[21]. Estas pinturas se deben de identificar con las

[17] Documento 98. Sambricio ya recogió esta información. Sin embargo, señalaba que el marqués de Sarria había rogado al marqués de Squilace para que diese la orden de emplear a Castillo, «aijado mío y mozo de desempeño», a un tal Melot. En el documento, no aparece esta última información, ni la transcripción señalada. Es posible que ésta corresponda a otro documento que el erudito no señala y que tampoco se ha podido hallar entre los libros y legajos del archivo de Palacio (Sambricio (1950), p. 275).

[18] AGP, Carlos III, leg. 122. 9-3-1765 (Mano (2011b), nota 6, p. 92).

[19] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.095. 18-9-1764 (Sancho (2001), pp. 83-141).

[20] BNE, Mss. 12.757. 30-5-1765 (García Sánchez (2007), núm. 8, p. 65).

[21] Documento 99.

sobrepuertas que vio Ponz en el Palacio real de Madrid, y que, según afirmaba, representaban «países copiados de otros de Carlos Lorenés [Claude Lorrain]»[22]. Por el inventario de pinturas del Palacio real de Madrid de 1772, se sabe que el número de ejemplares se elevaba a nueve y que se situaban en la pieza de besamanos de la princesa[23]: seis sobrepuertas, «de varios países con algunos santos anacoretas, de dos varas y media en quadro» (209,2 x 209,2 cm), y tres sobreventanas, «también de países», de una vara de alto por tres y media de ancho (83,7 x 293 cm)[24]. José del Castillo pintó cinco de los nueve cuadros, como así llegó a declarar tiempo después[25], y se sabe, por noticias recogidas, que al pintor Domingo Álvarez le corresponden dos más[26], desconociéndose, por el momento, quién fue el autor de los dos restantes. Recientemente, José Luis Sancho Gaspar[27] ha señalado que cinco de las seis sobrepuertas pueden corresponder a *Paisaje con san Juan Bautista*[28], *Paisaje con san Onofre*[29], *Paisaje con san Benito de Nursia*[30], *Jacob y el rebaño de Labán*[31] y *Paisaje con carmelitas*[32], por lo que aún faltarían por descubrir otra sobrepuerta con un santo anacoreta y las tres sobreventanas.

Aunque empleado en obras de escaso calado, no le faltaría al madrileño trabajo cuando, a finales de ese mismo año, Mengs le volviese a emplear en la realización de pinturas con destino a la fábrica de tapices. Al año siguiente, el bohemio consolidaba definitivamente su posición al solicitar el título del recientemente fallecido Corrado Giaquinto (18 de abril de 1766)[33]. El 22 de octubre el bohemio juraba el título de primer pintor de cámara en el real sitio de San Lorenzo del Escorial[34]. Castillo debió de ser consciente del estatus que había alcanzado Mengs y asumir el papel que le tocaría desempeñar.

---

[22] Ponz (1776), tomo vi, p. 50.

[23] A comienzos de agosto de 1776, Juan Francisco Ochoa, contralor de la real casa, informaba que los «diferentes países que se hallan colocados en el quarto de la Princesa nuestra señora» de José del Castillo habían merecido la a probación del Rey (documento 162).

[24] agp, Administración General, leg. 38/44 (*Inventarios reales* (1772), p. 50).

[25] Documento 213.

[26] Mano (2011b), notas 31 y 32, pp. 98 y 99.

[27] Sancho (2018), p. 279.

[28] PN. núm. 10025620, 207 x 221 cm, óleo sobre lienzo, salón Ferrant, palacio del Pardo, Madrid, según la base Goya de Patrimonio Nacional, sobre un original de Francesco Cozza.

[29] PN. núm. 10025621, 207 x 221 cm, óleo sobre lienzo, Comedor de oficiales, palacio real de Aranjuez, Madrid, según el original de Claude Lorrain (P2256, Museo Nacional del Prado).

[30] PN. núm. 10025622, 219 x 221 cm, óleo sobre lienzo, salón Ferrant, palacio del Pardo, Madrid, según el original de Herman van Swanevelt (P2065, Museo Nacional del Pardo, Madrid).

[31] PN. núm. 10032370, 205,7 x 219,5 cm, Escalera de Villanueva, palacio de los Borbones, San Lorenzo del Escorial, Madrid, según el original atribuido a Claude Lorain conservado en colección privada.

[32] PN. núm. 10032371, 202 x 218 cm, Escalera de Villanueva, palacio de los Borbones, San Lorenzo del Escorial, Madrid, según el original de Jan Both (P2058, Museo Nacional del Pardo, Madrid).

[33] ags, Estado, leg. 5.880, fol. 135; asf, junta ordinaria de 15 de junio de 1766, sig. 3-82, fol. 347 (Urrea (1977), p. 124; (2006a), p. 53; Rojo Barreno (1998), p. 270).

[34] agp, Personal, caja 673/24 (Sánchez Cantón (1929), p. xxi).



Fig. 31. ***La reina doña María Amalia de Sajonia***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 27).

Mengs era un gran retratista y ese fue el motivo por el se le llamó a España. Su fama le había precedido en Roma, siempre en dura pugna con el pintor luqués Pompeo Batoni, donde había retratado a ilustres personajes ingleses del *Grand Tour*. Durante su estancia en Nápoles, hizo lo propio con el rey Fernando IV, hijo de Carlos III[35]. La producción cortesana de retratos de la familia real con fines propagandísticos tuvo una amplia demanda desde las instituciones y los organismos oficiales, así como desde las cortes extranjeras, pues funcionaba como un férreo instrumento diplomático en la consolidación y el nacimiento de nuevas alianzas dentro de las tormentosas relaciones internacionales de la política europea. Por todo ello y desbordado por las continuas tareas de su cargo, el bohemio comenzó a reproducir en serie sus propios retratos que encargaría a pintores de su confianza, reservándose la supervisión y los retoques finales en su ejecución. Así, el 20 de julio de 1767 presentaba una cuenta de varias pinturas, entre las que figuraba una partida de 600 reales destinada a José del Castillo por haber abocetado un retrato para la princesa de la difunta reina María Amalia de Sajonia, realizado por orden del Rey[36]. El cuadro se conserva en la actualidad entre los fondos del Museo Nacional del Prado en Madrid.

5.4. Pinturas para tapices sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón

Tras la marcha de Corrado Giaquinto a Nápoles, Anton Raphael Mengs se hizo cargo de la dirección artística de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (el 31 de diciembre de 1762). Para ello, se le ordenó que nombrase de entre los pintores asalariados por el Rey los que mejor le pareciesen, con el fin de ejecutar los ejemplares necesarios para la fábrica[37]. Más de diez meses después Sabatini advertía al marqués de Squilace cómo «Antonio Raphael Mengs me ha dado el encargo de escrivir a V.E. que para poder componer y acordar la historia de los tapices aprobados por S.M. para el quarto de la reyna madre nuestra señora en el nuevo real Palacio con los pedazos nuevos que tiene que hazer, necesita de algunas pinturas que están en los quartos del Buen Retiro, y a este fin solicita el permiso y licencia para poderlas sacar de aquel palacio»[38]. Una semana después se daba permiso a Mengs para pasar al Palacio del Buen Retiro con el fin de copiar las pinturas para la serie aprobada de tapices[39].

De los tapices en cuestión se sabe que eran aquéllos que, sobre historias de Salomón y José por originales de Luca Giordano y de Corrado Giaquinto, había comenzado a dirigir este último, como ya se trató anteriormente (véase capítulo 3.5), y no pudo concluir por su repentina marcha a la capital partenopea[40].

---

[35] AMAE, Santa Sede, leg. 324, fols. 162-168 (Roettgen (2001/2003)).
[36] Documentos 105 y 106 (Jordán de Urríes (2000), p. 80).
[37] AGP, Carlos III, leg. 280² (Sambricio (1946), doc. 1, p. III).
[38] AGP, Administración Obras de Palacio, caja 1.345. 7-11-1763.
[39] AGP, Administración Obras de Palacio, caja 1.038; y Personal, caja 673/24. 15-11-1763.
[40] Este capítulo ya ha sido recogido más extensamente en López Ortega (2015a), pp. 131-150.



Fig. 32. ***David y Abigail***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 470).

Mengs continuaría con el mismo sistema impuesto por Giaquinto: se reservaría la dirección de las copias que ejecutarían otros pintores –aunque no asalariados por el Rey como se le había pedido–, otorgando a los modelos los últimos retoques para su perfección. Además, el bohemio introdujo dos cambios más en la serie. Se seleccionó una nueva remesa de lienzos a reproducir sobre historias de David y Salomón. Un conjunto de obras que el rey Felipe V había encargado a Luca Giordano en 1704 con destino a la decoración de la capilla del Alcázar de Madrid, concluidas a partir de 1705, tras el fallecimiento de Giordano, por su discípulo Francesco Solimena[41]. Estos lienzos se registraban en el Palacio del Buen Retiro en 1746 y, posteriormente, en 1772, en el Palacio real Nuevo de Madrid[42]. El segundo cambio se centró en el destino final de los tapices. El 15 de agosto de 1768 Mengs informaba al marqués de Montealegre, mayordomo mayor de Palacio, que los directores de la fábrica de tapices le habían comunicado «poderse adornar con las tapizerías nuebas del quarto que fue de la señora reina madre difunta las piezas de la conversación y la de comer de S.M., que serían más decentes para adornar estas piezas que la tapizería que se ha empleado hasta ahora, y serviría esta providencia también a la mayor conservación de éstas de exponerlas solamente en las correspondientes temporadas […]»[43] El bohemio manifestaba su parecer al respecto, al advertir como en estas piezas los tapices adquirirían una mayor decencia. En 1783, se estableció una relación de piezas de los palacios reales donde no figuraban tapices para su adorno y la necesidad de encargar pinturas para las nuevas series de tapices. Se acordó entonces que, para la saleta, la antecámara y la pieza de vestir del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid, se debían de pintar cuadros para tapices, «respecto a que los de la historia de Salomón y Josef que se ponen en ellas, son hechos para las piezas que oy ocupa la serenísima señora ynfanta doña María Josefa»[44]. De cualquier forma, este traslado no se debió de producir, pues figuraban

[41] Pérez Sánchez (2002), R.38-45, pp. 288 y 289.

[42] Urrea (1977), pp. 367-370, este autor las considera obras autógrafas de Solimena; Bottineau (1986), p. 300; Ferrari y Scavizzi (1992), A727-A734, pp.360-361; Aterido, Martínez Cuesta y Pérez Preciado (2004), tomo II, núms. 439-446, pp. 401 y 402; Frutos Sastre (2010), pp. 100-114.

[43] AGP, Carlos III, leg. 202[1]/40 (Luna (1980), p. 239).

[44] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.026/17 (Sancho, 2002, doc. 36, p. 286). Cuando la familia real se trasladó a vivir al Palacio real de Madrid, ya había fallecido la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, quien nunca llegó a ocupar sus aposentos. Estos pasaron entonces a la reina madre Isabel Farnesio. Cuando falleció ésta en 1766, las salas fueron ocupadas por la infanta María Josefa de Borbón. A raíz de las reformas emprendidas por Carlos III, al querer que sus hijos tuviesen sus dependencias en el piso principal de Palacio, se reubicó la sala de besamanos del cuarto de la reina en una de las salas en que había quedado dividida la antigua galería de la reina tras su muerte. De ahí que en la documentación posterior a 1760, ya no se hable de pieza de besamanos del cuarto de la reina, sino del cuarto propiamente dicho, quedando la antigua pieza de besamanos como dormitorio del cuarto de la reina. El traslado de ubicación de los paños que se habían realizado *ex profeso* para esta dependencia, se efectuó, como ya se ha indicado, a la saleta y antecámara del cuarto del rey, antigua sala familiar, despacho y dormitorio del cuarto del rey, transformados en sólo dos dependencias. Para todas estas cuestiones, véase sobre todo los trabajos de Sancho (1988), pp. 37-44; (1991), pp. 21-36; (1992), pp. 19-40; (1993), pp. 227-236; (1998), pp. 23-31.

en el inventario realizado tras el fallecimiento de Carlos III en la saleta y antecámara de su cuarto en el Palacio real de Madrid[45].

Según las citadas relaciones que Andrés de la Calleja hizo de los lienzos de la serie con destino a la catedral de Toledo (1779)[46], bajo la dirección de Mengs, se realizaron dos copias sobre los originales que Luca Giordano había pintado hacia 1695 –de los que Giaquinto había dirigido ya nueve copias–, la copia que faltaba de los lienzos que el propio Giaquinto había realizado para la pieza de conversación del Palacio real de Aranjuez –los lienzos eran cuatro y ya se habían copiado tres– y otras nueve de formato más alargado y pequeño ejecutadas por Giordano y concluidas por Solimena entre 1704/1709, como ya se ha señalado.

Las dos primeras obras fueron ejecutadas por José del Castillo. De la primera, no se ha hallado el recibo de los directores de la fábrica, ni tampoco la cuenta presentada por el madrileño, pero al menos se tiene una súplica de Mengs, fechada a mediados de diciembre de 1765, en la que, habiendo tasado la obra de Castillo, junto a otras dos pinturas de Ramón Bayeu y Domingo Álvarez, pedía se le satisficieran 5.000 reales[47].

No se hacía referencia en el escrito al asunto de la copia, pero sí a sus medidas: quince pies de alto por once pies de ancho (418,5 x 306,9 cm), lo que vendría a explicar su elevada tasación respecto a las obras presentadas de Bayeu y Álvarez[48]. Según la relación de pinturas ejecutadas por Castillo para la fábrica de tapices (1793), el único lienzo que se acerca a las medidas señaladas, bajo la dirección de Mengs y realizado con destino a esta serie, es aquél que representaba a *David y Abigail*[49], de catorce pies y trece dedos de alto por diez pies y diez dedos de ancho (412,7 x 296 cm). Se encuentran diferencias en las medidas tomadas por Mengs respecto a las registradas en la relación de Castillo. Sin embargo, se debe de precisar que lo indicado por Castillo coincidía con las medidas de la relación de Calleja y, por lo tanto, son éstas las que realmente recogía el cuadro; Mengs habría redondeado por lo alto las medidas que le habían señalado.

Del segundo, se tiene noticia seis meses después, cuando el bohemio remitía a los directores de la fábrica un lienzo pintado por José del Castillo, según el original de Luca Giordano, que representaba *David luchando con el oso*, de quince pies de alto por nueve pies de ancho (418,5 x 251,1 cm), tasado en 5.000 reales. El 22 de agosto Mengs enviaba la cuenta a Miguel de Múzquiz[50]. Una vez más, el bohemio redondeó las medidas del lienzo, pues tanto en la relación de Castillo como en la de Calleja, se decía que era de catorce pies y trece dedos de alto por ocho pies y nueve dedos de ancho (412,7 x 238,5 cm).

---

[45] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, pp. 188 y 189.

[46] Véase capítulo 3.5.

[47] Documento 101 (Sambricio (1950), p. 275).

[48] El ajuste del precio de las obras se establecía en función de la superficie pintada, el número de figuras que se representaban y si era asunto de invención o no. Véase Cruz Valdovinos (1996), pp. 285-297.

[49] Documento 216.

[50] Documento 102 (Morales y Marín (1991), doc. 251, p. 180, señalando por error leg. 65).



Fig. 33. ***David luchando con el oso***, antesacristía de la catedral primada de Toledo (cat. núm. P. 16).

La copia que faltaba sobre el original de Giaquinto también fue pintada por José del Castillo. El 6 de noviembre de 1769 el madrileño entregaba a Francisco van der Goten un cuadro de catorce pies y ocho dedos de alto por diez pies y catorce dedos de ancho (404,2 x 302,8 cm), cuyo asunto recogía *El triunfo de José*. Tres días más tarde, Mengs tasaba la obra en 6.000 reales[51].

Por último, de los nueve lienzos pequeños que el de Aussig dirigió para la serie sobre originales de Giordano y Solimena, Castillo realizó una única copia; los otros ocho fueron reproducidos por discípulos de Mengs, de Francisco Bayeu y de Andrés de la Calleja: dos fueron ejecutados por Ramón Bayeu; José Ramos, Domingo Álvarez y Guillermo Anglois realizaron uno cada uno, y tres más Antonio González Velázquez[52].

Como la copia de *David y Abigail*, no se tiene noticia de la cuenta del cuadro ejecutado por Castillo, ni del recibo de entrega a los directores de la fábrica. No obstante, en su citada relación, el madrileño añadía que había ejecutado: «Un cuadro que representa el pastor David vistiéndole los arneses por orden de Saúl, copia de Solimena»[53]; esto es, *David quitándose la armadura*, de ocho pies de alto y siete pies de ancho (223,2 x 195,3 cm). Lienzo que se recogía en la relación de Calleja con la misma autoría y medidas: «otro que representa a David joven, quitándose la armadura de hazero que le embaraza para la lucha con el gigante, su alto ocho pies y siete dichos de ancho; de Castillo por Jordán»[54]. Todas las copias realizadas para esta serie de lienzos por originales de Giordano y Solimena se pagaron entre los 2.000 y los 3.000 reales, que sería también la cantidad que hubo de percibir Castillo. El vacío documental que existe entre la entrega de la copia de *David luchando con el oso* y *El triunfo de José* –casi tres años y medio– lleva a pensar que Castillo lo concluyó en ese lapso de tiempo (entre 1766 y 1769). Sólo así se podría explicar el ritmo de producción del madrileño, pues seguidamente a la entrega de *El triunfo de José* comenzaría la realización de los modelos de sobrepuertas para la pieza de conversación del rey y, en paralelo, los modelos que sirvieron para decorar el dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid, como más adelante se señalará.

A mediados de noviembre de 1769 Mengs partió con licencia a Roma aquejado de su mala salud. Se ponía así fin a su primera etapa española. Antes de su salida, el bohemio propuso al Rey que Francesco Sabatini, brigadier de los reales ejércitos y su primer arquitecto, se hiciese cargo de la dirección artística de la fábrica de tapices. El 14 de enero de 1770 el marqués de Montealegre informaba a Sabatini sobre su nuevo empleo[55].

Se produciría entonces la última alteración en el programa ideado para la serie, pues los cuatro modelos de sobrepuertas que faltaban para decorar la pieza de conversación del

---

[51] Documentos 109-111 (Roettgen (2003), p. 528).

[52] López Ortega (2015a), pp. 140–142. En la documentación se cita a José Ramos, aunque en realidad puede que se trate de Francisco Javier Ramos (1746–1817), discípulo de Mengs.

[53] Documento 216.

[54] AGP, Administración, Obras de Palacio, Fábrica de Tapices. leg. 681.

[55] AGP, Administración Obras de Palacio, caja 1025/12 (Sambricio (1946), doc. 3, p. IV).

cuarto del rey, a la que finalmente fue destinada la serie de paños sobre historias de José, se ejecutaron por cuadros originales de José del Castillo.

En una carta enviada por el marqués de Montealegre a Sabatini, a comienzos de enero de 1770, le informaba sobre el procedimiento aprobado a la hora de realizar copias sobre cuadros originales que se custodiaban en las colecciones reales. Según decía el mayordomo del rey, una vez obtenido el permiso oportuno, la reproducción se debía de ejecutar dentro del real sitio donde se conservaba el original, pues no se había barajado la posibilidad de sacarlo fuera del palacio donde estaba para que fuese copiado. Tres días después, respondiendo a una carta anterior de Sabatini, el marqués de Montealegre le comunicaba que había dado orden al aposentador de palacio para permitir a José del Castillo y a José Brunete, discípulo de Mengs, la entrada en el Palacio real de Madrid, con el fin de que pudiesen ejecutar algunas copias de pinturas de Giaquinto[56]. No se tiene constancia de las pinturas que hacía mención el documento, sin embargo, la siguiente noticia que se tiene de Castillo fue la entrega de dos de los cuatro modelos de sobrepuertas que debían de acompañar a los tapices sobre asuntos de la vida de José.

Es probable que las obras a las que hace referencia el documento pudieran estar relacionadas con éstas y que tanto a Castillo como a Brunete se les hubiesen destinado, en un principio, las copias de obras de Giaquinto para finalizar la serie. Las alegorías de la escalera principal del Palacio real de Madrid son muy semejantes a los modelos de sobrepuerta que finalmente realizó Castillo por modelos suyos, lo que podría explicar que se hubiese producido un cambio en el programa o que las copias no saliesen a satisfacción del director. Sea como fuere, se ordenó a Castillo pintar estos modelos, que por su afinidad estilística con Giaquinto, no desentonarían con los paños sobre historias de José.

Así, el 25 de julio de 1770 José del Castillo entregaba los dos primeros cuadros destinados a las sobrepuertas. Según la descripción de la cuenta, se trataba de «un quadro de siete pies y treze dedos de alto y de ocho pies y siete dedos de ancho, con un círculo en medio, y en él una figura del tamaño del natural que representa la Profezía con sus atributos de trompeta y espada, el Espíritu Santo inflamándola, a varios niños en número de cinco que la adornan, de mi invención. El dicho círculo lo forma una moldura dorada y le sostienen dos esfinges sobre un pedestal y le adornan flores, hojas y coronas de parra a ymitazión de los dichos tapizes de Joseph […]»; continuando con «otro quadro de ygual medida y con el mismo adorno, pero con las flores diferentes, y en el círculo una figura del tamaño del natural que representa la Sabiduría divina, armada de morrión y escudo, un pedazo de Gloria con algunos serafines y dos niños agrupados que sostienen el libro de los Siete sellos y, enzima, el Cordero divino, así mismo de mi ynvenzión […]»[57]. El 30 de julio, por orden del mayordomo del rey y a través de Francesco Sabatini, los pintores de cámara

[56] AGP, Administración Obras de Palacio, caja 1.025/12.14–1–1770 y documento 112 (Sambricio (1946), docs. 2 y 3, pp. III y IV).

[57] Documentos 113 y 114.

Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella tasaban las dos obras en 6.000 reales cada una, al haber «reconocido tanto el trabajo de los ornatos como de las figuras y ser cosa de inbención». Al día siguiente el director de la real fábrica, Francisco van der Goten, informaba a Sabatini que había recibido los dos cuadros. El 7 de agosto Sabatini ratificaría la tasación de las dos obras y, dos días después, el marqués de Montealegre ordenaba «que los doce mil reales del vellón de su importe se satisfagan incluyéndolos en la relazión de gastos del presente mes»[58].

El 3 de abril de 1771 entregaría el tercer ejemplar para sobrepuerta: «un quadro de siete pies y treze dedos alto y de ocho pies y siete dedos ancho, con un círculo en medio, y en él una figura del tamaño natural que representa la Abundanzia, teniendo en la mano derecha una cornucopia con diversos frutos y en la yzquierda un haz de espigas y varios niños en número de cinco. El dicho círculo le forma una moldura dorada y le sostienen dos esfinjes sobre un pedestal, adornándole ojas de amaranto y coronas de parra, a ymitazión de los tapizes de Joseph. Deve servir este quadro para sobrepuerta en la pieza de conbersazión del quarto de S. M. en el real Palazio de esta Corte, acompañando a los dichos tapizes de Joseph […]»[59] Nuevamente y siguiendo el trámite anterior, Bayeu y Maella tasaron el cuadro en 6.000 reales. Dicha valorización fue comunicada a Francesco Sabatini el 7 de abril, que confirmaba su valor al marqués de Montealegre, pasando aviso al contralor general[60].

El 19 de julio José del Castillo entregaba el último cuadro que debía de servir como modelo de sobrepuerta. Se trataba de «un quadro de siete pies y treze dedos alto y de ocho pies y siete dedos ancho que representa la Castidad, teniendo en la mano derecha un cetro y en la yzquierda un ramo de cinamonio, acompañada de tres niños con atributos de dicha virtud. Circunda dicha figura una zenefa adornada de flores a ymitación de los tapizes de la ystoria de Joseph, a quienes a de acompañar este quadro […]» Ese mismo día los directores de la regia manufactura informaban haber recibido el cuadro[61]. El 4 de agosto Francesco Sabatini tasaba la obra en los ya acordados 6.000 reales, informando al marqués de Montealegre que se abonase la cantidad para «que se satisfaga a dicho interesado»[62].

Como ya se señaló en otro apartado (capítulo 3.5), casi todos estos modelos pasaron a Toledo en 1779. A pesar de las advertencias que se hicieron al cardenal Lorenzana sobre cómo la humedad del claustro atacaría a los modelos, allí fueron a parar un gran número de ellos: once, según el inventario de la catedral primada redactado por orden del cardenal Lorenzana en 1790[63].

---

[58] AGP, Carlos III. leg. 40[1]. 31–7/ 7/9–8–1770 (Morales y Marín (1991), docs. 197–201, pp. 153–155).
[59] Documentos 116 y 117.
[60] AGP, Carlos III, leg. 42.[1] 7/18/21–4–1771 (Morales y Marín (1991), docs. 202–205, pp. 155–157).
[61] Documentos 119 y 121.
[62] AGP, Carlos III, leg. 41.[2] 4/5/7–8–1771 (Morales y Marín (1991), docs. 207–210, pp. 158 y 159).
[63] Archivo Capitular de Toledo. Inventario de1790 [*Inventario de 1790*]. Véase también Ponz (1787), tomo I, p. 107 y Amador de los Ríos (1845), p. 107.



Fig. 34. ***El triunfo de José***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 475).

El cuadro de Castillo, *David y Abigail*, se situó en la tercera bóveda del claustro junto a dos lienzos más. A mediados del siglo XIX Sixto Parro lo daba ya por perdido: «es uno de los

que dejamos dicho que se hallan destruidos: conserva el lienzo y el aparejo, más de la pintura apenas se advierten ya algunos rastros informes»[64].



Fig. 35. ***La Profecía***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 19).

Tormo y Revuelta Tubino señalaron el traslado de tres de las copias a la capilla del Tesoro o de la Torre de la catedral, entre las que figuraba *El triunfo de José*[65], de la que no se tienen noticias suyas en la actualidad[66].

[64] Parro (1857), tomo I, pp. 675–678.
[65] Tormo (1950), p. 31; Revuelta Tubino (1989), p. 165.
[66] Frutos Sastre (2006), p. 61.

La copia del *David luchando con el oso* tuvo más suerte, pues desde su traslado a la catedral de Toledo se situó en la capilla de San Blas, donde se registra en el inventario del cardenal; Parro lo recogió hacía la mitad del muro occidental y frente al altar mayor. Años después el lienzo fue trasladado a la antesacristía donde lo recogieron Tormo y Revuelta Tubino y donde actualmente se custodia[67].



Fig. 36. ***La Sabiduría divina***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 22).

[67] *Inventario de 1790*; Parro (1857), tomo I, p. 691 y 692; Tormo (1950), p. 38; Revuelta Tubino (1989), vol. I. p. 165; Frutos Sastre (2006), p. 68 y p. 73, nota 73, señala que, en la *Guía del viajero en Toledo*, Toledo, 1880, p. 27, ya figuraba en la antesacristía de la catedral.

Aquellas copias de formato más pequeño realizadas bajo la dirección de Mengs, se conservan en su ubicación original, al haber sido colocadas desde su ingreso en la sacristía de la catedral de Toledo, como así se indica en el inventario del cardenal Lorenzana. Parro también los describía en la sacristía, aunque señalaba que eran ocho lienzos. Otro tanto hacía Tormo y Revuelta Tubino –recogiendo los nueve que actualmente se conservan–, entre los que incluyen el *David quitándose la armadura* de José del Castillo. Incomprensiblemente, un importante número de ellos están atribuidos en la actualidad a los pinceles del madrileño[68].

En la segunda relación redactada por Andrés de la Calleja en 1779, se registraban también una serie de lienzos que se califican como «de menos» en el documento[69]. Se trata de aquellos cuadros que, por la razón que fuese, se descartaron para ser enviados a Toledo. Eran cinco cuadros: uno por el original de Giordano, *La muerte de Absalón*, y cuatro más, que corresponden a los modelos para las sobrepuertas de la pieza de conversación del rey, por originales de Castillo. Estos últimos figuraban con su correcta autoría en el inventario de las pinturas existentes en la fábrica de tapices en 1780. En el inventario registrado dos años después, seguían apareciendo en los almacenes de la fábrica de tapices, al igual que en el inventario de 1786, redactado por el director de la fábrica Livinio Stuyck[70]. Fueron trasladados a los sótanos del Palacio real de Madrid en fecha incierta[71], donde fueron hallados, en mayo de 1869, por Gregorio Cruzada Villaamil, inspector de Bellas Artes y Antigüedades y jefe de la Comisión de Inventarios del Gobierno Revolucionario, en los 22 rollos que contenían 255 cuadros que sirvieron de ejemplares para la fábrica de tapices[72]. Posteriormente se trasladaron al Casino del príncipe del Escorial, para pasar a engrosar, por sendas órdenes de la Dirección de Patrimonio de la Corona, expedidas en enero y febrero de 1870, las colecciones del Museo Nacional del Prado[73]. Allí se han podido identificar recientemente los cuatro modelos de sobrepuertas[74] (**Tabla 3**).

En cuanto a los tapices, como ya se vio, y después de sortear ciertos titubeos en cuanto a su ubicación, todo parece indicar que fueron instalados definitivamente en las habitaciones del cuarto del rey del Palacio real de Madrid. Los paños sobre historias de David y Salomón, además del único tapiz realizado sobre un pasaje de la vida de Absalón, se adaptaron a los muros de la saleta del cuarto del rey, también llamada pieza donde el rey comía, mientras que aquéllos que versaban sobre historias de José, pendían en la antecámara del cuarto del rey o pieza de conversación, también conocida por pieza donde el rey cenaba. Los tapices enmarcados por molduras de guarnecer, eran enrollados y depositados en los almacenes de Palacio durante el período estival, sustituyéndose por colgaduras de seda sobre los que pendían diferentes cuadros.

---

[68] *Inventario de 1790*; Parro (1857), tomo I, p. 691 y 692; Tormo (1950), p. 39; Revuelta Tubino (1989), vol. I, pp. 320 y 242.

[69] AGP, Fábrica de Tapices, leg. 681.

[70] AGP, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780–1781, núms. 93–96; 17–1–1782; y 29–3–1786.

[71] Arnaiz (1987), p. 15, señala que debió de producirse hacia 1858.

[72] Cruzada Villaamil (1870), pp. 5–9.

[73] Sambricio (1946), p. 46.

[74] Orihuela (1996), pp. 601 y 602.

BAJO LA DIRECCIÓN DE MENGS (1762-1771).	AUTORES.	COPIAS POR ORIGINALES DE:			LIENZOS ORIGINALES.
		GIORDANO.	GIORDANO Y SOLIMENA.	GIAQUINTO.	
Cuadros de segura autoría.	Ramón Bayeu.		El sacrificio en el Templo.		
	José Ramos / Francisco Javier Ramos.		Salomón escribiendo la inspiración divina.		
	José del Castillo.	*David y Abigail.*			
	José del Castillo.	*David luchando con el oso.*			
	José del Castillo.		David vistiendo la armadura.		
	José del Castillo.			El triunfo de José.	
	José del Castillo.				*Profecía.*
	José del Castillo.				*Sabiduría divina.*
	José del Castillo.				*Abundancia.*
	José del Castillo.				Castidad.
	Antonio González Velázquez.		*David orando* (¿?)[75].		
	Antonio González Velázquez.		*Salomón sacrificando con fuego corderos y terneros* (¿?).		
	Antonio González Velázquez.		*Salomón e Himán, rey de Tiro* (¿?).		
Cuadro de posible autoría.	Ramón Bayeu.		El baño de Bethsabé.		
Autores a los que corresponden cuadros.	Domingo Álvarez.		Salomón toma juramento a sus hermanos.		
	Guillermo Anglois.		El baño de Bethsabé.		

Tabla 3. Correspondencia entre autores y lienzos ejecutados bajo la dirección de Anton Raphael Mengs y de Francesco Sabatini, según López Ortega (2015a).

En el inventario realizado en la testamentaría tras la muerte de Carlos III, de los paños sobre historias de David, Salomón y Absalón, se registran dieciocho ejemplares: diez, que

[75] Posiblemente por copia del original de Giordano concluido por Solimena, aunque no se ha podido localizar.

deben de tratarse de los que se van a definir como tapices grandes[76], y ocho, que corresponderían a tapices más pequeños colocados a modo de sobrepuertas[77].

Los primeros son aquellos ocho realizados por las copias ejecutadas bajo la dirección de Giaquinto, entre los que figuraba *El juicio de Salomón* de Castillo, y dos ejecutados bajo la dirección de Mengs: *David luchando con el oso* y *David y Abigail* por copias del madrileño[78]. No obstante, en el inventario sólo se registraban nueve ejemplares en la pieza donde el rey comía, mientras que donde cenaba se citaban cinco tapices, cuando en realidad se sabe que los cuadros sobre historias de José eran cuatro, por lo que se deduce que uno de estos ejemplares estaba en la pieza de conversación. Estos paños eran los que estaban enmarcados por una cenefa con gran profusión decorativa.

Los mismos problemas plantea la serie de los ocho paños más pequeños. Están tejidos probablemente en telares de bajo lizo y enmarcados por una sencilla cenefa de talla dorada, que viene a coincidir con el marco de los cuadros originales. En realidad, se conservan nueve de los ocho tapices que se registraban en el inventario, todos ellos realizados por copias hechas bajo la dirección de Mengs, y que, curiosamente, corresponden con las copias de los originales que se sitúan a modo de sobrepuertas en la sacristía de la catedral de Toledo. Actualmente se conserva un ejemplar tejido del *David quitándose la armadura* sobre el cuadro de Castillo en el almacén del Palacio real de Madrid[79].

De los paños sobre la vida de José, como ya se ha señalado, se registraban en la testamentaría de Carlos III cinco, cuando en realidad eran cuatro[80]: tres ejecutados bajo la dirección de Giaquinto y uno realizado por José del Castillo bajo la dirección de Mengs: *El triunfo de José*[81]. Sobre los lienzos de historias de José campeaban a modo de sobrepuertas los cuatro paños de virtudes figuradas sobre pinturas originales del madrileño[82]: la *Profecía*[83], la *Sabiduría divina*[84] y la *Castidad*[85]. Del tapiz sobre la *Abundancia* no se conserva ejemplar alguno en Patrimonio Nacional[86] (**Tabla 4**).

---

[76] Fernández–Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.676, p. 189.

[77] Fernández–Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.678, p. 189.

[78] PN. num. 10002281, seda y lana, 536 x 232,5 cm, Salón de Tapices del Palacio real de Madrid y PN. núm. 10005896, seda y lana, 548 x 370 cm, almacén del Palacio real de Madrid, respectivamente (Tormo y Sánchez Cantón (1919), pp.149–152; Calvert (1921), láms. 135, 136, 137, 252; Göbel (1928), vol. 2, láms. 499 y 500; Herrero Carretero (1992), vol. III, pp. 126 y 127, núms. 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140 y 141, pp. 132–135).

[79] PN. núm. 10005864, seda y lana, 250 x 210 cm.

[80] Fernández–Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.671, p. 188.

[81] PN. núm. 10005898, seda y lana, 543 x 383 cm, almacén del Palacio real de Madrid (Tormo y Sánchez Cantón (1919), p.149; Calvert (1921), lám. 256; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 128–132, pp. 130 y 131).

[82] Fernández–Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.674, p. 189.

[83] PN. núm. 10025834, seda y lana, 235 x 247 cm, almacén de alfombras del palacio de Riofrío de Segovia

[84] PN. núm. 10090053, seda y lana, 236 x 247 cm, escalera del Príncipe en el Palacio real de Madrid

[85] PN. núm. 10025833, seda y lana, 235 x 247 cm, almacén de alfombras del palacio de Riofrío de Segovia

[86] Tormo y Sánchez Cantón (1919), lám. 1; Göbel (1928), vol. 2, láms. 502 y 500b; Sambricio (1950), lám. 1, pp. 276–278; 1957, p. 12, láms. 3–5, p. 37.

Título.	Medidas (cm).	Localización pinturas.	Precio (reales).	Tapiz.	Función.	Núm. Inv (PN).	Medidas (cm).	Locaclización del tapiz.
David luchando con el oso.	412,7 x 238,5.	Catedral de Toledo.	5.000.	Sí.	Paño.	10002281.	536 x 232,5.	Palacio real de Madrid.
David y Abigail.	418,5 x 306,9.	Perdido.	¿5.000?	Sí.	Paño.	10005896.	548 x 370.	Palacio real de Madrid.
David quitándose la armadura.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000/3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10005864.	250 x 210.	Palacio real de Madrid.
El triunfo de José.	404,2 x 302,8.	Perdido.	6.000.	Sí.	Paño.	10005898.	543 x 383.	Palacio real de Madrid.
David y Goliat.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000/3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10025869.	248 x 220.	Palacio de Riofrío.
Salomón recibiendo la inspiración divina.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000.	Sí.	Sobrepaño.	10025872.	250 x 210.	Residencia del embajador observador permanente de España ante la OEA.
Salomón toma juramento a sus hermanos.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000/3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10005866.	250 x 220.	Edificio del Consejo de ministros.
El sacrificio en el Templo.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10005860.	245 x 185.	Edificio del Consejo de ministros.
El baño de Bethsabé.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000.	Sí.	Sobrepaño.	10025870.	245 x 221.	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
David orando.	223,2 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000/3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10005861.	249 x 216.	Palacio real de Madrid.
Salomón sacrificando con fuego corderos y terneros.	231,7 x 205,3.	Catedral de Toledo.	2.000/3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10005865.	250 x 220.	Edificio del Consejo de ministros.
Salomón e Himán, rey de Tiro.	226,6 x 195,3.	Catedral de Toledo.	2.000/3.000.	Sí.	Sobrepaño.	10025871.	247 x 216.	Palacio de Riofrío.
Profecía.	225 x 236.	Perdido.	6.000.	Sí.	Sobrepuerta.	10025834.	235 x 247.	Palacio de Riofrío.
Sabiduría divina.	225 x 236.	Perdido.	6.000.	Sí.	Sobrepuerta.	10090053.	236 x 247.	Palacio real de Madrid.
Abundancia.	225 x 236.	Museo del Prado (P7353).	6.000.	No.	Sobrepuerta.			
Castidad.	225 x 236.	Museo del Prado (P7353).	6.000.	Sí.	Sobrepuerta.	10025833.	235 x 247.	Palacio de Riofrío.

Tabla 4. Correspondencia entre pinturas y tapices conservados bajo la dirección de Anton Raphael Mengs y Francesco Sabatini, según López Ortega (2015a).

No se puede finiquitar este capítulo de la obra de Castillo sin referirse a las cenefas que pintó conjuntamente a los lienzos sobre alegorías que sirvieron de modelo para las sobrepuertas. La descripción más completa que se ha realizado de estos elementos decorativos fue la redactada por los directores de la fábrica de tapices a la recepción de estas pinturas: «representan un círculo que finge un marco dorado sostenido de dos esfinges puestas sobre un pedestal, el esterior de ojas de amaranto, en los ángulos por la parte de arriva un vástago de parra, que forma una guirnalda, todo alusivo a las cenefas de los citados tapizes [sobre la historia de José]»[87]. No habría mucho más que añadir al motivo descrito, únicamente la introducción de una sirena alada broncínea a modo de mascarón coronada con flores en la zona inferior del círculo, motivo que se recogía en la zona central de la banda superior de la cenefa decorativa que acompañaba a los paños grandes, y la posición frontal de las esfinges sobre pedestal (no de perfil como se presentaban hasta entonces). Su afinidad estilística con los modelos conservados y la soltura en aplicar los elementos decorativos, son una prueba más de la intervención de Castillo en la ejecución de los modelos para las cenefas decorativas de esta serie.

5.5. La decoración del cascarón del presbiterio de la parroquia de Santa Cruz de Madrid

La noche del 8 de septiembre de 1763 un terrible incendio devastó la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Según Ponz, el suceso lo había ocasionado «una de las muchas velas que ardían en el retablo mayor, con motivo de festividad»[88].

A comienzos de noviembre se otorgaba «comisión y facultades en amplia forma» al visitador eclesiástico de la villa de Madrid y su partido, Manuel Fernández Torres, para tratar con el cura de la parroquia, Manuel García Zurbano, el mayordomo de su fábrica, Rodrigo Angulo, y Juan Esteban, arquitecto y maestro mayor de obras nombrado por el Consejo de Castilla, la reconstrucción de la iglesia.

Se pediría entonces a Esteban un informe del estado en que se encontraba la parroquia, al que se adjuntaría el de otros dos arquitectos, Domingo Oleaga y Manuel Villegas:

> «[…] que para mayor seguridad […], sería muy útil y conveniente hacerse bóveda con sus nichos toda la capilla mayor y cruceros, dejando la nave subterránea para los entierros del ancho que le corresponda y dichos nichos de siete pies y medio de fondo por cada lado, por cuyo medio se logrará la seguridad, aunque los cimientos son parte de ellos de piedra de San Isidro, por el repaso y fortificación que las producirá la misma bóveda, y mucho más hallándose soterrados y sin ventilación alguna, que es lo se les podía hacer alguna extorsión, mayor-

[87] AGP, Carlos III, leg. 40ª. 31–7–1770.
[88] Ponz (1776), tomo V, pp. 81 y 82.

> mente quando a la pared del presbiterio está metido meramente su cimiento, sucediendo lo mismo lo de los cruceros. También se necesita demoler el macho toral de la mano derecha alguna parte de él por hallarse algo quebrantado por el basamento, por lo que es preciso hacer el apeo necesario para poderlo ejecutar con la mayor seguridad. Igualmente es preciso recorrer todos los demás basamentos del pabimento de la iglesia, por hallarse muy maltratado del fuego y el macho que divide el hueco de las dos puertas de la capilla de las Ánimas, metiéndose cantería todo su grueso con alguna fábrica de ladrillo fino y buena mezcla de cal. Como también se necesitan recorrer todas las paredes y bóvedas, descostrándolas y quitándolas todo el yeso blanco y negro y cornisas, volviendo a guarnecer en toda su altura con la perfección que se requiere, y reparar la bóveda principal, dándola más fortificación. Con cuyo reparo quedará la fábrica tan segura como si fuese nueva y sus cimientos nuevamente sacados».

En enero de 1764 y en vista del informe, el mayordomo de fábrica solicitaba a Esteban un presupuesto del coste, jornales y materiales para su reconstrucción; ascendiendo a 550.000 reales «poco más o menos». Aprobado el presupuesto, comenzaron a plantearse una serie de medidas fiscales y económicas para poder sufragar los costes de la fábrica, entre los que se incluía el censo del importe del alquiler de los cuartos de una casa situada en la calle de la Leña, propiedad de la iglesia de Santa Cruz, tomar a censo la cantidad que tenía en líquido la parroquia hasta los 50.000 ducados, empeñar en réditos de a dos y cuartillo por ciento «todos los bienes, derechos, rentas, ingresos, emolumentos y subvenciones de cualquiera cantidad que sean de dicha iglesia» o establecer los importes de las sepulturas de su bóveda. Para llevar a buen término todas las gestiones de la reconstrucción de la iglesia se nombró como sobrestante a Ignacio Toribio Fernández, presbítero beneficiado de la iglesia de Santa Cruz[89].

A partir de agosto de 1765 se tienen noticias de los preparativos de las obras, pero no sería hasta noviembre, cuando comenzasen oficialmente los trabajos de reconstrucción: en diciembre de 1765, se contrató a Santiago Feijoó, Manuel Barcilla y Juan Díaz para el enlosado del presbiterio, crucero y cuerpo de la iglesia; en febrero de 1766, el maestro plomero y pizarrero de las obras del rey, Francisco Tamayo, cobró 72.223 reales y 30 maravedís por el guarnecido de plomo de la linterna y de la cúpula de chapitel; Manuel Nieto, maestro carpintero, recibió, en septiembre de 1769, 3.245 reales por haber ejecutado, entre otras cosas, más de siete pares de ventanas para las vidrieras con sus montantes o siete bastidores para los vanos de la media naranja; los maestros tallistas Juan Maurat y José Hernández cobraron 1.000 reales, a mediados de septiembre de 1766, y 5.090 reales más en tres recibos, entre mediados de junio de 1767 y principios de abril de 1768; los estuquistas, escultores y adornistas León Lozano y Diego Camarón recibieron 4.600 reales por «modular las cartelas y adornos del coro y donde se puso la pila bautismal»; 600 reales se pagaron a Andrés Istaeta, maestro cantero, por la realización de dos pilas para el agua bendita; María Sánchez recibió

[89] AHDM, APSC, LF 3, caja 2.602.

5.726 reales por sendos trabajos de carpintería; labores que debió de compartir con Fernando de la Paz, a quien se entregaron varias cantidades por diferentes trabajos para la iglesia; finalmente, Juan Esteban cobraría, a finales de agosto de 1768, 771.065 reales por 207 semanas de trabajo[90].



Fig. 37. ***San Mateo***, colección particular (cat. núm. D. 482).

[90] AHDM, APSC, LF. 3, caja 2.602 y LF. 4, caja 2.603.

En cuanto a los trabajos llevados a cabo para la decoración del cascarón de la bóveda del presbiterio de la iglesia, la documentación indica que se iniciaron en 1766. El 1 de agosto de ese año el pintor Ginés Andrés de Aguirre y José del Castillo presentaban una cuenta de 4.400 reales de parte del mayordomo de la fábrica por «el importe del pintado de las quatro pechinas de los quatro Evangelistas»[91].



Fig. 38. ***San Marcos***, colección particular (cat. núm. D. 483).

No se sabe a ciencia cierta qué parte le tocó pintar a cada uno. No obstante, Antonio Ponz advertía que Castillo había pintado «dos que hay en las pechinas: las otras dos las pintó D. Ginés Aguirre»[92]. Noticia que confirmaría Ceán Bermúdez cuando señaló que Castillo

[91] Documento 103.
[92] Ponz (1776), tomo v, p. 83.

había realizado «dos pechinas del presbiterio»[93]. Así pues, cada uno pintó dos Evangelistas, posiblemente acompañados de sus símbolos tetramorfos. En cuanto a la parte que percibió cada uno, tampoco señala nada el documento. Se supone que, al tratarse de figuras similares dentro de un mismo espacio, el valor fuese equitativo; esto es, que cada uno percibiese 2.200 reales por su trabajo (1.100 reales por la ejecución de cada pechina). Por otro lado, al tratarse del recibo de una cuenta, se deduce que las pechinas se habían pintado con cierta antelación. De hecho, una semana antes, el maestro dorador Diego Gómez presentaba una memoria del coste de jornales y materiales que, de orden de Diego de Angulo, había empleado en dorar las cuatro pechinas y el florón de la media naranja, ascendiendo su cuenta a 3.428 reales y 17 maravedís[94]; lo que viene a confirmar que para el 26 de junio las pinturas ya se habían concluido.

Es bastante extraño, aunque no un caso único, que la decoración de las pechinas precediera la del cascarón de la cabecera del templo. Es probable que, en todo ello, pesara el dinero, al faltar los fondos suficientes para embarcarse primero en la decoración de la bóveda del testero. De cualquier forma, parece ser que la ornamentación de las pechinas se habría realizado al fresco, puesto que, si se hubiesen pintado al óleo sobre tabla o lienzo y después encajado en los espacios triangulares de las pechinas, no se habría requerido la actuación inmediata del dorador, sino que se habría esperado a la ejecución de la decoración de la bóveda para su colocación.

No se sabe a quién se debió la contratación de los pintores. El hecho de que ambos hubiesen sido pensionados de la Academia –uno en Roma y el otro en la Corte– y su conocimiento de la técnica al fresco, podría explicar que recibiesen el encargo[95].

---

[93] Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287.

[94] «Memoria del coste de jornales y materiales que a tenido el dorar a sisa las quatro pichinas y el florón de la media naranja de la iglesia parroquial de Santa Cruz de esta Corte de orden del señor don Rodrigo Angulo, como mayordomo de fábrica de dicha iglesia, y es lo siguiente. / Primeramente diez y ocho livras de azeyte linaza a dos reales la libra…∂0036. / Más tres livras de Arancón a dos reales livra…∂006. / Yd. Trece livras de albayalde de Olanda a dos reales la livra…∂026. / Asimismo, media livra de sombra…∂002. / Más media livra de algodón en rama…∂010. / Yd: del barniz para dorar…∂020. / Asimismo, de ciento sesenta y cinco livras de oro subido a diez y seis reales cada uno…2∂. / Yd: veinte y cinco días y medio de trabajo de un oficial desde el día veinte y seis de junio próximo pasado hasta otro tal día de este de la fecha a doze reales por día… ∂306. / Más de el maestro de otros tantos oras que a travajado a quinze reales por día… ∂382, 17. / 3∂428, 17. / Ymporta esta quenta: tres mil quatrocientos veinte y ocho reales y diez y siete maravedís de vellón salvo herror de pluma o suma, que siempre que parezca se han de deshacer, en cuia conforme lo firmo. Madrid y julio 30 de 1766. / Diego Gómez [rubricado]. / Digo yo, Diego Gómez, maestro dorador en esta Corte que he recibido del señor don Rodrigo de Angulo, mayordomo de fábrica de la citada yglesia # Tres mil quatrozientos veinte y ocho reales y diez y siete maravedís de vellón del importe de la quenta. Madrid 22 de agosto de 1766. / Diego Gómez [rubricado]» (ahdm, apsc, lf. 5, caja 2.604).

[95] Ginés Andrés de Aguirre había completado su formación en Madrid junto al pintor madrileño Antonio González Velázquez, quien, sin duda, le enseñó la técnica del *buon fresco* italiano (López Ortega (2020–2021), p. 132).

Sea como fuere, la segunda fase pictórica de la iglesia, la que correspondía a la decoración del cascarón del testero, se produciría casi dos años después y en ella sólo se contrataría a José del Castillo[96].

Antes de abordar la obra, es preciso centrarse en el hallazgo de dos dibujos que, como opina Arturo Ansón Navarro, se deben de poner en relación con las pinturas de las pechinas. Proceden de la colección de María Cristina de Borbón y fueron subastados en la Sala Alcalá de Madrid en 2016. Se trata, indudablemente, de obras primerizas del madrileño y de representaciones de Evangelistas: san Mateo y san Marcos, junto a sus símbolos tetramorfos[97]. Si como todo indica son diseños para la ejecución de las pechinas de la iglesia de San Cruz de Madrid, Ginés Andrés de Aguirre hubo de hacerse cargo de las imágenes de san Juan con el águila y san Lucas con el toro.



Fig. 39. ***La invención de la Santa Cruz***, paradero desconocido (cat. núm. P. 28).

Los trabajos pictóricos destinados a la decoración del cascarón del presbiterio se remontan a mediados de mayo de 1767. En esa fecha, el carpintero Fernando Paz presentaba a la

[96] Ponz (1776), tomo v, p. 83.

[97] Ansón Navarro (2008), núms. 63 y 64, pp. 232–235; *Alcalá Subastas*, Madrid, lotes 158 y 168, 1–12–2016. El san Mateo se remató en 1.000 euros y el san Marcos en 1.500 euros.

fábrica de la iglesia de Santa Cruz una memoria del coste del andamio que habría de servir para la decoración del medio punto de la hornacina del testero. Por toda la madera utilizada, los tiros de escalera y sus pasamanos, además de las cuatro andamiadas, más clavos y lías, solicitaba 300 reales. Estipuló sus honorarios a razón de 12 reales por día durante seis días; siendo asistido por seis oficiales para ponerlo y quitarlo en ese tiempo, a razón de 8 reales por día, y por cuatro peones, a razón de 4 reales y medio por día. Además de diez viajes en carro, a 6 reales cada viaje, para traer y llevar la madera. Sumaba la cuenta 732 reales[98].

No sería hasta un año después cuando comenzasen los preparativos de la pintura. A mediados de mayo de 1768 se iniciaban las jornadas para la mezcla del estucado y el tendido de la cal. El encargo recayó en el oficial José Orduña, asistido por el peón José Osma. Estas jornadas se alargaron durante doce semanas (hasta principios de agosto de aquel año), con períodos de entre los cinco y los seis días y medio de trabajo, por los cuales Orduña percibió 10 reales por día y Osma 4 reales y medio[99]. Durante estas jornadas prepararían el muro para que José del Castillo aplicase la pintura, por lo que es probable que el pintor madrileño comenzase su trabajo hacia finales de mayo, concluyéndolo a lo largo de la segunda semana del mes de agosto. Las cuentas son pormenorizadas y dan una idea muy clara de los materiales que se emplearon en la preparación del muro: Manuel Nieto, maestro carpintero, presentó, a finales de mayo, una cuenta de los aperos que había suministrado a los oficiales «para dar de blanco (y pintar) el cascarón de Santa Cruz»; en dicha memoria constan diferentes cuencos para la cocción de la cal, a cuyo cargo estaba un oficial de carpintería, y recipientes para su contenido[100]. Durante la primera semana se debió de pagar 7 reales y medio a un arriero con tres caballerizas mayores para traer arena

---

[98] «Memoria del coste del andamio que se va a hacer para pintar el cascarón del altar mayor= / Primeramente poniente la madera que aya menester y los tiros de escalera y las quatro andamiadas, a gusto del pintor, y pasamanos en las escaleras, por toda la temporada que aya de servirse… ∂0230 reales. / Más seis oficiales para ponerlo y quitarlo en seis días, a razón de ocho reales cada uno, cada día, importa… ∂0192. / Más quatro peones a cada uno quatro reales y medio cada día, importa… ∂0108. / Más diez viajes de carro para traer y llevar la madera a razón de seis reales cada viaje, importan… ∂0060. / Más clavos y lías… ∂00070. / Más seis días de jornal para mí, a razón de doce reales cada día, importa… ∂0072. / 732 reales. / Señor don Rodrigo de Angulo sírvase Vm de entregar a Fernando Paz los setezientos y treinta y dos reales de vellón del andamio que ha puesto a satisfacción del pintor el que está ya concluido, Madrid y mayo 18 de 1767. Ignacio Thoribio Fernández [rubricado]. / Digo yo Fernando de Paz, maestro carpintero en esta Corte, que he recibido del señor don Rodrigo de Angulo, mayordomo de fábrica de la yglesia parrochial de Santa Cruz de ella, los setezientos treinta y dos reales del importe de la quenta antecedente por todo el coste de madera poner y quitar el andamio que tengo echo para pintar el cascarón del altar mayor de dicha yglesia. Madrid, 18 de mayo de 1767» (AHDM, APSC, LF. 5, caja 2.604).

[99] AHDM, APSC, LF. 5, caja 2.604. 21–5/ 6–8–1768.

[100] «Cuenta de la obra que se ha hecho para dar de blanco (y pintar) el cascarón de Santa Cruz por orden del señor Rodrigo Angulo=/ Primeramente una artesilla para la cal que importa… 30. / Más dos tartases y un esparabel… 12. / Más dos cubos dobles con asas redondas, ymportan… 30. / 72. / Ymporta esta cuenta setenta y dos reales vellón, los mismos que recibí del señor don Rodrigo de Angulo, y por la verdad lo firmo en Madrid a 27 de mayo de 1768% Manuel Nieto [rubricado]» (AHDM, APSC, LF. 5, caja 2.604).

medio día y varias brochas para su aplicación. Se señalaron «tres quartos de bayeta blanca para quitar el granillo a la arena después de tendido», varias fanegas de yeso blanco y se pagaron varios jornales a una serie de oficiales para traer la cal, aguarla, mezclarla y desalarla. En la sexta semana, se contrató a otro peón por un día: Manuel Navas; rematándose el tendido entre el 1 y el 6 de agosto[101].

Una semana después el mayordomo de la fábrica entregaba a José del Castillo 8.800 reales por el importe de la pintura. En el documento (en el que el madrileño se autoproclamaba académico de la Academia de San Fernando), se señalaba que el asunto representado era *La invención de la Santa Cruz*[102]. Al día siguiente el oficial José Orduña recibía de Rodrigo Angulo 30 reales por, entre otras cosas, llevar las herramientas del pintor a su casa[103].

Durante el siglo XIX la iglesia comenzó a experimentar fallos en su estructura y, ante el peligro de derrumbe, se demolió el edificio en 1868, trasladándose su feligresía a la iglesia del vecino convento de Santo Tomás[104]. Con su desaparición se perdieron para siempre las pinturas de José del Castillo, que a modo de epidermis habían quedado fundidas a la estructura del edificio, habiendo engalanado durante cien años la bóveda de su testero. No obstante, se tiene noticia de un boceto preparatorio de la pintura del testero, procedente de la colección Benavides de Madrid, ahora en paradero desconocido[105].

[101] AHDM, APSC, LF. 5, caja 2.604. 21/28–5/11/22/25–6/ 6–8–1768.

[102] Documento 107.

[103] «Recibí del señor don Rodrigo Angulo, mayordomo de la fábrica de la iglesia parroquial de Santa Cruz de esta Corte, treinta reales vellón, los mismos que han tenido de coste de llevar los omenajes y demás erramientas del pintor a su casa y de sacar las brozas del cementerio de la iglesia referida, y por la verdad lo firmo, Madrid, 13 de agosto de 1768. / Son 30 reales vellón. / Joseph Orduña [rubricado]» (AHDM, APSC, LF. 5, caja 2.604).

[104] García Gutiérrez y Martínez Carbajo (2006), p. 285.

[105] Archivo Mas. Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona. Fotografía en papel. blanco y negro (16b), núm. digital: 05104001, núm. cliché: s/núm.

6. Los comienzos de su carrera cortesana (1771-1776)

6.1. Noticias biográficas y familiares

A comienzos de mayo de 1771 el pintor José Romeo otorgaba un poder ante el escribano José de Ancívar y los testigos Manuel José de Vizcaya, Francisco Pérez y Pedro Pérez Guerra para que, en su nombre, José del Castillo cobrase del Rey «todas las cantidades de maravedíes que al otorgante se le están debiendo y debieren en adelante, procedidos y que se procedieren de la pensión y sueldo que goza y tiene señalado en cada un año […]»; por aquel entonces Romeo no gozaba de buena salud[1].

Apenas ocho meses después, «estando como me hallo enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor a sido serbido de darme», Romeo otorgaba testamento ante el mismo escribano y los testigos Manuel José de Vizcaya, ya citado en el poder, Francisco Castro Coronia, José González y Juan de Campos. Disponía que tras su fallecimiento su cuerpo fuese amortajado con el hábito de la orden de san Francisco y enterrado de secreto por la noche en la parroquia de San Luis, de la cual era parroquiano; que al día siguiente de producirse el fatídico desenlace, «se diga y celebre por mi alma misa cantada de requien [sic] de cuerpo presente con diácono, subdiácono, vigilia y responso, y por todo ello quiero se pague la limosna acostumbrada», además pedía que se celebrasen cien misas por su alma, una cuarta parte en la iglesia de San Luis y el resto con toda la brevedad posible en las iglesias y conventos que dispusiesen sus testamentarios. A Juan de Iñarrea, por el aprecio que le tenía, le legaba «un quadro de Nuestra Señora de la Contemplación de una bara de alto y tres cuartas de ancho con marco dorado» y a José del Castillo, como ya se señaló anteriormente, le dejaba todas sus herramientas y los materiales de pintura que tenía. Nombraba como albaceas y testamentarios a su yerno, Julián de Torres, al padre Silvestre Aznar, religioso de los clérigos menores del Espíritu Santo, al citado Juan de Iñarrea y a Juan de Zelayeta, para que «tomen todos mis vienes y vendan y rematen los que fueran menester en publica almoneda o fuera de ella y de su balor cumplan y paguen todo lo referido en este mi testamento […]». Después de cumplido y pagado su testamento, era su voluntad que del «remanente que quedare de todos mis vienes muevles a razón, derechos y acciones, caudales, créditos y demás efectos que me puedan tocar y

[1] Documento 118.

pertenezer […]»[2], nombrar heredera universal de todos ellos a su hija Teresa. Dos días después fallecía en Madrid[3].

No acabarían aquí las desgracias para Castillo, pues el 23 de octubre de 1771 Ángela Matea de Miranda fallecía en la «casa de los Tapices», siendo enterrada al día siguiente en la parroquia de San Luis de Madrid[4]. Dos días antes, estando enferma en cama, había otorgado declaración de pobre ante el escribano José Mateo y Aguado, nombrando como herederos universales de todos sus bienes a partes iguales (en caso de que poseyese algunos en el momento de su muerte) a Juan Antonio, Carlos y Antonia López de Miranda, sus tres hijos legítimos, «pues del matrimonio que contrajo con Thomás del Castillo, su actual marido, no tiene hijos algunos»; actuando como testigos el reverendo padre Manuel de Sojos, fray Florencio de los Remedios, de la orden de mercedarios descalzos de Madrid, Blas García, Luis Domínguez y Juan Antonio Pérez, quien firmó a petición suya por no saber[5].

Estas terribles pérdidas se vieron en parte aliviadas con el nacimiento del cuarto y último hijo del pintor. El 18 de septiembre de 1771 nacía en el número 5 «de la calle de doña María de Aragón» Tomás de Villanueva María José Fernando y Felipe Neri. Fue bautizado al día siguiente en la parroquia de San Martín de Madrid, siendo su padrino su tío Fernando del Castillo y testigos, Domingo de la Plaza, que ya lo fuera de Antonio del Castillo López, y Manuel García[6]. De ello, se desprende que la familia Castillo había vuelto a cambiar de domicilio.

A comienzos de 1772 José del Castillo y Antonia López se presentaron ante el citado José de Ancívar para otorgar declaración conjunta de pobres. Confesaban no tener bienes de los que poder testar, por lo que suplicaban al abad o teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, de la que eran parroquianos, o al de aquella iglesia a la que perteneciesen en el momento de su muerte, que los enterrase de limosna en lugar sagrado. También disponían que si, desde el momento de esa declaración hasta que les llegase su hora, «les tocasen y perteneciesen algunos muebles bienes y raizes […]», instituían como herederos universales de todos ellos a sus cuatro hijos legítimos[7].

Tras más de dieciséis años de casados José del Castillo y Antonia López no habían podido celebrar sus velaciones nupciales. El 23 de agosto de 1774 el cura de la parroquia de San Martín, fray Benito Fernández Noblino, previa entrega de su certificación matrimonial por parte del doctor Sebastián García Calvo, teniente cura de la parroquia de San Ginés de Madrid, celebraba sus bendiciones nupciales en el oratorio de la iglesia de San Martín de Madrid[8].

---

[2] AHPM, prot. 18.497, fols. 1-3.
[3] Barreno Sevillano (1980), p. 474.
[4] Documento 125.
[5] AHPM, prot. 20.448, fol. 535.
[6] Documento 122.
[7] Documento 128.
[8] Documento 144.

Ese mismo año, a principios de noviembre, ingresaba en la Academia de San Fernando el segundo hijo de José del Castillo, Antonio. Según se registraba, tenía 9 años de edad –la misma edad con la que ingresó su hermano mayor casi siete años antes–, aunque en esta ocasión se omitían las clases en las que iba a comenzar sus estudios[9].

Entre finales de 1771 y mediados de 1775 el pintor cambiaría nuevamente de domicilio, pues en este último año, se le registra junto a su familia en el cuarto principal del número 26 de la calle de la Cruz Verde, propiedad de Isabel Martín Rangel. Junto a los Castillos, aparecían habitando en el mismo cuarto María Martín, posiblemente contratada en el servicio doméstico, y Blas Lobo, al que se identifica como «simple». Tal vez, este último estuviese al servicio del pintor[10]. José del Castillo realizaría tiempo después un retrato de Blas Lobo al que Morales y Marín, incomprensiblemente, consideró una copia de un retrato desaparecido de Luca Giordano[11].

Se cierra este período con una nueva pérdida familiar. El 28 de junio de 1776 el Rey concedía 350 reales de ayuda de costa a Fernando del Castillo «para que pueda satisfacer los gastos que se le han ofrecido con motivo de la muerte de su madre»[12]. No se ha podido encontrar el acta de defunción de Melchora Aragonés ni en la parroquia de San Martín, a cuya feligresía pertenecía según las últimas noticias que se tenían de ella, ni en la de San Sebastián, a la que pertenecía Fernando por habitar en la fábrica de la China, a cuyo cuidado estuvo durante los últimos años de su vida.

6.2. Un destino obligado

Durante el quinquenio que se abre ahora, la participación de José del Castillo en la gestación de los paños reales se hará más intensa y su posición como pintor de cuadros para la fábrica de tapices se consolidará definitivamente[13].

Con la marcha de Mengs a Italia, entre finales 1769 y mediados de 1774, la dirección artística de la fábrica permaneció en manos de Francesco Sabatini. La labor del arquitecto

---

[9] AFBA, UCM, caja 11 (Portela Sandoval (1989), p. 452).

[10] «Calle de la Cruz Verde, entrando por la del Pez mano izquierda. / […] Casa nº 26 de doña Isabel Martín. / […] Q[uarto] P[rincipal]. / Don Joseph Castillo. / Doña Antonia López. / Matrimonio. / Joseph Castillo. / Antonio Castillo} 9. / Evaristo Castillo} 6. / Thomas Castillo} 3. / María Martín. / Blas Lobo} simple» (ahdm. caja 9.203/10, fol. 51).

[11] Paez ríos (1966), núm. 4.929; Alegre Núñez (1968), núm. 4.929; Paez Ríos (1981-1983), 462, 4; Morales y Marín (1996), pp. 85-122.

[12] Matilla Tascón (1960), doc. 53, p. 214.

[13] Bien es verdad, como afirmó el pintor Francisco Bayeu, que «ningún pintor de primera clase o de mérito conocido quiera emplearse por no ser pinturas que los acreditan y acaban en la fábrica sin verlas el público y porque ganan más en obras particulares en honor e yntereses, por cuyos motivos me ha sucedido dar una pieza de tapices a un pintor de algún crédito y no quererla pintar por no traerle cuenta […]» (Sambricio (1946), doc. 86, p. lxi). No obstante, estas pinturas se demandaban por la Corona y permitían el acceso a la familia real, lo que implicaba, para un pintor disciplinado, asegurarse un sustento a la espera de su posible nombramiento como pintor del rey.

del rey habría de quedar restringida en señalar los asuntos de las pinturas a realizar, según los deseos de la familia real, facilitar a los pintores las medidas de los cuadros en función de los muros donde iban a ir destinados los paños y ajustar sus cuentas a la baja. La parte tocante a ejecución de los cuadros recaería en los pintores de cámara Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, discípulos y colaboradores de Mengs. Bajo la dirección de estos dos y, en muchos casos, por modelos suyos, otros pintores subalternos realizarían los ejemplares para su traslado a los hilos de la urdimbre. No es este el caso de Castillo, pues fue de los pocos, si no el único, que, no siendo pintor del rey, ideó sus propios modelos y participó en la decoración de todas y cada una de las residencias reales donde se requería de este tipo de obras para su ornamentación. Una deferencia derivada de su especial relación con Mengs; cuestión esta que no ha tenido la consideración que se merece.

El madrileño se erigirá ahora como uno de los pintores que protagonizará el abandono de la tradicional copia del modelo costumbrista de origen centroeuropeo –los denominados *teniers*–, en aras de una renovación más acorde con los gustos en boga. Su origen se remonta a 1773, cuando se decida decorar con tapices el cuarto de los príncipes de la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial[14]. En él se desarrollarán asuntos cinegéticos tan del gusto de la familia real. Según llegaría a declarar tiempo después el propio Castillo, éstos fueron «los primeros que se pintaron de trajes nuestros [y] de propia ynvención»[15]. Mucho se ha especulado sobre el origen de esta hispanización de la tradición imperante. En los últimos años está perdiendo fuerza la influencia que pudo ejercer en todo ello Mengs, ya que esta transformación se produjo cuando el bohemio se encontraba todavía en Italia, y está adquiriendo más peso el gusto y la iniciativa del príncipe Carlos Antonio de Borbón, pues los nuevos modelos fueron ejecutados para las piezas de su cuarto en los reales sitios del Escorial y del Pardo. En realidad, todo ello obedece más a cuestiones prácticas que teóricas o estéticas, pues su fin inmediato fue recuperar la calidad de una producción que se iba perdiendo paulatinamente. El detonante de este declive se enclava en la escasez de cuadros originales de David Teniers el Joven que existían en la Corte para su reproducción. En 1765, el pintor de cámara Andrés de la Calleja informaba al Rey que, no hallando en la Corte pinturas de Teniers para la fábrica de tapices «que no estuviesen ya copiadas […], por habérsele mandado que no se duplicasen», había hecho traer a su costa de París «toda la colección de estampas de este autor hasta número de 150»[16]. El resultado de confeccionar los tapices a partir de estampas tuvo resultados muy irregulares y, en muchos casos, fueron desastrosos. Así, fue expuesto por Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1776, cuando señaló que los tapices que adornaban los cuartos reales «son ridículos e impropios del sitio que ocupan», al estar ejecutados «por unas comunes estampas de David Teniers, cuias obras, no

[14] López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

[15] Documento 216.

[16] AGP, Personal, caja 2680/57 (Held (1971), p. 22; Herrero Carretero (1992), vol. I, pp. 614-615). Muchas de esas composiciones fueron grabadas por Jean-Philippe le Bas, Jacques Fermin Beauvarlet, Pierre Louis Surugue, Thomas Major, Johannes Visscher o Anton Tischler.

copiándolas con toda la gracia que tienen, son de poco espíritu y mérito», ya que su colorido era «fuerte y chillón y el dibujo está corrompido»[17]. El buen resultado de estas primeras tentativas regeneradoras, capitaneadas, entre otros, por Castillo, abrirán el camino hacia nuevas influencias y soluciones que desembocarán en un costumbrismo genuinamente español, en el que el madrileño tendrá un papel destacado.

Por otro lado, durante este período entrarán en juego nuevos modelos iconográficos que enriquecerán sustancialmente la figuración licera de la fábrica. La iconografía de los tejidos se enriquecerá con elementos de filiación pompeyana y de grutescos, que, aunque conocidos ya en España, vendrán ahora a reivindicar un modelo clásico a través del estudio científico de la Antigüedad. Los primeros modelos se reproducirán en la decoración del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid. Trabajos que inició, entre 1768 y 1770, el pintor piamontés Guillermo Anglois, bajo la dirección de Mengs, y concluiría, entre 1770 y 1773, José del Castillo, bajo la dirección de Sabatini, y que el madrileño reinterpretará con posterioridad en las pinturas destinadas al gabinete de la princesa del Palacio real del Pardo (1775).

El denominado estilo *grottesche*, procedente de la *Domus Aurea* de Roma, gozaba de gran popularidad al haber sido empleado por Rafael en las *Logge* vaticanas, pero no sería hasta comienzos del siglo XVIII cuando experimentase una amplia difusión. En 1706, el pintor y grabador Pietro Santi Bartoli recogería nuevas pinturas de la mansión neroniana en el libro de Giovanni Pietro Bellori: *Le Pittere Antiche delle Grotte di Roma* (1706), y, en 1774, el editor Ludovico Mirri se adentraba en el estudio pormenorizado de las dieciséis estancias de la *Domus Aurea*, que serían grabadas por Marco Carloni, según las reproducciones de Francesco Smugliewicz y de Vincenzo Brenna. Dos años después veía la luz con la descripción del abate romano Giuseppe Carletti (*Le antiche camere delle Terme di Titto*). Entre 1772 y 1777, se publicó un estudio de las *Logge di Raffaele nel Vaticano*, en el que intervinieron, entre otros, el pintor Gaetano Savorelli, el arquitecto Pietro Camporesi o el grabador Giovanni Ottaviani. El tercer y último volumen corrió a cargo del grabador Giovanni Volpato sobre dibujos de Ludovico Tesio. Se sabe que muchas de estas copias llegaron a la Corte española por mediación de José Nicolás de Azara, gran amigo de Volpato, quien remitió gradualmente un importante número de ejemplares a la Academia de San Fernando, al infante don Gabriel y al oficial de la secretaría de Estado Eugenio Llaguno y Amírola[18]. Es significativo que, entre los destinatarios de estos envíos, figurase el propio Castillo, a quien Azara habría de enviar en 1784 estampas del *Parnaso* y del *Incendio del Borgo* de Rafael, así como explicaciones de retratos y un catálogo[19]. Azara se erigió también como instigador en

---

[17] Ceán Bermúdez (1776), recogido en Zarco Cuevas (1962), tomo V, p. 269. Esta falta de modelos a reproducir, implicó, entre otras consecuencias, que, a modo de ejemplo, el pintor madrileño Antonio González Velázquez ejecutase en 1767 y en 1773 varios ejemplares para los tapices de distintas estancias del palacio de San Lorenzo del Escorial con escenas de género «imitando a David Teniers […]» que se «miran como originales» (AGP, caja 2.633/31. 30-4-1776; ASF, sig. 1-41-1. 5-12-1777).

[18] Luzón Nogué (2010), p. 206.

[19] AGS, Estado, leg. 4.998. 12-2-1784 (Cruz Alcañiz (2011), tomo I, p. 374).

las copias de las *Logge* de Rafael: «estas pinturas del Vaticano, que son diez, son la escuela de todas las naciones y los que no las estudian casi continuamente se quedan muy atrás en el arte. En Madrid no hay más copias que las estampas de Volpato, que al fin son estampas, y las falta el verdadero colorido y, sobre todo, el verdadero carácter y expresión»[20].

José del Castillo sería también el primero en recoger, en la decoración de los tapices para el gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio de San Lorenzo del Escorial (1776-1777), escenas basadas en las antiguas pinturas romanas de Herculano. Para ello, a pesar de que el pintor había estado en Nápoles y había visitado en persona las ruinas de las ciudades enclavadas en las faldas del Vesubio, echó mano de la publicación más importante editada hasta la fecha por la *Accademia Ercolanense*: *Le antichità di Ercolano esposte*.

El redescubrimiento de las ciudades vesubianas y su posterior expolio arqueológico se produjo de forma gradual a lo largo del siglo XVIII. Los trabajos, llevados a cabo por el ingeniero militar Roque Joaquín Alcubierre, se iniciaron con el estudio del distrito de Resina y continuaron con las excavaciones de Pompeya, Herculano, junto al también ingeniero Juan Antonio Medrano, y Estabia, en las que participaron, entre otros, el suizo Carlos Weber, el arquitecto Francesco la Vega y Pedro Bardet. Para divulgar el estudio de estos hallazgos, se encargó una publicación ilustrada con las pinturas descubiertas en las ciudades del Vesubio, *Disegni intagliati* (1746), que fue ilustrada con dibujos de Antonio Sebastiano y Clemente Ruta, grabados por Francesco Sesoni, Francesco Cepparuli, Pierre-Jacques Gaultier y Bartolommeo Grado. Dicha edición no gustó a Carlos III, al igual que los 5 volúmenes de la obra de Ottavio Antonio Bayardi, *Prodromo delle antichita d'Ercolano* de 1755. Ese mismo año, se creó la citada *Accademia Ercolanese*, bajo la protección del secretario de Estado, Bernardo Tanucci, y se aprobó una legislación gubernamental que regiría su funcionamiento. Los hallazgos arqueológicos y su divulgación estaban reservados a sus miembros (de los cuales España quedó al margen)[21]. El Museo Ercolanese estuvo marcado por un restringido control elitista, cerrado en un estricto ambiente de estudio e investigación, donde se prohibía a cualquier persona que fuese ajena al museo dibujar o tomar notas de los objetos descubiertos sin el oportuno permiso del Monarca[22]. Dos años después la propia Accademia editaría, en colaboración con la *Regia Stamperia* de Nápoles, el primer tomo de la que llegaría a convertirse en su obra más perfecta: *Le antichità di Ercolano esposte*. Ocho volúmenes editados entre 1757 y 1792 que contenían 619 estampas, 836 viñetas y 540 iniciales. Los cinco primeros tomos se dedicaron a las pinturas descubiertas, los dos siguientes trataban sobre esculturas y el último sobre candelabros y lucernas. El propio Rey controlaba la distribución de la publicación, pues no se vendía al público, aunque no resultaba difícil poder consultarla en España, ya que el Monarca hubo de donar diversos volúmenes a diferentes instituciones y bibliotecas universitarias del país[23].

[20] Urrea (2006), p. 223; Paz Ricardo (2002), núm. 10, p. 219.
[21] Anes y Barrio (1988), pp. XI-XXXI; Fernández Murga (1989).
[22] Alonso Rodríguez (2004), pp. 64-67.
[23] Alonso Rodríguez (2009), pp. 107 y 108; (2010), pp. 218-222 y 237-245.

6.3. Anton Rapahael Mengs y José del Castillo

A finales de octubre de 1781 el grabador vallisoletano Manuel Salvador Carmona envió una carta a Eugenio de Llaguno y Amírola, oficial de la secretaría de Estado, en la que le informaba sobre un «cartón o dibujo» en el que estaba interesado este último. Según decía, el autor del dibujo era Mengs, quien se lo había regalado a su discípulo Francisco Javier Ramos. La obra en cuestión estaba al cuidado de José del Castillo para que, en ausencia de Ramos, que estaba en Roma como pensionado del rey, pudiese venderla. Carmona advertía que esa misma tarde había pasado a «casa de dicho mi amigo Castillo y, aunque yo le tenía visto, le bolvimos a examinar […]»[24].

El contenido de la carta no presentaría mayor interés a estos propósitos si no fuera porque hace referencia a las relaciones artísticas del madrileño. Todo parece indicar que la amistad manifiesta de los tres artistas tiene como eje en común el vínculo que habían tenido con el ya por entonces fallecido Anton Rahael Mengs[25].

Sin entrar en el hecho de que Castillo y Mengs pudieron haberse tratado en Roma durante los años en que el primero permaneció como pensionado por la Academia, si no antes, o en que nada más llegar a la Corte española el bohemio arrendase la casa donde Castillo pasó gran parte de su infancia y de su juventud, el vínculo entre ambos pintores se hace efectivo en Madrid, a partir de 1765. Una relación de la que mucho se ha especulado peyorativamente[26], pero que, en la actualidad, por los datos que se tienen, debe de interpretarse como de maestro y discípulo[27] y que, lógicamente, influirá notablemente en el estilo pictórico del madrileño.

Por mediación de Mengs, Castillo comenzó a trabajar en Palacio y hubo de echar mano de él en numerosas ocasiones. Fue la primera elección del bohemio para ciertas obras desti-

---

[24] Tellechea Idígoras (1969), núm. 9, pp. 69 y 70. Del cartón en cuestión, daba también noticias desde Roma el propio Ramos a Carmona el 17 de enero de 1782: «Quedo a Vm. mui obligado por lo que se interesa a mi fabor practicando alguna diligencia para vuscar comprador al cartón de mi difunto maestro que me pertenece y tiene en su casa don Joseph del Castillo […]» (Jordán de Urriés y de la Colina (2012), nota 47, p. 230).

[25] Los contactos profesionales entre Castillo y Carmona se rastrean desde 1775. En 1778, el grabador ayudaría y aconsejaría al pintor cuando se embarque en el arte del grabado y, en 1780, Carmona regalaría a su propia mujer, Ana María Mengs, una estampa del *Niño Dios* por dibujo de Castillo. La relación de Castillo y Ramos es anterior. Ambos coincidieron, bajo la dirección de Mengs, en la ejecución de los lienzos para los tapices sobre historias de José, David y Salomón y en la realización de los cuadros de altar del cuerpo de la iglesia del convento de la Encarnación en Madrid (h. 1770); empresa en la que para la elección de los pintores mucho tuvo que ver Mengs.

[26] Sambricio (1957), pp. 32 y 33.

[27] Ceán Bermúdez afirmó que el anhelo del bohemio era propagar sus conocimientos, «por tanto todos los profesores de Madrid, que aspiraban a la perfección, acudían a él, en quien hallaban un maestro y un protector, dirigiéndolos por el buen sendero y proporcionándoles obras y ascensos a los que consideraba acreedores»; sus discípulos, «como algunos más sin haberlo sido, experimentaron estos beneficios». Por lo que «sus escritos, publicados en Madrid el año 1780 por el señor Azara, son los mejores elementos de pintura que tenemos en todos idiomas y el estar impresos en castellano es uno de los muchos bienes que nos dexó su autor en el reyno […]» (Ceán Bermúdez (1800), tomo iii, pp. 128 y 129).

nadas a la fábrica de tapices e incluso, en 1776, le recomienda al Rey para que le concediese el título de su pintor por delante de otros pretendientes que habían solicitado la misma gracia, a pesar de las tergiversadas lecturas que sobre los documentos se han lanzado en más de una ocasión, como se tendrá ocasión de ver más adelante. Fue de los pocos pintores destinados a pintar para la fábrica de tapices que tuvo el beneplácito del primer pintor de cámara, trabajando bajo su dirección y por sus propios modelos.

A partir del contacto de facto entre el bohemio y Castillo, se va a percibir de forma escalonada la impronta del primero sobre el madrileño. Una profunda huella que no debe de interpretarse como la adaptación forzosa de un pintor que, formado en unos preceptos artísticos distintos, tuvo que sacrificar sus propias convicciones para subsistir laboralmente, sino de una asimilación, consciente y voluntaria, de unos nuevos ideales promovidos desde las altas esferas que interesaron hondamente a un pintor ya formado y que los intentó adaptar a unos cimientos fuertemente arraigados en soluciones de corte rococó, a pesar de que los resultados no fuesen del todo satisfactorios.

El sistema de trabajo emprendido por Corrado Giaquinto a la hora de abordar una obra difería notablemente del que se autoimpuso Mengs. Ceán Bermúdez relata que «dueño Mengs de todas las partes de su arte, no emprendía obra alguna sin preceder la más filosófica y detenida meditación. Mientras otros pintores satisfechos con su facilidad se contentan con un ligero ensayo de un dibuxo o de un boceto antes de comenzar sus quadros [sistema utilizado por Giaquinto], D. Antonio Rafael ocupaba meses y años en formar dibuxos de cada miembro, de cada figura, de cada grupo y de toda la composición, consultando a la naturaleza y al antiguo: de aquí es haber tantos estudios de su mano»[28].

A partir de 1770 se percibe en Castillo la asimilación de este complejo proceso creativo. A la firma de un contrato, se informaría al madrileño sobre el asunto a tratar y se le suministrarían las medidas de la obra y el formato que debía de tener. Aparte de las condiciones económicas, el encargo estaba sujeto a la aprobación de un modelo de presentación, del que dependía que se llegase a un acuerdo o no[29]. Para su ejecución, Castillo procedía a la realización de un dibujo previo, en el que con ligeros trazos construía sumariamente todos los elementos de la composición. Una vez concluido, traspasaba esta primera idea a un pequeño cuadro, donde con colores al óleo reproducía lo que se llegaba a intuir en el dibujo, le daba forma, experimentaba con el encaje de las figuras y los grupos y comprobaba la armonía de los diferentes colores entre sí. Posteriormente reproducía este borrón o primer boceto en otro de mayor tamaño, el *modellino* o boceto de presentación, donde en términos generales englobaba, más elaborados, los elementos del primer borrón, con una pincelada fluida y

[28] Ceán Bermúdez (1800), tomo iii, p. 127.

[29] Así ocurrió con varios ejemplares destinados a la fábrica de tapices y en los cuadros de altar de San Francisco el Grande, cuyo *modellino* fue presentado a la Academia para la concesión del grado de académico de mérito, o de la parroquia de los Santos Justo y Pastor, que regaló al cardenal Lorenzana, así como en la decoración de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Ginés de Madrid, que lo hizo a Alonso Arias Gago de Cea, visitador eclesiástico de Madrid (véase el catálogo de su pintura).

abocetada, sin olvidarse de los pequeños detalles. Este cuadro era el que se presentaba a la hora de firmar el contrato y que adquirió durante la segunda mitad del siglo XVIII una importancia inusitada hasta la fecha[30]. Aprobado el boceto de presentación, procedía a la ejecución de la obra definitiva. Para ello, realizaba numerosos estudios parciales de torsos, manos o paños y de figuras aisladas, de hombres y animales, donde trabajaría en las actitudes de los personajes y sus *afetti*[31]. En estos dibujos, sentirá preferencia por las técnicas secas, como el lápiz rojo o el lápiz negro, sobre papeles de tonalidad clara para el lápiz rojo y azulado, pardo o gris verdoso para el lápiz negro, resaltando los puntos de luz con toques de clarión[32]. En la elaboración de los diseños para ilustrar la edición del *Quijote* de la Academia de la Lengua de 1780, ejecutó sobre un papel teñido de azul el estudio parcial de cada figura a lápiz negro con ligeros toques de clarión, posteriormente lo trasladó a otro soporte con la misma técnica, donde se conjugaban todos los elementos de la composición. En esta fase existen hasta dos y tres ejemplares con ligeras variantes. Una vez encajada la escena, se traspasaba a un papel blanco, donde repasaba las líneas esenciales de la lámina a lápiz negro con tinta china aplicada a pluma. Posteriormente, realizaba dos cortes romboidales en su eje longitudinal, que serían referencias para calcarlo en un nuevo soporte, a través de manchar con carboncillo su reverso, repasando con una punta de metal las líneas a tinta, que quedarían marcadas en el nuevo papel. Éste, de mejor calidad y más grueso, constituyó el ejemplar de presentación para su aprobación; en el que, repasado a tinta, aplicaría posteriormente una aguada sepia de diferente tonalidad para la ejecución del claroscuro. Este laborioso método de creación, lo utilizó de igual manera en sus obras de caballete, como se puede apreciar en las pinturas para el oratorio del infante don Carlos, para el cual, tras varios estudios previos, encajó la escena, y a través de una cuadrícula, trasladó la imagen a su formato definitivo[33]. Otro tanto sucedería con sus pinturas murales. Desgraciadamente no se han encontrado los cartones que utilizó para traspasar las figuras de la composición al paramento.

Gradualmente, Castillo comenzará a incidir en un mayor acabado de todos y cada uno de los elementos de sus composiciones. Estilizará el canon de sus figuras e irá suavizando los chispeantes toques de luz de las superficies, que nunca perderá, en favor de planos más uniformes y pulimentados. Otorgará a las figuras una mayor sobriedad formal. Las composiciones tenderán a simplificarse y a quedar encajonadas en figuras geométricas (normalmente en forma de pirámide) con elementos ordenados y equilibrados, manteniendo en las figuras una variedad de gestos y actitudes. Transformará su paleta hacia una gama cromática de mayor pureza,

[30] MANO (2002), pp. 41-57.

[31] Ejemplo de ello son los estudios que ejecutase para los lienzos que debían de servir de ejemplares en tapiz de las sobrepuertas de la pieza de conversación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid (véase el catálogo de dibujos).

[32] Ceán advertía la misma técnica y soporte en los estudios del bohemio: «Hacia los dibuxos de todas maneras, esto es, con lápiz negro y roxo sobre papel blanco, obscuro y azulado, ayudados con el clarión: los hacía con tinta china, al pastel y temple» (CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo III, p. 128).

[33] Véase el catálogo de pinturas.

de carmines, azules y ocres. Las escenas se inscribirán en fondos de arquitecturas clasicistas, donde la ruina jugará un papel importante: templos clásicos, palacios de arquitecturas adinteladas de orden gigante, tímpanos, capiteles o arcos de pronunciada sobriedad. Desaparecerá la frondosidad de la Naturaleza y se otorgará un papel más relevante al árbol como elemento de enmarcación escenográfica, adquiriendo una cierta individualidad, al evitar que forme un todo con la espesura. Muchas veces reducirá el paisaje a una simple elevación del terreno, en forma de talud, donde situará figuras recortadas por un extenso celaje. Mantiene los diferentes términos hacia la lejanía, pero simplificará su número y conferirá una mayor importancia al primer término. A partir de los años ochenta, esta simplificación escenográfica, desembocará en un pronunciado esquematismo compositivo: las escenas se reducen a una o dos figuras inscritas en formas triangulares, rodeadas de unos pocos elementos secundarios, sobre fondos monocromáticos, generalmente de tonalidades doradas.

6.4. Solicitud de pintor del rey

Desde su regreso a la Corte en 1774, la idea de volver a Roma estuvo presente en la mente de Mengs[34] y a lo largo de 1776 fue paulatinamente preparando su despedida definitiva de Madrid. El 29 de julio se hacía oficial su marcha cuando presentó un memorial en el que solicitaba al Rey «su real permiso para retirarse a vivir en Ytalia por serle favorable aquel su temperamento a su quebrantada salud, como nocivo el de España, según lo experimentado, manteniéndole el honor de su real servicio, en el modo que S.M. quiera disponer de su fortuna […]»[35] La irreversible decisión de Mengs era un secreto a voces dentro de Palacio y causa fue de que algunos de los pintores que trabajaban para el real servicio, entre los que se encontraba José del Castillo, se apresurasen en solicitar un puesto que afianzase su posición dentro de la Corte.

A mediados de año Castillo elevaba una súplica al regio erario en la que solicitaba el título de pintor del rey. Alegaba llevar trabajando para el Monarca desde 1765, empleado por el primer pintor de cámara en la elaboración de lienzos con destino a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, «parte de los quales ha tenido el honor de poner a la vista de V.M. en varias ocasiones». Al margen se decía que se informase al mayordomo mayor de palacio, el marqués de Montealegre, a través de los informes que pudiera suministrarle Mengs[36].

---

[34] En una carta, fechada el 19 de diciembre de 1776, el bohemio describía su estado de ánimo: «aflixido de berse mui cercano a la sepultura en hedad, que pudiera otro prometerse muchos años de servir a V.M […] Acaso estas melancólicas reflexiones travajando en su espíritu producen su físico desmoronamiento […]» (AGP, Personal, caja 673/24).

[35] AGP, Personal, caja 673/24. 18-8-1776. A principios de septiembre se recogía la decisión del Rey: «San Yldefonso, 6 septiembre 1776, don Miguel de Múzquiz. Participa a V.E. como el Rey se ha conformado con el dictamen de V.E. sobre la pretensión de don Rafael Mengs para retirarse a Roma».

[36] Documento 156.

Dos días después Miguel de Múzquiz, oficial de la secretaría de Estado y del despacho universal de Hacienda, solicitaba el citado informe[37]. El 13 de junio se daba noticia de que los pintores Ramón Bayeu[38] y Francisco Goya[39] solicitaban la misma gracia que el madrileño, por lo que el mayordomo mayor escribía al contralor general, Juan Francisco de Ochoa, para que Múzquiz esperase los dictámenes previos que, sobre los tres, debía de redactar Mengs y cumplir así con lo «que corresponde».

Para el 18 de junio, Mengs había redactado los dictámenes y cuatro días después se abría el expediente de recepción. Además de estas tres solicitudes, se incluyó en el escrito una petición de José Napoli, ayuda de furriera del infante don Antonio Pascual, quien en nombre de su hijo Manuel, principiante en el arte de la pintura, solicitaba «que S.M. mande que el primer pintor don Antonio Raphael Mengs, lleve a dicho su hijo a la corte de Roma, para que bajo sus órdenes, obediencia y escuela pueda, asignándole S.M. para su manutención y subsistencia, la pensión que sea de su real voluntad»[40].

En primer lugar, Mengs redactó el dictamen de José del Castillo y a continuación hizo lo propio con los de Ramón Bayeu y Francisco Goya. De Ramón Bayeu advertía como desde que llegó a la Corte, junto a su hermano Francisco, había pintado bajo su dirección y la de su hermano en numerosas obras, sobre todo en pinturas para la fábrica de tapices, acreditando su aplicación y talento, por lo que le hallaba útil a la Corona «y todavía hace esperar mayores progresos». Sobre Goya decía que había sido igualmente empleado en la ejecución de lienzos para la fábrica y que era sujeto de talento y espíritu, además de útil en su ejercicio, pudiendo llegar a alcanzar muchos progresos en la pintura, «siendo socorrido de la real munificencia».

Castillo era tratado con mayor deferencia; era definido como un hombre de bien y de habilidad, además de puntual en la ejecución de encargos, tanto en las obras de invención como en las copias que había hecho para la fábrica de tapices, por lo que, a diferencia de los otros dos pintores que sólo eran útiles al servicio, era «merecedor de la gracia que pide a la real piedad».

Con tales calificativos el primer pintor de cámara medía el talento de los tres pintores, dejando al Rey la decisión de sus nombramientos. También informaba que no existía una clasificación de los pintores del rey, por lo que todos los que habían alcanzado esta gracia fueron nombrados por decisión del Monarca, con diferentes sueldos, «de primeras gracias y por aumentos posteriores». Concluía que los seis pintores que el Rey tenía en nómina eran suficientes, así como las asignaciones que gozaban, por lo que recomendaba que éstos –así como los que se nombrasen en lo sucesivo– trabajasen únicamente en obras para el Rey, «para que así ganando ellos el sueldo, resplandezca su havilidad empleada en servicio

[37] AGP, Carlos III, leg. 202¹/13. 8-6-1776.
[38] AGP, Carlos III, leg. 202¹/7. 13-6-1776.
[39] Sambricio (1946), doc. 14, p. x.
[40] García Sánchez (2007b), pp. 28-49.

del Rey», y no para particulares, que por el mayor interés que les proporcionaba preferían emplearse, «y lo comprueba que en dicha fábrica de tapices con frecuencia se hallan exhaustos de las pinturas útiles a su seguido trabajo y mayor primor de aquellas obras»[41].

Tres semanas después de presentar Mengs los dictámenes, el contralor general de la real casa volvía nuevamente a pedir al primer pintor de cámara –según el recurso solicitado por el mayordomo mayor del rey– un nuevo informe para detallar más el mérito de cada uno de los pretendientes, de tal forma que «manifestase Vm. francamente y con toda distinción la graduación que hace del talento, aplicación y lo que ofrece la actual disposición de cada uno de estos quatro sujetos [los tres solicitantes y Manuel Napoli] para los progresos sucesivos, a fin de proceder con el debido conocimiento y a vista del acertado dictamen de Vm. a exponer el mío a S.E., incluyendo a este efecto las quatro minutas de informes que con el suyo espero me debuelba VM. con muchas órdenes de su agrado en que complacerle»[42]. Dos días después, el bohemio respondía no poder informar más sobre el talento, aplicación y mérito de los citados pintores que lo expuesto en su informe del 18 de junio. No obstante, advertía como en esos momentos, el Rey se hallaba falto de pintores, por lo que se hacía preciso contratar a algunos para su servicio, «para cumplir con los encargos y obras necesarias por la real fábrica de tapizes, y para dar en el mismo tiempo fomento a la profesión de la pintura con menos dispendio y más puntualidad que no sucedería encargando las obras por el puro pagamento». Aun así, decía que el método de vigilancia y aplicación de los pintores no era el más apropiado para su ejercicio y adelantamiento. Para conseguir este fin –proseguía–, sus sueldos no deberían de cubrir totalmente su manutención, despertando así el deseo de que el Rey les pueda emplear en sus obras; pagadas en función de su mérito, al margen de su estipendio, y valoradas por él mismo o por Francesco Sabatini, en caso de ausencia suya, con la ayuda de los pintores de cámara que seleccionase. De esta forma, aconsejaba que se les pagase únicamente la mitad del valor de las obras que realizasen de su invención y una tercera parte cuando fuesen realizadas por bocetos de otro pintor de cámara. También decía que todos los pintores debían de obligarse, bajo juramento, a no trabajar para particulares, sin pedir permiso y obtener la oportuna licencia para ello, y, aún menos, cuando estuviesen comprometidos en alguna obra para el Rey, además opinaba que no se abandonase obra alguna antes de emprender otra sin el permiso de sus superiores. Añadía al final que, particularmente, José del Castillo merecía 9.000 reales de sueldo y las obras pagadas a la mitad; Ramón Bayeu 8.000 reales, trabajando bajo los diseños de su hermano Francisco; y Francisco Goya, al igual que Ramón, 8.000 reales, y un sentencioso «por aora»[43]. Quedaba patente una vez más, a los ojos del bohemio, la supremacía de Castillo frente a los otros dos pintores.

A principios de agosto, desde el real sitio de San Ildefonso, Juan Francisco de Ochoa presentaba los informes de Mengs. Según lo expuesto por el bohemio «y en la de que la mayor

[41] Sambricio (1946), doc. 17, p. xii.
[42] Sambricio (1946), doc. 18, p. xiii.
[43] Sambricio (1946), doc. 19, pp. xiii y xiv.

parte de dichos pintores [de cámara] están ocupados en las obras que se ofrecen en los reales palacios de Madrid y sitios reales y otros encargos del real servicio, se hallan retardados los quadros que deben servir para la execución de los tapices y de que se sigue notable perjuicio a los mismos intereses de S.M.: me parece que V.E. pudiera proteger esta instancia con recomendación cerca de S.M.»[44].

Los nombramientos quedaron suspendidos y no se tiene noticia de que el Rey emitiese juicio alguno sobre el asunto, seguramente porque tanto las solicitudes como los dictámenes jamás llegaron a sus manos. De todo ello, únicamente existe una noticia, recogida el 30 de agosto de 1776, cuando el marqués de Montealegre comunicaba a Francesco Sabatini que pidiendo a Mengs que destinase pintores en nómina para la ejecución de cuadros para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, por la necesidad que había de pinturas y no verse perjudicada su producción, así como por estar próxima su marcha a Italia, «y que en este caso y en el de que se hallará aquí al tiempo de concluirse los dibujos que se encarguen, me entienda con V.S. en esta inteligencia y a fin de que no cesen las obras de la misma real fábrica, se hace preciso que V.S., desde luego, con acuerdo del referido Mengs, destine sugetos que se dediquen a los tales dibujos, no estando empleados en otros encargos del real servicio»[45].

6.5. Las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid

De todos los espacios reservados a Carlos III en el Palacio real Nuevo de Madrid, el dormitorio era su pieza más íntima y privada. De hecho, su propia ubicación rompe el eje direccional marcado por el salón del trono, que daba paso a la saleta, antecámara y pieza de vestir, todas ellas enfiladas y paralelas a la fachada meridional del edificio. Se situaba en el ángulo suroeste de la crujía de su planta principal y, aún orientada a poniente, marcaba la subida sur-norte hacia el cuarto de la reina[46].

Estructurado en un rectángulo, el dormitorio poseía dos balcones con vistas a la ribera del Manzanares; una panorámica privilegiada de la villa hacia el campo del Moro, desde donde, a lo lejos, en los días claros, se podía divisar la sierra madrileña. Dos entradas enfiladas tanto al sur, en cuyo centro se situaba una chimenea, como en el lado septentrional, hacían las veces de pasos de comunicación con las otras piezas, aunque una de ellas era ciega. En el muro oriental se ubicaba la cama y fue allí donde fallecería el Rey en 1788.

---

[44] AGP, Carlos III, leg. 202¹/13. 7-8-1776.

[45] Sambricio (1946), doc. 20, p. XIV.

[46] La pieza fue concebida en origen como retrete del cuarto de la reina, mientras que el dormitorio del rey estaba ubicado en la antigua sala de conversación de su cuarto, precedido de la denominada sala familiar y del despacho en la fachada meridional del Palacio (Fernández-Miranda (1988), pp. 29-36).



Fig. 40. ***Escudo, fasces y aljaba***, tapiz según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10005784, 269 x 205 cm, Palacio real de Madrid.

La serie de tapices realizada para el dormitorio del rey Carlos III fue la única, de cuántas se idearon para su cuarto, que se proyectó y ejecutó bajo su reinado, pues tanto las ya comentadas de la saleta y antecámara como la pieza de vestir fueron concebidas durante el reinado anterior, aunque las dos primeras se finalizaron en éste.

Durante las denominadas «jornadas reales», el Rey permanecía en Madrid todo el mes de diciembre y la primera semana de enero –hasta el día 7–, desde donde partía para el real sitio del Pardo; a finales de junio regresaba a la Corte y residía allí durante tres semanas, momento en el que se dirigía a San Ildefonso, para nuevamente, el primero de diciembre estar de regreso en Madrid[47].

La decoración del dormitorio del rey en el Palacio real Nuevo de Madrid estuvo marcada por el fuerte contraste que se establecía periódicamente en función de las estancias del Monarca en Palacio. Se diseñó una decoración de clara afiliación rococó para su estancia estival (de tres semanas), tanto en las paredes de la pieza como en su lecho, con sedas de Pekín de fabricación valenciana[48]. Una obra ideada por el pintor de cámara Mattia Gasparini y aprobada por el conde de Gazzola, coronel y director de la Escuela de Infantería de Segovia, en consonancia con la decoración cenital de estucos diseñada por el propio italiano[49], con elementos de *chinoiserie* y *rocaille*, tan afín a la ornamentación del resto de las cinco piezas que conformaban el cuarto del rey en Palacio[50]. Y otra, de raíz clásica, para su jornada invernal (de cinco semanas), mediante una colgadura en tapiz para las paredes y la cama, con paños de estofa fina tejidos con hilos de oro y de plata sobre un fondo que imitaba la venturina, donde campeaban motivos de grutescos y de las *Logge* vaticanas. Los intersticios entre los cuadros que colgaban en la estancia todo el año, ejecutados por Anton Raphael Mengs[51], los espejos y las molduras se cubrían con la colgadura, quedando sin tapizar los espacios traseros de estos elementos, lo que daba la apariencia engañosa de un completo forro textil. En ella, por primera vez, Carlos III expuso, con el consejo de dos de sus hombres de confianza (el arquitecto Francesco Sabatini y el primer pintor de cámara Anton Raphael Mengs), su filiación estética hacia el clasicismo. Mengs dirigiría la creación de los diseños para la tapicería de la colgadura de la estancia, encargo que recayó en el pintor piamontés Guillermo Anglois y que realizó entre 1768 –posiblemente antes– y 1769[52]. Más tarde, tomaría su relevo, bajo la atenta supervisión de Sabatini, José del Castillo, quien finalizaría el trabajo realizando los lienzos necesarios para los paños destinados a las cortinas y el mobiliario (1770-1772).

---

[47] Fernán-Núñez (1898), p. 43.
[48] Santos Isern (1981); Franch Benavent (1997); Sancho (1999), pp. 72-79; (2000), pp. 117-131.
[49] Ponz (1776), tomo vi, p. 23.
[50] Sancho (1993), pp. 17-26.
[51] Sancho (2008), pp. 28-47.
[52] Sancho (2004a), pp. 34-55; (2004b), pp. 359-390; (2016); y López Ortega, (2015b), pp. 90-99.



Fig. 41. ***Emblema del Fuego***, tapiz según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10005780, 261 x 203 cm, Palacio real de Madrid.



Fig. 42. ***Emblema de la Prudencia***, tapiz según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10005856, 410 x 179 cm, Palacio real de Madrid.

Mengs había encargado en 1768 a Guillermo Anglois las pinturas con destino a los tapices del dormitorio. Para 1770 los cuadros destinados a la colgadura de la estancia estaban ya concluidos, faltando los modelos para las cortinas y el mobiliario. No obstante, el 23 de mayo, Anglois informaba al regio erario que «allándose ya en edad abanzada y en considerable cortedad de vista, se mira con el desconsuelo de no poder continuar como quisiera su mérito y servicio a los pies de V.M., y en la previsión de retirarse a su país, si su real dignación se lo permite, por lo que suplica a V.R.M. se digne conceder al suplicante la lizencia para su retiro y alguna asignación que espera de su real piedad para que le sirva de satisfación y de alibio a su vejez a cuio fin implora la real clemencia de V. M.» La respuesta no se hizo esperar y a principios de junio se informaba que Anglois no figuraba en los libros y papeles de la oficina de grefier general, por lo que no tenía asiento de pintor del rey ni los méritos que exponía en su memorial, aunque era cierto que había trabajado para la fábrica de tapices como pintor subalterno; dejando en el aire su petición[53].

Hasta ahora, se ha afirmado que, tras otorgar la oportuna licencia a Guillermo Anglois, se buscó un sustituto para que completase la decoración del dormitorio, encargándose a José del Castillo que terminara los modelos que faltaban de la pieza[54].

A finales de mayo de 1775 se redactaba una relación de pintores que habían ejecutado obras con destino a la fábrica de tapices, según las cuentas entregadas y presentadas por su director Cornelio van der Goten. En el mencionado escrito, se recogían las partidas realizadas por Anglois hasta aquella fecha: en ellas se incluían entregas en diciembre de 1771, 1772 y 1775[55]. Si Anglois llegó a obtener licencia para regresar a Italia en 1770, se encontraba de regreso en España un año después[56]. Jesús Urrea llegó a pensar que quizá no consiguiese aquella licencia que había solicitado y a dudar de ese posible viaje de regreso a su patria. Una consideración que debe de tenerse en cuenta[57]. No hay rastro documental de la respuesta del Rey a la solicitud de Anglois, de hecho, es lógico que se le denegase, pues se advertía en el escrito no sólo que no era pintor del rey como se titulaba, sino que no era cierto cuanto exponía en su súplica. Si en ésta pedía licencia para su retiro, que no para recuperarse de su salud, por ser de edad avanzada y con problemas de visión, es extraño que en diciembre del año siguiente se documente una serie de pinturas de su mano para la fábrica. Así pues, es probable que jamás se le concediese la licencia y, por tanto, que la súplica de Anglois fuese rechazada.

Si fue rechazada su petición, habría que buscar otras causas por las que Anglois fue sustituido por Castillo. A finales de agosto de 1769 Anglois había entregado los siete últimos cuadros con destino a los tapices del dormitorio de Carlos III, afirmando entonces Mengs que, aunque la tasación de los lienzos era elevada, no había podido rebajarse a causa de ser pinturas muy complicadas de hacer y, más difícil aún, encontrar pintores que las pudiesen

[53] AGP, Carlos III, leg. 202[1] /4; respuesta el 9-6-1770 (Sánchez López (2008), doc. IV, p. 684).
[54] Sambricio (1950), p. 279.
[55] AGP, Carlos III, leg. 258. 24-5-1775 (Sambricio (1946), doc. 5, pp. V y VI).
[56] Morales y Marín (1994), p. 232; Sánchez López (2008), p. 247.
[57] Urrea (1977), p. 81.

ejecutar[58]. Esto es, que las obras requerían de un cuidado en su ejecución que difícilmente podría llevar a cabo un pintor con problemas de vista, y quizá este fuese el motivo de su remplazo.

No se sabe a quién se debió la elección de Castillo. En sus facturas siempre figura que los cuadros se habían pintado por orden de Sabatini. No obstante, es probable que, antes de su partida de España –a mediados de noviembre de 1769–, Mengs hubiese pensado en Castillo para sustituir a Anglois, pues éste ya habría considerado su marcha. Esto explicaría que los primeros modelos ejecutados por el madrileño se retrasasen casi dos años y que las dos primeras entregas se realizasen conjuntamente a los últimos diseños de sobrepuertas para la pieza de conversación del cuarto del rey, habida cuenta de que el madrileño aún tenía que concluir estos modelos; pinturas que, como ya se ha expuesto, incorporaban su propia cenefa decorativa, lo cual convertía a Castillo en el candidato más idóneo para concluir estos ejemplares[59].

El 4 de abril de 1771 Castillo entregaba el primer modelo de cortina: un «quadro de treze pies y catorze dedos alto y seis pies y medio ancho, pintados en él adornos, flores, aves y animales y en el centro un emblema de la Justizia. Circunda todo este quadro una zenefa de seis dedos ancha yluminada con oro. Deve servir este quadro de exemplar para cortina de puerta en el real dormitorio de S. M. del Palazio de esta Corte»[60]; valorado en 5.500 reales. Por el recibo del director de la fábrica de tapices, Francisco van der Goten, se sabe que el emblema de la Justicia llevaba un peso, una espada y un haz consular[61], y por otro documento, fechado tres días después, que los encargados de tasar la obra fueron los pintores de cámara Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella: «y aviendo reflexionado tanto el trabajo como el mérito» del cuadro, hallaban que la obra valía 5.000 reales; 500 reales menos de lo tasado por el madrileño[62]. Su despacho se incluyó en los gastos ordinarios del mes de abril, como indicaba el marqués de Montealegre al contralor general[63].

El modelo para el canapé del dormitorio lo entregó tres meses y medio después (el 19 de julio), cuya descripción era del siguiente tenor: «otro quadro de ygual medida a el antezedente que en él pintadas todas las piezas que han de formar el canapé del real dormitorio del rey en el Palazio de esta Corte, es a saver, respaldo anterior, asiento y costados, quatro, con otros dos pedazitos para los brazos, todo ymitando al estilo de la colgadura y cama de tapiz de S. M.»[64] Las medidas eran de siete pies y trece dedos de alto por ocho pies siete dedos de ancho y su valor ascendía a los 4.000 reales[65].

---

[58] AGP, Carlos III, leg. 202[1] /4. 22-4-1769.
[59] La documentación fue publicada con algunos errores por Morales y Marín (1991).
[60] Documento 117.
[61] Documento 116.
[62] AGP, Carlos III, leg. 42[1]. 18-4-1771
[63] AGP, Carlos III, leg. 42[1]. 21-4-1771
[64] Documento 119.
[65] Documento 120.



Fig. 43. ***Emblema de la Fortaleza***, tapiz según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10199610, 380 x 173 cm, Palacio real de Madrid.



Fig. 44. ***Silla***, tapiz montado según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10002801, 112 x 75 x 74 cm, Palacio real de Madrid.



Fig. 45. ***Taburete***, tapiz montado según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10002803, 112 x 75 x 74 cm, Palacio real de Madrid.

El 12 de octubre, el director de la fábrica de tapices recibía otro modelo de cortina: «un cuadro de treze pies y catorze de alto y seis y medio de ancho, pintado por don Joseph del Castillo, para exemplar de los tapizes que han de servir de cortinas en las puertas de la pieza del real dormitorio a imitazión de la colgadura de la cama de S. M. Representa varios adornos interpolados con flores, frutas, aves y animales, en su medio una guirnalda, compuesta de flores, en ella una medalla de color bronzeado con un emblema, todo sobre fondo de color de piedra benturina»[66]. José del Castillo aclaraba en su factura que el cuadro poseía «en su medio un emblema de la Templanza dentro de un óvalo de flores»[67].

En diciembre se volvía a dar noticia de un ejemplar más de cortina, descrito por Francisco van der Goten como: «un quadro que nos ha entregado don Joseph del Castillo pintado de su mano, de diez y ocho pies y catorce dedos de alto y siete pies y medio de ancho, que figura unas orlas de ojas y varias flores con algunos animalitos interpolados y alreedor una cenefita de conchas tocado con oro; y ha de servir para exemplar de una de las cortinas que en esta real fábrica se han de hazer de punto de tapicería sobre fondo venturina con oro, para una de las ventanas del real dormitorio de S. M. en el Palacio de esta Corte, compañera a la colgadura y cama que está en dicha pieza»[68]; Castillo añadía que «en el medio se ve simbolizado el elemento de la Tierra y todo alreedor de este quadro una cenefa compuesta de conchas iluminadas con oro […]». Era tasado en 7.000 reales[69], cantidad que era confirmada por Sabatini a finales de enero del siguiente[70].



Fig. 46. ***Asiento de canapé***, tapiz según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10004980, 83 x 207 cm, Palacio real de Madrid.

[66] Documento 123.
[67] Documento 124; AGP, Carlos III, leg. 41². 27/29-10-1771; Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/12.
[68] Documento 127.
[69] Documentos 126.
[70] AGP, Carlos III, leg. 43¹. 6-2-1772.

El 26 de marzo de 1772 se daba cuenta de un nuevo cuadro de José del Castillo, «de treze pies y catorze dedos de alto y seis y medio de ancho, y en él pintados varios adornos ynterpolados con flores y diferentes animales y en el medio un emblema de la Prudencia, circundado de una guirnalda de flores […]», que valoraba en 5.000 reales[71]. La pintura debía de servir como modelo de cortina para una de las puertas de la estancia, como especificaba Francisco van der Goten en el recibo de la misma[72]. El 4 de abril Sabatini escribía al marqués de Montealegre que había «reconocido la pintura que se refiere en esta cuenta del pintor don Joseph del Castillo y que tiene de valor los cinco mil reales de vellón que expresa en ella»[73]; por lo que se debían de pagar de la relación mensual de gastos[74].



Fig. 47. ***Respaldo de canapé***, tapiz según modelo de José del Castillo, PN. núm. 10004979, 56 x 205 cm, Palacio real de Madrid.

A finales de junio Castillo hacía entrega de una nueva remesa. En esta ocasión se trataba de siete lienzos: uno, como matriz para la cortina de una ventana o balcón, «de diez y ocho pies y catorze dedos alto y de siete pies y medio ancho, pintados en él varios adornos ynterpolados con flores, frutas, aves y animales y en su medio una guirnalda compuesta de flores con un emblema significando el Fuego: todo a ymitación de la cama de tapizeria de S. M.»[75]; y otros seis, en los que sólo figuraban sus emblemas: «seis quadros de pie y medio altos y uno ancho, representan en emblema los quatro tiempos del año y dos elementos y deven servir para texer los medios de las zitadas cortinas, como también consta por el

[71] Documentos 129.
[72] Documentos 130.
[73] AGP, Carlos III, leg. 43². 26-3/4-4-1772.
[74] AGP, Carlos III, leg. 43². 5-4-1772; Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/12. 5-4-1772.
[75] Documentos 131.

adjunto nombrado rezivo»[76]. El primer lienzo se valoraba en 7.000 reales, mientras que los otros seis se tasaban en 660 reales[77].

Sin embargo, el 15 de julio, volvía a entregar un modelo completo de cortina, valorado en 5.000 reales[78]. Nuevamente Francisco van der Goten añadía que debía de servir de modelo para una cortina de las puertas del dormitorio[79]; sin hacer referencia al emblema que se representaba en su parte central. El 4 de septiembre se confirmaba la tasación del madrileño[80].

Las dos cuentas fueron aprobadas por Sabatini el 18 de septiembre[81], informando al marqués de Montealegre: «que me pareze tienen de costa 12.660 reales de vellón, los mismos que tiene puestos dicho Castillo»[82].

Por último, a principios de enero de 1773, Castillo entregaba una partida de pìnturas que «completarán el mueble del real dormitorio de S.M. en el Palazio de esta Corte». Según se informaba, se trataba de nueve cuadros, cuyas funciones y medidas eran descritas como: «dos quadros yguales, su alto dos pies y dos dedos y de ancho dos pies y doze dedos, para exemplar de los asientos de tavuretillos de dicho real dormitorio», valorados en 760 reales; «un quadro apaysado, su ancho dos pies y treze dedos y alto un pie y nueve dedos, para exemplar de la almohada del reclinatorio de S.M.», siendo tasado por el pintor en 400 reales; «otro quadro, su alto tres pies y onze dedos y ancho cinco pies y diez dedos, para exemplar de la mampara de la chimenea», en 1.300 reales; y su complemento: «otro quadro de la misma medida para exemplar de la dicha mampara por la parte ynterior», siendo su precio algo menor, 1.200 reales; se completaría el conjunto con cuatro obras más, todas para modelos de respaldos y asientos de sillas: «dos quadros yguales, su alto dos pies y de ancho lo mismo, para exemplar de los respaldos de las sillas […], otros dos quadros, su alto dos pies y diez dedos y su ancho tres pies, para exemplar de los asientos de dichas sillas. Representándose en los zitados quadros, adornos ynterpolados con flores, aves y animales, todo ymitando a la cama y colgadura que S.M. tiene de esta espezie», que elevaba la cuenta a 800 y 720 reales respectivamente[83]. Es significativo que en el recibo de los directores se hablase sólo siete lienzos, a pesar de describir los nueve ejemplares[84]. La lenta burocracia palatina se ponía en marcha y, cuatro meses después,

[76] Documentos 132; AGP, Carlos III, leg. 44¹.18-9-1772.
[77] José Luis Sancho llegó a señalar que se trataba de un sólo lienzo que contenía las seis medallas con emblemas. En realidad, el documento no deja lugar a dudas, pues se trataba de seis cuadros de pequeñas dimensiones con un emblema cada uno (Sancho (2004b), p. 378).
[78] Documentos 133.
[79] Documentos 134.
[80] AGP, Carlos III, leg. 44¹. 15-7/4-9-1772.
[81] AGP, Carlos III, leg. 44¹. 18-9-1772.
[82] AGP, Carlos III, leg. 44¹. 23-9-1772; Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/12. 24-9-1772.
[83] Documentos 137.
[84] Documentos 136.

Sabatini ratificaba la cuenta del madrileño[85], remitiendo la orden de pago al marqués de Montealegre para su aprobación[86].



Fig. 48. ***Adorno para el anverso de la pantalla de chimenea***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 44).

A través de estos documentos, se señalará que, por los lienzos entregados por José del Castillo, se realizaron doce modelos de cortina –dos modelos por cada puerta o balcón, de las seis que contenía la pieza–, divididos en tres series iconográficas de cuatro motivos cada una: los *Elementos* destinados a las cortinas de ventanas o de balcón, las *Estaciones del año* para dos de las puertas de la estancia y las *Virtudes cardinales* para las otras dos. Como las cortinas iban emparejadas y debían de ser simétricas en sus elementos ornamentales, Castillo comenzó con la entrega de la mitad de los modelos completos de cortinas –entre abril de 1771 y julio de 1772–, para junio de 1772 hacer entrega de la otra mitad, conteniendo sólo los emblemas –únicos elementos distintivos de cada juego de cortinas– que faltaban para completar las parejas. Este hecho lleva a pensar que, si bien todas las cortinas de las ventanas o balcones con-

[85] AGP, Carlos III, leg. 45². 8-5-1773.
[86] AGP, Carlos III, leg. 45². 8-5-1773.

tenían los motivos de los *Elementos*, las de las puertas de la pieza estarían formadas mediante la conjugación de un motivo de las *Virtudes cardinales* con otro de las *Estaciones del año*.

En cuanto al mobiliario, Castillo había entregado diez lienzos: uno en una entrega para el modelo del canapé y nueve más en otra, para dos taburetes, uno para almohada del reclinatorio, otros dos para la parte interior y exterior del ejemplar de mampara de chimenea, dos más para asientos de sillas y el mismo número para sus respaldos.

Dicho todo esto, se iniciará el análisis del conjunto con los ejemplares de cortina, distinguiendo entre los modelos para cortinas de balcones y los de puertas, ya que los primeros son más grandes que los segundos: dieciocho pies y catorce dedos de alto por siete pies y medio de ancho (526 x 209,3 cm), frente a los trece pies y catorce dedos de alto por seis pies y medio de ancho (386,5 x 181,4 cm), pues los balcones cobijaban grandes ventanales que eran el foco de luz natural de la estancia. De los modelos de cortina para ventana o balcón, Castillo realizó dos ejemplares completos, con los emblemas del *Fuego* y de la *Tierra*, y de los otros dos, sólo los medallones en óvalo que se situaban hacia la mitad de la cortina con el *Aire* y el *Agua*. Los primeros figuraban en los inventarios de pinturas conservadas en la fábrica en 1780/1781 y en 1782 con medidas algo inferiores, como «grotesco interpolado con frutas, flores, aves y animales, sobre fondo amarillo y orla de concha alrededor». Como el inventario de pinturas de 1786 es topográfico, se incluyen aquí tanto las obras de Anglois y como las del madrileño, figurando seis cuadros «para cortinas de puertas y balcones en dicho dormitorio […]»[87], sin que se haga referencia alguna a sus medidas. En cuanto a los dos lienzos que contenían los emblemas en medallas ovaladas, no se hace mención a ellos en los inventarios. Tampoco se tiene noticia de ellos entre los modelos que ingresaron en el Museo Nacional del Prado en 1870, aunque sí de los ejemplares completos[88], donde actualmente se conservan en el almacén[89].

En cuanto a los modelos completos para cortinas de puertas que encerraban los emblemas de las *Virtudes cardinales*, se han documentado los ejemplares de la *Justicia*, la *Templanza* y la *Prudencia*, citándose un lienzo del que no se decía el emblema que figuraba, pero que por descarte se trataba de la *Fortaleza*. Los cuatro figuraron en los inventarios de la fábrica en 1780/1781 y 1782, con la misma interpretación que los dos de balcón y con distintas medidas a las señaladas por Castillo y los directores de la fábrica, y en la citada entrada en el inventario de 1786[90]. A su ingreso en el Museo Nacional del Prado se recogían todos con

[87] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asientos 97 y 98; 17-1-1782: núm. 7, asientos 5 y 6; 29-3-1786.

[88] Núms. inv. 5593 y 5594: «Colección de cortinas fondo amarillo = dos lienzos que sirvieron de ejemplar y medida para las cortinas de los balcones: representa grotesco interpolado con frutas, flores, aves y animales; todo sobre fondo amarillo y una orla de conchas alrededor. Ancho 2.10 – alto 5-30» (ORIHUELA (1996), tomo III, p. 598).

[89] P7360 y P7361, óleo sobre lienzo, 530 x 210 cm cada uno.

[90] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780-1781: núm. 9, asiento 103; 17-1-1782: núm. 7, asientos 8-11; 29-3-1786.

385 x 182 cm[91], donde, al igual que los anteriores, se custodian en la actualidad[92]. De los otros cuatro, con los emblemas de las *Estaciones del año* (*Primavera*, *Verano*, *Otoño* e *Invierno*), al igual que ocurre con los emblemas para las cortinas de balcón y con la misma medida que aquéllos –un pie y medio de alto por pie de ancho (41 x 27,9 cm)– no se tiene noticia alguna.



Fig. 49. ***Adorno para el reverso de la pantalla de chimenea***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 45).

Sí que figuran en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782 los ejemplares destinados al mobiliario del dormitorio. El modelo de canapé, de siete pies y trece dedos de alto por ocho pies y siete dedos de ancho (217.4 x 234 cm); aquél para asiento de dos taburetes, de dos pies y dos dedos de alto por dos pies y doce dedos de ancho (59,2 x 76,2 cm); el de almohada para reclinatorio, de un pie y nueve dedos de alto por dos pies y trece dedos de ancho (43,2 x 77,8 cm); los dos cuadros con sus respectivos lados de la pantalla de la chimenea, de tres pies y once dedos de alto por cinco pies y diez dedos de ancho (103 x 156,5 cm); cuatro lienzos, dos para el respaldo de las sillas, de dos pies tanto de alto como de ancho (55,8 x 55,8 cm), y el mismo número para los asientos, de dos pies y diez dedos de alto y tres pies de ancho (62,8 x 85,7 cm). Excepto el modelo de canapé, no aparece ningún otro de estos modelos en el inventa-

[91] Núms. inv. 5595, 5596, 1597 y 5598: «Cuatro lienzos que sirvieron de ejemplar para las corinas de las puertas, ancho 1.82 –alto 2.85» (Orihuela (1996), tomo III, p. 599).
[92] P7355, P7356, P7357 y P7358. óleo sobre lienzo, todos ellos de 388 x 181 cm.

rio de 1786, aunque aquél se inscribía sin medidas[93]. Todos ellos ingresaron en 1870 en el Museo Nacional del Prado, donde hasta fecha muy reciente sólo se había podido identificar el modelo de *Colección de canapé* (P7359)[94], uno de los dos ejemplares para asientos de sillas (P7365)[95] y los dos de asientos de taburete (P7363 y P7364), aunque en el inventario aparecen como respaldos de sillas[96]. Gracias a las gestiones emprendidas por José Luis Sancho y el departamento de conservación de pintura española del siglo XVIII y Goya del Museo del Prado[97], se han sumado a este registro un ejemplar de *Respaldo de silla* (P8172), el lienzo de *Almohada del reclinatorio* (P8176)[98] y los dos del anverso y reverso de la *Mampara de chimenea* (P8173 y P8174)[99]; faltando por identificar un ejemplar de asiento y otro de respaldo de las sillas[100] (**Tabla 5**).

Tipología.	Modelo.	Ejemplar.	Emblema.	Núm. inv.	Medidas (cm).	Localización.	Precio (reales).
Cortina de puerta.	Justicia.	Sí.	Peso, espada y haz consular.	P7355	387 x 181.	Museo del Prado.	5.000.
Cortina de puerta.	Templanza.	Sí.	Palma y freno.	P7356	388 x 181.	Museo del Prado.	5.000.
Cortina de puerta.	Prudencia.	Sí.	Delfín y áncora.	P7357	388 x 181.	Museo del Prado.	5.000.
Cortina de puerta.	Fortaleza.	Sí.	Roble.	P7358	387 x 180.	Museo del Prado.	5.000.
Cortina de puerta.	Primavera.	No.	Desconocido.			Desconocida.	660.
Cortina de puerta.	Verano.	No.	Desconocido.			Desconocida.	660.
Cortina de puerta.	Otoño.	No.	Desconocido.			Desconocida.	660.
Cortina de puerta.	Invierno.	No.	Desconocido.			Desconocido.	660.
Cortina de ventana/balcón.	Tierra.	Sí.	Cuerno de la abundancia.	P7360	530 x 210.	Museo del Prado.	7.000.

[93] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asientos 99 y 104-110; 17-1-1782: núm. 7, asientos 7 y 12-19; 29-3-1786: «Yt: siete quadros […] el séptimo para el canapé que adorna dicha pieza. Representa lo mismo que los antezedentes pintado por don Josef del Castillo».

[94] Núm. inv. antiguo 5599 (ORIHUELA (1996), tomo III, p. 599).

[95] Núms. inv. antiguo 5600 y 5601.

[96] Núms. inv. antiguo 5604 y 5605.

[97] Estuvieron adheridas durante muchos años a la pared de una de las salas del museo. Fueron restauradas en 2013 y recolocadas sobre bastidores recientemente; dándolas a conocer Gudrud Maurer e identificándolas José Luis Sancho.

[98] Núm. inv. antiguo 5603 (ORIHUELA (1996), tomo III, p. 600).

[99] Núms. inv. antiguo 5606 y 5607.

[100] Núm. inv. antiguo 5602.

Cortina de ventana/balcón.	Agua.	No.	Desconocido.			Desconocida.	660.
Cortina de ventana/balcón.	Fuego.	Sí.	Sol sobre un ara en llamas.	P7361	530 x 210.	Museo del Prado.	7.000.
Cortina de ventana/balcón.	Aire.	No.	Pavo real y palomas.			Desconocida.	660.

Tabla 5. Pinturas de José del Castillo destinadas a las cortinas del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid (1771-1772). Según el autor.

Tras subir al trono, Carlos IV no llegó a ocupar el dormitorio de su padre, sino que ocupó aquél que desde 1764 venía utilizando como príncipe de Asturias, dado que su gusto estético era muy diferente al de Carlos III; quedando asignado el antiguo dormitorio del rey al príncipe de Asturias. Entre 1795 y 1797, muchas de las piezas textiles que configuraban su entramado escenográfico fueron desechadas por el Real Oficio de Tapicería, siendo cedidas al arzobispo de Santiago de Compostela, Pedro de Acuña y Malvar, quien las legó a su catedral. Durante el reinado de Fernando VII, el desmantelamiento se hizo más acusado, pues el dormitorio pasó a ser la pieza de vestir del rey, incorporándose una nueva decoración que a modo de ofrenda rendía homenaje a Carlos III. Se trasladó entonces la tapicería original del dormitorio a los almacenes del Real Oficio de Tapicería y se colocó en la pieza una decoración textil de raso azul con emblemas referentes a la orden de Carlos III: castillos, leones, estrellas y el anagrama carolino, de seda y plata en las cenefas, sustituyéndose la decoración cenital de estucos por una pintura al fresco ejecutada por el pintor valenciano Vicente López, que conmemora la institución de la orden de la Inmaculada Concepción. Durante la reforma alfonsina, se volvieron a reutilizar las piezas de tapiz del dormitorio de Carlos III para el dormitorio de Alfonso XII –que incluía la propia cama además de algunos de los tapices tratados sobre asuntos de la vida de héroes bíblicos–, quedando otras muchas del antiguo dormitorio almacenadas en el Real Oficio de Tapicería[101]. Estas piezas salieron de los almacenes de Palacio en 1949, con el fin de decorar la denominada saleta Amarilla: una miscelánea de elementos de la tapicería del dormitorio de Carlos III donde jamás tuvo cabida la función de cada paño, ya fuese de su colgadura, de sus cortinas o del conjunto de su mobiliario, adaptándose a un nuevo espacio. Un acondicionamiento en el que se cosieron muchos de estos elementos entre sí y se doblaron, acortando sus medidas y perdiendo las dimensiones originales de los ejemplares[102].

[101] David (1943), núm. 559, fot. núm. 79.902.
[102] Niño y Junquera (1951), pp. 26 y 27; y 29 y 30.



Fig. 50. ***Adorno de respaldo de sillón o silla con brazos***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 42).

En la testamentaría redactada tras la muerte del rey Carlos III se señalaban detalladamente tanto los asientos de las cuatro cortinas de los balcones como de las ocho que correspondían a las puertas de la pieza[103]. No se puede decir lo mismo del mobiliario tapizado, pues sólo se registraban dos asientos de sillas con sus respaldos y la almohada para el reclinatorio[104]. Más explícito en este sentido es el inventario de Furriera de 1777, ya que allí se indican: cuatro sillas, cuatro taburetes, un taburetillo, el canapé de tres asientos y la mampara de chimenea[105].

De los ocho ejemplares de cortinas de puerta, sólo se conservan en Patrimonio Nacional

[103] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núms. 1.682 y 1.683, p. 190.
[104] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núms. 1.684 y 1.685.
[105] Sancho (2004b), nota 78, pp. 382 y 383.

tres, con los emblemas de las *Virtudes cardinales*: la *Justicia*, inspirada, como todos los emblemas de estas tres series, en la *Iconologia* de Cesare Ripa (Roma, 1593). Contiene un peso, una espada y un haz consular. En el *Inventario y registro histórico de las Tapicerías de la Corona existentes en el Real Palacio de Madrid*, realizado en 1880, no figuraba el ejemplar de cortina, muy posiblemente desaparecido durante la francesada. De la *Templanza*, representada por una palma y un freno, se conserva expuesto el ejemplar de cortina en la saleta Amarilla del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10003332, oro, seda y lana, 343 x 143 cm). La *Prudencia* se representa mediante un áncora y un delfín entrelazados, según la simbología utilizada por Augusto, recogida en el tratado de Sebastiano Erizzo (*Discorso sopra le medaglie antiche…*, Venecia, 1559); está depositado en el almacén del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10005856, oro, seda y lana, 410 x 179 cm). Las dos restantes fueron sustraídas en el siglo XIX, como así se recoge en el registro de 1880, habiendo adquirido Patrimonio Nacional en subasta la *Fortaleza*, cuyo emblema es un roble (PN. núm. 10199610, oro, seda y lana, 380 x 173 cm, salida Góticos, Palacio real de Madrid)[106].

De las cortinas para las ventanas o balcones, se conservan tres de los cuatro ejemplares. Al ser estos de mayor tamaño, se mantienen en esencia los elementos decorativos de las cortinas de las puertas, aunque contienen un mayor desarrollo ornamental, introduciendo en el centro de la parte superior un motivo que se repite en todos los ejemplares: un escudo, una aljaba y un haz consular, que no habría que confundir con el emblema de la cortina. Los tapices de balcón realizados siguiendo este modelo y conservados en Patrimonio Nacional están todos divididos en dos partes: la parte inferior que acoge el emblema y la parte superior con el motivo ya señalado. El primero es la *Tierra*, cuyo emblema, basado al igual que el resto en el tratado de Ripa, contiene un cuerno de la abundancia. En el almacén del Palacio real de Madrid se conserva la parte inferior de la cortina con el emblema (PN. núm. 10005657, oro, seda y lana, 258 x 200 cm). Su parte superior podría corresponder a uno de los dos fragmentos de cortina que llevan el motivo de escudo, fasces y aljaba conservados ambos en el palacio real de La Granja de San Ildefonso, pues son iguales (PN. núms. 10040224 y 10040225, oro, seda y lana, los dos de 265 x 200 cm). Una de estas dos partes superiores debía de ser también la que coronara otra parte inferior registrada en el catálogo de Patrimonio Nacional, el *Aire*, cuyo emblema es un pavo real y dos aves, que podría tratarse de palomas (PN. num. 10005781, oro, seda y lana, 260 x 198 cm, almacén del Palacio real de Madrid). La tercera representa el *Fuego*; está también dividida: la parte inferior muestra el medallón de bronce que contiene el emblema, con la presencia del Sol sobre un ara en llamas y una salamandra y la parte superior, con el citado motivo de escudo, fasces y aljaba, repetido en todas las cortinas de balcón (PN. núms. 10005780, 261 x 203

[106] Herrero Carretero (2004), pp. 32 y 33. *Bernard Blondeel Et Armand Deroyan. Importan Tapestries and Carpets*, *Christie´s, Londres*, Londres, 2 de abril de 2003, fue adquirido por el Consejo de Administración de Patrimonio Nacional para que pasase a formar parte de su tesoro artístico, a través de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, por 101.787 euros.

cm, y 10005784, 269 x 205 cm respectivamente, oro, seda y lana, almacén del Palacio real de Madrid). Una cenefa de conchas ha sido trasladada a la parte inferior de la composición, posiblemente por una manipulación del siglo XIX (**Tabla 6**).

Modelo.	**Tapiz.**	**Núm inv.**	**Medidas** (cm).	**Localización.**
Justicia.	No.			
Templanza.	Sí.	PN. 10003332.	343 x 143.	Palacio real de Madrid.
Prudencia.	Sí.	PN. 10005856.	410 x 179.	Palacio real de Madrid.
Fortaleza.	Sí.	PN. 10199610.	380 x 173.	Palacio real de Madrid.
Primavera.	No.			
Verano.	No.			
Otoño.	No.			
Invierno.	No.			
Tierra.	Sí (en dos partes).	PN. 10005657 (emblema).	258 x 200.	Palacio real de Madrid.
		PN. 10040224 o 10040225 (motivo de escudo, fasces y aljaba).	265 x 200.	Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).
Agua.	No.			
Fuego.	Sí (en dos partes).	PN. 10005780 (emblema).	261 x 203.	Palacio real de Madrid.
		PN. 10005784 (motivo de escudo, fasces y aljaba).	269 x 205.	Palacio real de Madrid.
Aire.	Sí (en dos partes).	PN. 10005781 (emblema).	260 x 198.	Palacio real de Madrid.
		PN. 10040224 o 10040225 (motivo de escudo, fasces y aljaba).	265 x 200.	Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

Tabla 6. Cortinas según ejemplares de José del Castillo destinadas al dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid (1771-1772). Según el autor.

En relación con las cortinas, se conservan varios fragmentos –decorados con borlas en el siglo XIX– de difícil identificación. Se trata de guardamalletas o complementos de cortinas, sin que se sepa si tuvieron en origen dicha función o fueron sucedáneos surgidos de la reforma alfonsina. En dichas franjas aparecen pájaros, peces o perros y elementos alusivos al mar[107].

Finalmente, sobre el tapizado del mobiliario, se conservan en Patrimonio Nacional el asiento y el respaldo del canapé (PN. núms. 10004980 y 10004979, oro, seda y lana, 83 x

[107] Sancho (2004b), nota 63, p. 80.

207 cm y 56 x 205 cm, respectivamente, almacén del Palacio real de Madrid), así como uno de sus costados (PN. núm. 10004993, oro, seda y lana, 40 x 38 cm, almacén del Palacio real de Madrid). En cuanto a los asientos, Sancho distingue entre las denominadas «sillas» con brazos o sillones (unas panzudas butacas estilo Luis XV), los «taburetes» o sillas sin brazos y el «taburetillo», que se cita en el inventario de Furriera de 1777, un asiento sin respaldo. En la actualidad, se conservan tres sillas y dos sillones con tapicería montada (PN. núms. 10002803, 10002804 y 10002805, para las sillas; y PN. núms. 10002801, y 10002802, para los sillones), algunos asientos sueltos, figurando un ave o un conejo, acoplados como tales o como respaldos de las sillas y sillones montados (PN. núms. 10004976 y 10004977, oro, seda y lana, 58 x 75 y 61 x 78 cm, almacén del Palacio real de Madrid) y un respaldo suelto (PN. núm. 10004978, oro, seda y lana, 55 x 72 cm, almacén del Palacio real de Madrid). Reutilizadas como sobrepuertas en la saleta Amarilla del Palacio real de Madrid están expuestas las dos caras de la mampara de la chimenea (PN. núms. 10003335 [anverso] y 10003336 [reverso], oro, seda y lana, las dos de 104 x 150 cm). De la almohada del reclinatorio, se cataloga en Patrimonio Nacional no sólo un ejemplar, sino dos, pues son ambas caras de la misma pieza, cosidas por uno de sus lados mayores (PN. núms. 10004981 y 10004982, oro, seda y lana, 80 x 95 y 82 x 90 cm respectivamente, almacén del Palacio real de Madrid). Sancho opina que la almohada del reclinatorio se puede identificar con el «taburetillo» que se cita en el inventario de Furriera de 1777[108] (**Tabla 7**).

[108] Sancho (2016), núms. 27 y 28, pp. 120-123.

Tipología.	**Composición.**	**Núm. inv.**	**Medidas** (cm).	**Localización.**	**Tapiz.**	**Núm. inv.**	**Medidas** (cm).	**Localización.**
Conjunto de Canapé.	Asiento.	P7359	221 x 238.	Museo del Prado.	Sí.	PN. 10004980.	83 x 207.	Palacio real de Madrid.
	Respaldo.				Sí	PN. 10004979.	56 x 205.	Palacio real de Madrid.
	Manija.				No.			
	Manija.				No.			
	Costado.				Sí.	PN. 10004993.	40 x 38.	Palacio real de Madrid.
	Costado.				No.			
Mampara de chimenea.	Anverso.	P8173	100 x 157.	Museo del Prado.	Sí.	PN. 10003335.	104 x 150.	Palacio real de Madrid.
	Reverso.	P8174			Sí.	PN. 10003336.		
Almohada del reclinatorio.	Completo.	P8176	48 x 82.	Museo del Prado.	Sí.	PN. 10004981 (una cara).	80 x 95.	Palacio real de Madrid.
						PN. 10004982 (una cara).	82 x 90.	

Taburetes	Asiento.	P7363	69,5 x 98,5.	Museo del Prado.	Sí.	PN. 10002803 (montado)*.	112 x 75 x 74.	Palacio real de Madrid.
						PN. 10002804 (montado)*.	112 x 75 x 74.	Palacio real de Madrid.
						PN. 10002805 (montado)*.	112 x 75 x 74.	Palacio real de Madrid.
	Asiento.	P7364	69 x 99.			PN. 10004976.	58 x 75.	Palacio real de Madrid.
						PN. 10004977.	61 x 78.	Palacio real de Madrid.
Sillas.	Asiento.	P7365	87 x 105.	Museo del Prado.	Sí.	PN. 10002801 (montado)**.	112 x 75 x 74.	Palacio real de Madrid.
	Asiento.	No.				PN. 10002802 (montado)**.	112 x 75 x 74.	Palacio real de Madrid.
	Respaldo.	P8172	80 x 90.	Museo del Prado.		PN. 10004978.	55 x 72.	Palacio real de Madrid.
	Respaldo.	No.						

Tabla 7. Pinturas de José del Castillo y sus correspondientes modelos destinados al mobiliario del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid (1771/1773). Según el autor (* con respaldo de silla; ** con asiento de taburete como respaldo).

6.6. Las pinturas para los tapices de la pieza de cámara del príncipe de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial

En la biografía que el conde Fernán-Núñez dedicó al rey Carlos III se revelaba con claridad meridiana el despliegue itinerante anual del Rey, su familia y su séquito por sus diferentes reales sitios en la denominada «jornada real».

Durante el otoño, la familia real lo pasaba en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Un ciclo periódico e inamovible que Carlos III inició en julio de 1760 (cuando de camino al real sitio de San Ildefonso se detuvo puntualmente allí) y que ya no alteraría a lo largo de todo su reinado, como así mismo hizo durante el suyo su hijo Carlos Antonio de Borbón (a excepción del año 1802)[109].

Para mediados de julio, Carlos III salía de Madrid y se detenía «a comer, cazar y dormir a El Escorial y de allí, al día siguiente, al sitio de San Ildefonso. Allí se detenía hasta el 7 o el 8 de octubre, que bajaba a El Escorial, de donde se restituía a Madrid entre el 30 de noviembre y el 2 de diciembre». El Rey pasaba así gran parte del año en el campo: «la libertad que en él gozaba era más conforme a su genio, pues podía salir fácilmente y sin séquito a cazar por la mañana a los jardines, lo cual no le era posible en Madrid. A más de que en el campo estaba siempre con vestido de caza […]»[110]

Estas estancias en el Monasterio estuvieron condicionadas en gran medida por la afición que tanto el Rey como el Príncipe sentían por la práctica cinegética:

> «Conociendo por su experiencia que su familia era expuesta a caer en la melancolía, y temiendo sus malas resultas, de que había visto que sus padres y hermanos habían sido las víctimas, [Carlos III] procuró siempre evitarla con gran cuidado, como lo consiguió. Sabía que el mejor medio, o, por mejor decir, el único para conseguirlo, era huir la ociosidad y estar siempre empleado, y en acción violenta en lo posible. De aquí resultaba que jamás estaba un momento en inacción, y acabada una cosa, pasaba luego a otra. Este principio de conservación era uno de los motivos principales de su ejercicio de la caza, que algunos le vituperaban amaba en exceso. Yo le he oído decir en el Pardo, estándole sirviendo a la mesa: *Si muchos supieran lo poco que me divierto a veces en la caza, me compadecerían más de lo que podrían envidiarme esta inocente diversión*. Me dirán muchos: podría ocuparse en otras cosas más que en la caza. A lo que responderé: lo uno, que ninguna otra ocupación reunía la ventaja del ejercicio; y lo otro, que, no amando la música y poco el juego, el demasiado estudio y lectura no era tan conveniente para el fin que se proponía como dicho ejercicio»[111].

[109] Bassegoda (2002), p. 69.

[110] Conde de Fernán-Núñez (1898), tomo II, pp. 43 y 44.

[111] Conde de Fernán-Núñez (1898), tomo II, pp. 52 y 53. La afición del Rey por la caza fue comentada por Townsend (1791), vol. II, pp. 123-131, y Bourgoing (1813), vol. XXV, pp. 86 y 87. Véase Urrea (1989).



Fig. 51. ***El final de la cacería***, Palacio de Avellaneda, Peñaranda de Duero (Burgos), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 49).

Así pues, es lógico pensar que cuando en 1773, por mediación de Francesco Sabatini, se le encargase a José del Castillo los cuadros necesarios para decorar con tapices la pieza de cámara del Príncipe en la zona palatina del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, los asuntos a tratar versaran sobre escenas de caza.

El 5 de agosto de 1773 el director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, Francisco van der Goten, recibía de manos de José del Castillo los tres primeros ejemplares[112]. Según indicaba, había ejecutado «un quadro de treze pies y catorce dedos [de] ancho y de nueve pies y seis dedos de alto, que representa varios cazadores dispuestos para retirarse a casa después de hecha la caza a hora de ponerse el Sol, con varios conejos y aves», que valoraba en 9.000 reales. Francisco van der Goten especificaba en qué consistía el grupo de los cazadores: «[…] cinco cazadores que se retiran de ella los dos de primer término, el uno a cavallo conversando con el otro a pie que tiene varias aves y animales en la mano en ademán de cargarlas sobre un asno en el que está sostenido y a sus pies diferentes aves, alcavanes, ánades y conejos, todo muerto, y más al estremo del quadro los pertrechos de caza, como escopeta, morral y frasco de pólvora y, al lado siniestro, dos perros echados, el uno dormido y a lo lejos dos hombres, el uno apretán-

[112] La documentación de esta serie está recogida en Morales y Marín (1991), docs. 227-234, pp. 168-172.

dose la evilla del zapato y el otro observándolo […]». El siguiente cuadro se describía como un «exemplar de sobrepuerta, su ancho quatro pies y cinco dedos y alto cinco pies, representa un grupo de ánades y palomas torcazes muertas y entre estas aves, una escopeta», valorado en 1.500 reales. Por último, afirmaba haber pintado: «otro quadro asimismo para otra sobrepuerta, su ancho tres pies y diez dedos y alto cinco pies y seis dedos, pintados en él conejos, perdiz, oropéndola, escopeta y morral, todo agrupado», valorado en la misma cantidad que el anterior. Sumaba la cuenta 12.000 reales[113]. El 31 de octubre Francesco Sabatini ajustaba el valor del trabajo de Castillo en 10.000 reales, rebajando su precio en 2.000 reales. El 4 de diciembre Sabatini comunicaba al marqués de Montealegre: «que se le pueden pagar diez mil reales de vellón que es lo mismo que tienen de costa en lugar de los doce mil en que las tenía puestas dicho Castillo como apareze de su cuenta»[114].

El 2 de mayo de 1774, Castillo entregaba un nuevo lote de cuadros a los directores de la fábrica de tapices y presentaba la cuenta de los mismos a Sabatini: «un quadro, su ancho quatro pies y treze dedos y alto quatro y catorze, representa varias aves con una liebre agrupadas con fruta y ruinas de fábrica». Este lienzo había sido entregado a los directores de la fábrica el 20 de enero, habiendo informado con anterioridad Francisco van der Goten que «representa a barias aves con una liebre, todo muerto, y interpolado con fruta puesto sobre un pedazo de capitel de columna». El segundo se trataba de «otro quadro, su ancho nueve pies y quatro dedos y alto nueve y ocho, representa un país con un joven a cavallo, un montero a pie le acompaña con unas palomas en la mano en acto de bolber de caza y, en segundo término, otra figura sobre un cavallo que beve de un arroyo con perros, peñascos y arboledas». Este cuadro, junto a los otros tres que describía a continuación, fueron entregados al director de la fábrica de tapices el mismo día. El tercero correspondía a un modelo de sobrebalcón o sobreventana: «otro quadro, su ancho cinco pies y onze dedos y alto tres y quatro, representa un bilano [sic] sobre un grupo de aves muertas», especificando Francisco van der Goten, que el milano se situaba encima de las demás aves y se alimentaba de una. El cuarto era otro modelo de sobreventana o sobrebalcón: «otro quadro, su ancho cinco pies y trece dedos y alto tres y quatro, representa un zorro comiendo un conejo y un gato sobre un árbol que yntenta quitársele», descrito también por los directores junto al quinto y último cuadro, del cual Castillo aclaraba que se trataba de: «otro quadro, su ancho dos pies y cuatro dedos y alto nueve y ocho, representa dos ánades en el agua y otra muestra sobre un tronco que la está deborando un aguilucho»; valorándolos en 9.500 reales[115]. El 4 de junio, Sabatini tasaba los lienzos en 9.000 reales, comunicándoselo al marqués de Montealegre ese mismo día[116].

---

[113] Documentos 138 y 139.
[114] AGP, Carlos III, leg. 46². 31-10/4-12-1773.
[115] Documentos 140-142.
[116] AGP, Carlos III, leg. 47³. 4-6-1774.



Fig. 52. ***Caza muerta en un paisaje***, Embajada de España en Estocolmo, por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 51).

A mediados de septiembre, realizaba otra entrega con un único lienzo, descrito por el pintor como: «un quadro de diez y ocho pies y treze dedos ancho y de nueve pies y medio alto, representa una merienda de cazadores a donde llegan tres pobres a pedir limosna y uno de ellos alarga un pedazo de pan, los trastos de la caza arrimados a un lado y por tierra, con árboles en primer término y un país a lo lejos, abundancia de comida sobre un mantel […]», tasado en 9.000 reales. Este cuadro fue entregado un mes antes a Cornelio van der Goten[117]. El 6 de diciembre, Sabatini reconocía la obra, según el dictamen de Mengs, y hallaba que valía la cantidad propuesta por el madrileño[118].



Fig. 53. ***Caza y ruina de fábrica en un paisaje***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 52).

[117] Documentos 145 y 146.

[118] AGP, Carlos III, leg. 47³. 6-12-1774; Administración, Bellas Artes, Pintura, leg. 38. 7-12-1774.

A finales de abril de 1775 Castillo presentaba la cuenta de dos obras más: «un quadro, ancho quatro pies y doze dedos y alto nueve pies y doze dedos, que representa varios perros luchando con un venado metido en el agua, su prezio… 1.500 reales. Otro quadro, alto nueve pies y doze dedos y ancho cinco pies y treze dedos, que representa una zorra acosada de perros y de dos cazadores, el uno en acto de dar con la escopeta a la dicha zorra, su prezio… 2.500 reales». El primero fue entregado a la fábrica el 12 de enero y el segundo el 28 de marzo[119]. El 25 de julio Sabatini tasaba las obras en la misma cantidad fijada por Castillo: 4.000 reales, «con el dictamen del señor don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S.M., encargado de lo facultativo y director principal de todo lo perteneziente a pinturas para el real servicio»[120].

Nuevamente, el 18 de septiembre entregaba otra obra. Esta vez se trataba de «un quadro, su alto nueve pies y doze dedos y su ancho nueve pies y quatro dedos, que representa tres cazadores, un perro parado, uno de ellos señalando a otro que está apuntando liebres que huyen, el terzero viene azercándose a ellos con la escopeta a el hombro y un ave en la mano y un perro a su lado, a lo lejos, un país y arboleda»; habiendo sido entregado el 14 de agosto[121]. Bajo el dictamen de Mengs, Sabatini tasaba el cuadro en la misma cantidad que importaba la factura del madrileño[122].

Se completaba el conjunto decorativo con la entrega, casi un año después, de una última pintura, cuya cuenta presentaba Castillo el 7 de junio de 1776, siendo entregada ese mismo día a Cornelio van der Goten: «un quadro, alto nueve pies y doze dedos y ancho siete pies y doze dedos, que representa dos pescadores tirando la red que tienen echada en el río, a la orilla de él está una mujer sentada, junto a ella un niño con un pez en la mano y otros en una cesta, adornado con arboledas y vista de país a lo lejos»[123].

De todo lo señalado hasta ahora, se puede decir que Castillo realizó trece lienzos para la pieza de cámara del príncipe en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial: siete eran ejemplares para paños centrales, tres eran modelos de sobrepuerta, dos eran modelos de sobrebalcón o sobreventana y uno era de rinconera. Todos ellos se identifican con claridad en los inventarios de pinturas conservadas en la fábrica de tapices. La mayoría de ellos pasaron al Museo Nacional del Prado en 1870, procedentes del Casino del príncipe, mientras que dos de ellos, permanecieron en los almacenes de la fábrica de tapices, y de ahí a la colección Stuyck de Madrid, siendo puestos recientemente a la venta en subastas.

De la primera partida, el primero se identifica como *Un alto en la cacería* o el que más acertadamente le describe, *El final de la cacería*, de nueve pies y seis dedos de alto por trece pies y catorce dedos de ancho (261,3 x 386,5 cm). Se registraba en los inventarios de las pinturas de 1780/1781 y 1782 y con diferentes medidas en el de 1786: nueve pies de alto por

[119] Documentos 147, 149 y 150.
[120] AGP, Carlos III, leg. 88². 25-7/5/14-8-1775.
[121] Documentos 152 y 153.
[122] AGP, Carlos III, leg. 49². y leg. 202¹/13. 30-9/1-10-1775.
[123] Documentos 157 y 158.

catorce de ancho (251 x 390,6 cm). Pasó al Museo del Nacional del Prado en 1870. Desde 1950 y por orden ministerial está depositado en el palacio de Avellaneda en Peñaranda de Duero (Burgos). El segundo, *Aves muertas y escopeta en un paisaje*, de cinco pies de alto por cuatro pies y cinco dedos de ancho (139,5 x 120 cm), se registraba en 1780/1781 y 1782 con la misma medida, no así en 1786, donde no se registra el número de dedos de su anchura (139,5 x 111,6 cm). El lienzo quedó en los almacenes de la fábrica y desde allí pasó a formar parte de la colección Stuyck, siendo vendido en la sala de subastas Retiro de Madrid a su actual propietario, Juan Abelló. El intitulado *Caza muerta con un paisaje*, de cinco pies y seis dedos de alto por tres pies y diez dedos de ancho (149,7 x 88,8 cm), aparecía en los inventarios de 1780/1781, 1782 y 1786. Pasó a formar parte de las colecciones del Museo Nacional del Prado en 1870 y, desde 1952, está depositado en la en la Embajada de España en Estocolmo (Suecia)[124].

De la segunda partida, se conserva expuesto en la segunda planta del Museo Nacional del Prado (sala 090)[125], *Caza y ruina de fábrica en un paisaje*, de cuatro pies y catorce dedos de alto por cuatro pies y trece dedos de ancho (135,4 x 133,7 cm). Aparece en los tres inventarios de pinturas de la fábrica; en el de 1786 sólo en pies. Al igual que el anterior, *El regreso de la caza*, de nueve pies y ocho dedos de alto por nueve pies y cuatro dedos de ancho (264,7 x 259 cm), figura en todos los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices, desde donde pasó posteriormente en el Museo Nacional del Prado; está depositado en el palacio de Magalia, en las Navas del Marqués (Ávila). El tercero, *Milano sobre aves muertas* o *Gavilán y aves acuáticas*, como se le denomina en el catálogo del Museo del Prado, de tres pies y cinco dedos de alto por cinco pies y once dedos de ancho (90,5 x 158,2 cm), vuelve a figurar en los inventarios de 1780/1781, 1782 y 1786. Ingresó en las colecciones del Prado en 1870 (núm. inv. antiguo 5745), desde 1944 a 1981 estuvo depositado en el Museo de Vitoria y hasta 1990 en la Delegación del Gobierno en el País Vasco, para posteriormente regresar a la pinacoteca nacional. Le seguirían el también conservado en el Museo del Prado, *Un zorro, un conejo y un gato* y aquél que figura en colección particular *Aguilucho y ánades* o *Milano y ánades*; el primero con iguales medidas al anterior (90,5 x 158,2 cm) y el segundo de nueve pies y ocho dedos de alto por dos pies y cuatro dedos de ancho (264,7 x 42,6 cm). Se registran en los inventarios de 1780/1781, 1782 y 1786, pero mientras que el primero se trasladó en 1870 al Museo Nacional del Prado y al igual que *Paisaje con caza muerta* está depositado, por orden ministerial, desde 1952, en la Embajada de España en Estocolmo, *Aguilucho y ánades* permaneció en los fondos de pinturas de la fábrica de tapices, desde donde pasó a la colección Stuyck de Madrid. Fue subastado en la Sala Retiro de Madrid en 2009, 2010 y 2012[126].

---

[124] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asientos 117-119; 17-1-1782: núm. 7, 25-27; 29-3-1786; ORIHUELA (1996), pp. 614 y 627; SÁNCHEZ LÓPEZ (2008), núm. 2, p. 671.

[125] Dato recogido el 19-7-2017.

[126] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asientos 112-116; 17-1-1782: núm. 7, 20-24; 29-3-1786; ORIHUELA (1996), pp. 615, 627 y 634; SÁNCHEZ LÓPEZ (2008), núm. 4, p. 671; *Subasta*



Fig. 54. ***El regreso de la caza***, Palacio-castillo de Magalia, Navas del Marqués (Ávila), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 53).

En la tercera, como ya se ha señalado, sólo figuraba *Cazadores merendando*, de nueve pies y medio de alto por dieciocho pies y trece dedos de ancho (265 x 553,2 cm). En el inventario de pinturas de 1780/1781, se registraba con igual medida, en el de 1782 con una altura de nueve pies y trece dedos y con nueve pies de alto y diecinueve de ancho en 1786.

Extraordinaria Sala Retiro, Madrid, 9-10-2009, núm. de lote 682.

Propiedad del Prado, está depositado por orden ministerial, desde 1950, en la Real Academia de Ciencias Físicas y Naturales de Madrid[127].



Fig. 55. ***Cazadores merendando***, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 57).

El siguiente conjunto correspondía a *Cacería de un venado* y *Cacería de la zorra*; el primero se registraba en el inventario de 1780/1781 y 1782 con nueve pies y doce dedos de alto por cuatro pies y doce dedos de ancho (271,5 x 132 cm) y el segundo con la misma altura y con un pie más de anchura (271,5 x 161,3 cm). En el inventario de 1786, *Cacería de un venado* poseía nueve pies de alto por cinco de ancho (265 x 145 cm), mientras que el segundo tenía nueve pies de alto por seis pies de ancho (265 x 261,3 cm). Ambos son propiedad del Prado, aunque el primero está depositado por orden ministerial, desde 1950, en el Ministerio de Agricultura en Madrid y, el segundo, por los mismos trámites y desde 1948, en la Embajada de España en Lima (Perú)[128].

De la quinta y sexta partida se tiene noticia de la entrega de un único lienzo en cada una. En la primera: *Cazadores* o *La caza de la liebre*, de nueve pies y doce dedos de alto por nueve pies y cuatro dedos de ancho (271,5 x 259 cm), se conserva en el Museo Nacional del Prado, habiendo estado depositado, desde 1950 hasta fecha reciente, en el palacio de Magalia en la

[127] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asiento 120; 17-1-1782: núm. 7, 28; 29-3-1786; ORIHUELA (1996), p. 614.

[128] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asientos 121 y 122; 17-1-1782: núm. 7, 29 y 30; 29-3-1786; ORIHUELA (1996), pp. 614 y 615.

Navas del Marqués (Ávila). Finalmente, *Pescadores tirando de una red*, de nueve pies y doce dedos de alto por siete pies y doce dedos de ancho (271,5 x 215,7 cm), aparecía en los inventarios de pinturas de 1780/1781, 1782 y 1786; en este último, con nueve pies de alto por ocho de ancho (251 x 223,2 cm). Propiedad del Museo Nacional del Prado, corrió la misma suerte que la *Cacería de la zorra*, custodiándose en la Embajada de España en Lima[129]. Morales y Marín pensó que el cuadro pertenecía a otra serie destinada a decorar la antecámara del príncipe en el Palacio de San Lorenzo del Escorial, advirtiendo que debieron de ser varios los ejemplares pintados entre 1776 y 1777, de los que sólo se conservaría éste. Sin embargo, la documentación contradice lo expuesto por el historiador, pues la obra estaba destinada a «la pieza de cámara del cuarto del serenísimo señor Príncipe en el real palacio de San Lorenzo» y por lo tanto a la misma estancia a la que estaba asignada esta serie[130] (**Tabla 8**).

Asunto.	**Entrega.**	**Núm. inv.**	**Medidas** (cm).	**Precio** (reales).	**Localización.**
El final de la cacería.	1ª (1773).	P6654.	260 x 390.	10.000.	Palacio de Avellaneda (Peñaranda de Duero, Burgos).
Aves muertas y escopeta en un paisaje.		s/núm.	155 x 114.		Col. Abelló.
Caza muerta con un paisaje.		P2847.	150 x 100.		Embajada de España en Estocolmo.
Caza y ruina de fábrica en un paisaje.	2ª (1774).	P2894.	134 x 134.	9.000.	Museo del Prado.
El regreso de la caza.		P6141.	267 x 260.		Palacio de Magalia (Navas del Marqués, Ávila).
Milano sobre aves muertas.		P3035.	91 x 155.		Museo del Prado.
Un zorro, un conejo y un gato.		P6885.	91 x 160.		Embajada de España en Estocolmo.
Aguilucho y ánades.		s/núm.	250,5 x 65,5.		Col. particular.
Cazadores merendando.	3ª (1774).	P3374.	262 x 597.	9.000.	Real Academia de Ciencias, Físicas y Naturales (Madrid).
Cacería de un venado.	4ª (1775).	P4789	265 x 145.	1.500.	Ministerio de Agricultura (Madrid).
Cacería de la zorra.		P6310.	261 x 160.	2.500.	Embajada de España en Lima.
Cazadores.	5ª (1775).	P6140.	260 x 256.	4.000.	Palacio de Magalia (Navas del Marqués, Ávila).
Pescadores tirando de una red.	6ª (1776).	P6309.	261 x 214.	4.000.	Embajada de España en Lima.

Tabla 8. Pinturas de José del Castillo destinadas a la decoración licera de la pieza de cámara del príncipe de Asturias en el palacio de San Lorenzo del Escorial.

[129] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 1780/1781: núm. 9, asientos 123 y 178; 17-1-1782: núm. 7, 31 y 48; 29-3-1786; Orihuela (1996), p. 615.

[130] Morales y Marín (1998), p. 615. No obstante, el documento lo transcribía en Morales y Marín (1991), doc. 249, p. 179, como perteneciente a la pieza de cámara. Tal vez la equivocación se deba a que para su identificación el profesor se basó en Held (1971), núm. 228, pp. 137 y 138, que lo recogía en la pieza de antecámara, pues con esta denominación se designaba a la pieza en el inventario de pinturas de la fábrica de 1786.

Sus correspondientes tapices figuraron en el inventario redactado tras la muerte del rey Carlos III[131], conservándose en la actualidad, con diferentes medidas, un elevado número de cada uno de ellos, prueba del aprecio que tuvo la familia real por este tipo de representaciones.

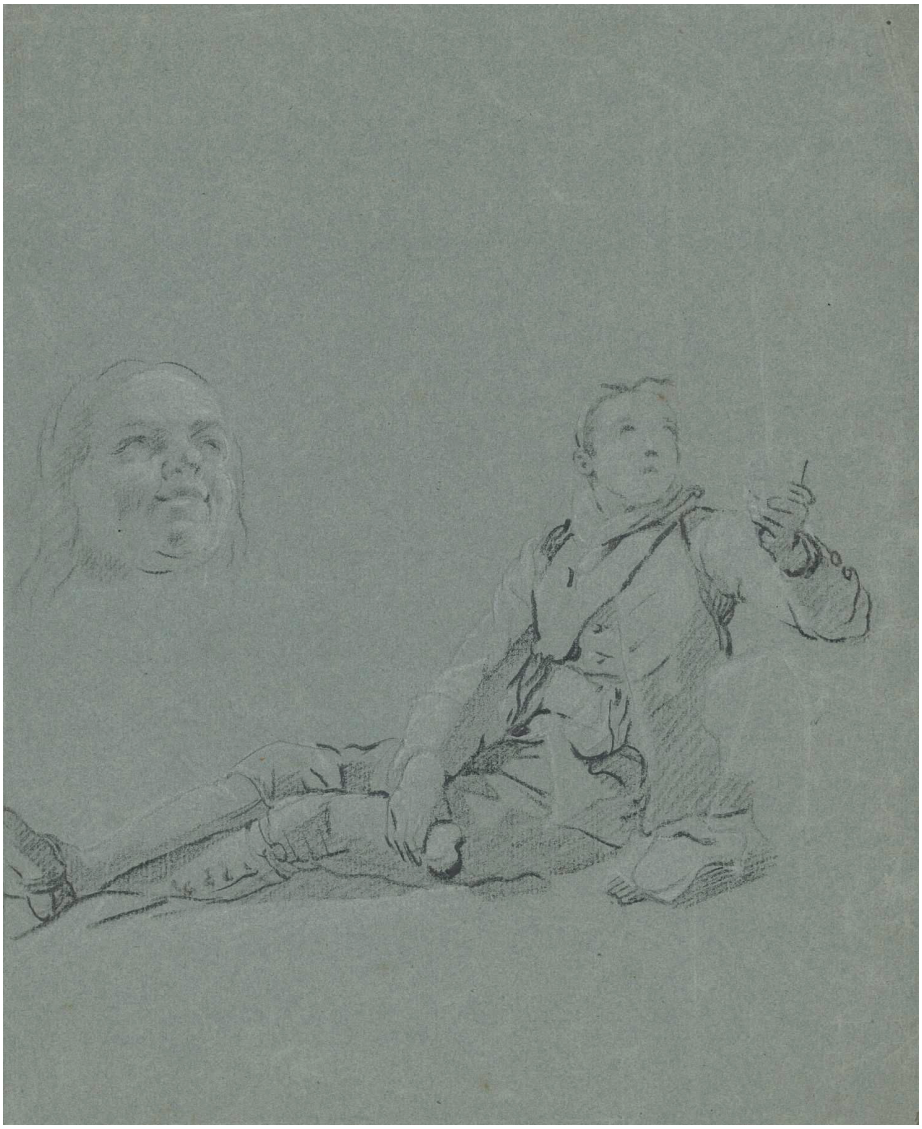


Fig. 56. ***Estudio de un cazador recostado***, Biblioteca Nacional de España, Madrid (cat. núm. D. 502).

[131] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.749, p. 221.

De *El final de la cacería* (PN. núm. 10032579, seda y lana. 308 x 424 cm, salón de Recepciones del palacio de San Lorenzo del Escorial), existen dos paños paralelos: en el palacio del Pardo (PN. num. 10072690, seda y lana, 242 x 360 cm, salón González Velázquez) y en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., 287 x 280 cm). De *Aves muertas y escopeta en un paisaje* (PN. núm. 10004275, seda y lana, 166 x 158 cm, pabellón de Campo del complejo de la Zarzuela en Madrid), se custodia un ejemplar paralelo en el palacio de Riofrío en Segovia (PN. núm. 10066975, seda y lana, 192 x 134 cm, Diorama del águila real, zorro y buitres) y otro en el palacio del Pardo (PN. núm. 10072682, seda y lana, 112 x 106 cm, salón González Velázquez). *Caza muerta con unpaisaje* (PN. núm. 10004325, seda y lana, 178 x 115 cm, pabellón de Campo del complejo de la Zarzuela en Madrid) tiene un paño paralelo en el palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013427, seda y lana, 122 x 170 cm, comedor de Gala). *Caza y ruina de fábrica en un paisaje* (PN. núm. 1009088, seda y lana, 73 x 125 cm, Cuartel General del Ejército de Tierra en Madrid) posee otros dos paños paralelos, conservados, respectivamente, en el palacio de la Zarzuela en Madrid y en el palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núms. 10004237 y 10032529, seda y lana, 145 x 139 y 175 x 142 cm, pabellón de Campo y dormitorio de la Reina). De *El regreso de la caza* (PN. núm. 10072089, seda y lana, 274 x 265 cm, dormitorio, Suite Ferrant del palacio del Pardo), se custodia otro ejemplar en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., 281 x 220 cm). Cuatro ejemplares se tienen de *Milano sobre aves muertas* (PN. núm. 10004003, seda y lana, 127 x 195 cm, almacén del Palacio real de Madrid; núm. 10090365, seda y lana, 109 x 150 cm, Embajada de España en París; núm. 10072688, seda y lana, 83 x 97 cm, salón González Velázquez del palacio del Pardo; PN. núm. 10004238, seda y lana, 100 x 172 cm, almacén del Palacio real de Madrid). De *Un zorro, un conejo y un gato* (PN. núm. 10004225, seda y lana, 101 x 172 cm, almacén del Palacio real de Madrid), se localizan hasta tres paños más: uno en el almacén del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10005651, seda y lana, 107 x 170 cm), otro en la Embajada de España en París (PN. núm. 10090364, seda y lana, 109 x 150 cm) y, el último, con una cenefa decorativa de motivos vegetales de hojas y ovas en tonos azules y ocres, en el tranvía del Rey del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10013727, seda y lana, 210 x 130 cm, con cenefa). *Aguilucho y ánades* (PN. núm. 10013612, seda y lana, 328 x 101 cm, con cenefa de ovas, sala de la Reina en el palacio de San Lorenzo del Escorial) tiene un paño paralelo en el almacén de tapices del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10005957, seda y lana, 285 x 89 cm) y otro en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., 270 x 63 cm). Dos tapices se conservan de *Cazadores merendando*: uno en el palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10032090, seda y lana, 294 x 588 cm, con cenefa de eses y platillo) y su paralelo en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., 256 x 492 cm). Otros dos tapices se han hallado de la *Cacería de un venado*, uno en el almacén principal del palacio de Riofrío en Segovia (PN. núm. 10066973, seda y lana, 286 x 134 cm) y su paralelo en el tranvía del Rey del palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013731, seda y lana, 332 x 168 cm, con cenefa decorativa con motivos vegetales en tonos azules y marrones). *Cacería de la zorra* (PN. núm. 10013430, seda y lana, 338 x

229 cm, con cenefa de eses y platillos, comedor de Gala del palacio de San Lorenzo del Escorial) posee hasta tres paños paralelos (PN. núm. 10072684, seda y lana, 242 x 150 cm, con marco, salón González Velázquez del palacio del Pardo; PN. núm. 10032101, seda y lana, 294 x 220 cm, con cenefa en los laterales de eses y platillos, Aseo y retrete de la Reina del palacio de San Lorenzo del Escorial; s/núm., y 287 x 305 cm, catedral de Santiago de Compostela). Del ejemplar *Cazadores* (PN. núm. 10090141, seda y lana, 276 x 258 cm, salón Goya de la Embajada de España en Roma), se han localizado tres paños paralelos: uno en el palacio de la Zarzuela (PN. núm. 10078867, seda y lana, 230 x 326 cm, pabellón de Campo), otro en el real Alcázar de Sevilla (PN. núm. 10015573, seda y lana, 278 x 251 cm, con marco de madera separado por junquillo, vestíbulo de Palacio) y el último en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., 235 x 223 cm). Finalmente, *Pescadores tirando de una red* (PN. núm. 10090062, seda y lana, 300 x 182 cm, Cuartel General del Ejército de Tierra en Madrid) tiene dos paños paralelos (PN. núm. 10078864, seda y lana, 227 x 213 cm, con moldura fija dorada, Tribunal Supremo de Justicia en Madrid; y PN. núm. 10032532, seda y lana, 364 x 247 cm, con cenefa de eses y platillos, dormitorio de la Reina en el palacio de San Lorenzo del Escorial)[132] (**Tabla 9**).

Últimamente, Jesús López Ortega y Carlos Sanz de Miguel han propuesto una hipótesis de reconstrucción de los alzados de la pieza de cámara donde campearon en todo su esplendor los tapices según las pinturas de José del Castillo[133].

Antes de presentar esta propuesta, conviene tener presente algunas consideraciones previas. El crecido número de paños centrales destinados a esta pieza –siete de los trece pintados– obliga a ampliar las actuales dimensiones de la estancia a la que estaba destinada la serie: el actual Dormitorio del rey del Palacio de los Borbones. Según esto, la pieza de cámara o antecámara del príncipe se extendería desde los balcones del muro oriental de esa estancia e incluiría el pasillo posterior de servicio; es decir, en época del reinado de Carlos III tendría las mismas dimensiones de época fundacional. No se debió de contemplar la introducción de un pasillo de servicio que desde el citado salón antecediera el acceso a la pieza, pues tendría entrada directa tanto a las salas de paso y recepción que daban al patio del área palatina del Monasterio, como desde la pieza de tocador de la princesa. Por otro lado, el número de ejemplares y sus dimensiones llevan a plantear una solución en el muro septentrional poco ortodoxa para las fechas en las que están ejecutados los modelos y más durante el reinado de Carlos III: la colocación de dos paños dentro de un mismo paramento sin introducir el característico elemento de compartimentación (chimenea o espejo con su correspondiente consola) que interrumpiese la continuidad del muro; separados únicamente por una moldura de enmarcar.

[132] Held (1971), pp. 133-138; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 467-498, y 511, pp. 274-288, 293 y 294.
[133] López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].



Fig. 57. ***Cazadores***, Palacio-castillo de Magalia, Navas del Marqués (Ávila), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 60).

En el alzado sur, el acceso a través de la pieza del tocador de la princesa se situaba en el extremo oriental del paramento. Al lado de la puerta, se desplegaba una cenefa decorativa que la separaba del muro este. Sobre este vano, debería de ir situada una sobrepuerta, posiblemente *Aves muertas y escopeta en un paisaje*. A lo largo del muro sur, se debieron de colocar dos paños, *El regreso de la caza* y *El final de la cacería*, entre los cuales, se situaba una chimenea con su correspondiente tablero que contenía una luna de espejo[134]. Este lienzo

[134] AGP, Carlos III, leg. 88[2] (Sanz de Miguel (2015), vol. 2, doc. 44, p. 701).

parietal tendría su eco en el alzado norte, donde a priori se seguiría la misma distribución: paralela a la puerta de comunicación con el tocador de la princesa, se situaría otra de acceso hacia la pieza de vestir del príncipe, sobre la cual se colocaría la sobrepuerta *Caza muerta con un paisaje*, en su costado encajaba una cenefa decorativa; en frente de *El regreso de la caza*, presidiría el espacio un paño de la misma medida, *Cazadores*; y para cerrar la composición, dado que no hay espacio suficiente si no es para ello, *Cazadores merendando*, que compensaba las dimensiones de *El final de la cacería* y de la chimenea.



Fig. 58. ***Pescadores tirando de una red***, Embajada de España en Lima, por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 61).

En el muro oriental, sus balcones eran más grandes que los de vanos que se abren hoy en día al jardín; sobre ellos irían colocados, entre la *Cacería de un venado*, los sobrebalcones, *Milano sobre aves muertas* y *Un zorro, un conejo y un gato*; en el extremo norte, una rinconera, *Aguilucho y ánades*, y una cenefa decorativa se situaría en el extremo sur, ya que no hay espacio suficiente para una rinconera. Por último y paralelo a éste, el muro de poniente se componía de dos paños, *Pescadores tirando de una red* y *Cacería de la zorra*, que enmarcaban la puerta de acceso hacia la sala central de paso y recepción que daba al patio, debiéndose colocar sobre ella, debido a sus dimensiones, *Caza y ruina de fábrica en un paisaje*.

Como ya se ha señalado, el ciclo elegido se basaba en composiciones de género cinegético, realizados según los propios diseños y el criterio artístico del pintor. Para los paños de mayores dimensiones, Castillo centró su representación en escenas de caza, focalizando su interés en los momentos de descanso, abatimiento o captura de las presas y el regreso de las actividades propias de los cazadores.

En las pinturas de mayores dimensiones, *Cazadores* o *La caza de la liebre*, muestra una escena de caza propiamente dicha, con cazadores apuntando a una presa que se muestra en un lateral de la representación. En el mismo paramento, continúa el relato con *Cazadores merendando,* al mostrar varios cazadores descansando y merendando después de la caza, a los que llegan unos pobres a pedir limosna. En la misma línea, se dirige el análisis de *El regreso de la caza* y *El final de la cacería*, situados en frente de los anteriores. Ambas abordan la retirada o culminación de la caza, funcionando como *pendant*, a pesar de no tener las mismas dimensiones. El pintor introduce diferentes recursos pictóricos que interaccionan los cuadros de dos en dos según el paramento para el que estaban diseñados. En *El regreso de la caza* y *El final de la cacería* destacan, en ambos casos, la figura central de un jinete a caballo junto a sus sirvientes o monteros, una serie de diagonales que marcan la composición, las aves que han capturado durante la jornada, los perros que acompañan a la caza, etc. Frente a *El regreso de la caza*, donde la diagonal es descendente y el cazador a caballo aparece de frente, en *El final de la cacería* se plasma otra diagonal, pero ascendente, y el personaje central aparece de espaldas. En cuanto a *Cazadores* y *Cazadores merendando,* los tipos utilizados, la frondosidad de los escenarios o el cromatismo los ponen en íntima relación.

Esta serie de recursos iconográficos y técnicos fue utilizada asiduamente por Castillo para emparejar lienzos en un mismo alzado. El muro este se caracteriza por la ausencia de figuración humana. En los sobrebalcones, *Ave rapaz y ánades* y *Un zorro, un conejo y un gato*, el animal más fuerte marca su territorio y se alimenta de su presa. Se relacionan así con *Aguilucho y ánades*, pues en ésta se representa también la captura de un animal por otro. En él, la oligofagia adquiere cierto relieve y tiene su eco en la representación de *Cazadores merendando*. En contraste con estos modelos, se representa en el centro de la composición parietal la *Cacería de un venado*. Esta vez la escena abandona el carácter de supervivencia natural y plasma la utilización de animales por parte de los hombres para capturar una presa.

En la *Cacería de la zorra* y *Pescadores tirando de una red*, el fuerte contraste de las prácticas que desarrollan sus protagonistas, se contrarresta con el dinamismo, los tipos y el exquisito cromatismo que introduce en las obras.

Tapiz.	**Función.**	**Núm. inv.**	**Medias** (cm).	**Localización.**
El final de la cacería.	Paño central.	PN. 10032579.	308 x 424.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
		PN. 10072690.	242 x 360.	Palacio del Pardo.
		s/n.	287 x 280.	Catedral de Santiago de Compostela.
Aves muertas y escopeta en un paisaje.	Sobrepuerta.	PN. 10004275.	166 x 158.	Palacio de la Zarzuela, Madrid.
		PN. 10066975.	192 x 134.	Palacio de Riofrío, Segovia.
		PN. 10072682.	112 x 106.	Palacio del Pardo.
Caza muerta con un paisaje.	Sobrepuerta.	PN. 10004325.	178 x 115.	Palacio de la Zarzuela, Madrid.
		PN. 10013427.	122 x 170.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
Caza y ruina de fábrica en un paisaje.	Sobrepuerta.	PN. 1009088.	73 x 125.	Cuartel General del Ejército de Tierra, Madrid.
		PN. 10004237.	145 x 139.	Palacio de la Zarzuela, Madrid.
		PN. 10032529.	175 x 142.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
El regreso de la caza.	Paño central.	PN. 10072089.	274 x 265.	Palacio del Pardo.
		s/núm.	281 x 220.	Catedral de Santiago de Compostela.
Milano sobre aves muertas.	Sobrebalcón/ sobreventana.	PN. 10004003.	127 x 195.	Palacio real de Madrid.
		PN. 10090365.	109 x 150.	Embajada de España en París.
		PN. 10072688.	83 x 97.	Palacio del Pardo.
		PN. 10004238.	100 x 172.	Palacio real de Madrid.
Un zorro, un conejo y un gato.	Sobrebalcón/ sobreventana.	PN. 10004225.	101 x 172.	Palacio real de Madrid.
		PN. 10005651.	107 x 170.	Palacio real de Madrid.
		PN. 10090364.	109 x 150.	Embajada de España en París.
		PN. 10013727.	210 x 130.	Palacio real de Madrid.

Aguilucho y ánades.	Rinconera.	PN. 10013612.	328 x 101.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
		PN. 10005957.	285 x 89.	Palacio real de Madrid.
		s/n.	270 x 63.	Catedral de Santiago de Compostela.
Cazadores merendando.	Paño central.	PN. 10032090.	294 x 588.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
		s/núm.	256 x 492.	Catedral de Santiago de Compostela.
Cacería de un venado.	Paño central.	PN. 10066973.	286 x 134.	Palacio de Riofrío, Segovia.
		PN. 10013731.	332 x 168.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
Cacería de la zorra.	Paño central.	PN. 10013430.	338 x 229.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
		PN. 10072684.	242 x 150.	Palacio del Pardo.
		PN. 10032101.	294 x 220.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
		s/núm.	287 x 305.	Catedral de Santiago de Compostela.
Cazadores.	Paño central.	PN. 10090141.	276 x 258.	Embajada de España en Roma.
		PN. 10078867.	230 x 326.	Palacio de la Zarzuela, Madrid.
		PN. 10015573.	278 x 251.	Real Alcázar, Sevilla.
		s/núm.	235 x 223.	Catedral de Santiago de Compostela.
Pescadores tirando de una red.	Paño central.	PN. 10090062.	300 x 182.	Cuartel General del Ejército de Tierra, Madrid.
		PN. 10078864.	227 x 213.	Tribunal Supremo de Justicia, Madrid.
		PN. 10032532.	364 x 247.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.

Tabla 9. Tapices según pinturas de José del Castillo destinadas a la pieza de cámara del príncipe de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Las sobrepuertas, con formato rectangular y cuadrangular, siguen el mismo prototipo, al representar escenas de caza muerta, con conejos o liebres y aves que solían cazarse, como milanos, perdices, palomas y ánades, además de armas de fuego. Su composición tiende a la forma piramidal. Quizás sea *Caza y ruina de fábrica en un paisaje* el lienzo más interesante, pues en él aparecen elementos arquitectónicos, como una ruina de un templo jónico y jaulas destinadas a la actividad cinegética, como la caza con reclamo.

6.7. Las pinturas para los tapices del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo

El cuarto de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo en Madrid comprendía las ocho piezas del ángulo sureste de su planta: el gabinete, el tocador o pieza de vestir, la pieza de la torre, la pieza de damas, la pieza de señoras de honor, el oratorio, el anteoratorio y la escalera de camaristas, a las que se accedía a través de la denominada «escalera de la princesa». Cinco de ellas albergaban tapices, de las cuales, únicamente en dos de ellas (la pieza de la torre y el gabinete), llegaron a realizarse antes de la interrupción de los trabajos de la fábrica de tapices en 1780[135]. Para esta última José del Castillo diseñó los tapices de su decoración con asuntos clasicistas. Una decoración que contrastaba con el del resto de la cámara, de clara ascendencia rococó[136].

Es oportuno señalar que, en la documentación, la estancia figura indistintamente como pieza de tocador o del gabinete y en ella Francesco Sabatini se erigió como director artístico de su decoración: una *boiserie* de claras reminiscencias francesas e italianas. Muy posiblemente diseñara él mismo muchos de sus elementos decorativos, concluidos muy rápidamente (entre finales de 1775 y principios de 1776), en los que intervinieron los maestros estuquistas Domenico y Bernardo Rusca, el maestro dorador Andrés del Peral y el tallista francés Baltasar Angelot.

La pieza contenía cuatro espejos iguales, dorados y tallados, con seis consolas a sus pies; varios alféizares de guarnición de dinteles y jambas, tanto en las puertas como en las ventanas; una mesa tallada con adornos escultóricos, a sus pies y en su parte delantera; seis sobrepuertas grandes con sus mascarones y adornos; tres frisos bajo los espejos, decorados con tallas y representaciones de aves y varios otros al frente de las puertas, ventanas y los tiros de los lados de la chimenea; cuatro rinconeras, dos con cabezas de león y otras dos con cabezas de perro; treinta y dos tarjetas cubrían las escuadras de los doscientos pies de moldura de guarnecer; se realizó igualmente treinta y dos pies de moldura tallada para guarnecer las sobreventanas, con ocho tarjetas; varios bastidores para las sobrepuertas, sobreventanas y la cornisa que rodeaba todo su perímetro; nueve florones grandes y treinta y seis pequeños fueron tallados para el

[135] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.026/17. 7-7-1783 (Sancho (2002), doc. 36, p. 286).
[136] Reuter (2008b).

friso; se realizaron seis sillas talladas doradas en sus adornos y dos canapés; y una pantalla tallada por ambas caras para la chimenea[137]. Para finales de 1775, sólo faltaba la colgadura de tapicería que debía de engalanar sus muros, de ahí que se acelerasen los trámites para la ejecución de las pinturas por las que se deberían de tejer los paños[138].

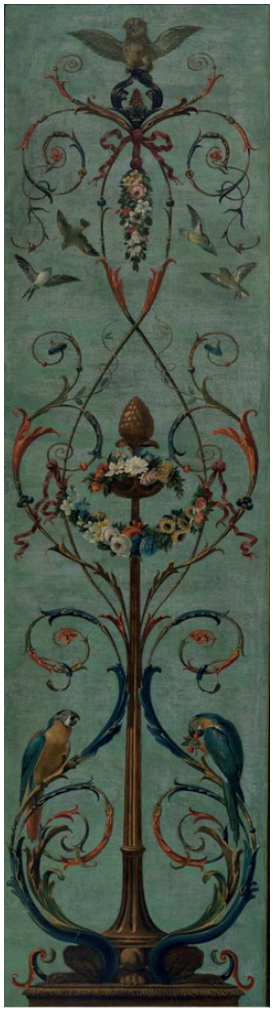


Fig. 59. ***Candelero con búho y guacamayos***, Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 62).

[137] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 905/1. 14-12-1775/2/13/20-1-1776; y caja 1.026/17. 30-12-1782 (Sancho (2002), docs. 19, 20, 24, 26 y 35, pp. 273-278 y 285); Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo II, núms. 4.490-4.494, p. 441; López Castán (2005), pp. 94-96.

[138] Morales y Marín (1991), docs. 247 y 248, pp. 177-179.



Fig. 60. ***La Pintura***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 67).

Así, en 1775, Anton Raphael Mengs encargó a José del Castillo los 16 cuadros que componían la colgadura en tapiz del gabinete. Como se ha expresado anteriormente, el tiempo apremiaba y ante la imposibilidad por parte del madrileño de pintar un número tan elevado de lienzos en el plazo que se había fijado, el bohemio puso a su disposición un elenco de pintores para que le ayudasen a concluir los ejemplares; muchos de los cuales eran discípulos del propio Mengs y de Francisco Bayeu: Antonio Carnicero, José Beratón, Gaspar de Illofrío y Manuel de la Cruz. Para noviembre, las pinturas se habían concluido. Si Castillo pintó los modelos compaginando su ejecución con los cuadros para los tapices de la pieza del cámara

del príncipe en el Palacio de San Lorenzo del Escorial, es probable que los pintase entre abril –fecha de la cuarta entrega de la citada serie– y el mismo mes de noviembre, pues para la quinta entrega de la pieza de cámara –entregada en septiembre de 1775–, sólo había realizado un modelo; esto es, que las pinturas las habría concluido en seis meses y medio aproximadamente.



Fig. 61. ***La Fama***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 69).

Según la cuenta presentada en noviembre de 1775, las pinturas para la colgadura comprendían «seis quadros yguales, su alto nueve pies y siete dedos y su ancho dos pies y siete dedos y

medio, representan un ornato colorido a el que forma medio un candelero bronceado, varias aves y flores que lo hermosean y adornan», le seguían «otros seis quadros yguales entre sí para exemplares de las sobrepuertas, su alto tres pies y catorce dedos y su ancho tres y doce [107,5 x 104 cm], pintados del mismo estilo que los anteriores, con un niño colorido en cada una que esgrime un arte»; además de «otros dos quadros para exemplares de rinconeras, su alto nueve pies y siete dedos y diez dedos de ancho el uno y el otro seis [263 x 17 cm y 263 x 10,2 cm], pintados a el estilo dicho» y «otros dos cuadros yguales para exemplares de los sobrebalcones, su alto cada uno ocho dedos y medio y su ancho siete pies y dos dedos [14,5 x 198,7 cm], compañeros en el estilo a los anteriores»[139]. Poco más añadía el recibo de Cornelio van der Goten[140].

Por la obra Castillo recibió 8.000 reales, 2.500 percibió Carnicero, Beratón 2.000, Illofrío 1.800 y tan sólo 720 Manuel de la Cruz. Cantidades a las que se debían de sumar 1.233 reales en gastos de colores, telas, bastidores y oro «para luzearla»[141]. La cuenta, según el dictamen de Mengs, fue confirmada por Sabatini, quien pasó aviso al secretario de Hacienda, Miguel de Múzquiz[142]. A comienzos de diciembre se hacía efectiva, cuando el contralor de la real casa, capilla y cámara del rey, Juan Francisco de Ochoa, informaba que se librase por tesorería general[143].

La factura presentada por Castillo no sigue ni seguirá los trámites que estaban establecidos para este tipo de obras: no presenta la tasación correspondiente de cada una de las pinturas, los gastos de materiales se inscriben aparte y tampoco se dice qué parte le tocó pintar a cada pintor-ayudante. Está más cerca de una contrata que del trabajo de un pintor subalterno, lo que vendría a reforzar la idea de la prisa que se tenía por concluir la decoración del gabinete, seguramente por deseo de la propia Princesa.

La ejecución de los ejemplares para una colgadura de tapicería fina de marcado carácter clásico requería de un pintor familiarizado con este tipo de representaciones. Los trabajos llevados a cabo por José del Castillo para la tapicería del dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid (con la que ésta tiene muchas similitudes) debió de pesar en la elección del bohemio. Castillo tuvo que hacer un modelo completo de paño vertical, a partir del cual los pintores-ayudantes ejecutarían réplicas con los componentes esenciales del ejemplar, reservándose el madrileño los elementos que singularizan cada cuadro: la figuración de las aves. De la misma forma se debió de trabajar con los cuadros para las sobrepuertas, donde las figuras de los angelotes son indiscutiblemente de Castillo, mientras que los roleos y las guirnaldas que los acompañan se debieron de pintar por los otros pintores a partir de un primer modelo completo. En cuanto a los ejemplares para las sobrepuertas y rinconeras, los únicos elementos que singularizan estas representaciones son las pequeñas aves que campean en su superficie, elementos que debió de pintar José del Castillo.

---

[139] Documento 155.
[140] Documento 154.
[141] Documento 155.
[142] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/2. 26-11-1775.
[143] AGP, Carlos III. leg. 88². 29-11/5-12-1775.



Fig. 62. ***La Historia***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 72).

Los 16 lienzos fueron registrados en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781, 1782 y 1786[144], pasando a formar parte de los fondos del Museo Nacional del Prado en 1870. De los seis modelos de paños verticales, sólo cinco ingresaron en el

[144] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 1780/1781, relación 9, núms. 129-139; 17-1-1782, relación 7, núms 32-47; 29-3-1786, en la «pieza del gavinete azul de la serenísima señora Princesa en el real palacio del Pardo […]». Documento 216: «De orden y con dirección de don Antonio Rafael Mengs pinté los exemplares para el gabinete de la serenísima señora princesa en el real palacio del Pardo; representa adornos de varios colores, aves, y flores todo sobre fondo azul claro», núms. 37-52.

Museo del Prado como *Decoración pompeyana a candelieri con aves y flores* y con 265 x 62 cm, mientras que en la actualidad figuran con 273 x 74 cm[145]; seguramente porque desde 1946, por orden ministerial, están depositados en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid, donde se les puso un marco para exponerlos en sus salas y en las medidas figuran las dimensiones del mismo. En cambio, se conservan en el Museo del Prado los seis modelos de sobrepuerta, identificados como alegorías de las artes. Castillo no especificaba en su cuenta ninguna de las expresadas artes, aunque sí se recogieron en los diferentes inventarios de pinturas de la fábrica de tapices y en la relación de los cuadros que el pintor realizó para la fábrica, equivocando muchas de sus representaciones[146]: la *Pintura*, la *Arquitectura*, la *Fama*, la *Música*, la *Astronomía*, o el que mejor parece que la identifica y así se señala en la base de datos de Patrimonio Nacional, la *Geografía* y la *Aritmética*, que en Patrimonio Nacional está considerada como la *Poesía*, y para el que esto escribe es la *Historia*. Figuraron en el inventario de ingreso en el Museo del Prado con 108 x 104 cm y en el actualizado con 117 x 113 cm; quizá, como los cinco ejemplares anteriores, al incluir en sus medidas las molduras que los enmarcan. Los seis se custodian en el almacén del Museo del Prado. También se registran en el Museo del Prado los dos ejemplares de sobrebalcón, ambos recogidos en un único lienzo, ya que figuraban con la misma medida. No obstante, al poseer dos números en el inventario de pinturas de la fábrica en 1782 (46 y 47), se dio como perdido uno de ellos, confundiendo su altura con su anchura y viceversa. En el actualizado continua el error. Al igual que las pinturas destinadas a paños verticales, está depositado, desde 1946, en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Por el contrario, no se han podido identificar en el museo los dos ejemplares para rinconeras. A su ingreso en el Prado, figuraron los dos con 10 cm de ancho. Tal vez, como en el caso anterior, las dos representaciones se pintaron en un mismo lienzo y hubiese sido recortado para igualar sus medidas.

Desde su conclusión, el gabinete se conserva sin ningún tipo de alteración importante, si se exceptúa algunas piezas del mobiliario[147]. La estancia contiene seis puertas y dos balcones o ventanas. Éstas últimas, al dar a la fachada del mediodía, tienen vanos de grandes dimensiones. Los muros septentrional, oriental y de poniente se estructuran de la misma forma: en los paramentos este y oeste, dos puertas en sus extremos coronadas por sobrepuertas y dos paños verticales flanqueando un espejo que se sitúa en el centro del muro, con su correspondiente consola a los pies, y, en el caso del muro norte, una chimenea. En el alzado sur, la altura de los balcones sólo permite situar tiras de paño sobre ellos, haciendo las funciones de sobrebalcones. En este paramento tampoco hay espacio para colgar paños verticales, situándose, en el intersticio de las dos ventanas, un espejo.

[145] Orihuela (1996), núms. 5058-5063, 734-7352, pp. 595-597.
[146] No deja de sorprender que los errores persistan en la relación redactada por el propio Castillo.
[147] López Marsá (1994), pp. 49-56.

Lienzo.	Núm. inv.	Medidas (cm).	Localización.	Tapiz.	Función.	Núm. inv.	Medidas (cm).
Candelero con búho y guacamayos.	P5058.	277,5 x 77,5.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	Sí.	Paño de colgadura.	PN. 10069757.	261 x 66.
Candelero con aguilucho y palomas.	P5060.	277,5 x 77,5.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	Sí.	Paño de colgadura.	PN. 10069761.	261 x 66.
Candelero con zancuda y loros.	P5061.	277,5 x 77,5.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	Sí.	Paño de colgadura.	PN. 10069765.	261 x 66.
Candelero con rapaz, zancuda y faisán.	P5062.	277,5 x 77,5.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	Sí.	Paño de colgadura.	PN. 10069758.	261 x 66.
Candelero con torcaz, ave y perdiz.	P5063.	277,5 x 77,5.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	Sí.	Paño de colgadura.	PN. 10069762.	261 x 66.
Candelero con zancuda y papagayos.	No.			Sí.	Paño de colgadura.	PN. 10069766.	261 x 66.
Grutesco pompeyano.	P5059.	41,5 x 206.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	Sí	Sobrebalcones	PN. 10069793.	12 x 189.
						PN. n.º 10069794.	12 x 189.
Grutesco pompeyano.	No.			Sí.	Rinconera.	PN. 10069768.	261 x 12.
Grutesco pompeyano.	No.			Sí.	Rinconera.	PN. 10069795.	261 x 5.
Pintura.	P7347.	117 x 113.	Museo del Prado.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10069759.	110 x 101.
Arquitectura.	P7348.	117 x 113.	Museo del Prado.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10069767.	110 x 101.
Fama.	P7349.	117 x 113.	Museo del Prado.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10069756.	110 x 101.
Música.	P7350.	117 x 113.	Museo del Prado.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10069760.	110 x 101.
Geografía.	P7351.	117 x 113.	Museo del Prado.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10069763.	110 x 101.
Historia.	P7352.	117 x 113.	Museo del Prado.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10069764.	110 x 101.

Tabla 10. Correspondencia entre los lienzos y tapices destinados al gabinete de la princesa de Asturias en el palacio del Pardo en Madrid.

Los tapices se conservan *in situ* y ya fueron registrados en el inventario redactado tras la muerte del rey Carlos III[148]. Los seis paños verticales de la colgadura: *Candelero con búho*

[148] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.732, p. 210.

y guacamayos (PN. núm. 10069757, seda y lana, 261 x 66 cm), *Candelero con aguilucho y palomas* (PN. núm. 10069761, seda y lana, 261 x 66 cm), *Candelero con zancuda y loros* (PN. núm. 10069765, seda y lana, 261 x 66 cm), *Candelero con rapaz, zancuda y faisán* (PN. núm. 10069758, seda y lana, 261 x 66 cm), *Candelero con torcaz, ave y perdiz* (PN. núm. 10069762, seda y lana, 261 x 66 cm) y, por último, aquel cuyo lienzo está perdido o en paradero desconocido, donde figura un *Candelero con zancuda y papagayos* (PN. núm. 10069766, seda y lana. 261 x 66 cm); las seis sobrepuertas: la *Pintura* (PN. núm. 10069759, seda y lana, 110 x 101 cm), la *Arquitectura* (PN. núm. 10069767, seda y lana, 110 x 101 cm), la *Fama* (PN. núm. 10069756, seda y lana, 110 x 101 cm), la *Música* (PN. núm. 10069760, seda y lana, 110 x 101 cm), la *Geografía* (PN. núm. 10069763, seda y lana, 110 x 101 cm) y la *Historia* (PN. núm. 10069764, seda y lana, 110 x 101 cm); los dos sobrebalcones (PN. núms. 10069793 y 10069794, seda y lana, 12 x 189 cm, las dos); y las dos rinconeras, cuyo lienzo matriz no ha podido ser identificados entre los fondos del Museo Nacional del Prado (PN. núms. 10069768 y 10069795, seda y lana, 261 x 12 cm y 261 x 5 cm)[149] (**Tabla 10**).

6.8. Las pinturas para los tapices del gabinete del óvalo en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial

De todos los gabinetes reservados a los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, el denominada gabinete del óvalo, también llamado gabinete de la princesa de Asturias, es el único que se mantiene intacto en la actualidad. Debió de configurarse a comienzos de la década de los setenta por el arquitecto y común del real sitio de San Lorenzo del Escorial Juan Esteban, bajo la supervisión de Francesco Sabatini, y surgió al suprimirse una escalera secundaria del cuarto de los príncipes, destinando su caja para un gabinete. Su paramento occidental quedaría adyacente a una escalera de caracol de nueva construcción, cuya única vía de comunicación era un vano en forma de óvalo que haría las veces de lucerna en la escalera, al entrar la luz natural desde el balcón del gabinete, motivo por el cual se le vino a denominar «gabinete del óvalo»[150].

Tras el éxito cosechado por Castillo en la ornamentación de la pieza del tocador de la princesa en el Palacio del Pardo, Mengs le encargaría a finales de 1775 o comienzos de 1776 las pinturas necesarias para la colgadura en tapiz del gabinete del óvalo[151].

Según la documentación, el 9 de agosto de 1776 José del Castillo había entregado, por orden de Sabatini y bajo la dirección de Mengs, siete lienzos. El primero se describía como

[149] Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 514-529, pp. 295-300; Sancho (2002), notas 13-27, pp. 244 y 245. La identificación de las aves en todos los paños de colgadura es aproximada.
[150] Sanz de Miguel (2015), vol. I, p. 109.
[151] Morales y Marín (1991), docs. 252-256 y 259, pp. 180-185.

«un quadro de seis pies y doze dedos de ancho y de nueve pies y treze dedos de alto, pintados en él festones de flores, con pájaros sobre fondo encarnado, una moldura de color de oro que cierra un plano morado y sobre éste, se ve un quadro con dos figuras con un marco, ymitando las pinturas de Ercolano», valorado en 2.500 reales. El siguiente se trataba de «otro quadro de tres pies y ocho dedos de ancho y de alto cinco pies y en él, pintada sobre un fondo negro, una baylarina con moldura a color de oro y festones de flores a el reedor», tasado en 1.000 reales. El tercero, «de tres pies y catorce dedos de ancho y alto cinco pies y un dedo, compañero en la obra a el anterior, sólo que varía en figura y flores», se valoraba en 1.000 reales. Del cuarto sólo se decía que era «de tres dedos de ancho y de alto nueve pies y treze dedos, pintado en él un festón de flores» y se ajustaba en 200 reales. El quinto figuraba como «otro de diez dedos de ancho y de la dicha altura, con doble festón de flores», tasado en 400 reales. Le seguía otro, que valoraba también en 400 reales, «su ancho onze dedos y de la misma altura y de ygual significado». Y el séptimo y último, se inscribía como «otro quadro, su ancho cinco pies y seis dedos y su alto tres pies y dos dedos, representa a un niño en un carro tirado de delfines sobre un fondo morado, con una moldura a color de oro que le haze marco y al reedor festones de flores y pájaros, sobre fondo encarnado», tasado en 600 reales. La cuenta ascendía a 6.100 reales. El 30 de septiembre, Sabatini reconocía las pinturas de Castillo, «con el dictamen del señor don Antonio Raphael Mens […]» y resolvía pagar lo señalado por el madrileño[152].

A finales de marzo de 1777 Castillo volvía a hacer entrega de otro modelo más; esta vez se trataba de «un quadro de onze pies y quinze dedos de ancho y de nueve pies y treze dedos de alto, pintados en él festones de flores sobre fondo encarnado con algunos pájaros y cameos que hazen fondo a los dichos festones, sigue una moldura a color de oro, que haze marco a un fondo morado, sobre éste se finje un quadro colorido con quatro figuras de tres pies de alto que asidas de las manos forman una danza vajo un pórtico, sostenido de columnas dóricas, y por los yntercolumnios se ve una vista de país. Sobre este quadro, en el medio, se ve un vaso de mármol con flores y de él salen dos vástagos de parra que circundan dos óvalos y en cada uno un niño de claro y oscuro, que representan dos amorcillos, sobre fondo de ágata. Todo sobre el estilo de los fragmentos del Erculano», valorado en 7.000 reales[153].

La definitiva marcha de la Corte de Anton Raphael Mengs (el 27 de enero de 1777[154]), provocó que Sabatini encargase la tasación del cuadro al pintor de cámara Mariano Salvador Maella[155], quien dictaminó que valía los 7.000 reales señalados por Castillo[156]; cantidad que se ordenaba pagar a finales de ese mismo mes por tesorería mayor, junto a otras tres cuentas que habían presentado otros pintores, ascendiendo la cantidad a 33.000 reales[157].

---

[152] Documentos 163 y 164; AGP, Carlos III, leg. 88². 30-9-1776. A pesar de señalarse en el recibo del director de la fábrica, Cornelio van der Goten, que eran siete los lienzos pintados por Castillo, sólo describía seis.
[153] Documentos 167 y 168; AGP, Carlos III, leg. 88². 29-3/14-4-1777.
[154] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.038. 7-4-1777.
[155] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/2. 30-8-1776.
[156] AGP, Carlos III, leg. 88². 24-3/29-3/14-4-1777.
[157] AGP, Carlos III, leg. 88². 23-4-1777; Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/2.17-4-1777.



Fig. 63. ***Dos figuras con guirnaldas***, Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 75).

Finalmente, el 11 de agosto Castillo entregaba el último ejemplar de la serie. Nuevamente se trataba de un solo lienzo, cuyo valor alcanzaba los 7000 reales: «de onze pies y quinze dedos ancho y de nueve pies y 13 dedos alto, representa festones de flores sobre fondo encarnado con algunos pájaros y cameos que hazen fondo a los festones; sigue una moldura de color de oro, que haze marco a un fondo morado, sobre el que se finje un quadro colorido con quatro figuras que forman un sacrificio con un candelabro en medio, que lo adornan con festones de flores devaxo de un pórtico sostenido de seis columnas dóricas. Sobre este quadro, se ve un vaso de mármol con flores y de él salen dos vástagos de parra que circundan dos óvalos y en cada uno un niño de claro y oscuro, sobre fondo de ágata, todo sobre su estilo de los fragmentos del Ercolano».

En esta ocasión, la pintura fue tasada por el pintor Andrés de la Calleja, que coincidía con lo expresado por Castillo. Un mes después, Sabatini confirmaba su dictamen. La cuenta fue presentada en los gastos extraordinarios de ese año, junto a otras cuentas de los pintores Francisco Goya y Ginés Andrés de Aguirre, cuyo importe ascendía a 28.000 reales, «según explican las tres adjuntas cuentas que con papel de 19 de septiembre último me ha dirigido V.E. y ha aprovado S.M. Y lo aviso a V.E. para su noticia»[158].

En total, Castillo pintó nueve lienzos: seis con representaciones figuradas y tres con porciones de flores y adornos «a la antigua». Los primeros, ingresaron en 1870 en el Museo Nacional del Prado y por orden ministerial, desde 1946, están depositados en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid. No se registra el ingreso de los tres últimos en el Museo del Prado, actualmente desaparecidos o en paradero desconocido; tal vez quedasen en los almacenes de la fábrica de tapices.

Ciertos problemas plantea lo señalado por Castillo en su relación de pinturas para la fábrica de 1793, pues en su asiento decía haber pintado quince cuadros, repitiendo algunos de los asuntos a los que asignan medidas diferentes[159]. No obstante, en los inventarios de pinturas de la fábrica de 1782 y de 1786, se registran los nueve lienzos documentados, por lo que se deduce que al registrarse diferentes descripciones de los mismos asuntos en 1782 y 1786, Livinio Stuyck debió de presentar a Castillo las entradas como si fuesen distintos cuadros y el madrileño, a sabiendas de las pinturas que había ejecutado, no subsanó el error, al aumentar considerablemente el número de obras, pensando que así le beneficiaría a la hora de pedir la gracia que solicitaba.

Los tres cuadros no figurados representan «un festón de flores». Por sus dimensiones se trata de tres rinconeras o suplementos, todos de nueve pies y trece dedos de alto por tres, diez y once dedos de ancho respectivamente (273,2 x 5,1 cm, 273,2 x 17 cm y 273,2 x 18,7 cm). Se registraban en el inventario de 1782 con la misma medida señalada por el pintor y en el de 1786 con diez pies de altura por medio pie de anchura. En la relación de pinturas del madrileño, aparecían las tres repetidas: tres de ellas con las dimensiones

[158] Documentos 173 y 174; AGP, Carlos III, leg. 88². 19-8/19-9/3-10--1777.
[159] Documento 216: núms. 54-68.

apuntadas y las otras tres con nueve pies y trece dedos de altura y de anchuras diferentes: dos con doce dedos y el tercero con seis dedos (273,2 x 20,4 cm, 273,2 x 20,4 cm y 273,2 x 10,2 cm)[160].



Fig. 64. ***Danzantes***, Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 79).

En cuanto a los seis cuadros figurados, el primero, *Dos figuras con guirnaldas*, de nueve pies y trece dedos de alto por seis pies y doce dedos de ancho (273,2 x 187,8 cm), representa dos figuras alegóricas, según el inventario de pinturas de 1782 y dos figuras de Herculano, según el de 1786. En la relación de Castillo, aparecía como dos cuadros de figuras alegóricas y con anchuras diferentes. En el inventario de ingreso en el Museo del Prado (1870), se registraba como dos figuras mitológicas y en el actualizado como *Decoración pompeyana con*

[160] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 17-1-1782, núms. 52-54; 29-3-1786; y documento 216: núms. 57-59 y 64-66.

figuras femeninas[161]. En la actualidad, las medidas no corresponden a las señaladas en los documentos, al tener diez centímetros menos de anchura; lo que permite pensar que el lienzo se recortó por ambos lados en una pequeña porción.



Fig. 65. ***Ninfas adornando un candelero***, Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 80).

Decoración pompeyana con cenefa en forma de guirnalda rodeando una figura femenina: *Ménade danzante con sítula y patena*, de cinco pies de alto por tres pies y ocho dedos de ancho (139,5 x 97,3 cm), figuraba en el inventario de pinturas de 1782 como una bailarina vestida con ropa verde y en 1786 se describía sólo con los atributos que porta en sus manos: un platillo y una cesta. En la relación de Castillo, se vuelve a señalar como dos obras según lo indicado en los dos inventarios de la fábrica; quedando descrito a su ingreso en el Prado como una figura pompeyana con manto verde, un plato y un jarro en las manos (145 x 97 cm)[162].

[161] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 17-1-1782, núm. 49; 29-3-1786; y documento 216: núms. 54 y 61; ORIHUELA (1996), p. 598.

[162] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 17-1-1782, núm. 50; 29-3-1786; y documento 216:

Los mismos problemas plantea *Ménade danzante con tirso*, que sólo difería con el anterior «en figura y flores», de cinco pies y un dedo de alto por tres pies y catorce dedos de ancho (142,2 x 107,5 cm). En la relación de Castillo se señalaba como dos pinturas distintas: una bailarina vestida de azul, según lo apuntado en el inventario de la fábrica de 1782, y una figura con cetro y un ramo de olivo, según lo que se señalaba en el de 1786. A su ingreso en el Prado, se decía que la figura vestía de azul y que llevaba un cetro y una rama de olivo, figurando en el actualizado como una *Mujer con manto y cetro en una guirnalda de flores*[163].

No sucede lo mismo con el modelo de sobrebalcón, *Amorcillo sobre biga tirada por delfines*, de tres pies y dos dedos de alto por cinco pies y seis dedos de ancho (87 x 149,7 cm), pues no llegó a duplicarse en la relación de Castillo[164].

En cuanto a las dos grandes composiciones de la serie, ambas de nueve pies y trece dedos de alto por once pies y quince dedos de ancho (273,2 x 332,4 cm): *Danzantes* y *Ninfas adornando un candelero*, sus medidas aparecían sólo en pies en el inventario de la fábrica de 1786 (279 x 334,8 cm) y con sus dimensiones originales a su ingreso en el Prado, donde se identifican como *Cenefa rodeando a cuatro ninfas y dos medallones con cupidos* y *Decoración pompeyana de cenefas con guirnaldas rodeando a cuatro ninfas* respectivamente[165].

En el testamento redactado tras el fallecimiento de Carlos III, los tapices (tres paños centrales, tres suplementos, dos sobrepuertas y un sobrebalcón) se recogían en su ubicación original[166], donde continúan colocados hoy en día[167] (**Tabla 11**).

---

núms. 55 y 63; Orihuela (1996), p. 597.

[163] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 17-1-1782, núm. 51; 29-3-1786; y documento 216: núms. 56 y 62; Orihuela (1996), p. 597.

[164] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 17-1-1782, núm. 55; 29-3-1786; y documento 216: núm. 60; Orihuela (1996), p. 598.

[165] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681, 17-1-1782, núms. 56 y 57; 29-3-1786; y documento 216: núms. 67 y 68; Orihuela (1996), pp. 597 y 598.

[166] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.753, p. 224.

[167] *Dos figuras con guirnaldas* (PN. núm. 10032555, seda y lana, 284 x 184 cm, con moldura dorada), *Danzantes* (PN. núm. 10032554, seda y lana, 284 x 342, con moldura dorada), *Ninfas adornando un candelero* (PN. núm. 10032556, seda y lana, 284 x 346 cm, con moldura dorada), *Ménade danzante con sítula y patena*, vestida con manto verde (PN. núm. 10032553, seda y lana, 154 x 116 cm, con moldura dorada), *Ménade danzante con tirso*, vestida con manto azul (PN. núm. 10032557, seda y lana, 154 x 116 cm, con moldura dorada) y *Amorcillo sobre biga tirada por delfines*, un niño sobre un carro tirado por delfines (PN. núm. 10032559, seda y lana, 99 x 166 cm, con moldura dorada. De los tres suplementos, sólo está catalogado uno en Patrimonio Nacional, quizá porque son iguales y tienen las mismas dimensiones (PN. núm. 10032558, seda y lana, 154 x 33,5 cm, con moldura dorada) (Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 499-504, pp. 288-290).

Lienzo.	**Núm. inv.**	**Medidas** (cm).	**Localización.**	**Precio** (reales).	**Tapiz.**	Función.	**Núm. inv.**	**Medidas** (cm).
Dos figuras con guirnaldas.	P5066.	276,5 x 182.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	2.500.	Sí.	Paño central.	PN. 10032555.	284 x 184.
Ménade danzante con sítula y patena.	P5057.	146,5 x 110,5.	Tribunal Supremo de Justicia en Madrid.	1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10032553.	154 x 116.
Ménade danzante con tirso.	P5064.	146,5 x 110,5.	Tribunal Supremo de Justicia en Madrid.	1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10032557.	154 x 116.
Amorcillo sobre biga tirada por delfines.	P5065.	91,5 x 158.	Tribunal Supremo de Justicia en Madrid.	600.	Sí.	Sobrebalcón	PN. 10032559.	99 x 166.
Danzantes.	P5068.	274,5 x 342,5.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	7.000.	Sí.	Paño central.	PN. 10032554.	284 x 342.
Ninfas adornando un candelero.	P5067.	274,5 x 349.	Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.	7.000.	Sí.	Paño central.	PN. 10032556.	284 x 346.
Festón de flores.	No.			400.	Sí.	Rinconera.	PN. 10032558.	154 x 33,5.
Festón de flores.	No.			400.	Sí.	Rinconera.	s/núm.	s/m.
Festón de flores.	No.			200.	Sí.	Rinconera.	s/núm..	s/m.

Tabla 11. Correspondencia entre los lienzos y tapices destinados al gabinete de la princesa de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Según esta disposición, en el paramento occidental, aquél que se sitúa de espaldas a la escalera de caracol, cubre toda su superficie el tapiz *Dos figuras con guirnaldas*, que quedaba horadado en su parte superior para cobijar el vano por el que desde la pared de enfrente entraba la luz hacia la citada escalera. Enfrentado y coronando el balcón, se dispone *Amorcillo sobre biga tirada por delfines* y flanqueando las jambas del mismo, dos tiras con decoración de *Festones de flores*. Los muros septentrional y meridional poseen la misma configuración: un paño grande y una sobrepuerta que cobijan en su zona oriental los accesos al dormitorio de los príncipes, en su puerta norte (actual sala de Audiencias) y en su puerta sur, a la pieza de vestir del príncipe (actual dormitorio de la Reina). Así, el muro norte se constituye por *Danzantes* y *Ninfas adornando un candelero* y la sobrepuerta Ménade danzante con tirso y el muro sur por *Danzantes* y la sobrepuerta *Ménade danzante con sítula y patena*[168].

6.9. Un cuadro para el cuerpo de la nave de la iglesia del monasterio de la Encarnación en Madrid

En 1755, la iglesia del real monasterio de monjas agustinas recoletas de la Encarnación en Madrid sufría las fatales consecuencias de un incendio. Por expreso deseo de la priora del convento, la madre María Teresa de Jesús, y el apoyo del rey Fernando VI se hizo realidad un exhaustivo plan de remodelación interior que se llevó a cabo entre aquella catastrófica fecha y 1767 (si no mucho después)[169]. El encargado de dirigir las obras fue el arquitecto Ventura Rodríguez, quien el 20 de julio de 1755 diseñó una decoración interior en «orden jónico»[170]. Para la ornamentación del cuerpo de la iglesia, se pensó en la ejecución de cuatro grandes lienzos -dos a cada lado de su única nave- con historias de la vida de san Agustín.

Sobre estos lienzos, no se ha podido encontrar documentación sobre su contrata, hechura, plazos y remuneración, por lo que, para su análisis, hay que tener en cuenta diferentes fuentes, memoriales y documentos paralelos y posteriores a su ejecución.

Ponz afirmaba que «la nave tiene a cada lado una tribuna en el medio y entre las pilastras, quatro pinturas grandes, hechas por don Joseph Castillo, D. Ginés Aguirre, don Joseph Ramos y don Gregorio Ferro; cuyos asuntos son tomados de la vida de San Agustín»[171]. Estos lienzos, conservados *in situ*, decoran los flancos de las citadas tribunas, desnudas antes de la remodelación llevada a cabo por Ventura Rodríguez[172].

---

[168] Reuter (2008b); Sanz de Miguel (2012), pp. 28-47; (2015), vol. I, pp. 320-334.
[169] Tormo (1927) [ed. (1979), p. 34].
[170] Llaguno y Amírola (1829), tomo IV, p. 241.
[171] Ponz (1776), tomo V, pp. 180 y 181.
[172] *Vida de la Venerable M. Mariana* (1646), p. 232.



Fig. 66. ***San Agustín repartiendo limosna a los necesitados***, Museo de Bellas Artes de Santander (cat. núm. P. 29).

De los autores de los cuadros no habría que señalar reparo alguno a lo expuesto por Ponz, si no es por el citado Ramos. Un desconocido pintor, que podría identificarse con José

Ramos Guillén, natural de Ronda, discípulo de Francisco Bayeu y, desde 1767, pensionado en la Corte por la Academia de San Fernando[173]. No obstante, en las fechas en las que se debieron de ejecutar las pinturas, como más adelante se señalará, era un artista en ciernes y no estaba a la altura de un encargo de este calado, por lo que se debe de descartar de entrada como autor de uno de estos cuadros. En las notas biográficas inéditas redactadas por Juan Agustín Ceán Bermúdez para la segunda edición de su *Diccionario*, se señala que el autor del cuadro es en verdad el pintor madrileño Francisco Javier Ramos, discípulo de Mengs, interpretándose lo señalado por Ponz como una errata[174].

Aclarado este punto, se abordarán a continuación los asuntos de los lienzos. Según fueron identificados por Tormo en su día, los cuadros representan historias de la vida de san Agustín, obispo de Hipona y uno de los cuatro padres de la Iglesia occidental: *San Agustín y el misterio de la Santísima Trinidad*, *La muerte de san Agustín*, *San Agustín repartiendo limosna a los necesitados* y *San Agustín contra los donatistas*[175]. De todos ellos, no parece que encaje bien la representación de *San Agustín contra los donatistas*. El asunto propuesto recoge la conferencia en la que participó el santo en Cartago (411) para reconciliar a la Iglesia Católica con los donatistas; herejía fundada por Donato en el siglo IV (Numidia) que proclamaba que sólo los sacerdotes de moral intachable podían administrar los sacramentos. Las representaciones sobre este asunto son muy escasas y poco tienen que ver con el lienzo representado en la Encarnación. El grabador flamenco Schelte Adams Bolswert grabó en colaboración con Cornelis Galle la *Iconographia magni patris Aurelii Augustini* (Amberes, 1628), veintiocho estampas sobre la vida de san Agustín encargadas por el prior de la ermita de Malinas Georges Maigret. Unas estampas muy difundidas por toda Europa, que llegó a emplear el pintor José García Hidalgo como fuente para la ejecución de las veintisiete escenas de la vida de san Agustín destinadas a la decoración del claustro principal bajo del convento de San Felipe el Real de Madrid (1699/1711). Una de estas escenas recoge a *San Agustín ante el emperador Honorio*, que viene a corresponder perfectamente con el lienzo de la iglesia de la Encarnación y por el que uno se debe de inclinar a la hora de señalar el asunto que recoge el lienzo[176].

En cuanto a la paternidad de las pinturas, se tiene el testimonio contemporáneo de las pinturas ejecutadas por Francisco Javier Ramos, que había realizado «el quadro del tránsito de san Agustín»[177], y por Castillo, que había pintado el «San Agustín dando limosna»[178], mientras que de los lienzos ejecutados por Gregorio Ferro y Ginés Andrés de Aguirre sólo se tiene noticia de su intervención, pero ninguna de los asuntos que habían desarrollado[179].

---

[173] Ansón Navarro (2007b), pp. 31-33

[174] bne, mss. 21.455[8]/132 (Jordán de Urríes (2015), nota 5, p. 229).

[175] Tormo (1979), p. 34.

[176] López Ortega (2020-2021), pp. 145 y 146.

[177] bne, mss. 21.455[8]/132 (Jordan de Urríes (2015), nota 5, p. 229).

[178] *Distribución* (1796), tomo IV, pp. 39 y 40.

[179] asf, sig. 1-41-1, citados en sendos memoriales: el de Ferro fechado el 18-8-1795 (Morales y Marín (1999), doc. 60, p. 256), y el de Aguirre el 20-3-1785 (López Ortega (2017/2018)). En la entrada dedicada a Ferro,

No sería hasta lo publicado por Mesonero Romanos y ya a mediados del siglo XIX –posteriormente avalado por exámenes estilísticos– cuando se confirmasen sus autorías. Según lo indicado por Romanos, el «primero de la derecha, de don Ginés Aguirre, segundo, de don Francisco Ramos; primero de la izquierda, de don Gregorio Ferro, y segundo de la izquierda, de don José Castillo»[180]. Esto es, que en el lado de la epístola, el primer lienzo más próximo a los pies de la iglesia, el *San Agustín ante el emperador Honorio*, era de Ginés Andrés de Aguirre, y el segundo, el más próximo al presbiterio, *La muerte de san Agustín*, era de Francisco Javier Ramos, mientras que en lado del evangelio, el más próximo a los pies, el *San Agustín y el misterio de la Santísima Trinidad* fue pintado por Gregorio Ferro, y el segundo era de José del Castillo: *San Agustín repartiendo limosna a los necesitados*.

Más difícil es precisar a quién se debió la contratación de los pintores. Es probable que en todo ello interviniese Vicente Pignatelli de Aragón y Moncayo (1726-1770), clérigo y pintor no profesional que había estudiado con José Luzán Martínez. Amante de las artes, promocionó su protección y desarrollo, siendo miembro destacado en la Junta Preparatoria para la fundación de una Academia de Bellas Artes en Zaragoza. Por deseo del Rey, en 1759, se trasladó a Madrid, ocupando el cargo de capellán mayor del monasterio de la Encarnación, al tiempo que se relacionaba estrechamente con la Academia de San Fernando: en 1767, fue nombrado por aclamación académico de honor; al año siguiente se le distinguió con el título de académico de mérito por la Pintura; en 1769, secretario de la corporación y, por expreso deseo del Rey, consiliario y viceprotector (el 9 de marzo de 1770); cargo que llegaría a ostentar unos meses, pues fallecía en Zaragoza el 6 de septiembre de ese año[181]. La otra persona por la que parece inclinarse la balanza es Anton Raphael Mengs. Pignatelli mantuvo buenas relaciones con el bohemio, defendiéndole durante los duros enfrentamientos que éste sostuvo con algunos de los miembros de la Academia[182].

Todos los pintores mantenían o habían mantenido estrechas relaciones con la Academia y la mayoría con Mengs: los cuatro habían cursado sus estudios en la Academia y Aguirre, Ferro y Castillo habían conseguido sendas pensiones por la Junta. Además, Ferro, Ramos y Castillo eran discípulos del bohemio. Más problemas podría plantear la relación entre Mengs y Aguirre, aunque mucho tendría que haber jugado el hecho de que, por estos años, el murciano entrara a trabajar como oficial en el obrador del pintor de cámara Mariano Salvador Maella, discípulo y colaborador del bohemio[183].

Ninguna de las guías del monasterio de la Encarnación hace referencia a las dimensiones de los cuadros. Su gran tamaño, la altura a la que están situados y, sobre todo,

---

Ceán Bermúdez decía que para el convento de la Encarnación en Madrid había ejecutado «uno de los quatro lienzos que están en la iglesia relativos a la vida de san Agustín» (BNE, MSS. 21.455[8]/45).

[180] MESONERO ROMANOS (1844), p. 172.

[181] CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo IV, pp. 96-98; LATASSA Y ORTIN (1798-1802), tomo II, p. 550; BÉDAT (1989); ANSÓN NAVARRO (1986), pp. 49 y 50.

[182] ÁGUEDA VILLAR (1983), pp. 445-476.

[183] LÓPEZ ORTEGA (2020)

el escaso interés que ha tenido su estudio, podría explicar que no se haya aportado noticia alguna en este sentido. En los sucesivos inventarios decimonónicos que se han manejado de los muebles, alhajas, pinturas y efectos de toda clase que se encontraban en el convento de la Encarnación al constituirse en parroquia ministerial por haberse declarado propiedad real (1842), se registran «cuatro cuadros grandes entre pilastras, de lienzo en medio punto de 19 ½ palmos alto por 15 ancho, representan asuntos de la vida de san Agustín; son de Ferro, Aguirre, Castillo y Ramos, marcos dorados y moldeados»[184]. Si se considera, como parece lo más probable, que los cuatro lienzos tienen las mismas medidas, se estaría hablando de unas dimensiones cercanas a los 409,5 x 315 cm cada uno[185].

Uno de los aspectos más discutidos de los lienzos y quizá sobre el que más ríos de tinta se han vertido ha sido la fecha de su ejecución. Tormo señalaba que los cuatro lienzos pudieron pintarse «a competencia, similar y casi coetánea con la de los siete de San Francisco el Grande»[186], es decir, que se habrían ejecutado en los años ochenta del siglo XVIII; opinión que compartía Iglesias, en un estudio que dedicó a Gregorio Ferro[187]. Sambricio, en su monografía sobre Castillo, opinaba que los lienzos se ejecutaron hacia 1770[188], al que siguió en un principio Pérez Sánchez[189], para después dilatar su fecha de realización en una década, fechándolos entre 1770 y 1780[190]. Urrea, considerando la marcha de Ginés Andrés de Aguirre a México en 1786 y la estancia de Francisco Javier Ramos en Roma, concluyó que debían de fecharse en 1785[191]. Morales y Marín, que trató los lienzos de pasada en diferentes estudios, a pesar de los titubeos iniciales, los dató entre 1781 y 1783[192]. En cuanto al departamento de conservación del Monasterio, María Leticia Sánchez Hernández, siguiendo a Urrea, situó su realización en 1785[193].

No parece que los investigadores hayan reparado en un hecho crucial, que viene a fijar al menos una fecha *ante quem* para la ejecución de las pinturas y que descarta la mayoría de las fechas propuestas entre 1776 y 1785. Como ya se apuntó, Antonio Ponz citaba las cuatro obras en la primera edición de su *Viaje de España*, esto es, en 1776; lo que confirmaría que los lienzos estaban ya ejecutados y colocados en el cuerpo de la iglesia antes de aquella fecha. Es razonable pensar, por ciertas obras ejecutadas de pintura para la iglesia, que los lienzos se pintaran al mismo tiempo y en fecha no muy lejana a 1770.

---

[184] AGP, Administración, Patronatos, leg. 7.173/74; leg. 763/126 y /12. 1842/ 20-2-1843, 9-3-1843 y 19-10-1846.

[185] El palmo equivale a la cuarta parte de vara castellana, unos 21 cm aproximadamente.

[186] Tormo (1972), p. 34.

[187] Iglesias (1927), p. 31.

[188] Sambricio (1957), núm. 7, p. 37.

[189] Pérez Sánchez (1971b), p. 397; (1977), pp. 22 y 23.

[190] Pérez Sánchez (2006), p. 79.

[191] Urrea (1983), p. 521.

[192] Morales y Marín (1979), p. 18; (1994); (1999), núm. 38, pp. 131 y 132.

[193] García Sanz y Sánchez Hernández (2011), p. 84.



Fig. 67. ***San Agustín repartiendo limosna a los necesitados***, iglesia del monasterio de la Encarnación, Madrid (cat. núm. P. 30).

El cuadro de Castillo permanece desde su ejecución en su emplazamiento. En el Museo Nacional del Prado, se conservan tres dibujos de su mano que deben de ponerse en relación

con los grandes lienzos de la iglesia de la Encarnación[194]. Los tres recogen asuntos que finalmente no llegó a ejecutar Castillo: dos de ellos versan sobre el asunto ejecutado finalmente por Gregorio Ferro: *San Agustín y el misterio de la Santísima Trinidad*, y el tercero sobre *San Agustín ante el emperador Honorio*, que realizó finalmente Ginés Andrés de Aguirre. Es probable que, en un principio, a Castillo se le encargase la realización de varios de los asuntos –si no todos– o que, habiéndosele informado sobre los asuntos que se iban a tratar, ejecutase varios estudios sobre algunos de ellos antes de que se le señalase el que finalmente llevaría a cabo[195]. Por otro lado, hace algunos años, Jesús Urrea llegó a identificar un boceto del cuadro de Castillo, conservado hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Santander[196].

6.10. Las pinturas del oratorio portátil del infante don Carlos



Fig. 68. ***San José con el niño Jesús y san Carlos Borromeo adorando un crucifijo***, Museo Cerralbo, Madrid (cat. núm. P. 48).

[194] Pérez Sánchez (1971b), láms. IV y V, p. 397; Agüero (2014), p. 509.
[195] Pérez Sánchez (1977), pp. 22 y 23.
[196] Urrea (1983), pp. 520 y 521.

El 19 de septiembre de 1771, a las cinco y doce minutos de la tarde, la princesa María Luisa de Parma daba a luz, tras más de doce horas de parto, a un «robusto y hermoso infante». El Rey, que junto al Príncipe habían asistido a la Princesa en el alumbramiento, tomó al recién nacido entre sus brazos y salió con él a la sala contigua para mostrarlo a la Corte. Fue bautizado inmediatamente. El cardenal la Cerda y San Carlos, capellán mayor del rey y patriarca de las Indias, celebró el sacramento, imponiéndole por nombres Carlos Clemente Antonio de Padua Genaro Pascual José Francisco de Asís Francisco de Paula Luis Vicente Ferrer y Rafael. Fueron sus padrinos el sumo pontífice Clemente XIV, a quien representó en su ausencia el Rey, y el propio Carlos III, y testigos los infantes don Gabriel y don Antonio de Borbón. Concurrieron a tan solemne acto: la familia real, los jefes de Palacio, los grandes del reino, consejeros de Estado, embajadores, ministros extranjeros y distinguidas personalidades[197].

Para demostrar su goce –símbolo de la perpetuidad dinástica– y recordar «a la nación las gracias que toda ella debe al cielo por suceso tan venturoso», el rey Carlos III instituyó una nueva Orden de caballería bajo la protección de la Inmaculada Concepción: *La Real Distinguida Orden Española de Carlos Tercero*[198].

Pronto se truncaría la felicidad de la familia real, pues el infante fallecería el 7 de marzo de 1774, apenas dos años y medio después de su nacimiento. Antes, con motivo de su primer aniversario, el príncipe Carlos encargaría la ejecución de un oratorio portátil para su hijo.

Del aparato devocional –hoy en día perdido o en paradero desconocido– no se tienen noticias de cómo se estructuraba ni de quiénes fueron sus artífices. Es muy probable que se basase en el oratorio privado de sus padres, manteniendo la estructura típica de este tipo de mobiliario: un arcón o armario con armazón de madera articulado, forrado con tafilete claveteado a las juntas y terciopelo en su interior y bordado con hilos de oro o plata formando diferentes elementos decorativos. Por su condición, se abriría y cerraría para que fuera accesible su transporte.

De lo que sí se tiene constancia es de que, en su frente, se disponían una serie de pinturas que fueron ejecutadas por José del Castillo.

El 27 de octubre de 1772 Castillo presentaba una cuenta por la ejecución de tres pinturas realizadas para el oratorio. Las obras, como en el caso del oratorio privado de sus padres, estaban pintadas sobre láminas de cobre, pues como Francisco Bayeu expuso en una carta a Mateo de Ocaranza, grefier general de la real casa, capilla y cámara del rey, al ser «unas pinturas de pequeño tamaño, es menester que sean finas y delicadas, lo uno por ser para quien es y lo otro porque como ha de correr todas las jornadas sean de láminas de cobre de mucha más dureza que el lienzo, de modo que es casi imposible que se desgracien, por azares que tengan en los viajes […]»[199] La escena principal poseía un formato cuadrangular y estaba

[197] *Gazeta de Madrid*, núm. 39, 24-9-1771, p. 323.
[198] *Gazeta de Madrid*, núm. 44, 29-10-1771, p. 379.
[199] AGP, Carlos III, leg. 202[1] (Morales y Marín (1979), pp. 115 y 118).

presidida por una *Inmaculada Concepción con varios ángeles*, de un pie y cuatro dedos y medio de alto por un pie y dos dedos y medio de ancho (35,55 x 32,15 cm), figurando, a ambos lados, dos imágenes ovaladas de un pie y dos dedos y medio de alto (32,15 cm) que representaban, a su derecha, *San José con el niño Jesús y varios serafines* y, a su izquierda, *San Carlos Borromeo adorando un crucifijo*. La escena principal fue valorada en 1.200 reales, mientras que las dos laterales se tasaron en 600 reales cada una[200].



Fig. 69. ***Inmaculada Concepción***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 495).

[200] Documento 135 (Morales y Marín (1991), doc. 223, pp. 165 y 166).

En el Museo Cerralbo de Madrid, se conserva un pequeño lienzo que debió de servir de *modellino* para las dos imágenes laterales del oratorio: *San José* y *San Carlos Borromeo* (40,5 x 54 cm)[201]. Ambas están encerradas en sus respectivos óvalos sobre una superficie oscura rectangular, como si estuviesen recortadas. Al medirse el tamaño de los óvalos, se comprueba que la medida de su diámetro mayor coincide con lo señalado en la cuenta de Castillo y que la medida de su diámetro menor era aproximadamente de 25 cm. De la imagen de san José se conservan dos dibujos preliminares: uno en el Museo Nacional d´Art de Catalunya (Barcelona)[202] y el otro en la Biblioteca Nacional de España (Madrid)[203]. Por su parte, Pérez Sánchez pudo identificar un diseño en el Museo Nacional del Prado que se relaciona con la imagen de la *Inmaculada Concepción*; estrechamente vinculada al citado dibujo del museo barcelonés[204].

6.11. Los dibujos para la edición del *Quijote* de la Real Academia Española de la Lengua de 1780

En junta celebrada en la Real Academia de la Lengua Española el 11 de marzo de 1773, se resolvió hacer una «impresión correcta y magnífica de don Quixote, que es la principal y más perfecta obra de Cervantes». La decisión había partido del elogio a Miguel de Cervantes que había redactado y leído una semana antes ante la Junta Vicente de los Ríos, coronel y capitán de la compañía de cadetes del real Cuerpo de Artillería[205], «porque servirá para descubrir las perfecciones de esta obra y para ilustrar varios pasages de la vida de su autor». Se acordó entonces que la edición se haría en papel de marquilla y en tomos en cuarto y sería ilustrada «con láminas inventadas para la propiedad de los ropajes y abiertas por los mejores profesores de la Academia de San Fernando y con los demás adornos correspondientes para que en todas sus partes tenga esta edición la perfección posible […]»[206]. La Junta había advertido como «entre tantas ediciones como se han hecho del Quijote, dentro y fuera del reyno, puede con verdad decirse que ninguna hay que no tenga defectos sustanciales»[207]. Desde la Academia se había justificado su impresión señalando los errores de bulto que habían arrastrado las ediciones más perfectas ejecutadas hasta la fecha[208].

---

[201] Estuvo catalogado como anónimo del siglo xvii hasta fecha reciente.
[202] Estuvo atribuido al pintor catalán Blai Amatler (1768-1841).
[203] Barcia (1906), p. 168; Bray (1999), p. 422.
[204] Pérez Sánchez (1977), pp. 21 y 22.
[205] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), juntas del 4 y del 9 de marzo de 1773, s/f. Sobre la edición del Quijote de la rae de 1780, véase González Palencia (1947), pp. 9-58, donde se recoge la mayoría de la documentación de archivo, y Cotarelo Valledor (1948), pp. 9-42.
[206] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 11 de marzo de 1773.
[207] Cervantes (1780), [Prólogo], III, p. I.
[208] *Prólogo*, iv, p. ii. Se señalaban las ediciones de la *Vida y Hechos del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. En Quatro tomos*. London: J and R. Tonson (1738), y la

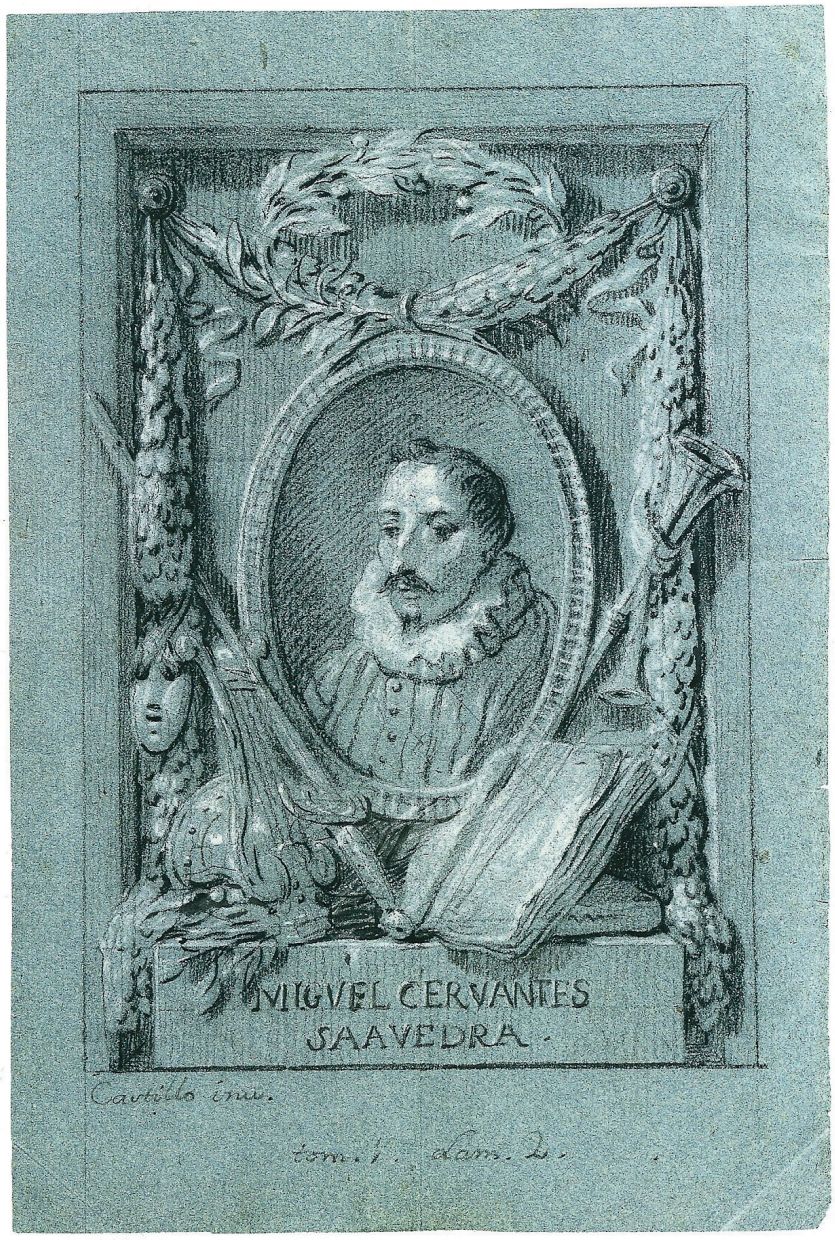


Fig. 70. ***Retrato de Miguel de Cervantes***, biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid (cat. núm. D. 505).

de *Vida y Hechos del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. Con muy bellas Estampas, gravadas sobre los dibujos de Coypel…* Haia: P. Gosse y A. Moetjens (1744).



Fig. 71. ***Unos yangüeses apalean a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante***, Biblioteca de Catalunya, Barcelona (cat. núm. D. 508).

A mediados del mes de marzo Carlos III condescendía con los deseos de la Junta, por lo que se comenzaron a tratar «las posiciones y providencias que convenía tomar para hacer la impresión de don Quixote en los términos que la Academia lo ha ofrecido al Rey»[209]. Se acordó la impresión en cuatro tomos en cuarto y se eligió el tipo de letra que se iba a llevar a cabo en la nueva edición: la *parangon* para la dedicatoria y el prólogo, la *atanasia* para los prolegómenos y la *entredós* para la vida de Cervantes y las notas. La Junta observó como las matrices fundidas para las letras que el impresor Joaquín Ibarra había enviado a la Academia eran defectuosas, por lo que se resolvió solicitar al bibliotecario mayor del rey, Juan de Santander, las matrices más apropiadas de la Biblioteca real[210]. En cuanto a la división de la obra, se eligió, por número de votos, la primera y segunda parte en los capítulos de la edición «que hoy tienen sin poner otras partes, ni libros, que es como está la segunda parte de la primera edición», además, se transcribirían los versos que contenía la obra, a pesar de que en las primeras ediciones estaban en prosa[211].

Los continuos debates entre «conferencias y disputas» sobre la edición del *Quijote* estaban atrasando la edición del *Diccionario de Autoridades*, por lo que, a finales de mayo, se decidía nombrar una diputación o comisión de tres personas que se dedicarían exclusivamente a la edición de la obra cervantina: Ignacio Hermosilla y Sandoval, Manuel Lardizábal y Vicente de los Ríos[212].

En junta celebrada a mediados de junio de 1773, la comisión se reunió «para reconocer los 66 sucesos de la historia de don Quixote propuestos por el mismo señor Ríos para ponerse en estampas». De todos ellos, se eligieron treinta y tres «como los más a propósito para esto y que expresan con más viveza y propiedad el carácter de don Quixote y de Sancho Panza». Se propuso como grabadores a Manuel Salvador Carmona, Jerónimo Antonio Gil, Francisco Muntaner y Joaquín Ballester, para que estampasen ocho escenas cada uno, a excepción de Gil, que también debía de grabar el frontispicio; y como dibujante de las ilustraciones a Fernando Selma, «por ser el mejor y por estar desocupado, dándole los asuntos por escrito con toda individualidad estudiados en la misma obra, para que así salgan los dibujos con la mayor perfección que sea posible». Selma debía de realizar las figuras según las descripciones que había hecho Cervantes «y que los trages se arreglen a todo a los que se usaron en los siglos 15 y 16 con otras particularidades que se explican en el papel que leí […]»[213].

Los asuntos a tratar en las ilustraciones se redactaron con unas instrucciones precisas[214]. Si en la relación de las estampas que debían de ilustrar la obra no se hacía mención al frontispicio, ni al retrato de Cervantes, ni al asunto de la lámina octava del primer tomo, en las instrucciones de los asuntos de las láminas, faltaban todas las escenas del segundo tomo,

[209] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 16 de marzo de 1773.
[210] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 1 de abril de 1773.
[211] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 22 de abril de 1773.
[212] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 25 de mayo de 1773.
[213] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 15 de junio de 1773.
[214] ARAE, leg. 301/5.

aunque sí se incluían las indicaciones del frontispicio y el retrato de Cervantes del primer del tomo[215]. Las instrucciones indicaban cómo debían de ir vestidos los personajes, para evitar cualquier anacronismo en las representaciones, para lo cual, Selma se valdría «en el real Palacio Nuevo y en el del Buen Retiro de varias pinturas y retratos del tiempo, en el que supone Cervantes haber existido los personajes de su fábula. Las armas y armadura de don Quixote se han dibuxado por los originales del mismo tiempo, que existen en la armería del Rey nuestro señor»[216]. Del mismo modo, se señalaban los ambientes de las escenas y, en ocasiones, se daban dos opciones de cómo representarlas para que se pudiese elegir la que mejor pareciese a la Junta; limitando la libertad de interpretación al dibujante[217].

Pronto se desestimó el nombramiento de Fernando Selma y se nombró en su lugar a José del Castillo, pues, a comienzos mayo de 1774, se le entregó un primer anticipo de 4.000 reales «por los dibujos para el Quixote»[218].

Para mediados de octubre Manuel Salvador Carmona había grabado el primer dibujo de Castillo: el *Retrato de Cervantes*, por el que solicitaba a la Academia 50 doblones de a sesenta reales el doblón (3.000 reales), ofreciéndose a abrir los cobres que se le habían encargado a ese precio. La Junta convino en ello siempre y cuando estuviesen «hechas con el mismo esmero»[219].

Meses después se volvía a anticipar a Castillo más dinero[220] y, a finales de agosto de 1775, Jerónimo Antonio Gil presentaba a la Academia una lámina grabada por la que solicitaba 40 doblones (2.400 reales)[221].

En marzo de 1776, Manuel Salvador Carmona entregaba su segunda lámina: *Don Quijote pierde el juicio con la lectura de libros de Caballerías y resuelve hacerse caballero andante* «y no habiéndose ofrecido reparo», le señalaron los 3.000 reales acordados[222]. Sin embargo, en sesión celebrada a mediados de mes, los académicos no encontraron la plancha tan bien trabajada como el *Retrato de Cervantes*, por lo que Manuel Lardizábal advirtió al grabador que en lo sucesivo pusiese «todo el esmero que en la primera que hizo»[223] y se acordó que, si no mejoraba con la tercera, «no se le entregasen más dibuxos». Ese mismo día se daba noticia de que Joaquín Ballester había entregado una lámina –con mejor gusto que la anterior a juicio de la Academia–, *Don Quijote defiende en público que la bacía que había quitado al barbero era el yelmo de Mambrino*, por la que se le pagaron 3.000 reales, advirtiéndole que para las siguientes estampas que realizase el precio sería menor[224].

---

[215] Martínez Ibáñez (1988), pp. 25-30; Blas y Matilla Tascón (2003a), anexos 1 y 2, pp. 90-98.
[216] Prólogo, xvi, p. viii.
[217] Santiago Paéz (2006), pp. 25-28.
[218] Documentos 143 y 148.
[219] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 13 de octubre de 1774.
[220] Documento 151.
[221] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 22 de agosto de 1775.
[222] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 12 de marzo de 1776.
[223] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 14 de marzo de 1776.
[224] arae, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 21 de marzo de 1776.



Fig. 72. ***Un ventero arma caballero a don Quijote que le juzgaba castellano y tenía la venta por castillo***, biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid (cat. núm. D. 509).

Poco después Castillo volvía a solicitar dinero a cuenta para la realización de los dibujos. No obstante, en junta celebrada a mediados del mes de junio, se daba orden de no entregar más dinero al pintor –se decía que se le habían dado ya varios anticipos– hasta que no se acordase con él el precio a cobrar por cada dibujo, tanto de los ya realizados como de los que en adelante ejecutase[225]. El encargado de hacer la consulta a Castillo, Manuel Lardizábal, informaba a la Academia que, tras haber hablado con el madrileño, éste había declarado no poder hacer los dibujos por menos de 20 doblones cada uno (1.200 reales)[226]. El 1 de julio la corporación resolvió pagar a Castillo los ocho dibujos que había realizado, según el precio que había indicado, y que no se le volviese a encargar dibujo alguno hasta nuevo aviso[227].

Sin el único dibujante señalado para ilustrar las láminas del *Quijote*, la Junta pidió ayuda a la Academia de San Fernando, para que el proyecto se resolviese «con la posible brevedad, perfección y sin más gastos que los arreglados»[228]. Según expusieron Ignacio de Hermosilla y Sandoval y Pedro de Silva a la Academia de San Fernando, tras más de tres años, la ilustración de la obra se hallaba muy atrasada, ya que sólo se habían grabado cuatro láminas, viéndose frustrados los deseos de la Academia de la Lengua, «pues ni puede lograr que se hagan en el tiempo devido, ni que en las hechas ayga todo el mérito que podía esperarse de la fama de los gravadores que se ha valido y más pagando por el dibujo y gravado de cada una setenta doblones […]»[229]

Al tiempo que se producía el contacto entre ambas academias, el grabador Joaquín Fabregat hubo de entregar una lámina, *Dorotea es descubierta por el cura y el barbero*, por la que solicitó 50 doblones sencillos (3.000 reales). La Junta señaló entonces que al no ser uno de los grabadores señalados para ilustrar la obra, que había grabado la plancha por deseo de la Academia de la Lengua y que la Academia de San Fernando no había resuelto su nombramiento para intervenir en la edición, se le pagaría lo solicitado, pero que se le comunicase que las láminas no se iban a ajustar al precio que había pedido, sino según lo acordado por Hermosilla y Silva[230].

A partir de ese momento el proyecto sufrió una fuerte inyección. Se eligió a un nuevo dibujante, Antonio Carnicero[231], y se pidió dibujos a otros pintores que aligerarían el proyecto, fijando su precio en 900 reales. Por el contrario, se desestimó fijar el precio de las planchas grabadas, pues serían tasadas en función de su dificultad y trabajo.

---

[225] Documento 159.
[226] Documento 160.
[227] Documento 161.
[228] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 4 de julio de 1776.
[229] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 9 de julio de 1776; ASF, junta particular de 7 de julio de 1776, sig. 3-123, fols. 14 y 15.
[230] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta del 9 de julio de 1776.
[231] Martínez Ibáñez (1988), pp. 25-30; Lenaghan (2006), pp. 59-84.

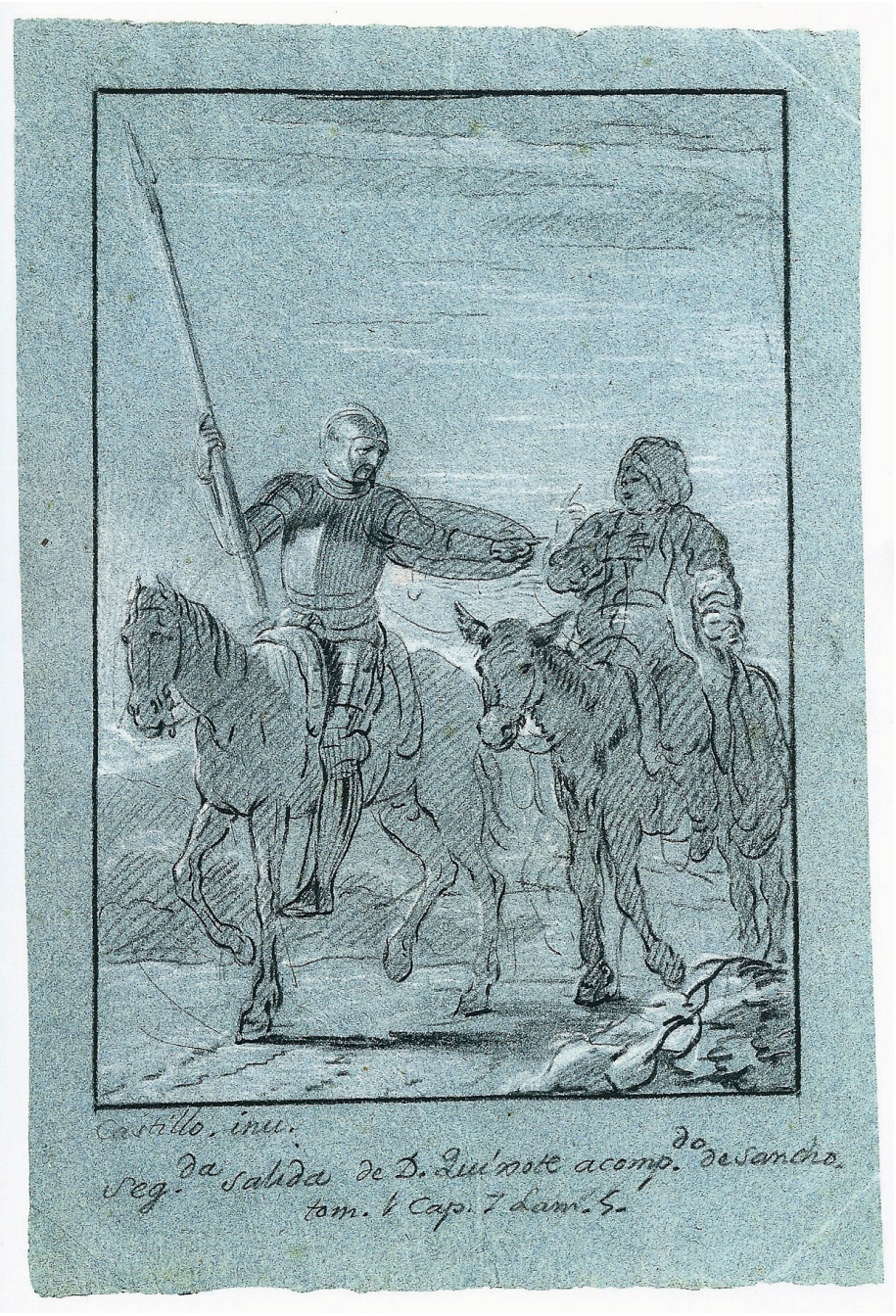


Fig. 73. ***Don Quijote sale por segunda vez y lleva por escudero a Sancho Panza***, biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid (cat. núm. D. 511).



Fig. 74. ***Don Quijote acomete a unos monjes benedictinos juzgándolos encantadores que llevaban presa una doncella en un coche que casualmente venía siguiendo el mismo camino***, biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid (cat. núm. D. 513).

Se ponía así punto final a la intervención de José del Castillo en la edición del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española. Por sus dibujos se grabaron ocho láminas de la primera parte del libro: seis del primer tomo y dos del segundo. No obstante, por las investigaciones llevadas a cabo por Elena Santiago Paéz, se sabe que el pintor ejecutó los dibujos preparatorios de casi todas las estampas de la primera parte de la obra[232].

Como se ha señalado, en un principio se encomendó los diseños a Fernando Selma, a quien, según consta en los libros de juntas, se le había entregado las instrucciones con los asuntos de las láminas. Sin embargo, desde mediados de mayo de 1773 –fecha en la fue nombrado como dibujante del proyecto– hasta comienzos de mayo de 1774, en que se entregaban los primeros pagos a Castillo, no hay noticia de que ejecutase dibujo alguno. Sólo se hace referencia al retrato de Cervantes, que debió de ocupar bastante tiempo a la Junta, pues el asunto se alargó hasta bien entrado el año. Selma era un magnífico dibujante, como así confirman las noticias recogidas en la Academia de San Fernando[233]. No obstante, en 1773, todavía era un discípulo que trabajaba reproduciendo obras de grandes maestros y no estaba familiarizado en crear composiciones de invención propia; carencia de la que pronto se daría cuenta la Academia de la Lengua y motivo por el cual sería descartado.

El nombramiento de José del Castillo debió de producirse por mediación de la comisión del *Quijote*. Es probable que se debiese a Ignacio de Hermosilla y Sandoval, ya que además de miembro de la Academia de la Lengua, era secretario de la Academia de San Fernando. Sin embargo, en aquellos años, el madrileño estaba desvinculado de la corporación y, por los datos que se tienen, no parece que tuviese fuertes lazos con ella. No convence la propuesta presentada por Elena Santiago en cuanto a que su nombramiento tuviese que ver con las pinturas que había ejecutado para la fábrica de tapices, porque esos trabajos no estaban destinados al público, sino a los talleres de la fábrica y su almacén. Es lógico pensar que su designación se debiese a algún miembro influyente de la Academia, del que por ahora no se sabe a ciencia cierta de quién se trataba[234].

Si la primera lámina grabada para la obra fue el retrato de Cervantes, entregada a mediados de octubre de 1774, el comienzo de su intervención se debe de situar ese año, probablemente en mayo, fecha en la que se le desembolsaron 4.000 reales como anticipo[235]. Al año siguiente, se le volvía a entregar 4.000 reales más y, en 1776, se le daban 1.600 reales -éstos en concepto de finiquito-, elevando sus honorarios a 9.600 reales (los ocho diseños de los que se habla en la documentación a 1.200 reales cada uno)[236]. Elena Santiago señala que había entregado cuatro dibujos en 1774, tres en 1775 y uno en 1776. Sin embargo, en las cantidades que percibió, no se expresan los dibujos que había ejecutado. Además, no se han localizado los gastos de la Academia del año 1775. Lo único que se puede asegurar es

---

[232] Santiago Paéz (2005a), pp. 92-95; 2006, pp. 37-58.

[233] Barrena, Matilla Tascón y Villena (1993), pp. 27, 29 y 30.

[234] No se puede descartar que en su contratación interviniese su amigo y grabador Manuel Salvador Carmona.

[235] arae, leg. 123-25. 28-1.1775 (Blas y Matilla Tascón (2003a), anexo 4, p. 100).

[236] arae, leg. 122-15. 28-1-1777 (Blas y Matilla Tascón (2003a), anexo 4, p. 100).

que el dibujo de *Unos yangüeses apalea a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante* está firmado y fechado en 1774, que el dibujo de presentación de *Don Quijote pierde el juicio con la lectura de libros de Caballerías y resuelve hacerse caballero andante* está fechado en 1775 y que el diseño de *Dorotea es descubierta por el cura y el barbero* se firma en 1776. De 1775 o del año anterior, como muy pronto, debe de datar *Un ventero arma caballero a don Quijote que le juzgaba castellano y tenía la venta por castillo*, ya que, en agosto de 1775, Jerónimo Antonio Gil presentaba la lámina grabada. El resto de los dibujos se deben de fechar entre 1774 y 1776, pues no existió un plan de ejecución ajustado al desarrollo cronológico de la obra.

No hay duda de que su sustitución se debió en gran medida al elevado precio que había señalado por cada dibujo[237], pero no habría que descartar el tiempo que había empleado en realizarlos, pues Hermosilla había señalado que la obra debía de recibir una inyección para poder terminar la empresa «lo más breve y lo menos costosa que sea posible»[238].

En cuanto a los diseños, hoy en día se han atribuido a Castillo 31 dibujos -Elena Santiago señala que son 29-: 27 de los cuales se conservan en la biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua en Madrid, 3 en la Biblioteca de Catlaunya en Barcelona y 1 en The Hispanic Society of America de Nueva York.

Los 3 de la Biblioteca de Catalunya pertenecen al legado de Isidro Bonsoms (7 de junio de 1915), que desde el año anterior había propuesto donar junto a su colección cervantina al Institut d`Estudis Catalans. Este conjunto está incluido en un álbum titulado *Dibujos originales de Carnicero, Castillo, etc*., adquirido en 1900, a través del señor Massó por 1.250 pesetas en la librería de M. Murillo de Madrid. Está encuadernado en marroquín aceitunado con guardas de seda, y en origen poseía diecisiete dibujos, de los cuales uno, se separó en el taller Miquel y Planas, por expreso deseo de su propietario. Así pues, de los dieciséis dibujos que se conservan en la actualidad, quince de ellos pertenecen a la edición del *Quijote* de la Academia de 1780 y sólo uno a la edición del *Quijote* «chico» de 1782[239].

El mayor grueso de las ilustraciones de Castillo se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua (27), por donación del académico residente en Cádiz Adolfo de Castro (8 de abril de 1871). Están reunidos en un álbum intitulado *Láminas para el Quijote* (Mss. 471), posiblemente adquirido en Madrid entre 1851 y 1853, junto a dos cabecitas de don Quijote y Sancho Panza (5,2 x 2,5 x 4,2 cm y 3,2 x 2,5 x 3 cm) que sirvieron de modelos para la ejecución de las láminas[240].

---

[237] Elena Santiago señaló que se había descartado a Castillo por el elevado precio de sus diseños, ya que había ejecutado casi todos los dibujos preliminares de la primera parte del libro. Sin embargo, se debe de tener presente que, en su mayoría, se tratan de estudios y no de dibujos de presentación (Santiago Paéz (2006), p. 39).

[238] ARAE, libro 13 de juntas (14-1-1772/ 20-8-1776), junta celebrada el 4 de julio de 1776.

[239] Murillo envió el álbum con los dibujos a Bonsoms el 5 de febrero de 1900. El decimoséptimo dibujo quizá fuese *Sancho come en público siendo ya gobernador* dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Joaquín Fabregat (Escobedo (2006), pp. 133-136).

[240] Arbolí Iriarte y Fernández del Pozo Merino (2006), pp. 111-122.



Fig. 75. ***Don Quijote llega a su aldea sobre un carro creyendo que le llevan encantado***, biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid (cat. núm. D. 522).

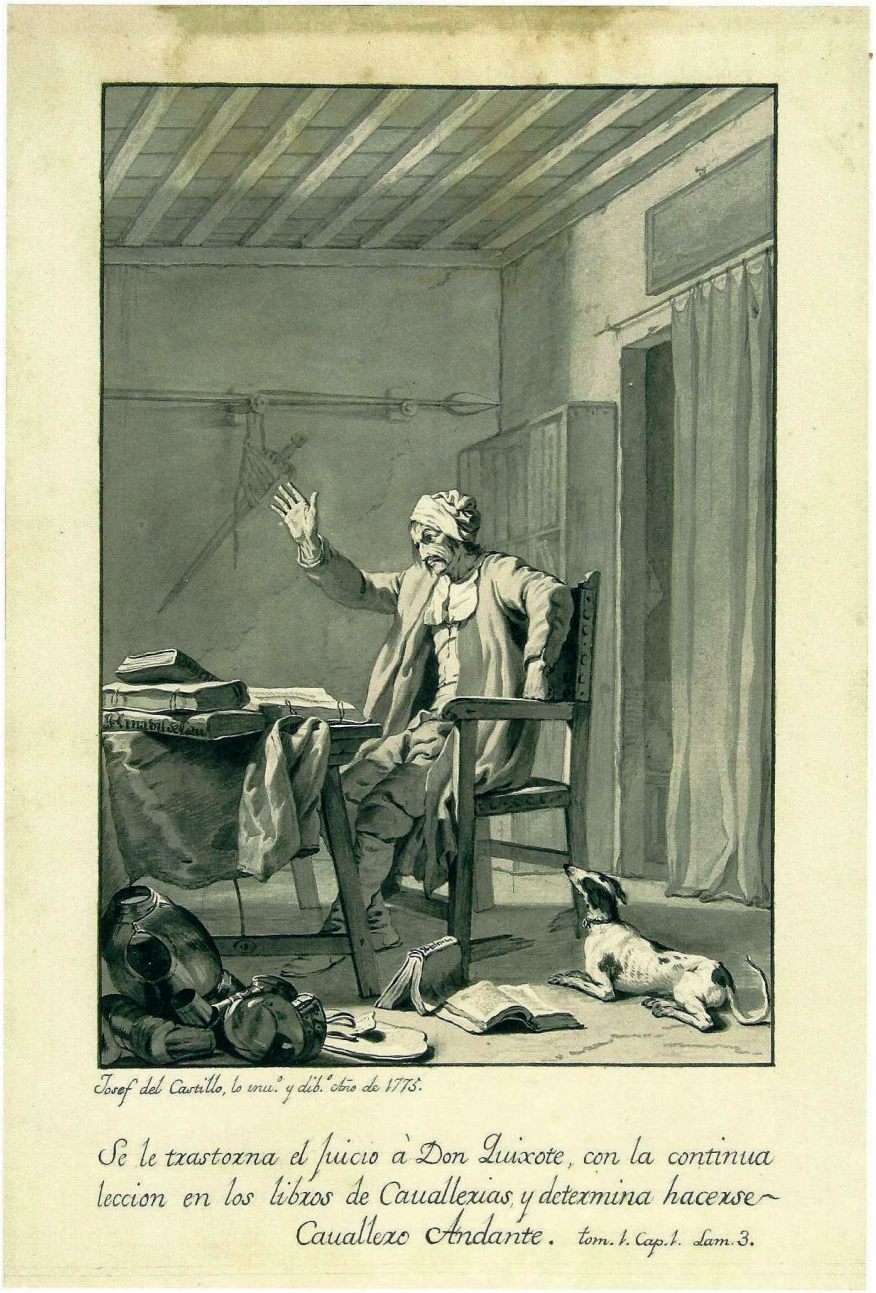


Fig. 76. ***Don Quijote pierde el juicio con la lectura de libros de caballerías y resuelve hacerse caballero andante***, Biblioteca de Catalunya, Barcelona (cat. núm. D. 525).

No se conoce la procedencia de los dibujos adquiridos y reunidos por Castro en su álbum. Elena Santiago apunta que posiblemente formaran parte de los bienes que legó tras su muerte Castillo, vendidos posteriormente en almoneda pública. Sin embargo, el hecho de que estos dibujos fuesen inspiración y referencia para algunos de los ejecutados por Antonio Carnicero, no parece que venga a respaldar esta hipótesis. Ante tal eventualidad, Santiago teoriza sobre la posible entrega por parte de Castillo de estos dibujos a Carnicero cuando ambos trabajaron juntos para la decoración del tocador de la princesa en el Palacio del Pardo en Madrid. Una propuesta un tanto atrevida. Es extraño que, tras su sustitución, Castillo entregase sus diseños a Carnicero, siendo más probable que se los quedase la Academia y más cuando los había pagado. Viene a avalar esta tesis el hecho de que tanto los dibujos como las cabecitas, «que evidentemente sirvieron a don José del Castillo para retratar fiel y repetidamente a los dos personajes del fantástico poema de Cervantes […]»[241], tengan un origen común. Se sabe por el informe presentado ante la Academia de San Fernando que estas figuritas se habían entregado a Castillo y no hay razones para pensar que se las quedara, sino que fueron devueltas a la Junta. Por otro lado, en el álbum existe un diseño no autógrafo de Castillo: *Don Quijote le quita la bacía a un barbero creyendo que era el yelmo de Mambrino*, lo que implica que todo el conjunto no procedía de los bienes del madrileño. Este dibujo se acerca a los modos de Carnicero y con ello no se quiere insinuar que se deba de atribuir al pintor salmantino. En definitiva, todo apunta a que el lote completo pertenecía a alguien vinculado a la Academia y no al madrileño.

Examinados estos factores, se señalarán a continuación los asuntos dibujados por Castillo, discerniendo aquéllos que fueron grabados de los que no. Hay que advertir que los primeros dibujos preparatorios llevan una inscripción con su firma, el asunto que recogen y su ubicación dentro del libro, lo que prueba que desde el principio se pensó en grabarlos para venderlos como estampas sueltas. Dentro del primer grupo: el *Retrato de Miguel de Cervantes*, conserva su dibujo preparatorio, *Don Quijote pierde el juicio con la lectura de libros de Caballerías y resuelve hacerse caballero andante* tiene dos dibujos preparatorios y el dibujo de presentación, *Un ventero arma caballero a don Quijote que le juzgaba castellano y tenía la venta por castillo*, también conserva su dibujo preparatorio, *Don Quijote sale por segunda vez y lleva por escudero a Sancho Panza* tiene tres dibujos preparatorios, *Don Quijote acomete a unos monjes benedictinos juzgándolos encantadores que llevaban presa una doncella en un coche que casualmente venía siguiendo el mismo camino* y *Unos yangüeses apalean a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante* tienen dos dibujos preparatorios cada uno y el último conserva el de presentación, de *Dorotea es descubierta por el cura y el barbero*, se guarda un estudio parcial, cuatro dibujos preparatorios y el dibujo de presentación y *Don Quijote defiende en público que la bacía que había quitado al barbero era el yelmo de Mambrino* tiene dos dibujos preparatorios. En cuanto a los dibujos que no fueron grabados, se conservan de todos ellos sus dibujos preparatorios: *Don Quijote le quita la bacía a un barbero cre-*

[241] Biblioteca de la RAE. MSS. 471. 8-4-1871.

yendo que era el yelmo de Mambrino, *Don Quijote y Sancho se encuentran en Sierra Morena una maleta con ropa, dinero y un libro de memoria*, *Dorotea, fingiendo ser la princesa Micomicona, pide a don Quijote la ponga en posesión de su reino*, e *Unos cuadrilleros intentan prender a don Quijote en virtud de un mandamiento que había dado en su contra la Santa Hermandad por haber liberado a los galeotes*. Todos ellos ejecutados finalmente por Antonio Carnicero. Habría que añadir *Don Quijote queda colgado por una muñeca del cabestro de Rucio, por industria de Maritornes*, que finalmente se grabó por diseño de José Brunete y *Don Quijote llega a su aldea sobre un carro creyendo que le llevan encantado*, dibujado finalmente para la obra por Bernardo Martínez del Barranco.



Fig. 77. ***Dorotea es descubierta por el cura y el barbero***, Biblioteca de Catalunya, Barcelona (cat. núm. D. 531).

7. Años de madurez artística (1777-1786)

7.1. Noticias familiares

Escasas noticias se tienen de José del Castillo y su familia durante esta década. Se sabe que a finales de los años setenta seguían habitando en el cuarto principal del número 26 de la calle de la Cruz Verde, propiedad de Isabel Martín Rangel. Según se deduce por la documentación, habían cambiado de servicio doméstico, pues junto a ellos vivía una tal Gregoria Ballesteros, mientras que continuaba a su lado Blas Lobo, quien, como ya se apuntó, podría estar al servicio del pintor[1].

Por la declaración otorgada en 1794 por Tomás de Villanueva del Castillo, el hijo pequeño del pintor, se sabe que a lo largo de los años ochenta, la familia Castillo se trasladó a un nuevo inmueble: el número 20 de la calle de la Madera Alta; noticia confirmada por el cura párroco de la iglesia de San Martín de Madrid, Domingo Romano, cuando declaró, en los mismos autos, que el citado Tomás era su parroquiano «desde su niñez, calle de la Cruz Verde y Madera Alta, número 20 […]»[2].

El 3 de noviembre de 1777, habiendo recibido los santos sacramentos, fallecía en Madrid el hermano pequeño de José del Castillo. Según su acta de defunción, Fernando del Castillo tenía 37 años de edad, era soltero y vivía en la fábrica de la China en el real sitio del Buen Retiro. El 20 de octubre de 1768 había otorgado declaración de pobre ante el escribano Antonio María Viret, en la que confesaba no tener bienes de los que poder testar; pero si desde la fecha del señalado escrito hasta el momento de su muerte hubiese podido reunir algunos, nombraba como heredera de todos ellos a su madre Melchora Aragonés y, en caso de fallecimiento, instituía como herederos a sus hermanos Tomás y José del Castillo. El documento está perdido en el protocolo. Ese mismo día fue enterrado de secreto en la parroquia de San Sebastián de Madrid por su teniente cura el doctor Juan Antonio de Irusta, dando a la fábrica 8 ducados por los gastos del sepelio[3]. Un mes y medio después

[1] «Calle de la Cruz Verde entrando por la del Pez mano izquierda. / […] Casa de doña Ysabel Martín Ranfel [sic] nº 26. / […] Quarto Principal. / Don Josepf Castillo. / Doña Antonia López. / Don Josef. / Don Antonio del Castillo… Solteros. / Evaristo del Castillo… Confesado. / Thomas del Castillo… Niño. / Gregoria Ballesteros… Señora. / Blas Lobo… Tonto» (AHDM, caja 9.205/2, fol. 50. 1778).

[2] Documento 225 y 232.

[3] Documento 175.

el Rey aprobaba «el repartimiento o distribución del sueldo que gozó el pintor de esa real fábrica Fernando del Castillo, hecha a favor de sus compañeros de la misma clase […]»[4]. Eugenio de Larruga y Boneta llegó a señalar que la fábrica «perdió con su fallecimiento un pintor de los más excelentes de Europa para el uso»[5].

Tras el fallecimiento de Ángela Matea de Miranda, Tomás del Castillo se sumergió en su trabajo como maestro de la fábrica licera, ocupando diferentes cuartos en el piso principal de la «casa de los Tapices»[6]. A lo largo de estos años habría de intervenir en la ejecución de los tapices destinados a las decoraciones del cuarto del rey (1772) y del dormitorio de los príncipes (1773) de la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en los paños del comedor de los príncipes del Palacio del Pardo (1777), en los del dormitorio del rey en el Palacio de San Lorenzo (1778) y en los destinados al dormitorio de las infantas –además de otras dependencias– del Palacio del Pardo (1783)[7]. Su solitaria vida se vio parcialmente aliviada entre 1784 y 1786 con la compañía de su sobrino y ahijado José María del Castillo –el hijo mayor de José del Castillo–, quien, habiendo asistido a las clases de dibujo de la Academia de San Fernando, comenzó a ejercitarse en el arte del alto lizo bajo la dirección de su tío, figurando, en 1786, como uno de los «jornaleros bastante adelantados» que ganaban 9 reales diarios[8]. Junto a ellos vivía una tal María Antonia Laguna, que quizá se encontraba al servicio doméstico de la casa[9].

Al igual que sus hermanos mayores, Evaristo del Castillo López ingresó en la Academia de San Fernando. No se puede precisar cuándo, pues su nombre no se registra en los libros de matrículas de la docta corporación. No obstante, el hecho de que falten los registros correspondientes a los años que median entre 1779 y 1783 y que su nombre figure por primera vez en los libros de actas en 1780, permitiría situar su incorporación en 1779 o 1780[10]. Precisamente, el 31 de diciembre de este último año aparece opositando en las ayudas de costa mensuales de la Academia, obteniendo 4 votos en la sala de Cabezas[11]. Volvería a fracasar al año siguiente, en los premios mensuales de septiembre y noviembre, por la clase de Principios y de Cabezas, al percibir 3 y 2 votos respectivamente[12]. Galardón que tampoco conseguiría en enero y marzo, en la sala de Cabezas, y abril, octubre y diciembre de 1782 en la sala de Figuras[13]. En cambio, sí que conquistaría el ansiado premio, por la clase de

[4] Matilla Tascón (1960), núm. 55, p. 214.

[5] Larruga y Boneta (1787-1800), tomo iv, pp. 212-217.

[6] ahdm, cajas 158 (1776-1785) y 159 (1786).

[7] Noticias comunicas vía e-mail (6-6-2017) por el conservador de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid Antonio Sama, encargado del archivo y documentación de la fábrica.

[8] Sambricio (1946), doc. 85, p. lix.

[9] «Casa de los tapices […] Principal. / Tomás del Castillo. / Josef María del Castillo. / María Antonia Laguna […]» (ahdm, caja 158 (1784 y 1785), fol. 61).

[10] Pardo Canalís (1967), pp. ix y x.

[11] asf, junta ordinaria de 31 de diciembre de 1780, sig. 3-84, fol. 167.

[12] asf, juntas ordinarias de 7 de octubre y 2 de diciembre de 1781, sig. 3-84, fols. 195 y 199.

[13] Juntas ordinarias de 3 de febrero, 5 de mayo y 3 de noviembre de 1782 y 5 de enero de 1783, 3-84, fols. 202, 208, 217 y 220.

Principios, en el mes de abril de 1783, traducido en 100 reales, al conseguir 6 de los 13 votos de los profesores[14].

A partir de 1784 los intereses de Evaristo del Castillo se escoran hacia el estudio de la arquitectura, pues, ese mismo año, oposita por la tercera clase de Arquitectura en los premios generales de la Academia[15]. El asunto sobre el que debía de trabajar durante seis meses, para la denominada prueba «de pensado», consistió en dibujar «el capitel del templo de Júpiter Stator de medio pie de diámetro»[16] y para la prueba «de repente», en las dos horas que se le señalaron, una «planta y capitel dórico, según las dimensiones de Vignola»[17]. No percibió voto alguno.

En los años siguientes, continuaría su formación aspirando a las mencionadas ayudas de costa. En 1785, se le registra concursando por la de segunda clase de Arquitectura (de 150 reales), consiguiendo el premio en abril y noviembre, y en febrero de 1786, por todos los votos, y mayo de 1787[18].

7.2. Desarrollo artístico

Este período se inicia con José del Castillo inmerso en sus trabajos para la fábrica de tapices, sin embargo, una serie de circunstancias provocarán varios giros inesperados, aunque puntuales, en su carrera, que le obligarán a explorar en nuevos campos artísticos en los que hasta ese momento no se había adentrado o había tratado poco.

El apogeo que experimenta en estos años el arte del grabado es uno de esos factores. Un auge impulsado, en gran medida, por las iniciativas llevadas a cabo por José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, quien en 1777 ascendía a la secretaria de Estado. Entre los primeros proyectos artísticos manejados por su gobierno, que contó con el apoyo de la Academia de San Fernando, se encontraba la reproducción calcográfica de las pinturas de las colecciones reales. Una idea que hubo de desestimarse al poco de plantearse por la crítica situación de la Hacienda real[19].

---

[14] ASF, junta ordinaria de 4 de mayo de 1783, sig. 3-84, fol. 226.

[15] *Distribución*…, 1784.

[16] ASF, junta ordinaria de 7 de diciembre de 1783, sig. 3-84, fol. 238.

[17] ASF, junta general de 9 de julio de 1784, sig. 3-84, fols. 253-255.

[18] ASF, juntas ordinarias de 1 de mayo y 4 de diciembre de 1785, sig. 3-84, fols. 287 y 297; 5 de marzo de 1786, sig. 3-85, fol. 6; y 3 de junio de 1787, sig. 3-85, fol.45. En abril de 1785, el asunto de la prueba presentada por Castillo fue «un intercolumnio con nicho donde colocar una estatua», en mayo, «las partes en grande» de la *Sala de las cuatro columnas de Vitruvio*, y en febrero de 1786, *El templo circular de Baco*. En mayo de 1787, no se registra el asunto que hubo de ejecutar ni siquiera se dice que fuese laureado con galardón alguno, pues en ese mes se señala a José del Castillo como merecedor del premio, con 4 votos. Sin duda una errata, pues se ha conservado la prueba de Evaristo entre los fondos de la Academia.

[19] ASF, junta particular de 25 de junio de 1777, 3-84, fol. 75 y AGP, Carlos IV, leg. 4.655 (Rose (1981), p. 173).



Fig. 78. ***Leonardo da Vinci***, José de la Mano Galería de Arte, Madrid (cat. núm. D. 544).

Grabar las pinturas de las colecciones reales fue un proyecto largamente anhelado por numerosos intelectuales y *connaisseurs* del momento. Con ello se pretendía dar a conocer en el extranjero las colecciones del rey de España, además de preservar las obras para la posterioridad[20]. En este sentido, Antonio Ponz ya se refería, desde las páginas de su *Viage de España*, al mal estado en que se encontraban las pinturas que Luca Giordano había ejecutado para el Casón del Buen Retiro. Previendo su posible pérdida, lanzó un llamamiento por el cual proponía «grabar ésta y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extranjeros y nacionales como hay en España, ignorados de todo el mundo y, por consiguiente, mucho menos acreditadas de lo que merecen[…]»[21]. Y fue la secretaría de Estado quien recogió esta llamada de atención, pues, a través de ella, entre agosto y diciembre de 1777, Castillo se hizo cargo de la restauración de las citadas pinturas. Además, en los años sucesivos y por orden del conde de Floridablanca, se grabará parte de la obra a partir de varias copias del madrileño.

Estas iniciativas que promocionaban y explotaban las posibilidades del arte del grabado no dejaron indiferente a José del Castillo y, en 1778, le animarán a emprender su propia aventura calcográfica: dibujará y grabará una serie de láminas que reproducen cuadros de pintores afamados y una composición suya y las pondrá a la venta desde las páginas de la *Gaceta de Madrid*.

Al año siguiente España se ve sumergida en una desastrosa guerra contra Inglaterra, provocando el lento agotamiento de la Hacienda real y una grave crisis financiera para la Corona. Por este motivo, en marzo de 1780, el marqués de Montealegre comunicaba a Francesco Sabatini que el Rey había mandado suspender, «durante las urgencias actuales […]», las pinturas «que no sean mui precisas […]» para la fábrica de tapices. Quedaba así Castillo sin su principal sustento por un período indeterminado de tiempo[22].

Será en estos momentos y por los motivos señalados cuando se produzca un giro en su trayectoria profesional y se embarque en algunos de los más importantes proyectos artísticos de la Corte: la decoración de las salas de enfermería del Hospital General (1781) o la ejecución del cuadro de altar para una de las capillas radiales de la basílica de San Francisco el Grande (1781/1783); también realizó pinturas para la iglesia parroquial de la villa de Urrea de Gaén en Teruel (1783) y para la iglesia del real sitio del Soto de Roma en Granada (1783). Asimismo, se

[20] En junta celebrada a finales de septiembre de 1770 en la Academia de San Fernando, el pintor de cámara Andrés de la Calleja propuso que todos los grabadores «gravasen en láminas de un tamaño proporcionado las ynsignes pinturas originales que hay en Palacio, en El Escorial y otros sitios y casas reales, precediendo hacer los dibujos por los discípulos adelantados y otras personas que elija la Academia. Pues de esto no sólo resultaría grande adelantamiento a los que se exerciten en este estudio, sino también a todos los demás profesores de las artes. Además, que la venta de estas estampas produciría para reintegrar sus costos y el público tendría en ellas noticia de estos monumentos y se livertaría la Nación en gran parte de la necesidad de comprar en los estrangeros las innumerables estampas con que nos inundan […]» (asf, junta ordinaria de 30 de septiembre de 1770, fol. 41).

[21] Ponz (1782), tomo VI, p. 131.

[22] agp, Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/2. 17-3-1780.

vislumbrará su faceta como ilustrador de libros: participará en la edición traducida y anotada de Diego Antonio Rejón de Silva sobre los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti[23] y en las *Lecciones Instructivas* del poeta ilustrado Tomás Iriarte[24].

La paralización de la producción de la fábrica de tapices aceleró su decadencia y «la total ruina de más de ochenta familias de otros tantos operarios que se emplean en ella y que quedarán abandonados y expuestos a mendigar». Por esta razón, el 10 de agosto de 1783, el mayordomo mayor de palacio, duque de Medinaceli, informaba al Rey de su crítica situación. A finales de agosto Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda, proclamaba una eventual medida para su rescate: la fabricación urgente de una serie de tapices para decorar quince piezas del Palacio del Pardo en Madrid. Para este fin se ordenó a los pintores Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella que se encargasen de la dirección y distribución de los cuadros «de asumptos jocosos y agradables que se necesiten para aquel sitio hasta que haya proporción de emprender otras hideas para la subsistencia de la fábrica»[25].

La relación de las piezas de las que hacía mención Múzquiz se elevaba, en realidad, a veintiuna -el cuarto del infante don Antonio contenía por sí sólo siete piezas-, además, se debían de renovar los tapices de cuatro salas del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid y realizar nuevos paños para la pieza de la antecámara del mismo Palacio. En el Palacio del Pardo, se necesitaban tapices para decorar la pieza del tocador de la princesa de Asturias, que finalmente se ejecutarían por pinturas de Mariano Nani con asuntos de la *chinoiserie*. Para la pieza de las damas o segunda antecámara del cuarto de la princesa, Zacarías González Velázquez, bajo la dirección de su cuñado Mariano Salvador Maella, pintaría una serie de marinas. Para el comedor de las infantas se desarrollaron una serie con asuntos costumbristas, que, bajo la dirección de Maella, no pudo concluir el pintor murciano Ginés Andrés de Aguirre y continuó, sin llegar a completar la serie, José Camarón y Meliá. Para la primera antecámara o pieza donde reciben visitas las señoras de honor del cuarto de la princesa se realizaron varios modelos con motivos clásicos pintados por Agustín y Juan Navarro bajo la dirección de Maella. Para las «dos piezas que regularmente deven ser para lo que dé a luz la serenísima señora Princesa en el próximo parto» (los gemelos Francisco Felipe de Paula y Carlos Felipe de Paula) se realizó un conjunto que encierra una problemática considerable. Para el dormitorio de las infantas –de dos piezas se habla en la documentación– Francisco Goya realizaría las pinturas para sus tapices. Para las dos piezas del «trascuarto» del príncipe de Asturias Ramón Bayeu se encargó de sus modelos, pues, tal vez, corresponda a la primera antecámara del cuarto del príncipe y a la segunda serie que realizó con asuntos costumbristas por borroncillos de su hermano Francisco. También se incluían tapices para las cuatro piezas del cuarto de la serenísima infanta doña Carlota, ya que los paños que adornaban estas estancias se habían realizado para el dormitorio de los reyes en el real sitio del Buen Retiro y es difícil saber a quién correspondió este encargo,

[23] Rejón de Silva (1784).
[24] Iriarte (1794).
[25] agp, Reales Órdenes, c. c, vol. XI (1782-1785), fols. 214-215. 29-8-1783 (Sambricio (1946), doc. 78, p. li).

pues la infanta Carlota Joaquina abandonó España para casarse con el príncipe de Brasil en 1785. Cabe la posibilidad de que su cuarto pasase a sus hermanas Amalia y Luisa y, por tanto, que se identifique con el destino de las pinturas que finalmente realizó Goya para el dormitorio de las infantas. Y, por último, se señalaban las siete piezas que correspondían al cuarto del infante don Antonio, pues los tapices que pendían de sus muros habían sido ejecutados para el Buen Retiro «y otros de la historia de don Quixote»»[26].

Es conveniente detenerse en los señalados asuntos «jocosos y agradables» de los que hablaba Múzquiz. Ya se comentó que las pinturas para los tapices destinados al cuarto de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial habían abierto el camino hacia un género costumbrista genuinamente español. Pues bien, entre los años de 1776 y 1780 se consolidará esta tendencia y entrarán en juego nuevas influencias: franceses e italianas principalmente. Estos cuadros, siguiendo el gusto aristocrático del momento, recogerán asuntos campestres y jocosos, cuyos protagonistas son gente del pueblo, en las que el peso de obras como las de los denominados *bamboccianti*[27], las de Giuseppe Maria Crespi, Giacomo Ceruti, Giovanni Battista Piazzetta, Pietro Longhi o Giambattista Tiepolo será decisivo. Uno no se puede olvidar de las estampas de tipos populares ejecutadas por dibujos de Annibale Carracci para *Le arti di Bologna*, en donde se recoge un completo repertorio de figuras de la clase trabajadora[28]. No jugó un papel menor el estudio y difusión de la obra grabada del pintor francés Antoine Watteau[29] o el conjunto de retratos costumbristas de gente que deambulaba y trabajaba en las calles de la capital francesa en *Le Cris de Paris* (1737-1746), con láminas grabadas por Anne-Claude-Philippe de Tubières, conde de Caylus, y Etienne Fessard, según los dibujos de Edmunde Bouchardon[30]. Este elenco de influencias renquea si no se tiene en cuenta la producción de maestros franceses que trabajaron en la Corte, como los pequeños cuadros de género de Michel-Ange Houasse[31], las escenas de *fêtes galantes* y los repertorios decorativos chinescos de Jean-Baptiste Pillement[32] o las marinas de Claude-Joseph Vernet, así como las estampas que circulaban por Madrid de Pierre François Courtois, Charles Nicolas Couchin el Joven o Jacques Aliamet, sobre dibujos de Augustin de Saint-Aubin, Jean-Michel Moreau el Joven o Etienne Jeaurat[33].

---

[26] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.026/17. 7-7-1783 (Sancho (2002), doc. 36, p. 286).

[27] Briganti, Trezzani y Laureati (1983).

[28] Marabottini (1966); (1973), pp. 273-282; Mitelli (1969); Mc Tighe, (1993), pp. 75-91.

[29] La obra de Watteau no está muy representada entre las colecciones reales españolas, de hecho, sólo se pueden identificar dos originales procedentes de la colección Kelly, recogidos en el inventario de San Ildefonso en 1746: *Pareja de Músicos en un parque* y la *Dama y galán* (Águeda (1990), núm. 58, p. 493; Luna (1992), p. 24).

[30] Parker (1930), pp. 45-48; Pitsch (1952); Beall (1975); Millot (1995).

[31] Luna (1981). La influencia del francés ya era perceptible en los cuadros para tapices de Castillo con anterioridad, como así llegó a señalar Bozal (1983) y (1994), pero, durante estos años, se intensifica.

[32] Luna (1973), pp. 429-432; (1982), pp. 143-149;(1986), p. 101; Mitchell (1983), pp. 46-49; Laurent (1996).

[33] Muchas de ellas conservadas en la Biblioteca Nacional de España en Madrid.



Fig. 79. ***Virgen de la Piedad***, colección Juan Ángel España Talón, Cieza (Murcia) (cat. núm. G. 83).

Si las pinturas para el cuarto de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial habían revolucionado el género costumbrista en España, otras tres series de pinturas para tapices, esta vez para el Palacio del Pardo, consolidarán sus modelos: la destinada al comedor del príncipe (1776), realizada por modelos de Francisco Goya, el comedor del rey (1777), según los cuadros de Ramón Bayeu, y la pieza de vestir del príncipe (1777), por pinturas de José del Castillo. La importancia de los cuadros de Castillo radica, como ya señaló en su día Valentín de Sambricio, en retratar con acierto «una aristocrática sociedad de apuestos galantes y gentiles duquesas, de hidalgos y damas de provecta edad, aunque de noble alcurnia, de naranjeras, limeras y majos con empaque y señorío [...]»[34].

7.3. Académico de mérito de la Academia de San Fernando

Tras veinte años de silencio en las actas de la Academia de San Fernando, el 2 de marzo de 1785, José del Castillo elevaba un memorial a la Junta en el que solicitaba el título de académico de mérito. Había obtenido todos los honores a los que podía aspirar un discípulo de la docta corporación y, sin embargo, no había podido solicitar todavía esta gracia que le impedía no sólo tener las prerrogativas del cargo, sino la posibilidad de impartir clases y, con ello, afianzarse en el magisterio artístico.

En su escrito confesaba que siempre había sido su deseo ser nombrado académico de mérito, pero el continuo trabajo le había impedido poder presentar una obra para optar a tan importante distinción, dando una idea de la apurada situación en la que se había desenvuelto el pintor a pesar de no haberle faltado los encargos. Se proclamaba uno de los discípulos más antiguos de la Academia y señalaba todos los premios que había obtenido, añadía, además, que había pintado para el Rey y la Corte y citaba uno de los cuadros de altar de las capillas radiales de la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, cuyo primer borrón presentaba a examen para la tenencia del cargo[35].

Propuesto por el viceprotector, en junta ordinaria, celebrada el 6 de marzo, se resolvió que, teniendo presente cuanto exponía en su escrito y otras circunstancias, de las que no se daban noticias, fuese nombrado por unanimidad[36].

El boceto expuesto recogía el *Abrazo de san Francisco y santo Domingo*, conservado, en la actualidad, en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Apareció en los inventarios de la Academia de 1796 y 1804, donde se registraba con «tres quartas [de vara] de alto [62,7 cm]». Más preciso, en el inventario de 1824, figuraba en la sala Séptima con dos pies y tres pulgadas de alto por un pie y dos pulgadas de ancho (62,7 x 31,5 cm). Entre 1829 y 1840 se situaba en la misma sala con el número 63, llamada ahora de los

[34] Sambricio (1957), p. 19.
[35] Documento 186.
[36] asf, junta ordinaria de 6 de marzo de 1785, sig. 3-84, fol. 280.

Profesores por contener obras «[…] de académicos de mérito, que egecutaron los más para su recepción en ésta de San Fernando». Y para 1884 se había vuelto a trasladar a la capilla, donde se señala con 64 x 32 cm, que viene a coincidir con las medidas actuales (63 x 32cm)[37].



Fig. 80. ***Abrazo de san Francisco y santo Domingo***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 108).

[37] ASF, sig. CF-1/2 (1796); 3-617 (1804); 3-620, núm. 57 (1824); C-11126, p. 42 (1829); 2-57-6 (1840); 3-621 (1884) (PÉREZ SÁNCHEZ,1964, núm. 25, p. 13).

7.4. Solicitud de director artístico de la fábrica de tapices de Santa Bárbara

El 25 de marzo de 1786 fallecía en Madrid Cornelio van der Goten, director de la fábrica de tapices de Santa Bárbara. Dos días después, el flamenco Livinio Stuyck elevaba una petición al Rey en la que solicitaba su nombramiento como nuevo director de la fábrica en los mismos términos en que fueron contratados los hermanos van der Gotens. Según decía en su solicitud, el difunto Cornelio van der Goten le había hecho venir de su país para dirigir la fábrica «por carecer de sujetos a quien poder confiarle, a pesar de los medios que a toda costa de imponderables fatigas ha tomado y propuesto a V.M. en distintos tiempos»[38].

Cuatro días después los oficiales españoles de la fábrica elevaban otro memorial. Esta vez estaba dirigido al ministro de la real Hacienda, Pedro López de Lerena y Cuenca, conde de Lerena. En dicho documento, se hacían eco de la petición de Stuyck, «que ignora la profesión de tapicero», e instaban a Lerena a que se nombrase como director de la fábrica a uno de los numerosos oficiales españoles que trabajaban en ella, señalando como candidatos más idóneos a Manuel Sánchez, a Tomás del Castillo, hermano de José del Castillo, y a Antonio Moreno, «los más antiguos y áviles oficiales que ay […]», nombrados desde 1774 ayudantes en la dirección de la fábrica.

En su escrito, criticaban los tapices realizados bajo la dirección de los hermanos van der Gotens. A su entender, uno de los principales problemas, advertido ya por los pintores de cámara, era «la falta de uno o dos profesores conocidos de pintura que, con dotación y autoridad, estuviesen para la corrección de los tapices, como se practica en Roma, París y otras cortes». Señalaban que tanto Francisco Bayeu como Mariano Salvador Maella, que «dirijen a el presente los cuadros que se hacen para el mismo fin, hallan la misma falta», por los errores «que se cometen y an cometido en los tapices», culpando de todo ello al «dominio y poder que an tenido constantemente los Vander-gotens», que habían «hecho inútiles estos clamores»[39].

A mediados de abril Tomás del Castillo enviaba un nuevo informe al pintor Francisco Bayeu, quien había sido nombrado por el conde de Lerena «para el arreglo y la perfección» de la fábrica. Su escrito no distaba de lo expuesto anteriormente por los oficiales de la fábrica. Criticaba la formación de los oficiales, por su deficiente adiestramiento en el dibujo, «fundamento indispensable para ser buen tapicero», y el escaso sueldo que percibían en comparación a lo ganado por los antiguos directores. Por todo ello, exponía que era conveniente que se nombrase como director de la fábrica a uno de los oficiales españoles de ella[40].

Dos semanas antes y, posiblemente, instigado por su hermano, José del Castillo escribía una memoria al conde de Floridablanca en la que le informaba que habiendo llegado a sus

[38] Sambricio (1946), doc. 79, pp. lii y liii.
[39] Sambricio (1946), doc. 81, pp. lv y lvi.
[40] Sambricio (1946), doc. 84, pp. lvii y lviii.

oídos las quejas de los oficiales españoles de la fábrica, por no tener un pintor que advirtiese los errores de dibujo y colorido de los tapices para corregirlos, proponía su nombramiento como director artístico de la fábrica dada su dilatada experiencia[41].

Tres días después el conde de Floridablanca escribía a Lerena informándole que el fin que perseguían los oficiales españoles y Castillo era que la fábrica quedase en manos españolas, «puesto que ellos son los que han trabajado las ricas tapicerías que posee S.M. y que ha regalado a varios soberanos y darla toda aquella perfección que falta a la manufactura», proponiendo el nombramiento de dos pintores con el fin de «cuidar de que los oficiales copien con exactitud de dibujo y colorido los cuadros que se les presenten»[42].

A raíz de lo expuesto Bayeu remitía a Lerena el informe solicitado, en donde manifestaba que siendo necesario la ejecución de buenas pinturas para la perfección de los paños, era su parecer, destinar un pintor de mérito para la fábrica con el fin de cuidar que los oficiales liceros «no descompongan los contornos y pongan las tintas propias que demuestran las pinturas» y otorgar así una mayor fidelidad a los modelos. Este pintor debía de estar subordinado al primer pintor de cámara y controlar los paños. Aconsejaba que sólo fuera uno, pues tendría tiempo de pintar para sí mismo y para la fábrica, recomendando a «don Joseph Castillo, que es profesor de mérito y tiene conocimiento en lo que es la fábrica y ha pintado para ella desde tiempo de Fernando sesto asta ahora, que actualmente pinta, o otro pintor de su graduación»[43].

El 21 de abril Bayeu volvía a escribir a Lerena y, sin embargo, de que seguía manteniendo como candidato a Castillo, añadía que en el caso de que se fuesen a nombrar dos o tres pintores para la fábrica, recomendaba la elección de su hermano Ramón. Para apoyar su candidatura incurría en una mentira, al afirmar que, antes de su partida a Roma en 1776, Mengs «puso a mi hermano en primer lugar, en segundo a mi cuñado don Francisco Goya y en tercero a don Joseph Castillo»; de lo que le podría informar el pintor Mariano Salvador Maella[44].

Ese mismo día el propio Maella presentaba un informe. Exponía que desde que en 1770 se le había encomendado dirigir, reconocer y tasar las pinturas para la fábrica de tapices, había encontrado una serie de defectos que convendría prevenir: «la elección de los asuntos no siempre se ha observado el decoro i la dignidad devida, rara vez se copian los cuadros con toda exactitud i casi nunca se emplean los colores idénticos a los del original». Opinaba que se debería de saber si los directores de la fábrica habían enseñado a sus oficiales todos los recursos técnicos del arte de la tapicería y recomendaba el nombramiento de dos pintores, sujetos a la dirección de los pintores de cámara, destinados a la ejecución de modelos para tapices con un sueldo proporcionado[45].

Se abría entonces un expediente con toda la información recogida en los diferentes papeles. Entre la documentación, se encuentran dos nuevos memoriales enviados por Livinio

[41] Sambricio (1946), doc. 82, p. lvi.
[42] Sambricio (1946), doc. 83, pp. lvi y lvii.
[43] Sambricio (1946), doc. 86, pp. lxiylxii.
[44] Sambricio (1946), doc. 87, pp. lxii y lxiii.
[45] Sambricio (1946), doc. 88, pp. lxiii y lxiv.

Stuyck, en los que reiteraba su solicitud, y un escrito del pintor murciano Agustín Navarro, en el que pedía ser uno de los pintores destinados a la fábrica[46].

El 11 de junio Lerena expedía una real orden a Francisco Bayeu y a Mariano Salvador Maella para que propusiesen el nombramiento de dos pintores, «de los de mayor mérito», además de señalar el sueldo que deberían de percibir. Una semana después, resolvían nombrar a Ramón Bayeu y a Francisco Goya, pues, según decían, poseían cualidades innatas para este tipo de representaciones y eran expertos en asuntos heroicos, «y así tenemos en estos dos la mayor satisfacción por sus méritos, y por ser ya prácticos en esta clase, pues han pintado muchos años para dicha fábrica, bajo de la dirección de don Antonio Rafael Mengs y después de la de nosotros». Asimismo, señalaban 15.000 reales anuales de sueldo para cada uno, pues así podrían abarcar toda la demanda de la fábrica y además dedicarse a obras de mayor entidad[47]. A finales de junio se hacía efectiva su elección, «quedando los elegidos vajo la dirección de los proponentes»[48].

Quedaba así José del Castillo injustamente relegado de un puesto que se había ganado por méritos propios, supeditado a las manipulaciones endogámicas impuestas por el peso que en la real cámara mantenía, indiscutiblemente, el mayor de los Bayeus.

Tampoco salió bien parada la solicitud de relegar la dirección de la fábrica de tapices a los oficiales españoles, pues en el expediente instruido para la dirección de la fábrica -fechado a mediados de junio-, figuraba una real orden en la que se decía que se asignase su gerencia a Livinio Stuyck «con yguales consideraciones para los mismos fines que fueron consignados al difunto [Cornelio van der Goten]»[49].

7.5. Restaurador y copista: su intervención en el fresco del Casón del Buen Retiro

El Casón, una mole rectangular de 20 metros de largo por 12 de ancho resguardada por una gran bóveda de espejo, se construyó en el real sitio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV (1636) para la celebración de representaciones festivas y grandes espectáculos[50].

Desde su erección comenzó a experimentar fallos en su estructura, debido, principalmente, a la humedad del solar donde se levantó, pues allí había una noria que servía para regar los plantíos[51]. En 1649 y 1682, se fechan las primeras noticias de su mal estado de conservación[52] y, a finales de siglo, se emprende una primera reforma. Años después el rey Carlos II encargó

[46] Sambricio (1946), docs. 88-91, pp. lxiv y lxvii-lxxii.
[47] Sambricio (1946), doc. 92, pp. lxxii y lxxiii.
[48] Sambricio (1946), docs. 93 y 94, pp. lxxiii y lxxiv.
[49] Sambricio (1946), doc. 91, pp. lxvii-lxxii.
[50] Azcárate y Ristori (1966), pp. 99-135; Blanco Mozo (2007), nota 7, p. 366, nota 5 y 6, p. 365.
[51] Blanco Mozo (2007), nota 2, p. 364.
[52] Amador de los Ríos (1880), p. 200; Shergold y Varey (1982), p. 23.

al pintor napolitano Luca Giordano la decoración al fresco de su bóveda central y de los dos vestíbulos de sus lados cortos, también llamados antecasones (1696-1701)[53].



Fig. 81. ***Hércules en la cuna sofocando las serpientes***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 94).

[53] Palomino (1724), p. 185; Hermoso Cuesta (2008), doc. 150, pp. 69 y 70.

Al poco de la llegada de Corrado Giaquinto a la Corte, el italiano visitó las pinturas del Casón, «que parece le hizo algún eco»[54]. La humedad persistía y las pinturas de Giordano se debían de encontrar ya en muy mal estado, pues, a comienzos de octubre de 1753, el Rey ordenaba a Giaquinto que «componga lo que se halla descascarado en el Casón y ante casón de este real sitio […]»[55].

En 1777, el encargado del real sitio del Buen Retiro, Matías Martínez López, escribía al oficial de la secretaría de Estado, Eugenio de Llaguno y Amírola, informándole de nuevos desperfectos en las pinturas. Según decía, «qualquiera que lo ve cree es de gotera moderna, pero es de una que hubo muchos años ha, porque tengo cuidado de hazer repasar los tejados las primaveras y otoños y ahora lo están haciendo los arbañiles [sic] y carpinteros, porque avía en el ante casón unos maderos podridos y los han puesto nuevos y hasta que dejen todo el tejado vien asegurado no levantarán la mano». También recomendaba la intervención de un pintor para que reparase sus desperfectos y señalaba minuciosamente los deterioros causados por la insistente humedad[56].

Este documento pone en relieve las malas condiciones de conservación del salón de bailes. La decoración se había ejecutado sobre una superficie abovedada con maderas y yeso, independiente de su cubierta: una cimbra de vigas de madera que fija las dimensiones de la bóveda y sustenta una tablazón a base de camones de madera que forman su estructura, dando al entramado la apariencia de un casco de barco invertido. El lado de cubierta, y entiéndase el más próximo a la superficie de la bóveda, se rasó con una capa de yeso blanco adherido a las referidas tablas con cuerdas de esparto entrelazadas. La humedad había provocado que el yeso se deshiciese y que los salitres destruyesen las pinturas[57].

A finales de julio se trasladaron al real sitio del Buen Retiro José del Castillo y el pintor de cámara Andrés de la Calleja, «con una escalera de mano», para inspeccionar las pinturas (tanto del gran salón como de los antecasones o vestíbulos adyacentes) e idear el modo de montar el andamio para su restauración[58].

El 4 de agosto se informaba a Martínez López que podía disponer de Castillo para que «retoque lo que se haya descascarado de la pintura que hizo Jordán en el Casón», pero que convendría se hiciese al temple, dado que al fresco sería muy costoso al tener que extender nuevo estuco y levantar algunas partes de las pinturas que no se habían visto afectadas por la humedad. También se decía que iría a ver los trabajos el secretario de la Academia Antonio Ponz y que trataría con Castillo lo que se debería de hacer[59].

---

[54] AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.751/45. 30-6-1753.
[55] AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.751/40. 8-10-1753.
[56] AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.760/ 3. 19-7-1777.
[57] Aguilar, Hasbach y Ferrete (2010), pp. 85 y 86.
[58] Documento 171.
[59] Documento 170.



Fig. 82. ***Hércules mata a las aves del lago Estínfalo***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 97).

Para ganar tiempo, el encargado del Buen Retiro había mandado realizar el andamio principal, que revisaron Castillo y Ponz, «y les a parecido vien». Se pensaba que el madrileño podría empezar la obra dos días después, «con las prevenciones que en ella se advierten». Para atajar la humedad, se pidió al aparejador Juan Esteban que revisase el piso y redactase un informe, cuyo coste ascendió a 18.376 reales, «con que, si a V.E. parece, acudiré al todo para que esta vez queden en lo posible aseguradas estas tres estimadísimas piezas y al fin daré noticia a V.E. del gasto para su reintegrazión o me advertirá V.E. lo que debo practicar»[60].

El 6 de agosto se ordenaba que se dispusiese todo lo necesario para que el madrileño «se dedique a ello por unos días, vajo la dirección del mismo Calleja»[61]. Labores que debió de llevar a cabo entre esa fecha y finales de año, pues, en diciembre, se ordenaba a Martínez López que se le entregasen de los caudales de las rentas de la Posta de Correos 9.000 reales por «retocar y reparar la pintura a fresco del Casón de aquel sitio».

El coste de la mano de obra ascendió a 13.200 reales. Además del trabajo de Castillo, se destinaron 2.200 reales a otro pintor de adornos que había fingido «de mármol los rodapiés de dicho Casón» y 2.000 reales más al estuquista milanés Domenico Brili, por «los carros de tierra que ha hecho conducir desde las escabaciones del Prado a los jardines de ese otro sitio, a razón de medio real cada uno»[62].

Los gastos en materiales y en «abrir quatro minas en lo interior y exterior de él, para preservarle de las humedades que se experimentaban», ascendiero a 30.015 reales: 991 reales se gastaron en los colores y los pinceles, 3.605 reales en la madera destinada a los andamios, 841 reales y 25 maravedís en el yeso, 1.432 reales en la cal, 4.993 reales y 20 maravedís en los ladrillos, 953 reales y 28 maravedís en las baldosas, 304 reales y 14 maravedís en las tejas, 204 reales en lías y 1.240 reales en el clavazón. Aparte figuraban los jornales de los carpinteros y los albañiles (7.093 reales y 16 maravedís), los del plomero y el pizarrero, sin contar el plomo (3.051 reales y 16 maravedís), el trabajo del cantero que colocó las losas para la respiración de las minas (3.481 reales y 17 maravedís), la labor del carpintero que recorrió las ventanas y los bastidores (385 reales), una lumbrera que hizo un cerrajero (478 reales) y el trabajo por el dorado a sisa de las molduras dañadas (500 reales)[63].

Nada dicen los documentos de porqué se eligió para este trabajo a José del Castillo. Mucho tuvo que haber hecho Antonio Ponz, amigo del madrileño, quien había denunciado en las páginas de su *Viage de España* el terrible estado de conservación de las pinturas. Es probable que en ello pesase el testimonio de Castillo cuando, años antes, asistiese a su maestro en la restauración de la bóveda y que, a finales de 1776, por orden de Sabatini, hubiese emprendido la restauración de la bóveda del dormitorio del infante don Antonio en el Palacio del Pardo, «aviéndola limpiado toda y compuesto las aberturas que tenía»[64].

---

[60] Documento 171.
[61] Documento 172.
[62] Documento 177.
[63] AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.760/6. 14-1-1778.
[64] Documento 165; AGP, Carlos III, leg. 52². 15-4-1777 (Morales y Marín (1991), doc. 257, pp. 183 y 184).



Fig. 83. ***Hércules rompe las puertas del Infierno en busca de Alcestis***, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (cat. núm. P. 101).

El trabajo aportó a las arcas del madrileño 1.500 reales, además recibió 150 reales por los gastos en pinceles y colores y 240 reales por el carruaje que le había trasladado al Pardo. Cuenta que Sabatini estudió y concluyó que «se deben rebajar trescientos reales, quedando reducida a mil quinientos y noventa reales de vellón».



Fig. 84. ***Alegoría de África***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. G. 34).

Sobre el raso de yeso que cubría la bóveda (*arriccio*), se dispuso una segunda capa de mortero de cal y arena (*intonaco*), y sobre ésta, aún húmeda, otra fina capa de estuco (*intonaquino*), donde Luca Giordano ejecutó las pinturas. El pintor napolitano empleó la técnica al fresco en sus dos variantes: el *buon fresco*, con mortero de cal y arena, y el falso fresco, con temple de cal sobre un mortero seco de cal y arena, aplicando los retoques finales *a secco*. Una vez colocado el andamiaje, picó el yeso que estaba unido a la estructura de madera y esparció una nueva mezcla de yeso. Antes de que fraguase el *arriccio*, extendió en la superficie una mezcla de cal sobre la que realizó el falso fresco, con temple de cal y, posiblemente, leche, como refuerzo, realizando los últimos retoques *a secco*. En una segunda fase, Giordano

abordó la zona perimetral de la bóveda al *buon fresco*[65]. Castillo habría retocado las pinturas mediante el uso del temple (*a secco*), lo que aumentó considerablemente las zonas retocadas del napolitano, haciendo menos visibles las partes ejecutadas al fresco.

Según Palomino, para la bóveda del Casón, Giordano había pintado la *Apoteosis de la monarquía española* o la *Alegoría de la orden del Toisón de oro* y, debajo de la cornisa, en los entrepaños de las ventanas, los *Trabajos de Hércules*. En el vestíbulo o antecasón oeste, pintó, en los medios puntos de la bóveda y en cuatro lienzos, representaciones de las *Guerras de Granada*, en las pechinas de la bóveda, las *Cuatro partes del mundo* o los *Continentes*, y, en los dos medios puntos del vestíbulo, las *Cuatro virtudes cardinales*. En el antecasón este, pintó, en la bóveda y demás partes, se supone que en sus dos medios puntos, las pechinas y los medios puntos del vestíbulo, escenas alegóricas dominadas por el *Sol*[66].

Hoy en día sólo se conservan las pinturas de la bóveda del gran salón, un tanto deterioradas por las numerosas restauraciones que han sufrido y las pérdidas de su superficie pictórica. Los *Trabajos de Hércules* y las pinturas del antecasón oeste, se conocen gracias a las copias que Castillo, Nicolás Barsanti y Juan Barcelón realizaron en pequeños lienzos y en dibujos para su reproducción calcográfica. Sin embargo, no se tienen noticias del aspecto de las pinturas que decoraron el antecasón este[67].

Concluidos los trabajos de restauración y ante la posible persistencia en el deterioro y la pérdida de las pinturas de Giordano, el conde de Floridablanca, a cargo de la secretaría de Estado, inició las gestiones necesarias para que Juan Barcelón y Nicolás Barsanti las grabasen, según lo expuesto por Antonio Ponz en su *Viage de España:* «Hablando del famoso Casón del Retiro […] se dixo que sería empresa plausible grabar dicha obra del Casón, esto es, las pinturas que en él y en las piezas adyacentes se admiran al fresco de Lucas Jordán; […] que de supuesto que ahora se hacen muchas cosas en que antes no se pensaba, acaso también esta se efectuaría. Realmente le ha llegado el tiempo y se está grabando dicha obra, que el público podrá ir adquiriendo conforme se vaya publicando»[68]. El 28 de diciembre de 1777 se daba orden a Matías López Martínez para que permitiese la entrada en el Casón a José del Castillo o sus discípulos con el fin de que pudiesen copiar las pinturas del napolitano[69]; lo que permite fijar la fecha del inicio de la empresa. Los trabajos se alargarían hasta, al menos, 1785, año en el que están fechadas algunas de las planchas. Precisamente, en julio de ese año, Luis Kenel, subteniente del regimiento suizo de Betschart y aficionado al dibujo, solicitaba copiar algunas obras en el interior del Palacio del Buen Retiro. El veedor del real sitio accedió a la petición, «como le tienen

[65] Aguilar, Hasbach y Ferrete (2010), pp. 86-91.

[66] Palomino (1724), pp. 185-187; López Torrijos (1985); (1995), pp. 161-182; (2002), pp. 195-209.

[67] Sobre las diferentes intervenciones del Casón y los daños sufridos por las pinturas tras la restauración llevada a cabo por Castillo, véase Mesonero Romanos (1853), p. 356; Guillén Robles (1912), pp. xliii y xliv; Tobajas López (1977), p. 16; Úbeda de los Cobos (2008), pp. 68-89.

[68] Ponz (1782), tomo VI, p. 131.

[69] Documento 176.

y hacen los discípulos de Calleja y Castillo»[70]. Al año siguiente se ponían a la venta en el despacho de la Imprenta real desde las páginas de la *Gazeta de Madrid*. En total, la colección estuvo formada por veinticuatro estampas: «diez y seis expresan diferentes asuntos de la fábula o trabajos de Hércules; quatro de las pechinas de la misma pieza representan Europa, Asia, África y América; y, de las otras quatro de medio punto de la bóveda, las dos simbolizan las Virtudes Cardinales y las otras dos manifiestan batallas de la conquista de Granada; todas en 80 reales»[71].

En los dos memoriales elevados por Castillo al Rey, en 1792 y 1793, éste señalaba que «copió al ólio las diez y seis fuerzas de Hércules pintadas a el fresco por Jordán en el Casón del Retiro y las quatro pechinas»[72]. No se mencionan los cuatro medios puntos del vestíbulo y de la bóveda del antecasón oeste, pues éstos fueron dibujados y grabados por Barsanti y Barcelón[73].

Las pinturas de los *Trabajos de Hércules* fueron «bárbaramente borradas» en 1834, cuando se despegaron los trozos de tela de seda que las cubrían para protegerlas, quedando sólo los contornos[74]. Hasta hace poco se pensaba que Castillo sólo había copiado nueve lienzos, pues nueve eran los cuadros conservados en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que el resto, hasta alcanzar los dieciséis, habían sido reproducidos en dibujos. Los pequeños cuadros ingresaron en la Academia de San Fernando en 1816[75], procedentes del secuestro de los bienes de Manuel Godoy, en cuyo inventario habían figurado el año anterior[76]. Desaparecidos de la Academia durante muchos años, fueron recuperados por el secretario técnico de la Calcografía Nacional, Antonio Gallego, y catalogados en el segundo inventario de la colección de pinturas de la Academia[77].

---

[70] «Don Luis Kenel, subteniente del regimiento suizo de Betsehart, con el debido respeto y veneración a V.E. expone: como el suplicante ha visto algunas láminas en el Real Palacio del Buen Retiro, y siendo el exponente practico en el arte del deseño [sic] y para su maior ynstrucción, desearía tomar copia de ellas: Por lo que a V.E. rendidamente suplica se digne conzederle el permiso para dicho efecto. Gracia que expresa merecen de la conozida benignidad de V.E. de que recibirá singular merced: Madrid, 13 de julio de 1785. Luis Kenel [rubricado]. [Respuesta al margen] San Ildefonso, 3 de agosto 1785. Ynforme el veedor de Buen Retiro [Con otra letra] Excelentísimo señor. Señor. No hallo inconveniente, si V.E. lo tiene a bien, en concederle a este oficial de suizos el permiso de copiar algunas de las piezas de este Palacio, como le tienen, y hacen los discípulos de Calleja y Castillo. Dios guarde a V.E. muchos años que deseo. Buen Retiro, 5 de agosto de 1785. Excelentísimo señor. Señor. Agustín Salvador [rubricado]» (agp, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.752/61. 13-7/5-8-1785).

[71] *Mercurio de España*, enero de 1792, tomo I, p. 93.

[72] Documentos 213 y 216: «Copió a el ólio para gravarse las diez y seis fuerzas de Hércules pintadas en el dicho Casón y las quatro pechinas del Ante-Casón».

[73] Vega (1992), núms. 1128 y 1.129, p. 220; *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núms. 2.088-2.091, p. 188.

[74] Mesonero Romanos (1861), p. 318.

[75] «59. Nueve quadros de asunto de la historia de Hércules copiados por don José del Castillo de los originales del Jordán en el Casón del Retiro de diferentes tamaños» (asf, sign. 619/3. 9-7-1816); Rose (2001), pp. 33-44.

[76] «Yt. Nueve quadros de asuntos de la historia de Hércules, copiados por don Josef del Castillo de los originales del Jordán en el Casón del Retiro de diferentes tamaños, señalados con el número cincuenta y nueve» (rose (1983), tomo I, p. 457).

[77] Piquero López (1985), pp. 100-101; García Sepúlveda (1990), pp. 317-334.



Fig. 85. ***Alegoría de la orden del Toisón de Oro***, colección Fernando Giner de Madrid (cat. núm. P. 93).

Actualmente están colgados en la sala de Juntas. En 2007, Albardonedo Freire halló un décimo lienzo en una colección privada sevillana, lo que confirmaba lo expuesto por Castillo en cuanto al número de lienzos[78]. No se tienen noticias de los seis restantes[79].

Tampoco se tiene noticia de las copias de las cuatro pechinas de la bóveda del vestíbulo oeste, aunque como los *Trabajos de Hércules*, se han conservado los cobres con la representación alegórica de cuatro continentes[80].

Es posible que en un principio se pensase en grabar toda la obra, lo que explicaría que en la colección Fernando Giner de Madrid se conserve un pequeño cuadro de Castillo que recoge una vista parcial de las pinturas del testero este de la bóveda. Posiblemente se realizó para abrir una plancha, aunque después se debió de desestimar por cuestiones que se ignoran. Tal vez por la complejidad de la composición, porque al trasladarse al cobre las figuras quedarían muy reducidas, o porque, de todas las pinturas del Casón, eran las que mejor se conservaban y se prefirió abordar las que estaban más dañadas.

7.6. Pintor y grabador

El 19 de enero de 1779, entre las páginas de la *Gazeta de Madrid*, José del Castillo anunciaba la venta de una serie de estampas que había grabado él mismo al aguafuerte. Cuatro de ellas reproducían pinturas originales de los pintores Luca Giordano y Mateo Cerezo y una quinta versaba sobre una composición original suya[81]. Así, se venía a hacer realidad una apuesta personal, en la cual el pintor había inverido más de un año de dedicación e inyectado una considerable cantidad de dinero[82].

La iniciativa del madrileño no se vio ajena a trabajos similares llevados a cabo por otros pintores de su entorno. El año anterior, Francisco Goya había dibujado, grabado al aguafuerte y puesto a la venta once estampas sobre originales del pintor sevillano Diego Velázquez que se conservaban en el Palacio real de Madrid[83]. Por su parte, Ramón Bayeu habría realizado catorce estampas, según se desprende de las noticias recogidas en el cartulario de su hermano fray Manuel Bayeu, sobre originales de su hermano Francisco, del Guercino, José de Ribera y por composiciones suyas[84].

---

[78] Albardonedo Freire (2007), pp. 229-251.

[79] *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núms. 2.068 y 2.083, p. 188.

[80] *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núms. 2.084-2.087, pp. 187 y 188.

[81] «Estampas nuevas: tres de Lucas Jordán, cuyos quadros originales están en el oratorio del rey N. Sr. en el palacio del Buen Retiro: otra del célebre quadro pintado por Mateo Zerezo, colocado en el refectorio de los PP. agustinos recoletos de esta Corte; un retrato de un simple: todas grabadas a el agua fuerte por el pintor D. Joseph del Castillo. Se hallarán en la librería de Oncel, calle de las Carretas» (*Gazeta de Madrid*. núm. 6, p. 52).

[82] Santiago Páez (1996), pp. 53-67.

[83] En la *Gaceta de Madrid* del 8-7-1778, núm 30, p. 289, y del 22-12-1778, núm. 30, p. 640. Para serie, véase Vega (1995), pp. 145-163; (2000), pp. 45-94 (reed., pp. 25-74).

[84] Calvo Ruata (1996), núm. 20, pp. 64 y 66. No consta anuncio alguno sobre la venta de estas estampas. Ni



Fig. 86. ***Descanso en la huida a Egipto***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 535).

siquiera se sabe si todas ellas fueron ejecutadas ese año (Ceán Bermúdez (1800), tomo I, pp. 100 y 105). En 1796, fueron adquiridas por la Calcografía Nacional en 840 reales (*Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núms. 110-122, R. 3285-3288 y 3290-3298, pp. 60-62).



Fig. 87. ***Descanso en la huida a Egipto***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. G. 13).

¿Qué fue lo que motivó a estos tres pintores, con probadas relaciones artísticas en trabajos para la fábrica de tapices y que en 1776 habían solicitado el título de pintor del rey, a embarcarse, dos años después, en proyectos vinculados al arte del grabado? Y ¿Por qué la mayor parte de las láminas puestas a la venta reproducían pinturas de afamados pintores?

Como ya se ha apuntado, son años de auge para el arte del grabado, en los que, a pesar de haberse frustrado el proyecto de grabar las pinturas más famosas de las colecciones reales, se estaba llevando a cabo el de las pinturas del Casón del Buen Retiro. La idea de grabar obras de insignes pintores contenía importantes connotaciones culturales y se sumergía en un importante programa político asociado al prestigio de la Corona y de la Nación: «El copiar a tan singulares artífices no lo han tenido a menos valer otros que lo han sido de gran reputación en la pintura; y en tal caso se han estimado y deben estimar en tanto o más que otras pinturas, bien que de originales y de autores conocidos […] ¡Ojalá que los que las poseen las procuren conservar, y tener en mucha estimación!»[85]. El propio Ponz llegaría a afirmar, en las páginas de su *Viage de España*, que en Europa era famosa la real colección de pinturas, «pero pocos tienen idea de lo que son, porque, miserablemente, hay una estampa de alguna de ellas. Sensible es que siendo nosotros puntualísimos imitadores de tantas modas como vienen de afuera para consumir caudales y, acaso, para transformarlos en objetos de risa, no imitemos las acciones que acreditan el refinado gusto y modo de pensar de sujetos instruidos en materia de Bellas Artes. ¿Qué hay en Francia, en Italia y en otras mil partes de bueno o de mediano que no se haya comunicado al mundo por medio de estampas, con crédito de los que poseen las obras originales y no poco lucro de los que publican las copias?»[86]. Años después, en la segunda edición de su obra, añadía en nota a pie de página: «después de la primera impresión de este libro ha tomado notable incremento el grabado de láminas, adornando con ellas varios libros que se han impreso, y […] otras se están haciendo de excelentes quadros, que verá luego el público»[87].

A la postre, los proyectos personales de los tres pintores recogerían sus frutos. En 1780, Carlos III instó al rey de Inglaterra para que enviase un equipo de grabadores a España con el fin de grabar las pinturas de la colección real, costeándoles su estancia y manutención[88]. El proyecto no llegó a fraguarse según los deseos del Rey, pero supuso un impulso para tímidos intentos en este anhelado empeño[89]. En esta línea, cabría destacar, las pinturas grabadas por Juan Antonio Salvador Carmona, según los originales de Tiziano, que se conservaban en el Palacio real de Madrid, o las llevadas a cabo por su hermano Manuel, según los de su suegro Anton Raphael Mengs[90]. No sería hasta comienzos del reinado de Carlos IV

[85] Ponz (1772), tomo I, pp. 151 y 152.
[86] Ponz (1776), tomo VI, pp. 145 y 146.
[87] Ponz (1782), tomo VI, p. 131.
[88] Cumberland (1807), p. 380.
[89] Glendinning, Harris y Russell (1999), pp. 598-605.
[90] Carrete Parrondo (1989), pp. 129 y ss.

cuando se constituyese la *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios*[91], destinada «a ser como la de soltar los diques a un torrente detenido próximo a un terreno que necesita el beneficio de la humedad, fecundará las mentes de los profesores nacionales, obligará a la gratitud a quantos gozan y se deleitan en las producciones de las artes, y dará a todos una justa protección que les concede S.M.»[92]; aunque finalmente se tradujo en un sonoro fracaso.



Fig. 88. ***La cena de Emaús***, Biblioteca Nacional de España, Madrid (cat. núm. D. 536).

La plena dedicación de Goya, Bayeu y Castillo a trabajos para la fábrica de tapices impedía que su obra fuese conocida en la Corte. Castillo partía con cierta ventaja, pues ya había trabajado en algunas obras fuera de este ámbito, pero apenas constituían el acicate perfecto para poder ganarse una reputación y, con ella, la necesaria clientela que le situaría en una posición desahogada. El proyecto frustrado llevado a cabo desde la secretaría de

[91] Carrete Parrondo (1979), pp. 61-74.
[92] *Distribución* (1793), pp. 1 y 2.

Estado, con el apoyo de la Academia, fue el impulso que debió de desatar el interés en su iniciativa privada, pues existía la demanda y el ánimo para su ejecución: «el principio de empresas grandes […] no consiste muchas veces sino en pensarlas alguno y conversar de ellas con freqüencia, hasta que, conociéndose sus ventajas, se llegan a efecto de un modo u otro […]»[93].

A todo ello se suma la nota pedagógica siempre presente en la continua formación de un pintor: «Qualquiera conocerá que estos esemplos son muy oportunos para exercitar semejantes ideas en otros profesores y acaso no faltará quien los imite, y más si reflexionan, que es un medio de acreditar la Nación, notada en esta parte de gran descuido, dexando que el tiempo haga sus efectos en tan eminentes obras como tenemos, y exponiéndolas a que no quede memoria de ellas. Seguirán también las pisadas de eminentes pintores, que, grabando las obras de otros iguales, o mayores en la fama, contribuyeron más pública, y extendida con mucha reputación de ellos mismos […] Últimamente vemos por las estampas, que el mayor número de pintores de primer orden se exercitó en grabar sus obras, o las grabaron después otros insignes artífices de la misma profesión, además de los esmeros con que el buril las ha perpetuado. España ha carecido casi totalmente de estos dos medios con qué comunicar al mundo, y ostentar sus tesoros de las bellas artes; pero gran esperanza debemos tener en el día, de que no se quedará atrás de las demás naciones, mediante el número de grabadores que se están formando, y las luces últimamente esparcidas en esta línea por D. Manuel Salvador Carmona, y por D. Pedro Pasqual Moles, cuya habilidad, y progresos son notorios, como la de otros que siguen sus pisadas. El modo de que España no tenga que envidiar a los Bloemarts, Audranes, Edelinks, Villamenas, Audenaerts, Freis, &. es aplicándose los grabadores a publicar las obras, que aquí hay de tantos hombres eminentes, forasteros, y nacionales, como los nombrados grabadores, y otros infinitos hicieron; pues acostumbrando la vista a la corrección, y exactitud de sus respectivas obras, formarán estilos diferentes, y todos serán de mucha estimación. El éxito del natural, y el de las estatuas antiguas, único medio de adquirir el verdadero conocimiento, e inteligencia de los hombres grandes. Todo lo demás será ir a tientas; y si se adquiere algún crédito mezquino, que se quedará en la despreciable esfera de los que entienden poco […] La nación está grandemente dispuesta para agradecer todo lo bueno: entrará en el gusto de las estampas […] oirán los grabadores sus elogios, y lograrán seguramente la recompensa de sus sudores»[94]. No sólo la copia y estudio de afamados pintores acreditarían al pintor, sino que, además, grabando su propia obra, se daría a conocer, acercando su producción al público y, con ello, conseguiría pingües beneficios con su venta[95].

A pesar de lo señalado, se trataba de una apuesta arriesgada para un artista, ya que exigía invertir una importante cantidad de dinero que podía traducirse en un rotundo fracaso.

[93] Ponz (1778), tomo VIII, p. II.
[94] Ponz (1778), tomo VIII, pp. II-V.
[95] Rose (1981), p. 173; Vega (2000), pp. 54-61.

Castillo grabó él mismo al aguafuerte tres composiciones de Luca Giordano, otra del burgalés Mateo Cerezo y una de invención propia; un total de cinco láminas. Un número que contrasta con las láminas de Goya y Ramón Bayeu (si se considera que todas las obras que grabó se pueden fechar en 1778), en el que no se deja de vislumbrar la situación personal de cada uno[96].



Fig. 89. ***La cena de Emaús***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. G. 14).

El mayor número de estampas grabadas por Castillo se centró en la reproducción de obras del pintor Luca Giordano. Un artista que el madrileño conocía bien, lo había estudiado y copiado en algunas ocasiones (para la fábrica de tapices y el Casón del Buen Retiro) y, en Madrid, poseía una fama notable entre ciertos coleccionistas y aficionados a la pintura, a pesar de los juicios peyorativos de Mengs, Ceán Bermúdez o Ponz[97]. En 1777, el

[96] Castillo estaba casado al igual que Goya, pero el madrileño debía mantener cuatro hijos y Goya ninguno. En cuanto a Ramón Bayeu, permaneció soltero durante toda su vida.

[97] Ponz (1776), tomo VI, pp. 142-144 y 229-231 (reed en Azara (1780) y (1787), tomo I, pp. 99-101; Ceán

pensionado por la Academia Fernando Selma grabó, bajo la dirección de Manuel Salvador Carmona, dos obras de Giordano: *El paso del mar Rojo por los israelitas* y *Jacob y su familia*[98], que puso a la venta en las páginas de la *Gaceta de Madrid*[99], y, por esa misma época, Juan Antonio Salvador Carmona haría lo propio con «las quatro partes del mundo, originales de Lucas Jordán que existen en la referida colección del real Palacio […]»[100]. Existen numerosas noticias de ventas de supuestas obras de Giordano en esos años[101], entre las que cabría destacar la adquisición de varias de ellas por parte de Carlos III y el infante don Luis en la colección del marqués de la Ensenada (1768)[102] y en otras colecciones particulares[103].

El interés de Castillo por la obra de Mateo Cerezo es distinto. Quería ofrecer al público la reproducción de una obra acreditada: *Los discípulos de Emaús*; un cuadro difícil de ver para el vulgo (se encontraba en el refectorio del convento de Recoletos agustinos). De modo que cumplía con la máxima de divulgación de una obra maestra, pues tanto Palomino, como Ponz o Ceán destacaron la celebridad del cuadro[104].

Por último, realizó el retrato de un contemporáneo suyo, Blas Lobo, que, como ya se ha comentado, debía de estar al servicio del pintor y tener cierta fama en Madrid o, al menos, en la feligresía de San Martín. Abandonaba así el grabado de reproducción y se sumergía en su propia obra hacia un género que apenas trató a lo largo de su carrera, pero del que podría sacar beneficios sustanciales. No está fuera de lugar señalar que, precisamente, en agosto de 1777 los directores de Correos le habían pagado 2.000 reales por un retrato que había hecho del príncipe de Asturias vestido con «el ropage de la insigne orden del Toysón», con el fin de enviarlo al Palacio de España en Roma[105]. La pintura debió de gustar al Rey, pues, según declararía el propio Castillo, realizó una réplica a menor tamaño[106]. Es más que probable que pretendiese trasladar este éxito al público en un género hacia el que dotes artísticas no le faltaron.

El aguafuerte es una técnica sencilla y rápida, de ahí que fuese la técnica predilecta de los grabadores no profesionales, esto es, de los pintores. Sin embargo, requería de un sistema muy elaborado de preparación, en el que los pintores no estaban familiarizados: cortar la plancha de cobre, cuidar de su grosor en función de sus dimensiones, batirla, recortarla y biselarla, pulimentarla con una piedra de afilar primero y con una piedra pómez y carbón de haya después y bruñirla con aceite. También se debían de emplear dos barnices, uno

---

Bermúdez (1800), tomo II, pp. 339 y 340.

[98] Barrena, Matilla y Villena (1993), núms. 16 y 17, p. 45.

[99] *Gaceta de Madrid*, 2-9-1777, núm. 35, p. 354.

[100] Vega (1992), p. 192.

[101] Vega (2000b), pp. 35 y 36.

[102] Águeda Villar (1986), pp. 287-301; Domínguez-Fuentes (2002), pp. 149-158; (2005), pp. 45-50.

[103] Burke y Cherry (1997).

[104] Palomino (1724) (Ed. Londres (1742), núm. 145, p. 115; Ponz (1776), tomo V, pp. 55 y 56; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 312.

[105] Documento 169.

[106] Documento 213.

blando y otro duro, y ahumarlos para que se adhiriese totalmente a la lámina. Se calcaba el dibujo a reproducir sobre el barniz; si no se quería que la estampa fuera inversa al dibujo se realizaba un contradibujo. Una vez calcado, se procedía a rayar el barniz por medio de una aguja o escoplo, para después aplicarle el aguafuerte. El aguafuerte se obtenía a partir de la mezcla de vinagre, sal de amoniaco, sal común y cardenillo. Un grabador avezado debía de controlar el tiempo de exposición del ácido sobre la plancha (el mordido), que dependía del grado de intensidad que se quisiera en los trazos[107]. Muchos de estos aspectos no los debió de trabajar Castillo, pues, en Madrid, se vendían planchas de cobre preparadas[108]. Sin embargo, era inexcusable hacerse cargo del trazado del diseño y de controlar la acción corrosiva del ácido, para conseguir los efectos que se deseaban.



Fig. 90. ***Yavé se presenta a Abraham***, mandándole rechazar a Agar, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. G. 12).

A pesar de su relativa sencillez, el aguafuerte exigía de una cierta pericia. El artista tenía que estar muy suelto en el manejo del dibujo[109] y en la reiterada práctica de la técnica, de ahí que muchos pintores de edad avanzada recurriesen al manual de Manuel de Rueda[110]. Castillo rondaba los 40 y poseía un dominio pleno del dibujo, además había tenido continuos contac-

[107] Rueda (1761).
[108] Vega (2000a), p. 62.
[109] Carrete Parrondo (1989), pp. 39 y 40; Villena (1992), p. 92.
[110] Según la traducción de Bosse (1758).

tos profesionales con grabadores[111]: desde 1773 se había embarcado en la ilustración del *Quijote* de la Real Academia Española, dos años después pintó una alegoría para la *Topografía del real sitio de Aranjuez* del capitán de infantería e ingeniero del ejército Domingo de Aguirre y, en 1777, participaba en las estampas de los *Trabajos de Hércules* y los *Continentes* del Casón del Buen Retiro. Si bien los pintores que abordaban trabajos de estampación eran considerados intrusistas y mirados con recelo por los grabadores, en el caso del madrileño es probable que tuviese el apoyo de su amigo Manuel Salvador Carmona.



Fig. 91. ***Jesús dormido en la barca durante la tempestad***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. G. 11).

El proceso del aguafuerte exigía la ejecución de pruebas de estado para controlar el proceso final de la estampa. Para ello, se utilizaba un tórculo. No es probable que Castillo poseyera uno en su obrador, por lo que debió de acudir a un taller especializado de estampación calcográfica. Jesusa Vega señala, atinadamente, las concordancias que existen entre las láminas grabadas por Goya y por Castillo y sospecha que ambos debieron de acudir a la misma estampería[112]. Apunta que posiblemente se hiciesen con los servicios de Matías Ricart, maestro estampador, que había trabajado con Joaquín Ibarra en la edición del *Quijote* de la Academia española y que, por aquellas mismas fechas, trabajaba en la edición del *Viaje de España* de Antonio Ponz, quien, como se sabe, estaba al tanto de las obras de los pintores-grabadores.

[111] Vega (1989), pp. 83-109.
[112] Vega (2000a), nota 36, p. 62.

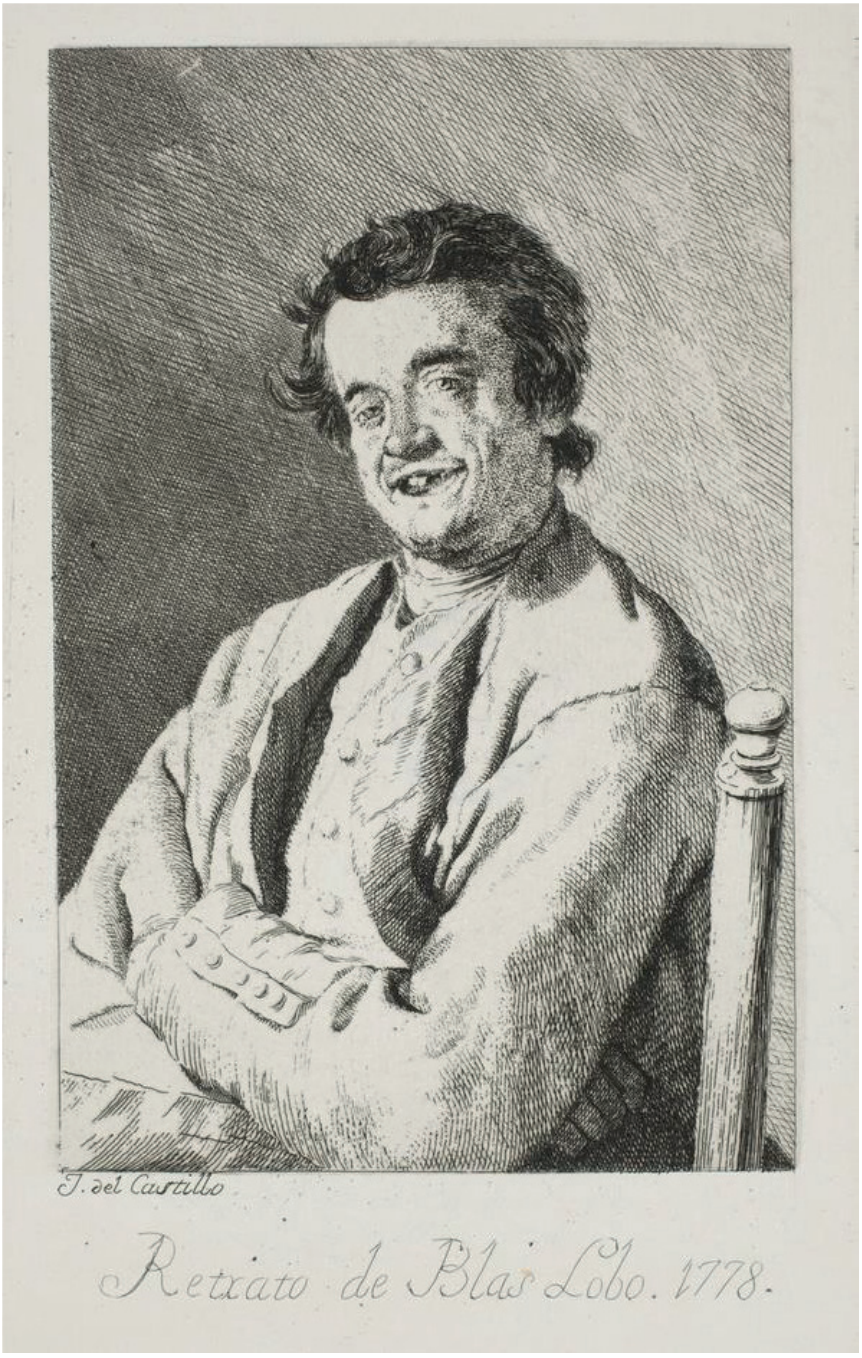


Fig. 92. ***Retrato de Blas Lobo***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. G. 15).

Tampoco se sabe a ciencia cierta cuándo comenzó Castillo a estampar las láminas. En el anuncio de Goya, entre la puesta a la venta de sus primeras estampas y las últimas, transcurren cinco meses. Este hecho permite suponer que el pintor elaboró cada lámina en dos meses y medio. Según esto, Castillo habría empleado más de un año en elaborar sus cobres: desde finales de 1777 a finales de 1778, imprimiendo el anuncio de su venta a comienzos de 1779; que vendría a coincidir con el inicio del proyecto calcográfico del Casón.

Si es cierto lo se expone aquí, las primeras composiciones realizadas «con gusto pintoresco»[113], serían las copias por originales de Luca Giordano que se conservaban en el oratorio del rey del Palacio del Buen Retiro, y, dentro de éstas, las dos composiciones apaisadas: *Jesús en la barca* y *Yavé se presenta a Abraham, mandándole rechazar a Agar*. Posteriormente acometería el *Descanso en la huida a Egipto*. De éste, se han conservado dos dibujos preliminares, uno en la Real Academia Española de la Lengua, procedente del legado Rodríguez Moñino-Brey, y el segundo adquirido recienteme por el Museo Nacional del Prado[114]. Concluidas éstas y encontrándose más suelto en la técnica, comenzó a copiar la obra de Mateo Cerezo, *Los discípulos de Emaús*, del cual se conserva un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional de España[115]; para concluir con el retrato de *Blas Lobo*.

Los cobres ingresaron en la Calcografía Nacional entre 1791 y 1793[116]. Se pusieron de nuevo a la venta en 1797 bajo el epígrafe *Juego de las ocho estampas de Goya de las pinturas de Palacio*[117]. No se tienen noticias del éxito de la colección, aunque Ceán señalaba que fueron muy celebradas[118] y el pintor fray Manuel Bayeu afirmó que «las estampas an metido bulla en la Corte»[119]. No obstante, a la larga, la empresa no debió de ser rentable para el pintor madrileño, pues jamás volvería a embarcarse en un proyecto semejante.

7.7. Las pinturas para los tapices de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio real del Pardo

El 19 de abril de 1777, por orden del pintor Anton Rapahael Mengs, se entregaron a José del Castillo las medidas y los asuntos de las pinturas para los tapices que debían de decorar la pieza del tocador de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo en Madrid. A pesar de ello, los trabajos que estaba llevando a cabo el madrileño para el real servicio y su falta de

[113] Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286.
[114] Blas, Ciruelos y Matilla (2002), núm. 64, pp. 145 y 146.
[115] Barcia (1906), núm. 935.
[116] *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 66 y 67.
[117] Sobre la venta de estampas véase Glendinning (1989), pp. 394-403; (1994), pp. 23-50.
[118] Ceán Cermúdez (1800), tomo I, p. 286.
[119] Calvo Ruata (1996), núm. 20, p. 66.

salud, de la que no se tiene constancia alguna, dilataron la entrega de los primeros modelos a finales de julio de 1779[120].



Fig. 93. ***El parque del Retiro con paseantes***, Museo de Historia (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 82).

El tocador de la princesa en el real sitio del Pardo formaba enfilada este-oeste en la fachada sur de su ampliación, junto al gabinete de la princesa, la antealcoba de los príncipes y la pieza de vestir del príncipe. Era una estancia de pequeñas dimensiones, donde difícilmente tendrían cabida los paños por modelos del pintor (13 tapices). De hecho, los citados tapices jamás llegaron a engalanar la estancia, pues la pieza del tocador se incluía dentro de la citada relación de piezas del Palacio del Pardo (1783), donde se necesitaban realizar tapices para su decoración[121]. Se sabe, por el inventario redactado tras la muerte de Carlos III, que la tapicería que se destinó a la pieza del tocador fue realizada según modelos del pintor napolitano Mariano Nani: se componía de seis paños y tres sobrepuertas, en la que se representan asuntos chinescos y figuras alegóricas que demuestran un arte o una ciencia sobre

[120] Documentos 180 y 216.

[121] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1026/17. 7-7-1783 (Sancho, 2002, doc. 36, p. 286).

un fondo de color melocotón, a imitación de los emprendidos por Castillo para el gabinete de la princesa en el mismo palacio[122]. Estos trabajos se llevaron a cabo con gran celeridad, puesto que, a mediados de diciembre de 1784, ya estaban colocados[123]. Al haberse situado en el tocador los tapices sobre modelos de Nani, se habían levantado las molduras de otros que campeaban allí con anterioridad, descartándose la posibilidad que fuesen los confeccionados por modelos del madrileño.

Por el inventario de las pinturas de la fábrica de tapices de 1786, se sabe que la serie de tapices realizada por los cuadros de Castillo se destinó finalmente a la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo[124], y allí figuraban en la testamentaría redactada tras la muerte de Carlos III[125]. Destino final que debía de ignorar el madrileño, pues en su relación de pinturas ejecutadas para la fábrica de tapices de 1793, omitió la estancia del real sitio del Pardo dónde estaban colocados los tapices ejecutados por sus modelos[126]. Una pieza que, situada en la misma enfilada que el tocador, poseía las dimensiones suficientes para acoger en sus muros el número señalado de tapices.

Ahora bien, a comienzos de enero de 1777, el pintor murciano Ginés Andrés de Aguirre presentó la cuenta de una serie de pinturas destinadas a la realización de los tapices para la citada pieza de vestir del príncipe[127]. Pero, en 1786, al igual que había sucedido con las pinturas de Castillo, los tapices por los modelos de Aguirre se situaban ahora en la pieza de los relojes del cuarto del príncipe[128]; complicando aún más lo señalado.

Todo este trasiego de tapices y estancias plantea el más que probable reemplazamiento de los espacios destinados a los príncipes de Asturias dentro del Palacio del Pardo[129], con la dificultad que implica adscribir ciertos trabajos decorativos que, dirigidos por Francesco Sabatini, encomendó a su equipo de ayudantes[130].

La cuenta presentada por Castillo el 19 de julio de 1779 recogía las cinco primeras pinturas: «vn quadro, su alto 9 pies y 9 dedos y su ancho 13 pies, que representa una vista del real sitio del Retiro mirando azia el jardín del Cavallo, el que se ve por encima de la tapia, un hombre y una mujer subidos sobre un potril que allí ay para poder verle con un muchacho que yntenta subirse: dos señoras sentadas en conversazión sobre el mismo potril: vna pasiega sentada a el pie y sombra de unos árboles dando de mamar a un niño y, a su lado, una mujer en pie, con la mantilla sobre los hombros haziéndole alguna fiesta. No lejos se ve un jardinero

[122] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.733, pp. 210 y 211.
[123] agp, Carlos III, leg. 67 (Sancho (2002), p. 184 y nota 6, p. 245).
[124] agp, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 29-3-1786.
[125] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.731, pp. 209 y 210.
[126] Documento 216.
[127] agp, Carlos III, leg. 88 (Morales y Marín (1991), docs. 11-13, pp. 42 y 43).
[128] agp, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 29-3-1786 (López Ortega (2020), pp.)
[129] Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo III, núm. 1.704, p. 193.
[130] Sancho (2002), p. 170, docs. 11-13 y 18, pp. 269, 270 y 272; para los elementos decorativos de la pieza, véase Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo II, núms. 4.483 y 4.484, p. 440.

con un cesto de fruta sobre la caveza: y en primer término, otro jardinero, vestido de majo, presentando a una señora varias flores que rezive su criada en un pañuelo blanco: detrás del jardinero se ve un acompañante de la señora, corto de vista, el qual busca alguna moneda para gratificar a el dicho: subiendo los escalones por donde se baxa a el parterre va un petimetre con una señora de bata asidos del brazo: a la yzquierda del quadro se ve, sobre un pedestal, la estatua de Ysis, a la que está mirando un militar vestido de azul apoyado sobre un bastón y, junto a éste, sentada en tierra, está una señora con bata de color de rosa, y a su lado, y buelto de espaldas, un militar vestido de encarnado con el sombrero puesto, sentado sobre un escalón: asy mismo variedad de árboles en primero y segundo término; su prezio es nueve mil reales de vellón». La pormenorizada descripción del pintor hace innecesaria la que hizo del cuadro el director de la fábrica, limitándose a repetir de forma sumaria los elementos citados en la escena. Del siguiente cuadro, decía Castillo que representaba «la baxada de la calle de la Montera a la Puerta del Sol, desde donde se descubre un pedazo de la casa de Correos: y una señora, con basquiña y mantilla, acompañada de un majo está ajustando unos claveles que la presenta una ramilletera puesta de rodillas; otra ramilletera, sentada en el suelo, la ofreze un tiesto de perpetuas, teniendo junto así otro de alvaca y una cesta con variedad de flores y, sobre ella, una tabla con una cazuela de rosas: otra ramilletera vierte un delantal de flores en el suelo y un mozo de cordel lleva sobre el hombro un tiesto de claveles, viéndose a lo lejos otra figura que vende agua de cevada y dos mujeres con mantilla: su prezio cinco mil reales de vellón». En cuanto a las medidas, advertía que tenía el mismo alto que el anterior y que su ancho era de cuatro pies y siete dedos. El tercero «de dicho alto y de ancho 3 pies y 7 dedos, representa una naranjera recostada sobre una cesta con naranjas, puesta en jarras mirando a dos tunos que recostados a una esquina y picando el uno tavaco y el otro alargándole el papel, la dizen algún requebrajo: su prezio tres mil reales de vellón». El director señalaba que la escena se desarrollaba en un esquinazo de la fuente del Abanico y que se podían apreciar los árboles de aquel sitio. El siguiente, de nueve pies y nueve dedos de alto «y de ancho 2 pies y 2 dedos, representa una cuajadera, con una moza de cofia que ha salido a comprar cuajada y un simple de costado a la pared de la casa de un alquilador de cavallos, cuya muestra se ve colgada de una ventana: su prezio mil quinientos reales vellón». Cornelio van der Goten apuntaba que la escena se representaba cerca del convento de las Salesas Reales. Y finalmente, señalaba «otro de alto como los antezedentes y ancho 1 pie y 2 dedos, representa un buñuelero con su cesto y un chico que le da el ochavo del buñuelo que tiene en la mano, su prezio quinientos reales de vellón». Esta vez el director sólo decía que en el lienzo se veía la vista de una casa, sin especificar na más[131]. La cuenta alcanzaba los 19.000 reales, cantidad que era confirmaba por el pintor de cámara Mariano Salvador Maella, encargado de tasar las pinturas por orden de Sabatini, y que se abonaría a Castillo a finales de octubre, según la orden dada por Miguel de Múzquiz al marqués de Montealegre[132].

[131] Documentos 178 y 179.
[132] AGP, Carlos III, leg. 89[1]. 19-10-1779.



Fig. 94. ***Petimetre***, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (cat. núm. D. 538).



Fig. 95. ***Una naranjera y dos majos junto a la fuente del Abanico***, Museo de Historia (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 84).

Nueve meses después Castillo realizaba la segunda y última entrega de las pinturas. En esta ocasión se trataba de ocho cuadros. Los dos primeros eran ejemplares para paños de colgadura: «Primeramente, un cuadro, de 9 pies y 9 dedos alto y de 13 pies y 9 dedos ancho, representa un paseo en el estanque grande del Retiro con doze figuras en diversas actitudes y trajes, algunos patos y la correspondiente arboleda […] Otro de dicho alto y su ancho 3 pies y 5 dedos representa la fuente de fuera de la puerta de San Vizente donde se ve una bollera con un chico y quatro figuras comprándola cosas dulces». Ambos valorados por el madrileño en 9.000 y 3.000 reales respectivamente. Respecto a los otros seis, se trataban de modelos de sobrepuerta y tenían la misma medida: tres pies y diez dedos de alto por cinco pies y doce dedos de ancho. El primer ejemplar «representa un estudio de pintor con tres muchachos, el uno de ellos haziendo saltar a un gato y otros dos mirándole»; al que seguían, «quatro muchachos jugando a el peón», «tres muchachos que juegan a el chito en el campo», «tres muchachos poniendo un papel atado a la cola de un gato», «dos muchachos, el uno solfeando y el otro tocando un violín» y, por último, «dos muchachos jugando a el boliche»[133].



Fig. 96. ***Un paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro***, Museo de Historia (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 86).

[133] Documentos 180 y 181; AGP, Carlos III, leg. 89¹. 28-4/ ¿?-5-1780.



Fig. 97. ***Bollera en la puerta de San Vicente***, Museo de Historia (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 87)

En total, la serie estaba compuesta por dos modelos para paños centrales, cinco modelos de paños verticales y seis modelos de sobrepuertas. Los lienzos permanecieron en los depósitos de la fábrica de tapices, no figurando en el inventario de pinturas de la fábrica de 1780/1781, aunque sí en los de 1782 y 1786[134]. Asimismo, se registran, como ya se ha señalado, en la relación de las pinturas para la fábrica redactada por Castillo en 1793[135]. Todos ellos pasarían después al Museo Nacional del Prado en 1870[136], aunque, en la actualidad, muchos de ellos están depositados en otras instituciones.

A partir de las medidas de las pinturas aportadas en las cuentas de Castillo y las dimensiones de los paramentos de la estancia, José Luis Sancho Gaspar ha propuesto la reconstrucción de la decoración licera de la pieza en época de Carlos III[137].

La cámara era rectangular, sus lados menores se orientan al norte y al sur y sus lados mayores al este y al oeste. Todos ellos están provistos de dos vanos o puertas en sus extremos, que en su zona meridional corresponden balcones, siendo más altos y anchos que las puertas. Los balcones no están situados en los extremos del paramento sur, sino desplazados hacia el centro, rompiendo la enfilada con las puertas del lado septentrional y dejando intersticios entre ellos y en sus laterales. Las dos puertas del muro norte daban paso a unas pequeñas escaleras, que ponen la pieza en comunicación con la crujía interior del patio, mientras que en los muros este y oeste, únicamente una de sus dos puertas, las más próximas al lado sur, daba acceso a otras dos estancias: la del muro de poniente a la pieza del comedor del príncipe, también llamada «de los perros», y la del muro de oriente a la antealcoba o dormitorio de los príncipes; quedando las otras dos de sus respectivos muros como ciegas.

Según señala Sancho, en el paramento norte, se situaba en el centro, *Un paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro* (270 x 380 cm, Museo de Historia de Madrid)[138], y a ambos extremos, sobre cada una de las puertas, a la izquierda, *Tres niños, uno de ellos atando un papel a la cola de un gato* (destruido durante la Guerra Civil Española cuando se hallaba en depósito en el palacete de la Moncloa en Madrid)[139], y a la derecha, *Niños jugando con un gato* o *El taller del pintor* (100 x 159 cm, Museo Nacional del Prado)[140].

---

[134] agp, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 17-1-1782; 29-3-1786: núms. 58-70.

[135] Documento 216: núms. 69-81.

[136] Orihuela (1996), pp. 611, 612, 616 y 627.

[137] Para los tapices, véase Held (1971), núms. 229-241, pp. 138-142; Herrero Carretero (1992), tomo iii, núms. 530-542, pp. 301-306; Sancho (2002), pp. 240 y 241.

[138] Pérez Sánchez y Díez (1990), i.n. 1791, p. 118. En Patrimonio Nacional se guardan dos tapices por su modelo: PN. núm. 10078871, seda y lana, 216 x 317 cm, con marco estucado y dorado. depositado en el Tribunal Supremo de Justicia en Madrid; y núm. 10013820, seda y lana, 303 x 371 cm, sala de Música del palacio de San Lorenzo del Escorial.

[139] Lafuente Ferrari (1947) (reed. (1987), núm. 28, lám. x, p. 357). Se conservan sendos tapices sobre su modelo en el almacén del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10078857, seda y lana, 77 x 115 cm) y en el comedor de gala del palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072500, seda y lana, 104 x 201 cm, con marco de madera blanca con filo dorado).

[140] En las colecciones de Patrimonio Nacional no se conserva ningún tapiz por su modelo.

En el muro de levante, en el centro, *El parque del Retiro con paseantes* (262 x 364 cm, Museo de Historia de Madrid)[141], y a ambos lados, las sobrepuertas, *Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín* y *Dos muchachos jugando al boliche* (100 x 133 cm y 100 x 140, Museo Nacional del Prado), a izquierda y derecha respectivamente[142]. En el muro occidental, al situarse en su centro una chimenea, había espacio suficiente para colocar dos paños verticales. Así, de izquierda a derecha, iban situados: sobre la primera puerta, *Cuatro muchachos jugando a la peonza* (100 x 160 cm, Museo Nacional del Prado)[143], en el paramento central, el primer paño vertical, *Bollera de la puerta de San Vicente* (267 x 93 cm, Museo de Historia de Madrid)[144], la chimenea y el segundo paño vertical, *Una naranjera y dos majos junto a la fuente del Abanico* (267 x 95 cm, Museo de la Historia de Madrid)[145], para finalizar con la segunda sobrepuerta, *Tres muchachos jugando al chito* (101 x 161 cm, Museo Nacional del Prado)[146]. Por último, el alzado sur contenía los balcones. Al ser muy altos, no hay lugar para colocar tapices que los coronaran, pero sí espacio suficiente para situar entre ellos *Tres floreras vendiendo claveles en la calle de la Montera* (262 x 130 cm, Embajada de España en Londres)[147], mientras que en los extremos, al no estar los vanos muy pegados al paramento, se situaban dos paños verticales que harían las veces de rinconeras: a la izquierda, *Vendedora de cuajada ante el convento de las Salesas (mediodía*) (264 x 64 cm, Museo Nacional del Prado)[148], y a la derecha, *Una niña ven-*

[141] Pérez Sánchez y Díez (1990), i.n. 1790, pp. 116 y 117. Se conservan dos paños por su modelo: en el palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013698, seda y lana, 237 x 388 cm, con marco estucado y dorado, sala del Rey), y su paralelo en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm. 284 x 188).

[142] Orihuela (1996), pp. 611 y 612. Del primero existen dos tapices: uno depositado por Patrimonio Nacional en la Embajada de España en Viena (PN. núm. 10090173, seda y lana, 110 x 127 cm) y el segundo en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm. 134 x 72 cm). Mientras que, del segundo, se identifica un único paño en el comedor de gala del palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072576, seda y lana, 86 x 114 cm).

[143] Su paño en el almacén del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10078855, seda y lana, 81 x 160 cm).

[144] Pérez Sánchez y Díez (1990), i.n. 1792, pp. 117 y 118. No se tiene noticia de tapiz alguno sobre su modelo, a pesar de mencionarse en la testamentaría carolina (Fernández-Miranda y Lozana (1991), tomo iii, núm. 1.731, pp. 209 y 210).

[145] Pérez Sánchez y Díez (1990), i.n. 1793, p. 117. Su tapiz se encuentra en el palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072845, seda y lana, 288 x 93 cm, con marco de madera blanco con decoración de flores y hojas en talla dorada, salón de Mujeres Fuertes de la Biblia).

[146] En la representación de los alzados, José Luis Sancho sitúa la chimenea en el lado este, cuando en realidad se localiza en el lado oeste, con lo que confunde ambos alzados; error que se corrige en la acuarela de F. J. Hernández, según indicaciones del propio Sancho (Sancho (2002), pp. 171 y 172). Su tapiz en el palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10012109, seda y lana, 126 x 172 cm, con marco dorado).

[147] Orihuela y Pérez (2015), p. 148. Se conserva un tapiz en el Ministerio de Asuntos Exteriores, palacio de Viana en Madrid, por depósito de Patrimonio Nacional (PN. núm. 10090109, seda y lana, 276 x 141 cm), y otro en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm. 281 x 146 cm).

[148] No posee número de inventario a su ingreso en el Museo Nacional del Prado, donde se especifica que se trata de «Una vista del convento de las Salesas y una muger vendiendo cuajada a una moza que tiene un plato en la mano… José del Castillo». En el pabellón central del palacio de la Zarzuela en Madrid, se conserva un paño (PN. núm. 10005166, seda y lana, 284 x 73 cm), y otro, en la catedral de Santiago de Compostela.

diendo buñuelos (destruido durante la Guerra Civil Española cuando se hallaba en depósito en el palacete de la Moncloa en Madrid)[149].



Fig. 98. ***Tres muchachos jugando al chito***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 90).

Las pinturas representan escenas de la vida madrileña. Visiones amables y alegres del Madrid cortesano, en las que petimetres, aristócratas, majos, vendedores ambulantes o militares interactúan juntos sin prejuicios estamentales; donde cada uno sabe el papel que le toca interpretar en la sociedad y lo desempeña con dignidad. Esta bucólica mirada se circunscribe en paisajes urbanos. Un conjunto de escenarios que invitan al espectador a hacer un recorrido visual de este a oeste por el Madrid de la época. Castillo inicia el ficticio paseo en el paramento norte por el real sitio del Buen Retiro y, en sentido a las agujas del reloj, lo concluye en el paramento oeste, con la fuente del Abanico, lugar del que partía el camino de Madrid al Pardo, donde está el Palacio para el que destinó sus modelos, como ya llegó a apuntar José Luis Sancho (**Tabla 12**).

[149] Orihuela (1996), p. 611. Al menos se tiene noticia de dos tapices ejecutados por su modelo, conservados en la sala de espera de la reina Cristina en el Palacio real de Madrid (PN. núm. 10002905, seda y lana, 281 x 40 cm) y en la catedral de Santiago de Compostela.

Lienzo.	Núm. inv.	Medidas (cm).	Localización.	Precio (reales).	Tapiz.	Función.	Núm. inv.	Medidas (cm).	Localización.
El parque del Retiro con paseantes.	P5067.	262 x 364.	Museo de Historia en Madrid.	9.000.	Sí.	Paño central.	PN. 10013698.	237 x 388.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
							s/n.	284 x 188.	Catedral de Santiago de Compostela.
Tres floreras vendiendo claveles en la calle de la Montera.	P5521.	262 x 130.	Embajada de España en Londres.	5.000.	Sí.	Paño vertical.	PN. 10090109.	276 x 141.	Palacio de Viana en Madrid.
							s/n.	281 x 146.	Catedral de Santiago de Compostela.
Una naranjera y dos majos junto a la fuente del Abanico.	P3936.	267 x 95.	Museo de Historia en Madrid.	3.000	Sí.	Paño vertical.	PN. 10072845.	288 x 93.	Palacio del Pardo en Madrid.
Vendedora de cuajada ante el convento de las Salesas (mediodía).	P6321.	264 x 64.	Museo Nacional del Prado.	1.500.	Sí.	Paño vertical.	PN. 10005166.	284 x 73.	Palacio de la Zarzuela en Madrid.
							s/núm.		Catedral de Santiago de Compostela.
Una niña vendiendo buñuelos.	No.			1.500.	Sí.	Paño vertical.	PN. 10002905.	281 x 40	Palacio real de Madrid.
							s/núm.		Catedral de Santiago de Compostela.
Un paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro.	P3934.	270 x 380.	Museo de Historia en Madrid.	9.000.	Sí.	Paño central.	PN. 10078871.	216 x 317.	Tribunal Supremo de Justicia en Madrid.
							PN. 10013820.	303 x 371.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
Bollera de la puerta de San Vicente.	P3934.	267 x 93.	Museo de Historia en Madrid.	3.000.	No.	Paño vertical.			
El taller del pintor.	P3534.	100 x 159.	Museo Nacional del Prado.	1.000.	No.	Sobrepuerta.			
Cuatro muchachos jugando a la peonza.	P3311.	100 x 160.	Museo Nacional del Prado.	1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10078855.	81 x 160.	Palacio real de Madrid.

Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín.	P3312.	100 x 133.	Museo Nacional del Prado.	1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10090173.	110 x 127.	Embajada de España en Viena.
							s/núm.	134 x 72.	Catedral de Santiago de Compostela.
Dos muchachos jugando al boliche.	P3313.	100 x 140.	Museo Nacional del Prado.	1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10072576.	86 x 114.	Palacio del Pardo en Madrid.
Tres muchachos jugando al chito.	P3314.	101 x 161.	Museo Nacional del Prado.	1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10012109.	126 x 172.	Palacio del Pardo en Madrid.
Tres niños, uno de ellos atando un papel a la cola de un gato.	No.			1.000.	Sí.	Sobrepuerta.	PN. 10078857.	77 x 115.	Palacio real de Madrid.
							PN. 10072500.	104 x 201.	Palacio del Pardo en Madrid.

Tabla 12. Correspondencia entre los lienzos y tapices destinados la pieza de vestir del príncipe de Asturias en el palacio del Pardo en Madrid.

7.8. Tres lienzos para los oratorios de la salas de enfermería del Hospital General de Madrid

Los avances científicos desarrollados en el ámbito de la Medicina durante la segunda mitad del siglo xviii supusieron un cambio de actitud de muchos ilustrados hacia el campo de la asistencia sanitaria. Un talante que provocaría el paulatino desmantelamiento de las congregaciones de carácter religioso responsables de la creación de los antiguos hospicios y centros de beneficencia. El carácter racionalista del hospital, como bien público y centro de curación de enfermos, requería de una funcionalidad específica que difícilmente podían suplir los centros existentes.

El lamentable estado en el que se encontraba el Hospital General de Madrid, «con evidente y público detrimento de la salud y vida de los pobres que solicitan en él la curación de sus enfermedades», obligó al rey Fernando VI a expedir, el 24 de diciembre de 1748, una real orden por la que resolvía «que de los individuos de los hospitales de mis reales exércitos vengan luego los necesarios y a propósito para establecer y cuidar por ahora del referido hospital, haciéndose nuevas y discretas ordenanzas para su piadoso y económico gobierno […]», y ya que en origen el edificio no había sido destinado a un hospital, «porque fue hecho para muy distinto, se elija terreno adequado, levante el plano y trate de la construcción de uno que contenga las oficinas y demás partes, que le constituyan perfecto, ayudándose a ella por mi real Hacienda […]»[150] Dos años después se aprobaban las primeras ordenanzas, encargándose de su dirección a Juan Lorenzo del Real, comisario ordenador de los ejércitos, y de su administración al mariscal de campo Pedro de Cevallos, pasando a depender del Ministerio de Guerra[151].

En octubre de 1754, se presentaba un real decreto por el que se formaba la Congregación real de hospitales: un órgano de gobierno por el que se ordenaría la administración y dirección del Hospital General y de la Pasión de Madrid. Esta junta se constituía bajo la directa autoridad del Rey, con independencia del Consejo de Castilla y del Ministerio de Guerra, aunque subordinada a la dirección de la Hacienda real desde 1763[152]. A su frente se dispuso un hermano mayor y veinticuatro consiliarios, dos secretarios, dos contables y un tesorero; redactándose, en 1760, unas ordenanzas y una constitución para su gobierno[153].

Para el nuevo hospital, se pidieron planos e informes a otras ciudades europeas[154] y, a partir de 1750, la junta comenzó a gestionar los preparativos para llevar a cabo su construcción, que se llevaría a cabo sobre los viejos edificios de Atocha[155]. Seis años después se nombró al juez José Pérez Valiente para enajenar e imponer los capitales del terreno y, a finales de mayo de 1758, tras largas negociaciones, se adquirían los terrenos del corralón.

---

[150] arcm, Hospital General y de la Pasión, Diputación, leg. 5.156. 24-12-1748.
[151] arcm, Hospital General y de la Pasión, Diputación, leg. 5.222. 1750.
[152] ahn, Consejo de Castilla, Hospital General, leg. 50.107. 5-4-1763.
[153] *Constituciones y ordenanzas* (1760).
[154] ags, Gracia y Justicia, leg. 1.012. 9-11-1750.
[155] arcm, Hospital General y de la Pasión, Diputación, libro 488. Junta real de hospitales de 22 de junio de 1755.

El 29 de febrero de 1756 se nombró director de la obra al arquitecto e ingeniero militar José de Hermosilla, quien estuvo al frente de la obra hasta 1769, fecha en la que fue destituido por Francesco Sabatini[156]. Con el italiano, se ajustaron los asientos a concurso, los remates y las contrataciones, dando un fuerte impulso al proyecto[157]. Los crecidos gastos del proyecto y los problemas que conllevaba su financiación, así como la lenta burocracia, provocaron que las obras se paralizasen en numerosas ocasiones[158]. En 1793, apenas se habían llevado a cabo dos quintas partes del proyecto, por lo que la Hacienda real desestimó su conclusión y, con ello, la construcción de una iglesia, que habría ocupado el eje central del hospital[159].

En el proyecto, la erección de una iglesia había adquirido una importancia capital. El numeroso elenco de oficios religiosos y el variado entramado de cargos eclesiásticos del hospital así lo exigía: «Considerando la junta de gobierno que el fin ultimado de sus encargos había de ser la salud de las almas de sus enfermos, tanto más privilegiada en su cuidado quanto se excede en perfección el alma al cuerpo, trató del establecimiento de un competente número de ministros»[160]. Éstos eran los encargados de administrar «a los enfermos los santos sacramentos y ayudarles en la última hora, quando el más ligero descuido puede ocasionar el más profundo daño»[161]. Al frente del hospital estaba el rector, un vicerrector y cuatro ministros; un cura y tres tenientes, que se alternaban de dos en dos para hacer la guardia, y un teniente supernumerario. Entre sus funciones se encontraban explicar la doctrina cristiana una vez por semana, administrar el sacramento de la penitencia, el santo viático y la comunión los domingos por la mañana y oficiar los jueves las funciones funerales y las de la iglesia, fundadas o votivas. A esta pléyade de cargos se sumaban los cargos del colector y el sacristán mayor, el capellán de extranjeros y ocho capellanes agonizantes[162].

Desestimada la construcción de la iglesia, se resolvió erigir en su lugar, a ejemplo de lo acontecido en el viejo Hospital General, varias salas y saletas con oratorios bajo advocación divina y santoral en las que se desarrollarían los diferentes oficios eclesiásticos. Estos espacios respondían a una estructura funcional[163]. Se situaban en los extremos de las piezas, en posición contrapeada en las salas y en el extremo meridional en las saletas. Estaban presididas por altares en sección de arco de medio punto que contenían cuadros con la representación figurada del titular del oratorio que le daba nombre.

---

[156] AGS, Secretaría de Hacienda, leg. 684. 3-5-1769.

[157] Para la construcción y configuración del hospital, con bibliografía precedente véase el impecable estudio de Muñoz Alonso (2010).

[158] ARCM, Hospital General y de la Pasión, Diputación, leg. 4.635; AGS, Secretaría de Hacienda, legs. 685 y 1.012. 31-3/2-9-1777.

[159] ARCM, Hospital General y de la Pasión, Diputación, caja 4.637. 13-2-1793.

[160] *Constituciones y ordenanzas* (1760), pp. 16 y 17; Vidal Galache y Vidal Galache (1995), pp. 33-45.

[161] *Constituciones y ordenanzas* (1760), p. 31.

[162] *Constituciones y ordenanzas* (1760), pp. 34-45.

[163] BNF, Manuscrits espagnols, leg. 409 (Muñoz Alonso (2010), tomo 1, pp. 334-345 y Apéndice 1).



Fig. 99. ***San Eugenio arzobispo de Toledo***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. D. 543).

Cada planta contenía dos salas y dos saletas: en la planta baja, se situaban las salas de San Carlos Borromeo y Nuestra Señora de Madrid y las saletas de San Judas Tadeo y San Ignacio; en la primera planta, las salas de San Pedro de Alcántara y San Mateo y las saletas de San Gertrudis y Nuestra Señora de los Dolores; en la segunda planta, las salas de la Visitación y San Hermenegildo y las saletas de San Eugenio y San Luis; y en la planta bajo cubierta, las salas de San Miguel y San Francisco Javier y las saletas de San Rafael y San Gabriel[164]. En total dieciséis pinturas, a las que se sumaría aquélla destinada a la capilla del cementerio del hospital. Todas ellas fueron ejecutadas en dos fases.

A comienzos de septiembre de 1781 se trasladaron de forma escalonada más de un millar de enfermos a las nuevas salas del hospital. Por aquel entonces, únicamente se había concluido doce mesas de altar con sus correspondientes nichos, donde campeaban los cuadros que correspondían a oratorios de la planta baja, principal y segunda de las crujías sur, este y oeste. El 7 de septiembre de 1781, a las cinco de la tarde, concurrió el arzobispo de Toledo a bendecir los altares de las salas y los oratorios de la nueva construcción. Días antes se había hecho pública invitación a todos los madrileños para que pudieran visitar el interior de su fábrica[165].

Sobre las citadas pinturas que presidían los doce altares, Antonio Ponz señaló, en 1787, que los cuadros colocados «son de mano de Antonio Velázquez, de D. Mariano Maella, de D. Ginés Aguirre y de D. Joseph Castillo»[166]. Ocho de ellos fueron encomendados por Sabatini al pintor de cámara Mariano Salvador Maella, mientras que los cuatro restantes fueron encargados a Antonio González Velázquez por mediación del duque de Híjar, hermano mayor de la junta.

A finales de enero de 1781 el duque de Híjar escribía a Francesco Sabatini recomendándole al «pintor don Antonio Velázquez, por quien me ha hablado una persona que deseo complacer, a fin de que V.S. se sirva nombrarle para que travaje algunos de los quadros que hay que hacer en el citado nuevo hospital». Ese mismo día Sabatini condescendía a su petición: «desde ahora que éste, su recomendado, será empleado y tendrá a su cargo la execución de algunas dichas pinturas»[167]. Este documento vislumbra la fecha en la que se debió de encargar la primera fase de los lienzos.

Maella ejecutó dos de los ocho lienzos que inicialmente se le encomendaron, traspasando la realización de los otros seis a su colaborador y discípulo Ginés Andrés de Aguirre y a José del Castillo, para que realizasen tres cuadros cada uno. Si se da por supuesto que las gestiones para la hechura de los lienzos se iniciaron a comienzos de 1781, la primera fase de la ejecución se resolvería nueve meses después[168], pues el primero de octubre Pedro Manuel Ortiz

[164] ARCM, Hsopital General y de la Pasión, Diputación, leg. 5.162. 3/4. A 34.
[165] ARCM, Hospital General y de la Pasión, Diputación, caja 4.635. 10-9-1781: acta de la real junta de hospitales celebrada el 10 de septiembre de 1781.
[166] Ponz (1787), tomo V, pp. 35 y 36.
[167] AGP, Administración, Obras de Palacio, leg. 372. 31-1-1781 (Mano, 2011, p. 418).
[168] Todo parece indicar que, entre las dos diferentes fases pictóricas de las salas, mediaron entre ocho y nueve

de la Riva, tesorero de los reales hospitales y de los caudales destinados a su nueva fábrica, entregó 24.000 reales a favor de Mariano Salvador Maella en valor de los ocho lienzos[169].

En noviembre de1781, Maella ejecutaría una «Santísima Trinidad con la Virgen, todos los santos, las ánimas del Purgatorio y varios ángeles» para la capilla del nuevo campo santo. En esa misma fecha, se iniciaría la segunda fase de los cuadros de altar, ya que a mediados de julio de 1782 se pagaron a Juan Gualberto Escribano 900 reales por un *Francisco Javier moribundo* destinado a una de las salas. Ese mismo día se despacharon 1.500 reales a favor de Miguel Loris por la realización del *San Miguel arcángel*; la misma cantidad que a José Beratón por un *San Rafael*[170]. Finalmente, a comienzos de marzo de 1783, se pagaron otros 1.500 reales a Bernardo Martínez del Barranco, por el cuadro que se debía de colocar en la saleta de San Gabriel[171].

Como se ha señalado, José del Castillo había ejecutado tres pinturas de la primera fase. Según se decía en los documentos, era «corta la diferencia en el tamaño de unos a otros, por ser los quatro de seis pies de alto y quatro de ancho y los otros quatro de cinco y tres y tres cuartas» (entre los 167,4 x 111,6 cm y los 139,5 x 104,7 cm)[172]. Fueron valorados, como aquéllos que ejecutó Antonio González Velázquez, en 3.000 reales cada uno[173]. Maella había pintado el *San Carlos Borromeo* y el *San Hermenegildo* para las salas de la planta baja y segunda planta respectivamente. Ginés Andrés de Aguirre realizó una *Nuestra Señora de los Dolores* para una de las saletas de la primera planta, el *San Ignacio de Loyola* para una saleta de la planta baja y un *San Luis* para otra saleta de la segunda planta. Mientras que José del Castillo pintó una *Nuestra Señora de Madrid* para una de las salas de la planta baja, un *San Eugenio arzobispo de Toledo* para una de las saletas de la segunda planta y una *Visitación* para una de las salas de la segunda planta. Este último es el único cuadro que se ha podido llegar a localizar en una colección privada de Comillas en Cantabria (152 x 100 cm, firmada y fechada en 1781), actualmente en paradero desconocido. Cristina Agüero, con buen criterio, ha relacionado un dibujo, conservado en el Museo Nacional del Prado y conocido desde antiguo, como el dibujo preparatorio para el cuadro del *San Eugenio arzobispo de Toledo*[174].

---

meses, lo que indica que concluida una, se encargó a Maella la segunda.

[169] Documento 180.

[170] ARCM, Hospital General y de la Pasión, Asientos, caja 5.160/ 31, fols. 237 y 238. 18-7-1782.

[171] ARCM, Hospital General y de la Pasión, Asientos, caja 5.160/ 31, fols. 239 y 240. 6-3-1783.

[172] Documento 180.

[173] Antonio González Velázquez había pintado un *San Judas Tadeo*, un *San Mateo*, un *San Pedro de Alcántara* y una *Santa Gertrudis*. Fueron tasados por el consiliario perpetuo de la real junta y comisionado de la fábrica de la nueva obra Mateo Miguel de Ugarte, que los había valorado en 12.000 reales, «a que después de varias disputas pudo reducirle por asegurar merecían mucho mayor valor» (ARCM, Hospital General y de la Pasión, Asientos, caja 5.160/ 31, fol. 236. 13-11-1781).

[174] PÉREZ SÁNCHEZ (1977), p. 28; AGÜERO (2014), p. 506.

7.9. El *San Agustín* destinado a uno de los altares de la parroquia de San Pedro mártir en la villa de Urrea de Gaén (Teruel)

Pedro Pablo Alcántara de Silva Fernández de Híjar y Abarca de Bolea Portocarrero y Pons de Mendoza (1758-1792), x duque de Híjar y de Lécera, era caballero de la orden del Toisón, gentilhombre de la cámara de su majestad y miembro del Real Consejo de Órdenes. Fue uno de los impulsores del establecimiento de una escuela de matemáticas dependiente de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País y de la fábrica de loza de Alcora, que heredó de su tío el conde de Aranda[175]. Poseía un vasto territorio turolense que pertenecía desde hacía siglos a la casa de Híjar (en un principio señorío por permuta real), con la mitad de las villas de Híjar y de Urrea de Gaén, a las que más tarde incorporaría, mediante bienes, donaciones reales o matrimonios, las comarcas de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Castelnou, que mantenía bajo un férreo control administrativo. Para ello, se valió de un elenco de cargos burocráticos que se encargaban del gobierno y control de sus dominios, la recaudación de rentas, el nombramiento de oficiales y los derechos adquiridos y perpetuos del señorío y de sus propiedades patrimoniales[176].

Con el fin de conseguir el cobro del diezmo de la villa de Urrea de Gaén, que imponía para sostener el culto religioso y el de sus ministros, el duque de Híjar decidió en 1769 emprender la reforma de su parroquia, encargando el proyecto al maestro de obras Joaquín Cólera. El 20 de junio de 1770 Cólera junto a Antonio Ribes presentaron un informe sobre el estado del edificio, aconsejando su derribo y posterior reedificación.

El administrador general del duque en Zaragoza José Faure y Otto encomendó entonces el proyecto al arquitecto Agustín Sanz (1724-1781), quien, a comienzos de agosto de 1777, firmaba las capitulaciones y condiciones para llevar a cabo la construcción de una nueva iglesia. El 10 de octubre de 1782 se concluía su construcción, quedando la parroquia bajo la antigua advocación a san Pedro Mártir[177].

En una carta fechada a comienzos de noviembre de 1781, el duque de Híjar mandaba a su administrador que dispusiese todo lo necesario para el traslado a Urrea de Gaén del escultor Joaquín Arali, quien debía de ejecutar «dos o tres diseños para el altar maior, y otros tantos para uno de los dos colaterales que yo he de costear y ha de serbir también para los otros dos restantes altares que han de quedar a la devoción de los vecinos que querían executarlos a sus espensas, en cuia inteligencia deberá ser la obra, aunque hermosa y correspondiente, más ligera y de moderado coste». En ellos se debían de colocar «quadros de pintura y han de ser los retablos de estuco y dorado como los de La Puebla y Vinacei, y me los remitirás sin pérdida de tiempo con razón indibidual del coste de cada diseño para elegir y

[175] Moreno Meyerhoff (2007), pp. 211-236.
[176] Casaus Ballestera (1999), pp. 247-276; (2007), pp. 159-185.
[177] Sebastián Pérez (1974); García Guatas (1979), pp. 59-66; Ruiz Maza (2001), pp. 127-156; Álvarez Gracía (2002), p. 178; Blanco Lalinde (2003); Sanz (2005), pp. 178-180; Serrano Martín (2007), pp. 293-319; Martínez Molina (2008), pp. 69-98.

aprobar el que me parezca mejor, y que vajo mi aprobación se proceda por Sanz a concluir la iglesia y a tratar yo de ajustar la pintura de los quadros y la de los altares a mi cargo»[178].



Fig. 100. ***San Agustín***, destruido, iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén en Teruel (cat. núm. PP. 68)

[178] Véase Álvarez García (2002), según lo recogido en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Archivo del duque de Híjar, S. III, legs. 113 y 151 (doc. 8, p. 186: 10-11-1781).

La premura con que el duque pretendía llevar a cabo el traslado del Santísimo Sacramento a la iglesia provocó que, a mediados de febrero de 1783, pidiese a su apoderado general, Vicente Goser, que tratase con el pintor y dorador José Cidraque las condiciones y precio para contratar el dorado de los tres retablos, a pesar de que no se habían concluido todavía. Goser advirtió entonces que Arali no concluiría los retablos hasta mediados de marzo y que, una vez finalizada su hechura, el maestro dorador necesitaría tres meses para poder llevar a cabo su tarea[179]. No obstante, y ante la insistencia del duque, a finales de ese mismo mes, el escultor redactaba las condiciones para la pintura y dorado de los altares y el púlpito de la iglesia[180]. A mediados de marzo se redactaba la contrata –respetando las anteriores condiciones–, que habría de costear el duque. Cidraque se comprometía a realizar cuanto se expresaba en el papel de las condiciones por 14.000 reales, siendo a cuenta del duque los andamios para su ejecución[181]. Los altares debieron de estar ejecutados en la fecha señalada, pues a finales de marzo el maestro dorador se comprometía a tener todo pintado y dorado para el mes de junio, cuando «se pasará a su recivo con nombramientos de peritos por parte de S.E., y si se hallase defectuosa será de mi obligación retocarla o renovarla en la forma que por los citados peritos fuere declarado por el precio de mi proposición que antecede a esta obligación, recibido en tres pagas iguales, el primero el día en que de principió a dicha obra, el segundo, un mes después, y el tercero después de concluida»[182].

En cuanto a las pinturas de los retablos, Antonio Ponz informaba en su *Viage de España* que las «pinturas del retablo mayor y colaterales se hicieron en Madrid: la que representa a S. Pedro Mártir es de D. Ramón Bayeu, de D. Francisco Goya la de S. Blas [sic] y el S. Agustín de D. Joseph Castillo»[183].

Por una carta de Alfonso de Velasco remitida desde Madrid a Vicente Goser, se sabe que la tarde del 12 de marzo de 1783 habían salido los cuadros hacia Zaragoza, «bien arrollados y acondicionados en un cajón y aparte sus bastidores». Uno de ellos iba etiquetado con el número 1 y una inscripción para su correcta identificación: *Nuestra Señora del Pilar*; el segundo era un *San Agustín* y el tercero y último, «no necesita distintivo porque su figura lo indica», era el santo titular de la parroquia, *San Pedro Mártir*. Velasco afirmaba que acompañando los lienzos se adjuntaba otro cajón con cruces, candeleros y sacras, cuyo porte, que ascendía a 160 reales, debía de ser pagado a Cristóbal Melus, encargado del transporte, «con tal que entregue los recados también acondicionados como los ha recibido». Además, advertía al administrador que se previniera a José Cidraque «o a quién haia de sentar los lienzos en sus bastidores» que se hiciese con sumo cuidado como se habían encajonado en Madrid, «pues la obra es delicada y sería lástima padeciese alguna desgracia»[184]. Tres meses después Goser comunicaba al duque de Híjar que había recibido el cajón con los tres lienzos y sus respectivos bastidores, «todo bien

[179] Álvarez Gracía (2002), pp. 178 y 180.
[180] Álvarez Gracía (2002), p. 180.
[181] Álvarez Gracía (2002), doc. 10, pp. 187 y 188.
[182] Álvarez Gracía (2002), doc. 10, p. 188.
[183] Ponz (1788), tomo xv, pp. 186 y 187.
[184] Álvarez Gracía (2002), doc. 11, p. 188.

acondicionado y en la conformidad que me lo avisa don Alfonso de Velasco», por lo que se le había satisfecho a Melus el señalado porte y advertía que estaba preparando su envío a Urrea de Gaén para que Cidraque acomodase los cuadros en sus respectivos altares, «con mucho cuydado al tiempo de sentar los liensos en sus vastidores»[185].

Por lo señalado hasta ahora, se deduce que, en noviembre de 1781, el duque de Híjar había ajustado en Madrid las tres pinturas. No se tiene noticia de las gestiones que se llevaron a cabo, pero se había decantado por tres pintores distintos para la realización de los cuadros. Ponz identifica cada cuadro con su autor, aunque yerra al señalar que Goya había pintado un *San Blas*, cuando, en realidad, había ejecutado una *Nuestra Señora del Pilar*[186]. Para marzo de 1783, los lienzos estaban concluidos; lo cual implica que los lienzos se pintaron entre 1782 y comienzos del año siguiente.

Se desconoce la cantidad de dinero que Castillo percibió por la obra. En una carta de Goya, fechada en abril de 1783, señala que había recibido del duque 3.000 reales[187]; cantidad que se podría considerar la ajustada para el resto de las pinturas y más si se tiene en cuenta que por los tres lienzos que Ramón Bayeu había pintado, por mediación del duque de Híjar, para la parroquia de Vinaceite (1781) había recibido la misma cantidad[188].

La contratación de Ramón Bayeu parece bastante normal de entrada. En 1769, había pintado para el duque el cuadro del altar mayor de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar y, años después, las señaladas pinturas de la iglesia de San Juan Bautista de Vinaceite[189]. Es probable que, en un primer momento, el duque de Híjar pensase en Ramón Bayeu para la ejecución de los tres cuadros. Sin embargo, desde el verano de 1781 hasta el verano de 1783 y a lo largo de varios viajes entre Madrid y Zaragoza, Ramón Bayeu se encontraba sumergido en los trabajos destinados a la decoración de la iglesia metropolitana del Pilar de Zaragoza. Este hecho debió de provocar que el duque de Híjar pensase en otras opciones[190].

En la contratación de Goya es segura la intervención de sus cuñados, a pesar de su deteriorada relación tras el terrible suceso del Pilar[191]. También es posible que mediara por él el arquitecto Agustín Sanz, testigo en los despachos previos a su enlace matrimonial con Josefa Bayeu[192], y Joaquín Arali, a quien había enviado en noviembre de 1781 un lienzo con la representación de una *Asunción* para un altar que el escultor estaba llevando a cabo en la iglesia del Carmen[193].

---

[185] Álvarez Gracía (2002), doc. 12, p. 188.

[186] El error se ha venido arrastrando hasta época reciente, incluso se ha llegado a pensar que Goya realizó dos lienzos para la iglesia. Arturo Ansón Navarro ha demostrado que en la iglesia no existía capilla alguna bajo la advocación de san Blas (Ansón Navarro (1995), nota 41, p. 200).

[187] Sánchez Cantón (1946), p. 288; Águeda Villar y Salas (2003), núm. 44, p. 154.

[188] Álvarez Gracía (2002), doc. 3, p. 184.

[189] Ponz (1788), tomo xv, p. 186; Álvarez Gracía (2002), pp. 170 y 174, docs. 4 y 5, p. 185.

[190] Domingo Pérez (1987), pp. 53-60; Ansón Navarro (2007), p. 67.

[191] Domingo Pérez 1982, doc. 66, p. 160; Águeda Villar y Salas (2003), núm. 20, p. 94.

[192] López Ortega (2008), pp. 63 y 64, doc. 7, p. 67.

[193] Salas (1964), pp. 317-320; Águeda Villar y Salas (2003), núm. 29, p. 116.



Fig. 101. Vista del altar colateral del lado de la epístola de la iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén en Teruel (antes de 1936).

Más problemas plantea la contrata de José del Castillo. Aunque es lógico pensar que el duque de Híjar había podido ver los cuadros que Castillo había ejecutado para las distintas salas de los oratorios del Hospital General de Madrid, dado que ostentaba el cargo de hermano mayor de la real junta de Hospitales. Esta idea se puede corroborar si se comparan los evidentes paralelismos que existen entre el citado dibujo que Cristina Agüero relaciona con el *San Eugenio arzobispo de Toledo* del Hospital General y el cuadro que realizó Castillo para la iglesia de Urrea de Gaén. Es probable que al duque le hubiese gustado el *San Eugenio* del madrileño y le encargase el traslado del modelo al *San Agustín* de su iglesia ducal.

Desgraciadamente, los lienzos fueron destruidos durante los primeros días de la Guerra Civil Española (el 2 de agosto de 1936), pero al menos se conservan fotografías de los retablos, realizadas con anterioridad al fatídico suceso. El cuadro de Castillo presidía el altar colateral del lado de la epístola. Según lo recogido en diferentes publicaciones, sus medidas oscilaban entre los 390 x 205 cm y las más que probables de 280 x 165 cm. Contenía una inscripción en su parte inferior, que venía a fechar la obra en 1783[194].

7.10. El cuadro para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid

A comienzos de los años ochenta, estando muy avanzadas las obras de la nueva basílica de San Francisco el Grande en Madrid, se pensó en encargar las pinturas que debían de presidir el altar mayor y las seis capillas radiales de su planta centralizada[195].

Sobre el origen del encargo y la elección de los pintores que llevarían a cabo las pinturas de la iglesia es crucial el testimonio que ofrece el pintor fray Manuel Bayeu, hermano de los pintores Francisco y Ramón, en una carta, fechada el 25 de agosto de 1781, remitida al fraternal amigo de Francisco Goya Martín Zapater[196]. Según el fraile cartujo, el confesor del rey, Franciscano Joaquín Eleta, obispo de Tebas y personaje muy influyente en la Corte, había convencido a Carlos III para que sus pintores de cámara realizasen los cuadros. El encargo de llevar a cabo las gestiones necesarias y de nombrar a los pintores recayó en el conde de Floridablanca, ministro de Estado. Un proceso azaroso que se llevó a cabo durante un año (desde el verano de 1780 hasta el verano de 1781). Para los cuadros de las capillas radiales: tres se ofrecieron a los pintores de cámara Mariano Salvador Maella, Antonio González Velázquez y Andrés de la Calleja,

[194] Sambricio (1957), núm. 31b, pp. 40 y 41; Morales y Marín (1979), núm. 13, p. 140; Álvarez Gracía (2002), p. 180.

[195] No es lugar aquí para abordar la construcción de la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Para un estudio completo de la obra, véase, entre otras publicaciones: Eguren (1847), pp. 401-404; Mesonero Romanos (1889); Calabuig Revert (1919); Ibáñez (1964); García Barriuso (1975); Tormo (1979), pp. 66-69; «Restauración» (1989), pp. 5-21; García Gutiérrez y Martínez Carbajo (2006), pp. 230-232.

[196] Calvo Ruata (1996), núm. 52, pp. 133-135. 25-08-1781. José del Castillo era el único de los tres pintores seleccionados por la Academia que no poseía el título de académico de mérito. De hecho, este trabajo fue el trampolín que necesitaba para solicitar el título.

«con renta por el Rey», y para los otros tres, el conde pensó en ofrecérselos a tres pintores vinculados a la Academia de San Fernando, de la que era protector, «porque a los que no son pintores del rey se les ofrece una gratificación y no paga y an pretendido muchos el conseguirlos»; siendo elegidos: Gregorio Ferro Requejo, por quien había mediado el viceprotector de la Academia, Pedro Pimentel; Francisco Goya, recomendado por Vicente Bermúdez, «criado del señor Muñino, a quien regaló los diseños de Zaragoza», y José del Castillo, que había sido seleccionado por medio del secretario de la Academia Antonio Ponz. Al pintor de cámara Francisco Bayeu se le encargó el lienzo del altar mayor, del que exageradamente se decía «que es tres bezes mayor de uno de los dichos».

A este testimonio crucial sobre el encargo se unen las interesantes noticias que se pueden sustraer de la correspondencia entablada entre Goya y el citado Zapater, que viene a ofrecer una idea clara de algunos de los pormenores de la gestación de los cuadros.

Para no hacer azaroso su contenido se dirá aquí que el encargo se produjo el 20 de julio de 1781, a través del conde de Floridablanca. Si bien se señaló a los pintores a grandes rasgos los asuntos sobre los que debían de trabajar, se dejó en sus manos el episodio que se desarrollaría en cada uno de los cuadros, sujetos, eso sí, a la aprobación por parte del Rey de un boceto de presentación con unas medidas determinadas. Según el aragonés, el tamaño del cuadro final sería de nueve baras castellanas de alto y la mitad de ancho (753,3 x 376,6 cm) y, en su opinión, se debería de pagar en 30.000 reales[197].

Para agosto se dispondrían a trabajar en los estudios y a realizar los borrones necesarios para ejecutar el boceto de presentación que debía de aprobar el Rey. Es probable que las medidas de los bocetos fuesen las mismas para todos los cuadros, con la excepción de las de Bayeu, pues su lienzo era el más grande de todos. Según los ejemplares que han podido ser identificados, las dimensiones oscilan entre los 62/64 x 31/32 cm para los de las capillas y de 73,7 x 38,1 cm para el del altar mayor[198].

Una publicación anónima de 1785 ofrece información sobre las medidas de los cuadros de la iglesia, los asuntos que representan y su disposición dentro de la iglesia[199]. El cuadro del altar mayor tenía treinta y un pies de alto por quince pies y medio de ancho (864,9 x 432,5 cm), mientras que los de las capillas eran de veintisiete pies de alto por trece pies y medio de ancho (753,3 x 376,7 cm), que viene a coincidir con lo señalado por Goya. En cuanto a los asuntos y su colocación, se indica que en el altar mayor se había acomodado -como ya se había apuntado en el cartulario- el lienzo de Francisco Bayeu, la *Aparición de Cristo y de la*

[197] Lafuente Ferrari (1946), pp. 314 y 315. 22-9-1781; Canellas López (1981), núms. 48, 54 y 56, pp. 236, 240 y 242. 21-7/20-10/13-11-1781; Águeda Villar y Salas (2003), núm. 30, p. 119. 1-12-1781.

[198] El boceto de presentación de Castillo era de 63 x 32 cm, el de Maella de 64 x 31 cm y los de Goya de 62 x 31 cm y 62 x 32cm (Pérez Sánchez (1964), núm. 25, p. 13; Cruz Valdovinos (1985), p. 45; Helston (1989), núm. 6, pp. 42 y 43; Morales y Marín (1995), pp. 52 y 53, núms. 71 y 72, pp. 126-129; Kasl y Satratton (1997), p. 91, y núm. 27, pp. 200-202; Gutiérrez Pastor (2007), pp. 121 y 122; Mano (2011), V. 12-14, pp. 433-434).

[199] *Memorial literario* (1785), pp. 426-429; Viñaza (1887), nota 2, pp. 42-44.

Virgen a san Francisco de Asís en la Porciúncula. En las capillas del lado del evangelio, se dispusieron la *Inmaculada Concepción* de Mariano Salvador Maella, el *San José con el niño Jesús en brazos* de Gregorio Ferro y el *San Buenaventura descubriendo el cadáver de san Antonio de Padua con su lengua incorrupta* de Antonio González Velázquez. Mientras que, en las capillas del lado de la epístola, estaban colocados el *Abrazo de san Francisco y santo Domingo* de José del Castillo, la *Aparición de la Virgen y el niño Jesús a san Antonio de Padua* de Andrés de la Calleja y la *Predicación de san Bernardino de Siena* de Francisco Goya.

A comienzos de 1783 las pinturas ya pendían en la iglesia, aunque cubiertas por una tela[200]. A continuación comenzaron los trabajos para dorar los cuadros. Al batidor de oro José Collado se le abonaron 150 libros de oro a 13 reales cada libro que se habían utilizado en dorar el marco del cuadro del altar mayor y los festones de los seis cuadros de las capillas radiales, además de otras molduras adyacentes a éstos[201]. Mes y medio después se le volvían a desembolsar el valor de los 70 libros de oro empleados en el dorado de las molduras del cuadro del altar mayor y los de los seis de las capillas radiales[202].

A finales de octubre de 1783 Castillo enviaba una carta al oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia, Eugenio Llaguno y Amírola, informándole que había concluido el lienzo, «cuyo dilatado trabajo me tiene sin dinero y no me atrevo a molestar sobre su paga a S.E. [el conde de Floridablanca], pues me persuado satisfará a los demás profesores a un tiempo»[203]. Ese mismo día, presentaba la cuenta de los gastos en los materiales empleados para la realización del cuadro. Por la tela pedía que se le pagasen 262 reales y medio, por los colores, el aceite para el aparejo y para la pintura, además de las brochas y los pinceles solicitaba 812 reales y medio y por los jornales para la imprimación del lienzo, por moler los pigmentos de los colores, los estudios del natural, así como pagar a unos mozos para «conducir lo necesario a el sitio donde lo ha executado», 368 reales. Sumaba la cuenta 1.443 reales[204]. El 23 de diciembre Tomás de Carranza, depositario de los caudales de la fábrica para la continuación de las obras en la nueva iglesia y convento de San Francisco, le abonaba dicha cantidad[205].

---

[200] Canellas López (1981), núms. 63 y 64, pp. 245 y 246. 11/15-1-1783.

[201] «Recivimos de don Josef Collado, vatidor de oro en esta Corte #ciento cinquenta libros de oro para dorar el marco del quadro del altar mayor y los festones bajo los quadros de las capillas y otras molduras adyacentes a dichos adornos, al precio de trece reales cada uno los que ha entregado en esta real obra. Y para que conste lo firmamos, fecha ut supra. Son #150# libros de oro. Estevan de los Reyes [rubricado]. Fray Vicente Balay Juan Bauptista Petorelli [rubricado]. Visto bueno Miguel Fernández [rubricado]» (amae, Obra Pía, leg. 109. 12-9-1783).

[202] «Recivimos de don Josef Collado, vecino en esta Corte # setenta libros de oro# para dorar las molduras que circundan los quadros del altar mayor y seis capillas, los que de su cuenta a entregado en esta real obra al precio de trece reales vellón cada uno. Y para que conste lo firmamos fecha et Supra. Son # 70# libros de oro. Estevan de los Reyes [rubricado]. Fray Vicente Balay Juan Bauptista Petorelli [rubricado]. Visto bueno Miguel Fernández [rubricado]» (amae, Obra Pía, leg. 109. 25-10-1783).

[203] agp, Carlos III, leg. 492². 24-10-1783 (López Ortega (2017), nota 22, p. 144).

[204] Documento 183.

[205] Documento 183.



Fig. 102. ***Abrazo de san Francisco y santo Domingo***, antigua colección marqués de la Torrecilla en Madrid (cat. núm. P. 107).



Fig. 103. ***Abrazo de san Francisco y santo Domingo***, colección particular (cat. núm. P. 109).

Seis meses después, Goya informaba que se iban a descubrir los lienzos, «abrá mucha bulla porque ya enpieza desde aora; allá se berá cómo salimos»[206]. Sin embargo, a mediados de octubre de 1784, con motivo de la función de hábitos, todos los pintores, menos Francisco Bayeu, estaban dando los últimos retoques, «pues es función muy esperada entre los profesores y deleitantes de las artes»[207]. Finalmente, a comienzos de noviembre, declaraba que los cuadros, por fin, se habían descubierto[208].



Fig. 104. ***Abrazo de san Francisco y santo Domingo***, capilla de San Antonio, basílica de San Francisco el Grande en Madrid (cat. núm. P. 110).

[206] Canellas López (1981), núm. 81, p. 254. 2-7-1784.
[207] Canellas López (1981), núm. 84, p. 255. 13-10-1784.
[208] Canellas López (1981), núm. 85, p. 257. 3-11-1784.

Entre los días 6, 7 y 8 de diciembre se bendijo el templo, se colocó el Santísimo Sacramento y se celebraron funciones solemnes; y entre los días 9 y 17 celebraron fiesta varios miembros de la familia real, los reales y supremos Consejos de Castilla, de la Inquisición, de Indias, de Órdenes y de Hacienda, «y el día 17 dio fin a estos sagrados cultos la imperial y coronada villa de Madrid, y predicó el reverendo padre fray Antonio Algora, predicador mayor de dicho convento»[209].

Para comienzos de 1785 Castillo, Goya y Ferro todavía no habían percibido ningún tipo de gratificación por sus cuadros, motivo por el cual, el 25 de abril, elevaron un escrito conjunto al conde de Floridablanca, donde expresaban que «habiendo empleado dos años en borrones, estudios y ejecución de dichos cuadros», se les premiara por su trabajo con la cantidad que el ministro estimara por conveniente, «pues nos hallamos precisados a ganar el sustento con nuestras obras sin tener sueldo ni auxilios, como otros que tienen la suerte de servir a su Magestad»[210]. Antonio Ponz había mediado por ellos e insinuaban que, si las circunstancias no eran favorables a la Hacienda real, se les librase alguna cantidad de los fondos de la fábrica de San Francisco. Para satisfacer su demanda, se pidió opinión a Francisco Pérez de Lema, oficial de la primera secretaría de Estado, quien informó que en 1782 se les había anticipado a cada uno 6.000 reales. El conde de Floridablanca, teniendo presente este anticipo, resolvió premiar a cada uno con otros 4.000 reales, pues, aunque «los cuadros no han sido gran cosa, bien que los de éstos son los menos malos»[211]. En total, los tres pintores percibieron 10.000 reales cada uno, muy lejos de los 30.000 reales que pensaba Goya.

La opinión del conde estaba se hacía extensa entre la mayor parte del público madrileño. Eugenio Llaguno juzgaba, según lo expuesto en una carta fechada en agosto de 1784 y enviada a Bernardo del Campo, que los lienzos de Bayeu y Maella eran «abominables», el de Ferro «mediano», los de Velázquez, Calleja y Goya «valen poco» y el de José del Castillo «puede pasar». Criticaba despiadadamente la enseñanza de la Academia, que sólo había creado «enbarduñadores [sic] de lienzos». Opinaba que «el público ha hecho justicia y a mí se me figura que nuestro amigo Ponz handa un poco avergonzado con el futuro lucimiento de la Academia. Lo peor no es esto, sino que cada día iremos atrás y aquí Ponz no nos oye. Mucha parte de la culpa tiene él, como antes la tuvo Hermosilla, con su espíritu de colegio». Tampoco eximía del sonoro fracaso al viceprotector de la Academia, Bernardo de Iriarte, y a su hermano Tomás, así como a Vicente Bermúdez, «el de la casa del señor conde [de Floridablanca]», que había encargado el cuadro a Goya, y a otros, a los que calificaba de aficionados: «tienen las ideas troncadas y no juzgan por principios». Y concluía que «no hay más esperanza que en los tres muchachos que Mengs llevó a Roma, los quales estudian por el buen camino y adelantan a pasos largos»[212].

---

[209] *Memorial literario* (1784), pp. 106-112.
[210] Viñaza (1887), apéndice 2. 25-4-1785.
[211] Lafuente Ferrari (1946), p. 313.
[212] Documento 184 (Jordán de Urríes y de la Colina (1998), nota 40, p. 446).

Sería largo detenerse aquí en relatar la suerte de las pinturas en el correr del tiempo. Sólo se señalará que para 1855 la basílica se encontraba en unas condiciones deplorables de conservación y que, en 1880, durante la Restauración, se iniciaron los trabajos de reparación. Se pensó en una nueva decoración para el cuerpo de la iglesia y se acordó reunir los seis lienzos de las capillas en las dos más próximas a la entrada del templo. El traslado se produjo en 1885. El cuadro de Castillo quedaría entonces situado en el lado derecho de la capilla de la epístola, junto a las pinturas de Maella, en el centro, y de Ferro, que se situó en el lado izquierdo. Desaparecido el cuadro de Castillo durante la Guerra Civil, fue recuperado en circunstancias que se ignoran, restaurado por Victoriano Pardo Galindo y colgado en su emplazamiento decimonónico, junto a las pinturas de Maella y Ferro, donde pende hoy en día[213].

7.11. Un *San Carlos Borromeo* para la iglesia del real sitio del Soto de Roma en Granada

Según la descripción del jurista y naturalista irlandés William Bowles en su *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*:

> «Una llanura un poco inclinada de cerca de diez leguas en contorno toda regada por diferentes acequias, forma la fértil y deliciosa Vega de Granada. En medio de ella hai un bosque de unos cinco quartos de legua de largo y media de ancho, poblado de olmos, álamos blancos y fresnos, con algunos cortijos y tierras cultivadas a las extremidades, todo lo qual compone el Real Sitio llamado el Soto de Roma, que quando la Conquista de Granada se reservaron los Reyes Católicos para recreo. Carlos V echó allí Faisanes que se han conservado en mediana abundancia desde entonces, y fabricó una Quinta. Como en todos tiempos se han cortado allí olmos para las Maestranzas de Artillería, hai en el bosque muchos vacíos reducidos a labor, donde se siembra trigo, cebada, habas, cáñamo, lino, melones, sandías, membrillos, peras, manzanas y ciruelas con mucha abundancia, porque el terreno es excelente, y se riega según se quiere, así como lo restante de aquella vega.
>
> Una parte del bosque está llena de maleza impenetrable, donde se abrigan los lobos, zorras, garduñas, y otras alimañas que persiguen a los Faisanes […]»[214].

Quedó así instaurado el Soto de Roma como arbolado y bosque protegido para las reales maestranzas, los servicios de artillería y pertrechos militares, no residiendo allí más que los guardas que lo custodiaban para impedir el talado furtivo de árboles, atender a la cría de faisanes y defender la caza mayor y menor destinadas al exclusivo ejercicio del Rey[215].

[213] García Barriuso (1975); Navarro (2003), pp. 60-87.
[214] Bowles (1775), pp. 426 y 427.
[215] Este capítulo se ha recogido con ligeras variantes y con documentación en López Ortega (2017).

Desde 1618 estuvo gobernado por una serie de alcaides, dependientes de la Junta de Obras y Bosques, cuyas usurpaciones causaron numerosos pleitos «y dexaron que se derramase las aguas encharcando las tierras, que se destruyesen los sotos con costas inoportunas y que la mayor parte del territorio se reduxese a matorral inútil, de modo que apenas producía para pagar el corto sueldo que se le daba al alcayde, al veedor y a unos cuantos guardas»[216]. En 1685, y siendo alcaide Antonio Sarmiento y Toledo, se sabe que empezaron a cultivarse algunas tierras de labor, sobre todo en la dehesa baja, llamada de Íllora. La situación fue empeorando y, en 1749, se informó al rey Fernando VI de la mala gestión del sitio, quien determinó que, a partir de aquella fecha, su cuidado quedase en manos de la secretaría de Estado. Se suprimió entonces el cargo de alcaide, nombrándose el de gobernador, además de un asesor, un veedor, un contador y un escribano, y se dispuso las debidas providencias para que las tierras volviesen a ser fértiles, se aumentase su arbolado y se recuperasen las usurpaciones. El primer gobernador dividió las tierras en cortijos, estableciendo labradores en ellas. Sin embargo, su sucesor en el puesto, se comportó como los proscritos alcaides. Por ello, el Rey nombró como nuevo gobernador al antiguo ministro de Estado, Ricardo Wall. Éste dispuso de todos los medios que estaban a su alcance para el cuidado de la hacienda: drenó las aguas, construyó las acequias para la distribución de riegos, abrió caminos y vías de comunicación, haciendo en ellos muchos puentes y alcantarillas, descepó matorrales y puso en labor las tierras, formó viveros de árboles a la manera de Aranjuez, repobló los sotos, construyó grandes plantíos, aportando las reglas necesarias para que aumentasen, y estableció labradores dispersos por toda la extensión para el cultivo del olivo en los terrenos altos[217]. Con todo ello, el valor líquido de sus rentas, incluidos los diezmos, había alcanzado en 1778 los 244.000 reales, a los que se debían deducir 150.000 reales en gastos de obras de conservación y sueldos de dependientes, aportando a las arcas un sobrante de 94.000 reales; saneadas cuentas que aumentarían en proporción a la productividad de los plantíos y el valor de las tierras.

Los guardas, únicos moradores en aquellas tierras, debían de trasladarse a recibir los sacramentos al lugar de la Asquerosa, donde un fraile del convento de agustinos descalzos de Santa Fe se desplazaba para oficiar la misa. En invierno, durante la época de lluvias, ese traslado se hacía difícil, lo que imposibilitaba que se pudiese confesar a los enfermos o darles la extrema unción. El 22 de octubre de 1764 se comunicó al gobernador del Soto de Roma, el caballero de la orden de Santiago, Nicolás de Pineda y Arellano, una real orden por la cual se nombraría por medio de Carlos III un capellán que pudiese oficiar misa en la capilla

[216] AGP, Carlos III, leg. 492[2].

[217] Nicolás de Azara anotó en la obra de Bowles que «después que el Sr. D. Ricardo Wall dexó el Ministerio de Estado, y se retiró a aquel sitio (cuyo uso y dirección le concedió el Rei), donde vive como Scipion en Linterno, dedicando su ocio a mejorar el cultivo, con gran beneficio de aquellos habitadores, se halla su agricultura y su arboleda en estado mui diverso del que se dice en esta descripción» (Bowles (1775), nota 1, p. 427); afirmando aparte en la edición de 1782: «después que murió el Señor Wall, se procura continuar lo que dexó establecido» (p. 463).

de la real casa, enseñar la doctrina cristiana, confesar y administrar los santos sacramentos, además de las demás funciones de teniente de cura de almas, percibiendo un sueldo de 300 ducados al año, habitación y emolumento de leña. Se propusieron tres sacerdotes, eligiendo el Rey en primer lugar a Diego Pablo Pereda, a quien empleó el marqués de Grimaldi como teniente de cura. Fallecido éste, el 4 de mayo de 1772, el gobernador propuso, por informes del arzobispo de Granada, a otros tres, eligiendo su majestad, por real cédula de 26 de junio, a Salvador Muñoz de Cebreros, con los mismos emolumentos que Pereda. Pero concediéndosele en 1779, por el arzobispo de Granada, el curato de la parroquial de Santa Escolástica de Granada, quedó vacante la capellanía del real sitio. Se nombraría entonces a Juan Miguel David Kayser, residente de la población y capellán del difunto gobernador del Soto, que había ejercido las funciones durante la vacante[218]. No obstante, su negativa para la tenencia del cargo, provocó que se suspendiese la provisión hasta que se erigiese una parroquia en el real sitio; otorgándose la capellanía mayor y curato de forma temporal a Kayser y la segunda capellanía a Martín Vicente de Pineda, teniente de cura de la iglesia de San Matías de Granada, que se había elegido en primer lugar como nuevo capellán[219].

La nueva cortijada o población de labradores, llamada Alomartes, dependiente de la población de Íllora, aumentó en número de habitantes de forma considerable, llegando a alcanzar a comienzos de los años ochenta los 230 vecinos:

> «Para oír misa toda esta gente no tenían más que una hermita pequeña, la qual se arruinó dos años hace, y entonces, con licencia de don Ricardo Wall, dispuso el arzobispo de Granada que se formase un oratorio en una pieza grande que tiene un molino perteneciente a V.M. en aquellas cercanías. Aunque aquella cortijada está fuera del Soto y a una legua de la casa real, los labradores que habitan allí cultivan las tierras cercanas del Soto, cuyos diezmos percive V.M. y su valor asciende un año con otro a 9 o 10.000 reales. Con este motivo escrupulizó don Ricardo Wall de la indecencia con se decía la misa y de la falta de yglesia en un pueblo numeroso que produce considerables diezmos y hizo una representación. Se remitió a la cámara para que formase conocimiento del asunto y diese providencia y en consulta, que últimamente ha remitido, hace presente a V.M. que en efecto es urgentísima la necesidad de hacer allí una yglesia anexa de la parroquial de Yllora, cuyo coste según los planes y regulación que se han hecho ascenderá a 60 o 70.000 reales que deben suplir la fábrica de Yllora y los llevadores de diezmos. Que V.M. es llevador por entero de las tierras que pertenecen al Soto y que los demás se distribuyen, según las quotas de erección de aquel arzobispado, en dos novenos para V.M., dos y quartillo para el arzobispo, dos y quartillo de la quarta decimal y los dos y medio restantes entre mesa capitular, hospitales y fábrica. Que la fábrica de la yglesia de Yllora sólo percive del pueblo de Alomartes 10 fanegas y 9 celemines de trigo, quatro y media de cebada y 400 reales en dinero; de cuyas rentas y de las demás que la pertenecen tiene

[218] AGP, Carlos III, leg. 492². 9-7-1779.
[219] AGP, Carlos III, leg. 492². 19-7-1779.

> en arcas 54.000 reales. Que, si hubiera mayor sobrante, este fondo debiera ser el que costease la obra, pero atendiendo a no despojar aquella yglesia de lo que puede necesitar para sí misma, sólo hay cabimiento hasta 300 ducados, y el marqués del Solar, porque tiene hacienda en aquel territorio, otros 200, que todo compone cerca de 30.000 reales. Que de la quarta decimal se pudiera aplicar la restante, pero que se halla cargada para la construcción de otras yglesias, que no puede ser tan efectiva como pide la necesidad de Alomartes»[220].

Se propuso entonces a la secretaría de Estado que diera orden para que el Soto de Roma, principal detentor de diezmos de la zona, contribuyese con 8.000 o 10.000 reales, pues el resto «hasta 60 o 70.000, se irá supliendo del fondo de quarta decimal». Se podría pagar dicha cantidad en dos partes, la primera en 1779 y la segunda al año siguiente, pues el sitio «tiene interés en que se haga la yglesia para que se conserve aquella población, porque además de los diezmos que cobra, aquellos labradores cultivan mucha parte de sus tierras, y les dan valor». El arzobispo de Granada Antonio Jorge y Galván había propuesto en un plan que la nueva iglesia debía de tener unas medidas proporcionadas y albergar, contiguo al templo, un campo santo para todos los feligreses sin distinción de clases[221]. Carlos III determinó, el 17 de noviembre, que de los caudales del Soto se diera para la obra 18.000 reales; la mitad cuando se comenzasen las obras y la otra mitad cuando se concluyesen[222].

A comienzos de julio de 1780 el teniente cura y capellán mayor provisional del real sitio del Soto de Roma, Juan Miguel David Kayser, decía que a consecuencia de la real cédula del 28 de junio de ese año, por la que se aprobaba la construcción de una parroquia que preveía una capacidad para mil quinientos vecinos, convendría –por si en el futuro se ampliase su vecindario– que además de aumentar una serie de oficios eclesiásticos y litúrgicos, el plano de la construcción se acercase al que él había ideado. Para su erección, se destinaría el producto de los diezmos, debiendo de intervenir en la junta de la obra un eclesiástico –de los tres que había– para que, turnándose en su oficio, pudiese uno asistir en las obras, estar en el momento de la entrega de los materiales para su construcción y firmar los libramientos, además se apuntaba que ningún miembro de la junta resolviese asunto alguno sin la consulta previa de todos los demás[223].

---

[220] AGP, Carlos III, leg. 492². 8-11-1779.

[221] AGP, Carlos III, leg. 492². 7-12-1777. También decía que «para que no se ofrezca duda o diferencia en lo sucesivo en los límites de la nueva parroquia, se declarará en la erección que ésta comprehende únicamente desde ahora y para en adelante los cortijos y terrazos propios del real patrimonio, y que esto sólo territorio ha de pertenecer siempre a la nueva feligresía, separándolo de la de Asquerosa, y para que siempre se conserve esta noticia, no se alegue ignorancia de ello, los párrocos confinantes, y se eviten graves inconvenientes, se executará un apeo y deslinde puntual y exacto de todo el territorio del real patrimonio, que se aplica a la nueva yglesia, y se pagarán testimonios de él a los archivos de todas las parroquias que le circundan».

[222] AGP, Carlos III, leg. 492². 8/17-11-1779.

[223] AGP, Carlos III, leg. 492². 3-6-1782.



Fig. 105. ***San Carlos Borromeo***, colección particular (cat. núm. P. 112).

Según el plan de la parroquia elaborado por el arzobispo de Granada, «la capilla que oi existe unida a la real casa no es capaz para servir de parroquia, se deverá construir una yglesia de proporcionada extensión, solidez y decencia con tres altares; el principal dedicado a el Misterio de la Anunciación de Nuestra Señora y los otros dos restantes a los santos apóstoles san Pedro y san Pablo y san Carlos Borromeo, para perpetua memoria de la piedad de su augusto fundador [Carlos III]»[224]. Se sabe, por el plano de la parroquia de 1782 con arreglo al diseño de Kayser, que se debía de ejecutar, «a la vista que presenta la parroquia de Aranjuez», dos capillas a los pies, una para el bautismo y otra para el archivo; un transepto de tramos curvos, en cuyos extremos albergarían dos altares, al igual que otro en el presbiterio, como se aprobó en la cédula de erección de la iglesia expedida por el rey Carlos III el 28 de junio de 1780. En la real cédula, el Rey condescendió a los deseos del arzobispo de Granada e incluyó la erección de tres altares, como así había expresado el prelado años atrás en su plan para la iglesia[225]. Según esto, a excepción del tramo de los pies, los tres altares ocuparían los tres brazos restantes de su planta de cruz griega: el altar mayor, como así lo recogió el arzobispo, estaría dedicado a la Anunciación de Nuestra Señora, la capilla del lado del evangelio, se dedicaría a san Pedro y san Pablo, y la capilla del lado de la epístola, a san Carlos Borromeo: «y respecto se ha de sacar de cimientos la nueva parroquia, parece muy útil se dexen así para que desde la puerta principal de la yglesia asisten las misas los feligreses»[226].

Todas las aportaciones de Kayser parece que fueron dirigidas a la secretaría de Estado, a quien estaba destinado el cuidado y administración del real sitio. Una vez presentados y aprobados los planos por el Consejo de Castilla y supervisados por la propia Secretaría, se pensó en la ejecución de los lienzos que debían de presidir los tres altares.

A finales de enero de 1783 el conde de Floridablanca escribía al mayordomo mayor de palacio, duque de Medinaceli, para que permitiese al pintor gallego Gregorio Ferro la entrada en el Palacio real de Madrid, con el fin de sacar una copia del lienzo de la *Anunciación* de Anton Raphael Mengs con destino al altar mayor de la nueva iglesia del Soto de Roma[227]. El 25 de mayo de 1784 se daba aviso a Agustín Salvador para que, del caudal de las carretillas de Sevilla, se entregase a Gregorio Ferro 7.500 reales por el importe del lienzo[228]. Sin

[224] AGP, Carlos III, leg. 492². 7-12-1777.

[225] Archivo Histórico Diocesano de Granada, legajo 77 F, pieza 19 (Martínez Martín (2018), p. 288).

[226] AGP, Carlos III, leg. 492². 1782.

[227] AGP, Administración, Bellas Artes, Pintura, leg. 38. 21-1-1783/ 20-6-1785 (Morales y Marín (1999), doc. 46, p. 245). El autor fecha el documento en junio de 1785, cuando en realidad esa fecha corresponde a la respuesta del mayordomo.

[228] AGP, Carlos III, 492². 25-5-1784: «Aranjuez 25. de mayo 1784. A don Agustín Salvador. Vm que del caudal de las carretillas de Sevilla que hay en ese depósito se entreguen a don Gregorio Ferro, dador de éste, 7.500 reales vellón con que se le gratifica por un quadro de la Anunciación de Nuestra Señora que ha pintado para el altar mayor de la yglesia del real sitio del Soto de Roma: cuya cantidad se reintegrará a ese depósito, como dixe a Vm en papel de 22 de este. Dios guarde &. [Al margen: Es copia de la Anunciación, original de don Antonio Rafael Mengs, que está en el Palacio de Madrid]».

embargo, el 20 de junio de 1785, el mayordomo de palacio daba orden para que el contralor general de la real casa supiese que Ferro iba a copiar el citado cuadro[229]. Puede pensarse que esta noticia responde a un mero trámite burocrático, sin embargo, el hecho de que las pinturas llegasen al Soto de Roma en 1786, podría explicar que, para aquel entonces y aunque ya se le hubiese abonado el importe del cuadro, Ferro no había concluido su obra.

El primer oficial de la Secretaría de Estado, Eugenio Llaguno, encargó al pintor madrileño Francisco Javier Ramos que realizase el lienzo que debía de presidir el altar que se situaría en el lado del evangelio. La contrata se produjo estando Ramos en Roma como pensionado de la Academia, muy posiblemente a mediados de 1783. La obra partió de la ciudad Eterna el 5 de marzo de 1784 y, según declararía su autor, era de quince palmos de alto por siete y medio de ancho (335 x 167 cm)[230]. El asunto recogido era *El milagro de San Pedro y San Juan en la curación del paralítico que pedía limosna a la puerta del templo de Jerusalén* (*Libro de los hechos de los apóstoles* 3, 1-10). No obstante, el altar para el que iba destinado el cuadro estaba dedicado a san Pedro y san Pablo, sin que se tenga noticia de los motivos del cambio. Figuró expuesto junto a otras obras de pensionados en la Academia para ser valorado por los profesores[231]. El cuadro causó gran impresión a Llaguno, sobre el cual vertió todo tipo de elogios[232]. Al conde de Floridablanca le gustó tanto, que pensaba quedarse con el original y enviar una copia al Soto, como así sucedió, según lo relatado por el propio Llaguno: «el quadro se queda en Madrid, en casa del señor conde, y al Soto se enviará una copia»[233]. Diego Antonio Rejón de Silva adquirió un boceto del cuadro y el propio Ramos pintó una copia reducida de la pintura para José Nicolás de Azara[234]. El 1 de junio de 1784 se le desembolsó a Ramos 300 escudos romanos, que sumados a los 100 que percibiría a finales de agosto, sumaban los 400 escudos que recibió por la obra (8.000 reales aproximadamente)[235].

Finalmente, para el altar del lado de la epístola, que estaba bajo la advocación de san Carlos Borromeo, se encargó el cuadro a José del Castillo. A finales de octubre de 1783 el pintor escribía a Eugenio Llaguno informándole que el *San Carlos Borromeo* que le había encargado para la iglesia del Soto de Roma lo tenía ya adelantado y esperaba que para la siguiente semana lo tendría concluido, por lo que solicitaba se le anticipase una parte de su importe. Al día siguiente Llaguno haría entrega de 1.500 reales a cuenta del valor de la obra[236]. Dos días después el pintor volvía a escribir al Llaguno, comunicándole que ese

---

[229] AGP, Administración, Bellas Artes, Pintura, leg. 38. 20-6-1785.

[230] *Giornale delle Belle Arti*, Roma, 10, 6-3-1784, pp. 73 y 74 (Jordán de Urríes y de la Colina (2012), nota 75, p. 232.

[231] ASF, junta ordinaria de 4 de julio de 1784. fols. 248 y 249. Continuaría expuesta durante la distribución de los premios generales de la Academia celebrados a mediados de mes (*Distribución* (1784), pp. 83 y 84).

[232] Jordán de Urríes y de la Colina (1998), p. 445.

[233] Jordán de Urríes y de la Colina (1998), nota 40, p. 446.

[234] Jordán de Urríes y de la Colina (1996), p. 103.

[235] Jordán de Urríes y de la Colina (1996), p. 103.

[236] AGP, Carlos III, leg. 492². 24-10/25-10-1783.

mismo día había recibido de Antonio Ibarrola la cantidad estipulada. También le decía que el cuadro ya lo había concluido[237]. Más de un año después, y entregada supuestamente la obra, volvía a elevar una solicitud a su interlocutor, en la que reiteraba el importe del lienzo; lo cual indica que Castillo había suplicado su cobro en numerosas ocasiones sin haber tenido contestación alguna. Cinco días después se comunicaba que el conde de Floridablanca había dispuesto que se le entregasen 7.500 reales, por lo que para su cobro le dirigía al citado Antonio Ibarrola, a la calle de las Fuentes de Madrid, que tenía orden de entregar el resto del valor del cuadro[238]. Ese mismo día se daba orden desde el real sitio de Aranjuez a Agustín Salvador para que del caudal de las carretillas de Sevilla, que había en el depósito del real sitio del Soto de Roma, se entregase a Antonio Ibarrola los 7.500 reales del importe del cuadro de Castillo[239]. Dos días después se expedía el recibo por la cantidad estipulada a favor del madrileño, señalándose que su medida era de cuatro varas de alto por dos de ancho (334.8 x 167.4 cm)[240].

Como se ha podido comprobar, los cuadros de Ramos y Castillo eran de idénticas dimensiones. En cuanto a las medidas del lienzo de Ferro, nada dicen los documentos, aunque al tratarse de una copia, seguramente debió de tener las mismas medidas que el original y, por tanto, sería de mayores dimensiones (400 x 190 cm), como corresponde a un cuadro situado en el altar mayor. Los tres cobraron alrededor de los 7.500 reales, aunque Ramos se acercaba a los 8.000 reales, al salir beneficiado por percibir sus emolumentos en moneda romana. Más extraño parece la cantidad asignada a Ferro, pues su obra era una copia, aunque de mayores dimensiones, lo cual implicaría que se había acordado la ejecución de las pinturas por una cantidad previamente señalada.

El secretario de la Academia, Antonio Ponz, recomendó «que los marcos los hiciese don Fernando Marín, vezino de Granada, uno de los mejores facultativos que hay en ella». Sin embargo, a comienzos noviembre, todavía no había «podido venir a este sitio», y quizás jamás se llegasen a realizar, pues en el inventario de los bienes que se custodiaban en la iglesia en 1867 no figuraba marco alguno en los cuadros que se conservaban[241].

Las tres pinturas llegaron al Soto de Roma a finales de septiembre de 1786, embaladas en un cajón, motivo por el cual el encargado del gobierno del real sitio, Jaime Ureriex, hubo de pagar una letra de 4.000 reales a favor de Antonio Ibarrola, «para gratificar a los artistas que pintaron los tres quadros». Por aquel entonces la iglesia aún no se había concluido, por lo que se pensó en colocarlos en la capilla real. No obstante, a comienzos de noviembre, Ureriex manifestaba al conde de Floridablanca que, debido a la estrechez de la capilla y a la humedad de sus paredes, «se exponían los dichos tres lienzos a perderse, que si V. E. lo tenía a bien se custodiarían en uno de los cuartos altos de la Casa Real hasta que

[237] AGP, Carlos III, leg. 492². 27-10-1783.
[238] AGP, Carlos III, leg. 492². 17-5/22-5-1784.
[239] AGP, Carlos III, leg. 492². 22-5-1784.
[240] AGP, Carlos III, leg. 492². 24-5-1784.
[241] Martínez Martín (2018), p. 289.

hubiese proporción de yglesia capaz para colocarle»[242]; lugar en el que aún permanecían en 1798[243].

A mediados de enero de 1781 Ureriex volvía a informar al conde de Floridablanca que, según lo dictaminado por Ricardo Wall, la nueva parroquia se debía de erigir «en el paraje nombrado la Fuente de los Baqueros»[244]. Y en esta localidad granadina, Pascual Madoz registró años después sólo dos cuadros, «uno de San Pedro levantando al tullido y otro de San Carlos Borromeo»[245]; sin citar la *Anunciación* de Ferro, ya desaparecida en aquellos años. En la actualidad, tanto la copia de Ramos como el cuadro de Castillo se conservan en la actual parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de la villa de Fuente Vaqueros en Granada, presidiendo las naves del evangelio y de la epístola respectivamente. El original de Ramos –que se quedó el conde de Floridablanca en su casa– figuró recortado y subastado en la sala de subastas Christie's Ibérica en 1999, hoy en colección particular[246]. Como se ha señalado, no se tiene noticia de la copia de Mengs. Es probable que fuese vendido por el duque de Wellington, a quien pasó el real sitio en 1813, como presente de Fernando VII por sus servicios contra los franceses durante la Guerra de Independencia, pues no consta el cuadro entre los fondos de la Wellington Collection en la Apsley House de Londres[247].

[242] AGP, Carlos III, leg. 492². 7-11-1786 (Martínez Martín (2018), notas 26 y 94, pp. 299 y 301).
[243] AGP, Carlos III, leg. 492². 21-3-1789 (Martínez Martín (2018) nota 27, pp. 299 y 300).
[244] AGP, Carlos III, leg. 492². 15-1-1781 (Martínez Martín (2018), p. 289).
[245] Madoz (1847), vol. 8, p. 224.
[246] *Christie's Ibérica*, Castillo de Bendinat, Mallorca, 24 y 25 de mayo de 1999, lote 799.
[247] Arnaiz (1999), p. 275; Kauffmann (2009).

8. Senectud y muerte (1787-1793)

8.1. Teniente honorario por la sección de Pintura y últimos años en la Academia

A partir de 1785 José del Castillo comenzó a tener un papel más relevante en la Academia. Así, se documenta su presencia en la junta general celebrada el 5 de julio de 1787, convocada a las ocho de la mañana, para sortear los asuntos de la prueba «de pensado» y votar en los premios generales por la sección de Pintura, y en la junta celebrada el 6 de julio, para los premios de Escultura, sin que haya constancia de su convalecencia en los premios de Arquitectura, celebrados al día siguiente, a pesar de que participaba por la segunda clase su hijo Evaristo[1]. Sin embargo, asiste a la distribución de los premios, celebrados en junta pública el 14 de julio a las cinco de la tarde: «El concurso fue de los más numerosos y lucidos, así de los señores consiliarios y demás individuos que componen el cuerpo de la Academia»[2].

El 1 de abril de 1788 fallecía en Madrid el director de la sección de Pintura y pintor de cámara Antonio González Ruiz, motivo por el cual se nombró a Francisco Bayeu como nuevo director, quedando vacante su plaza de teniente director. El 2 de julio Castillo envió un memorial a la Academia solicitando la vacante que había ostentado el pintor aragonés. En su escrito alegaba que había «dirigido los discípulos en las salas de Yeso y Principios siempre que se le ha nombrado […]»[3].

El 3 de agosto Antonio Ponz daba cuenta a la Junta del memorial enviado por el madrileño. También informaba de otro escrito que había presentado el pintor gallego Gregorio

[1] Para la prueba «de pensado», se propuso «idear una puerta de entrada a esta Corte en lugar de la de Atocha que forme esquadra con el paseo de las Delicias y con el Prado» y para la «de repente», *Una portada de un palacio*. En primera votación, Fernando Sánchez consiguió el primer premio y, en segunda, Evaristo del Castillo conquistó 7 apoyos y, por tanto, se le adjudicó el segundo premio. El 8 de julio «a las 5 de la tarde» fue examinado por los profesores «y habiendo respondido adecuadamente» se ratificó la concesión del premio, traducido en una medalla de plata de 8 onzas (ASF, juntas ordinarias de 3 de diciembre de 1786 y 1 de julio de 1787, sig. 3-85, fols. 31 y 45; general de 7 de julio firmada el 8 de julio de 1787, fols. 49-51; y *Distribución* (1787)).

[2] ASF, junta general de 6 de julio de 1787; junta pública de 14 de julio de 1787, sig. 3-85, fols. 48. y 52; *Distribución* (1787).

[3] Documento 192.

Ferro, en el que solicitaba la misma gracia, para la que optaría, del mismo modo, Bernardo Martínez del Barranco, que no habría de enviar memorial alguno[4].

Presentados los tres candidatos, según regían los estatutos, se procedió a la votación y resultó que Barranco obtuvo un sólo voto, mientras que Castillo y Ferro consiguieron catorce votos cada uno. Con el fin de desempatar, el viceprotector hizo uso de su voto de calidad y, dirigiéndose al «catálogo de los académicos de mérito», descubrió «que Ferro era cerca de quatro años más antiguo que Castillo», por lo que se decidió proponerle al Rey en primer lugar con quince votos y en segundo lugar a Castillo con catorce[5]. Al día siguiente Ponz relataba lo sucedido al conde de Floridablanca para que comunicase al Rey el resultado de la votación[6].

Enterado Carlos III, el 20 de agosto, sancionaba lo acordado en la Junta, añadiendo: «teniendo S.M. presente la igualdad de suficiencia entre este profesor [Gregorio Ferro] y el académico de mérito don Josef del Castillo, declarada en el empate de votos que tuvieron ambos en la junta ordinaria de 3 del corriente, ha venido a conceder al segundo los honores de teniente de Pintura, queriendo así demostrar lo grato que les son los servicios que en su profesión ha hecho Castillo y su acreditada aplicación»[7].

En junta ordinaria celebrada el 7 de septiembre, se hacía pública la tenencia de la plaza a Ferro y el título de teniente director honorario por la sección de Pintura para Castillo[8].

Ese mismo día Ponz comunicaba al madrileño la decisión del Rey. Un mes después, y haciendo lo propio, Castillo escribía una carta al secretario en la que le pedía que hiciese presente «a la Academia mi gratitud por este favor, que uno a los muchos de que le soy deudor desde mis tiernos años y la asegure de mi obediencia para quanto se sirva mandarme»[9].

La decisión del Rey de conceder a Castillo un título honorífico hubo de estar respaldada por los trabajos llevados a cabo junto a Gregorio Ferro para la residencia oficial del conde de Floridablanca, «mediante lo cual han adquirido el edificio y sus partes un noble ornato»[10]. Trabajos que, por la propia declaración del pintor, ejecutó «por medio del conde de Floridablanca, quien echó cargo de sus servicios y situación con aprobación de S.M. […]»[11]. Una confesión que, en términos generales, viene a caracterizar la etapa final de su carrera.

Este período de su vida se va desarrollar en función de un estímulo nuevo del que hasta ese momento se había visto privado: el mecenazgo artístico. El grueso de su producción estará ahora avalado, potenciado y financiado por el conde de Floridablanca -como se ten-

[4] ASF, leg. 5-174-1; junta ordinaria de 1 de abril de 1781, sig. 3-84, fols. 173-181 (Morales y Marín (1999), docs. 37-39, pp. 240-242).
[5] ASF, junta ordinaria de 3 de agosto de 1788, sig. 3-85, fol. 83.
[6] Documento 193.
[7] Documento 194.
[8] ASF, junta ordinaria de 7 de septiembre de 1788, sig. 3-85, fols. 83 y 84.
[9] Documento 195.
[10] Ponz (1793), p. 177.
[11] Documento 213.

drá ocasión de tratar en los siguientes apartados-, cuya interrupción en 1792, tras la caída del ministro, le conducirá a una crítica situación que, acelerada por una larga enfermedad, le llevaría al año siguiente a la tumba.

A partir de su nombramiento honorario como teniente director por la sección de Pintura, José del Castillo comienza a asistir asiduamente a las juntas de la Academia. Así, asiste a la junta general de 12 de julio de 1790 para acordar los asuntos de las pruebas «de repente» de los premios generales que se iban a celebrar ese año, para después votar en los premios de la sección de Pintura[12]. Asiste también a la junta celebrada al día siguiente para los premios de Escultura[13] y a la celebrada, dos días después, para los premios de Arquitectura, en la que volvió a opositar su hijo Evaristo[14]. También figura entre los asistentes de la distribución de los premios generales, convocados a las ocho de mañana en junta pública celebrada el 4 de agosto, siempre ocupando asiento después de Gregorio Ferro[15].

Con motivo de la jubilación de Antonio Ponz, se convocó una junta general -el 29 de enero de 1791- a la que asistió Castillo para nombrar a un nuevo secretario. Se leyó una orden del Rey en la que proponía para el cargo al vicesecretario de la Academia y secretario de la junta de la Comisión de Arquitectura José Moreno, que «pasó a ocupar el asiento destinado al secretario de la Academia y se hizo cargo de los libros de acuerdos, papeles, sellos, llaves del archivo, papeleras y librería que el señor don Antonio Ponz le entregó, habiendo tenido antes la bondad de enterarle en todo lo relativo a secretaría y cosas anexas a ella, como ambos atestiguaron en aquel acto»[16].

Un año después el madrileño asiste a otra junta, en la que se nombraría a un nuevo secretario, tras el fallecimiento del citado José Moreno (el 5 de enero de 1792). La Comisión de Arquitectura propuso en primer lugar al erudito Isidro Bosarte, quien finalmente se hizo con la secretaría y, en segundo lugar, al pintor Luis Paret y Alcázar, que le supliría en sus ausencias[17].

Vuelve a formar parte de otras dos juntas generales a lo largo de 1792. En la primera, celebrada el 18 de marzo, se informaba de la decisión del Rey de nombrar a Bernardo Iriarte viceprotector de la Academia, tras el fallecimiento del marqués de la Florida Pimentel[18]. En la segunda, celebrada a finales de mayo, se convocó para votar a un nuevo director general, tras haber expirado el segundo trienio del escultor Manuel Álvarez de la Peña, a quien el Rey se sirvió mantener en el cargo. El 5 de abril se acordó que se debía de nombrar un nuevo director general entre el director honorario por la sección de Arquitectura, Juan de Villanueva, y el director de continua asistencia Pedro Arnal. De los cincuenta y ocho vocales que asistieron,

[12] ASF, junta general de 12 de julio de 1790, sig. 3-85, fol. 128.
[13] ASF, junta general de 13 de julio de 1790, sig. 3-85, fol. 131.
[14] ASF, junta general de 15 de julio de 1790, sig. 3-85, fol. 132.
[15] ASF, junta pública de 4 de agosto de 1790, sig. 3-85, fols. 134-136; *Distribución* (1790).
[16] ASF, junta general de 29 de enero de 1791, sig. 3-85, fols. 148 y 149.
[17] ASF, junta general de 27 de enero de 1792, sig. 3-85, fols. 180-182.
[18] ASF, junta general de 18 de marzo de 1792, sig. 3-85, fols. 191 y 192.

treinta y cinco votaron por Villanueva y veintitrés por Arnal, por lo que la Junta resolvió proponerlos al Rey en primer y segundo lugar respectivamente. Cuatro días después Villanueva era nombrado director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[19].

En junta ordinaria celebrada el 3 de febrero de 1793, se daba cuenta de varias suplencias por la indisposición de varios profesores. Así, Francisco Bayeu, que impartía las clases en la sala del Natural, sería sustituido por Mariano Salvador Maella, que le correspondía impartir su magisterio en la sala de Yeso, quedando a cargo de sus clases José del Castillo[20]. Debió de ser un caso aislado, pues todo parece indicar que su labor docente se restringió a la ayuda en la dirección de algunas clases, ya que el 6 de abril el madrileño enviaba una carta a la Academia suplicando que fuera considerado, dada su graduación, para sustituir a los tenientes de la sección de Pintura en caso de ausencia o enfermedad. Para ello alegaba lo establecido en el capítulo XI de los estatutos «y a los deseos que siempre ha manifestado de servir a la real Academia»[21]. En junta particular celebrada al día siguiente, se acordó que se le tuviese presente en caso de ausencia o enfermedad, «aunque no exclusivamente o como por título para este efecto»[22].

Castillo concurre a las juntas generales de 9 de mayo y 11 de julio, siendo las últimas a las que asiste, pues no consta su participación en las de 12 y 13 del mismo mes.

8.2. Nuevas tentativas a su nombramiento de pintor del rey

El 28 de febrero de 1792 Carlos IV destituía como ministro de Estado al conde de Floridablanca tras haber nombrado el día anterior como ministro interino a Pedro Pablo Alcántara Albarca de Bolea y Bermúdez de Castro, conde de Aranda. Castillo, con 54 años de edad, no sólo perdía a su protector, sino que, además, a partir del 1 de mayo, dejaría de percibir los 1.500 reales mensuales que le había señalado el conde por la renta de Correos.

Totalmente desamparado y sumido en una de las más difíciles situaciones a las cuales se podía enfrentar un hombre de su edad, a comienzos de julio, solicitaba a Carlos IV el

[19] ASF, junta general de 25 de mayo de 1792, sig. 3-85, fol. 200; junta ordinaria de 3 de junio de 1792, sig. 3-85, fol. 201.

[20] ASF, junta ordinaria de 3 de febrero de 1793, sig. 3-85, fol. 229; ASF, leg. 1-21-9.

[21] Documento 217. Según se establecía en el capítulo XI de los estatutos de gobierno: «En el caso de que el singular mérito de algún académico o teniente moviere mi real ánimo a concederle los honores y graduación de director, no por eso se ha de entender que es director honorario, siendo mi expresa voluntad que se estime y repute director actual: que su asiento sea inmediatamente después del más moderno de esta clase y que como comprendido en ella asista a todas las juntas públicas , generales y ordinarias con voz y voto; y prevengo que en la primera plaza de director actual de su profesión ha de entrar a exercerla y percibir su sueldo, sin necesidad de elección, consulta o nombramiento: pero en el caso de que haya dos, o más individuos de una misma profesión con estos honores, la Academia me propondrá de ellos y no de otros, el que juzgue más digno, para que yo le confiera la plaza vacante (*Estatutos* (1757), pp. 37 y 38).

[22] ASF, junta particular de 7 de abril de 1793, sig. 3-85, fol. 213.

título de su pintor. En su papel, adjuntaba una relación con las obras que había ejecutado para la Corona, gracias a las cuales había podido sustentar a su numerosa familia. Incidía en su conocimiento de la técnica al fresco, a la cual había dedicado los últimos cinco años de su vida, «en la casa que V.M. daba para su habitación a el primer secretario de Estado»; haciendo hincapié en que el cese de su sueldo le había dejado en la mayor de las necesidades. Por todo ello, suplicaba el título con la asignación que fuese de su agrado, «lo que espera del piadoso corazón de V.M. y en atención a tan dilatados servicios». Aunque sin fecha precisa, todo indica que la respuesta no se hizo esperar y ese mismo mes se sentenciaba: «S.M. niega esta solicitud»[23]; quedando así profundamente desolado y en una pésima situación económica.

El 2 de marzo de 1793 fallecía en Aranjuez, tras súbita enfermedad, el pintor Ramón Bayeu[24], dejando vacante una de las dos plazas de pintor del rey con destino a la fábrica de tapices que había obtenido en 1786, precisamente en competición con el madrileño. Cuatro días después Castillo se apresuraba a solicitar un título que en buena medida aliviaría su difícil situación económica. A su súplica se adjuntaba una concienzuda relación de las obras que había pintado con destino a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, «por el tiempo de treinta y quatro años (parte de las quales a presentado a V.M. concediéndole el honor de besar su real mano) asta el año 1786».

La relación contenía noventa y dos entradas y estaba certificada por el director de la fábrica Livinio Stuyck. Esta rogativa se acompañaba de una carta dirigida a Eugenio de Llaguno y Amírola, donde le suplicaba que intercediese por él ante el ministro Diego Gardoqui, secretario del Consejo de Estado y superintendente general de la real Hacienda, «no teniendo yo el honor de que me conozca», para que, «apoyado en los méritos que expongo y que ningún otro profesor tiene contraídos», se le concediese la gracia[25].

No sería el único pintor que solicitase la plaza del malogrado Bayeu. Al día siguiente de su fallecimiento hacía lo propio el madrileño Zacarías González Velázquez, que presentaba como aval ser académico de mérito e hijo de Antonio González Velázquez, pintor de cámara y el director de Pintura más antiguo de la Academia; añadía además una relación de las obras que había ejecutado hasta ese momento: una serie de lienzos para el claustro de San Francisco el Grande de Madrid, la decoración de la cúpula del oratorio del Caballero de Gracia en Madrid, la obra que en aquellos momentos estaba llevando a cabo para la catedral de Jaén y una serie de lienzos para tapices destinados al real sitio del Pardo. Al día siguiente el gallego Cosme de Acuña elevaba otra solicitud; se presentaba también como académico de mérito y director de los pensionados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, habiendo tenido «el honor de haver pintado el año pasado el techo de la segunda

[23] Documento 213.
[24] Saltillo (1952), p. 24; Morales y Marín (1979), pp. 40 y 143.
[25] Documento 216 (Sambricio (1946), docs. 166 y 167, pp. cxii y cxiii; sin la transcripción de la citada relación).

sala de S.M. la reyna nuestra señora en el real sitio de San Lorenzo, demostrando en él un asumpto alegórico en obsequio de SS.MM. ejecutado al fresco y, también, unos adornos del gusto de Rafael Urbino, echos al temple en que tuvo la dicha de agradar a S.M.». Con ello dejaba entrever su polivalencia pictórica. El 7 de marzo le tocó el turno al valenciano José Camarón y Meliá, quien también refería su condición de académico y redactaba una relación de las obras realizadas para el Rey. Citaba una serie de pinturas con destino a la fábrica de tapices y otras para el oratorio de la estancia de la reina en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial «y la pieza grande contigua a éste», destacando sus dotes, no sólo para obras de asuntos historiados y de paisaje, «sino que también por lo que mira a ornato, por el estilo de las Logias de Rafael», muy necesarias para los tapices y las alfombras que se tejían en la fábrica. Por último, a mediados junio, elevaba una petición el salmantino Antonio Carnicero, en la que escuetamente se declaraba también académico, presentando como mérito haber tenido el honor de retratar a la familia real[26].

Se abría entonces un expediente para resolver a quién podría recaer la tenencia de la plaza. Se demostraba que los méritos contraídos por Castillo eran superiores a los del resto de pretendientes: no sólo su posición era más elevada dentro de la Academia, sino que los años de dedicación y el número de obras ejecutadas para la fábrica era mucho mayor; algo lógico, por otra parte, pues todos ellos eran más jóvenes que él, con lo que sus logros no habían podido alcanzar todavía los suyos. No obstante, la mala suerte se volvía a cernir sobre su persona al resolverse que «S.M. quiere que se dexe para más adelante»[27]; un fallo que el pintor debió de esperar en vano.

8.3. Su muerte y noticias familiares

El sábado 5 de octubre de 1793, habiendo recibido los santos sacramentos, moría José del Castillo a los 55 años de edad en su casa de la calle de la Madera Alta esquina con la del Rosario número 20, dejando como únicos y universales herederos de todos sus bienes a sus cuatro hijos legítimos: José María, Antonio, Evaristo y Tomás de Villanueva. Al día siguiente fue enterrado de secreto en la parroquia de San Martín de Madrid, de la que era feligrés, con licencia del señor vicario[28].

Quince días más tarde su mujer, Antonia López, enviaba una petición al Rey comunicándole el fallecimiento de su marido, «después de tan dilatada y penosa carrera». Hacía mención de los méritos de Castillo como pintor y la extrema pobreza en la que se encontraba en el momento de su muerte, «procedida de la dilatada familia y penosa enfermedad que ha padecido largo tiempo»; añadía que tenía un hijo sin colocación, por lo que se encontraba «reducida a la mayor

[26] Sambricio (1946), docs. 164, 165, 168 y 170, pp. cxi-cxiv.
[27] Sambricio (1946), doc. 171, pp. cxiv y cxv.
[28] Documento 218 (Sambricio (1950), nota 52, p. 301).

necesidad». Apelaba a la piedad y clemencia del Rey para solicitar una pensión con el fin de costear, en parte, el «indispensable y preciso alimento y el de su hijo», todo «en consideración a los dilatados meritos y trabajos del relacionado su difunto marido don Josef del Castillo»[29].

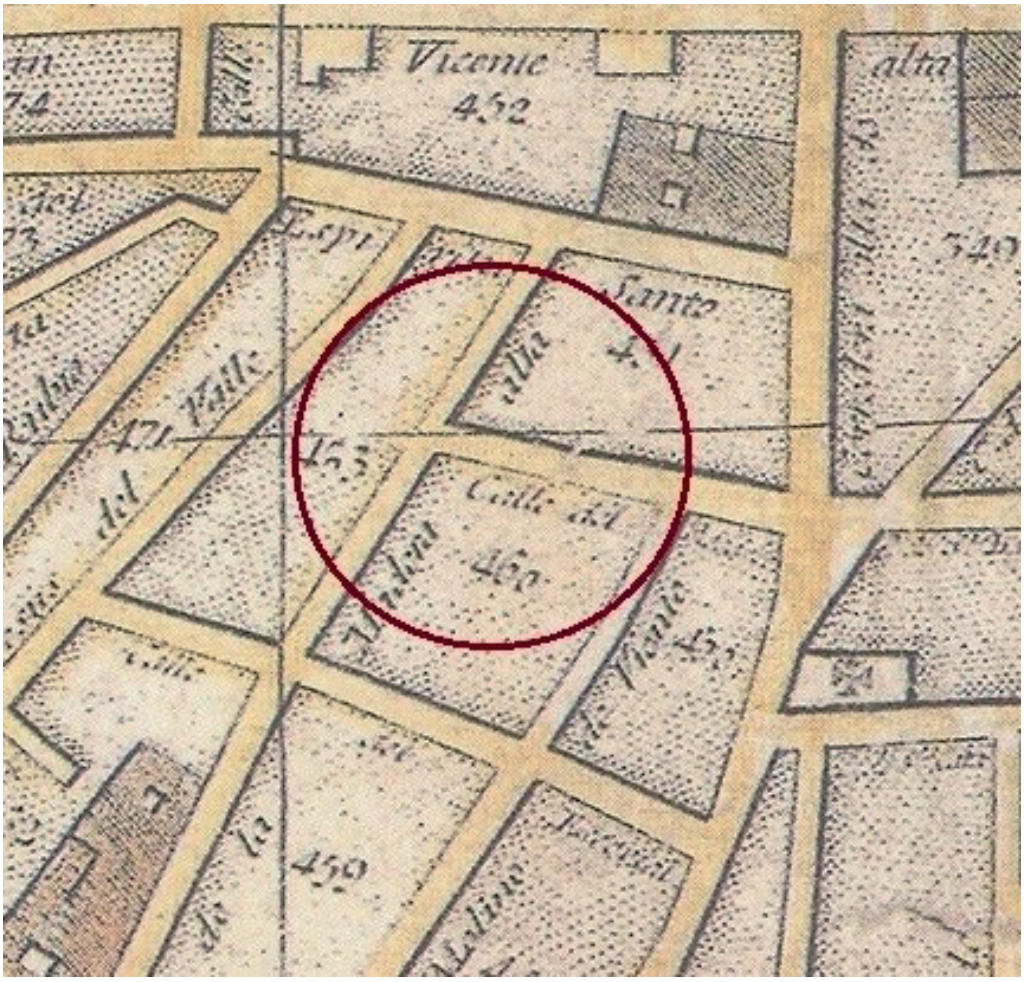


Fig. 106. Calle de la Madera Alta esquina con la calle del Rosario número 20, Madrid, lugar donde falleció José del Castillo. Tomás López, *Plano geométrico de Madrid*, 1785.

Se remitía entonces el memorial a Francesco Sabatini para que, a través de las noticias que tuviese del pintor, redactase un informe sobre la súplica de Antonia López[30]. En noviembre, el italiano informaba que había conocido a Castillo y que le constaba su mérito. No obstante,

[29] Documento 219 (Sancho (2002), nota 73, p. 83).
[30] Documento 220 (Sancho (2002), nota 73, p. 83).

para tener más referencias del pintor recurrió a Francisco Bayeu, quien informaba «que Castillo se ocupó la mayor parte de su vida en pintar muchos cuadros para la real fábrica de tapices con acierto, los que se le pagaron respecto de no tener sueldo, por cuia razón se persuade que la viuda habrá quedado pobre. En este concepto me parece que, aunque Castillo no fue pintor de S.M., será mui propio de su real piedad señalarla la pensión o limosna que V.E. considere proporcionada en atención al merito y desempeño del difunto»[31]. La solicitud, como en otras ocasiones, se resolvió de forma contundente: «No lo permiten las urgencias»[32].

No obstante, todo parece indicar que, habiendo recapacitado, Carlos IV dirigió una orden a la Academia de San Fernando para que, a través de informes, la Junta pudiese concretar una cantidad con la que se podría auxiliar a Antonia López.

En junta particular celebrada en la Academia el 2 de febrero de 1794, su protector, Manuel Godoy, duque de Alcudia, enviaba una segunda orden a la Junta para que se hiciese efectiva la petición del Rey, ya que no había sido señalada la cantidad en el informe solicitado a la Academia y el modo en que se le podría hacer efectiva: «En vista de esta orden, se confirió entre los señores todo lo relativo a esta beneficencia en lo substancial y el modo o fondo de donde se pudiera socorrer a dicha viuda. Hubo alguna diversidad de dictámenes y al fin se convinieron en que se indicase a S.M. el quánto respectivamente al sueldo que por la renta de Correos había gozado Castillo algún tiempo, y habiendo sido éste de 18.000 reales, pudiera señalarse a la viuda la quarta parte, y esta limosna se podría satisfacer del fondo de arbitrios propios. Así quedé en participarlo al señor protector para que dispusiese S.M. lo que fuere de su real agrado»[33].

Un mes después se daba noticia de un informe «sobre la cantidad del socorro que, por la piedad de S.M., se había de dar a la viuda de don Josef del Castillo». La Academia que había pensado en otorgarle la cuarta parte del sueldo que el pintor había gozado durante algún tiempo por la renta de Correos, hacía saber, «por noticia privada de la casa del difunto, que S.M. se había dignado conceder a dicha viuda la cantidad de 3.000 reales por una vez, de lo qual quedó enterada la Junta»[34].

En 1796, la propia Academia dedicaría a José del Castillo un panegírico en la edición impresa de la distribución de sus premios generales celebrados en la junta pública de 13 de julio. Después de enumerar los méritos que hubo de contraer con la docta corporación y redactar un listado de las principales obras ejecutadas a lo largo de su carrera, concluía definiéndole como «sujeto virtuoso, humilde, laborioso y de buena conducta»; unas valiosas pinceladas de su carácter que han quedado grabadas para la posterioridad[35].

De su hermano Tomás se sabe que el 28 de febrero de 1787 otorgó declaración de pobre ante el escribano Nicolás Fernández Ochoa y Salazar y los testigos Livinio Stuyck, director

[31] Documento 221 (Sancho (2002), nota 73, p. 83).
[32] Documento 222 (Sancho (2002), nota 73, p. 83).
[33] ASF, junta particular de 2 de febrero de 1794, sig. 3-124, fol. 241.
[34] ASF, junta particular de 2 de marzo de 1794, sig. 3-124, fols. 244 y 245.
[35] *Distribución* (1796), pp. 39 y 40.

de la fábrica de tapices de Santa Bárbara, José Pepim e Ignacio de Caso. Declaraba ser pobre y no poseer bienes con los que poder enterrarse, por lo que solicitaba que fuese sepultado de limosna en la parroquia de la que fuese feligrés cuando falleciese; y si durante ese tiempo «le tocasen y perteneciesen algunos vienes así en esta Corte como fuera de ella de cualquier clase que sean, instituye y nombró por su único y universal heredero a don Josef del Castillo, su legítimo hermano, y si éste falleciere, sobreviviendo el otorgante, en este caso nombra por tal heredera a doña Antonia López, muger del expresado don Josef del Castillo […]»[36]. Así sucedería, pues seis años después de haber fallecido José del Castillo, el 28 de febrero de 1800, Tomás se reuniría con él en su casa de la fábrica de tapices; fue enterrado en público al día siguiente en la iglesia de San Luis, dando a la fábrica los convenidos 4 ducados, según certificaría el cura de la parroquia de San José, fray Fulgencio Lamela[37].

Si bien no se tiene noticia alguna de los dos hijos mayores de José del Castillo, se han podido reunir algunas de los más pequeños. Entre octubre de 1788 y mayo de 1790, Evaristo del Castillo continuaría sufragando su formación compitiendo en los premios mensuales de la Academia, siempre optando por la primera clase de Arquitectura, traducida en 200 reales, donde cosechó el triunfo en 3 ocasiones[38]: en octubre de 1788, con «un magnífico cenador circular para un jardín, de orden corintio y de 21 pies de diámetro», al obtener 4 de los 5 votos de los profesores; en diciembre, por «el arco de Constantino con su planta, fachada y costado según Desgoderz», con los votos de los 6 vocales[39], y en febrero de 1789, con «una iglesia circular, de orden corintio y sesenta pies de diámetro», por 4 votos frente a los 2 que consiguió Manuel de la Peña; por el contrario, fracasaría en abril de 1790, con «un patio de trescientos pies en quadro para un palacio de orden jónico, riguroso, colosal, que abrace el cuerpo bajo y principal, con galería para comunicación con las habitaciones», al conseguir un único voto frente a los 3 que obtuvo Mateo Vicente Tabernero.

Volvería a participar en los premios generales celebrados en 1790, por la primera clase de Arquitectura, en los que obtuvo el primer premio, con siete votos a favor[40]. Para la prueba «de pensado» se acordó, a comienzos de diciembre del año anterior, que se diseñase «Un colegio magnífico y universidad para las ciencias y artes donde haya todas las comodidades necesarias: planta baja, principal, fachada, costado y dos cortes», y para la «prueba de repente», *Un altar aislado para una catedral con columnas y pilastras*. De los 23 vocales asignados para otorgar el premio, Evaristo del Castillo consiguió 7 votos y, por tanto, la medalla de oro de 3 onzas del primer premio[41].

---

[36] AHPM, prot. 21.996. fol. 24.

[37] Documento 238.

[38] ASF, juntas ordinarias de 7 de septiembre, 5 de octubre, 9 de noviembre y 7 de diciembre de 1788, 4 de enero y 1 de febrero de 1789, 4 de abril y 2 de mayo de 1790, sig, 3-85, fols. 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 123 y 124.

[39] En los libros de actas, se señalaba, como asunto a tratar, «un magnífico sepulcro para una persona real».

[40] ASF, junta ordinaria de 6 de diciembre de 1789, 3-85, fol. 113; junta general de 15 de julio de 1790, 3-85, fols. 132-134; *Distribución* (1790).

[41] RODRÍGUEZ (1992), p. 127.

En junta ordinaria celebrada el primero de mayo de 1791, se leyó un oficio del conde de Floridablanca. En el documento planteaba recuperar las pensiones de estudio en Roma, suspendidas años antes, aunque sólo por la rama de Arquitectura, pues la pintura y la escultura contaban en España «con un crecido número de producciones reputadas por obras maestras de todos los profesores». Para ello, opinaba, la Academia debía de elegir a los discípulos más sobresalientes, proponiendo él mismo a Evaristo del Castillo, vencedor en los últimos premios generales, y a Silvestre Pérez, sujeto de talento y destreza, según le constaba por informes. Enterada la junta, convino a ello, y propuso a los dos jóvenes para que fueran enviados a Roma durante un período de tres años, «para estudiar sobre las ruinas del antiguo, observar los mejores edificios modernos en las principales ciudades de Italia y llenar su imaginación de ideas nobles y magníficas». Irían a Roma en calidad de pensionados extraordinarios, con una ayuda de costa de 60 doblones para el viaje (3.600 reales) y una pensión de 8.000 reales anuales, quedando sujetos a una instrucción de 17 puntos y a la protección del embajador de España en Roma José Nicolás de Azara[42]. El 21 de julio se pusieron en camino hacia Barcelona, llegando a Roma el 5 de septiembre[43], sin que se pueda calibrar hasta qué punto, en la elección de Evaristo, medió su padre ante el protector de la Academia.

Durante los siguientes dos años Evaristo trabajaría sobre las ruinas del templo de Antonio y Faustina, con la posible colaboración del arquitecto madrileño Isidro González Velázquez, cuyos trabajos fueron enviados a la Corte en agosto de 1793. Estas obras le proporcionaron la prórroga de un año más de pensión y el título de académico de mérito, otorgado en extrañas circunstancias, al no estar regulado en los estatutos de gobierno[44]. Se sabe que, entre aquellos planos que llegó a ejecutar, figuraban: un intercolumnio, un pórtico, la planta y un costado del templo, «con la vista del foro y colocación de la estatua ecuestre de Marco

[42] ASF, juntas ordinarias de 1 de mayo, 5 de junio y 3 de julio de 1791, sig. 3-85, fols. 157-159 y 164; junta particular de 1 de mayo de 1791, sig. 3-124, fols. 167 y 168; y 1-49-6; AMAE, Santa Sede, leg 362/28 (Monleón (2003), pp. 277-299; y García Sánchez (2011), pp. 53-75).

[43] ASF, junta ordinaria de 7 de agosto de 1791, sig. 3-85, fols. 167 y 168; AMAE, Santa Sede, leg. 362/28. 28-9-1791.

[44] ASF, junta ordinaria de 10 de noviembre de 1793, sig. 3-85, fols. 272 y 273: «Habiendo llegado a Madrid los diseños ejecutados por los dos Pensionados de la Academia en Roma, don Silvestre Pérez y don Evaristo del Castillo en 16 papeles que representan las ruinas del templo de Júpiter Stator y el de Antonino y Faustina, se expusieron en las salas, todos los señores los fueron habiendo con la mayor atención y complacencia y reconocieron en ellos un sobresaliente mérito y mucha exactitud. En vista de lo qual se propuso que convendría continuar a Pérez y Castillo la pensión algún año más, encargándoles que remitiesen otros diseños, y habiendo parecido bien a la Junta, se reservó su decisión para la particular. En ese estado, el señor viceprotector, en vista del mérito que todos los señores profesores dixeron tener los diseños de Castillo y a que en el concurso general del año de 90 fue premiado con el premio primero de Arquitectura, le propuso para académico de mérito en esta arte; y habiéndose procedido a la votación secreta, resultó que, de los veinte y cinco vocales, uno fue contrario y los otros veinte y quatro favorables; en vista de la qual pluralidad quedó creado académico de mérito». No se puede precisar en qué medida la muerte de su padre en Madrid, en octubre de ese año, fue causa de este nombramiento (Monleón (2003), pp. 289 y 290).

Aurelio», además de su descripción, «un cogollo del capitel corintio y dos molduras de la cornisa de dicho orden», el cornisamento del orden corintio del templo y el perfil del orden corintio y su basa[45]. También trabajaría, junto a Silvestre Pérez, en, al menos, dos proyectos más: los diseños para el altar mayor, presbiterio y coro de la nueva Seo de Lérida y los planos con las modificaciones en el presbiterio y coros de la Seo de Gerona[46].

No se vuelve a tener noticias de Evaristo hasta agosto de 1794[47], cuando se le concediese de nuevo una prórroga de su pensión durante otro año más. También se sabe que, en estos momentos, estaba levantando, junto a Silvestre Pérez, los planos geométricos de uno de los patios de la villa de Mecenas (el santuario de Hércules *Victor*) en Tívoli, «único ejemplar de orden dórico griego que existe en Italia»[48]. En agosto de 1795, se leía ante la Junta una carta de los dos pensionados donde informaban que habían «diseñado en siete papeles con su breve y sencilla aplicación los fragmentos de la Vila tiburtina de Mecenas» y que, habiendo sido entregados a Azara, éste los remitiría a la Academia a través de Manuel Godoy. Para octubre ya habían llegado a Madrid, pues se daba noticia de que los 7 planos habían estado expuestos ante la Junta: «representaban las ruinas de la casa de Mecenas en Tívoli restaurada por dichos pensionados, según los datos que resultan de las mismas ruinas y del juicio que, de la integridad de aquel edificio, habrá formado dicho señor ministro Azara»[49]. Estos planos sirvieron de base al jesuita mexicano Pedro José Márquez para ilustrar su *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli* (1812), grabada por Giovanni Battista Cipriani y Vincenzo Feoli. Según quedó registrado en el inventario de la Academia de 1824, Evaristo hubo de realizar la «planta de la gran casa de Mecenas en Tíboli» y una «vista de las ruinas de la casa de Mecenas, mirada por el casiotelo sobre una montaña»[50].

A comienzos de julio de 1796 la Academia se volvía a hacer eco de una carta de Castillo y Pérez en la que informaban del envío de 22 diseños que habían delineado del pórtico de Octavia y Livia y del teatro Marcelo respectivamente[51]. Las tensas relaciones

---

[45] ASF, sig. 3-620.

[46] Sambricio, (1973), p. 49.

[47] La falta de información de Evaristo del Castillo en Roma viene, en cierta forma, a contrarrestarse con las anotaciones que el escritor Leandro Fernández de Moratín ofrece en su famoso *Diario*. Al parecer, el literato tuvo un trato continuo con Castillo durante sus estancias en la ciudad del Tíber. Así, registran, desde marzo de 1794, sus encuentros en la casa del pensionado, sus almuerzos ocasionales o sus continuos paseos por las calles de Roma, al tiempo que las visitas conjuntas a la biblioteca de la Sapienza, la villa Borghese, el circo «Caracallae», la Galleria Doria, la «Synagoga» o Santa Maria Maggiore, entre otras varias iglesias, e incluso, si el Castillo que registra en Bolonia es Evaristo, una visita a San Michele in Bosco (Fernández de moratín (1968)).

[48] ASF, junta ordinaria de 3 de agosto de 1794, sig. 3-85, fol. 297.

[49] ASF, junta particular de 4 de octubre de 1795, sig. 3-125, fols. 24 y 25.

[50] ASF, sig. 3-620.

[51] El estudio sobre el complejo arqueológico del pórtico de Octavia y Livia se vino a traducir en una memoria con la descripción del conjunto y diez diseños con los que había ilustrado la restauración y el estado de conservación de las ruinas, para lo cual hubo de acudir a fuentes como Suetonio y Plinio y echar mano de la *Forma Urbis* marmórea del Campidoglio. Entre aquellos diseños, hoy en día desaparecidos, se venían a registrar: las «basas e ymposta del orden corintio» del pórtico, su planta, su fachada principal con parte del foro y su opuesta, un

internacionales entre Francia y Roma aconsejaban no prolongar más su estancia en la ciudad del Tíber, por lo que, en esa misma junta, se decidió que regresasen de forma inmediata a la Corte[52]. Para finales de octubre, ambos se encontraban ya de regreso en Madrid[53].

En diciembre de ese mismo año, la Junta examinaba los dibujos de Castillo y Pérez y leía un oficio de Azara, escrito a la salida de los dos pensionados de Roma, donde elogiaba su aplicación y conducta. Por todo ello, «acordó que se recomendasen estos pensionados al señor protector a fin de que S.M. tuviese a bien (si fuese de su real agrado) servirse de ellos en alguna comisión de Arquitectura»[54].

En junta particular celebrada en la Academia el 1 de enero de 1797, Evaristo del Castillo y Silvestre Pérez eran propuestos, por dos años, como vocales en la Comisión de Arquitectura, en sustitución de Antonio Aguado y Francisco Sánchez, al haber concluido su período[55]. El primer encargo de los nuevos vocales fue la ejecución en limpio de dos trazas destinadas a la construcción de un nuevo tabernáculo, «en planta circular y con columnas», y la mudanza del coro de la catedral de Málaga, según los deseos de su director, Juan Pedro Arnal[56]. Evaristo asistiría únicamente a tres sesiones más: el 23 de mayo y 28 de noviembre de 1797 (núms. 121 y 124) y el 28 de febrero de 1798 (núm. 125).

Al tiempo de ejercer como vocal en la Comisión, se encargaría del único proyecto que llegaría a dirigir a lo largo de su corta vida: la remodelación del palacio de la marquesa de Sonora en Madrid, situado en la calle Ancha de San Bernardo. Para finales de junio el proyecto ya había sido diseñado, pues se pedía la licencia oportuna al Ayuntamiento de Madrid con el fin de que se iniciasen las obras. Tras el pertinente informe del arquitecto mayor Juan de Villanueva y la aprobación del comisario regidor del cuartel, a comienzos de julio, se daba luz verde al proyecto[57].

A finales de noviembre de 1797 Evaristo, junto a una tal Victoria Atti, quien expresaba ser su esposa, formalizaban una declaración conjunta de pobres. Por su apellido debía de ser de origen italiano y es posible que se venga a relacionar con la familia política de Manuel de Mendizábal, secretario de la Embajada Española en Roma. Es sabido que Antonia Atti, sobrina de la esposa del citado secretario, casó en Roma con el también arquitecto Ignacio Haan, instalándose en Madrid tras su regreso a España. No se puede precisar todavía si Evaristo contrajo matrimonio con ella en España o en Roma. En la escritura, los contrayen-

---

corte del monumento y la planta general, «con todo su foro y los dos templos antiguos que había en su centro». Aparte de 9 planos ejecutados en 1795 y 5 más «copiados en Roma del Antiguo» (ASF, sig. 1-49-6; y sigs. 3-620 y 2-57-4).

[52] ASF, junta particular de 3 de julio de 1796, sig. 3-125, fol. 48.

[53] ASF, junta ordinaria de 30 de octubre de 1796, sig. 3-86, fol. 62.

[54] ASF, junta ordinaria de 4 de diciembre de 1796, sig. 3-86, fol. 64.

[55] ASF, junta particular de 1 de enero de 1797, sig. 3-125, fol. 65.

[56] ASF, sig. 3-139, núms. 128 y 129, 29 de diciembre de 1796 y 7 de marzo de 1797, fols. 286 y 287.

[57] Tovar Martín (1986); (2004).

tes nombraban como herederos universales de los bienes que pudiesen reunir a los futuros hijos que hubiese en el matrimonio, lo que implica que aún no tenían descendencia[58].

El 13 de marzo de 1798 Evaristo del Castillo fallecía, súbitamente, en Madrid a los 29 años de edad, en la misma morada donde su padre había fenecido años antes: el número 20 de la calle de la Madera Alta, habiéndosele administrado los santos sacramentos y la extremaunción. Fue enterrado de secreto en la parroquia de San Martín de Madrid[59].

Seguramente Antonia López se refería a Tomás de Villanueva cuando afirmó que tenía un «hijo sin colocación» en el citado memorial enviado quince días después del fallecimiento de José del Castillo al rey Carlos IV. Desde 1790 Tomás de Villanueva mantenía contactos con el alguacil de corte Domingo Aguilar y con su esposa Antonia del Pozo, «con motibo de concurrir a su casa», sita en el número 29 de la calle de San Roque, presumiblemente para cortejar a la hija de ambos, María de las Nieves Antonia Aguilar, a quien sedujo y dejó embarazada bajo promesa de matrimonio –que no cumplió– en 1793[60]. Por esta razón, fue denunciado por la propia Antonia Aguilar «sobre estupro vajo palabra de matrimonio» y encarcelado en la cárcel de la Corte por orden y disposición del alcalde de corte José Rico Acedo. A mediados de febrero de 1794 la sala segunda de Alcaldes de Casa y Corte acordaba que si se ratificaba en la palabra dada a María Aguilar quedaría libre del presidio; hecho que acaeció al día siguiente ante la citada sala y el escribano real y oficial de la sala de alcaldes Vicente Gandulla[61]. Tras los pertinentes trámites, el 26 de febrero, fray Fulgencio Lamela, teniente cura de la iglesia de San Martín de Madrid, desposaba a los contrayentes en la cárcel de la Corte ante los testigos Luis Martínez, Manuel García y el citado Vicente Gandulla[62]. Algo más de un mes después -el 4 de abril- nacía la hija de Tomás de Villanueva del Castillo y María de las Nieves Aguilar en el domicilio familiar de su mujer, siendo bautizada al día siguiente en la parroquia de San Martín, teniendo por nombres María Josefa Francisca de Paula y Antonia. Fue su padrino Gabriel Aguilar y testigos Manuel García, que ya lo fuera en el matrimonio de sus padres, y Manuel Álvaro[63].

A mediados de diciembre de 1799 Tomás de Villanueva del Castillo caía enfermo. Previendo el fatal desenlace, otorgaba declaración de pobre ante el escribano Ignacio Fernández Corrales

---

[58] El documento ha desaparecido entre las escrituras reunidas en el protocolo 20.322 del AHPM, no figurando los redactados entre agosto de 1797 y enero de 1798.

[59] Documento 237; AHN, Diversos, Bellas Artes, leg. 348 (Moleón (2003), nota 300, p. 295, recogido de la tesis doctoral de Jordán de Urríes y de la Colina (1995), p. 288).

[60] María de las Nieves Antonia Aguilar había nacido el 5 de agosto de 1765 encima del portal de los Cofreros de la plaza Mayor de Madrid. Cinco días después, era bautizada por Jacinto Monasterio, teniente de cura de la parroquia de Santa Cruz, siendo su madrina María Montalar (AHDM, ASCM, LB. 28 (1757-1769), fol. 249). Permaneció junto a sus padres viviendo en la plaza Mayor hasta finales de 1789, pasando al año siguiente a habitar la citada casa de la calle de San Roque, momento en el que conocería a Tomás de Villanueva, quien vivía junto a sus padres en la calle de la Madera Alta (Documento 224).

[61] Documentos 225-232.

[62] Documento 1233.

[63] Documento 234.

de Hevia y los testigos Juan Manuel Tobar, presbítero, Luis Fernández Noseret, grabador en talla dulce y discípulo de Manuel Salvador Carmona, y Juan Antonio Gutiérrez del Peral; el trazo tembloroso de su rúbrica da una idea del estado en que se encontraba. Con las conocidas fórmulas notariales practicadas en este tipo de documentos, se confesaba feligrés de la parroquia de San Martín, a cuyo cura o teniente de cura pedía que le enterrase de limosna, nombrando como heredera universal –en caso tener algunos bienes– a su hija María[64]. No obstante, debió de recuperarse de la enfermedad, pues, el 22 de agosto de 1800, la propia María de las Nieves Aguilar, «estando en cama, con la enfermedad que Dios nuestro Señor ha sido servido permitirme acometa […]», redactaba declaración de pobre, donde seguía refiriéndose así misma como «mujer lexítima de don Tomás del Castillo»[65].

8.4. Pinturas para los tapices destinados al dormitorio del infante Fernando en el Palacio real del Pardo

Aunque esta serie de cuadros pintados por José del Castillo se inició en la etapa anterior, se concluiría en ésta, por lo que es más apropiado que se sitúe en la etapa final de su vida.

La serie le fue encomendada en 1784 por el pintor Francisco Bayeu[66] y estaba destinada a los tapices que decorarían el dormitorio del infante en el Palacio del Pardo en Madrid. La documentación es precisa a este respecto, pues en las primeras entregas el madrileño se refería a los lienzos para el aposento del infante[67], más tarde hablaba del dormitorio del príncipe de Asturias[68], registrándose en algún recibo del director de la fábrica y en el inventario de pinturas de 1786 que su destino era el dormitorio del infante Fernando, volviendo a figurar simplemente como dormitorio del infante en la relación de pinturas para la fábrica de tapices del madrileño[69].

El desapego que la reina María Luisa de Parma sintió simpre por el real sitio del Pardo, se tradujo, desde el comienzo del reinado de su marido Carlos IV, en el paulatino desmantelamiento de las series liceras que decoraban sus estancias, trasladándose a la zona palatina del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial[70]. Es probable que esta serie, llevada a cabo en el ocaso del reinado de Carlos III, jamás llegara a engalanar los muros del dormitorio del príncipe de Asturias.

Serios problemas plantean intentar ubicar esta estancia en el Palacio del Pardo durante

[64] AHPM, prot. 20.322, fol. 85.
[65] AHPM, prot. 22.960, fol. 172.
[66] Documento 199.
[67] Documentos 187 y 190.
[68] Documento 196.
[69] Documentos 191 y 216; AGP, Fábrica de Tapices, leg. 681. 29-3-1786.
[70] Sancho (2009), p. 38.

el reinado de Carlos III, pues las fuentes no son precisas[71]. En el citado papel escrito por Sabatini, a comienzos de julio de 1783, no se preveía el nacimiento del heredero del príncipe Carlos –el 14 de octubre de 1784–, por lo que hubo de producirse una reubicación forzosa de los espacios destinados a los diferentes miembros de la familia real. José Luis Sancho concreta su situación en aquéllos destinados al hijo menor de Carlos III –el infante Antonio–; indicando siempre que éste era en origen su destino, cuando se ha podido observar que no fue así. Comenta que el número de tapices y las medidas de alguno de ellos hace necesario su emplazamiento en estas salas de dimensiones considerables[72]: las piezas eran siete y los tapices que habían servido de colgadura en las estancias, antes de 1783, era una serie realizada para el Buen Retiro y otros sobre historias del Quijote.



Fig. 107. ***La pradera de san Isidro***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 116).

[71] AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1026/17. 7–7–1783 (Sancho (2002), doc. 36, p. 286).

[72] Sancho (2002), p. 212. José Luis Sancho apunta a Valentín de Sambricio como el investigador que había señalado que esta serie de tapices estaba destinada al dormitorio del infante Antonio (Sambricio (1950), p. 296; (1957), p. 42); lo que no es del todo exacto, pues únicamente indicó que estaban destinados al dormitorio de un infante. Held (1971), pp. 142–145, fue la primera en indicar que la serie estaba destinada a la decoración del dormitorio del infante Fernando. Afirmación que Sancho pone en tela de juicio y concluye que se trata de una información errónea (Sancho (2002), nota 23, p. 260).



Fig. 108. ***Maja sentada***, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (cat. núm. D. 546).



Fig. 109. ***Majo***, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (cat. núm. D. 547).

El cuarto de los infantes Gabriel y Antonio –hijos de Carlos III– ocupaba la crujía septentrional del palacio de los Habsburgos o zona primitiva de palacio. Contenía un gran número de piezas y allí se instalaron otros miembros masculinos de la familia real. Sin embargo, se sabe que las estancias que ocupaban los hijos de los príncipes estaban ubicadas en la zona nueva del palacio, al otro extremo, donde se situaban las de los infantes; lo que dificulta que se trate de éstas. Aquéllos destinados al infante Antonio estaban compuestos por una antecámara, un dormitorio, tres gabinetes –uno de ellos dirigido al paso de la torre en el ángulo noroccidental– y muy posiblemente alguna pieza más de la fachada que daba al norte. Los tapices por modelos de Castillo sólo se podrían localizar en las tres salas que dan a la galería del patio –antecámara, dormitorio y gran gabinete–, aunque quedan bastantes problemas pendientes para su correcta ubicación, como la eliminación de varios tabiques en la década de 1980 o que muchos de los paños no encajen debidamente en los espacios parietales. Lo que reforzaría la idea de que, si bien los espacios parecen idóneos para los tapices, existen todavía dificultades en cuanto a su ubicación, por lo que se debe de tener siempre en cuenta que su emplazamiento es hipotético y que seguramente jamás llegaron a engalanar el citado dormitorio.

En cualquier caso y ciñendo este estudio a las pinturas del madrileño, se señalará que, a finales de julio de 1785, el pintor entregaba un primer cuadro con unas dimensiones colosales: «veinte y ocho pies y cinco dedos ancho y de doce pies y seis dedos alto, representa una vista de la pradera de San Ysidro mirando azia la hermita y el puente de Toledo, con parte del río: treinta y cinco figuras, en varios términos, acciones y traxes y otras pequeñas a lo lejos; calesines, coches, con la correspondiente arboleda y celaje»; valorado en 11.000 reales. Más pormenorizada resulta la descripción redactada en el recibo de Cornelio van der Goten: «He recivido de don Josef del Castillo un cuadro de 28 pies y 5 dedos de ancho y 12 pies y 6 dedos de alto para por él hazer el paño que debe adornar la pieza donde duerme el serenísimo señor ynfante en el real Palacio del Pardo; representa la pradera de la hermita de San Ysidro, al costado de él, en primer término, un grupo de quatro figuras, dos hombres y dos mugeres, sentados en corro, un tarro de leche en medio, uno de ellos con la taza en la mano comiendo un pedazo de bollo y el otro combidando a los que le miran; en el medio, un hombre a cavallo que se ve por la espalda conversando con tres, dos de ellos con biguelas. Detrás de estos, se descubre una porción de otra figura que tiene un quitasol; delante de ellos, una muger conversando con un hombre embozado; a ellos se llegan dos señoras y dos mocitos detrás de ellas, el uno con el sombrero en la mano haciendo cortesías; al costado opuesto, una muger con un niño de la mano, ella reciviendo la rama que le alarga uno de los dos jóvenes que están subidos en un árbol; uno de pie señalando al que está arriba la rama que quiere; algo más al centro, un joven de militar levantando otra rama que está en el suelo; a más distancia en segundo término se ve varias gentes sentados en corro, otros paseando, entre ellos un bollero con la cesta en la caveza; en el medio del cuadro delante de los árboles que hay, se manifiesta humo, al costado opuesto, mugeres vendiendo leche y un hombre reciviéndola en una cazuela, a

más distancia una porción de la cuesta por donde se sube a la hermita, varias gentes subiendo a ella y, en el vajo, diferentes coches y calezines parados. A la ultima distancia se descubre el río y puente de Toledo, pays y la sierra y concluye el cuadro con orisonte [sic] nubes y celajes». El encargado de tasar la obra fue Francisco Bayeu, quien estuvo de acuerdo con la cantidad indicada por el madrileño, añadiendo que se había realizado «bajo mi dirección». El 8 de noviembre Pedro de Lerena, del Consejo de Estado y secretario del despacho de Hacienda, informaba al duque de Medinaceli, mayordomo mayor de palacio, según lo expuesto por éste el 18 de septiembre, que había dado orden a tesorería mayor para que se abonase la cuenta a Castillo. El valor del lienzo se libró en los gastos extraordinarios de aquel año, junto a otra cuenta de Ginés Andrés de Aguirre, cuyo importe ascendía a 29.000 reales[73].



Fig. 110. ***Paseo en la fuente de las Damas***, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 119).

[73] Documentos 187 y 188; AGP, Carlos III, leg. 89¹. 29-7/8-11-1785.



Fig. 111. ***Majo fumando y una maja de espaldas sentada***, colección particular (cat. núm. P. 121).

La pradera de San Isidro fue el único cuadro de la serie que figuró en el inventario de pinturas de la fábrica redactado en 1786, pues el resto de ejemplares se realizaron con posterioridad. Allí figuró destinado a la decoración del dormitorio del infante Fernando, señalándose únicamente su ancho: veintiocho pies (781,2 cm)[74]. En la relación de pinturas para la fábrica redactada por el propio Castillo, se registró con las medidas inscritas en su cuenta y en el recibo del director: doce pies y seis dedos de alto por veintiocho pies y cinco dedos de ancho (345 x 789,7 cm). Es interesante este documento pues el propio Castillo afirmaba que el cuadro había sido realizado por orden de Francisco Bayeu, «con borrones suyos y de propia invención», lo cual implica que algunas partes del lienzo se habían ejecutado por modelos del pintor de cámara; señal del férreo control artístico que el aragonés ejercía en su dirección[75]. El lienzo pasó al Museo Nacional del Prado en 1870 y, desde 1924, por real orden, está depositado en el antiguo Museo Municipal de Madrid, ahora de Historia, donde actualmente se conserva[76].

A principios de agosto de 1786 José del Castillo volvía a entregar cuatro lienzos más. El primero decía ser «Vn quadro de 19 pies ancho y tres dedos de alto 12 pies y seis dedos, representa una vista de la fuente de las Damas, alrededor de ella, varios señores y damas, unos sentados y otros en pie, uno de ellos alarga a una señora un vaso de agua: delante un cavallero acompañando una señora con su criada: a la yzquierda del quadro se ve sentada una señora con mantilla y basquiña acompañada de un majo, a lo lejos un militar acompañando una señora, también se ve un coche con sus mulas parado, la correspondiente arboleda y celaje», valorado en 8.000 reales. El siguiente, mal denominado por sus dimensiones como modelo de sobrepuerta, «representa una muger sentada en el suelo, junto a ella un hombre con capa y montera que está fumando; a lo lejos se ven varios árboles a orillas de el río: su ancho 4 pies, su alto 7 pies y 13 dedos», cuyo precio se reducía a 1.000 reales. Y, finalmente, describía dos ejemplares de sobrepuerta de igual medida: «un abaniquero vendiendo su género a una muger sentada sobre un terrazo, su ancho 5 pies y 5 dedos, alto 3 pies y 10 dedos […], una narangera en combersación con un hombre que está sentado: ella con su cesta de naranjas en el brazo, el resto del quadro lo forman nubes y celage: su ancho 5 pies y 5 dedos, alto 3 pies y 10 dedos»; ambos valorados en 1.000 reales cada uno. Las pinturas fueron ejecutadas nuevamente bajo la dirección de Francisco Bayeu, quien ajustó su valor en los señalados 11.000 reales. El 31 de octubre se aprobaba la cuenta junto a otra que correspondía al pintor José Camarón y Meliá. El 3 de noviembre Pedro de Lerena comunicaba al duque de Medinaceli haber dado orden de pago a la tesorería mayor en la relación de gastos extraordinarios del mes de noviembre de 1786, dando razón de lo expuesto Mateo de Ocaranza, contralor general de la real casa, capilla y cámara. A mediados de noviembre Ocaranza hacía lo propio con la tesorería para que se

[74] AGP, Administración, Fábrica de Tapices, leg. 681. 29-3-1786.
[75] Documento 216.
[76] Pérez Sánchez y Díez (1990), I.N. 1789, p. 119.

pagasen los 12.200 reales del importe de las dos cuentas, con el consentimiento de Diego Monteagudo, grefier general de la real casa[77].



Fig. 112. ***Un cazador sentado bebiendo de una bota***, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid), por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 126).

[77] Documento 189 y 190; AGP, Carlos III, leg. 90¹. 13-8/3/11-11-1786 ((Morales y Marín (1991), docs. 260 y 261, pp. 185 y 186).



Fig. 113. ***Un cazador***, Embajada de España en Londres, por depósito del Museo Nacional del Prado (cat. núm. P. 127).

Las cuatro pinturas se registran en la relación del pintor con las mismas medidas que presentó en su cuenta y en el recibo de entrega del director de la fábrica. Casi todas ellas pasaron en 1870 a engrosar las colecciones del Museo Nacional del Prado: *Paseo en la Fuente de las Damas*, de 395 x 530 cm, ingresó en el Prado con medidas algo distintas (341 x 538 cm), pues actualmente figura con 288 x 442 cm; desde 1933, está depositado en el actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid. No consta que el segundo cuadro, *Majo fumando y una maja de espaldas sentada* (217,4 x 111,6 cm), ingresase en el Museo Nacional del Prado. De hecho, ha aparecido recientemente en una colección privada de Barcelona, donde estaba adscrito a Francisco Goya. Es probable que permaneciese en los almacenes de la fábrica y desde ahí pasase a su antiguo propietario. *El vendedor de abanicos* (100,7 x 148 cm) figuró a su ingreso en el Prado con 100 x 150 cm y actualmente se registra con 105 x 148 cm. Por real orden estuvo depositado, desde 1924 a 1965, en el denominado Museo Romántico de Madrid, pasando después al Ministerio de Educación Cultura y Deporte (Madrid) y al Teatro Real de Madrid; en 1985, regresó al Prado, donde se encuentra hoy en día. Por último, *Una naranjera y un majo* (100,7 x 148 cm), al igual que el anterior, figuraba como obra de «J. Bayeu» con las mismas medidas que en el inventario de ingreso en la pinacoteca, desde 1988 está depositado en la sede del Ministerio de Justicia (palacio Parcent) en Madrid[78].

El 24 de julio de 1787 Livinio Stuyck volvía a recibir seis cuadros de Castillo: cinco modelos de paños verticales y uno de sobrepuerta. Por primera vez se decía que estaban destinados a los tapices del dormitorio del infante Fernando. El 1 de abril de 1789 el pintor daba razón de los lienzos entregados por orden de Francisco Bayeu, solicitando su cobro. En este papel, advertía al marqués de Santa Cruz que al nombrarse a Ramón Bayeu y Francisco Goya pintores con destino a la fábrica de tapices, la serie había quedado sin concluir, faltando siete ejemplares para completar su número. Por este motivo, «representó don Francisco Bayeu y don Mariano Maella que era conveniente que así este encargo como otros que avía sin concluir se continuasen por sus autores, para evitar la disonancia de los estilos». Francisco Bayeu le encargó entonces que concluyese las pinturas y habiendo entregado seis de ellos en 1787, le quedaba uno por hacer «para el que tiene echo estudios y el borroncillo: éste no lo ha podido executar por el encargo que a el tiempo de esta última entrega le hizo el conde de Floridablanca de pintar los techos de la casa de S.M. que habita en esta Corte y ha dilatado presentar a V.E. la adjunta cuenta de los referidos últimos seis quadros con el recibo del director de la real Fábrica de tapices, porque quería haver echo el mencionado que falta y haverle yncluido […]». El marqués de Santa Cruz pasaba la cuenta de Castillo a Francisco Bayeu, quien, cinco días después, confirmaba lo relatado y reconocía su trabajo, así como los materiales empleados en su realización, valorando la cuenta en 9.000 reales; 1.300 reales menos de lo que había expuesto el madrileño. Cantidad que era sancionada por Sabatini y traspasada para su abono a Pedro Lerena. A comienzos de julio, se sentenciaba: «Páguenle

[78] Orihuela (1996), pp. 613 y 648.

por esta vez y no se buelba a pintar otro quadro que no sea de los pintores destinados y asalariados para ello»[79].

La cuenta de los últimos lienzos ejecutados por Castillo comenzaba con la descripción de un «quadro que representa un cazador sentado beviendo de una bota, junto a él un criado con su escopeta y una ave muerta en la mano: el resto del quadro está poblado de árboles, celaje y terreno: su ancho 3 pies y 4 dedos: alto 12 pies y 6 dedos», valorado en 2.500 reales. *Un cazador sentado bebiendo de una bota*, aparecía en la relación del pintor con las mismas medidas recogidas en su cuenta y en el recibo del director de la fábrica (345 x 90,5 cm). Ingresó en el Museo del Prado en 1870 como obra anónima, sin mérito artístico y con medidas similares a las señaladas en los documentos; siendo recortada con posterioridad más de medio metro en altura (288 x 90 cm). Desde 1933 está depositada en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid. El siguiente se trataba de «dos señoras y un cavallero que van paseando devajo de una arboleda, ellas con sus basquiñas y mantillas puestas y él vestido a lo militar: su ancho 3 pies y 8 dedos: su alto 12 y 6 dedos», tasado en 3.000 reales. En 1793, lo recogía el pintor en su relación (345 x 97,3 cm); en la actualidad está perdido o en paradero desconocido. Le seguía «un cazador con su escopeta, morral y varios arneses de caza: en el resto del quadro se ven árboles y celaje: su ancho 2 pies y 1 dedo: alto 12 pies y 6 dedos», tasado en 1.000 reales. En la relación del madrileño, se registra con la misma medida (345 x 57,5 cm). *Un cazador*, figura sin autor y sin mérito artístico en el inventario de ingreso en el Museo del Prado. Por real orden, desde 1928, está depositado y recortado en la Embajada de España en Londres. El cuarto: «Vn cavallero paseándose con una señora, detrás de ellos una arboleda. El resto del quadro se compone de terrenos y celaje: su ancho 1 pie y 11 dedos, su alto 12 y 6 dedos», valorado en 1.500 reales. Como el resto, aparece en la relación del pintor (345 x 46,6 cm). Sorprende las disonancias que presenta en cuanto a sus medidas a su ingreso en el Museo Nacional del Prado, pues figura con más de cincuenta centímetros de anchura, donde se señala como anónimo y sin valor artístico. En la actualidad, *Un caballero paseando con una señora*, está recortado más de medio metro en altura (289 x 100 cm) y depositado, desde 1933, en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid. El pintor pasaba después a describir «vn joven en ademán de sacar pan de unas alforjas, junto a él un perro perdiguero: su ancho 2 pies, y alto 12 y 6 dedos», que valoraba en 1.300 reales. También se señala en la relación (345 x 55,8 cm). *El cazador y su perro*, como en los casos anteriores, tampoco se adscribía a la mano de Castillo a su ingreso en la pinacoteca nacional; se conserva recortado (289 x 56 cm) y como obra del madrileño en la actualidad. Está depositado –desde el mismo año que el anterior– en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid. Por último, resta por señalar aquél que se describía como «una señora sentada sobre un terrazo, junto a ella un majo que está fumando: a lo lejos se ve un país con su orizonte y celaje: su ancho 5 pies y 5 dedos, alto 3 pies, y 9 dedos», valorado en 1.000 reales; volviéndose a señalar en la relación del pintor (99 x 148 cm). *Pareja de majos*, se registra a su ingreso en el Prado como obra

[79] Documento 191, 196 y 199; AGP, Administración, Bellas Artes, Pintura, leg. 38. 7/11/13-5/3-7-1789; Obras de Palacio, caja 1.038. 9-5-1789.

de «J. Bayeu», figurando como de José del Castillo en la actualidad. Desde 1966 está depositado en el Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas en Madrid[80].

Los paños no aparecen en la testamentaría redactada tras la muerte de Carlos III porque, como afirmó el propio pintor, la serie jamás se llegó a completar, quedando el último modelo sin concluir. No obstante, existen, entre las colecciones de Patrimonio Nacional, algunos tapices ejecutados por su modelo. Según las cuentas presentadas por el madrileño, la serie estaba compuesta por dos escenas centrales, seis paños verticales y tres sobrepuertas, aparte, claro está, del ejemplar que estaba sin concluir, del que nada se informa sobre su asunto ni sobre su función. De *La pradera de San Isidro*, se conserva un fragmento con el grupo central de señoras y un majo con una cesta en la cabeza y uno casi completo, a falta de la parte derecha del lienzo (PN. núm. 10078858, seda y lana, 217 x 157 cm, Ministerio del Interior en Madrid y PN. núm. 10072373, seda y lana, 273 x 368 cm, con marco de madera en blanco y moldura dorada, despacho de ayudantes del Palacio del Pardo respectivamente). De *Paseo en la Fuente de las Damas* se han identificado otros dos: un ejemplar completo en el Palacio del Pardo (PN. núm. 10072499, seda y lana, 230 x 430 cm, Consejo de ministros o Comedor de gala) y un fragmento del grupo central de la composición –un caballero y dos damas- en el palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013956, seda y lana, 324 x 172 cm, con marco dorado, Dormitorio del rey). De los paños verticales, se localizan de todos ellos al menos un tapiz, excepto de *Un caballero y dos señoras*, del que no se tiene noticia tampoco de su modelo. José Luis Sancho lo identifica con el paño *Majo fumando y una maja de espaldas sentada*, citándolo dos veces, como *Un caballero y dos señoras* y con el que en realidad se trata, que en Patrimonio Nacional viene a corresponder erróneamente con un fragmento de *La pradera de San Isidro* (PN. núm. 10072491, seda y lana, 245 x 118 cm, con marco de madera blanco con filo dorado, Consejo de ministros o Comedor de gala, Palacio del Pardo). De *Un cazador sentado bebiendo de una bota* se conserva su tapiz en el Palacio del Pardo (PN. núm. 10072716, seda y lana, 356 x 105 cm, con marco de madera pintado de blanco con filo dorado, Salón de paso a la capilla). De *El cazador y su perro* se conservan dos paños (PN. núm. 10005744, seda y lana, 412 x 99 cm y PN. núm. 10078865, seda y lana, 227 x 56 cm, con marco de madera blanco y dorado, ambos en el almacén del Palacio real de Madrid). Y, por último, sus respectivos de *Un cazador* (PN. núm. 10090079, seda y lana, 260 x 38 cm, Cuartel General del Ejército de Tierra en Madrid) y *Un caballero paseando con una señora* (PN. núm. 10002904, seda y lana, 294 x 101 cm, Sala de espera reina Cristina, Palacio real de Madrid). En cuanto a las sobrepuertas, si bien existen tapices de *El vendedor de abanicos* (PN. núm. 10090110, seda y lana, 109 x 160 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores, palacio de Viana en Madrid) y *Pareja de majos* (PN. núm. 10005645, seda y lana, 102 x 142 cm, almacén del Palacio real de Madrid), no ocurre lo mismo con *Una naranjera y un majo*, del que no se conoce paño alguno en Patrimonio Nacional[81] (**Tabla 13**).

[80] Documentos 191, 196 y 216; Orihuela (1996), pp. 646-649.

[81] Held (1971), núms. 243-251, pp. 142-145; Herrero Carretero (1992), tomo iii, núms. 543-554, pp. 307-312; Sancho (2002), pp. 258-260.

Lienzo.	Núm. inv.	Medidas (cm).	Localización.	Precio (reales).	Tapiz.	Función.	Núm. inv.	Medidas (cm).	Localización.
La pradera de San Isidro.	P3932.	342 x 780.	Museo de Historia (Madrid).	11.000.	Sí	Paño.	PN. 10078858.	217 x 157.	Ministerio del Interior (Madrid).
							PN. 10072373.	273 x 368.	Palacio del Pardo.
Paseo en la Fuente de las Damas.	P5547.	288 x 442.	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid).	8.000.	Sí	Paño.	PN. 10072499.	230 x 430.	Palacio del Pardo.
							PN. 10013956.	324 x 172.	Palacio de San Lorenzo del Escorial.
Majo fumando y una maja de espaldas sentada.		217,4 x 111,6.	Colección particular (Barcelona).	1.000.	Sí	Paño vertical.	PN. 10072491.	245 x 118.	Palacio del Pardo.
Un cazador sentado bebiendo de una bota.	P5546.	288 x 90.	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid).	2.500.	Sí	Paño vertical.	PN. 10072716.	356 x 105.	Palacio del Pardo.
Un caballero y dos señoras.				3.000.	No.	Paño vertical.			
Un cazador.	P5526.	344 x 57.	Embajada de España en Londres.	1.000.	Sí	Paño vertical.	PN. 10090079.	260 x 38.	Cuartel General del Ejército de Tierra (Madrid).

Un caballero paseándose con una señora.	P5545.	289 x 100.	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid).	1.500.	Sí	Paño vertical.	PN. 10002904.	294 x 101.	Palacio real de Madrid.
El cazador y su perro.	P5544.	289 x 56.	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid).	1.300.	Sí	Paño vertical.	PN. 10005744.	412 x 99.	Palacio real de Madrid.
							PN. 10078865.	227 x 56.	Palacio real de Madrid.
El vendedor de abanicos.	P3534.	105 x 160.	Museo del Prado.	1.000.	Sí	Sobrepuerta.	PN. 10090110.	109 x 160.	Palacio de Viana (Madrid).
Una naranjera y un majo.	P3073.	100 x 150.	Ministerio de Justicia (Madrid).	1.000.	No.	Sobrepuerta.			
Pareja de majos.	P3072.	103 x 150.	Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas (Madrid).	1.000.	Sí	Sobrepuerta.	PN. 10005645.	102 x 142.	Palacio real de Madrid.

Tabla 13. Correspondencia entre los lienzos y tapices destinados al dormitorio del infante Fernando en el palacio del Pardo en Madrid.

8.5. La decoración de la residencia del rey destinada al conde de Floridablanca

La concentración de la maquinaria administrativa estatal dentro del Palacio real Nuevo de Madrid obligó a trasladar parte de sus oficinas y sedes a otros espacios construidos *ex profeso* o que se debían de adaptar a las nuevas exigencias burocráticas. Por este motivo, en 1776, el rey Carlos III decidió destinar, a través de los fondos de la renta de Correos, una residencia oficial a su ministro de Estado.

La nueva residencia se ubicaría en las proximidades del Palacio real Nuevo de Madrid, en las denominadas «vistas de doña María de Aragón», próximo al convento y colegio de dicho nombre y adyacente a la casa del conde de Sástago (en la actualidad sede del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales)[82].

En 1774, el marqués de Grimaldi enviaba una carta a los administradores de la renta de Correos en la que les informaba sobre la necesidad de construir un edificio «que sirviese de ornato» en el espacio que había quedado entre el colegio y convento de doña María de Aragón y el muro de contención de las obras de la calle Nueva que recientemente se había abierto[83]. Por aquel entonces, la nueva construcción no estaba aún destinada a su residencia oficial.



Fig. 114. ***Pedro de Cevallos desembarca en el puerto de Buenos Aires***, Meadows Museum, Dallas (Texas) (cat. núm. P. 136).

Ya que no había suficiente espacio para poner en práctica esta idea, recomendaba la adquisición de parte de la casa del patronato de doña María de Aragón (que se destinaría para caballerizas y cocheras). El encargado del proyecto fue el arquitecto del rey Francesco Sabatini, quien ese mismo año comenzaba las obras de construcción y restauración.

[82] Blasco Castiñeyra (1996).

[83] El año anterior, el Rey había adquirido parte de la residencia del conde de Sástago y se había derribado para poder así abrir la Calle Nueva y levantar un palacio.

Antonio Ponz, en su *Viage de España*, afirmaba, en 1776, que el edificio «se está construyendo para el excelentísimo Sr. marqués de Grimaldi, primer secretario de Estado de S.M. y para los que después le sucediesen en dicho empleo […]»[84]. Esto es, que para aquella fecha ya se había decidido que la construcción estaría destinada a la residencia oficial de los ministros de Estado. Ese mismo año, se cesaba en el cargo al marqués, nombrándose en su lugar al conde de Floridablanca. A pesar de que en estos años las obras se estaban concluyendo, los trabajos se dilatarían hasta 1782, fecha en la que el conde de Floridablanca pasó a habitar en el palacio[85]. En 1784, la renta de Correos adquiría el resto de la casa del conde de Sástago, restaurada cuatro años antes por petición del propio conde de Floridablanca para la residencia de su hermano Francisco. Quedó así constituido el palacio, hasta la caída del conde en 1792, por tres núcleos contiguos, aunque independientes: la residencia del ministro, la casa de su hermano y las caballerizas.

Las profundas remodelaciones y ampliaciones llevadas a cabo por el duque de Alcudia, Manuel Godoy -ya que el conde de Aranda jamás llegó a ocupar el palacio-, impiden saber con certeza cómo estaba constituido su interior en tiempos del conde de Floridablanca; lo único que se puede afirmar es que estaba dividida en dos plantas: una principal, destinada a la residencia del ministro, y otra baja, destinada a la administración de la secretaría.

Sobre su decoración, se sabe, a través de Ponz, que a finales de los años ochenta el conde de Floridablanca mandó «pintar a fresco la bóveda de la escalera y varios techos de las salas a los profesores D. Gregorio Ferro y D. Joseph Castillo, mediante lo qual han adquirido el edificio y sus partes un noble ornato»[86].



Fig. 115. ***Pedro de Cevallos rinde la costa de Brasil y la isla de Santa Catalina***, Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno, Madrid (cat. núm. P. 137).

[84] Ponz (1776), tomo V, p. 185.
[85] Ponz (1782), tomo V, p. 169, en nota.
[86] Ponz (1793), tomo V, p. 177, en nota.

Esta noticia se confirma por el testimonio de los dos pintores. En un memorial elevado a la Academia por Gregorio Ferro, el 18 de agosto de 1795, afirmaba que por orden del Rey «pintó a fresco, en compañía de don Josef del Castillo, los techos de la casa del Rey que habitaba el Ministro de Estado en Madrid […]»[87] Casi dos años después, el 30 de abril de 1797, volvía a elevar otra solicitud; esta vez añadía que «por real orden de S.M., el señor don Carlos Tercero, comunicada por el excelentísimo señor conde de Floridablanca, en veinte de Julio de 1787, se empleó cinco años pintando a fresco, en compañía del teniente director don Josef Castillo, los techos y bóbedas de la casa del Rei que habitaba en Madrid el ministro de Estado, con la asignación de diez y ocho mil reales»; información que volvería a repetir en otro memorial enviado a la Academia el 29 de septiembre de 1804. Ceán Bermúdez, en las notas recogidas para una reedición de su *Diccionario*, recogió que el gallego había pintado para la casa del ministro de Estado: «varios techos al fresco en compañía de don Josef Castillo»[88].

El propio Castillo también se refería a estas obras cuando apuntó, en el citado memorial elevado a Carlos IV en 1792, que «por medio del conde de Floridablanca, quien echó cargo de sus servicios y situación con aprovechamiento de S.M., le dio la comisión de pintar los techos de la casa del Rey que abitava, señalándole mensualmente en Correos 1.500 reales, con el fin que se exercitase en el manejo del fresco, para, con él, ser empleado en otras obras de S.M. En dicha comisión y con dicha asignación a trabajado Castillo quatro años y diez meses, separándose de qualesquiera otras obras que se proporcionaban, asta el 10 de mayo pasado que, por real orden, cesó uno y otro […]»[89] En el memorial enviado también al Monarca en 1793, apuntaba que «en la casa del Rey, que ahora posee el duque de la Alcunia [sic], a pintado a el fresco los techos de quatro piezas»[90]. Finalmente, en 1796, el propio Ceán Bermúdez añadiría, en las notas recogidas para su *Diccionario*, que «pintó a el fresco en los techos de la casa que avita el escelentísimo señor Principe de la Paz, ministro de Estado, entonces propia de S.M. […]»[91]

De la información recogida hasta ahora, se desprende que el encargo se produjo el 20 de julio de 1787 y que los dos pintores estuvieron embarcados en el proyecto hasta el 10 de mayo de 1792, fecha en la que se cesó al conde de Floridablanca; los casi cuatro años y diez meses de los que hablaba Castillo. Ambos recibieron por su trabajo el mismo sueldo; pues Ferro hablaba de 18.000 reales anuales y Castillo de 1.500 mensuales, a pesar de lo cual, Blasco Castiñeyra afirma que seguramente Ferro habría dirigido la obra al recibir más dinero que el madrileño. El pintor gallego confesaba que su intervención se había producido por orden del Rey, mientras que el madrileño señalaba que había sido el propio ministro quien le había encargado la realización de las pinturas. Según Ponz, la obra englobó la decoración de la bóveda de la escalera y varios techos de sus salas, se entiende que de la planta principal;

[87] ASF, sig. 1-41-1 (Morales y Marín (1999), docs. 61, 74 y 89, pp. 256, 265, 266 y 277).
[88] BNE, Mss. 21.455[8], fol. 45.
[89] Documento 213.
[90] Documento 216.
[91] Documento 235.

Castillo declaraba que había ejecutado cuatro piezas; y Ferro diversos techos y bóvedas, citando siempre que los ejecutó en colaboración con el madrileño.

En 1807, el palacio compaginó las funciones de residencia oficial del ministro de Estado con las de sede del Consejo del Almirantazgo, al ser nombrado Godoy almirante general de las fuerzas marítimas, viéndose reducida a sede del Consejo cuando, poco después, Godoy trasladase su residencia al Palacio de Buenavista en Madrid. Durante la francesada, el edificio fue ocupado por las tropas del ejército invasor, volviéndose a instalar allí, una vez finalizadas las hostilidades, el Consejo del Almirantazgo. Desde 1819 hasta 1826 se situó en el palacio la Biblioteca Pública, pasando a convertirse en la Casa de los Ministerios. La noche del 29 al 30 de noviembre de 1846 el palacio sufrió un terrible incendio, tras el cual, y definitivamente, se ubicaría en sus instalaciones el Ministerio de Marina, compartiendo sede, desde 1853, con el Museo Naval. En 1929, por problemas en su estructura, se trasladó el Ministerio a la calle de Montalbán en Madrid, momento en el cual se produjo el arranque íntegro de algunos techos, siendo adaptados a sus nuevas dependencias[92]. Así pues, de aquella decoración, se conservan algunas pinturas murales distribuidas en el actual Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y en el Cuartel General de la Armada (antiguo Ministerio de Marina), perdiéndose otras con la demolición que en 1931 sufrió parte del edificio, al confluir la calle de Bailén con la plaza de España.

De todas ellas se vienen relacionando con Castillo y Ferro tres techos: *Apolo y las musas*, *Globo terráqueo rodeado de putti y los signos del Zodiaco* y *El rapto de Ganímedes*, conservadas en el Cuartel General de la Armada. Unas pinturas sobre las cuales los investigadores no se han puesto de acuerdo sobre su autoría. Ramón Iglesia mantenía que los frescos eran de Castillo y Ferro, sin incidir en su análisis[93]. Sambricio señaló que de Castillo serían *El rapto de Ganimedes*, *Globo terráqueo rodeado de putti y los signos del Zodiaco*, junto a una serie de danzarinas y ángeles dispersos por diversas piezas[94]. Morales y Marín, en un principio, señaló que a Castillo le pertenecían *Apolo y las musas* y *Globo terráqueo rodeado de putti y los signos del Zodiaco*, además de varias composiciones de estilo pompeyano[95]. Blasco Castiñeyra, a pesar de señalar el destacado papel de Ferro en estas pinturas, atribuye todos los trabajos a Castillo[96], mientras que Arnaiz atribuyó a Ferro los tres techos, limitando la actuación de Castillo a repetir los modelos que años antes había realizado para la fábrica de tapices: esfinges, bacantes y jóvenes oferentes[97]. Todo lo contrario piensa Navarrete Orcera, pues no duda de la autoría de Castillo con la asistencia de Ferro[98].

---

[92] Blasco Castiñeyra (1996).
[93] Iglesia (1927), p. 34.
[94] Sambricio (1957), pp. 27 y 28.
[95] Morales y Marín (1994), p. 228.
[96] Blasco Castiñeyra (1996), pp. 103-106.
[97] Arnaiz (1999), pp. 267 y 268.
[98] Navarrete Orcera (2005), pp. 284 y 285.



Fig. 116. ***Boceto para una escena histórica***, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (cat. núm. P. 139).

No obstante, sobre ellas se han conservado varios testimonios contemporáneos que vienen a alejar esta tradicional atribución y a situar las pinturas en una esfera artística bien diferente. En junio de 1792, esto es, apenas un mes después de que los pintores terminasen su cometido, el grabador Pedro González de Sepúlveda anotó en su diario que, según le habían comentado, «habían borrado todo lo pintado por Ferro y Castillo en casa del ministro que

fue Floridablanca donde va a vivir Godoy»[99]. Una información no del todo exacta, pues años después, en 1800, el propio Sepúlveda visitó el palacio junto a Juan Agustín Ceán Bermúdez, Pedro Arnal y Fernando de la Serna y volvió a referirse a su decoración pictórica. Esta vez anotó en su diario que «los techos son cosa desgraciada»[100]. Si como bien señaló Selina Blasco los trabajos decorativos del palacio emprendidos por Godoy no pueden ser anteriores a 1802, según se desprende de las noticias que se recogen de la correspondencia entablada entre el duque y la reina María Luisa, Sepúlveda difícilmente podría estar hablando de otras pinturas que no fuesen las de Castillo y Ferro; lo cual implica que las obras de ambos pintores aún no habían desaparecido del todo. En 1807, Sepúlveda volvía a referirse a las pinturas al volver a visitar, junto a varias personalidades, el palacio de Godoy. En esta ocasión advertía que «los techos son pintados de Goya y un discípulo suyo […]»[101]. Así pues, para ese año, las obras de ambos pintores habían sido ya sustituidas por otras encargadas por Godoy. Un hecho que vendría a confirmar Eugenio Jiménez de Cisneros, cuando, en la biografía que en 1816 redactó sobre Gregorio Ferro para la Academia, indicase que: «por orden de Carlos 3º, estuvo 4 años pintando al fresco varios techos de la casa que hoy ocupa el Almirantazgo, los que mandó picar don Manuel Godoy por las varias formas que dio a aquella casa el tiempo que la ocupó»[102].

Una información que viene a estar avalada por el análisis estilístico de las pinturas conservadas. Recientemente, Javier Jordán de Urríes ha apuntado, acertadamente, que la decoración denota estar en consonancia con el estilo del pintor Juan de la Mata Duque y sus trabajos llevados a cabo para el real sitio de Aranjuez y, por tanto, que fuese el autor, si no fueron varios más, de las pinturas que sobreviven[103].

En los últimos años han ido viendo la luz varios bocetos y modelos de presentación que se relacionan con los trabajos llevados a cabo por Castillo y Ferro para la antigua decoración de la residencia del conde de Floridablanca. Todos ellos versan sobre grandes hitos obtenidos bajo el gobierno del secretario de Estado, muy alejados de las actuales pinturas murales, de clara ascendencia clasicista. Antes de abordar las citadas pinturas de Castillo y Ferro, habría que detenerse y considerar uno de aquellos techos: *El rapto de Ganímedes*, conservado en el antedespacho del Cuartel General de la Armada. Es significativo la relación que existe entre la figura de Ganímedes con el ángel mancebo que acompaña a la *Santísima Trinidad* del boceto que ejecutaría José del Castillo para la decoración de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Ginés de Madrid (1789), aunque en posición invertida. Incluso el ala del ángel representado allí, sirve en este techo para colocar la del águila de Júpiter; tal vez una reminiscencia de una composición anterior.

En relación con los desaparecidos trabajos decorativos ejecutados por Castillo y Ferro, se conservan una pareja de bocetos que fueron adquiridos por la Galería Caylus de Madrid y ven-

[99] Glendinning (1992), p. 60.
[100] Pardo Canalís (1979),
[101] Rose de Viejo (1987), p. 137.
[102] asf, sig. 1-47-1 (Morales y Marín (1999), doc. 144, p. 311).
[103] Jordán de Urríes y de la Colina (2020).

didos recientemente al Meadows Museum de Dallas con fondos de Jill Powell-Goldberg, Bruce Goldberg y Mary Anne Cree: *Pedro de Cevallos desembarca en el puerto de Buenos Aires* y *Entrega de las llaves a Cevallos por el Gobernador de Sacramento* (MM 2016.03.01/02, óleo sobre lienzo, los dos de 32 x 84 cm)[104]. Si bien este último está firmado por Ferro y fechado en 1787, el primero carece de firma y fecha, aunque, sin duda, es obra del madrileño. En estrecha relación con éstos, se ha podido identificar, entre los fondos de la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán en Madrid, un boceto, éste sí firmado por Castillo y fechado en 1787, cuyo asunto recoge a *Pedro de Cevallos rinde la costa de Brasil y la isla de Santa Catalina* (óleo sobre lienzo, 31,5 x 84 cm).

Otro tanto sucede con los cuatro cuadros que salieron a subasta en Sotheby's Montecarlo el 22 de junio de 1985 y, más recientemente, en Sotheby's Nueva York el 5 de junio de 2008; recogen escenas de la guerra de España e Inglaterra y se deben de poner en relación con la decoración de la residencia del ministro. Dos de ellos, de idénticas dimensiones, están firmados por Gregorio Ferro y fechados en 1788: *Reunión de las armadas de España y Francia a la vista de la Coruña*, y *Huida de las gentes en el puerto de Plymouth* (29,2 x 55,3 cm); los otros dos no poseen firma ni fecha y tienen también las mismas dimensiones: *Embarco en el puerto de Brest* y *Combate en el canal de Inglaterra* (29,2 x 84,5 cm). Estos últimos, a pesar de que están atribuidos a Ferro, se tendrían que poner en relación con el madrileño: las figuras del primer término de ambas composiciones, la representación del árbol de la zona izquierda del *Embarco en el puerto de Brest* o las ondas del agua del *Combate en el canal de Inglaterra* así lo permiten considerar. Sin embargo, el hecho de no haberlos podido estudiar de primera mano, impide hacer un juicio razonado sobre ellos[105].



Fig. 117. ***Embarco en el puerto de Brest y Combate en el canal de Inglaterra***, colección particular.

Recientemente, Raúl Martínez Arranz ha señalado dos obras más relacionadas con el palacio y que atribuye al madrileño. Son propiedad del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid: *El sitio de Gibraltar* (núm. inv. 6.359, óleo sobre lienzo, 39 × 110 cm) y *La vista de nuestra Armada que apresa el comboy de Jamaica cerca de las islas Azores* (núm. inv. 5.992, óleo sobre lienzo, 38,5 x 110 cm)[106]. Si bien se puede adscribir a Castillo ciertas partes de *El sitio de Gibraltar*, no se puede decir lo mismo del otro cuadro, que parece se puede atribuir a Ferro, quien seguramente intervendría también en el primero; lo que corroboraría la estrecha relación laboral que hubo

[104] López Ortega (2017),
[105] Arnaiz (1999b), pp. 268 y 269.
[106] Martínez Arranz (2017), pp. 83-90.

entre ambos pintores[107]. Martínez Arranz también asigna a Castillo un pequeño lienzo catalogado como anónimo del siglo XVIII en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid: *Boceto para una escena histórica* (núm. inv. 03893, óleo sobre lienzo, 24 x 21 cm)[108]. Restaría indicar aquellos borrones de Gregorio Ferro conocidos desde antiguo que recogen como asunto a *Carlos III entrega al conde Ricla y al marqués de Castejón la declaración de guerra a Inglaterra*, uno depositado por Patrimonio Artístico en el Museo de Pontevedra (núm. inv. 355, óleo sobre lienzo, 43 x 28 cm), firmado en 1788[109], y el otro en colección particular (óleo sobre lienzo, 43 x 25 cm), sin dejar de citar la *Despedida del teniente general Ceballos del monarca Carlos III* (óleo sobre lienzo, 43 x 34 cm), también en colección particular[110].

8.6. Dibujos para la *Colección de retratos de varones ilustres de la nación española*

El origen de la *Colección de retratos de varones ilustres de la nación española* se remonta al seno de la Academia de San Fernando, al crearse, en 1754, seis pensiones en la Corte con el fin de alentar a los discípulos en el estudio del grabado.

En abril de 1755, se daba luz verde al proyecto cuando Ignacio de Hermosilla y Sandoval resolviese, según el deseo de la Junta, que los pensionados «se empleen en abrir láminas que representen los personages célebres de la Nación o algunos de sus más célebres momentos»[111]. Una colección de la que ya se haría eco el académico de honor Juan de Iriarte en la oración que pronunció durante la distribución de los premios generales de 1757, cuando al enaltecer la defensa y promoción del arte del grabado por parte de la Academia, señalase «que cobrando cada día con sus poderosas influencias nuevo vigor, nueva feracidad, se vean primorosamente abiertos los retratos de nuestros reyes, de varios personages, de célebres pintores españoles, como Carreño, Murillo, Velázquez»[112]. A finales de mayo de 1758 la Junta estableció las bases para que la *Colección de retratos de los hombres insignes de la nación en armas, letras y artes* tuviese una cierta uniformidad. Se estableció que las planchas se deberían de hacer «en medios pliegos de marquilla de alto y ancho de la lámina y dentro de un quadrilongo el óbalo que ha de cercar el retrato». Los retratos se elegirían por consenso con el viceprotector y los dibujos sobre los que se deberían de trabajar se presentarían ante las juntas ordinarias para su aprobación, comprometiéndose la Junta a entregar «las láminas preparadas a los que han de executarlo»[113].

---

[107] López Ortega (2017),
[108] Pérez Sánchez (2005), p. 198.
[109] Morales y Marín (1999), núm. 54, p. 147; López Vázquez (2002), fig. 54, pp. 90, 93 y 94.
[110] Sánchez Cantón (1949), núm. 49; Figueira Valverde (1957), p. 107; Urrea (1987), p. 117; Morales y Marín (1999), núms. 55 y 56, p. 149.
[111] ASF, junta ordinaria de 18 de abril de 1755, sig. 3-81, fol. 37.
[112] *Distribución* (1757), p. 26.
[113] ASF, junta ordinaria de 23 de mayo de 1758, sig. 3-82, fol. 15.

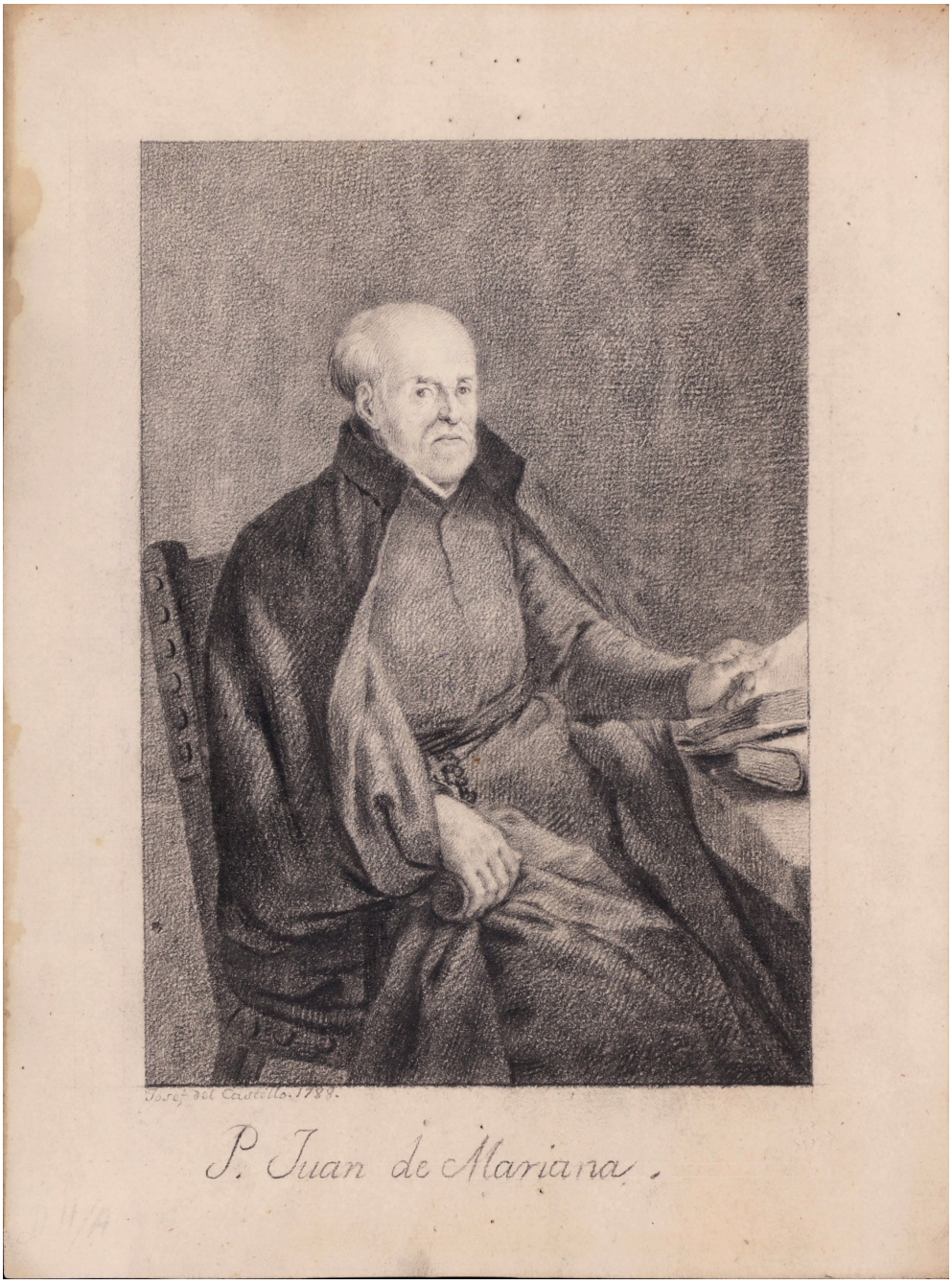


Fig. 118. ***Retrato del padre Juan de Mariana***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. D. 552).

A pesar de que en los libros de actas de la Academia se recojan continuas noticias de las entregas de dibujos y láminas, la colección no llegó a buen puerto y su idea no se retomaría hasta 1788, cuando se haga cargo del proyecto la secretaría de Estado, a través del conde de Floridablanca y el oficial de segunda de la Secretaría Diego Antonio Rejón de Silva[114].

En el plan para mejorar el rendimiento de los grabadores que trabajaban al servicio del Rey, redactado a mediados de febrero de 1788 por el director de la Imprenta real Manuel Monfort, se señalaba, entre otras cosas, el «deseo de ver gravada una colección de cuadros originales que hay en España digno de ser publicados y la colección de retratos de los españoles distinguidos en las letras, en las armas y en la política, cuia memoria aún por este camino, convendría que se extendiese a todo el mundo, y si algo de esto se ha de hacer, costará muchos disgustos, mucho dinero y muchos años»[115].

La colección se constituyó como una serie publicada con cierta periodicidad, en cuadernos de seis láminas con retratos, acompañados de cuartillas con el epítome de sus vidas, obras y grandes hitos. Por primera vez vio la luz en 1791, con la publicación del primer cuaderno, y se prolongó hasta el decimonoveno cuaderno, publicado en 1831. En total, se realizaron 114 retratos, a los que se añadirían seis más en un intento de continuar la colección entre 1869 y 1882[116].

A comienzos de 1788 se iniciaron las gestiones para la contratación de los grabadores. Manuel Salvador Carmona remitió entonces un informe en el que expresaba su parecer sobre quién podría encargarse del proyecto. Según su opinión, deberían de ser elegidos los grabadores de mayor mérito: Fernando Selma, Francisco Muntaner, Joaquín Ballester y Juan Moreno de Tejada. Sin embargo, advertía que Moreno de Tejada estaba ocupado en la «obra de Artillería», por lo que con sólo tres grabadores trabajando en la obra, no podría saber cuánto tiempo se tardaría en ejecutar cada lámina, ni el número de retratos previsto para la colección. Aconsejaba así la contratación de una serie grabadores de «segunda clase» que trabajarían bajo su dirección. Para ello, señalaba a Joaquín Pro y a Nicolás Brandi, pues el resto se hallaban ocupados en las «vistas de Constantinopla», pensando así que podrían «grabar unos quatro cada uno por año, por tener éstos alguna noticia del tamaño de los dibuxos». Según advertía, se les podría gratificar por lámina realizada, «según la más o menos obra que tenga i el mérito de los profesores» o bien «destinar alguna suma mensual con unos ocho o diez mil reales […]»; concluyendo al afirmar que «el proyecto de grabadores se meditará pues los que tienen sueldos luego no trabajan sino lo que quieren y, además, no puedo yo unir a todas las secretarías el papel de la Imprenta»[117].

En vista del informe de Carmona, Diego Antonio Rejón de Silva escribía al conde de Floridablanca para que determinase «lo que guste en orden a principar las láminas de los retra-

---

[114] López Ortega (2017-2018), pp. 41 y 42.
[115] AHN, Consejos, leg. 11.280/33. 19-9-1793.
[116] *Retratos* (1791); Carrete Parrondo (1976), pp. 21-26; (2008), pp. 57-87; *Calcografía Nacional* (2004), pp. 262-280; Molina (2004), pp. 67-75; (2005), pp. 651-682; (2016), pp. 44-60.
[117] AHN, Estado, leg. 3.231. s/f.

tos españoles». Proponía que los retratos se dividiesen en cuadernos, con lo que sería asequible a la mayoría del público, pues la gente «compra más bien de cosas de precio moderado que una de mucho y con su producto se podrán ir pagando los dibuxos de los dichos retratos, cuyo precio puede ser según me he informado seis u ocho doblones». También señalaba que, en opinión de Manuel Monfort, cada lámina trabajada podría pagarse a 3.600 o 4.000 reales[118].

Poco después, Rejón de Silva informaba al ministro de Estado que había hecho dibujar los retratos del Gran Capitán, el duque de Alba, Benito Arias Montano, Ambrosio de Morales, Miguel de Cervantes, Antonio Solís, Félix Lope de Vega y Nicolás Antonio. Opinaba que al grabador Bartolomé Vázquez –ocupado en la obra de los *Pavimentos de Rielves*– junto a sus hijos y al grabador Juan Barcelón, se les debería de encargar los retratos de militares, «que los grabe de puntos»; recomendando a Manuel Salvador Carmona y a Fernando Selma los de literatos.

En estos primeros momentos se pensó en señalar a los artistas una mesada, como la que disfrutaba Bartolomé Vázquez, y del producto de la venta de las láminas en la Imprenta real «se irá prosiguiendo la colección, que por los personajes retratados y por su primor, dará lustre a la nación y al que la manda hacer»[119].

A mediados de agosto se presentaron tres dibujos para la colección: Pedro Calderón la Barca, Francisco Quevedo y Gregorio López; y se daba noticia de aquéllos que se estaban ya grabando: Lope de Vega, Solís, Montano, Morales y el Gran Capitán, que, con los anteriores, debían de ser grabados por Vázquez, y «aunque los grabadores en ningún modo quisieron pedir nada, siendo V.E. quien manda hacer las láminas, creo, con el parecer de inteligentes, que se pueden dar a 50 o 55 doblones por cada una». Era su opinión que se publicasen en cuadernos con seis estampas: «quatro de sujetos literatos, grabada de rayas, y dos de militares y políticos, al estilo de Bartolozzi en negro». Se acompañaría cada estampa de un compendio de su vida y obra, «cuyo trabajo tengo encomendado a algunos amigos capaces de desempeñarlo», dando noticia de algunos retratos dibujados, cuya gratificación sería de 6 a 8 doblones cada uno. Para ese mes se había concluido el retrato de Ambrosio de Morales de José del Castillo[120].

Finalmente, se estableció que por cada dibujo se pagase 440 reales y por cada lámina 3.000 reales, librados del fondo de bienes de Mostrencos, «la obra tiene un gran despacho, de modo que su ganancia puede ir sufragando los gastos». El administrador de la Imprenta real, Santiago Barufaldi, opinaba «que se podrá vender cada cuaderno a cuarenta reales de vellón», mientras que el conde de Floridablanca estableció que cada ejemplar se habría de vender a 60 reales cada uno «y aún es barato», pues «cada estampa vale los 70 reales y es preciso reintegrarse de lo gastado en los grabadores, de lo que no hace quenta el señor Barufaldi».[121]

---

[118] AHN, Estado, leg. 3.231. s/f

[119] AHN, Estado, leg. 3.231. s/f.

[120] AHN, Estado, leg. 3.231. 19-8-1788.

[121] AHN, Estado, leg. 3.231. s/f y 1-3-1791.

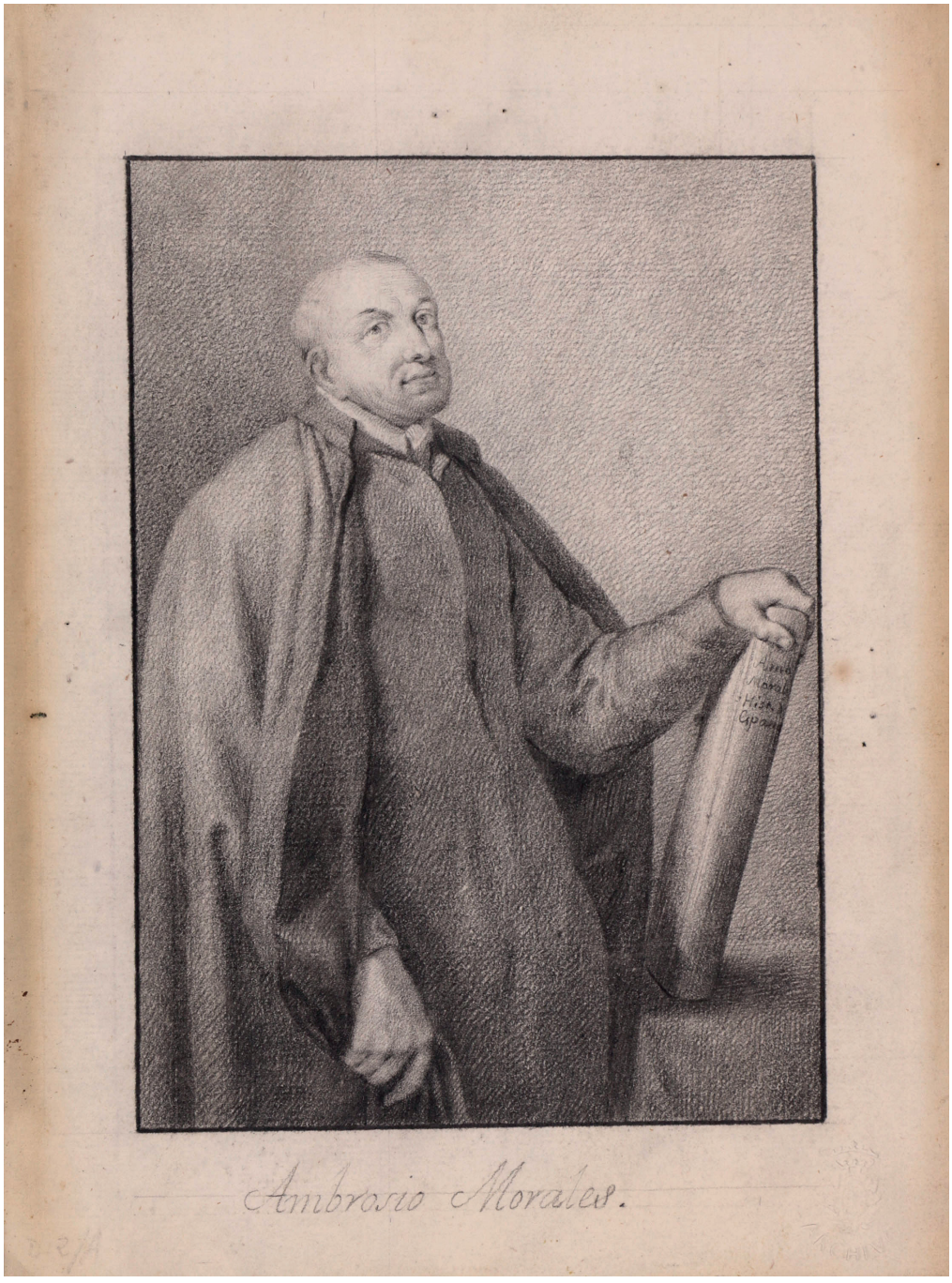


Fig. 119. ***Retrato del Ambrosio de Morales***, Calcografía Nacional, Madrid (cat. núm. D. 553).

El sistema que se iba a llevar a cabo para su impresión se estableció desde un principio: «una vez que están tiradas las estampas de un quaderno, en el número suficiente para su publicación, se pasa a la Imprenta real que abona a la Calcografía su precio. En la Imprenta se ponen los epítomes y las cubiertas de cada cuaderno y se despachan al público a 60 reales cada una». Se encargó el prólogo de la obra al conde de Castañeda, «con lo qual creemos salga la obra con decoro». En él, el conde explicaba que «los sumarios o epítomes de las vidas de los hombres que han de componer la colección y se pondrán unidos a sus respectivos retratos se han encargado a varios sugetos de instrucción, que voluntariamente se han ofrecido a este trabajo. Por esta razón, se podrá notar alguna variedad en él, así también en las estampas; pero esta diferencia no el mérito a una obra, para la que no se ha considerado precisa una escrupulosa uniformidad, que atrasaría demasiado el publicarla». Sobre éstos, el conde de Floridablanca había resuelto que al pie de cada retrato se debía de plasmar su nacimiento, estudios o carrera militar, «empleos y muerte; si fue escritor, sus obras; si militar, sus principales hazañas; y si político, sus negociaciones más nombradas»; para después pasar por la censura antes de su publicación. Se buscó información de los retratados en libros, manuscritos o en el testimonio de parientes y descendientes del efigiado; lo que en ocasiones acarrearía bastantes problemas.

Para el 1 de marzo de 1791 se había concluido el primer cuaderno y se pasaba la cuenta de los gastos. Por la impresión de 1.500 ejemplares, se desembolsaron 51.085 reales: en la composición, tirado y otros gastos de cinco pliegos a 300 reales, 1.500 reales; por el uso del tórculo –a medio real el ejemplar tirado– 750 reales; quince resmas de papel y diez marcos a 140 reales, seis resmas de papel común para guardas a 25 reales y tres resmas de papel azulado para cubiertas a 240 reales, 3.040 reales; por el tirado de la anteportada en papel azulado, 120 reales; en el estampado del escudo de las armas reales de la portada, 45.225 reales; y por la encuadernación -a treinta reales los cien- 450 reales[122].

No se sabe a quién se debió la elección de los dibujantes. En el caso de José del Castillo la balanza se inclina a favor del conde de Floridablanca; elección que no debió de disgustar a Diego Rejón de Silva, pues años antes –en 1784– le había encargado todas las ilustraciones para su edición traducida y anotada de los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti[123].

El madrileño ejecutó dos retratos para la *Colección*: el padre Juan de Mariana y Ambrosio de Morales; ambos grabados por el mallorquín Francisco Muntaner. En el primero, se aprecia su firma y su fecha (1788), no así en el segundo, que carece de ambas. Antonio Gallego hizo notar con acierto el hecho de que en la estampa de Morales se recoja la fecha en la cual Muntaner había grabado el dibujo (1789) y dado que técnicamente ambos son muy semejantes, concluyó que era probable que se hubiesen realizado el mismo año[124]. Una

[122] AHN, Estado, leg. 3.231. 1-3-1791.
[123] *Tratado* (1784).
[124] Gallego (1975), múms. 33 y 34, pp. 44 y 45 (ed. (1978), núm. 33 y 34, pp. 74 y 75).

acertada apreciación, pues por los documentos se sabe que, en el verano de 1788, Diego Rejón de Silva presentó al conde de Floridablanca el dibujo de Ambrosio de Morales y que a mediados de agosto ya se estaba grabando. Parece pues demostrarse con ello que el dibujo de Morales fue realizado en los meses previos al inicio del verano. Al no aparecer en la incipiente documentación del proyecto el dibujo del padre Juan de Mariana, se debe de considerar que se diseñó con posterioridad, ese mismo año, y probablemente, a finales de 1788. Esto explicaría que el grabado esté fechado en 1790.

Para mediados de septiembre de 1790 las láminas del primer cuaderno estaban concluidas y entregadas a la Imprenta real, por lo que se daba orden a Barufaldi para que imprimiese los sumarios de las vidas de los retratos grabados. Lorenzo Marilla fue el encargado de grabar la «rotulata» o epígrafes del primer cuaderno, a 100 reales cada uno, elevándose la cuenta a 600 reales. Cantidad que se le libró el 16 de febrero de 1791[125]. Se tiene noticia de que se enviaron al conde de Floridablanca tres modelos para la orla que enmarcaría a los efigiados, para que «V.E. elixa la que quiera». No le debieron de gustar los ejemplares, posiblemente por contener muchos elementos decorativos, pues algo más tarde Diego Rejón de Silva le envió un borrador con un marco sencillo para las láminas, que finalmente aprobó, aunque suprimiendo el lazo de su parte superior[126].

Las obras grabadas por Muntaner sobre los dibujos de Castillo, junto a las que habían realizado Juan Antonio Salvador Carmona y Fernando Brambilla, se pagaron el 13 de marzo de 1790 por orden del conde de Floridablanca. Dos años después, el 8 de febrero de 1792, el conde de Aranda daba orden al director de la Calcografía para que del producto de las estampas se pagaran a José del Castillo los dos retratos que había realizado, así como el retrato de Cervantes de Gregorio Ferro, ascendiendo la cuenta, según lo estipulado, a 880 reales[127]. Los dibujos se custodian en la Calcografía Nacional en Madrid, donde figuraron en su primer inventario junto a 151 «dibujos con sus marcos y cristales».

8.7. El fresco de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid

El 18 de marzo de 1787 el doctor Francisco Conque, párroco de la iglesia de San Ginés de Madrid, redactaba un informe al arzobispo de Toledo, Francisco Antonio de Lorenzana, en el que le informaba sobre la necesidad de reformar la cabecera de su parroquia, por «la antigüedad del que sirve actualmente». Según decía, se debía de proyectar un nuevo tabernáculo, un altar mayor, la sillería y los costados del presbiterio. Para tal fin, había mandado ejecutar los diseños a José Fernández Piedra, profesor de arquitectura y tallista, «para que,

[125] AHN, Estado, leg. 3.231. 2-4-1792.
[126] AHN, Estado, leg. 3.231. s/f.
[127] Documento 211.

hallándose conforme y sin tacha legal y precedida la correspondiente licencia, se pueda resolver la forma y modo de su construcción y proceder al ajuste de condiciones y precios con los profesores y artífices que se eligieren para ella»[128].

Visto el informe, Juan Fernández de Arévalo, capellán de la santa iglesia primada de Toledo, informaba de todo ello al visitador eclesiástico de la villa de Madrid y su partido, Alonso Arias Gago de Cea, para que, de acuerdo con lo señalado, enviase los diseños a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y con su dictamen «pueda asegurarse el acierto en la execución de la obra proyectada»[129].

El informe redactado por la Academia sentenciaba que habían «parecido arreglados estos dibuxos, de buena proporción y mui conformes en todas sus partes a los decorosos fines que se destinan. Por tanto, quedan aprovados y de su execución resultará una obra útil, propia de la dignidad del templo. Ha creído la Junta mui debido aplaudir el celo e ilustración del digno párroco que, por desterrar deformidades de su yglesia, sabe ubicar medios tan acertados y está persuadida que llevando a efecto obra de tan buen ejemplo, cuidará con esmero de que en la construcción se arreglen los artistas enteramente a los diseños y de que la escultura se encargue a profesor o profesores que la desempeñen con inteligencia, para que convenga en bondad todas las partes de esta obra […]»[130]

A finales de mayo se informaba que en las arcas de la parroquia se guardaban 367.802 reales de fábrica, «en que puede disponer el señor visitador»; por lo que el arzobispo de Toledo daba su conformidad para que comenzasen las obras de restauración[131].

Las condiciones de la obra, «con arreglo a los cuatro diseños presentados en el memorial de la visita eclesiástica», se presentaron y aprobaron a largo del mes de septiembre[132]. En ellas, se estableció que Fernández Piedra y su hijo, Ángel Fernández Noseret, trabajarían bajo la dirección del arquitecto Juan de Villanueva, «a quien se nombra como director de las mismas». No obstante, hasta mediados de septiembre de 1788, no se comenzaron las obras con arreglo a las condiciones aprobadas y a los diseños presentados[133].

Para finales de 1791, las obras de remodelación de la cabecera habían concluido. Por su trabajo, Fernández y sus ayudantes percibieron 124.000 reales. Las efigies del tabernáculo, se encargaron al escultor Vicente Rudíez, quien recibió el último pago de los 15.500 reales acordados a finales de 1790. Los escultores Alfonso Bergaz y José Guerra se encargaron de

---

[128] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640. 18/28-3-1787. Para la obra, véase Basanta Reyes (2000).

[129] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640. 16-4-1787.

[130] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640. 19-5-1787. En la junta de la Comisión de Arquitectura de la Academia, se daba noticia de «quatro dibujos firmados del discípulo de Arquitectura Ángel Fernández Piedra para el tabernáculo, altar mayor, sillería y adornos de los costados del presbiteriod e la parroquia de San Ginés de Madrid. En vista de la regularidad y buena forma de estos dibujos, se resolvió responder al visitador eclesiástico que de oficio los pasó a la Academia para su censura, que podían llevarse a efecto como aprovados» (ASF, junta de 16 de mayo de 1787, núm. 20, sig. 3-139, fol. 59).

[131] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640. 21/22-5-/21-7-1787.

[132] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640. 10/11-9-1787.

[133] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640. 12/14-9-1788.

la hechura de las imágenes de *San Ildefonso*, *San Eugenio* y los dos mancebos para el retablo del altar mayor, quienes ajustaron su contrata en 27.000 reales. El marmolista Antonio Rodríguez se encargó de la mesa de altar, el graderío y el sagrario, para lo cual, a mediados de julio de 1789, se había acordado la obra en 30.000 reales. Los trabajos en mármol del pavimento fueron ejecutados por Felipe Atichati y Manuel Angulo y por ellos recibieron 13.009 reales. Alberto Chueca y Joaquín González recibieron 10.000 reales por la obra de bronces dorados a molido de la mesa de altar, del graderío y del sagrario. Los maestros Antonio Salmerón y Antonio García se encargaron del pintado y dorado del altar mayor y del tabernáculo, librándoseles a finales de agosto de 1790 -según lo acordado- 22.000 reales. La pintura del altar mayor, *El martirio de San Ginés*, obra de Francisco Ricci, fue limpiada, retocada y se le añadió «una parte del medio punto» y, por todo ello, se pagaron al pintor Nicolás Lamaeyra 1.200 reales a comienzos de mayo de 1791. Además, se le pagaron a este último 300 reales más por los trabajos de restauración emprendidos sobre la pintura de *San José con el niño Jesús* de Alonso Cano[134].

A comienzos de abril de 1789 José del Castillo presentó a la fábrica de San Ginés las condiciones para pintar al fresco la bóveda del presbiterio. En el expresado papel se comprometía a pintar un cuadro de «la Santísima Trinidad con el correspondiente acompañamiento de ángeles, esplandor y nubes», de dieciséis pies de alto por dieciocho pies de ancho (446,4 x 502,2 cm). Añadía que todo se realizaría «supuesto primero el beneplácito del excelentísimo señor conde de Floridablanca»; ofreciendo un interesante dato a tener en cuenta sobre a quién se debió su contrata. Según ésta, la fábrica de San Ginés se haría cargo del andamio, «con la seguridad y comodidad precisa para evitar todo riesgo y poder operar», de la mezcla de cal y de arena fina y ordinaria para el jarrado y del estuque fino para el tendido, así como de la contratación de un oficial de obras que eligiese el pintor y los peones que necesitase, cuyos jornales correrían también a cargo de la parroquia. Añadía para su asistencia un peón, al que se le debería de pagar «todo el tiempo que el pintor emplee en executar dicha pintura». Con todo, el madrileño se encargaría de realizar la obra por 15.000 reales, siendo de su cargo el coste de los estudios, colores y cartones y el compromiso de presentar un boceto de presentación al arzobispo de Toledo para su aprobación[135]. Dos días después, Francisco Conque y Francisco Ortiz de Alba, mayordomo de la fábrica de San Ginés, remitían las condiciones a Alonso Arias Gago de Cea[136] .

A comienzos de agosto las partes se presentaron para la firma del contrato «y los referidos párroco y mayordomo se conformaron y allanaron en todo y por todo con dicha propuesta y las condiciones que se enuncian en dicho papel y se obligaron en nomvre de la fábrica a la satisfacción de dichos quince mil reales en tres plazos, que el primero será de principar la obra, el segundo quando se halle de mediados y el tercero quando se halle concluida, y así

[134] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640.
[135] Documento 197.
[136] Documento 198.

lo dijeron y firmaron los contrayentes»[137]. De acuerdo con lo expuesto, al día siguiente se daba orden de despachar a Castillo, contra los claveros de la fábrica de San Ginés, los primeros 5.000 reales en valor al primer tercio en que se había ajustado la obra[138]. Cantidad que no cobraría hasta mediados de septiembre, cuando se expidió recibo ante el mayordomo de la fábrica[139].



Fig. 120. ***La Santísima Trinidad***, colección particular (cat. núm. P. 143).

A mediados de diciembre José del Castillo informaba a Alonso Arias que la pintura de la bóveda estaba muy adelantada y que únicamente le faltaba algún retoque para concluirla,

[137] Documento 200.
[138] Documento 201.
[139] Documento 202.

por lo que solicitaba el cobro del segundo plazo. Al día siguiente, se pasaba orden al cura párroco y al mayordomo de la fábrica para que comprobasen si era cierto lo que afirmaba el pintor. Cinco días después, expresaban «ser cierto quanto expresa dicho facultativo suplicante y por lo mismo hallarse acreedor a que el señor visitador mande se le entregue la cantidad de los cinco mil reales por segundo tercio si así lo juzga el visitador». Ese mismo día, se daba orden para que se le librase el segundo tercio de la contrata[140]. Al día siguiente Francisco Ortiz de Alba entregaba a Castillo la cantidad estipulada[141].

Finalmente, a finales de enero de 1790, el madrileño comunicaba haber «concluido el quadro pintado a el fresco en la bóbeda del presbiterio de la iglesia parroquial de S. Ginés de esta Corte y, por lo tanto, devengado el último terzio de cinco mil reales de vellón, que, con los dos ya percibidos, componen los quinze mil de su contrata, por lo que suplica a V.S. mande se dé al suplicante los dichos cinco mil reales de vellón»[142]. A comienzos de febrero Alonso Arias ordenaba que se hiciese efectivo su cobro, presentando al día siguiente el recibo del pago efectuado[143].

José del Castillo había pintado la bóveda del presbiterio en cinco meses y medio. A mediados de febrero, presentaba la cuenta de gastos de los jornales y materiales empleados en la obra.

Según los datos recogidos en la documentación, a comienzos de agosto de 1789 se iniciaron los preliminares para dejar preparada la superficie de la bóveda. Se montó el andamio, se picó el jarrado del yeso hasta el ladrillo de la bóveda y se aparejó de cal para su intervención. Estas tareas las llevó a cabo el oficial de obras Ambrosio Ureste en seis días y medio, a razón de 14 reales por día. Ureste estuvo asistido por un ayudante, Francisco Saz, que cobró a razón de 8 reales por día, y tres peones, Pedro Aparicio, Pedro Arroyo y Francisco Rubiales, que recibieron entre 5 y 5 reales y medio por día. Se documenta además una nueva intervención de Ureste durante dos días y medio, en la que estuvo asistido por su ayudante y por dos peones. En esta ocasión, el oficial de obras sólo cobró 11 reales diarios. Es probable que esta tarea estuviese relacionada con el desmonte del andamio que el oficial y sus ayudantes habían realizado para la preparación de la superficie de la bóveda. Una vez concluidos los preparativos, se montó un nuevo andamio, según lo dispuesto por Castillo, para colocar los cartones y pintar la bóveda. Las jornadas para el tendido del estuco recayeron en un oficial de obras durante treinta y dos jornadas, que cobró a razón de 14 reales diarios. Aunque en los libros no se dice su nombre, es probable que se trate de Ambrosio Ureste, que se encargó, como se ha señalado, del jarrado de la bóveda. Para ello, empleó 14 fanegas de cal y 8 cargas de arena de río, que elevó su coste a 69 reales. Castillo había empleado un peón durante 42 días, que, a razón de 5 reales diarios, percibió 210 reales. Por último, empleó dos libras de velas de sebo para iluminar la pintura artificialmente. Antes de concluir la pintura, se procedió a desmontar y montar de

[140] Documento 203.
[141] Documento 205.
[142] Documento 208.
[143] Documento 209.

nuevo el andamio para que el pintor pudiese ver la pintura y sus cartones desde el suelo. Y una vez terminada, a finales de diciembre o comienzos de enero del siguiente, mandó de nuevo quitar y volver a poner el andamio para poder apreciar los defectos de la pintura desde el suelo. Añadidos los últimos retoques, se desmontó definitivamente el andamio. Este trabajo duró tres días y medio y fue ejecutado por el citado Ureste, su ayudante y dos peones. La cuenta total de los gastos se elevó a 1.166 reales y 27 maravedís[144].



Fig. 121. ***Reverso de La Santísima Trinidad***, colección particular (cat. núm. P. 143).

Inmediatamente después se procedió a dorar el marco de la pintura. A comienzos de julio de 1790 el maestro Domingo Aparicio presentó la cuenta y el recibo de una serie de trabajos llevados a cabo en el mes de marzo para la iglesia. Entre otros trabajos de menor calado, señaló haber dorado el marco de estuco de la pintura al fresco del presbiterio por 2.000 rea-

[144] ahdm, apsg, lf. 9, caja 2.641. 17-2-1790.

les[145], para lo cual Ángel Fernández Noseret realizó el andamiaje, por lo que el mayordomo hubo de poner de su propio bolsillo 260 reales[146].

Entre las tres y las cuatro de la tarde del 16 de agosto de 1824, la parroquia de San Ginés de Madrid se vio seriamente afectada por un incendio de grandes proporciones. No se sabe a ciencia cierta sus causas, pero lo que es seguro es que la parte más afectada del templo fue la cabecera del templo (el altar mayor y el tabernáculo) y la nave del lado de la epístola[147]. A finales de ese mes, el encargado de las tareas de desescombro, el arquitecto José Joaquín de Trocóniz, inspeccionó las ruinas junto al maestro de obras Francisco Archidona y emitió un informe de los daños causados por las llamas[148]. A finales de noviembre y dados los cuantiosos deterioros que se habían producido, se procedió a «blanquear la yglesia de San Ginés, picada toda y tendida, azer todas las molduras que faltan, cortar los cuvillos del coro, azer la cornisa que falta donde estava el órgano y dejando el presbiterio liso como la yglesia, sin los adornos que tiene por estar todos ellos mui malos»[149]. Con todo, si la pintura de Castillo no llegó a perderse entre las llamas del devastador incendio, se ocultó completamente tras la capa de cal que se aplicó.

En el papel con las condiciones para la contrata, Castillo se comprometió a «presentar a el excelentísimo señor arzobispo, por mano del señor visitador, antes su obra estudiada en un quadro pintado al ólio de tres quartas de alto con lo correspondiente de ancho»[150]. Afortunadamente, este pequeño lienzo apareció hace algunos años en una colección particular[151]. Sus dimensiones coinciden con las establecidas en el papel (57 x 62,7 cm) y lleva una inscripción autógrafa al dorso con letra de Castillo. En noviembre de 2009, fue subastado en la sala de Subastas Segre de Madrid, con un precio de salida de 7.000 euros, sin que se produjese remate alguno[152]. Más recientemente, en *Subarna Casa de Subastas* de Barcelona, ha vuelto a salir a puja, rematándose su venta en 5.500 euros[153].

8.8. El cuadro del altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid

Inmerso todavía en la obra de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid y haciéndose valedor de los honores de su título de teniente director por

[145] AHDM, APSG, LF. 8, caja 2.640, fol.827. 7-7-1790.
[146] AHDM, APSG, LF. 9, caja 2.641. 5-5-1790.
[147] AHDM, APSG, LF. 14, caja 2.646. 1824.
[148] AHDM, APSG, LF. 14, caja 2.646. 27-8-1824.
[149] AHDM, APSG, LF. 14, caja 2.646. 28-11-1824.
[150] AHDM, APSG, LF. 9, caja 2.641. 2-4-1789.
[151] Buendía (1986), núm. 62, pp. 110 y 111.
[152] *Subastas Segre*, Madrid, 3-11-2009, lote, 52.
[153] *Subarna Casa Subastas*, Barcelona, 7-10-2021, lote 598.

la sección de Pintura, a mediados de diciembre de 1789, José del Castillo exponía a la fábrica de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid las condiciones para llevar a cabo el lienzo que debía de presidir su altar mayor, «según el pensamiento del eminentísimo señor arzobispo de Toledo y aprobado por su eminencia en 27 de julio de este año».

Por el papel presentado, se sabe que realizaría la obra por 20.000 reales, entregados en cuatro plazos de 5.000 reales cada uno. El primero lo debería de percibir cuando se cerrase la contrata, el segundo cuando presentase un borrón estudiado de la obra al cura párroco de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid y al visitador eclesiástico de la villa de Madrid, el tercero cuando estuviese todo bosquejado y el cuarto y último cuando se concluyese el cuadro. De su cargo estaría el coste del bastidor, el lienzo y los colores y de la fábrica el andamio para su ejecución y la colocación de la tela en el altar mayor[154].

A finales de mes y enterado el arzobispo de Toledo de las condiciones de la contrata, escribía a Juan Álvarez de Castro, obispo electo de Coria y párroco de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, informándole que conviniera en que se hiciese el cuadro según las condiciones planteadas por Castillo, para lo cual él pagaría los 5.000 reales del primer plazo. Ese mismo día, el cardenal Lorenzana ordenó al mayordomo de fábrica de su catedral, Francisco de Isla, entregar al pintor el primer plazo de la contrata, «los 15.000 reales restantes, quiere su eminencia que se paguen de la fábrica lo que de su orden participo a vuestra merced para su inteligencia y govierno»[155].

El 4 de enero de 1790 se firmaba la contrata ante el escribano José Alberto, por lo que se procedió a entregar «al citado don Joseph Castillo, que firma conmigo este pedimento, el primer tercio contenido en ella, pues es justicia en que resiviremos [sic] mucha gracia». Ese mismo día, Francisco Agustín de Almarza, mayordomo de la fábrica de los Santos Justo y Pastor, hacía efectiva la cantidad al pintor, figurando como testigo el visitador eclesiástico de la villa de Madrid, Alonso Arias Gago de Cea.

Al margen se registra en nota: «En virtud de [la] orden de su Eminencia fechada en Toledo, [a] veinte y siete de diziembre de mil setecientos ochenta y nuebe, comunicada a don Francisco de Ysla, su mayordomo, se encargaron por éste al señor don Juan Álvarez de Castro, cura de San Justo electo obispo de Coria, cinco mil reales vellón para el pago del primer plazo del coste de la pintura que está haciendo don Joseph del Castillo para el altar mayor de dicha yglesia, cuia cantidad se entregó por dicho señor cura en este tribunal y queda por ahora para dicho efecto en el estante o alacena que tiene en su ausiencia [sic] el señor visitador y para que conste, pongo esta nota que firmo en Madrid a ocho de enero de mil setecientos y noventa».

[154] Documento 204.
[155] Documento 206.



Fig. 122. ***Los santos niños Justo y Pastor conducidos al martirio***, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (cat. núm. P. 144).

Más de dos meses después, a finales de marzo, Castillo declaraba haber recibido de manos de Alonso Arias 5.000 reales, que correspondían al primer plazo por la hechura del cuadro, a pesar de que dicha cantidad ya se le había abonado el 4 de enero[156].

Así pues, se le había pagado dos veces el primer plazo. Picaresca o no del pintor, no dio sus frutos, pues en la Nochebuena de aquel año, se decía que Castillo había tenido que entregar los 5.000 reales correspondientes al primer plazo que le fueron librados a comienzos de enero por el visitador eclesiástico, puesto que la cantidad no había sido entregada por el mayordomo de fábrica.

Este fallo burocrático provocó que no se respetasen los plazos previstos y que Castillo tardase bastante tiempo en cobrar sus emolumentos, pues ese día, concluyó el lienzo, se le pagó lo que se le debía y se procedió a colocar la pintura en el altar mayor de la iglesia.

El arzobispo de Toledo había entregado al Alonso Arias Gago 10.000 reales «para su coste», a los que se sumarían los 5.000 reales que Castillo había percibido de Francisco de Isla, mayordomo de la fábrica de la catedral de Toledo, faltaban todavía 5.000 reales más, que eran los que se custodiaban en las arcas de caudales de la fábrica, posiblemente aquéllos que el madrileño había recibido por primera vez como primer plazo de la contrata y que había tenido que devolver.

El recibo se expedía ese día y se le abonaban a Castillo, en función del auto anterior: «los diez mil mandados entregar por Su Eminencia el cardenal arzobispo de Toledo y los otros cinco mil, de los claveros del tribunal de la visita, de los caudales depositados en sus arcas pertenecientes a la fábrica de San Justo, con cuya cantidad [que] anteriormente tengo recividos, quedo enteramente satisfecho de los veinte mil reales en que se ajustó el quadro para el altar mayor de dicha yglesia de San Justo»[157].

Tanto Mesonero Romanos como Pascual Madoz llegaron a ver el cuadro instalado en el ábside de la iglesia[158]. No obstante, en 1892, la parroquia se entregó a la Nunciatura Apostólica como iglesia pontificia, pasándose a denominar parroquia de San Miguel Arcángel. La parroquia de San Justo se trasladó entonces al convento de las Maravillas en Madrid. Al producirse este cambio de titularidad, el papa León XIII encargó un nuevo cuadro para la cabecera del templo. Éste, cuyo asunto encierra un *San Miguel venciendo al demonio*, vino a sustituir la pintura de Castillo y fue ejecutado en 1897 por Alejandro Ferrant, presidiendo en la actualidad la capilla mayor de la iglesia[159]. Del cuadro del madrileño no se tienen noticias, quizá perdido en el traslado de la iglesia a su nuevo emplazamiento o cuando fue reemplazado por el cuadro de Ferrant. A pesar de ello, en el Museo

[156] Documento 207.

[157] Documento 210.

[158] «El cuadro del altar mayor que ofrece la presentación de los santos niños Justo y Pastor ante el prefecto de España Daciano, es obra de don José del Castillo […] (Mesonero Romanos (1844), p. 168); «[…] en el centro hay un cuadro grande y de medio punto, en el que pintó Don José del Castillo los santos niños Justo y Pastor ante el tirano Daciano» (Madoz (1848), p. 200).

[159] Tormo (1979), p. 80.

Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, se conserva el boceto de presentación que Castillo presentó al cura párroco de la iglesia y al visitador eclesiástico de la villa de Madrid al firmarse la contrata y que, según la inscripción que lleva en su dorso, fue un regalo que ofreció el pintor a Francisco de Lorenzana[160].

8.9. Últimas obras

A finales del siglo xvii, la Congregación de Arquitectos de la Corte hubo de erigir, con fines religiosos y caritativos, una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora de Belén en la parroquia de San Sebastián de Madrid. En 1704, se alzaba en su frente un retablo, ensamblado por Juan Félix de Ribera y Manuel Arredondo, y en 1742 se encontraba terminado el grupo de figuras que lo presidía: una *Sagrada familia en su huida a Egipto*, obra del escultor Luis Salvador Carmona. A lo largo de la segunda mitad de la década de los años sesenta, la Congregación se embarcaría en la reforma completa de su capilla. Para 1780, quedaban pendientes la renovación del solado, las gradas del presbiterio y la construcción de sus dos retablos colaterales[161].

El 8 de octubre de 1780, la junta de la Congregación encargó a su contador, Francisco Moradillo, que tratase con el arquitecto Ventura Rodríguez, miembro de la misma, la ejecución de los diseños de los retablos colaterales. Tras varias vacilaciones y dilaciones en su entrega, a comienzos de abril de 1784, Rodríguez presentaba ante la junta los dos citados diseños, además, por cuenta propia, adjuntaba uno nuevo para el retablo mayor. Un mes y medio después, serían aprobados los tres retablos, encargándose al arquitecto madrileño la dirección de las obras y la elección de los artistas que los llevarían a cabo.

Para el nuevo altar mayor, Ventura Rodríguez ajustó su hechura con el adornista Miguel Jiménez en 12.000 reales, «en blanco, sin escultura y sin la obra del tragaluz», pues la parte tocante a la escultura recaería en el salmantino Manuel Álvarez de la Peña, con quien no se había tratado ajuste alguno. A mediados de agosto de 1785, Álvarez presentaba ante la junta el modelo para el retablo mayor, con el cual quedó satisfecha la Congregación, acordándose su contrata en 24.000 reales. En febrero de 1787 se había concluido la hechura del altar, pero aún seguía pendiente la conclusión del grupo escultórico que lo adornaría: Alfonso Bergaz se encargaría de la ejecución de las figuras de san Miguel y san Rafael que se colocarían a los lados del mueble. Por noticias recogidas en julio de 1788, se sabe que finalmente el encargado de concluir el conjunto, bajo la dirección de Álvarez, fue su discípulo Julián de San Martín, quien también se hizo cargo de colocar las tallas en el altar[162].

---

[160] Pérez Sánchez (2005), p. 156.

[161] Para un estudio reciente sobre la historia de la Real Congregación de Arquitectos de Madrid, véase Moleón (2019).

[162] La documentación, recogida del Archivo de la Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén en su Huida a Egipto (Libro de acuerdos de juntas generales, Madrid), fue transcrita por Cruz Yábar (2003), vol. 2, *Belén*, docs. 1-23, pp. 231-239.



Fig. 123. ***Sagrada familia en su huida a Egipto***, José López de Enguídanos, según dibujo de Zacarías González Velázquez, núm. inv. IN. 2433, 341 x 234 mm, Gabinete de estampas, Museo de Historia de Madrid (cat. núm. PP. 70).

Al igual que el antiguo retablo mayor, el grupo escultórico principal del nuevo aparato estaba constituido por una *Sagrada familia en su huida a Egipto*, cuyo fondo estaba formado por un cuadro al óleo en el que se representaba un paisaje que contextualizaba las tallas. Dicha pintura fue ejecutada por José del Castillo, por la cual percibió, a finales de julio de 1788, 1.000 reales[163]. El conjunto fue destruido en un bombardeo, ocurrido el 20 de diciembre de 1936, durante la Guerra Civil Española.

No obstante, se puede tener una idea de cómo era aquella pintura de fondo por varias fuentes gráficas y fotografías antiguas que se han conservado. Tal vez, la fuente más fiable sea el dibujo que sobre el grupo principal ejecutó el pintor Zacarías González Velázquez. A comienzos de diciembre de 1791, la junta acordaba tratar con Julián de Barcenilla la ejecución de un nuevo estandarte para la Congregación, según los deseos de su difunto padre, el tesorero Vicente Barcenilla, quien había hecho un legado de 3.000 reales para dicho fin. El congregante Ramón Durán sería el encargado de tratar con «su pariente», el pintor madrileño Zacarías González Velázquez, la ejecución del diseño que reproduciría el grupo principal del altar mayor de la capilla. Dos meses después, Durán presentaba el dibujo ante la junta, con el que la Congregación quedó complacida, y, a comienzos de marzo, se gratificaba al pintor con 35 doblones. Este diseño fue el mismo que se utilizó años después «para que se estampe en las cartas de esclavitud que se impriman al intento […]» En esta ocasión, Juan Antonio Cuervo y Elías Villalobos, «entendidos de los fines de la junta», acordaron tratar con Tomás López de Enguídanos el grabado del grupo. La lámina se presentó ante la junta a comienzos de enero de 1808 y, debido a su gran tamaño, se acordó que «debía imprimirse separada de la carta de esclavitud». Del mismo modo, se encargó a los comisionados que tratasen con el citado Velázquez para que «dibuje una viñeta del mismo grupo y que ésta se grave por el mismo Enguídanos para unirla a la carta de esclavitud». El 13 de marzo se pasaba orden al tesorero de la Congregación para que se le despachasen al grabador 6.000 reales por su trabajo y que se pagase a Velázquez «lo que considere por el dibujo del escudo que se ha añadido a la estampa»[164].

Por otro lado, se conservan dos antiguas imágenes fotográficas del retablo, realizadas antes de la guerra, procedentes de la colección del Archivo Moreno (IPCE, núms. 36.353 y 36.354)[165], y una tercera, publicada, el 8 de diciembre de 1914, en un artículo escrito por Mesonero Romanos sobre la iglesia de San Sebastián en *La Ilustración Española y Americana*[166]. En todas ellas se percibe como José del Castillo se limitó a representar un yermo paisaje, con cadena montañosa al fondo, en cuyo centro se elevaba una pirámide, y más próximo al espectador, flanqueando la figura de la Virgen, una palmera, que encuadraba al grupo escultórico. Es significativo apuntar como en fecha ignorada, pero que debe

[163] Cruz Yábar (2003), vol. 2, *Belén*, doc. 22, p. 238.
[164] Moleón (2019), pp. 165-169.
[165] Cruz Yábar (2015), pp. 70 y 71.
[166] *La Ilustración Española y Americana*, núm. xlv, 8 de diciembre de 1914, p. 351 (Moleón (2019), p. 220).

de situarse entre 1915 y 1936, se añadió al grupo escultórico una serie de postizos que sólo se perciben en las imágenes fotográficas del Archivo Moreno: una palmera que cobija a la Virgen a la izquierda, ocultando la pintada por Castillo, y un murete situado entre la figura de esta última y la de san José.

En esta etapa final de su vida, se debe de incluir también el cuadro de altar que José del Castillo ejecutó para la capilla del hospital del real sitio del Escorial en Madrid.

Durante el traslado de Carlos III, en las denominadas «jornadas reales» al sitio de San Lorenzo del Escorial, el numeroso séquito que acompañaba a la familia real experimentó, a partir de 1765, gravísimos problemas de alojamiento –sobre todo con la comunidad jerónima–, pues no había más edificios a su alrededor que las caballerizas, los cuarteles de guardias españolas y valonas, los dos bloques de oficios, la casa de Compaña, la de Pizarras y las tres llamadas de los doctores, aparte de pequeñas casas de un solo piso impropias para su comitiva[167].

Este hecho obligó al Rey a expedir, por real cédula de 3 de mayo de 1767, la construcción de una serie de casas y edificios particulares con el fin de hospedar a su corte durante la jornada. Incumpliendo con la ordenanza que prohibía el asentamiento perpetuo, «se vieron de una jornada a otra aparecer fondas, mesones y paradores y levantarse casas y huertos de particulares, con lo cual, en menos de seis años, se creó una ciudad de más de 1.000 habitantes»[168]. Para dar cobertura a las necesidades sanitarias de aquella incipiente población, el Rey pensó en edificar un hospital, que heredero de aquél que erigiese Felipe II para los trabajadores del Monasterio, pudiese suplir a la enfermería de la Compaña, único establecimiento destinado en el real sitio a servicios médicos. En 1770 y mientras se levantaba el hospital, Carlos III encargó al padre jerónimo fray Antonio de San José Pontones realizar uno provisional con cuatro camas.

El responsable de llevar a cabo la construcción del edificio fue el arquitecto del palacio y común del real sitio del Escorial Juan Esteban, quien dirigió las obras entre 1772 y 1774, bajo la advocación del santo patrono del Rey y así vino a denominarse de San Carlos. Un año antes, en 1773, se inauguraba el hospital, aunque no estaba concluido del todo, como daba cuenta Antonio Ponz en su *Viage de España*:

> «Se ha fabricado a expensas del real erario un hospital muy cómodo, con la servidumbre para quarenta camas, repartidas con la debida separación de hombres, y mugeres, en donde se asiste a los enfermos con mucha limpieza, y cuidado; haciéndose estas obras de orden del Rey nuestro señor, baxo la inmediata dirección del excelentísimo señor marqués de Grimaldi, secretario de Estado, que pone todo su esmero para que se executen con la perfección que corresponde»[169].

[167] Sancho Gaspar (2016), pp. 173-187. Texto recogido de López Ortega (2017), pp. 145-150.
[168] Cano Martínez (1970), pp. 247 y 248.
[169] Ponz (1773), tomo II, p. 254.



Fig. 124. ***San Carlos Borromeo***, Casa de la Cultura de San Lorenzo del Escorial, Madrid (cat. núm. P. 145).

De planta rectangular, su entrada se situaba en el lado este, a través de un pasillo que lo dividía en dos partes: una al norte en torno a un patio y otra al sur, llamada de San Carlos, a la que se accedía a través del citado corredor y que estaba destinada a capilla: una nave compartimentada para la sacristía en el extremo de poniente, delante de la cual y dominando la sala, se debía de alzar un altar que guarnecería un lienzo[170].

Al parecer, desde su erección, el hospital experimentó numerosos problemas estructurales, de los que dio ya cuenta el arquitecto Juan de Villanueva en 1781, año en el que había sucedido a Esteban en el cargo de arquitecto del palacio y común del real sitio de San Lorenzo, por el poco acierto que había tenido «mi antecesor»; registrándose en la documentación conservada numerosas noticias de obras de restauración[171].

En la constitución de gobierno del hospital de San Carlos –redactada en 1789–, se incluían las obligaciones del capellán que debía de dirigir las funciones de la capilla, entre las que estaban «decir misa todos los días de precepto a los asistentes, la qual podrán ver los mismos enfermos, poniendo el altar con la decencia debida al estremo de la sala o quadra donde estén»[172]. Es más que probable que en esa fecha se pensase llevar a cabo la ejecución del cuadro de altar que debía de presidir la pieza.

Se sabe que fue José del Castillo quien pintó el lienzo, pues según declararía el propio pintor en 1792, había ejecutado un cuadro grande de altar «para el hospital del real sitio del Escorial»[173]; especificando al año siguiente que el asunto que recogía era un *San Carlos Borromeo*, tomando como referencia el que había pintado para la parroquia del real sitio del Soto de Roma: «Otro quadro grande para la yglesia del real sitio del Soto de Roma, representa san Carlos. Otro ygual para el hospital del real sitio del Escorial»[174]. Cuadro que también señalaría Ceán Bermúdez en las noticias que recogió para la voz que le dedicó en su *Diccionario* y en la edición impresa del mismo[175]. Desgraciadamente, no se tiene noticia de las condiciones de la contrata –si es que la hubo–, esto es, de los plazos, a quién se debió su contratación o el precio fijado por su ejecución. Lo único que se puede precisar es que el 30 de noviembre de 1790 el sobrestante, alistador y pagador de las obras del común de San Lorenzo, Manuel Menéndez Molín, presentaba una cuenta al tesorero del real sitio de San Lorenzo, Nicolás Barsanti, en la que figuraba una entrega «a los dos mozos que trajeron el quadro de San Carlos para la capilla del real hospital la cantidad de trescientos y ochenta reales vellón»[176]; lo cual implica que para aquella fecha José del Castillo ya había concluido

[170] Lasso de la Vega (1998), pp. 335-339.

[171] AGP, Administración Patrimonial. San Lorenzo, legs. 1.831-1.835.

[172] AGP, Administración Patrimonial. San Lorenzo, leg. 1.834³/40. 1-8-1789. Capítulo XII.

[173] Documento 213.

[174] Documento 216.

[175] «Otro ygual [un San Carlos Borromeo] para el hospital del real sitio del Escorial» (Documento 235; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287).

[176] AGP, Administración Patrimonial. San Lorenzo, leg. 1.834²/34, núm. 38. En el extracto del cargo y data que Nicolás Barsanti hacía de los productos del real sitio de San Lorenzo y de las asignaciones señaladas por el Rey

la obra y que posiblemente se habría ejecutado ese mismo año en Madrid. Al tiempo, se realizaría el mueble, pues, fechadas al año siguiente, se tienen noticias en algunas entradas de sendas cuentas del carpintero Juan Gómez y del cerrajero Francisco Suárez con los últimos detalles del mismo[177].

El lienzo desaparecido durante muchos años, ha sido recientemente identificado por el doctor José Luis Vega Loeches en las dependencias de la Casa de la Cultura de la villa de San Lorenzo del Escorial. Todo parece indicar que desde el hospital se trasladó en fecha incierta –posiblemente durante las reformas llevadas a cabo en los años cincuenta del siglo xx– al desván del ayuntamiento de la villa de San Lorenzo, para posteriormente colocarse en uno de los laterales del salón de actos de la Casa Cultural de la villa, donde actualmente se conserva en uno de sus almacenes. Es extraño que se omita en el catálogo anónimo redactado en 1990 de la colección de pinturas del ayuntamiento de San Lorenzo. Está ejecutado al óleo sobre un lienzo de grandes dimensiones (278,8 x 168,1 cm [294 x 185,5 cm. con marco]), reproduciendo el cuadro que sobre el mismo asunto pintó el madrileño para la iglesia de la Asunción en el real sitio del Soto de Roma, lo que permite sospechar que el encargo pudo producirse por mediación del conde Floridablanca.

Para finalizar estas líneas, se debe de recoger una noticia que se incluye en un memorial enviado por el pintor gallego Cosme de Acuña a la Academia de San Fernando. En su escrito, fechado el 10 de agosto de 1795, Acuña señala que una vez restituido a Madrid, tras su periplo mexicano (1786-1791), donde ejerció como segundo director por la Pintura en la Academia de San Carlos, «hizo tres quadros historiados de quatro varas de alto cada uno para Charcas en América, compañeros de otros dos, que el uno lo ejecutó don Gregorio Ferro y el otro don Josef del Castillo y los cinco estubieron expuestos al público en el Carmen Descalzo de Madrid»[178].

Los lienzos estaban destinados a la nave de la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa en Cochabamba (Bolivia). Templo que, iniciado en los años setenta, se pudo concluir el 31 de agosto de 1790 por el arquitecto y presbítero Pedro Nogales, párroco de Tarata, según el beneplácito del arzobispo carmelita fray José Antonio San Alberto.

---

que habían entrado en su poder como tesorero pagador entre los años 1788 y 1791, se recogía el citado recibo: «Ytt. Son data trescientos ochenta reales que pagué en virtud de orden a los mozos que trajeron el quadro grande de la capilla de este real hospital de San Carlos desde la villa de Madrid, consta del recibo señalado con el número treinta y ocho…380» (AGP, Administración Patrimonial, San Lorenzo, leg. 1.836²/21).

[177] AGP, Administración Patrimonial, San Lorenzo, leg. 1.835². Entre las partidas de la cuenta presentada por Gómez, se registran: «Una tarima para el altar…55 reales./ Una peana y una pieza a la mesa del altar de nogal…16 reales»; mientras que en las de Suárez, aparecen: «1 cantonera grande para el altar…22 reales [junto a otras 9]./ Una cadena de sillar para el altar y la mesa peso tres arrobas y 16 libras a 19 cuartos libra…203 reales y 14 maravedís./ 8 pernos de pasa para las puertas del altar…56 reales/una falleta [sic] de remate y una cerradura copada [sic] para las puertas del altar…072 reales […]»

[178] ASF, sign. 5-174-1 (Arnaiz (1991), p. 150). Su instancia tenía como fin ser nombrado teniente director por la sección de Pintura de la Academia.



Fig. 125. ***La estigmatización de san Francisco***, Museo Nacional del Prado, Madrid (cat. núm. P. 146).

Si se tiene en cuenta que el gallego se encontraba en la Corte en noviembre de 1791, cuando se le cita como ayudante en la sala de Principios de la Academia de San Fernando,

se puede fijar la fecha de ejecución de los lienzos durante la segunda mitad de ese año o comienzos del año siguiente.

Los cuadros se conservan *in situ*. Se atribuyen al gallego un *Tobías y el ángel*, un *San José* y un *San Juan de la Cruz* y a Gregorio Ferro una *Santa Teresa*. En cuanto a Castillo, es indudable su autoría sobre el *San Alberto de Sicilia* que se ubica en el altar del lado de la epístola más próximo a los pies del templo. Según afirmaba el gallego, todos los lienzos poseían la misma altura, esto es, cuatro varas castellanas (334,5 cm) con su correspondiente ancho, que viene a establecerse en más de dos varas y tres cuartas, los 238,5 cm aproximadamente.

Documentos

Documento 1. *Acta de bautismo de Juan Tomás Castillo y Campo Segalas, padre de José del Castillo. Jaca (Huesca), 8-3-1690* (Archivo Histórico Diocesano de Jaca, Archivo catedral de Jaca, LB. 3 (1661-1715), fol. 99).

> Juan Thomas Castillo hijo de Domingo y Esperanza Segalas fue baut.do en 8 de Marzo de 1690. Padri.s Juan Segalas y Ysabel Castillo.

Documento 2. *Declaración aportada por Melchora Aragonés, madre de José del Castillo, en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con José Domínguez. Madrid. 12-1-1723* (AHDM, caja 3.715/26).

> La Contray.te En esta Villa de Madrid a Doze de Henero de mill Settez.s y Veinte y tres; Yo el notario recivi Juram.tto por Dios nro señor y a vna señal de cruz en forma de Dro. de la que dixo ser la /~~Verdad~~/ Contray.te la qual aviendo Jurado Prometio decir Verdad y Preg.a Dixo se llama D.a Melchora Aragones, y q.e es natural de la Villa de Mondejar de este Arzovispado, hixa de Alonso Aragones y Isavel Sanchez y que á que estta en esta Villa Catorce años, y es Parroquiana de San Martin, por Vivir en la Calle de Valverde, en casas del señor Marques de Orellana, todo el tpo. Y antes en dho su Natural […]

Documento 3. *Declaración aportada por José Domínguez en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Melchora Aragonés, madre de José del Castillo. Madrid. 12-1-1723* (AHDM, caja 3.715/26).

> El Contray.te En esta Villa de Madrid dho dia mes y año dhos, Yo el Nottario recivi Juram.tto por Dios nro señor y a vna señal de Cruz en forma de Dro. del que dixo ser el Contray.te el qual haviendo Jurado Prometio decir Verdad y Preguntado= Dixo se llama joseph Dominguez y que es natural de esta Villa hixo de Pedro Dominguez y Lucia Opico, y es Parroquiano de San andres, por Vivir en la Calle del Aguila en casas que Administra Gaspar de Yrueta tres a.s y antes de san mrn Viviendo en la Corredera de San Pablo en casas q.e Administra D.n Alonso Carnero siempre […]

Documento 4. *Información aportada por Antonio Rodríguez de Pazos en los despachos de soltería de José Domínguez y Melchora Aragonés, madre de José del Castillo. Madrid. 12-1-1723* (AHDM, caja 3.715/26).

> Ynform.on En la Villa de Md.d dho dia mes y año dhos; de Presentta.on de los Conttray.tes y para Ynform.on de sus Livertades, Yo el nott.o recivi Juram.to por Dios nro señor y á vna Señal de Cruz en forma de Dro. De Antonio Rodriguez de Pazos q.e asi dixo llamarse y ser Capellan del señor marques de Orellana Jurado Prometio decir Verdad y Preguntado Dixo conoze á Joseph Dominguez y á Melchora Aragones, Contray.tes de Vista Trato y comunicazion continua en estta Villa Parroq.nos de San Mrn, y el lo fue de la de San Andres […]

Documento 5. *Testimonio aportado por Carlos Lombart en los despachos de soltería de José Domínguez y Melchora Aragonés, madre de José del Castillo. Madrid, 12-1-1723* (AHDM, caja 3.715/26).

> Testigo. En la Villa de Md.d dho dia mes y año dhos de presentacion de los contray.tes y para Ynform.on de sus Livertades; Yo el nottario recivi Juramentto por Dios nro señor y á vna Señal de Cruz en forma de Dro. De D.n Carlos Lombart q.n asi dixo Llamarse, y ser Platero y Vivir en la calle de la Cruz en casas de D.a Ag.a del Yermo, el qual haviendo Jurado Prometio decir Verdad y Preguntado= Dixo conoze á Joseph Dominguez y á Melchora Aragones, Contray.tes de Vista Trato y comunicazion continua en estta Villa de Diez años a esta parte, y save Son Parroq.nos de San Mrn, y que el lo fue de la de San Andres […]

Documento 6. *Certificación de Alonso Perez Tomé, teniente cura de la parroquia de San Andrés de Madrid, sobre las libertades de José Domínguez y Melchora Aragonés, madre de José del Castillo. Madrid, 25-1-1723* (AHDM, caja 3.715/26).

> […] es el contrayente mi Parroquiano de tres años á esta parte […]

Documento 7. *Certificación de fray Martín Martínez, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, sobre las libertades de José Domínguez y Melchora Aragonés, madre de José del Castillo. Madrid, 25-1-1723* (AHDM, caja 3.715/26).

> […] el Contray.te fue mi parroquiano Quinze años poco mas o menos y a tres años que dejo de serlo, y la contrayente es de mas de doze años […]

Documento 8. *Acta de matrimonio de José Domínguez y Melchora Aragonés*, madre de José del Castillo. *Madrid, 3-2-1723* (AHDM, ASMM, LM 17, fol. 121).

> Joseph Dominguez con Melchora Aragones. / En la Yglesia Parroq.l de S.n Marn de Mad.d a tres de febre.o de mill setez.tos y Veinte y tres a.s Yo fr. Juan Gonzalez the.te Cura de dha Yglesia

en Vrd de su mandam.to del S.r Damasio Vic.o de Mad.d y su Partido paso ante Greg.o de Soto not.o su fha de veinte y seis de Hener.o de dho año haviendo prezedido las tres Amonestaz.s Que manda el Santo Concilio de Trento y no haviendo resultado ympedim.to alguno y siendo Examinados y aprobados en la Doctrina Xptiana y haviendoles rezivido su mutuo consentim.to Despose solemnem.te y Palabra de fren.te que hazen Verdadero y Lex.mo Matrim.o á Joseph Dominguez con Melchora Aragones fueron testigos Pedro Jaurigui y Bern.da Garzia y dho dia les di las Vendiz.s Nupciales Pad.nos Pedro Jaurigui y Cath.a frnz Carrolo y lo firme= Fr. Juan Gonzalez [rubricado].

Documento 9. *Acta de bautismo de José Domínguez Aragonés, hermano de José del Castillo. Madrid, 2-6-1724* (AHDM, ASMM, LB 30, fol. 271).

Joseph Ju.n Antonio Dominguez. En la Yglesia Parroq.l de s.n Martin de Mad.d á dos de Junio de mill setez.os y veinte y quatro a.s Yo fr. Felix Gonzalez the.te Cura de dha Yglesia Baptize á Joseph Joan Antonio hijo lex.mo de Joseph Dominguez y de Melchora Aragones nat.l de Mondejar de este Arzobp.do y el Padre nat.l de Mad.d Nazio a veinte y siete de Maio de dho a.o Calle de S.ta Cath.a la vieja Casas de Mig Garzia fue su Padrino d.n Ant.o Rodrz de Pazos Presb.o de tgos Blas rodrz y Manuel Lopez y lo firme= Fr. felix Gonzalez [rubricado].

Documento 10. *Acta de defunción de José Domínguez, primer marido de Melchora Aragonés. Madrid, 23-10-1724* (Libro común de enfermos del Hospital General de Madrid, fol. 416; AHDM, caja 3.775/50).

Partida. Joseph Dominguez hijo de Pedro y de Lucia de Opico, natural de Madrid de veinte y quatro años, Cassado con Melchora Aragones= Calle de Santa Catalina la Vieja, casas de Doña Isabel Garcia= Capa, Chupa, y Calzon musco, Hemilla de Grana, camissa, medias, zapatos, Corbata, y sombrero= Sta Maria

+ Nota Murio en siete de Noviembre de mil Setecientos, Y veinte y quatro.

Documento 11. *Declaración aportada por Melchora Aragonés en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Juan Tomás del Castillo. Madrid. 8-2-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

La Contray.te En la Villa de Madrid a ocho de febrero de mil Setez.s y veinte y siete Yo el Notario Recivi Juram.to p.r Dios Y una Cruz en forma de la que dijo ser la Contray.te Y havi.do Jur.do ofrezio dezir Verdad y preg.da Dijo se llama Melchora Aragones Y que es natural dela Villa de Mondejar de este Arzobpdo y q.e ha diez y ocho a.s Reside en Esta Corte donde a estado Casada y haciendo Vida maridable con Joseph Dominguez hasta que abra tres años que el suyo fallecio y la que declara le vio muerto naturalmente y esta enterrado en el Hospital General Y es Parroq.na de S.n Mrn de tres a.s a esta parte p.r Vivir en la Plazuela de

S.n Yldefonso en casas del Marques de Orellana y antes Vivio en la calle de S.ta Cathalina en Casa de D.a Ysavel Garzia veinte y un meses poco mas o menos […]

Documento 12. *Declaración aportada por Juan Tomás del Castillo en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Melchora Aragonés. Madrid. 8-2-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

Contray.te En la V.a de Madrid dho dia mes y año dhos Yo el Notario rezivi Juram.to p.r Dios nro S.or Y a una Señal de Cruz Segun forma de dro Del que dijo se llama Juan Thomas Castillo y que es natural de la Ziud.d y Obpdo de Jaca hijo de Domingo Castillo y de Esperanza Segalas Y q.e ha zinco salio de dho su natural. Y Vino a esta corte donde reside y es Parroq.no de S.n luis de tres meses a esta parte p.r vivir en la Calle de S.n Matheo en Casas de D. fernando Bustillos y antes lo fue de S.n Juan p.r haver Vivido en la Plazuela de S.n Ju.n en la Casa del Conde de Charni dos a.s y antezedentem.te lo fue de S.n Mrn el restante tpo viviendo en la Plazuela de S.n Yldefonso en Casas del Marq.s de Orellana […]

Documento 13. *Información aportada por Lorenzo de la Fuente en los despachos de soltería de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid. 8-2-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

Ynform.on En la Villa de Madrid dho dia mes y año dhos de presentacion de contray.tes para ynformacion de su libertad. Yo el Notario recivi juramento por Dios nro señor y Una Cruz en forma del que dijo llamarse Lorenzo de la fuente y ser sastre y vivir en las descalzas Reales, y haviendo Jurado ofrecio decir Verdad y pret.do= dijo conoce trata y Comunica a Juan Thomas Castillo y Campo contrayente de veinte a.s a esta parte por ser ambos naturales de la ziudad de Jaca donde le trato hasta que abra cinco a.s se vino el susodho a esta corte y el tgo a quince dias vino de ella donde esta de passo y le trata […]

Documento 14. *Testimonio aportado por Manuel de la Peña en los despachos de soltería de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid, 8-2-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

tgo. En la V.a de Madrid dho dia mes y año dhos de presentacion de la contrayente y para dhaynformacion yo el Notario recivi Juram.to por Dios nro señor y una cruz en forma de la q.e dijo llamarse Maria Rodriguez y ser mujer e Manuel de la Peña May.mo del s.or Marques de Orellana y haviendo Jurado ofrecio decir verdad, y preg.do= dijo conoce trata y Comunica á Melchora Aragones Contrayente de quatro años a esta parte en esta v.a donde ha conocido Cassada y hacer vida maridable con Joseph Dominguez hasta que abra tres a.s fallezio y la tgo le vio muerto naturalmente y save esta enterrado en el Hospital general […]

Documento 15. *Testimonio aportado por Manuel Centena en los despachos de soltería de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid, 8-2-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

> tgo. En la V.ª de Madrid dho dia mes y año dhos de dha presentacion Y p.ª dha ynformacion yo el Notario recivi Juram.to por Dios nro señor y una cruz en forma de la q.e dijo llamarse Manuela Aragones y ser muger de Manuel Zentera de of.o sastre y vivir en la Calle de S.n Juan Casa de d.ª Andrea Martinez, y haviendo Jurado ofrecio decir verdad y pret.do= dijo Conoce trata y Comunica a Melchora Aragones Contray.te de toda su vida y la conocio Casada y hacer vida maridable en esta corte con D.n Joseph Dominguez hasta que abra tres a.s fallecio y la tgo le vio muerto n.l m.te y save esta enterrado en el Hospital gral […]

Documento 16. *Testimonio aportado por Francisco Betés en los despachos de soltería de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid, 8-2-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

> tgo. En la V.ª de Madrid dho dia mes y año dhos de present.on del Contrayente y para dha ynformacion yo el Notario reciví Juram.to por Dios nro señor y una cruz en forma de la q.e dijo llamarse d.n fran.co Vetes y serbir a el Diputado de Zaragoza Y Vibir en la Calle de la Puebla Cassas de D.n Domingo Feran, y habiendo jurado ofreció decir verdad y preguntado= dijo conoce trata y comunica á Juan Thomas Castillo y Campo Contrayente de toda su vida por ser ambos naturales de la Ziudad de jaca donde le trato hasta que abra cinco a.s que el susso dho vino a esta corte y el tgo á tres a.s vino y le trata […]

Documento 17. *Certificación del doctor Francisco de Cortazar, teniente cura de la parroquia de San Luis de Madrid, sobre las libertades de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid, 11-3-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

> La Contray.te á sido y es mi Parroq.na de un año á esta parte con poca diferencia […] Asimismo consta de informe q.e el Contray.te es mi Parroq.no de Siete meses á esta parte […]

Documento 18. *Certificación de fray Andrés Alonso, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, sobre las libertades de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid, 11-3-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

> […] el Contray.te fue mi parroquiano el año veinte y tres, y el veinte y seis, y ha que se salio cosa de siete meses; y la Contraiente lo ha sido todos los dias de su vida hasta cosa de un mes que se salio como consta de informe personal y matriculas […]

Documento 19. *Certificación de Pedro Garjoso, teniente cura de la parroquia de San Juan de Madrid, sobre las libertades de Juan Tomás del Castillo y Melchora Aragonés. Madrid, 11-3-1727* (AHDM, caja 3.775/50).

> […] el Contraiente ha sido mi parroq.no los años de veinte y quatro Y veinte y cinco Y dejo de serlo a fines de el de veinte y cinco […]

Documento 20. *Acta de bautismo de Antonia López de Miranda, mujer de José del Castillo. Torrijos (Toledo), 6-1-1731* (Archivo parroquial de San Gil de Torrijos, LB 1726-1750, fol. 91; AHDM, caja 4.198/10).

> Partida= En la yglesia Parroquial de San Gil de Esta Villa de Torrixos; A seis dias del Mes de henero de Mil setecientos, y treinta y uno, yo el Licen.do D.n Antonio de Sierra yrtegui, Cura de ella Baptizé Solemnemente, a Antonia Thomasa, hixa de thomas lopez Lazaro, y de Mathea de Miranda Vecinos de torrixos nazio dia veinte y nuebe de Dipziembre, proximo pasado de Mil setecientos y treinta; fue su Padrino D.n Carlos Vilches, a quien advertí el parentesco espiritual, y Obligazion de su Oficio y lo firme vt sup.= Lizendo de Sierra yrtegui.

Documento 21. *Acta de bautismo de José Antonio del Castillo Aragonés, hermano de José del Castillo. Madrid, 20-4-1731* (AHDM, ASMM, LB 32, fol. 8).

> Joseph Castillo Aragones} En la Ygl.a Parroq.l de S.n Mrn de Mad.d a veinte de Abril de mil setez.tos y treinta y un años, yo fr. Miguel Diaz then.te Cura de dh.a Ygl.a Bautize a Joseph Ant.o fran.co de Paula Joachin Juan Nepomuzano hijo lex.mo de D.n Juan Thomas Castillo y Campo nat.l de la Ciudad de Xaca y de D.a Melchora Aragones nat.l de Mondexar de este Arzobisp.do nació en dh.o dia Calle ancha de S.n Bern.do Casas de Adm.on fue su Padrino D.n Bartholome Bregondo y Blas Rodrz y lo firme= fr. Miguel Diaz [rubricado].

Documento 22. *Acta de bautismo de María del Castillo Aragonés, hermana de José del Castillo. Madrid, 19-5-1735* (AHDM, ASMM, LB 33, fol. 12).

> Maria Castillo Aragones= En la Yglesia Parroq.l de San Mrn de Madrid a diez y nuebe de Mayo de mil setz.os y treinta y cinco años, Yo fr. Antonio Mendez Then.te Cura de dha Yglesia, Bautize a Maria, Ysidra, Gertrudis, hija lex.ma de Juan Thomas Castillo y Campo, nat.l de la Ciudad y obpdo de Jaca, y de Melchora Aragones, nat.l de la Villa de Modejar de este Arzpdo. Nacio en quinze de dho mes y año Calle del Varco Casas de adm.on fue su Pad.no Alfonso de la Olmeda, a quien adverti el parent.co esp.l test.s Antonio Sierra y Mathias Ruiz y lo firme= fray Antonio Mendez [rubricado].

Documento 23. *Acta de bautismo de José del Castillo Aragonés. Madrid, 16-10-1737* (Archivo parroquial de San Luis de Madrid, LB 21, fol. 253; AHDM, caja 4.198/10).

> Partida. En la Villa de Madrid á dieciseis dias del mes de Octubre del año de mil setez.os y treinta y siete, en la Ygl.a de S.n Luis yo D.n Mathias del Varco Presb.o con Liz.a del Señor Cura de la Parroquial de S.n Gines, y S.n Luis su anejo de esta dha Villa, Baptize a Joseph Domingo Thomas hijo de Juan Thomas Castillo y Campo natural de la ciudad y Obpdo de Jaca y Melchora Aragones su muger natural de Mondejar de este Arzpdo: Viven en la Calle de S.n Juan Casas de Montoya, que dijeron aver nacido en Catorze de dho mes y año, fue su Padrino D.n Manuel Ortiz a quien adverti el parentesco Espiritual tgos Alonso Sanchez y Manuel Garcia y lo firme= d.n Mathias del Varco.

Documento 24. *Declaración aportada por Ángela Matea de Miranda en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Tomas del Castillo Aragonés, hermano de José del Castillo. Madrid, 29-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

> La Contray.te= En la Villa de Mad.d a Veinte y nueve de Julio de mil setez.os Cinq.ta Yo el Notario recivi Juram.to por dios nro S.or y una Cruz en forma de derecho de la que dijo ser la Contray.te la qual habiendo Jurado Como se req.e prometio decir verdad y preg.da Dijo se llama Mathea de Miranda, q.e es nat.l de la Ciud.d de toledo, Viuda de Thomas Lopez, con q.n Estubo Casada e hizo vida Maridable hasta q.e por Oct.re del año pasado de Setez.os treinta y Cinco falleciò el suso dho en la Villa de Torrijos de este Arzobispado donde estaban abecindados, por lo qual le viò difunto naturalm.te y se Enterrò en la Parroq.l de la misma Villa, en la q.e despues de Viuda se mantubo cosa de tres años hasta q.e habrà doce se vino à esta Corte donde se halla, todos los quales a sido y ès Parroq.na de S.n Luis por vibir en la Calle de foncarral Casa de d.n Andres Salazar […]

Documento 25. *Declaración aportada por Tomas del Castillo Aragonés, hermano de José del Castillo, en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Ángela Matea de Miranda. Madrid, 29-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

> El Contray.te= En la Villa de Mad.d dho dia mes y año dhos, Yo èl Notario recivì Juramento por dios nro S.or y una Cruz en forma de dro de el q.e dijo ser el Contray.te el qual habiendo Jurado Como se req.re prometió decir verdad y preg.do Dijo se llama Thomas Castillo y Campo, q.e ès natural de esta Corte, hijo de Thomas Castillo y de Melchora Aragonès, y Parroq.no de S.n Martin de dos años a esta parte p.r vivir en la Plaz.la de S.n Yldephonso Casas de d.n Gabriel de Peralta, y antes lo fuì de S.n Luis desde q.e naciò, vibiendo en la Calle de S.n Juan Casas de Adm.on […] Y para q.e tenga Efecto con Secreto y brebedad Sup.ca al s.r Vicario le dispense las tres Amonestaz.es en atencion à q.e el Declar.te vive en Comp.a de su M.e q.n ignora este Matrim.o y de saverlo, p.r la desig.dad de he.d q.e ay entre la Contray.te y

el declar.te lo llebarà à mal, y procurarà embarazarlo de q.e se ocasionaràn graves desaz.es e ynquizetudes[…]

Documento 26. *Información aportada por Victorian Puertolas en los despachos de soltería de Tomás del Castillo Aragonés y Ángela Matea de Miranda. Madrid, 29-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

Ynform.on. En la Villa de Mad.d à Veinte y nueve de Julio de mil setez.tos y cinq.ta De presentaz.on del Contray.te y para Ynformaz.n de su livertad Yò el Notario recivì Juram.to por berbo Sacerdotis tacto pectore segun forma de derecho de d.n Victorian Puertolas Presbìtero theniente Benificiado de la Yg.a de S.n Luis en esta villa y haviendo Jurado como se requiere prometio decir verdad y preguntado Dijo que Thomas Castillo y Campo Contray.te que le presenta le Conoce de Vista trato y Comunicaz.n en esta Corte de once años a esta parte […]

Documento 27. *Testimonio aportado por Rafael José Martínez en los despachos de soltería de Tomás del Castillo Aragonés y Ángela Matea de Miranda. Madrid, 29-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

Tgo. En la villa de Mad.d dho dia mes y año dhos. Para la misma Ynform.on y de dha presentaz.n Yò el Notario recivi Juramento por Dios nro S.or y una Cruz en forma de derecho de el que dijo llamarse Raphael Joseph Martinez, y ser Guarda Ropa del Ex. S.r Conde de Oñate, en cuia Casa vibe, y hav.do Jurado como se req.re prometiò decir vrd.d y preg.do Dijo que en esta Corte Conoce trata y Comunica con familiar.d de mas de Doze a.s à esta parte à Thomas Castillo y Campo Contray.te que le presenta […]

Documento 28. *Testimonio aportado por Vicente López de los Reyes en los despachos de soltería de Tomás del Castillo Aragonés y Ángela Matea de Miranda. Madrid, 29-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

Testigo. En la Villa de Madrid, En el propio dia mes y año dhos. De presentaz.n de la Contray.te y p.a Ynformaz.n de su liver.d Yò el Notario recivì Juram.to por Dios nro S.or y una Cruz en forma de derecho de el q.e dijo llamarse Vizente Lopez de los Reyes, ser Mro sastre y vibir en la Calle del Desengaño Casas de Adm.on y haviendo Jurado como se Req.re prometio decir verdad y preg.do Dijo q.e à Mathea de Miranda Contray.te que le presenta la Conoce desde el año pasado de Setez.os treinta y quatro, el qual y el Siguiente de treinta y Cinco la trata y Comunicò en la villa de Torrijos de este Arz.do q.e son los dos años q.e residiò allì el tgo y q.e en esta Corte la Comunica de doze à esta parte que à vino a ella la Suso dha […]

Documento 29. *Testimonio aportado por Felipe García Marqués en los despachos de soltería de Tomás del Castillo Aragonés y Ángela Matea de Miranda. Madrid, 29-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

> Otro. En la Villa de Ma.^{d} en el dia mes y año dhos De la citada presentaz.^{n} y p.^{a} la misma Justificaz.^{n} Yò el Notario recibì Juram.^{to} por Dios nro S.^{or} y una Cruz en forma de Ph.^{e} Garcia Marques Fiscal de Bara de esta Aud.^{a} y Alcayde de su Carcel Arzobispal el qual havièndole echo como se req.^{re} prometio decir verdad y preg.^{do} Dijo q.^{e} à Mathea de Miranda Contray.^{te} que le presenta la conoce muchos a.^{s} hà p.^{r} q.^{e} la susodha estubo alg.^{n} tpo en la Puebla de Montalban de este Arz.^{do} a donde es nat.^{l} el tgo y desde alli pasò la referida a la villa de Torrijos p.^{r} lo q.^{e} dejò de tratarla, pero lo à buelto à hacer y Comunica con efecto en esta Corte de doze años a esta p.^{te} q.^{e} à vino de ella la citada Contray.^{te} Con cuio, motivos aunq.^{e} no la Conociò Casada le Consta lo estubo con Thomas Lopez y tiene muchas notiz.^{s} de q.^{e} habrà Catorce o quince a.^{s} muriò el suso dho en dha Villa de Torrijos, y q.^{e} se Enterrò en la Parroq.^{l} de ella […]

Documento 30. *Certificación de fray Mariano Colón, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid sobre las libertades de Tomás del Castillo Aragonés y Ángela Matea de Miranda. Madrid, 31-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

> […] el Contray.^{te} es mi parroq.^{no} de dos a.^{s} poco mas ha Esta parte […]

Documento 31. *Certificación de Apolinar Díaz Poga, teniente cura de la parroquia de San Luis de Madrid, sobre las libertades de Tomás del Castillo Aragonés y Ángela Matea de Miranda. Madrid, 31-7-1750* (AHDM, caja 4.086/78).

> […] el contrayente fue mi Parroq.^{no} de toda su vida escexto de dos años a esta parte, y ella lo es actualmente de nuebe años a esta Parte […]

Documento 32. *Carta de Francisco Preciado de la Vega a Alfonso Clemente de Aróstegui. Roma, 21-¿?-1751* (AGS, Estado, leg. 5074).

> El Director de esta posta me leyo el otro dia un parrafo en el q.^{e} el Sor Carvajal le encargava hablase a mi y a Velazquez encomendandonos de parte de S. Ex.ª el chico q.^{e} ha venido a cargo suyo, a q.^{e} respondi q.^{e} hallandose el dho apoyado a tan buen maestro, yo poco o nada en su direccion podria contribuir, mas q.^{e} no obstante no dejaria de servirlo en q.^{to} estuviese de mi parte, ya en lo q.^{e} perteneciese a la profesion como a las costumbres y modales q.^{e} en este pais pueden ofrecerse, ofreciendole libros q.^{e} puedan iluminarle e instruirle, y modelos para q.^{e} en los ratos desocupados pueda diseñar en casa con todo aquello en q.^{e} el mismo me juzgase Capaz, debiendo decir q.^{e} el chico muestra un bello talento y ofrece el logro de una buena

esperanza su aplicada disposicion q.ᵉ tendra ocasiones de adelantarse baxo el ojo del amigo Corrado q.ᵉ con mucho gusto a tomado a su cargo su direccion y enseñanza […]

Documento 33. *Carta de Alfonso Clemente de Aróstegui a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 5-5-1751* (AGS, Estado, leg. 5.074).

Han parecido tan bien las muestras que ha dado el chico, que Corrado promete mucho de el […]

Documento 34. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 5-8-1751. Respuesta al margen. Madrid, 24-8-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

El chico Castillo esta igualmente finalizando la Cossilla que a de acompañar a la estación que V. Ex.ª mando Dibujase; y uno, y otro ira el Correo proximo; que es lo que puedo poner en la noticia de V. Ex.ª en este.

***

Estimo el aviso anticipado de aver de venir el Quadro de Velazquez, y la estacion, y a que cosita de Pepe supongo que se cuidara de que todo venga bien y espero tendra gusto […]

Documento 35. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 12-8-1751. Respuesta al margen. Madrid, 31-8-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

El chico Joseph Castillo ha Dibujado a mas de la estacion que V.Ex.ª mando, essa cossita que le acompaña, en el cajoncito de Lata que ba suelto en la Valija; en que ha puesto el cuidado posible; se pone a los p.ˢ de V.Ex.ª deseoso de que sea de su gratitud.

***

El cañón de oja de lata llego con la estacion de Pepe del Castillo, y la Imagen de la Concepcion que esta todo lindisimo y la he estimado mucho, Digaselo Vmd […]

Documento 36. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 26-8-1751. Respuesta al margen. Madrid, 14-9-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

Estos Pensionados continuan con aplicacion y creo ya en manos de V. Ex.ª lo que hizo este chico Castillo, que esta bueno y se pone como yo a los P.ˢ de V.Ex.ª deseando azertar a complacer, y que sean de la gratitud de V. Ex.ª las obrillas remitidas […]

***

Ya avise a Vmd que avia recibido las dos obras de Pepe del Castillo con gran satisfaccion y gusto: Ya estan con sus Cristales y marcos dorados en mi gabinete que lo merecen. Queda en el el un hueco sin saberlo del chico. Con que es menester me haga otra del tamaño de la

concepción que vino ahora. Puede hacerla de S.n Joseph que es mi S.to y también el suyo es razon, digaselo Vmd […]

Documento 37. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 30-9-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

Por la Venerada de V.Ex.ª de 31 del pasado, veo abra llegado bien el cañon de oja de Lata que incluia, lo que el chico Castillo habra hecho que ha parecido a V.Ex.ª bien, de que quedamos ambos con el mayor consuelo; pudiendo estar V.Ex.ª en la seguridad de que pongo en quanto alcanza mi cuidadoso deseo en el de su asistencia; y boy a hacerle un Vestido para el proximo Invierno, pues el que se le hizo al partir, no le puede serbir, no solo por lo maltratado, sino por lo mucho que ha crecido […]

Documento 38. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 14-10-1751. Respuesta al margen. Madrid, 30-11-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

Pepe Castillo queda enterado de que V.Ex.ª gusta, y manda embie un Dibujo de S. Joseph, igual a la Concepcion; y para ver del que le debera sacar, ha consultado ya con su Maestro, que acordado por este del que aya de ser, lo pondra en practica, y se dirijira a V.Ex.ª inmediatam.te que lo aya concluido […]

***

Espero al S.n Joseph que saque Pepe, despues que su Maestro le señale el que ha de copiar […]

Documento 39. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 28-10-1751* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Embiare como manda V. Ex.ª el rezibo de estè en el proximo, y razon del gasto en Vestidos de Pepe Castillo; que esta bueno, y trabaja como los demas […]

Documento 40. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 4-11-1751. Respuesta al margen. Madrid, 24-11-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

Le adjunto… Nota de los Vestidos, Ropa blanca, y otros gastillos del Chico Castillo, de que tengo los R.vos de mercaderes, y sastre por si fuese del agrado de V. Ex.ª verlos; sin que en todo lo demas de su Manutencion y Viaje aya otra razon que poder dar a V. Ex.ª que la de mis deseos de servirle, y contribuir con todo el posible cuidado, a los piadosos de V. Ex.ª en que adelante en su Arte, aplicandose si extrabio, ni mal tratam.to de Salud, habiendo logrado en este particular que desde el dia que parti de esa Corte y le puse a mi lado, no aya tenido Una ora de indisposicion, y poquisimas de incomodidad sino es las ya evitables en lo humano del camino, allandose ahora tan crecido y embarnezudo que lo extrañaria V. Ex.ª si le viese, y

sin decadencia alguna en su aplicaz.on procurando hacerse acreedor de la Continuazion de la proteccion de V.Ex.ª […]

***

Remito Vmd recibo de la Minuta de renta de Correos de lo que importa la quenta que me envia del Quadro y gastos de Pepe del Castillo, y no es menester los recivos originales, Para mas confio Yo de Vmd […]

Documento 41. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 2-12-1751. Respuesta al margen. Madrid, 21-12-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

El Chico Castillo ha concluido el S.n Joseph que V.Ex.ª se sirvio mardar Dibujase para azer juego a la Concepcion el que ha sacado de Uno de la Academia de S.n Lucas, con dictamen de su Maestro Corrado; con ese motibo, y desear a V. Ex.ª felizitisimas Pasquas, escribe la adjunta. Que con mayor obligacion anima la mia a V. Ex.ª […]

***

Quedo contentisimo de el S.n Joseph, esta admirablemente ejecutado; ya se esta poniendo marco y Cristal a la concepción […]

Documento 42. *Carta de José del Castillo a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 2-12-1751* (AGS, Estado, leg. 4.978).

Ex.mo Señor Señor. Por los Capitulos de Cartas de V. Ex.ª q.e me ha manifestado este Director, he visto las onrras q.e V. Ex.ª me Continua por su piadosa generosidad, por lo q.e rido a V. Ex.ª logre las proximas Pasquas del Nacimiento de nro Redemptor con las mayores satisfacciones, aum.tos y dilatada Vida, segun Conbiene, y nezesito.

En esta semana se encamina a manos de V. Ex.ª un Dibujo de un S.n Jph de igual tamaño a la Concepcion anteriorm.te dirijida, de q.e V. Ex.ª se sirvió mandarme decir gustaba. Yo Celebraria q.e estuviese tan a gusto de V. Ex.ª como mis deseos han sido de azertar a darselos y en q.e con toda mi posibilidad, y aplicaz.n cont.e y en pedir a V. Ex.ª su gran proteccion, y amparo, y a Dios Nro Señor q.e le g.e m.s a.s Roma, y Diciembre 2 de 1751. Ex.mo Señor. Señor. A los Pies de V. Ex.ª su mas rendido Obligado Serv.or y Criado. Joseph del Castillo [rubricado]. Ex.mo Señor D.n Joseph Carvajal y Lancaster.

Documento 43. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 20-1-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Pepe queda con el consuelo, q.e debe de la esquela de V. Ex.ª y continuara en su aplicacion: bien q.e su Mro. Está ocupado en obras, fuera de cassa, pero lo ha reglado esta Navidad, en mi nombre, y camina a satisfaccion con el, que es genio delicado.

Documento 44. *Respuesta de José de Carvajal y Lancaster a una carta remitida por Juan de la Riva Amador. Madrid, 22-2-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> […] y a Pepe cuidarle en que sea mui sumiso y afectuoso a su maestro, y a esta Vmd. El grande aprecio que hago de su merito, y lo que estimo lo que cuida del chico.

Documento 45. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 16-3-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> A pepe (que como los demas Pensionados esta bueno), se le procura criar en que tenga amor y Veneraz.ⁿ a su Maestro; por ahora se consigue y estan satisfechos reziprocam.ᵗᵉ. […]

Documento 46. *Contestación al margen de José de Carvajal y Lancaster a una carta enviada por Juan de la Riva Amador en 16-4-1752. Madrid, 2-5-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> He recibido el cañon de oja de lata con […] Una mra. Sr.ª que venia de Pepe para D.ⁿ Joseph Rivera, esta bellisima, me alegro que trabaje y sugeto a su maestro a quien estimo mucho.

Documento 47. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 8-6-1752. Respuesta al margen. Madrid, 27-6-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Todos los demas Pensionados continuan con aplicacion, y Pepe igualm.ᵗᵉ q.ᵉ creze de modo q.ᵉ cada seis meses no le pueden servir los Vestidos, los gasta porque es preciso salir, y Vestirse todos los días, y aviso inexcusable hacerle uno para este Verano […]
>
> ***
>
> A Pepe, pues lo nuevo me es menester goza tanto bien, y que ande decente, y bien asistido, y de q.ᵈᵒ en quando envieme Vmd. la quenta de sus gastos, y aunque Yo ponga el importe en la Casa de Correos a nombre de Vmd, espero su aviso con la primera. Dígame Vmd si mancha ia colores o si empezará presto: que en mi memoria va bien aea.

Documento 48. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. 29-6-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Los calores entraron con gran rigor, y asi por su aplicacion como por el poco resguardo del sitio a donde esta prezisado a trabajar le han maltratado y debilitado algo en su natural robustez, pero ya sean mitigado; y por esta misma razon dejo Pepe de ir a casa de Corrado por dictamen del mismo, pero trabaja la propia lo que le ordena, y bá a su satisfaz.ᵒⁿ

Documento 49. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 13-7-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Pepe ya empasta y segun dize el Maestro se puede esperar tenga buen gusto, esta esperando le de algo este para Copiarlo y remitirlo a V. Ex.ª para que vea sus principios, formare una razonzeta de los gastos Ex.mos de Vestidos, Telas y Colores, que embiare a V. Ex.ª como me manda.

Documento 50. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 10-8-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Como Pepe, que prontam.te concluira un Quadrito que se en caminara a Vex.ª para que Vea lo que bá executando con los Colores.

Documento 51. *Carta de pago de orden de José de Carvajal y Lancaster a la Posta de España en Roma. Madrid, 21-8-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> D.n Diego Nangle, Tesorero pral interino de la Renta de Estafetas y Postas, de dentro y fuera de España, recibi del S.r D.n Juan de la Riva Amador, Director de la Posta de España en Roma, dos mil quatrocientos noventa y ocho reales, y veinte y quatro mrs de vellon, en buena moneda, por cuenta del valor de dha Posta, desde once de Marzo de mil setecientos cincuenta y uno. Cuya cantidad emtregaron de Orden del Es.mo S.r D.n Joseph Carvajal y Lancaster. Y de esta Carta de Pago, ha de tomar la razon el Señor Don Manuel Gomez de Talavera, Contador de la Intervención Gral de dha renta. Madrid veinte y uno de Agosto de mil setecientos cincuenta y dos. Son 2.498 r.s 24 mrs v.n
>
> Tomela Razon. Por ausencia del S.r D.n Diego Nangle y en virtud de orden de Vu Ex.ª. Francisco Hayden [rubricado]. Manuel Gómez de Talavera [rubricado].

Documento 52. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 7-9-1752. Respuesta al margen. Madrid, 26-9-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Ex.mo Señor Señor. En el canoncito de Lata que bá con este Ex.mo allara V. Ex.ª una Pintura de S.ta Pulquerria emperatriz de Oriente; cuio original ha hecho Corrado en que ha tenido aplauso; del que ha querido que Pepe Castillo, hiziese essa Copia para V. Ex.ª, me ha asegurado el Zitado Corrado que solo algun claro y oscuro le ha añadido por si; todo mui poco; y que lo que demuestra es de la comprension del Discipulo que continua con satisfaccion suia en que deseamos la permanezca para que se logren las piadosas de V. Ex.ª […]
>
> ***
>
> He recivido la pintura bien acondicionada, y he tenido gran gusto con ella y la pondre en mi Gabinete, escrita su Historia y fhas.

Digale Vmd a Corrado que apoyo su cuidado en que adelante el chico en tal grado a sus adelantos, respecto de calidad y tiempo de su enseñanza, que se lo estimo y espero continue eficazmente. Al chico le pondre quatro letreros.

Documento 53. *Carta de José del Castillo a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 7-9-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Ex.mo Señor. Señor. En obediencia a la insinuazion de V. Ex.a, manifeste a mi Maestro Corrado la piadosa memoria q.e le merecía querer ver algo de lo que executava, q.n me dio el quadrito suyo original de q.e es copia la q.e encamino y pongo a los P.s de V. Ex.a en q.e he procurado la puntualidad q.e alcanza mi disposicion, y q.e quisiera fuera de la gratitud de V. Ex.a, q.e para que se la presente menos impropia, he devido a la bondad del expresado Corrado le aya dado algun leve toquecito q.e en lo sustanzial nada ha alterado.

Espero de la piedad de V. Ex.a admitira con benignidad esta primera muestra de mi fatiga, en q.e continuare con toda la cuidadosa aplicacion q.e me fuere posible. En reconocim.to de la piedad de V. Ex.a q.e espero y suplico me continue, y a Dios nro S.or q.e g.e a V. Ex.a m.s a.s Roma, y Septiembre 7 de 1752. Ex.mo Señor. Señor. A los Pies de V. Ex.a su mas rendido Criado. Joseph Castillo, y Campo [rubricado]. Ex.mo Señor D.n Joseph Carvajal y Lancaster.

Documento 54. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 26-10-1752. Respuesta al margen. Madrid, 12-11-1752* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Corrado ygualm.te aprezia las expresiones de V. Ex.a y con el mayor gusto se dedica para losadelantam.tos de Pepe, que esta bueno y alentado con la carta de V. Ex.a, continuando con la asistencia a Cassa de su Maestro mientras lo permite la estaz.on que en los estremos de las dos trabaja en Cassa por estar mui distante la del Maestro […]

Por mi los animo a todos, y cuido qua.to me es posible de Pepe, con gran gusto, por ver si consigue V.Ex.a logrados sus piadosos.

***

Que lo celebro todo.

Documento 55. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 14-12-1752. Respuesta al margen. Madrid, 9-1-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

El Architecto Pensionado D.n Miguel Fernandez, me ha entregado el cañonzito de lata q.e va con este Ordinario […] de cuia ocasion se ha aprovechado Pepe para enviar la Pintura de nra S.ra q.e igualm.te contiene el citado cañon, y desea llegue a manos de su Madre, para q.e tenga este consuelo q.e le ha pedido; y todos a V. Ex.a el q.e dispense esta molestia […]

***

La Pinturita aun no la he enviado a la Madre de Pepe, q no ha dado tiempo el Correo, pero la he visto con mucho presto, esta lindissima digaselo Vmd, que estoi contento, que se aplique mucho, que espero sea Hombre de provecho […]

Documento 56. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 28-12-1752. Respuesta al margen. Madrid, 16-1-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

El Zitado Corrado esta muy gustoso de la honra que V. Exª le dispensa; por ahora no toma la Ayuda de Costa; y ha dejado la orden que V. Ex.ª me da en mi poder; creo dira cuando le sea posible disponer su Viaje, y en llebarse consigo a su Discipulo Pepe Castillo, tiene inexplicable complacencia porq.ᶜ le ha tomado Cariño que por si se lo merece, y le he regalado que sea el mismo Corrado quien se lo diga, en lo que esta ya; y siempre a lo que V. Ex.ª disponga con gustosa pronta obediencia […]

***

A Corrado respondo y celebro mucho que venga, que espero ara cosas grandes en Palacio y me alegra que quiera tanto a Pepe, el qual puede en el intermedio aprovecharse de lo que ay mas digno de observacion de Roma.

Documento 57. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 18-1-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Los demas Pensionados continuan con aplicac.ᵒⁿ y Pepe que esta mui contento de la satisfaccion y gusto que manifiesta su Maestro de llebarle; aprovecha el tiempo esperando el Viaje, y a V.Ex.ª le manda algo sobre este u otro asunto […]

Documento 58. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 15-2-1753. Respuesta al margen. Madrid, 13-3-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Ex.ᵐᵒ Señor. Señor. Llegan dos Correos de quatro que faltaban, y en ellas las dos Veneradas de V. Ex.ª de 9 y 16 del pasado, por las que quedo enterado de aber llegado el Cañonzito que incluia [… la] Pinturilla de Pepe, que todos nos alegramos ayan gustado a V. Ex.ª siguiendo cada uno con aplicación en su destino […]

***

regular.

Documento 59. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 1-3-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

[…] Pepe continua con buena armonia siguiendo las insinuaz.ᵉˢ de su Maestro; y a mi me azealgunas de querer llevarse algunas estampas de las que aqui ay, de las mas zelebres obras

echas por Rafael, Carlo Marata, y otros insignes escultores y Pintores; las que tienen alg.ⁿ costo, y sin noticia de V.Ex.ª no lo puedo complacer […]

Documento 60. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 8-3-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

La Muxer de Corrado ha tenido un feliz Parto ha un Niño por lo que esta mui contento; y siguiendo con ardor sus disposiz.ᵉˢ de Viaje […]

Documento 61. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 15-3-1753. Respuesta al margen. Madrid, 3-4-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Corrado bá disponiendose para emprender su Viaje, y los Cardenales sus Paisanos quieren que les hiziese antes, algun Cuadro por memoria, se ha escusado a todos, y habiendo sabido el card.ˡ Spineli que abra concluido uno grande para Pissa, quiso yr aberle, y esperando a este solo, allo que bá en su compañia el Card.ˡ Valenta secret.º de estado, quien le hizo barias preguntas, de quien le abia llamado, como se abia acordado del tiempo y asignam.ᵗᵒ, y otras especies entorno de entibiarle en la resoluzion ya tomada de salir de Roma; Representandole un exemplar de otro Pintor que abia ydo a Polonia y se ha vuelto con perjuicio del Credito que antes tenia en Roma; pero Corrado respondio que era otro el Rey y Ministerio de Spaña que el de Polonia; cuias especies aunque de corta [tachón] Relaxion me atrevo a ynsimuar a V. Ex.ª por si le fueren de alguna considerazion para en adelante sin que sepa otras que crea dignas de notizia de V. Ex.ª […]

***

Es mui negra accion la de su S.ᵒʳ Cardenal Valenti de querer disuadir a Corrado de venir a España, sea ausentada o de movimiento suyo, siempre es fea, a todo ser, y celebro mucho que vmd me lo aya avisado, que me sirve para mi mucho: Podia confundirse de la firmeza de Corrado en su respuesta que no saldra defraudado y Vmd le puede decir lo mucho que he estimado que resistiese con tanto honor essa sugestion y que crea que será atendido y tratado como merece, y en prueba de esso i aberle señalado Quarto en los accesorios de Palacio de calle del Thesoro donde vivio un Mayordomo de semana y se la esta blanqueando actualmente, que espero que su muger este segura y fortalecida, y luego disponga su Viage […] Diga Vmd a Pepe que tengo aca las estampas mas estimadas de ay, conque no ay que comprar: si una o otra quiera puede comprarsele, pero todo lo estimado ay bien traer. No se si abra sacado el Quadro de Rafael de S.ⁿ Pedro Montorio que lo tantean todos los Guapos, si no lo ha hecho y parece a su maestro conveniente que lo saque […]

Documento 62. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 29-3-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Corrado determina partir el segundo dia de Pasq.ª sino le acuse accidente que lo embaraze […]

Documento 63. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 5-4-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Ex.mo Señor. Señor. He entregado a Corrado la Carta que V. Ex.a me dirijio con la de 13 del pasado, el que abia ya rezivido y dado respuesta a la anteriorm.te se abia dignado V. Ex.a escribirle, este dispone su Viaje para la Ultima semana de Quaresma, por allarse su Mujer bien restablecida de su Parto, y el dia que parta lo abisare a V. Ex.a […]

Documento 64. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 19-4-1753. Respuesta al margen. Madrid, 12-5-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Ex.mo Señor. Señor. Ayer Partio Corrado de quien es la adjunta que me dejo para V. Ex.a, y a su arrivo a Barcelona lo partizipara a V. Ex.a a donde encaminare en la primera ocasion de embarcaz.on para Genova los Cajones de Diseños, y ropajes deja dirijidos a nombre de V. Ex.a Lleva tres caleses, pues la Mujer como eran pocos dias que habia parido no se ha determinado a ponerse en tan dilatado Viaje sin una asistenta, a nro Pepe Castillo y otro discipulo, que ba por su Voluntad, y dos Criados; y aunque el tiempo esta lluvioso la estacion aze esperar que tengan buen Viaje, para el se ha constituido con gran gusto a lastrar el Costo de Pepe, a quien solo lo indispensable, y preciso de alguna ropa he costeado yo; y es dificil le conozca V. Ex.a agun lo que ha crecido […]
>
> ***
>
> Celebro la carta de Vmd de 19 y en noticia de aver partido Corrado a quien deseo buen viaje, asi la reenvio a Barcelona, y a D.n Luis Ortiz que la previene su marcha y le encargo que al paso de Zaragoza vea la obra de Velazquez, y le advierta dar su mejor disposicion. A hecho Vmd bien en no cargar a Pepe de ropa que se le hara: envie Vmd la razon de la gastado con el […]

Documento 65. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 26-4-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Ex.mo Señor. Señor. Con diferencia de doze oras llegan dos Correos con Partes de V. Ex.a de 3 y 10 del corriente, y el Ultimo a la misma que debía partir este; y a las dos Veneradas de V. Ex.a no ocurre que decir mas que como ya V. Ex.a abra Visto por mi anterior partio Corrado, por cuio motivo no puedo manifestarle las expresiones que nuebam.te me ordenaba V. Ex.a le hiziese con noticia de la respuesta dada a quien le quiso disuadir de la resolucion de su Viaje, que se ba continuando con felizidad […]

Documento 66. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 10-5-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Partio el Lunes de esta semana de este rio la falua que conduze asta Genova los cajones de Corrado, de que he avisado a Genova y Barz.ª y de que este yba bueno p.r Milan […]

Documento 67. *Carta de José de Carvajal y Lancaster a Corrado Giaquinto. Aranjuez, 15-5-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> He tenido mucho placer con su carta de vmd de 16 de Abril, y en que avisa que el dia siguiente 2 de el mismo mes se ponia en camino y porque deseo mucho verle aca y que haga con felicidad su viage, y sin incomodo suyo ni de su mujer y familia. D.n Luis Ortiz de velazquez que entregara a Vmd esta en Barcelona, la de mirar y dara luz de todo lo que le acomode. Al pasar por Zaragoza no dege Vmd de ver como lleva la empresa su Discipulo Belazquez, y si ay algo que corregir, hagalo Vmd con la autoridad de Maestro y con la mia que la doi para ello que deseo mucho que salga mui buena aquella obra. Para la grande de Palacio ia hablaremos tranquilamente y se haria de forma que a todos. Mi Jusepito ha sido bien educado en todo. Yo espero que saquemos en el un buen Discipulo. Mons.r Clemente esta en camino deseo que se enquentren. Aranjuez 15% de Mayo de 1753% D.s gue m.s a.s S.or D. Corrado Giaquinto.

Documento 68. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 24-5-1753. Respuesta al margen. Madrid, 12-6-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

> Corrado se que transito por Turin y q.e aquel soberano le ha hecho muchas onrras, quien le conozia de otra vez que abia estado alli a pintar Varias Cossas: En Barz.ª creo que el Marq.s de la Mina le aga muchas expresiones pues le dio una carta este Mons.r Figueroa de Ribas expresivas clausulas y rezelo que p.ª los Correos las ayan bifiado; y esto dimana de que ocho dias antes de partir lo Vissito aqui con Un Abate su Paisano, y grande amigo de ese Mogrobejo, que se preg.to al tal de aqui, las circunstancias y abilidad de Corrado: y aunque de poca monta me ha parecido ynsinuarlas a V. ex.ª como el que el Zitado Mons.r Fue dos noches a su Cassa; siendo asi que jamas ha visto ni tratado a ning.o de su profesion, a que no tiene ningun genio […]
>
> ***
>
> Que llego Corrado vien a Barcelona.

Documento 69. *Carta de Alfonso Clemente de Aróstegui a José de Carvajal y Lancaster. Barcelona, 24-5-1753* (AGS, Estado, leg. 5.857).

> […] Espero encontrar à Corrado y prevenirle lo conveniente […] Bar.na y Maio 24. De 1753.

Documento 70. *Noticia de la llegada de Giaquinto a Barcelona. Barcelona, 24-5-1753* (AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.751/40).

Ex.mo S.or. Señor. Yá D.n Juan de la Riva Amador me tiene prevenido del viage del Zelebre Pintor D.n Conrrado que viene de Roma de Orn de V. Ex.a y aun le há dado libranza de dinero contra mi: Con esta insignuaz.n sola tenia yó bastante p.a Servirle y obsequiarle, pero ahora lo hare con mas particular como corresponde al honor que merezco á V.E. en su Venerada Orn de 15 de este. Le entregare á su arribo la Carta q.e V.E. refiere incluirme p.a el, y prevendre a los Carruageros que le hayan de Conduzir, la detencion que habia de hazer en Zaragoza p.r reglar el gasto á los dias que puedan descansar […] El Lunes por la tarde llego aqui D.n Alfonso Clem.te de Arostegui, y mañana Viernes prosigue su viage á Napoles. Quedo con la mas Redida Venerazion a las orns de V. Ex.a Rog.do ál Señor prospere á V.E. los m.s y felizes años que puede, desseo, y Barz.na 24 de Mayo de 1753. Ex.mo S.or. Señor. Luis Ortiz de Velasco [rubricado].

Documento 71. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 24-5-1753. Respuesta al margen. Madrid, 26-6-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Ex.mo S.or. Señor. Por la Venerada de V. Ex.a entiendo aber prevenido a D.n Luis Ortiz, para que del arribo de Corrado le asista y dirija en el modo de seguir su Viaje, que creo le finalizara estos dias segun repetidos avisos, y por los de Genova conjeturo que su equipaje arrivara al mismo tiempo; pues a el regular llego sin desgracia, que temi es estas costas en que se an contado algunas presillas estos días […] Es adjunta la Nota de gastos Ex.rios de Pepe que V. Ex.a me ordena remita.

***

Hara poner en el oficio de correos el dinero expedido por Pepe y que se abone a vmd.

Corrado llegó a Madrid mui bien. Le hize pasar a este sitio y he gustado mucho de verle y tratarle, me ha parecido bonissimo hombre: Beso la mano de los Reyes, y le horaron mucho y ayer volvió a Madrid […] pongan en el oficio de Correo de Madrid 6.000 r.s de v.on a favor de D.n Juan de la Riva Amador para los gastos del muchacho.

Documento 72. *Relación de los gastos extraordinarios causados en la manutención de Castillo durante parte de su estancia en Roma. Roma, 24-5-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Razon de los gastos estrahordinarios hechos p.ra D.n Jph Castillo, desde el 1º de Agosto de 1752, hasta el 11 de Abril de 1753 q.e partio a España. / Escudos Romanos. / Por Chupa, y dos pares de calzon.s n.s de paño; bolver una Casaca con forro n.º comp.r una chupa, compr.r tres pares de Calz.s seg.n consta de Rezivo del Mro Sastre Jph Castelló… 8. 35. / Por un par de Medias n.s tres calzetas, un sombrero, una vaina de espadin, una tabla de colores, y tres canutos de oja de Lata… 5. 15./ Por tres pares de Zapatos n.s y recomposicion de otros… 3. /

Por distintas gratificaciones de Academias, Colores, Azeite, Papel, Lapiz, y telas para Pintar… 5. 70. / Por alquiler de una Cama en los nueve mese de q.ᵉ és esta Nota…. 4. 50. / 26. 70. / Ydem se remitio otra Nota de orn de Su Ex.ª en 27 de Julio de 1752 de gastos causados con el citado Castillo; y otros de transportes de estatua, y Pinturas q.ᵉ importó escudos rom.ˢ… 68. 77. / Suma total… 95. 47. / Componen rr.ˢ de v.ⁿ 1797.2mrs. / De cuia Nota q.ᵉ aviso S.E. aver rezivido, y q.ᵉ pasaria orden a Contaduria para su abono, habiendo hecho memoria de ella para dar quenta general, responde el Contador no haverse dado, lo q.ᵉ persuade abra sido por olvido de S. Ex.ª Siendo estos los gastos ext.ʳⁱᵒˢ sin que se aga menzion de los de Viaje y Manutenz.ᵒⁿ en 27 meses, que con gran gusto an gastado p.ʳ mi p.ʳ que lo mereze la aplicaz.ⁿ del chico aun quando no hubiera el estar compensados por las honras de V. Ex.ª [rúbrica].

Documento 73. *Carta de Alfonso Clemente de Aróstegui a José de Carvajal y Lancaster. Le Boulou, 28-5-1753* (AGS, Estado, leg. 5.857).

Señor Ex.ᵐᵒ He encontrado á Corrado en el primer lugar de Francia porque trahiamos encontradas las jornadas: por visto ha habido poco lugar de hablar; pero bastante para imponerle en lo mas sustancial. El iba confuso por no saber que hacerse ni donde meterse en llegando à Madrid. Yo le he dicho que escriva à V.E. desde Barcelona y de Zaragoza para que mande à alguno lo salga à recibir y lo lleve à su Casa, lo que reputo necesario pues sino se vera perdido porq.ᵉ es pusilanime. Por mi quenta tardara veinte dias en llegar à Madrid, y io supongo que V.E. le mandara luego pasar à ese Sitio. Le he dicho q.ᵉ vaia con buen animo porq.ᵉ en V.E. hallara todo consuelo. El Chico Castillo va hecho ia hombre […] El Boleau 28. De Mayo de 1753.

Documento 74. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 31-5-1753. Respuesta al margen. Madrid, 19-6-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

La suia por Tierra la haze Corrado en felicidad segun me ha avisado de Leon; creiendo que del arrivo de esta tenga V. Ex.ª del suio a Barz.ª […]

***

Corrado llego el 20 avisa a vmd en la inclusa, y yo le espero aqui mañana para verle, y hablarle, deseo que este contento, y se halle bien […]

Documento 75. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 26-7-1753* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Ex.ᵐᵒ S.ᵒʳ Señor. Con la de v. Ex.ª de 3 del Corr.ᵗᵉ Rezivo la Carta de Pago de 7.204-r.ˢ. 0 mrs de v.ᵒⁿ que V. Ex.ª a echo poner en la Thes.ʳⁱᵃ de la renta para que se me abonen y en que mando V. Ex.ª se yncluiesen los 1204-r.ˢ- y 8- mrs V.ᵒⁿ del costo de la Ympresion de vida del S.ᵒʳ Card.ˡ Carbajal, viendo todo lo de mas p.ª gastos que la generosidad de V. Ex.ª gasta p.ª la

manutenz.on del chico Pint.r Castillo; y p.r lo que rindo a V. Ex.a las mas rever.tes reconozidas gracias, con deseos de la Correspondenzia de este, y otros Veneficados, q hice que Dios nro S.r Prospere a V. Ex.a los m.s a.s que combiene Roma 26 de Julio de 1753- Ex.mo S.or A los P.s de V. Ex.a su mas fev.te serv.or Juan de la Riva amador [rubricado]. Ex.mo S.r D.n Jph de Carbajal y Lancaster.

Documento 76. *Carta de Juan de la Riva Amador a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 17-1-1754* (AGS, Estado, leg. 4.979).

[…] Essa Copia que ha hecho del celebre quadro de Rafael, que esta en S.n Pedro Montorio; Cuio pensamiento lo tomo y emprendio con motivo de aber oydo a Pepe que le disgustaba no tener tiempo para azer un Diseño Como V. Ex.a se lo prevenia […]

Documento 77. *Carta de Antonio Ponz a José de Carvajal y Lancaster. Roma, 12-5 1754* (AGS, Estado, leg. 4.979).

Participo a V. Ex.a como habiendo io entendido que pocos sias antes de partir de esta el S.r Corrado, havia V. Ex.a insinuado a su Escolar Joseph Castillo de hazer algun diseño, o Copia del quadro de S.n Pedro Montorio, que representa la transfiguracion del Señor, en tanto que el resto de los Apostoles esta curando un endemoniado, cuya obra parece que con razon estiman estos Proffesores por la mejor de Roma, y del mundo, por ser del famossisimo Rafael Urbina, y de este la ultima, y mas exacta; desde luego me considere en la obligacion de hazer una copia no pudiendo dicho Castillo por su proximo Viaje. La pobreza que me oprimia, y dificultad de la empresa juntandose el estar muy distante el original de donde se puede hazer la copia me han retardado algún tiempo en concluirla, lo que segun mis fuerzas consegui el doze del corriente. Estos mismos motivos espero me serviran de disculpa para los defectos que V. Ex.a encontrare en dicha obra, y la benignidad con que admitira de estimulo para hazer mucho mas en adelante […]

Documento 78. *Declaración aportada por Antonia López en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con José del Castillo Aragonés. Madrid, 20-11-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

La Contray.te/ En la Villa de Madrid á veinte de noviembre de mil setez.os cinquenta, y siete; Yo el Notario recivi Juram.to por Dios nro señor, y á una señal de Cruz en forma de Dro de los q.e expresó ser la Contray.te y haviendo jurado como se requiere, ofrecio decir verdad, y preguntada= Dijo se llama Antonia Lopez que es nral de la villa de Torrijos, de este Arpado, hija de Thomas Lopez y de Angela Mattea Miranda q.e de hedad de onze años vino, desde dho su nral, á esta Corte donde reside siendo Parroquiana de la de S.n Joseph de cerca de tres años á esta parte, por vivir en la Cassa de la fabrica de los Tapizes, q.e antes lo fue de la de

Santiago mas de dos años q.e vivio en el Conv.to de S.ta Clara, q.e anteriorm.te lo fue de la dha de S.n Joseph viviendo en la Calle de Hortaleza, Casas de Administracion, q.e antes lo fue de la de s.n Sevastian un año por haber vivido en la Calle de Alcala, Casa de d.n Antonio Lasarte, q.e antes avia vivido otro año en dha Calle de Hortaleza, y Casa de Adm.on distrito de dha Parroq.a de S.n Joseph, y antes lo habia sido de la dha de s.n Sevastian catorce meses que vivio en la Carrera de s.n Geronimo Casa de d.n Thomas de Arizaga, y q.e antezedentem.te lo fue tres años de la de S.ta Cruz viviendo en la Plazuela de la Leña Cassa de d.n Fran.co Estefania; y q.e antes residio hasta dha hedad, en el referido su nral […]

Documento 79. *Declaración aportada por José del Castillo Aragonés en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Antonia López. Madrid, 20-11-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

El Contary.te// En la Villa de Madrid á veinte de Noviembre de mil setz.os cinquenta y siete; Yo el Notario recivi Juramento por Dios nro señor; y á una señal de Cruz en forma de Dro de el q.e expreso ser el Contrayente, y haviendo jurado como se requiere ofrecio decir verdad, y preguntado: Dijo se llama Joseph Castillo, q.e es nral de esta Corte, hijo de Thomas Castillo, y de Melchora Aragones q.e es Parroq.no de la de s.n Martin de diez años á esta parte, por vivir en la Calle Plazuela de s.n Yldephonso Casas de d.n Gabriel de Peralta, y q.e antes lo fué de la de S.n Luis lo demas de su vida viviendo en la Calle de s.n Juan Casas de Admon […]

Documento 80. *Información aportada por Victorian Puertolas en los despachos de soltería de José del Castillo Aragonés y Antonia López. Madrid, 20-11-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

Ynform.on/ En la Villa de Madrid dicha ora, mes, y año dhos de Presentacion de los Contrayentes y para la Ynformacion de sus Libertades Yo el Notario recivi Juramento de D.n Victorian Puertolas, Presbitero Mayordomo de Fabrica de la Yglesia Parroquial de S.n Gines de esta Corte; Y haviendo jurado in verbo sacerdotis tacto pectore en forma de Dro ofrecio decir verdad, y siendo preguntado= Dijo q.e á Joseph Castillo, y Antonia Lopez, Contrayentes por quienes es presentado los conoze, trata, y comunica con gran frecuencia en esta Corte, á el susodho toda su vida, y á la refer.a de mas de catorze años á esta parte, con el motivo de profesar intima Amistad con los susodhos, y sus Padres […]

Documento 81. *Testimonio aportado por Tomás del Castillo Aragonés en los despachos de soltería de José del Castillo Aragonés y Antonia López. Madrid, 20-11-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

Tgo/ En la Villa de Madrid dho dia mes, y año referidos de la dha Presentacion, y para la mismaYnformacion Yo el Notario recivi Juramento por Dios nuestro señor, y á una Cruz en forma de Dro del que expreso llamarse D.n Thomas Castillo, ser oficial de la Frica de los Tapizes, y vivir en la Casa donde esta establecida dha fabrica: Y haviendo jurado como se

requiere, ofrecio decir verdad, y siendo preguntado = Dijo conoze, trata, y comunica con mucha frec.ª en esta Corte à Joseph Castillo y Antonia Lopez, Contray.tes q.e le presentan; del refer.o toda su vida por ser su hermano, y á la susodha de mas de doze años á esta parte con el motivo de procesar estrecha Am.d con ella, y vivir en una Casa […] Todo lo qual dijo ser la verdad só cargo de Juramento en que se afirmó, ratificó, y lo firmó, y q.e es de hedad de veinte, y nueve años= Thomas Castillo [rubricado]. Antemi Joseph Antonio Ximenez [rubricado].

Documento 82. *Certificación de fray Manuel Ibarrola, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, sobre las libertades de de José del Castillo Aragonés y Antonia López. Madrid, 12-12-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

[…] el contraiente ha sido y es mi parroquiano desde el año de quarenta y siete a esta parte […]

Documento 83. *Certificación de Pedro López Castañeira, teniente cura de la parroquia de San Sebastián de Madrid, sobre las libertades de de José del Castillo Aragonés y Antonia López. Madrid, 14-12-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

La contray.ta fue mi Parroquiana desde el mes de Mayo del quarenta y ocho asta últimos del año del cinq.ta y uno que lo dejo de ser […]

Documento 84. *Certificación de Sebastián García Calvo, teniente cura de la parroquia de San José de Madrid, sobre las libertades de de José del Castillo Aragonés y Antonia López. Madrid, 14-12-1757* (AHDM, caja 4.198/10).

La Contrayente fue Parroq.na dos años, otros dos lo dexo de ser y despues lo es de tres años á esta parte […]

Documento 85. *Acta de matrimonio de José del Castillo Aragonés y Antonia López. Madrid, 18-12-1757* (AHDM, APJM, LM. 2, fol. 171).

Desposorio de Joseph de El Castillo. Con Ant.ª Lopez} En el año de El Señor de mil Setecientos Cinq.ta y Siete à diez, y Ocho dias de El mes de Diz.re Yo el D.or D.n Sevastian Garcia, y Calbo Then.te mayor de Cura en esta Yglesia de El Señor S.n Joseph anejo à la Parroq.l de S.n Gines de esta Corte: Habiendo precedido las tres Amonestaciones. Que Ordena el S.to Concilio de Trento para efecto de contraher matrimonio, y Examen de la Doctrina Xptiana todo Con Despacho de El Señor Vicario dado En Quinze de X.re de Este año: por ante Joseph Muñoz de Olivares su Notario: El Que se guarda en Este Archivo: Despose por palabras de presente Que hazen verdadero Matrimonio- a Joseph de El Castillo, nat.l de Esta Corte: hijo de Juan Thomas de El Castillo natural de la Ciudad y Obispado de Jaca: y de Melchora Aragones nat.l

de Mondejar En Este Arzobispado Con Ant.ª Lopez nat.l de Torrijos: hija de Thomas Lopez nat.l de Fuensalida Y de Angela Mates de Miranda nat.l de Toledo: Viven Casa de los tapizes fueron testigos: D.n Victorian de Portolas: y D.n Gregorio Casi: Prest.es Y. lo firme= D.or D.n Sevastian Garcia y Calbo [rubricado].

Documento 86. *Escritura de obligación otorgada por José del Castillo como pensionado en Roma por la Academia. Madrid, 25-9-1758* (AHPM, prot. 16.211, fol. 422).

D.n Jph Castillo vecino de Esta Corte y villa de Madrid} obligaz.n en 25 de sep.re de 1758.

Sépase por esta pública ess.ra de obligaz.n como Yo D.n Jph Castillo, Natural de esta Corte y vecino de ella, Profesor por la noble Arte de la Pintura de la Real Academia de S.n Fern.do Pensionado en el mencionado Arte, menor q.e confieso ser de veinte y cinco años aunq.e maior de Veinte: Digo; Que aviendo obtenido de la piedad del Rey nro S.or (que Dios guarde) a proposición de los S.res de la expresada Real Academia de s.n Fernando una pension de Quatro cientos Ducados de v.n annuales para mantenerse en la Corte de Roma, y perfeccionarme en el estudio del expresado Arte de Pintura, por tiempo de seis años, los q.e han de empezar a correr, y contarse desde el día que llegare a la mencionada Corte y Ciudad de Roma: en cuia vrd me obligo a cumplir en todo y por todo el Real Despacho de treinta de Mayo del año próximo pasado de mil setecientos Cinquenta y siete en que se sirbiò el Rey nro S.or establezer las leyes, y govierno de dha R.l Academia; a obedecer y cumplir exactam.te la instrucción que por ella se me diere para el método de estudio y aprovechamiento en mi facultad, y las ordenes que durante el tp.o referido de mi residencia en dha Ciudad y Corte de Roma se me comunicaren por los S.res de la expresada R.l Academia; Y assimismo me obligo a restituirme a esta Corte y reinos de España, luego que sean cumplidos los mencionados seis años que segun lo comunicado y ordenado en los estatutos de la precitada Real Academia debo residir en la enunciada Corte y Ciudad de Roma, luego q.e por la supradicha Real academia se me ordene el que buelba e estos nominados Reynos, y Corte de Madrid; Dandoseme para ello la ayuda de Costa establecida y ordenada en el acuerdo Celebrado en la Junta particular de nuebe de Mayo pasado de este presente año; Y a que abré por firme todo lo q.e va expresado en esta ess.ra me obligo con mi persona y bienes, muebles y raízes Dros y acciones avidos y por aver, y para ello doy Poder cumplido a las Justicias y Juezes de S.M. de quales quien partes q.e sean, que de mis Causas y de esta conforme a Dro puedan y deban conozer, y en especial a las de esta Corte y villa de Madrid, y acada uno insolidum, me someto y renuncio mi propio fuero Jurisdiccion domicilio y vecindad, y la ley si combenerit de Jurisdiciones omnium Judicum para q.e a ello me compelan y apremien como por Sent.ª definitiba de Juez competente pasada en autoridad de cosa Juzgada, q.e por tal lo recibo, y renuncio a todas las demás Leyes, fueros Dros y Privileg.s a mi fabor con la gral en forma; Y assimismo renuncio toda memoria de edad y beneficio de la restitución in integrum y otro cualquier Dro y Privilegio q.e como menor de los referidos veinte y cinco años aunq.e maior de veinte, debo renunciar con el Juram.to necesario para la maior valoraz.n subsistencia y firmeza de esta ess.ra en cuio testimonio assi

lo otorgo ante el presente ess.no en la Villa de Madrid a veinte y cinco de sep.re de mil Setez.tos cinq.ta y ocho: Siendo testigos; D.n Fran.co Dimberbill, Portero de dha Real Academia: D.n Pablo García Ramos; y D.n Juan Antonio Martín, residentes en esta Corte= Y el otorgante a quien Yo el ess.no doy fee conozco lo firmo= enm.do=Profesor=valga= Joseph Castillo [rubricado]. Ante mi Manuel S.n Martin [rubricado].

Documento 87. *Acta de bautismo de José María del Castillo López, primer hijo de José del Castillo. Madrid, 20-11-1758* (AHDM, APJM, LB. 3, fol. 99).

Nombres propios Joseph Maria Antonio Max.mo hixo de d.n Jph Castillo, y de d.a Ant.a Lopez. En la Iglesia del Señor S. Joseph, Anexo de la Parroquial de S. Ginès de esta Villa de Madrid à Veinte -dias del mes de Nobiembre del año de mil setecientos y Cinquenta y ocho Yo D.n Alphonso Collado Theniente de -Cura de esta dicha Iglesia Bapticè solemnemente à un -Niño, que dixeron haver nacido en diez, y ocho del dicho mes à hora de las once y m.a de la noche hijo de D.n Joseph Castillo natural de esta Corte, y de D.a Antonia Lopez natural de Torrijos en este Arzobispado de Toledo -Parroquianos de esta Iglesia, viven en la Calle de Hortaleza- Casas de los tapices pusele por nombre Joseph Maria Antonio Maximo Fuè su Padrino, que le tuvo D.n Thomas Castillo -à quien advertì el parentesco espiritual, y la obligacion de enseñarle la Doctrina Christiana. Testigos Joachim Núñez y Diego Herrero, y lo firmè. D.n Alphonso Collado [rubricado].

Documento 88. *Carta de don Manuel de Roda a don Juan de la Riva Amador. Roma, 30-1-1759* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 29 y 122).

Roma 30. de Enero de 1759. A d.n Juan de la Riva Amador. Mui S.or mio: en conseq.a del aviso que pasé a Vm en 27. de este mes, de las Ordenes con que me hallo para q.e Vm formase los asientos correspond.tes á los Pensionados p.a el estudio de las tres Artes á fin de que pueda Vm satisfacerles sus sueldos desde los dias en q.e han empezado á debengarlos, prevengo á Vm que el dia 20. de Dic.re proximo pasado de 1758 llegaron á Roma y se me presentaron d.n Joseph del Castillo y d.n Domingo Alvarez, Pintores. Y en el dia 15. del corr.te vinieron y se me presentaron d.n Domingo Lois Monteagudo, y d.n Juan de Villanueva, Architectos. Quedo á la disposicion de Vm con todo afecto rogando á Dios gue á Vm m.s a.s & [rúbrica].

Documento 89. *Cuenta de una serie de cuadros para la fábrica de tapices ejecutados por orden de Corrado Giaquinto. Madrid, 12-7-1759* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.038).

En 12. de Julio de 1759- Sre. Que sé dén por bien hechos los pagos que hán importado 37∂- r.s de V.n por los siete Quadros Copias del Jordan para la fabrica de los tapices. Señor. Por d.n Corrado Guiaquinto se han pagado á varios Pintores 37∂- r.s de Vellon, por siete Quadros

Copias del Jordan, para la fabrica de los Tapices, que se estan Executando de Orden del Rey. Y como no la hé tenido por escrito, y solo si á boca del Sor Marques de la Ensenada, y de V.S.: se hace preciso, para Resguardo de la Contaduria, se sirva V.S. mandar se estienda dicha orden; dando por bien entregadas las expresadas Copias en la citada Fabrica de tapices. En 12. de Julio de 1759.

3- A Dn Santiago Muler p.^{r} Copiar tres cuadros de Jordan para la Fabrica de los Tapizes… 15∂-

2- A Fran.^{co} Mela tambien por Copiar dos cuadros grandes de Jordan… 12∂-

1 A d.^{n} Fran.^{co} Diaz p.^{r} copiar un cuadro del mismo Autor… 5∂-

1_A d.^{n} Jph Castilla [sic] p.^{r} la copia de Otro cuadro… 5∂

7

37∂-

Documento 90. *Carta de don Tiburcio Aguirre a don Manuel de Roda. Madrid, 14-9-1761* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fols. 78 y 143).

Vino esta esquela referiada con la carta de d.^{n} Tiburcio Aguirre de 14 de Set.^{e} de 1761. Mui s.^{or} mio. Como en el dia casi solo tengo mano para medio firmar, me es indispensable de cualquiera modo que sea comunicar á VS. el encargo, y intenciones del Rei sobre esos Pensionistas, de las q.^{e} me previno á boca, quando tube el honor de presentarle sus obras, y el gusto de q.^{e} generalmente le complaciesen: Previnome se dedicasen algunos á la Pintura al fresco, y con especialidad Castillo; y entre V.S. y Preciado con maior conocimiento pueden elegir los que sean mas oportunos pero sin q.^{e} esto en manera alguna los distraiga del principal objeto, que es y debe ser el dibujo, y despues el olio: La penuria que padecemos de fresquistas es mui grande, y si estos muchachos abanzasen mucho aun les restaria en el nuevo Palacio un seguro acomodo y empleo: Pareciendome, que para asegurar las voluntades de S.M. era V.S. el mas oportuno medio, asi le expuse, que por el de V.S. daria las ordenes correspondientes, lo que me respondio repetidas vezes si por Roda, si encargarselo á Roda. Esto es por lo q.^{e} respecta á V.S. á q.^{n} ratifico las veras de mi voluntad p.^{a} quanto se sirviese mandarme, quedando de V.S. [Aguirre rubricado].

Documento 91. *Carta de don Ignacio de Hermosilla y Sandoval a don Manuel de Roda. Madrid, 10-9-1764* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 196).

Mui señor mio: Por parte del Pensionado de Pintura Dn Jph del Castillo, se presentó un Memorial a la Academia pidiendo que en atención á faltarle pocos meses p.^{a} cumplir su residenzia en Roma y hacer falta en su casa, se le conceda licencia para restituirse desde luego a ella. Visto en la Junta ordinaria de 2 de este mes se acordó concederle esta licencia y la Ayuda de Costa ordin.^{a} p.^{a} su viage, con la Calidad de que cese de percivir su pension el dia en que considere V.S. q.^{e} ha cesado en sus estudios. De orden de la Junta lo participo a V.S. p.^{a} que se

sirva mandarse llebe a efecto, y repitiendome como siempre a su oved.ª ruego á Nro señor que gue á V.S. m.ˢ a.ˢ como deseo. M.ᵈ a 10 de Sept.ᵉ de 1764. BLm de V.S. su mas atento y seg.º Serv.ᵒʳ Ygnacio de Hermosilla y de Sandoval [rubricado]. S.ʳ d.ⁿ Manuel de Roda.

Documento 92. *Carta de don Ignacio de Hermosilla y Sandoval a don Manuel de Roda. Madrid, 10-9-1764* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 193).

Muy S.ᵒʳ mio: Las obras de esos Pensionados de que V.S. se sirvió avisarme en su Cárta de 22 de Junio llegaron sin averia a esta Corte y reconocidas por los Profesores se declaró en la Junta ordinaria de 2 de este més que en las de D.ⁿ Joseph del castillo y d.ⁿ Domingo Alvarez en lugar de adelantamiento se reconoze atraso […]

Documento 93. *Carta de don Manuel de Roda a don Ignacio de Hermosilla y Sandoval. Roma, 11-10-1764* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 200).

Roma 11. de Oct.ʳᵉ de 1764. A d.ⁿ Ygn.ºde Hermosilla y de Sandoval Mui S.ʳ mio: con mi maior aprecio recibo carta de V.S. su fha 10. del corr.ᵗᵉ á q.ᵉ contestaré con la misma separacion según la diferencia de sus asuntos. Por una de ellas se sirve V.S. avisarme ha llegado sin desgracia las Obras de los Pensionados de cuia remesa di cuenta en 22. de Junio: Y que habiendose reconocido en la Junta ordinaria de 2. de este mes se declaró que en las de Joseph del Castillo, y de Domingo Alvarez se halla atraso, en lugar de adelantam.ᵗº […] Y en vista de todo, y que estos Pensionados no tienen ya tpo para practicar las advertencias, que debian hacerseles ni han practicado, especialm.ᵗᵉ Alvarez y Castillo, las que se les han hecho, no quiso la Junta que se extendiesen las que Ocurrieron en el examen de las citadas obras, y acordo, que luego, que todos cumplan, sin prorrogarseles el goze de sus pensiones un solo dia se restituiesen á esos Reinos, conforme estan obligados dandoseles p.ª ello la aiuda de costa establecida.

Documento 94. *Carta de don Manuel de Roda a don Ignacio de Hermosilla y Sandoval. Roma, 11-10-1764* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 198).

Roma 11. de Oct.ʳᵉ de 1764. A d.ⁿ Ygn.ºde Hermosilla y de Sandoval. Mui S.ʳ mio: quedo enterado de la licencia que la Academia ha concedido á d.ⁿ Joseph del Castillo para restituirse á su Casa por haver representado hacer falta en ella, y cumplir su termino de la residencia en Roma dentro de pocos meses, en cuia virtud me previene V.S. que se le dé la aiuda de costa ordinaria para su Viage y que se le cese la pension desde el dia en que yo considere que ha cesado en sus estudios. Este Pensionado desde luego que supo la licencia que la Academia le havia acordado, parece haver resuelto hacer su viage á España junto con d.ⁿ Juan de Villanueva q.ᵉ igualmente la ha obtenido. Y haviendome pedido ambos el permiso de pasar á Napoles por algunos dias para instruirse de las antiguas Pinturas del Ercolonao y de otras Obras dignas de verse y propias de sus respectivas profesiones, me ha parecido que era una especie de estudio

que podia convenirles y no tendrian otra ocasión semejante de hacerlo, por lo que he condescedido con su deseo y espero que la Academia se sirva Aprovarlo. Ratifico á V.S. mi pronta disp.on a quanto sea de su agrado y ruego á Dios le g.e m.s a.s [rúbrica].

Documento 95. *Carta de don Manuel de Silva a don Manuel de Roda. Livorno, 12-11-1764* (AMAE, Santa Sede, leg. 420, fol. 70).

Muy S.or mio. Acuso las apreciables cartas de S.Y. de 26 del pasado, y 3 del que corre, la primera me há sido entregada por los S.res D.n Joseph del Castillo, y D.n Juan de Villanueva, Profesores de la Pintura, y Arquitectura Pensionados del Rey nro S.r, á Quienes he ofrecido mi insuficiencia, y haviendo encontrado Embarcacion Ynglesa para Barzelona, Se embarcaran quanto antes para aquel Puerto, Sintiendo no me hayan empleado en Su Servicio para contextarle quanto puedan en mi los preceptos de S.Y. […] Repitome a las ordenes de S.Y. con las veras que Siempre, y ruego á Dios le g.e m.s a.s: que puede. Liorna 12 de Noviembre de 1764% Por indisposición de mi Padre BLM de V.S. su mas seg.o oblig.do Serv.or Manuel de Silva. S.or D.n Manuel de Roda.

Documento 96. *Carta de don Ignacio de Hermosilla y Sandoval a don Manuel de Roda. Madrid, 15-12-1764* (AMAE, Santa Sede, leg. 598, fol. 202).

Aprobo la Junta la licencia que V.S. dio a los Pensionados Castillo y Villanueva para su viage á Napoles: Y convino con los deseos de V.S. prorrogando a todos los que cumplan antes sus Pensiones hasta el ultimo dia de Marzo proximo siguiente.

Documento 97. *Súplica de José del Castillo al marqués de Sarria. Madrid, 1765* (AGP, Personal, caja 222/34).

Ex.mo Señor. Marques de Sarriá. Supp.ca Joseph del Castillo. Señor. Joseph del Castillo, puesto a los Pies de V.Ex.a con la m.or veneraz.on Dize que hav.do estado en Roma seis años Pensionado por S.M. para adelanterse en el Arte de la Pintura, y aviendose restituido a esta Corte, su Patria, con satisfaccion de la R.l academia de S. Fernando; se halla sin destino en donde emplear el fruto de sus estudios, y p.r consig.te sin modo de mantenerse. Por lo que pide humildem.te a V.Ex.a se ynterese con el Ex.mo S.or Marques de Squilace, a fin de que le destine la obra q.e fuere de su agrado en las q.e tiene S.M. en el nuevo R.l Palazio, y Fabrica de Tapizes; Gracia q.e espera recibir de la experimentada vondad de V. Ex.a.

Documento 98. *El marqués de Squilace ordena que Mengs emplee a Castillo en obras del real servicio. Madrid, 28-2-1765* (AGP, Personal, caja 222/34).

El Marques de Sarria. Recomienda un memorial en que expone D.n Joseph del Castillo, que ha estado en Roma seis años pensionado por S.M. para adelantarse en el Arte de la Pintura; y

habiéndose restituido a Madrid, su Patria, con satisfaccion de la Academia de S.n Fernando, se halla sin destino en donde emplear el fruto de sus estudios, y por consiguiente sin modo de mantenerse: y solicita se de orden al Pintor D.n Antonio Raphael Mengs, para que lo emplee en las Obras que tuviere por conveniente, bien sea en el Palacio, o en la Fabrica de Tapices [Al margen: Que se insinue a Mengs que examine a este Mozo, y si le hallase con disposicion de ser util que lo ocupe]. Fho en 28 de Febrero de 1765 por orden de Mengs.

Documento 99. *Carta de don Francesco Sabatini a don Manuel de Vicuña. Madrid, 10-9-1765* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja. 17.406).

A d.n Joseph del Castillo vecino de esta villa, y Pintor de Profession: formara vm. libram.to de un mil cien r.s de vellon, que debe haver por aver Pintado, a toda costa vajo la Dirección del Pintor de S.M. d.n Antonio Raphael Mens en el nuevo Real Palacio, dos sobrepuertas del quarto principal, una maior que otra, cuios travajos ha estimado el mismo Mens en seiscientos r.s por la mas grande, y en quinientos la mas chica, seg.n me tiene prevenido.

Documento 100. *Acta de bautismo de Antonio del Castillo López, segundo hijo de José del Castillo. Madrid, 8-11-1765* (AHDM, ASMM, LB. 40, fol. 500).

Antonio Castillo Lopez. En la Yglesia Parroq.l de S.n Marn de Madrid á ocho de Noviembre de mil setezietos sesenta y cinco, Yo fr. Antonio Rivera, Then.te Cura de ella, Baptizé á Antonio, florencio, Maria Joseph, hijo lex.mo de Joseph Castillo, nat.l de esta Corte, y de Antonia López, nat.l de la V.a de Torrijos de este Arobpdo. Nazió en siete del corriente, Calle de la Palma, Casas de Pedro Alimón: Abuelos Paternos Thomas Castillo, y Melchora Aragones; y Maternos Thomas Lopez, y Matea de Miranda fue su Padrino d.n Thomas Castillo, siendo test.os Jacinto Sancha, y Domingo de la Plaza, y lo firme= Fr. Antonio Rivera [rubricado].

Documento 101. *Cuenta presentada por Anton Raphael Mengs en la que se incluyen tres cuadros para la fábrica de tapices. Madrid, 12-12-1765* (AGP, Carlos III, leg. 202[1]/44).

D.n Antonio Raphael Mengs. Há hecho pintar tres Quadros de distintos tamaños, y Pintores para el servicio de la R.l Fabrica de Tapices; y haviendolos visto, y reconocido por menor los há apreciado en 10 ∂ r.s v.on, que pide á V.M. se digne mandar pagar

[Al margen: que se haga satisfacer esta suma [rúbrica]. Fho en 12 de Diz.re de 1765. por orn a Thes.ria gral].

Eccellentisimo Signor. Avendo fatto dipingere tre quadri per il servizio Della Real fabrica de Tapizi, e posti li puéis a proporzione Della fetiche e merito de cada uno come si expresa nella qui conpiegata nota, Supplico l´E: V: dara li ordini di sodisfarli e con la magior somissione le bagio le mani dandomi l´onore di essere. L: V: E: El milano Devotino ed Obbligmo

Servitore. Antonio Raphael Mengs [rubricado]. Conte del valore di tre quadri fatti peri l servizio della Real fabrica delle Tapizeria da tue profesori diversi come segue.

Un cuadro alto Pieri 15 largo 11 dipinto da D.n Giuseppe del Castillo per… 5.000 R:li / altro di 8 o 7 dipinto da D.n Domenico Albarez per… 3.000. R:li / altro della medema misura dipinto da D.n Reimondo Bayeu per… 2.000 R:li/ Suma 10.000 Reali. Visti e considerati da me per Giusti e moderati, per lo che firmo- Antonio Raphael Mengs [rubricado].

Documento 102. *Recibo de un cuadro de José del Castillo por los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 22-6-1766* (AGP, Carlos III, leg. 143²).

D.n Fran.co Vandergoten, y Hermanos, Directores de la Real Fabrica de tapizes de esta Corte= Hemos Recibido del S.r d.n Rafael Ant.o Mengs primer Pintor de Camara de S.M. un Quadro pintado por d.n Joseph Castillo sacado de órig.l de Jordan para fabricar por el ótro igual de tapizaria para el R.l Servicio q.e Repres.ta David luchando con el Oso su medida nuebe pies de ancho, y quinze de alto: Madrid-= 22 de Junio de 1766. Fran.co Vander-goten-Y hermanos [rubricado]. Mereze el prezio de R:s de V:n Cinco mil,---Antonio Raphael Mengs [rubricado].

Documento 103. *Recibo de los trabajos de pintura ejecutados para las pechinas del altar mayor de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Madrid, 1-8-1766* (AHDM, APCM, LF. 5 (1770-1781), caja 2.604).

Pintura de las Pechinas. Decimos nosotros d.n Ginés de Aguirre y d.n Joseph del Castillo, profesores del arte de la Pintura q.e hemos recibido del S.r d.n Rodrigo e Angulo may.mo de fab.ca de la Yg.a Parroch.l de S.ta cruz de esta corte // quatro mil y quatro cientos r.s de v.on p.r el importe del pintado de las quatro pechinas de los quatro Evangelistas de dha Yg.a. Mad.d 10 de Agosto de 1766. Son 4∂4000 R.s de v.n [rúbrica de Rodrigo de Angulo]. Gines de Aguirre [rubricado]. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 104. *Mengs entrega a los directores de la fábrica de tapices tres lienzos copias de Luca Giordano. Madrid, 22/29-8-1766* (AGP, Carlos III, leg. 143²).

[Al margen: Librense los 10∂-r.s dho en 29 de Agosto de 1766 al thes.ro m.or y á Mengs-}]. D.n Antonio Rafael Mengs. Dice que se han entregado en la Fabrica de Tapices tres Cuadros para Dibujos de Tapices que han de servir en Palacio nuevo. El uno pintado por D.n Joseph del Castillo sacado de original de Jordan representa á David luchando con el Oso, y esta tasado en 5.000 R.s: Otro pintado por D.n Ramon Bayeu representa á Salomon eligiendo las Victimas para el sacrificio, tasado en 3.000 Reales: Y el otro pintado por D.n Joseph Ramos que representa á Salomón escribiendo la Ley está tasado en 2.000 R.s cuyas tres partidas ascienden á 10.000 Reales de Vellón. Y solicita Mengs que se libre esta cantidad á favor de estos Ynteresados. Me tomo la libertad de Remitir á V.S.a Yll.ma los adjuntos recibos de los S.res

Directores de la R.l Fabrica de Tapizes; los quales Recibos son por los Cuadros q.e expresan; q.e sirben p.a sacar por ellos los Tapizes p.a el nuevo R.l Palazio. Por lo q.e suplico á V.S.a Yll.ma se sirba mandar satisfacer á los Ynteresados. Nro S.or le g.e m.s a.s Madrid 22 de Ag.to de 1766. B:L:M: de V.S. Yll.ma Su mayor Serbidor. Antonio Raphael Mengs [rubricado]. S.or d.n Miguel de Muzquiz.

Documento 105. *Recibo de José del Castillo por el retrato de la difunta reina doña Amalia de Sajonia. Madrid, 28-3-1767* (AGP, Personal, caja 673/24).

He rrecibido del S.or D.n Antonio Raphael Mengs, Primer Pintor de Camara de S.M. Seiscientos rr.s v.on por aver bosquexado un Retrato de la Reyna Nra S.ra D.a Amalia (q.e este en Gloria) q.e despues retoco dho S.or y p.a q.e Conste lo firmo en Madrid oy 28 de Marzo de 1767% Son 600 R.s V.on} Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 106. *Mengs para presenta una cuenta con varios lienzos ejecutados para el real servicio. Madrid, 20/24-7-1767* (AGP, Personal, caja 673/24).

Razon de gastos q.e he hecho yo D.n Antonio Rafael Mengs Primer Pintor de Camara de S.M. por el Real Servizio, q.e son como sigue.

A D.n Joseph del Castillo Pintor de esta Corte por aber bosquejado el retrato de la Difunta Reyna d.a Maria Amalia, q.e se ha hecho por orden de S.M. y retocado se mi mano para la Serenisima S.ra Prinzesa … 600,,…,,/ A D.n Fran.co Xavier Ramos por una Copia del retrato de la Reyna Madre Nra S.ra (q.e Dios aya) echo por el mismo fin… 1000,,…,,/ Mas al dicho D.n Fran.co Xavier Ramos por aber bosquejado los bestidos de los retratos del Prinzipe Nro S.or y S.ra Prinzesa retocados de mi mano q.e se enviaron a Napoles… 200,,…,,/ Suma en todo Mil ochocientos R.s V.n digo-/ 1.800,,…,,/ Madrid y Julio 20 de 1767. D.n Antonio Rafael Mengs [rubricado]. Librensele estos 1.800 R.s para que se le entreguen sin mas recado que su recivo. Fho en 24 de Julio de 1767 al tesorero m.or-} Mengs. [Al margen: en 24 de Julio de 1767 se dio orn al tes.ro m.or p.a que se le entreguen sin mas recado que su recivo}] Presenta una cuenta de los gastos que ha suplido en composturas de Pinturas, que importa 1∂8000 R.s de vellon.

Documento 107. *Recibo de José del Castillo por la pintura del testero de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Madrid, 12-8-1768* (AHDM, ASCM, LF. 5 (1770-1781), caja 2.604).

Contrata para el pintado de el Cascaron del testero del Presvit.o D.n Joseph del Castillo, Pintor Academico de la R.l de S.n fern.do: Digo he recibido del s.r d.d Rodrigo de Angulo may.mo de fab.ca de la Yg.a Parroq.l de S.ta Cruz de esta Corte // Ocho mil y ochocientos r.s de v.on p.r haver pintado al fresco el medio punto o Cascaron del testero del Presviterio de ella representando en el la Invencion de la S.ta cruz. Mad.d 12 de agosto de 1768. Son 8∂800 R.s de v.n [rúbrica de Rodrigo de Angulo]. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 108. *Acta de bautismo de Evaristo del Castillo López, tercer hijo de José del Castillo. Madrid, 28-10-1768* (AHDM, APMM, LB. 41, fol. 402).

> Evaristo Castillo Lopez} En la Yglesia Parroq.l de S.n Marn de Madrid á veinte y ocho de Oc.e de mil setecientos sesenta y ocho yo fr. Antonio Hidalgo, Then.te Cura de ella, Baptizé á Evaristo, Maria, Raphael, Jph hijo lex.mo de Joseph Castillo, nat.l de Madrid, y de Antonia Lopez, natural de la villa de Torrijos de este Arobpdo. Nazió en veinte y siete del corriente, calle alta de la Palma, casas de Adm.on fue su Padrino D.n Joseph Castillo, y le advertí el parentesco Espiritual, test.os Juan Sanchez y Marcelo Mrz, y lo firmé= Fray Antonio Hidalgo [rubricado].

Documento 109. *Extracto de una carta de Anton Raphael Mengs a Miguel de Múzquiz. Madrid, 5-11-1769* (AGP, Personal, caja 673/24).

> Haviendo mandado Pintar un Quadro grande á d.n Joseph del Castillo p.a servir de dibujo, por Completar el juego de tapizes de la Historia de Joeph, q.e sirbe en el nuevo R.l Palazio, y haviendose concluido este Quadro á mi satisfacion, considero su balor en seis mil R.s de V.on los q.e sup.co a V.S.Y. mandar satisfacer al Ynteresado S.or d.n joseph del Castillo: haviendolo ya entregado á los Directores de la R.l Fabrica de tapizes, como conozerá V.S.Y. del adjunto rezivo […]

Documento 110. *Recibo de un cuadro de José del Castillo por parte de los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 6-11-1769* (AGP, Personal, caja 673/24).

> D.n Fran.co Vandergoten y hermanos Maestros Directores de la R.l fabrica de tapices en esta Corte Hemos recivido de orden del S.or d.n Ant.o Raphael Mengs, primer Pintor de Camara de S.M. un Quadro q.e nos ha entregado d.n Joseph del Castillo pintado de su mano, de Catorze pies y ocho dedos de Alto, y de ancho diez pies y catorze dedos q.e representa Joseph en el carro triunfal reciviendo los honores q.e le mando hazer faraón, p.a acompañar a los q.e pintó d.n Corrado Giaquinto de la Historia de Joseph. Deesta R.l fabrica de tapizes de Madrid a seis de Nov.e de mil setez.tos sesenta y nueve. Fran.co Vander-gopten-Y hermanos [rubricado].

Documento 111. *Estracto de un memorial de Anton Raphael Mengs en el que informa sobre un cuadro de José del Castillo. Madrid, 9-11-1769* (AGP, Personal, caja 673/24).

> Al mismo tiempo dice que el Pintor D.n Joseph del Castillo ha concluido, y entregado un Quadro grande que ha de servir de Dibujo para completar el juego de Tapices de la Historia de Joseph en el Palacio nuevo; Y considerando su valor en 6∂-r.s de vellon pide que se le manden pagar al citado Pintor Castillo […]

Documento 112. *El marqués de Montealegre comunica a Sabatini haber dado orden al aposentador del Palacio real de Madrid con el fin de que José del Castillo copie una serie de pinturas de Giaquinto. El Pardo (Madrid), 17-1-1770* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/12).

> Señor mio. Quedo enterado por la de V.S. de ayer de que há principado á desempeñar el encargo de la direccion de los Tapices, y de sus Pintores; y en vista de lo que V.S. me expone para que dé Orden al Aposentador de Palacio, á fin de que permita que, dentro de él, puedan copiar unas Pinturas de Corrado D.n Joseph del Castillo, y d.n Joseph Brunet, discipulo éste de d.n Antonio Mengs, hé dado al Referido Aposentador la orden correspondiente; pero hé suspendido darle la que V.S. me expone en quanto á la obra aprovada por S.M. en los Quartos de los S.res Ynfantes, sobre cuyo particular yá avisaré á V.S. de quien quedo, rogando á Dios g.e su vida m.s a.s El Pardo 17. de En.o de 1770. BLM a V.S. su Serv.r El Marq.s de Montealegre [rubricado]. S.or D.n Fran.co Sabatini.

Documento 113. *Cuenta presentada por dos cuadros entregados a la fábrica de tapices por José del Castillo. Madrid, 25-7-1770* (AGP, Carlos III, leg. 40[1]).

> Razon de los Quadros q.e he executado yo, D.n Jph del Castillo para S.M. que Dios guarde, y de su R.l Orden comunicadame por su Primer Pintor de cam.a D.n Antonio Raphael Mengs; y deven servir para copiarse en tapiz, y de sobrepuertas en la Pieza de conbersacion del Quarto de S. M. en el R.l Palazio de esta corte, y para acompañar a los tapizes de la Ystoria de Joseph hechos p.r los Quadros de D.n Corrado Giaquinto; cuyos asuntos y medidas, segun consta por el adjunto recivo de los Maestros Directores de la R.l Fabrica de tapizes son los siguientes, con sus respectivos prezios.
>
> Un Quadro de siete pies, y treze dedos de alto, y de ocho pies y siete dedos de ancho, con un circulo en medio y en el una figura del tamaño del natural que representa la Profezia con sus atributos de trompeta, y espada, el espiritu S.to ynflamandola a varios niños en numero de cinco q.e la adornan, de mi invencion; el dicho circulo lo forma una moldura dorada, y le sostienen dos esfinges sobre un pedestal, y le adornan Flores hojas y coronas de Parra a ymitazion de los dhos tapizes de Joseph… 6.000 R.s V.n
>
> Otro Quadro de ygual medida y con el mismo adorno, pero con las Flores diferentes, y en el circulo una Figura del tamaño del nat.l q.e representa la sabiduría divina, armada de morrion, y escudo, un pedazo de Gloria con algunos serafines, y dos Niños agrupados q.e sostienen el Libro de los siete sellos y enzima el cordero Divino, asi mismo de mi ynvenzion … 6.000 R.s V.n
>
> Suma esta cuenta… 12.000.
>
> Madrid y Julio 25 de 1770. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 114. *Recibo presentado por dos cuadros de Castillo a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 31-7-1770* (AGP, Carlos III, leg. 40[1]).

De Horden del Brigadier de los R.[s] Exercitos de S. Mag.[d], D.[n] Fran.[co] Sabatini; Nos ha entregado D.[n] Joseph del Castillo dos Quadros Yguales Pintados p.[r] su Mano p.[a] hazer ellos dos sobrepuertas de Tapizeria, que deven servir en la Pieza de Conversacion del Quarto del Rey en el Palacio de esta Corte, y Acompañar á los Tapizes de la Historia de Joseph, q.[e] se ponen en la Citada Pieza del Tamaño de siete Pies, y treze dedos de alto, ocho Pies, y siete dedos de ancho, representan un Circulo q.[e] finge un Marco dorado sostenido de dos esfinges puestas sobre un Pedestal, el esterior de ojas de amaranto en los Angulos por la parte de arriva un vastago de Parra, que forma una Guirnalda todo alusivo á las Cenefas de los Citados Tapizes, y en el medio del Circulo una figura del tamaño natural, que representa la Profecia demostrada en sus atributos, q.[e] son el espiritu santo comunicandosele, Trompeta, y Espada con cinco Niños, q.[e] adornan, y pueblan el Citado Circulo; el otro representa la misma Orla, y Adorno, y en su Circulo una figura del tamaño natural, q.[e] Repres.[a] la saviduria divina armada con Peto, y Morrión Escudo en la Mano Derecha de la Yzquierda se descubre la Gloria algunos serafines agrupados, q.[e] sostienen el Libro de los siete sellos, en el q.[e] está el Cordero Divino: Madrid Julio 31 de 1770% Fran.[co] Vander goten Y hermanos [rubricado].

Documento 115. *Libro de cuentas de la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Madrid, 1770* (AHDM, ASCM, LF. 5 (1770-1781), caja 2.604).

FABRICA DE LA YGLE- / SIA PARROCHIAL DE / SANTA Santa Cruz/ CUENTA/ del COSTE de la Redificaz.[on]/ de dha Yglesia. / PRESENTADA / Por Dn Rodrigo de Angulo, su / Mayordomo. / AÑO DE 1770 […]

Pintor, y Dorador… 4∂ 400R.[s] á Dn Gines de Aguirre y d.[n] Jph del Castillo, Profesores del arte de Pintura, de que dieron r.[vo] en 1º de Agosto de 1766;… y los 8.800 r.[s] restantes á Joseph del Castillo, Pintor academico de la R.[l] de S.[n] fern.[do], de que dio r.[vo] en 12 de Agosto del propo año, que todas se presentan Con esta Quenta…,,23.838= 17.

Documento 116. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de dos cuadros a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 3-4-1771* (AGP, Carlos III, leg. 42[1]).

De Horden del Brigadier de los R.[s] Exercitos de Su Mag.[d] y su Primer Architecto D.[n] Fran.[co] Sabatini= Nos ha entregado D.[n] Jph del Castillo; dos Quadros Pintados por su Mano, Vno de siete Pies, y treze dedos de alto, Ocho Pies, y siete dedos de ancho Repres.[a] en una Figura del tamaño del Natural la Abundancia demostrando con una Cornucopia, q.[e] tiene en la Mano derecha con diversos frutos, en la Yzquierda un Haz de espigas, cinco Niños jugando en Varias Posturas poblando con ellos el Quadro todo lo Circunda un Circulo, q.[e] forma una Moldura dorada sostenida de dos Esfinges sobre un Pedestal, adornandole flores, ojas de Amaranto, y

en los Angulos de la parte de Arriva una Guirnalda Comp.ta de ojas de Parra ha Ymitac.on de los q.e tienen los Tapi.s de la Historia de Jph. El Otro Representa Adornos Ynterpolados con flores, Aves, y Animales, y en el medio una Guirnalda de flores en su Centro una Emblema, que Esplica la Justicia figurada con el Peso, Espada y haz Consular con Cenefa al rededor, de todo el de Conchas de seis dedos de ancho, todas ellas Yluminadas con Oro para la Perfecta Ymitacion de la Cama que tiene su Magestad hecha de Tapizeria, tiene el Referido Quadro treze Pies, y catorze dedos de alto, seis Pies, y Ocho dedos de ancho: Quedan en esta Real Fabrica para ejecutar por ellos los Tapizes que deven adornar; el Primero una sobrepuerta de la Pieza de Conversacion el Otro para una Cortina de puerta del R.l Dormitorio todo para el Real Palacio de esta Corte= Madrid, y Abril tres de mil setecientos setenta, y uno. Fran.co Vander-goten Y hermanos [rubricado].

Documento 117. *Cuenta de dos cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 4-4-1771* (AGP, Carlos III, leg. 42[1]).

Razon de los Quadros que hé executado yó D.n Joseph del Castillo, p.a S.M. q.e Dios G.e y de orden del Brigadier de los R.s Exercitos, y Arquitecto pral de S. M. D.n Fran.co Sabatini, deviendo servir para copiarse en tapiz, cuyos asuntos, y medidas segun consta por el adjunto recivo q.e presento de los Maestros Direct.s de la R.l Fabrica de Tapizes, son los sig.tes con sus respectivos prezios.

Un Quadro de siete pies, y treze dedos alto, y de ocho pies, y siete *dedos* ancho, con un Circulo en medio, y en el una figura del tamaño nat.l q.e repres.ta la Abundanzia, teniendo en la mano derecha una Cornucopia con diversos frutos, y en la yzq.a un Haz de espigas, y varios Niños en num.o de cinco: el dcho círculo le forma una Moldura Dorada, y le sostienen dos Esfinjes sobre un Pedestal adornandole ojas de Amaranto y Coronas de Parra, a ymitazion de los tapizes de Joseph: Deve servir este Quadro para sobre puerta en la pieza de conbersaz.on del Quarto de S. M. en el R.l Palazio de esta Corte, acompañándo a los dhos tapizes de Joseph: su precio es… 6.000. R.s v.on

Otro Quadro de treze pies, y *catorze dedos* alto, y seis pies, y medio, ancho, pintados en el adornos, flores, Aves, y Animales, y en el Centro un Emblema de la Justizia: circunda todo este Quadro una Zenefa de seis dedos ancha yluminada con oro: Deve servir este quadro de Exemplar p.a Cortina de Puerta en el R.l Dormitorio de S. M. del Palazio de esta Corte su precio es… 5.500 R.s V.on

Madrid 4 de Abril de 177l. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 118. *Poder otorgado por José Romeo a favor de José del Castillo. Madrid, 4-5-1771* (AHPM, prot. 18.496. fol. 792).

Poder para Cobrar de su Mag.d queda d.n Joseph Romeo a favor de d.n Joseph del Castillo en 4 de Mayo de 1771.

En la Villa de Madrid á quatro dias del mes de Mayo año de mill setecientos setenta y uno, ántemi el ss.no, y testigos parezio d.n Joseph Romeo, Pintor de Camara de su Mag.d, que dios guarde, vecino de esta Corte, Y dijo ótorga queda todo su poder Cumplido el que de día se requiere y es necesaria, más pueda y deba baler, á d.n Joseph del Castillo Vezino asimismo de esta dha Villa General mente para que en nombre del ótorgante, y representando supropia persona, ácciones y dros pida demande, reziba, y cobre, Judicial ó extrajudicial mente, de su Mag.d sus tesoreros, Arqueros, depositarios, pagadores y demas personas, que en su real nombre lo deban pagar y satisfacer en cualquier manera, ha saber todas las Cantidades de mrs que al ótrogante se le estan debiendo, y debieren en adelante, procedidos y que se procedieren de la pensión y sueldo que goza y tiene señalado en Cada un año. Como tal Pintor de camara que es el otorgante de su Mag.d Y de todo lo que rezibiere y Cobrare, de y otorgue, a favor del rey nuestro señor, y demas personas que en su real nombre lo deban pagar, los recibos Correspondientes, Cartas de pago y demas resguardos, que le fueren pedidos y necesarios con fee de entrega ó renunciacion de las leyes de ella, no pareciendo ante ss.no quela de, todo en nombre del ótorgante, y en vrd de este poder el que asimismo le Confiere para que sobre dha Cobranza, ó cualquier Cosa ó parte de ello, haga y practique todas quantas diligencias sean Conducentes, y las mismas que el otorgante haría siendo presente, que el poder que para todo lo referido y se pueda ofrecer el mismo da y otorga, sin limitación ni reservación de cosa alguna, á el dho d.n Joseph del Castillo con sus Ynzidencias y dependencias, con libre franca y general Administracion, obligación y relevacion en dro necesaria. Y con facultad, de que pueda Substituir en las personasque le pareciere revocar los substitutos, y nombrar otros de nueba que a todos releva en forma. Ya que abra por Fime este poder y lo que en su vtd se hiziere y otorgare, obliga el otorgante sus vienes muebles y raizes havidos y por haver, bajo del poderio de Justicias Competentes, renunciaciones de leyes de su favor, y la que prohibe la general renunciacion de ellas en bastante forma. En cuio testimonio, asi lo otorgo á quien Yo el ss.no doy fee conozco, y no lo firmo a causa de hallarse tremulo del pulso y no poderlo hazer, por cuia Razon lo fimo un testigo a ruego del otorgante, que lo fueron presentes, d.n Manuel Joseph de Vizcaya, francisco Perez, y Pedro Perez Guerra, residentes en esta Corte= Testigo y a ruego del otorgante. Man.l Jph de Vizcaya [rubricado]. Antemi Joseph de Ancivar [rubricado].

Documento 119. *Cuenta de dos cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 19-7-1771* (AGP, Carlos III, leg. 41[2]).

Razon de los Quadros q.e hé executado yo. D.n Joseph del Castillo, p.a S.M. q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini, Brigadier de los R.s Exercitos, y Arquitecto pral de S.M. deviendo servir de Exemplares para copiarse en tapiz, cuyos asuntos, y medidas segun consta por los adjuntos recivos de los Mros Direct.s de la R.l Fabrica de Tapizes son los sig.tes con sus respectivos prezios.

Un quadro de siete pies, y treze dedos alto, y de ocho pies, y siete dedos ancho, q.e representa la Castidad, teniendo en la mano derecha un Cetro, y en la yzq.a un ramo de cinamonio,

á compañáda de tres Niños con atributos de dha Virtud: circunda dha figura una Zenefa adornada de flores a ymitacion de los tapizes de la Ystoria de Josph, á quienes á de acompañár este Quadro, sirv.do de sobre puerta en la Pieza de convers.on del Quarto del Rey, en el Palazio de esta Corte su precio… 6.000 R.s V.on

Otro Quadro de ygual medida á el antezed.te q.e en el pintadas todas las piezas q.e han de formar el Canapé del R.l Dormitorio del Rey en el Palazio de esta Corte, es á saver Respaldo anterior, asiento y costados quatro, con otros dos pedazitos para los Brazos, todo ymitando al estilo de la Colgadura, y Cama de tapiz de S. M. su prezio… 4.000 R.s V.on Madrid, 19 de Julio de 1771.

Documento 120. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 19-7-1771* (AGP, Carlos III, leg. 41²).

D.n Fran.co Vandergoten, y Hermanos, Maestros Directores de la R.l fabrica de tapices de esta Corte Hemos recivido de órden del S.or D.n Fran.co Sabatini, un Quadro de siete pies y treze dedos de Alto, y ocho pies y siete dedos de ancho pintado por d.n Joseph del Castillo, figurando las piezas que deven servir de exemplar para el tapiz q.e se ha de hazer a imitazion de la colgadura de la Cama de S. M. q.e servirá p.a cubrir el Canapé, que se destina al real Dormitorio; y se compone de Respaldo, asiento y costados, con dos pedazos para los brazos. Madrid diez y nueve de Julio de mil setez.tos setenta y uno. Fran.co Vander-goten Y hermanos [rubricado].

Documento 121. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 19-7-1771* (AGP, Carlos III, leg. 41²).

D.n Fran.co Vandergoten y Hermanos, Mros directores de la R.l fabrica de tapices de esta Corte, Hemos recividoo de órden del S.or D.n Fran.co Sabatini, un Quadro de siete pies y treze dedos de alto, y ocho pies y siete dedos de ancho pintado por d.n Joseph del Castillo, que representa la Castidad, con un Cetro en una mano, y en la otra un ramo, acompañada de tres Niños con atributos alusibos a dha virtud, dentro de un óbalo q.e figura una moldura dorada sosteniendo dos esfinges, con ádornos de Guirnaldas de Parra, festones de ojas, y flores; el qual ha de servir p.a sacar un tapiz que servirá de sobrepuerta con la tapizeria de la Historia de Joseph en la Pieza de conversacion del Rey del Palacio de esta Corte. Madrid diez y nueve de Julio de Mil setez.tos setenta y uno. Fran.co Vander-goten Y hermanos [rubricado].

Documento 122. *Acta de bautismo de Tomás de Villanueva del Castillo y López, cuarto hijo de José del Castillo. Madrid, 19-9-1771* (AHDM, ASMM, LB. 42, fol. 210).

Thomas Castillo Lopez} En la Yglesia Parroq.l de S.n Martin de Madrid á diez y nueve de Sept.re de mil setez.os setenta y uno. Yo fr. Agustin Gutierrez, Then.te Cura de ella, Bautizé á

Thomas de Villanueva, Maria, Joseph, Fern.do Phelipe Neri, hijo lex.mo de d.n Joseph Castillo, nat.l de esta Corte, y de D.a Antonia Lopez, nral de la Villa de Torrijos de este Arobpdo. Naziò en diez y ocho del corr.te , calle de D.a Maria de Aragon, Casas num.o quinto, fue su Padrino D.n Fernando del Castillo, siendo Tgos Domingo de la Plaza, y Man.l Garcia, y lo firmè= Fray Agustin Gutierrez [rubricado].

Documento 123. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 12-10-1771* (AGP, Carlos III, leg. 41²).

Razon del Quadro q.e yo D.n Joseph del Castillo hé executado para S.M. q.e Dios G.e y de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini, Brigadier de los R.s Ex.os y Arquitecto Pral de S. M. deviendo servir de exemplar para tejer las Cortinas de la Puerta del R.l Dormitorio en el Palazio de esta Corte, cuyo asunto, y medida segun consta p.r el adjunto rezivo de los Mros Direct.s de la R.l Fabrica de tapizes es el siguiente, con su respectivo prezio.

Un Quadro de treze pies, y catorze dedos alto, y de seis pies, y medio ancho, y en el pintados varios adornos interpolados con Flores Frutas Aves y Animales en su medio un emblema de la templanza dentro de un ovalo de Flores, tiene este quadro á el reedor una Zenefa iluminada con oro ymitando a la Cama de tapiz de S. M. su prezio… R.s de V.on …5.000. Madrid doze de Oct.e de mil set.os setenta, y uno. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 124. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 12-10-1771* (AGP, Carlos III, leg. 41²).

D.n Francisco Vandergoten y hermanos, Directores de la Real Fabrica de Tapices en esta Corte: hemos Recivido de Orden del S.or D.n Francisco Sabatini un Cuadro de Treze pies y catorze de alto y seis y medio de ancho, pintado por D.n Joseph del Castillo, para Exemplar de los Tapizes que han de servir de Cortinas en las puertas de la Pieza del Real Dormitorio, á imitazion de la Colgadura de la cama de S. M.; representa varios adornos interpolados con Flores, Frutas, Aves y Animales, en su medio una Guirnalda, compuesta de Flores, en ella una Medalla de Color bronzeado con un Emblema, todo sobre fondo de color de Piedra benturina.Madrid doze de Octubre de mil setezientos setenta y uno. Fran.co Vander-goten Y hermanos [rubricado].

Documento 125. *Acta de defunción de Ángela Matea de Miranda, cuñada y suegra de José del Castillo. Madrid, 24-10-1771* (AHDM, ASJM, LD. 2, fol. 294).

D.a Angela Mathea de Miranda de estado en segundas Nuncias con D.n Thomas del Castillo, que en primeras lo estubo con D.n Thomas Lopez; recibio los santos Sacramentos, Otorgò declaración de pobre dia Veinte y uno de el mes de octubre, año de mill Setecientos Setenta y uno ante Joseph Matheo y Aguado, Es.no de su Magestad, Y por si en algun tpo le tocaren

algunos Vienes nombra por herederos à d.n Juan Antonio, D.n Carlos y a D.a Antonia Lopez de el primer Matrimonio por quanto en el Segundo no tubo ninguno. Muriò dia Veinte y tres de el mes Expresado Calle de Hortaleza, Casa de los Tapices, distrito de esta Yglesia de S.n Joseph, anejo de la Parroquial de S.n Ginès de esta Villa de Madrid, y en el dia siguiente a su fallecimiento se enterrò en la de S.n Luis, tambien anejo è dha Parroquial. Con la Cruz y asistenz.a de los Ministros de esta dha de S.n Joseph, pagò de Sepultura Quatro Ducados… ∂.044.

Documento 126. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 3-12-1771* (AGP, Carlos III, leg. 43[1]).

Razon del Quadro que yo D.n Joseph del Castillo hé executado para S. M. que Dios G.e y de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini, Brigadier de los R.s Ex.s Arquitecto pral de S. M. deviendo servir para Exemplar de una de las Cortinas de Ventana, q.e se han de tejer de Tapizeria para el R.l Dormitorio de S.M. en el Palazio de esta Corte, cuyo asunto, y medida, segun consta por el adjunto recivo de los Mros Direct.s de la R.l Fábrica de tapizes es el sig.te con su respectivo prezio.

Un Quadro de Diez, y ocho pies, y catorze dedos de alto, y siete pies, y medio de ancho, pintados en el varios adornos, y festones de flores con algunos Animales, y en el medio se vé simbolizado el elemento de la tierra, y todo á el reedor de este Quadro una Zenefa compuesta de Conchas y luminadas con oro; todo á ymitación de la Cama y colgadura de dho R.l Dormitorio,… 7.000 r.s Madrid tres de Diz.e de mil set.os setenta, y uno. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 127. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 3-12-1771* (AGP, Carlos III, leg. 43[1]).

D.n Fran.co Vandergoten y Hermanos Maestros Directores de la R.l fabrica de tapices de esta Corte, Hemos recivido de órden del S.or D.n Fran.co Sabatini, un Quadro q.e nos ha entregado d.n Joseph del Castillo pintado de su mano, de Diez y ocho pies y catorce dedos de alto, y siete pies y medio de ancho, q.e figura unas orlas de ojas y varias flores con algunos Animalitos interpolados; y al reedor una cenefita de conchas tocado con óro; y ha de servir p.a exemplar de una de las cortinas q.e en esta R.l fabrica se han de hazer de punto de tapiceria sobre fondo venturina con oro, p.a una de las ventanas del R.l Dormitorio de S. M. en el Palacio de esta Corte, compañera a la colgadura, y cama q.e está en dha Pieza. Madrid tres de Diz.e de mil setez.tos setenta y uno. Fran.co Vander-goten y h.nos [rubricado].

Documento 128. *Declaración de pobre de José del Castillo y Antonia López. Madrid, 20-1-1772* (ahpm, prot. 18.497, fol. 6).

Declaracion de pobre que otorgan D.n Joseph del Castillo y su muger en 20 de henero 1772.

En la Villa de Madrid á Veinte dias del mes de henero año de mil seecientos setenta y dos, ante mi el ss.no y testigos parecieron D.n Joseph del Castillo, y D.a Antonia Lopez, ambos marido y muger, vecinos de esta dha Villa, y natural el dho D.n Joseph de esta Corte, hijo lexitimo y de lexitimo Matrimonio, de D.n Juan thomas del Castillo ya difunto, y de D.a Melchora Aragones, natural que fue el dho su padre, de la Ciudad de Jaca reyno de Aragon, y la dha su madre, de la villa de Mondejar en este Arzobispado de Toledo. Y la referida D.a Antonia lopez, natural de la villa de Torrijos, tambien en este Arzobispado hija lexitima y de lexitimo Matrimonio, de thomas Lopez, y de D.a Mathea Angela de Miranda Ya difuntos naturales que fueron el dho su padre de Fuenzalida, y la Citada su madre de la Ciudad de Toledo, estando marido y muger, en pie y fuera de cama, sin enfermedad alguna, y ambos en su buen Juizio, memoria y entendimiento natural, el que su Divina Magestad, a sido servido darles, y creyendo como firme y verdaderamente dijeron que Crehian en el soberano Misterio de la Santisima trinidad, Padre, hijo y espiritu Santo, tres personas distintas y un solo y verdadero y en todos los demas Misterios que tiene cree, y confiesa nuestra Santa madre Yglesia Catholica apostolica Romana, bajo de cuia fee y crehencia han bibido y protestan vivir y morir, como fieles y Catholicos Christianos, temiendo ser de la muerte que es cosa natural y Cuenta a toda criatura humana y su hora dudosa, deseando estar prebenidos, para cuando la voluntad de Dios nuestro señor, fuere serbido de llebarlos de es6ta presente vida a gozar de la eterna, hazen y hordenan esta declaracion por bia de testamento, por la qual= Otorgan y Declaran hallarse pobres y no tener vienes algunos, de que poder testar, por cuia Razon piden y suplican al Señor Abad, ó theniente Cura, de la Yglesia parroquial de S.n Martin de esta Corte, donde al presente son parroquianos, y a los demas de ha donde lo fueren al tiempo de sus fallecimientos, los mande sepultar, y entierren de limosna, en la parte, sitio, y lugar sagrado, que les pareciere y hagan por sus almas todo el bien y sufragios que pudieren según y como acostumbran hazer, con los demas pobres sus feligreses= Y si por ahora ven algun tiempo les tocaren y perteneciesen algunos muebles muebles y raizes dros y acciones, asi en esta Corte como fuera de ella, en los que fueren dejar Ynstituyen y nombran, por sus unicos y unibersales herederos de todos ellos, á Joseph, Antonio, Ebaristo y Thomas de Villanueba del Castillo sus quatro hijos lexitimos, y a los demas hijos e hijas que Dios les diere en adelante, para que los hayan gozen, y hereden, enteramente para siempre jamas con la bendición de dios nuestro señor, y la de los otorgantes, y les piden y encargan que los encomienden a su Magestad santisima, y hagan por sus almas todo el bien que pudieren= Y por la presente Declarazion, revocan, anulan, y dan por nulos y de ningun balor ni efecto, Otras quales quiera, testamento, Cobdizilos, poderes para testar, y demas disposiciones, qua ántes de esta hayan hecho y otorgado, por escripto, de palabra, u otra cualquier forma, para ninguna balga, ni hagan fee en Juizio ni fuera de el, excepto esta declaración de pobre, que al presente hazen y otorgan, que quieren balga, por su ultima y final voluntad, en aquella bia y forma que mas haya a lugar en dro, en cuio testimonio, y para sumar firmeza, ambos, marido y muger, ási lo otorgaron y firmaron, á quienes yo el ss.no, doy fee conozco, siendo presentes, por testigos llamados y rogados Juan antonio Perez, thomas Ybañez, y Blas Mellado, vecinos

y residentes en esta Corte= D.ª Antonia lopez. D.n Joseph del Castillo [rubricado]. Antemi Joseph de Ancivar [rubricado].

Documento 129. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 26-3-1772* (AGP, Carlos III, leg. 43²).

Razon del Quadro q.e he executado yó, D.n Joseph del Castillo p.ª S. M. q.e Dios G.e, y de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Brigadier de los R.s Ex.s y Arq.o Pral de S. M. deviendo servir para exemplar de las Cortinas de Puerta del R.l Dormitorio del Palazio de esta Corte, cuyo asunto y medidas segun consta p.r el adjunto recivo de los Mros Direct.s de la R.l Fábrica de tapizes, es el sig.te con sus respectivo prezio.

Un Quadro de treze pies, y catorze, dedos de alto y seis y medio de ancho, y en el pintados varios adornos ynterpolados con flores, y diferentes Animales, y en el medio un Emblema de la Prudencia circundado de una Guirnalda de flores tiene este Quadro unas Zenefa comp.ta de conchas yluminadas de oro, ymitando a la Colgadura de la Cama de tapiz de S. M. su prezio es cinco mil r.s de Vellon … 5.000 R.s V. Madrid y Marzo 26 de 1772% Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 130. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 26-3-1772* (AGP, Carlos III, leg. 43²).

D.n Fran.co Vandergoten y Hermanos, Directores de la R.l Fabrica de tapizes en esta Corte, Hemos recivido de orn del señor D.n Fran.co Sabatini, un Quadro de treze pies, y Catorce dedos de Alto, y de ancho seis y medio, pintado por D.n Joseph del Castillo para exemplar de hazer el tapiz, que ha de servir de Cortinas para las Puertas de la pieza del Real Dormitorio, a ymitacion de la Colgadura de la Cama de S. M.; representa varios adornos interpolados con Flores, Aves, y Animales, en su medio una Guirnalda compuesta de Flores, en ella una medalla de Color bronceado con un emblema, todo sobre fondo de Color de Piedra Benturina. Madrid y Marzo 26 de 1772% Fran.co Vandergoten y Hermanos [rubricado].

Documento 131. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 3-6-1772* (AGP, Carlos III, leg. 44¹).

D.n Fran.co Vander-goten Hermanos Maestros Directores de la R.l Fabrica de tapizes de esta Corte, Hemos recivido de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini un Quadro de siete pies y medio de ancho, y diez y ocho y catorze dedos de alto, pintado por d.n Joseph del Castillo para exemplar de hazer el tapiz q.e ha de servir de cortina para las ventanas de la Pieza R.l Dormitorio compañero a la cama de S.M. representa varios ádornos interpolados con flores, frutas, Aves, y Animales, en su medio una Guirnalda compuesta de flores en élla una medalla de color bronzeado con una emblema, todo sobre fondo color piedra venturina: y seis medallas pinta-

das por el mismo d.n Jph del castillo, representan los quatro tiempos del año y dos elementos para los medios de las cortinas de puertas y ventanas de á pie y m.o de alto, y uno de ancho en obalo cada una. Madrid tres de Junio de Mil setez.tos setenta y dos. Fran.co Vander-goten y Hermanos [rubricado].

Documento 132. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 28-6-1772* (AGP, Carlos III, leg. 44[1]).

Razon del Quadro q.e he executado yó D.n Josef del Castillo para S. M. q.e Dios G.e y de orn del S.or D.n Fr.co Sabatini, Brigadier de los R.s Ex.os y Arq.to Pral de S. M. deviendo servir para exemplar de cortinas de Ventana del R.l Dormitorio de S. M. en el Palazio de esta Corte cuyo asunto y medida, segun consta por el adjunto rezivo de los Maestros Direct.s de la R.l Fabrica de tapizes es el siguiente con su respectivo prezio.

Un Quadro de Diez, y ocho pies, y catorze dedos alto, y de siete pies y medio ancho, pintados en el varios adornos, ynterpolados con Flores, frutas, Aves, y Animales, y en su medio una Guirnalda compuesta de flores con un emblema significando el Fuego: todo á ymitacion de la Cama de tapizeria de S. M. su prezio… 7.000 R.s V.on

Yd. seis Quadros de pie, y medio alto, y uno ancho, representan en emblema los quatro tiempos del año, y dos elementos, y deven servir para texer los medios de las zitadas Cortinas, como tambien consta por el adjunto nombrado rezivo, su prezio … 0660.

Madrid, 28 de Junio de 1772. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 133. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 15-7-1772* (AGP, Carlos III, leg. 44[1]).

Razon del Quadro q.e yó D.n Joseph del Castillo, hé executado p.a S. M. q.e Dios G.e y de orn del S.or Don Francisco Sabatini Brigadier de los R.s Ex.os y Arq.o Prinzipal de S. M. deviendo servir para exemplar de las Cortinas de Puerta q.e se hazen de tapiz para el R.l Dormitorio de S. M. en el Palazio de esta Corte, cuyo asunto, y medida segun consta por el adjunto rezivo de los Mros Direct.s de la R.l Fabrica de tapizes, es el sig.te con su respectivo prezio.

Un Quadro de treze pies, y catorze dedos alto, y de seis y medio ancho, pintados en el varios adornos ynterpolados con Flores frutas, Aves, Animales, y en su medio una Guirnalda con un Emblema, todo a ymitación de la colgadura de la Cama de S. M. su prezio… 5.000. R.s V.on

Madrid, 15 de Julio de 1772. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 134. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 15-7-1772* (AGP, Carlos III, leg. 44[1]).

D.n Fran.co Vander-goten y Hermanos Maestros Directores de la R.l fabrica de tapizes de esta Corte Hemos recivido de orden del s. D.n Fran.co Sabatini un Quadro de treze Pies y catorze

dedos de alto y de ancho seis y medio, pintado por d.ⁿ Joseph del Castillo, para exemplar de hazer el tapiz q.ᵉ ha de servir de cortina en una de las Puertas de la Pieza del R.ˡ Dormitorio, á imitazion de la colgadura de la cama de S. M. representa varios ádornos interpolados con flores, frutas, Abes, y Animales, en su medio una Guirnalda compuesta de flores, en élla una Medalla de color bronzeado con un emblema todo sobre fondo de color de Piedra Benturina, Madrid quinze de Julio de mil setez.ᵗᵒˢ setenta y dos. Fran.ᶜᵒ Vander-goten y Hermanos [rubricado].

Documento 135. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para el oratorio portátil del infante don Carlos. Madrid, 27-10-1772* (AGP, Carlos III, leg. 44²).

Razon de las Pinturas q.ᵉ yó D.ⁿ Josef del Castillo hé executado para el Oratorio del Seren.ᵐᵒ Señor Ynfante D.ⁿ Carlos, cuyos asuntos, y medidas, son los sig.ᵗᵉˢ con sus respectivos prezios. La Concepcion de N. Sra. con varios Angeles, pintada en una lamina de Cobre, su alto pie, y quatro dedos y medio, y ancho un pie y dos dedos, y medio, su prezio… 1.200. R.ˢde V.ᵒⁿ/S. Josef con el Niño Jesus, y varios Serafines, pintado en una lámina de Cobre ovalada, su alto un pie, y dos dedos y medio, su prezio… 600./ San Carlos Borromeo adorando un Crucifixo, pintado asimismo en Cobre de la medida anterior su prezio… 600./ 2400./ Madrid 27 de octubre de 1772. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 136. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 5-1-1773* (AGP, Carlos III, leg. 45²).

D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Vander-goten y Hermanos Maestros Directores de la R.ˡ Fabrica de tapizes de esta Corte Hemos Recivido de orden del S.ᵒʳ D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Savatini Brigadier de los R.ˢ Exercitos, Caballero de la Orn de Santiago, y Arquitecto principal de S.M. Siete Pinturas echas por d.ⁿ Joseph del Castillo para sacar por ellas ygual Numero de Tapizes para servidumbre del Rey en su R.ˡ Dormitorio del Palacio de esta Corte: a saver Dos quadros Yguales su alto dos pies y dos dedos y de ancho dos pies y doze dedos que han de servir p.ª exemplar de los tauretillos de dho R.ˡ dormitorio. Un quadro Apaysado de dos pies y treze dedos de ancho y un pie y nueve dedos de alto para exemplar de la Almoada del Reclinatorio de S.M. en el ciptado R.ˡ dormit.º Otro quadro su alto tres pies y onze dedos y ancho Cinco pies y diez dedos para exemplar de la Mampara de la Chimenea de dho R.ˡ Dormitorio por la parte anterior: Otro Quadro de la misma medida para exemplar de la dha Mampara por el ynterior: Dos Quadros yguales su alto dos pies y de ancho lo mismo para exemplar de los Respaldos de las Sillas de dho R.ˡ Dormitorio: Otros dos quadros su alto dos pies y diez dedos y su ancho tres pies para exemplar de los Asientos de dhas Sillas Representandose en todas ellas adornos ynterpolados con flores Aves y Animales todo ymitando a la Cama, y Colgadura que S. M. tiene de esta espezie Madrid y Henero a 5 de 1773= Fran.ᶜᵒ Vander-goten y Hermanos [rubricado].

Documento 137. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 5-1-1773* (AGP, Carlos III, leg. 45[2]).

Razon de los Quadro q.[e] yó Dn Joseph del Castillo hé executado para el Rey Nro. Sr q.[e] Dios G.[e] y de orn del Sor Dn Fran.[co] Sabatini Brigadier de los R.[s] Ex.[s] Cav.[o] del orn de S.[n] tiago y Arq.[o] prinzipal de S. M. deviendo servir para exemplar de los tapizes q.[e] completarán el Mueble del R.[l] Dormitorio de S.M. en el Palazio de esta Corte, cuyo asunto, y medidas, segun consta por el adjunto recivo q.[e] presento de los Maestros Direct.[s] de la R.[l] Fábrica de tapizes es el sig.[te] con sus respectivos prezios.

Dos Quadros yguales su alto dos pies, y dos dedos, y de ancho dos pies, y doze dedos, para exemplar de los asientos de tauretillos de dho R.[l] Dormitorio… ∂760.

Un Quadro Apaysado su ancho dos pies y treze dedos, y alto un pie, y nueve dedos, para exemplar de la Almohada del Reclinatorio de S.M. en dho R.[l] Dormitorio… ∂400.

Otro Quadro su alto tres pies, y onze dedos, y ancho cinco pies, y diez dedos, para Exempl.[r] de la Mampara de la Chimenea de dho R.[l] Dormitorio, p.[r] la parte anterior… 1.300.

Otro Quadro de la misma medida para exemplar de la dha Mampara p.[r] la parte ynt.[or]… 1.200

Dos Quadros yguales su alto dos pies, y de ancho lo mismo, para exemplar de los Respaldos de las sillas de dho R.[l] Dormitorio… 800

Otros dos Quadros su alto dos pies, y diez dedos, y su ancho tres pies, para Exemplar de los asientos de dhas sillas Representándose en los Zitados Quadros, adornos ynterpolados con Flores Aves, y Animales, todo ymitando a la Cama, y Colgadura q.[e] S. M. tiene de esta espezie… ∂720.

Suma… 5180.R.[s] V.[on]

Madrid, y Enero, á 7 de 1773. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 138. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 5-8-1773* (AGP, Carlos III, leg. 46[2]).

Dn Fran.[co] Vander-goten y Hermanos Directores de la R.[l] Fabrica de tapizes de esta Corte Hemos Recivido de orn del Sor Dn Fran.[co] Savatini Brigadier de los R.[es] exercitos Cavallero de la Orn de Santiago y Arquitecto prinzipal de su Magestad. Vn Paño que Repres.[ta] Cinco Cazadores que se Retiran de ella los dos de primer termino el uno á Cavallo Conversando con el otro a pie que tiene varias Aves y Animales en la Mano en ademan de Cargarlas sobre un Asno en el que esta Sostenido y a sus pies diferentes Aves, Alcavanes Anades y Conejos todo muerto y mas al estremo del Quadro los pertrechos de Caza Como Escopeta morral y frasco de Polvora y al lado Siniestro dos Perros echados el uno dormido y a lo lejos dos hombres el uno apretandose la Evilla del Zapato y el otro observandolo su ancho treze pies y Catorze dedos y alto Nueve pies y Seis dedos. Vna Sobrep.[ta] que Repres.[ta] Pertrechos de Cazador con varias Aves Conejos y Liebres muerto, todo en grupo su ancho tres pies y diez dedos y alto

Cinco pies y seis dedos. Otra Sobrepuerta que Representa un Grupo de Anades Muertas con pertrechos de Cazador que Consisten en escopeta morral y frasco de Polvora su ancho quatro Pies y Cinco dedos y de alto Cinco pies. Pintadas por el S.or d.n Jph del Castillo para sacar por ellas ygual Numero de Paños que deven servir de Adorno a la Pieza de Camara del Quarto del SS.mo S.or Principe de Asturias en el Palaczio de S. Lorenzo. Madrid 5 de Ag.to de 1773. Fran.co Vander-goten y Hermanos [rubricado].

Documento 139. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 10-8-1773* (AGP, Carlos III, leg. 46[2]).

Razon de los Quadros q.e é executado yó D.n Joseph del Castillo para el Rey N.S. q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cav.o del orn de Santiago y Arq.o pral de S. M. deviendo servir p.a Copiar p.r ellos a tapizes de la Pieza de Cam.a del sereniss.mo S.or Prinzipe en el R.l Palazio de S.n Lorenzo, cuyos asuntos, y medidas son las siguientes, como consta p.r el adjunto rezivo q.e presento de los Mros Direct.s de la R.l Fab.a de tapizes con sus respectivos prezios.

Vn cuadro de treze pies, y catorce dedos ancho, y de nueve pies, y seis dedos de alto q.e repres.ta varios Cazadores, dispuestos para retirarse a Casa desp.s de hecha la caza á hora de ponerse el Sol con varios Conejos, y Aves, su prezio… 9.000…

Otro Quadro p.a Exemplar de sobrepuerta su ancho quatro pies, y cinco dedos, y alto cinco pies, repres.ta un grupo de Anades, y Palomas torcazes muertas y entre estas Aves, una Escopeta, su pr.o… 1.500…

Otro Quadro asimismo para otra sobrep.ta su ancho tres pies, y diez dedos, y alto cinco pies, y seis dedos, pintados en el Conejos Perdiz, Oropendola, Escopeta y Morral, todo agrupado; su prezio… 1.500… Suma esta C.ta. 12.000 R.V.on

Madrid, 10 de Agosto de 1773. Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 140. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 20-1-1774* (AGP, Carlos III, leg. 47[2]).

D.n Fran.co Vander-goten y hermano, Directores de la R.l Fabrica de tapizes de esta Corte, de orn del S.or D.n Fran.co Savatini, Brigadier de los R.es Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto, hemos Recivido del señor d.n Josef del Castillo. Un Quadro pintado por su mano para sacar por el otro igual de Tapizeria que debe servir á el adorno de la Pieza de Camara del Quarto del serenissimo señor Principe en el Palacio de S.n Lorenzo de quatro Pies y treze dedos de Ancho, su Alto quatro y Catorze, Representa a barias Aves con una liebre todo muerto, y interpolado con fruta puesto sobre un pedazo de Capitel de Columna= Madrid y Enero Veinte de mil setecientos setenta y quatro%

fran.co Vander-goten y Hermanos [rubricado].

Documento 141. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros a los directores de la fábrica de tapices. Madrid, 2-5-1774* (AGP, Carlos III, leg. 47[3]).

Dn Fran.[co] Vander-goten y hermano, Directores de la R.[l] Fabrica de tapizes de esta Corte, de orn del Sor Dn Fran.[co] Sabatini, Brigadier de los R.[s] Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto, hemos recivido de d.[n] Josef del Castillo Quatro Quadros pintados por su mano para sacar por ellos los Tapizes que han de adornar la Pieza de Camara del Quarto del serenissimo señor Principe en el Palazio de Sn Lorenzo el uno de nueve Pies y Quatro dedos de Ancho, y nueve y medio de Alto, Representa un Joven a Cavallo, con un Montero á pie con dos Palomas en la mano que buelven de Caza. En segundo Termino uno sobre un Cavallo, que está beviendo en un Arroyo, y a lo lejos una Arboleda y Peñascos, los otros dos para sobre Balcones de tres Pies y quatro dedos de Alto, cinco y onze dedos de Ancho, Representa varias Aves muertas y un Zorro comiendo un Conejo; El otro Representa diferentes Abes muertas y un Bilano sobre ellas comiendo en una; El Quarto y ultimo dos Pies y quatro dedos de Ancho, Nueve y medio de Alto, Representa dos Anades en el Agua y otra muerta sobre un Tronco la está deborando un Aguilucho; Madrid dos de Mayo mil setecientos setenta y quatro% fran.[co] Vandergoten y herma.[o] [rubricado].

Documento 142. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 2-5-1774* (AGP, Carlos III, leg. 47[3]).

Razon de los Quadros q.[e] yó Dn Josef del Castillo hé executado p.[a] el Rey Nro S.[or] q.[e] Dios G.[e] de orn del Sor Dn Francisco Sabatini Brigadier de los R.[s] Ex.[os] de S. M. y Arq.[o] prinzipal deviendo servir p.[a] copiar p.[r] ellos los tapizes q.[e] han de adornar la Pieza de Cam.[a] del Quartodel ser.[mo] Sor Prinzipe en el Palazio de S. Lor.[zo] cuyos asuntos, y medidas son las sig.[tes] segun consta por los adjuntos rezivos q.[e] pres.[to] de los Direct.[s] de la R.[l] Fab.[a] de tapizes con sus respect.[os] prez[s].

Vn Quadro su ancho quatro pies, y treze dedos y alto, quatro, y catorze, repres.[ta] varias Aves con una Liebre agrupadas con fruta y ruinas de fabrica; su prezio… 1.000…

Otro Quadro su ancho nueve pies, y quatro dedos y alto nueve, y ocho, repres.[ta] un pais con un Joven á Cavallo, un Montero a pie le acompaña con unas palomas en la mano, en acto de bolber de Caza, y en seg.[do] term.[o] otra figura sobre un Cavallo q.[e] beve de un Arroyo con perros, Penáscos y Arboledas, su prezio… 5.000…

Otro quadro su ancho cinco pies, y onze dedos y alto tres, y quatro, repres.[ta] un Bilano sóbre un Grupo de Aves muertas, su prezio … 1.000…

Otro Quadro su ancho cinco pies, y treze dedos y alto tres, y quatro repres.[ta] un Zorro com.[do] un Conejo y un Gato sóbre un Arbol q.[e] yntenta quitársele, su prezio… 1.000…

Otro Quadro su ancho dos pies, y quatro dedos y alto nueve, y ocho repres.[ta] dos Anades en el Agua, y otra muerta sobre un tronco q.[e] la está deborando un Aguilucho, su prez.[o]… 1.500… Suma esta C.[ta].9.500 R.[s] V.[on] Y para q.[e] conste firmo esta Cuenta oy 2 de Mayo, año de 1774% Josef del Castillo [rubricado].

Documento 143. *Noticia del dinero entregado a Castillo por los dibujos de la edición del Quijote de la Academia de 1780. Madrid, 10-5-1774* (ARAE, libro 13, junta celebrada el 10 de mayo de 1774).

> La Academia acordo, se den al Pintor Castillo 4.000- r.s de v.n a cuenta de los dibujos que esta haciendo para la nueva edicion de d.n Quixote.

Documento 144. *Velaciones nupciales de José del Castillo y su mujer Antonia López. 23-8-1774* (AHDM, APMM, LM. 27, fol. 262).

> Joseph del Castillo con Ant.a Lopez. En la Ygl.a Parroq.l de s.n Marn de Madrid a veinte y tres de Ag.to de mil setez.os setenta y quatro. Yo fr. Benito Fernz Noblino Th.e Cura de ella. En vrd de una Certificaz.on dada por el D.or D.n Sebastian Garzia Calbo Then.te mayor de cura de S.n Gines de esta Corte, por la qual con esta comenta estar legitimam.te Desposado en Diez y ocho de Diz.re de mil setez.os cinq.ta y siete Joseph del Castillo, nral de esta Corte, hijo de Juan Thomas del Castillo, nral de la Ciu.d y obpd de Jaca, y de Melchora aragones, nral de Modexar, de este Arzobpdo; con Antonia Lopez, nral de Torrijos, hija de Thomas Lopez, nral de Fuensalida, y de Angela Mates de Miranda de la Ciu.d de Toledo; Y en conseq.a; de la zitada Certificaz.on les di las Bediz.es nupciales, en el Oratorio de esta Parroq.a según previene el ritual Romano, y lo firme. Fray Benito Fer Noblino [rubricado].

Documento 145. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 15-10-1774* (AGP, Carlos III, leg. 47[3]).

> D.n Cornelio Vandergoten Director de la R.l Fabrica de Tapizes en esta Corte de orn del S.or D.n Fran.co Savatini Brigadier de los R.s Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto; É recibido del S.or d.n Josef del Castillo, Un Quadro pintado por su mano pará sacar por el el Paño que ha de adornar la Pieza de Camara del quarto del Serenis.m S.or Principe en el Palacio de S.n Lorenzo de Diez y ocho Pies y treze dedos de ancho, y nueve y medio de Alto, Repres.ta siete Cazadores sentados en corro merendando, Un Pobre, su mujer y un hijo que llegan á pedir limosna, Uno de ellos le alarga un pedazo de Pan, la Caza y Escopetas puestos a un lado los demas Arnifes por el suelo delante de la merienda que tienen puesta sobre un Mantel blanco, su lejos un Pais con algunos Arboles Madrid 15 de &.bre de 1774- Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 146. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 15-10-1774* (AGP, Carlos III, leg. 47[3]).

> Razon del Quadro q.e yó D.n Josef del Castillo he executado para el Rey Nro S.or q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Brigadier de los R.s Exercitos, y primer Arquitecto de

S.M. deviendo servir p.ª sacar por el uno de los tapizes q.e han de adornar la Pieza de Cam.ª del quarto del Serenis.mo S.or Principe en el R.l Palazio de S.n Lor.zo cuyo asunto, y medida, el siguiente, segun consta por el adjunto rezivo q.e pres.to del Direct.r de la R.l Fabrica de tapizes, con su respectivo prezio.

Vn Quadro de Diez, y ocho pies y treze dedos ancho, y de nueve pies, y medio alto repres.ta una merienda de Cazadores, a donde llegan tres pobres a pedir limosna, y uno de ellos alarga un pedazo de pan, los trastos de la caza arrimados a un lado, y por tierra con Arboles en primer termino, y un Pais á lo lejos, abundancia de comida sobre un Mantel & p.ª cuyo trabajo ymporta… 9.000 R.s V.on

Madrid 15 de Oct.e de 1774- Josef del Castillo [rubricado].

Documento 147. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 12-1-1775* (AGP, Carlos III, leg. 88[2]).

De orden del S.or d.n Fran.co Savatini Cavallero del orden de Santiago, Brigadier de los R.s Exercitos de S. M. y su primer Arquitecto, he rrecivido del S.or d.n Josef del Castillo Un quadro pintado por su mano para sacar por el el Tapiz que ha de adornar la Pieza de Camara del quarto del Serenisimo señor Principe en el Palacio de S.n Lorenzo. Representa varios Perros luchando con un Benado mettido en el Agua, Su ancho quatro Pies y doze Dedos Alto Nueve Pies y Doze dedos. Madrid 12 de Enero de 1775. Comelio Vander-goten [rubricado].

Documento 148. *Cuenta y razón del caudal de la Real Academia Española desde el día veinte y seis de enero de mil setecientos setenta y cuatro hasta el veinte de enero de mil setecientos setenta y cinco. Madrid, 28-1-1775* (ARAE, leg. 121-25).

[…] Ytem son data quatro mil R.s de V.n pagados de orden de la R.l Academia en 10 de Mayo de 1774 a Josef del Castillo encargado por la misma R.l Academia de los dibujos de las Estampas que han de servir en la edición de D.n Quixote, seg.n consta de la misma orn, y de R.vo puesto al margen de ella.

Documento 149. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 28-3-1775* (AGP, Carlos III, leg. 88[2]).

De orn del S.or d.n Fran.co savatini Cavallero del orn de S.n Tiago Brigadier de los R.s Exercitos de S. M. y su primer Arquitecto he rrecivido del señor D.n Josef del Castillo Un Quadro pintado por su mano para sacar por él el tapiz que ha de adornar la Pieza de Camara del cuarto del serenis.mo S.or Principe en el Palacio de S.n Lorenzo. Repres.ta Una Zorra Cogida de un Perro y dos Cazadores que el Uno la vá a dar con la Escopeta Su Ancho cinco pies y doze dedos y Alto nuebe Pies y doze Dedos Madrid 28 de Marzo de 1775- Comelio Vander-goten [rubricado].

Documento 150. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 23-4-1775* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

Razon de los cuadros q.e yó D.n Josef del Castillo, he executado p.a el Rey Nro. S.or q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini cav.ro del orn de Santiago, y Arq.o pral de S.M. deviendo servir, de Exemplares p.a los tapizes q.e han de adornar la pieza de Cam.a del Quarto del Ser.mo S.or Prinzipe en el R.l Palazio de S.n Lorenzo, cuyos asuntos, y medidas son los sig.tes segun consta p.r los adjuntos rezivos q.e presento del Director de la R.l Fabrica de Tapizes con sus respectivos prezios.

Vn quadro ancho quatro pies, y doze dedos y alto nueve pies, y doze dedos, q.e representa varios perros luchando con un Venado metido en el Agua, su prezio… 1.500.

Otro quadro Alto nueve pies, y doze dedos y ancho cinco pies, y treze dedos, q.e repres.ta una Zorra acosada de perros, y de dos Cazadores el uno en acto de dar con la escopeta a la dha Zorra; su prezio … 2.500. Madrid y Abril 23 de 1775. Suma… 4.000 R.s V.on Josef del Castillo [rubricado].

Documento 151. *Que se le entregue a José del Castillo un adelanto por los dibujos de la edición del Quijote de la Academia de 1780. Madrid, 9-5-1775* (ARAE, libro 13, junta celebrada el 9 de mayo de 1775).

Asimismo acordo la Academia que el S.or Tesorero de 4.000 r.s a d.n Josef Castillo a cuenta de los dibuxos que esta haciendo para la obra de d.n Quixote.

Documento 152. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 14-8-1775* (AGP, Carlos III, leg. 49²).

De orden del Señor d.n Fran.co Sabatini Cavallero de la orn de Santiago Brigadier de los Reales Exercitos de S. M. y su primer Arquitecto, he recibido del S.or d.n Joseph del Castillo un quadro Pintado por su mano para sacar por el él tapiz que ha de adornar la Pieza de Camara del quarto del Serenis.mo S.or Principe, en el Palacio de S.n Lorenzo; reprez.ta tres Cazadores un Perro parado, uno de ellos señalando á otro, que esta apuntando, las Liebres que huyen, el Terzero, viene ácercandoze á ellos, con la Escopeta al hombro un ave en la mano, y un Perro a su lado, á lo lejos un Pays, y Arboleda su Ancho 9 pies y 4 Dedos Alto 9 p.s y 12 Dedos, Madrid 14 de Agosto de 1775. Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 153. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 18-9-1775* (AGP, Carlos III, leg. 49²).

Razon del Quadro q.e yó D.n Josef del Castillo, hé executado p.a S.M. q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cav.o del orn de Santiago, y Primer Arquitecto de S.M. debiendo

servir p.ª exemplar del tapiz, q.e há de adornar la Pieza de Cam.ª del Serenis.mo S.or Prinzipe, en el R.l Palazio de S.n Lorenzo, cuyo asunto, y medida es el siguiente, segun consta por el adjunto rezivo q.e presento del director de la R.l Fábrica de tapizes, con su respectivo prezio.

Vn Quadro su alto nueve pies, y doze dedos, y su ancho nueve pies y quatro dedos, q.e representa tres cazadores, un Perro parado, uno de ellos señalando á otro q.e está apuntando liebres q.e huyen, el terzero viene azercandose á ellos, con la escopeta á el hombro, y un Ave en la mano, y un Perro á su lado, a lo lejos, un Pais, y Arboleda; su prezio… 4.000 R.s V.on Madrid 18 de Sept.e 1775. Son 4∂000 R.s V.on} Josef del Castillo [rubricado].

Documento 154. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros al director de la fábrica de tapices. Madrid, 14-11-1775* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

De Orn del Señor d.n Fran.co Sabatini Cavallero de la orn de Santiago, Brigadier de los Reales Exercitos de S. M., y su primer Arquitecto, he recibido del S.or d.n Joseph del Castillo, diez y seis cuadros, para sacar por ellos los tapizes, que han de adornar el Gavinete de la S.ma S.ra Princesa en el R.l Palacio del Pardo, Representa Talla de Varios Colores, áves, y flores Ynterpolado en ella. Toso sobre fondo ázul, los seis tienen de Alto 9. pies y 7 dedos, su ancho 2 pies, y 7 dedos, y medio cada uno, y los que han de servir para las seis Sobrepuertas, su Alto 3 pies y 14 dedos, y ancho 3 pies y 12 dedos, (son Yguales todas seis) en cada una ay un Niño, alegorico, que Expresa un árte; dos Rinconeras del mismo Alto de 9 pies y 7 dedos, el ancho de la una 10 dedos, y el de la otra 6 dedos; y dos para Sobre Balcones de 7 pies y 2 dedos de ancho y su Alto de cada una 8 dedos y medio son las dos Yguales Madrid 14 de Noviembre de 1775. Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 155. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 21-11-1775* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

Razon de los Quadros q.e yó D.n Josef del Castillo, hé executado p.ª el Rey Nro S.or q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cav.o del orn de Sant.o Brigad.r de los R.s Ex.os y primer Arq.o de S. M., baxo la Direcc.on del S.or D.n Ant.o Raphael Mengs Primer Pintor de Cam.ª de S.M. deviendo servir p.ª Exemplares de los tapizes q.e han de adornar el Gav.te de S.A. la S.ra Prinz.ª en el R.l Sitio del Pardo, cuyos asuntos, y medidas son las sig.tes segun consta por el adjunto rezivo q.e pres.to del Director de la R.l Fab.ª de tapizes: con la explic.on del ymp.te de esta obra segun se expresa avaxo.

Seis quadros yguales, su alto nueve pies y siete dedos, y su ancho dos pies, y siete dedos, y medio Repres.tan un ornato Colorido, a él q.e forma medio, un candelero bronceado: varias Aves, y flores q.e lo hermosean, y adornan.

Otros seis quadros yguales entre sí p.ª exemplares de las Sobrep.tas su alto tres pies, y catorce dedos, y su ancho tres y doce, pintados del mismo estilo q.e los anteriores, con un Niño colorido en cada una q.e esgrime un Arte.

Mas otros dos quadros p.ª exempl.ˢ de Rinconeras, su alto nueve pies, y siete dedos, y Diez dedos de ancho. el uno y el otro seis, pintados á el estilo dho.

Mas, otros dos cuadros yguales, p.ª exempl.ˢ de los sobrebalcones su alto cada uno ocho dedos, y m.º y su ancho siete pies, y dos dedos Compañ.ˢ en el estilo á los anterior.ˢ

Los pintores q.ᵉ me an ayudado, p.ª cumplir con esta obra, son los q.ᵉ siguen con el prezio de cada uno. D. Ant.º Carnizero… 2.500- D. Jph Beraton… 2.000- D. Gaspar Yllofrio… 1.800. D. Man.l Cruz… 720- Los Gastos de telas, Colores, vastid.ˢ oro p.ª luzearla &.ª ymp.ta… 1.233. Mi trabajo en esta obra… 8.000. Suma esta C.ta 16∂253. Madrid 21 de Nov.ᵉ de 1775. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 156. *José del Castillo solicita el título de pintor de cámara del rey. Madrid, 6-6-1776* (AGP, Personal, caja 222/34).

D.n Joseph del Castillo, Pintor. Dice que desde el año 1765 se le ha empleado por el primer Pintor de camara de V.M. Mengs en obras del real servicio, especialmente para los Tapices, parte de los quales ha tenido el honor de poner a la vista de V.M. en varias ocasiones. Y hallándose con numerosa familia que mantener, y sin medios suficientes para ellos solicita que V.M. se digna a admitirle en el numero de sus Pintores con la asignación que fuere de su real agrado. Al margen: Inf.ᵉ al May.mo m.ʳ oyendo a Mengs. Fho en 6 de Junio de 1776.

Documento 157. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 7-6-1776* (AGP, Carlos III, leg. 51¹).

Razon del Quadro q.ᵉ hé executado yó D.n Josef del Castillo para el Rey Nro S.or q.ᵉ Dios G.ᵉ de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cav.ro del Orn de S.tiago. Brigadier de los R.ˢ Ex.os de S.M. y su primer Arquitecto, deviendo servir p.ª exemplar de uno de los tapices q.ᵉ han de adornar la pieza de Cam.ª del Quarto del Ser.mo S.or Prinzipe, en el R.l Palazio de S. Lor.zo cuyo asunto, y medida es el siguiente segun consta por el adjunto rezivo, que presento del Director de la R.l Fab.ª de tapizes, con su respect.º prezio. Vn Quadro alto nueve pies, y doze dedos, y ancho siete pies, y doze dedos, q.ᵉ repres.ta dos pescadores tirando la red q.ᵉ tienen echada en el Rio, a la orilla de él está una Mujer sentada junto á ella un Niño con un pez.en la mano, y otros en una Cesta; adornado con Arboledas, y vista de Pais a lo lejos: su prezio… 4.000 R.ˢ V.on Madrid 7 de Junio de 1776. Son 4.000 R.ˢ V.on} Josef del Castillo [rubricado].

Documento 158. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 7-6-1776* (AGP, Carlos III, leg. 51¹).

De Orn del S.or d.n Fran.co Savatini, Cavallero del Orn de Santiago, Brigadier, de los R.es Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto, he recivido, del S.or d.n Joseph del Castillo, un cuadro, pintado por su mano, para sacar por el, él Tapiz que ha de adornar, en la Pieza de Camara

del quarto del Serenis.mo S.or Principe, en el Palacio de S.n Lorenzo; repres.ta dos Pescadores Tirando su red, que tienen hechada en el rio, á la órilla de él, una muger sentada, junto á ella un niño que tiene un Péz en la mano, y otros en una Cesta; adornado con Arboledas, y vista de Pays, su medida es de 7 pies y 12 dedos de ancho y de Alto 9 pies y 12 dedos Madrid 7 de Junio de 1776. Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 159. *Que José del Castillo no vuelva a ejecutar dibujos para la edición del Quijote de la Academia de 1780 sin antes preguntar cuánto costaría cada diseño. Madrid, 18-6-1776* (ARAE, libro 13, junta celebrada el 18 de junio de 1776).

Habiendo yo hecho presente a la Academia que d.n Joseph del Castillo pedia que se le diese dinero a cuenta de los dibujos que está haciendo para la obra de d.n Quijote, se acordó que se suspenda el dársele hasta saber quanto ha de llevar por cada dibujo de los hechos, y que hiciese lo que me encargó la Academia supiere del mismo Castillo.

Documento 160. *Que se deje para otra ocasión la resolución sobre si José del Castillo debe de continuar ejecutando los dibujos para la edición del Quijote de la Academia de 1780. Madrid, 20-6-1776* (ARAE, libro 13, junta celebrada el 20 de junio de 1776).

Para cumplir con el encargo de la Academia estuve con Castillo, quien me dixo que no podía hacer los dibuxos de la obra de d.n Quixote por menos de 20 doblones cada uno, de lo que di cuenta y se acordó reservar esto para determinarlo en otra Junta.

Documento 161. *Que se le paguen los dibujos realizados por José del Castillo para la edición del Quijote de la Academia de 1780 y que se le suspenda el encargo hasta nueva orden. Madrid, 1-7-1776* (ARAE, libro 14, junta celebrada el 1 de julio de 1776).

Habiendose tratado de dar al Pintor d. Joseph del Castillo algun socorro para los dibuxos que ha hecho para las Laminas de d.n Quixote, y expresando el S.or Lardizaval que pide por cada uno veinte doblones, depués de una larga conferencia, se acordó que se paguen a Castillo los ocho dibujos que tiene entregados á razon de los veinte doblones que ha pedido, y que se suspenda hacer otros hasta nueva orden.

Documento 162. *Informe del contralor general sobre la solicitud presentada por José del Castillo según los dictámenes de Mengs. San Ildefonso (Segovia), 7-8-1776* (AGP, Carlos III, leg. 202[1]/13).

Ex.mo S.or El Contr.or Gral. Con su orn de 8 de Junio ultimo se sirvio V.E. dirigirme a Ynforme el adjunto Memorial de d.n Joseph del Castillo quien solicita que S.M. se digne admitirle por uno se sus Pintores con la asignación que fuese de R.l agrado. Para poder dar cumplim.to la debida exactitud a la citada orn de V.E. pasé dos oficios al primer Pintor de Camara d.n

Antonio Rafael Mengs, y de sus contextos, con fechas de 18 del referido mes de Junio, y 13 del proximo pasado, resulta manifestar este Profesor que al expresado Castillo se le ha empleado en varias obras del R.l Servicio acreditando en ellas su puntualidad en la egecución, tanto en las de su propia inventiva, como en las copias que se le ecargaron para la R.l Fabrica de tapices, habiendo merecido la R.l azeptación de S.M. las tres pinturas que hizo para el oratorio del Ynfante, q.e representan la concepción de Nra S.ra S.n Jph, y S.n Carlos; y en la misma forma diferentez Paises que se hallan colocados en el Quarto de la Princesa Nra S.ra, y que considera al nominado Castillo por su habilidad y hombría de bien acreedor a que se le asignen annualm.te 9∂ R.s pagandosele la mitad del valor de las obras que se le ecargaren para el R.l servicio, precediendo la estimación que de ellas hicieren el primer Pintor de Camara de S.M. y en ausencia de este los dos Pintores de Camara que eligiere; y que si las tales obras fueren hechas por borroncitos de otro Pintor de S.M. se le pague solamente la tercera parte del precio en que se estimare. Y finalm.te que juzga este por unico medio de que a los Pintores encargados de las obras pertenecientes a S.M. se les sugete y obligue a que destinen todo el tiempo para su desempeño sin divertirle a otras para Particulares sin expresa orn, y permiso de sus Superiores; y tambien contribuirà a que se esmeren, y hagan progresos en el arte ~~los proporcionarà~~ proporcionandolos a los ascensos de que se hicieren dignos. Como en la R.l Casa, ny en la R.l Camara hai establecida clase de Pintores, spre ha sido su nominación del soberano arbitrio de S.M. y con diversidad en la signación de los sueldos, lo que se acredita por la existencia de los que presentemente gozan de esta gracia, demas del mencionado primer Pintor d.n Antonio Rafael Mengs, y son d.n Andres de la Calleja, que disfruta de 30∂ R.s de v.n anuales, d.n Antonio gonzalez 12∂, d.n Antonio Velazquez 18∂: d.n Fran.co Bayeu 30∂.; d.n Mariano Salvador Maella 18∂, y d.n Jph Carlos de Borbon 9∂. En esta inteligencia, y en la de que la mayor parte de dhos Pintores estan ocupados en las obras que se ofrecen en los R.s Palacios de Madrid, y Sitios R.s y otros encargos del R.l Servicio, se hallan retardados los Quadros que deben Servir para la execucion de los tapices, y de que se sigue notable perjuicio a los mismos intereses de S.M: me parece que V.E. pudiera proteger esta instancia con recomendación cerca de S.M. Sobre todo V.E. executará lo que estime mas conforme, y arreglado. S.n Yldefonso 7- de Ag.to de 1776.

Documento 163. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros al director de la fábrica de tapices. Madrid, 9-8-1776* (AGP, Carlos III, leg. 88[2]).

De Orn del S.or d.n Fran.co Savatini, Cavallero del orden de Santiago Brigadier de los R.es Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto; he recivido del S.or d.n Joseph del Castillo, siete quadros Pintados por su mano; a saver uno de 6 pies y 12 dedos de ancho y su alto 9 pies y 13 dedos repres.ta en un cuadro, y en el centro de el dos figuras alegoricas. Otro de 3 pies y 8 dedos de ancho y alto 5 pies repres.ta una Bailarina llevada del aire. Otro su ancho 3 pies y 14 dedos y su alto 5 pies y 1 dedo repres.ta otra Bailarina llevada por el aire. Otro de 3 dedos de ancho y de alto 9 pies y 13 dedos tiene flores, y adornos antiguos. Otro de 10 dedos de ancho

y de alto 9 pies y 13 dedos repres.ta lo mismo que el antezedente. Otro, su ancho 11 dedos y su alto 9 pies y 13 pies y 2 dedos repres.ta un niño sobre un Carro tirado de delfines; Todo estos quadros estan pintados á el modo de algunos fragmentos de las Pinturas del Hercolano sobre fondo encarnado, en las Cenefas las molduras doradas, y interiormente el fondo morado con los adornos de flores, en uno, y otro fondo para por ellos sacar los tapizes que han de adornar el Gavinete de la Ser.ma S.ra Princesa en el R.l Palacio de S.n Lorenzo Madrid 9 de Agosto de 1776. Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 164. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 9-8-1776* (AGP, Carlos III, leg. 88[2]).

Razon de los Quadros q.e yó D.n Josef del Castillo hé executado p.a el Rey Nro S.or q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cav.o del orn de Santiago, y primer Arq.o de S. M. dev.do servir para ejemplares de los tapizes q.e han de adornar el Gavinete de la ser.ma S.ra Prinzesa en el R.l Palazio de S.n Lorenzo, cuyos asuntos, y medidas son los sig.tes según consta por el adjunto rezivo q.e pres.to del Director de la R.l Fab.a de tapizes con sus respectivos prezios. Vn Quadro de seis pies, y doze dedos de ancho, y de nueve pies, y treze dedos de alto, pintados en el festones de flores, con pajaros sobre fondo encarnado, una moldura de color de oro q.e cierra un plano morado, y sobre este se vé un quadro con dos fig.s con un marco, ymitando las pinturas de Ercolano su prezio… 2.500- Otro Quadro de tres pies, y ocho dedos de ancho, y de alto cinco, pies y en el pintada sobre un fondo negro una Baylarina con moldura á color de oro, y festones de flores á el reedor, su prezio… 1.000- Otro quadro de tres pies, y catorce dedos de ancho, y alto cinco pies, y un dedo, comp.o en la obra á el anterior solo q.e varia en figura, y flores, su prezio… 1.000- Otro de tres dedos de ancho, y de alto nueve pies y treze dedos pintado en el un feston de flores, su prezio … 200- Otro de diez dedos de ancho, y de la dha altura con doble feston de flores, su prezio… 400- Otro su ancho onze dedos, y de la misma altura, y de yg.l significado, su prezio… 400- Otro Quadro su ancho cinco pies, y seis dedos, y su alto tres pies, y dos dedos, repres.ta á un Niño en un carro tirado de Delfines sobre un fondo morado, con una moldura a color de oro q.e le haze marco, y al reedor festones de flores, y pajaros, sobre fondo encarnado, su prezio… 600. 6.100. Madrid 9 de Agosto de 1776. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 165. *Cuenta presentada por Castillo por haber reparado al fresco la pintura de la bóveda del dormitorio del infante don Antonio en el palacio del Pardo. Madrid, 13-12-1776* (AGP, Carlos III, leg. 52[2]).

De orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cav.ro del on de Santiago, Brig.r de los R.s Ex.os y Prim.r Arq.o de S.M. he pintado a fresco, varios pedazos, q.e se havian caido de pintura en la Boveda del Dormitorio del S.or Ynfante D.n Ant.o en el R.l Palazio del Pardo aviendola limpiado toda, y compuesto las aberturas q.e tenia; cuyo ymp.te es el sig.te He gastado en Carruaje… 0240. en

Colores, Molerlos, y Pinz.s… 0150. Por mi trabajo… 1.500. 1.890- Y para q.e Conste doy la pres.te C.ta firmada. Madrid 13 de Diz.e de 1776. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 166. *Cuenta y razón del caudal perteneciente a la Real Academia Española de la Lengua desde el día cuatro de febrero de mil setecientos setenta y seis hasta el veinte de enero de mil setecientos setenta y siete. Madrid, 28-1-1777* (ARAE, leg. 121-25).

[…] Mas mil y seiscientos r.s pagados a d.n Josef del Castillo… 1.600.

Documento 167. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 24-3-1777* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

Razon del Quadro q.e yo D.n Josef del Castillo, hé pintado p.a el Rey Nro. S.or q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini cav.o del orn de Santiago, y Primer Arq.o de S.M. &.a deviendo servir para exemplar p.a los tapizes q.e han de adornar el Gavinete de la Ser.ma S.ra Prinzesa en el R.l Palazio de S.n Lor.zo cuyo asunto, y medida es el sig.te segun consta por el adjunto rezivo q.e pres.to del Director de la R.l Fab.a de tapizes; con su respectivo ymporte. Vn Quadro de onze pies, y quinze dedos de ancho y de nueve pies, y treze dedos de alto, pintados en el festones de flores sobre fondo encarnado con alg.s pajaros, y cameos q.e haz.n fondo á los dhos feston.s sigue una moldura á color de oro, q.e haze marco á un fondo morado, sobre este se finje un Quadro colorido con quatro fig.s de tres pies de alto q.e asidas de las manos forman una Danza vajo un Portico, sostenido de Columnas Doricas, y por los Yntercolumnios se vé una vista de Pais: sobre este quadro en el medio se vé un vaso de Marmol con flores y de el salen dos vastagos de Parra q.e circundan dos ovalos, y en cada uno un Niño de claro, y oscuro, q.e representan dos Amorcillos, sobre fondo de Agata: todo sobre el estilo de los fragmentos del Erculano. Cuyo travajo ymp.ta siete mil r.s de V.on Y p.a q.e conste lo firmo en Mad.d á 24 de Marzo de 1777. Son 7.000. R.s V.on} Josef del Castillo [rubricado].

Documento 168. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 24-3-1777* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

De orn del S.or d.n Fran.co Savatini Cavallero del Orn de Santiago Brigadier de los R.es Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto, he recivido de d.n Josef del Castillo un quadro para por el sacarr Ygual tapiz que ha de adornar el Gavinete del Ser.mo S.or Principe en el R.l Palacio de S.n Lorenzo representa festones de flores, sobre fondo encarnado, con algunos paxaros, y Cameos que hazen fondo á los festones; sigue una moldura de color de óro, que haze marco a un fondo morado, y sobre este se finje un quadro Colorido con quatro figuras de tres pies de alto que ásidas de las manos forman una Danza bajo un Portico sostenido de seis Columnas Doricas, y una vista de pays, se mira por los Yntercolumnios: sobre este quadro en su medio se vé un vaso de marmol con flores, y de el salen dos sarmientos con ojas de Parra que circun-

dan dos ovalos, y en cada uno un Niño de claro, y óscuro, que representan dos Amorcillos, sobre fondo de Agata: todo sobre el estilo de los fragmentos antig.s su medida de ancho 11 pies y 15 dedos y Alto 9 pies 13 dedos Madrid 24 de Marzo de 1777/ Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 169. *Que se le pague un retrato a José del Castillo. San Ildefonso (Segovia), 3-8-1777* (AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.760/3).

S.n Yldefonso 3. de Ag.to 1777. A los Dir.res de Correos. El Rey quiere que á d.n Joseph del castillo, dador de este, se le entreguen de los caudales de la Renta de Correos [mil y ochocientos] dos mil r.s v.n con que se le gratifica por un Retrato del Principe que ha hecho vestido con el Ropage de la Insigne Orden del Toyson, á fin de enviarle á Roma para que se coloque en el Palacio de España. Lo participo á V.SS. para su cumplimiento, y ruego á Dios le g.de m.s a.s S.n Ildefonso 3. de Agosto de 1777. S.res Directores de la R.ta de Correos.

Documento 170. *Se encarga a José del Castillo la restauración de los frescos del Casón del Buen Retiro. San Ildefonso (Segovia), 4-8-1777* (AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.760/3).

S.n Ildef.o 4 . de Agosto 1777. A d.n Mathias Mrnz Lopez. Puede vm. disponer que el Pintor d.n Joseph del Castillo retoque lo que se haya descascarado de la pintura que hizo Jordan en el Cason; pero convendrá que lo execute al temple; ~~por que~~ pues al fresco seria mucha obra, y habria precision de quitar aun lo que no está enteramente descascarado, ~~pues~~ siendo forzoso q. para esta especie de pintura ~~era preciso forzoso hechar reboco~~ se hechase nuevo estuco. Acaso irá por alla d.n Antonio Ponz á verlo, y dirá al Pintor lo q. conviene hacer. Dios g.de &

Documento 171. *Noticia de los trabajos preparatorios para la restauración de los frescos del Casón del Buen Retiro. Madrid, 5-8-1777* (AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.757/19).

Ex.mo S.or Señor. El dia 28 del pasado, estubieron en este Sitio los Pintores D.n Andres Calleja, d.n Jph del Castillo, y con una Escalera de mano, registraron lo que ay que componer en el cason, y antecason, y previnieron el modo de construir los andamios para Executarlo. Y con el deseo de ganar el tiempo, hé hecho hazer el andamio pral, y mas elevado que está yá concluyéndose, y oy por la mañana lo han visto d.n Antonio Ponz, y el referido Castillo, y les á parecido vien, a quienes hé manifestado la orden de V.E. de ayer, y creeré empieze Castillo desde mañana á componer lo descascarado, con las prevenciones que en ella se advierten […] Dios g.e a V.E. los m.s a.s que puede, y deseo. B.n Retiro 5 de Agosto de 1777- Ex.mo S.or Señor. Mathias Martinez Lopez [rubricado].

Documento 172. *Que José del Castillo restaure los frescos del Casón del Buen Retiro bajo la dirección de Andrés de la Calleja. Madrid, 6-8-1777* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.025/2).

> Señor mio. Siendo preciso, para satisfacer una Orden del Rey comunicada verbalmente á d.n Andres de Calleja por el Conde de Floridablanca, destinar al Pintor d.n Josef Castillo, para componer lo maltratado, que han ocasionado diferentes goteras en la Pintura de Jordan del Casón, y antecason del R.l Sitio del Buen Retiro, disponga V.S. que el expresado Castillo se dedique á ello por unos dias vajo la direccion del mismo Calleja. Dios gue á V.S. m.s a.s como deseo. Madrid 6. de Agosto de 1777. BLMaVS. Su m.r Serv.r El Marq.s de Montealegre [rubricado]. S.or d.n Francisco Sabatini.

Documento 173. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 11-8-1777* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

> Razon del Quadro q.e he executado para el Rey Nro. S.or q.e Dios G.e de orn del S.or D.n Fran.co Sabatini Cavallero de la orn de S.n tiago, y Primer Arq.o de S.M. deviendo servir para exemplar de los tapizes q.e han de adornar el Gavinete de la Ser.ma S.ra Prinzesa en el R.l Palazio de S.n Lorenzo, cuyo asunto, y medida, es el sig.te segun consta por el adjunto recivo q.e presento del Director de la R.l Fabrica de tapizes. Vn Quadro de onze pies, y quinze dedos ancho y de nueve, pies, y 13 dedos alto: repres.ta festones de flores, sobre fondo encarnado con algunos pajaros, y cameos, q.e hazen fondo á los festones; sigue una móldura de color de oro, q.e haze marco á un fondo morado, sobre él q.e se finje un quadro colorido con quatro figuras q.e forman un sacrificio con un Candelabro en medio, q.e lo adornan con festones de flores; devaxo de un portico sostenido de seis Columnas Doricas: sobre este quadro se vé un Vaso de marmol con flores, y de el salen dos vastagos de Parra q.e circundan dos ovalos, y en cada uno un Niño de claro, y oscuro, sobre fondo de Agata, todo sobre su estilo de los fragmentos del ercolano. Su prezio siete mil reales de Vellon Y p.a q.e conste doy la pres.te cuenta firmada. Madrid 11 de Agosto de 1777. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 174. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 11-8-1777* (AGP, Carlos III, leg. 88²).

> De orn del S.or d.n Fran.co Sabatini, Cavallero del Orden de Santiago, Brigadier de los R.es Exercitos de S.M. y su primer Arquitecto, he recivido de d.n Josef del Castillo un quadro pintado por su mano para por el hazer Ygual tapiz que ha de ádornar el Gavinete del Ser.mo S.or Principe en el R.l Palacio de S.n Lorenzo, representa festones de flores sobre fondo encarnado con algunos pajaros, y Cameos que hazen fondo a los festones; sigue una moldura de Color de óro, que haze marco a un fondo morado, sobre el que se finje un quadro colorido

con quatro figuras de tres pies de alto que forman un sacrificio con un Candelabro en medio, que lo ádornan con festones de flores; devajo de un Portico sostenido de seis Columnas Doricas: sobre este quadro se vé un vaso de marmol con flores, y de el salen dos vastagos de Parra que circundan dos ovalos, y en cada uno un Niño de claro, y óscuro que demuestran dos Amorcillos sobre fondo de Agata: todo sobre el estilo de los fragmentos del Ercolano, su medida de ancho 11 pies y 15 dedos y alto 9 pies 13 dedos Madrid 11 de Agosto de 1777/ Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 175. *Acta de defunción de Fernando del Castillo, hermano de José del Castillo. Madrid, 3-11-1777* (ASSM, LD. 33, fol. 199).

D.ⁿ Fernando del Castillo de Edad de treynta y siete años, de Estado Soltero, natural de esta Corte, hijo lexitimo de Don Thomas del Castillo, y de melchora Aragonés (difuntos), vivia en el Real Sitio del Buen Retiro. Recibió los Santos Sacramentos, y murio en tres de Noviembre de mil setecientos setenta y siete. Hizo una Declaración en veinte de octubre de mil setecientos sesenta y ocho ante Francisco Antonio Viret Escribano Real en que Expresó no tener vienes de que poder testar Nombro por su heredera a la referida su Madre, y a falta de esta a Don Thomas, y Don Josef del Castillo sus hermanos. Y se le Enterro de Secreto con liz.ª del Señor Vicario en esta Ygl.ª Parroq.l dieron de Fabrica ocho ducados. Ycomo Then.te m.or lo firme. D.r D.n Juan Ant.o de Yrusta [rubricado].

Documento 176. *Se da orden para que siempre que quiera José del Castillo pueda acceder a copiar las pinturas del Casón del Buen Retiro. Madrid, 28-12-1777* (AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.752/72).

Palacio 28. de Diz.re 1777. A d.n Mathias Mrnz Lopez. Disponga vm. Que siempre que el Pintor d.n Joseph Castillo ó sus discipulos fueren á copiar las pinturas á fresco del Cason de ese Sitio, se les abra, y se les permita estar el tiempo que necesitaren, y á las horas q.e les acomode. Dios g.de á vm. m.s a.s &

Documento 177. *Se comunica a Matías Martínez López el pago de los trabajos por la restauración del fresco del Casón del Buen Retiro. Madrid, 29-12-1777* (AGP, Administración Patrimonial, Buen Retiro, caja 11.760/3).

Palacio 29. de Diz.re de 1777. A d.n Mathias Mrnz Lopez. He prevenido á los directores de Correos q.e delos caudales de esta venta se entreguen al tesorero de ese sitio 13d200 r.s v.n para q con ellos disponga vm. se satisfagan al Pintor d.n Joseph Castillo 9.000-r.s v.n por el trabajo q.e ha tenido en retocar y reparar la pintura á fresco del Cason de ese Sitio: ~~2d200~~ dos mil y doscientos r.s á otro pintor de adornos q.e finxió de marmol los rodapies de dho Cason; y dos mil r.s para pagar á Domingo Vrili los carros de tierra q.e ha hecho conducir desde las

escabaciones del Prado á los Jardines de ~~dho~~ ese otro sitio á razon de medio real cada uno. Lo participo á vm. para que acuda el Pagador á percivir lacitada suma, y para q.e despues haga vm. dhos pagos. Dios g.de &

Documento 178. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 19-7-1779* (AGP, Carlos III, leg. 89[1]).

Razon De los Quadros q.e yó D.n Josef del Castillo, hé pintado p.a el Rey Nro S.or q.e Dios G.e de orn del S.or Don Fran.co Sabatini, Cav.ro del ord de Santiago, Mariscal de Campo de los R.s Ex.os y Primer Arq.o de S.M. &.a dev.do servir p.a Exemplares de los tapizes q.e han de adornar la Pieza de tocador de la Seren.ma Señora Prinzesa de Asturias del R.l Palacio del Pardo, cuyos asuntos, y medidas son los sig.tes con sus respectivos prezios, según consta por el adjunto rezivo q.e pres.to del Director de la R.l Fabrica de tapizes. Vn Quadro su alto 9 pies, y 9 dedos, y su ancho 13 pies, q.e repres.ta una vista del R.l Sitio del Retiro mirando azia el Jardin del Cavallo, el q.e se vé por encima de la Tapia, un hombre, y una Mujer subidos sobre un potril q.e alli ay p.a poder verle con un Muchacho q.e yntenta subirse: dos Señoras sentadas en conversaz.on sobre el mismo potril: Vna Pasiega sentada á el Pie, y sombra de unos Arboles dando de mamar á un Niño, y a su lado una Mujer en pie, con la mantilla sobre los hombros haziendole alg.a fiesta. No lejos se vé un Jardinero con un cesto de fruta sobre la caveza: Y en primer termino otro Jardinero vestido de Majo presentando á una señora varias flores, q.e rezive su criada en un pañuelo blanco: detrás del Jardinero se vé un acompañante de la señora, corto de vista el q.l busca alguna moneda p.a gratificar á el dho: subiendo los escalones p.r donde se baxa á el Par-terre vá un Petimetre con una Señora de Bata asidos del brazo: A la yzquierda del Quadro se vé sobre un Pedestal la Estatua de Ysis, a lá qué está mirando un militar vestido de Azul apoyado sobre un baston y junto á este sentada en tierra, está una señora con Bata de color de rosa, y a su lado, y buelto de espaldas, un Militar vestido de encarnado con el sombrero puesto sentado sobre un escalon: Asy mismo variedad de Arboles en primero, y seg.do termino; su prezio es nueve mil r.s de v.on… 9.000- Dos Quadro su alto el mismo q.e el anterior y su ancho de 4 pies, y 12 dedos q.e repres.a la baxada de la calle de la Montera á la Puerta del sol, desde donde se descubre un pedazo de la C.a de Correos: Y una señora con Basquiña, y Mantilla acompañada de un Majo está ajustando unos Claveles q.e la presenta una ramilletera puesta de Rodillas; Otra Ramilletera sentada en el suelo la ofreze un tiesto de perpetuas, teniendo junto á si otro de Alvaca, y una cesta con variedad de Flores, y sobre ella una tabla con una cazuela de Rosas: Otra Ramilletera vierte un delantal de flores en el suelo, y un Mozo de Cordel lleva sobre el hombro un tiesto de claveles, viendose á lo lejos otra fig.a q.e vende Agua de Zevada y dos Mujeres con Mantilla: su prezio cinco mil r.s de V.on… 5.000- Otro de dho alto, y de ancho 3 pies, y 7 dedos, repres.ta una Naranjera recostada sobre una cesta con Naranjas, puesta en Jarras, mirando á dos tunos q.e recostados a una Esquina y picando el uno tavaco, y el otro alargandole el papel, la dizen algun requebrajo: su prezio tres mil r.s de v.on…

3.000- Otro del referido alto, y de ancho 2 pies, y 2 dedos repres.ta una Cuajadera, con una Moza de cofia q.e há salido á comprar Cuajada, y un simple de costado á la pared de la Casa de un Alquilador de cavallos. Cuya muestra sé vé colgada de una ventana: su prezio mil quinientos r.s v.on… 1.500- Otro de alto como los antezd.s y ancho 1 pie y 2 dedos repres.ta un Buñuelero con su cesto, y un chico q.e le dá el ochavo del Buñuelo q.e tiene en la mano su prezio quinientos r.s de V.on… 500- Suma… 19.000 R.s v.on Madrid 19 de Julio de 1779. Son 19.000 R.s v.on} Josef del Castillo [rubricado].

Documento 179. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros al director de la fábrica de tapices. Madrid, 22-7-1779* (AGP, Carlos III, leg. 89[1]).

De Orn del señor D.n Fran.co Savatini, Comendador de Fuente el Maestre en la Orn de Santiago, del consejo de S.M. en el de Guerra, mariscal de campo de sus Reales Exercitos, y Director Comand.te del cuerpo de Yngenieros. He Recivido de d.n Josef del Castillo; Cinco quadros Pintados por su mano para sacar por ellos iguales tapices que serviran de adorno en la pieza de Tocador de la señ.a Princesa en el Palacio del Pardo. El Primero representa una Vista del Jardin del Retiro azia las tapias del caballo de bronze sobre las que se descubre este: aun lado un grupo de figuras de primer termino de las que una de Jardinero dá unas flores que recive en un Pañuelo una muger, otra que lo esta mirando, y un Militar que arrima á su bista las manos para dár alguna propina al Jardin.o mas al medio un Petimetre, y una S.ra de Bata asuntos del brazo: la estatua de Ysis sobre un pedestal que observa un militar apoiado sobre un bastón, y a su lado una S.ra con bata de color de rosa sentada en un escalón del Jardin, junto á ella otro militar con casaca encarnada, y en segundo termino barias figuras pequeñas en distintas posturas: su ancho 13 pies, alto 9 pies y 9 dedos. Otro Representa la entrada de la calle de la Montera por la Puerta del sól una ramilletera con barias flores en una cesta, y Cazuela algunos tiestos, otra que suelta en el suelo flores que traé en el delantal: un Mozo con un tiesto en el hombro, una S.ra acompañada de un hombre que tiene capa de grana ajustando con la Ramilletera unos claveles, y un niño bestido a la Olandesa que huele uno que tiene en la mano, y barias figuras pequeñas, con la bista de las casas de aquél territorio: su ancho 4 pies y 12 dedos, alto 9 pies y 9 dedos. Otro Representa un Esquinazo de la fuente del Abanico con una Naranjera bendiendo Naranjas que tiene en una cesta, y en el suelo, mirando á dos jóvenes que conversan con ella el uno picando tabaco, y el otro dandole el papel, con la bista de Arboles de áquel terreno: su ancho 3 pies y 7 de dos alto 9 pies y 9 dedos. Otro Representa una vista del Combento de las Alessas con una mugér que bende Quajada á una moza que tiene un plato en la mano, y en segundo termino un hombre simple recostado en la tapia de una casa de alquiler de caballos. Su ancho 2 pies y 2 dedos, alto 9 pies y 9 dedos. Y el otro representa un Muñolero, y un Niño que lleva uno en la mano, y con la otra le dá el dinero, con una bista de Casa. Su ancho 1 pie y 2 dedos, alto 9 pies y 9 de dos. Madrid 22 de Julio de 1779= Cornelio Van der goten [rubricado].

Documento 180. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 22-4-1780* (AGP, Carlos III, leg. 89[1]).

Razon De los Quadros q.[e] yó Dn Josef del Castillo, hé ejecutado p.[a] el Rey Nro S.[or] q.[e] Dios G.[e] de orn del Sor Don Fran.[co] Sabatini Cav.[ro] Com.[or] del ord de Santiago, Mariscal de Campo de los R.[s] Ex.[os] de S.M. y su Primer Arquitecto deviendo servir p.[a] Exemplares de los tapizes q.[e] faltan p.[a] Completar la Pieza de tocador de la serenisima S.[ra] Prinzesa en el R.[l] Palazio del Pardo, (cuyas medidas se me entregaron en 19 de Abril de 1777. y q.[e] á causa de otros encargos del servizio, y falta de salud, no he podido concluir asta ahora) los asuntos y medidas son los siguientes con sus respectivos prezios. Primeram.[te] un cuadro de 9 pies, y 9 dedos alto, y de 13 pies, y 9 dedos ancho, repres.[ta] un paseo en el Estanque grande del Retiro con doze figuras en diversas actitudes, y trajes, algunos Patos, y la Correspond.[te] Arboleda su prezio… 9.000- Otro de dho alto, y su ancho 3 pies y 5 dedos repres.[ta] la Fuente de fuera de la P.[ta] de Sn Viz.[te] donde sé vé una Bollera con un chico y quatro figuras comprandola cosas dulces. Su prezio… 3.000- Seis sobrepuertas de 3 pies, y 10 dedos de alto, y 5 pies, y 12 dedos de ancho con varios juegos de Muchachos, á mil r.[s] cada cuadro… 6.000- Madrid 22 de Abril de 80} Suma esta C.[ta] 18.000. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 181. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros al director de la fábrica de tapices. Madrid, 22-4-1780* (AGP, Carlos III, leg. 89[1]).

De orden del Señor d.[n] Fran.[co] Savatini; Comendador de fuente el Maestre en el Orn de Santiago, del Consejo de S.M. en el de Guerra, Mariscal de Campo de los R.[es] Exercitos, y Director Comandante del Cuerpo de Yngenieros; He Recivido de d.[n] Josef del Castillo los ocho Cuadros que a Pintado, y deven de servir de Exemplares para hazer los Tapices que han de ádornar la Pieza de tocador del Quarto de la Ser.[ma] S.[ra] Princesa en el Palacio del Pardo, y son los unicos que faltavan, y tenia empezado a Pintar el año antecedente para el completo del ádorno de dha Pieza; cuias medidas y representaciones son como sigue. Primer.[te] un Quadro que representa un paseo a la marjen del Estanque grande del Retiro, en el doze figuras en diversas áctitudes y trajes, algunos patos en el água, y la Correspondiente Arboleda su medida de Alto nueve pies y nueve dedos su ancho treze pies y nueve dedos. Yd. Otro que repres.[ta] la Fuente de la Puerta de Sn Vizente donde se vé una Bollera vendiendo su genero á un chico (que acompañado de su Madre y un Joven la estan delante varias Cosas de dulze, en segundo termino se ven dos Mujeres con mantillas blancas; su Alto nueve pies y nueve dedos ancho tres pies y cinco dedos. Yd. Otro repres.[ta] un Estudio de Pintor con tres Muchachos, el uno de ellos haziendo saltar a un Gato, y otros dos mirandole; su alto tres pies y diez dedos su ancho Cinco pies y onze dedos. Yd. Otro representa quatro Muchachos jugando a el Peon; su alto tres pies y diez dedos su ancho Cinco pies y onze dedos. Yd. Otro de la misma medida que los dos antecedentes repres.[ta] tres Muchachos que juegan a el Chito en el Campo. Yd. Otro Ygual de alto y ancho a los tres referidos representa tres Muchachos poniendo un papel átado a la Cola de un Gato. Yd.

Otro Ygual a la dha medida de alto y ancho, representa dos Muchachos el uno solfeando, y el otro tocando un Violin. Yd. Otro de la misma altura, y ancho, repres.ta dos Muchachos jugando á el Boliche. Madrid 28 de abril de 1780% Cornelio Vander-goten [rubricado].

Documento 182. *Expediente de las pinturas ejecutadas para los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General de Madrid. Madrid, 1-10-1781/6-3-1783* (ARCM, HGyP, caja 5.160/31, fols. 235 y 236).

Primeras Pinturas y pago a d.n Salavador Maella: son 8. á 3∂- r.s cada una.} En 1º de Octubre de 1781: se despacho libranza contra d.n Pedro Manuel Ortiz de la Riva, Thesorero de los R.s Hospitales y de los caudales destinados a su nueba fabrica, y á fabor de d.n Mariano Salvador Maella, Profesor del Noble Arte de Pintura de # Veinte y cuatro mill r.s de Vellon en que se han estimado los ocho Quadros que se han pintado por su disposición en virtud de Comision que le dio el S.or d.n Fran.co Sabatini, director por S.M. de la referida obra, para los Oratorios de las nuebas Salas Enfermerias de ella, con la distinción siguiente: El mismo há pintado los de S.n Carlos Borromeo, y S.n Hermenegildo Rey de España: d.n Gines de Aguirre los de Nra S.ra de los Dolores, S.n Ygnacio de Loyola, y S.n Luis Rey de Francia; y d.n Josef del Castillo, los de Nra S.ra de Madrid, la Visitacion de Nra Señora a su Prima Santa Ysabel, y S.n Eugenio Arzobispo de Toledo; de los cuales considerado el trabajo por el referido d.n Mariano, y ser corta la diferencia en el tamaño de unos á otros por ser los quatro de seis pies de alto y quatro de ancho, y los otros quatro de cinco, y tres y tres cuartas, los valoró según su dictamen á tres mill rr.s cada uno; todo conforme a la quenta, que há presentado fecha nuebe del antecedente con el visto bueno del citado S.or Director, y del S.or d.n Matheo Miguel de Ugarte Consiliario de la R.l Junta comisionado de la nueba Fabrica, que original dicho documento queda en la Contaduria de los Hospitales…,,} 24.000 [rúbrica].

Documento 183. *Cuenta de los gastos que ha causado el cuadro de altar ejecutado por José del Castillo para una de las capillas radiales de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Madrid, 1783* (AMAE, Obra Pía, leg. 109).

Cuenta y recibo de lo gastado por dicho Concepto, en el cuadro que representa á Santo Domingo abrazando a San Francisco, con destino a la Yglesia del Convento de este ultimo nombre. Gastos de la Pintura De la nueva Yglesia….} Año de 1783. Recivos que há pasado satisfechos el S.or Depositario de la obra D.n Tomas de Carranza, de los Caudales que se le hán librado por esta Contaduria á los Pintores por los gastos para formalizar, y despachar los correspondientes abonos de su importe: Todo con arreglo a una Cuenta que presento visada por el S.or D.n Fran.co Sabatini; cuyos Documentos corresponden á la Cuenta general de dho S.or Depositario del año 1783 […]

Al S.or D.n tomas de Carranza, Depos.o de los caud.s consig.s para la contin.on de las obras de la Yglesia, y Conv.to q.e de orn de S.M. se construyen Vajo mí direccion para los Relig.s

observ.s de N.P.S. Fran.co de Asis en esta Corte; Se abonarán en la Data de la Cuenta de los Caud.s de su cargo 1.443 r.s de v.n por ig.l Cant.d q.e satisfizo al Pintor de Camara D.n Josef del Castillo, por el imp.e de los gastos q.e se le hán ocasionado para la Pintura de Santo Domingo, y S.n Fran.co q.e há ejecutado para una de las Capillas de la citada nueva Yglesia: consta por menor de una Cuenta q.e presentó visada por mi. Y mediante quedar esta, y el correspondiente recibo orig.s en la Contad.a se abonarán como bá prevenido al cit.o S.or Depos.o D.n Tomas de Carranza, los expres.s 1.443 r.s de v.n en virtud solo de este instrum.to de q.e há de tomar la Razon el R.P. Fr Man.l Alcayde, Cont.r nombrado por el v.e Dif.o para la Cuenta, y razon de dhos gastos. Madrid 31 de Dizibre de 1783= Fran.co Sabatini= Tomé la razon= Fr Manuel Alcayde= Son # 1.443. R.s de v.n}

Razon de los Gastos que hé costeado p.a la execuz.on del Quadro q.e de resoluz.on de S.M. comunicadame p.or el Ex.mo S.or Conde de Florida Blanca, he pintado p.a la Nueva Yg.a de S.n Francisco de esta Corte, cuyo asunto es S.to Domingo abrazando a S.n Fran.co Tela p.a el dho Quadro… 262. ½. Colores, y Azeyte p.a aparejo y pintarle, Brochas, y Pinzeles… 812. ½. Jornales de ymprimar el Lienzo, Moler los Colores, Estudios por el Mat.l y pago de mozos p.a conducir lo neces.o á el sitio donde lo hé Executado… 368.

Madrid 24 de oct.e de 1783. Suma 1. 443 R.s v.on V.o B.o Josef del Castillo [rubricado]. Sabatini [rubricado].

D.n Josef del Castillo, Profesor de Pintura, y de Camara de S.M. Hé recivido del S.or D.n Tomas de carranza, Depositario de los caudales consignados a las obras que se ejecutan de orden de S.M. vajo la direccion del S.or D.n Fran.co Sabatini, para los Religiosos observantes de N.P.S. Fran.co de Asis de esta Corte, Mil cuatrocientos cuarenta y tres R.s v.n importe de la Tela, colores, Azeites, para aparejo, Brochas, Pinzeles, Moler los colores, y otros Jornales de Mozos que se hán ofrecido en la obra de la Pintura de Santo Domingo abrazando á S.n Fran.co que hé ejecutado para una de las Capillas de la nueva Yglesia; todo consta por menor de una Cuenta que há presentado Visada por el citado Señor D.n Fran.co Sabatini, que original queda en la Contaduria. Madrid veinte y tres de Dizibre de mil setecientos ocheta y tres. Son # 1.443. R.s de v.n} Josef del Castillo [rubricado]. V.o B.o Fr Fran.co de Villanueva. Sabatini [rubricado]. Guar.n [rubricado].

En vrd de Recibo de 23 de Dizibre de 1783, Se libraron á D.n Josef del Castillo, Pintor de Camara de S.M. 1. 433 R.s de V.n imp.e de la Tela, Colores, Azeites, para aparejo, Brochas, Pinzeles, moler los colores, y otros Jornales a Mozozs q.e se hán ofrecido en la obra de la Pintura de Sto Domingo, abrazando a S.n Fran.co q.e executo para una de las Capillas de la nueva, Yg.a todo consta por menor de una Cuenta q.e há presentado visada por el citado S.or D.n Fran.co Sabatini, q.e org.l queda en la Contaduria… 1. 443,,

Documento 184. *Carta de Eugenio Llaguno de Amírola. Madrid, 8-1-1784* (AGS, Estado, leg. 8.157).

[…] Como no he podido salir á pie en Madrid, no he vissto nada q.e contarte. Se abrió la Yglesia de San Francisco, y se han dado al público los siete grandes Quadros del Altar mayor

y Capillas, hechos por Bayeu, Maella, Calleja, Velazquez, Castillo, Goya, y Ferro, todos Directores ó Academicos. Los de los dos primeros son abominables á mi gusto: el de Ferro mediano; el de Castillo puede pasar; y los demás valen poco. Ahora se ha visto que el siglo pasado quando no había Academia ni Colegio había en España Artistas de Pintura; y ahora q.ᵉ la hay solo tenemos enbardañadores de lienzos. El publico ha hecho justicia, y á mi se me figura q.ᵉ nuestro amigo Ponz handa un poco avergonzado con el futudo [sic] lucimiento de su Academia. Lo peor no es esto, sino q.ᵉ cada dia iremos átras: y aquí que Ponz no nos oye, mucha parte de la culpa tiene él, como antes la tuvo Hermosilla, con su espritu de Colegio; y la demás los Yriartes, Bermudez el de Casa del conde, y otros de esta espezie, q.ᵉ se llaman aficionados, tienen las ideas troncadas, y no juzgan por principios. No hay mas esperanza q.ᵉ en los tres muchachos q.ᵉ Mengs llevó á Roma, los quales estudian por el buen camino, y adelantan á pasos largos. Al mayor q.ᵉ se llama Ramos encargué yo un Quadro para el Soto de Roma, y le ha enviado tal que parece de su Maestro. Los maestrazos de la Academia, no hallando una tilde q.ᵉ notarle, dixeron q.ᵉ es demasiado bueno, dando á entender q.ᵉ se había hecho con ayuda de vecinos. La verdad es q.ᵉ no le ayudó nadie, y que no hay en Roma quien pueda poner la mano sobre lo q.ᵉ él hace. El tal quadro se queda en Madrid en casa del S.ʳ Conde, y al Soto se enviará una copia. Agur, q.ᵉ vamos á cenar [rúbrica]. 8. de En.ᵒ

Documento 185. *Estado de los caudales de la fábrica de San Francisco el Grande para continuar con las obras. Madrid, 1785* (AMAE, Obra Pía, leg. 108).

Estado de los caudales q.ᵉ han entrado en poder del S.ᵒʳ d.ⁿ tomas de Carranza, en Calidad de depositarios p.ª la continuación de las Obras de la Yglesia, y construccion del nuevo Conbento q.ᵉ se egecuta de orn de S.M. vajo la direccion del S.ᵒʳ Fran.ᶜᵒ Sabatini, p.ª los Religiosos Obserbantes de N.P.S. Fran.ᶜᵒ de Asis en esta Corte; y en distribución hasta fin de diciembre de 1785, es á Saber […] Gastos causados en la continuacion de las Obras de la Ygl.ª […] A d.ⁿ Josef del Castillo, d.ⁿ Fran.ᶜᵒ de Goya, d.ⁿ Gregorio Ferro, y d.ⁿ Ant.ᵒ Velazquez, por el imp.ᵉ de los gastos q.ᵉ se les originaron p.ª las Pinturas q.ᵉ ejecutaron p.ª las Capillas de dha Yglesia… 7363,,16,,

Documento 186. *Solicitud de José del Castillo suplicando a la Academia el título de académico de mérito. Madrid, 2-3-1785* (ASF, Pintores. 1754-1795, sig. 5-174-1).

Ex.ᵐᵒ Señor. Señor: D.ⁿ Josef del Castillo, Profesor de Pintura, puesto A. L. P. De V.E. con el debido respecto: Haze presente, q.ᵉ siempre le han asistido vivos deseos de tener la honra de ser Académico de Mérito de la R.ˡ Academia de S.ⁿ Fernando, pero la precisión de trabajar p.ª adquirirse el sustento, no le ha permitido hazer alguna obra, y presentarla a V.E. por lo q.ᵉ se haya privado de dho honor, teniendo el dever de los Discípulos más antiguos, aver obtenido el año 1756 el Primer Premio de la Prim.ª Clase de su Prof.ᵒⁿ y en el de 1757 por Oposición una de las Pensiones en Roma, viéndose colocadas en las Salas de la R,ˡ Academia parte de las

obras remitidas desde aquella Corte: Restituydo el año 1763 a esta, ha trabajado p.ª el El R.l Serv.o y p.ª el Público, y últimam.te p.r orden del Rey N.S. uno de los Quadros p.ª los Altares de la Nueva Iglesia de S.n Francisco, cuyo primer Borrón pres.ta a V.E. y en atención a lo Expuesto. Supp.ca humildem.te a V.E. le Conceda el honor de crearle Academico de Merito, Grazia q.e espera de la Bondad, y Justificaz.on de V.E. Madrid 2 de marzo de 1785. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 187. *Cuenta de un cuadro ejecutado por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 28-7-1785* (AGP, Carlos III, leg. 89[1]).

Razon del Quadro q.e he Executado p.ª el Rey N.S. que Dios G.e por orden del S.or D.n Fran.co Bayeu Pintor de Cam.ª de S.M. y con la aprobación: deviendo servir p.ª Exemplar de uno de los tapizes que han de adornar el Dormitorio del Seren.mo S.or Ynfante en el R.l Sitio del Pardo; cuyo asunto y medida es el siguiente, según consta en el adjunto rezivo q.e presento del Director de la R.l Fabrica de tapices, con su respectivo prezio. Vn Quadro de veinte, y ocho pies y cinco de dos ancho, y de doce pies y seis dedos alto: Representa una vista de la Pradera de S.n Ysidro mirando azia la Hermita, y el Puente de Toledo, con parte del Rio: treinta, y cinco figuras, en varios terminos, acciones, y traxes, y otras pequeñas á lo lejos; Calesines Coches, con la corresp.te Arboleda y Celaje: Su prezio… 11.000-R.s V.on Madrid 28 de Julio de 1785. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 188. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de un cuadro al director de la fábrica de tapices. Madrid, 28-7-1785* (AGP, Carlos III, leg. 89[1]).

De Orden del Señor d.n Fran.co Savatini, Comendador de Fuente el Maestre, en el Orn de Santiago del Consejo de S.M. en el de Guerra, Mariscal de Campo de los Reales Exercitos, y Director comandante del Cuerpo de Yngenieros. He Recivido de d.n Josef del Castillo, Un cuadro de 28 pies y 5 dedos de ancho y 12 pies y 6 dedos de alto para por el hazer el Paño que debe adornar la Pieza donde Duerme el Ser.mo S.or Ynfante en el R.l Palacio del Pardo; Representa la Pradera de la Hermita de S.n Ysidro, al costado de él, en primer termino un Grupo, de quatro figuras dos hombres, y dos mugeres, sentados en corro, un tarro de Leche en medio, uno de ellos con la taza en la mano Comiendo un pedazo de bollo, y el otro combidando a los que le miran; en el medio un hombre a Cavallo que se vé por la espalda conversando con tres, dos de ellos con Biguelas, detrás de estos se descubre una porcion de Otra figura que tiene un quitasol; delante de ellos una muger conversando con un hombre embozado; a ellos se llegan dos Señoras, y dos mocitos detrás de ellas, el uno con el Sombrero en la mano haciendo cortesias; al costado Opuesto una muger con un niño de la mo, ella reciviendo la rama que le alarga uno de los dos Jovenes que estan subidos en un Arbol; uno de pie señalando al que esta arriba la rama que quiere; algo mas al centro, un Joven de Militar levantando otra rama que esta en el suelo; a mas distancia

en segundo Termino se ve varias gentes sentados en Corro, otros paseando entre ellos un bollero en la cesta en la Caveza; en el medio del cuadro delante de los Arboles que hay se manifiesta humo, al costado Opuesto mugeres vendiendo Leche, y un hombre reciviendola en una Cazuela a mas distancia una porcion de la Cuesta por donde se sube a la Hermita, varias gentes subiendo á ella, y en el vajo diferentes Coches, y Calezines parados, a la ultima distancia se descubre el Rio, y Puente de Toledo, Pays y la Sierra, y concluye el cuadro con Orisonte nubes y celajes. Madrid veinte y ocho de Julio de mil Setecientos Ochenta y Cinco. Cornelio Vander-goten Y m [rubricado].

Documento 189. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros al director de la fábrica de tapices. Madrid, 4-8-1786* (AGP, Carlos III, leg. 90[1]).

De Orn del Señor d.[n] Fran.[co] Savatini, Comendador de Fuente el Maestre en el Orden de Santiago, del Consejo de S.M. en el de Guerra, Mariscal de Campo de los Reales Exercitos, y Director Comandante del Cuerpo de Yngenieros. He Recivido de d.[n] Josef del Castillo, quatro quadros para por ellos hazer Yguales tapizes que deven adornar la Pieza donde Duerme el Ser.[mo] Sor Ynfante en el R.[l] Palacio de El Pardo: El primero representa una vista de la fuente de las Damas, alrededor de ella Varias Señoras y Cavalleros unos sentados, y otros de pie, el uno de ellas alarga á una Señora una Vicara de agua, delante de ellos un Cavallero que viene acompañando á una Señora con su Criada á un extremo del quadro hay sentada otra señora acompañada de un Cavallero, ella con mantilla, y Basquiña; detras de ellos se vé en segundo termino un Militar ácompañando a otra Señora á lo lejos se ve un Coche con sus Mulas que esta parado el resto del quadro esta poblado de arboles, y Celaje q.[e] forma el horizonte; su medida de ancho 19 pies y 3 dedos Alto 12 pies y 6 dedos. El segundo para Sobrepuerta representa una Muger sentada en el Suelo, junto á ella un hombre con Capa, y Montera que esta fumando, a lo lejos se vé varios Arboles á orillas del rio, su ancho 4 pies su alto 7 pies y 13 dedos. El Terzero representa un Abaniquero vendiendo su jenero a una Muger que esta sentada sobre un terrazo. Su ancho 5 pies y 5 dedos alto 3 pies y 10 dedos. El quarto repres.[ta] una Naranjera en Combersacion con un hombre que esta Sentado; ella con su Cesta de Naranjas en el brazo, el resto del quadro lo forman nubes y Celajes su medida de ancho 5 pies y 5 dedos alto 3 pies y 10 dedos. Madrid 4 de Agosto de 1786% Lucinio Stuÿck y Vander-goten [rubricado].

Documento 190. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 6-8-1786* (AGP, Carlos III, leg. 90[1]).

Razon De los Quadros q.[e] yó Dn Josef del Castillo, he pintado para el Rey Nro S.[or] q.[e] Dios G.[e] de orden del Sor Dn Fran.[co] Bayeu Pintor de Cam.[a] de S.M. y con su aprov.[on] deviendo servir p.[a] Exemplares de los tapizes q.[e] han de adornar el Dormitorio del serenis.[mo] Sor Ynfante, en el R.[l] Palacio del Pardo, cuyos asuntos, y medidas son los sig.[tes] según consta

del adjunto recibo q.e presento del Director de la R.l Fabrica de tapizes. Con sus respectivos precios. Vn quadro de 19 pies ancho, y tres dedos de alto 12 pies, y seis dedos: Repres.ta una vista de la Fuente de las Damas, alrededor de ella varios señores, y Damas unos sentados, y otros en pie, uno de ellos alarga a una señora un vaso de Agua: Delante un Cavallero acompañando una Señora con su criada: a la yzq.da del Quadro se vé sentada una señora con Mantilla y Basquiña acompañada de un Majo, a lo lejos un Militar acompan.do una Señora tamb.n se vé un Coche con sus Mulas parado la Corresp.te Arboleda, y Celaje: su precio ocho mil r.s de V.on … 8.000- Otro p.a Sobrep.ta representa una Muger sentada en el suelo, junto á ella un Hombre con Capa, y Montera que está fumando; á lo lejos se ven varios Arboles á orillas de el Rio: su ancho 4 pies, su Alto 7 pies, y 13 dedos: Su precio, mil R.s V.on… 1.000 Otro representa un Abaniquero vendiendo su genero á una Muger sentada sobre un terrazo. su ancho 5 p.s y 5 dedos, Alto 3 pies, y 10 dedos: Su prezio r.s V.on… 1.000- Otro Repres.ta una Narangera en Combersacion con un Hombre qué está sentado: Ella con su Cesta de Naranjas en el brazo, el resto del Quadro lo forman Nubes, y Celage: su ancho. 5 pies, y 5 dedos, Alto 3 pies, y 10 dedos: su prezio mil r.s V.on… 1.000- Suma esta Quenta. 11.000 R.s V.on Madrid 6 de Ag.to de 1786. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 191. *Noticia de la entrega por parte de Castillo de una serie de cuadros al director de la fábrica de tapices. Madrid, 24-7-1787* (AGP, Administración, Pintura, leg. 38).

De Orden del S.or d.n Fran.co Savatini, Comendador de la Fuente el Maestre, en el Orn de Santiago, del consejo de S.M. en el de Guerra, Mariscal de Campo de los R.es Exercitos, y Director Comandante del Cuerpo de Yngenieros. He recivido de d.n Josef del castillo, Cinco cuadros. Y una Sobrepuerta, para por ellos hazer Yguales Paños que deven adornar la Pieza Dormitorio del Serenis.mo S.or Ynfante d.n Fernando en el R.l Palacio del Pardo; el primer representa un Cazador sentado beviendo de una bota junto á el un Criado con su Escopeta, y una Ave, muerta en la mano, el resto del cuadro esta poblado de Arboles Celaje y terreno, su ancho 3 pies y 4 dedos alto 12 pies y 6 dedos. El segundo repres.ta dos Señoras, y un Caballero que van paseando debajo de una Arboleda, Mas con sus Basquiñas y mantillas puestas, y el vestido a lo Militar; su ancho 3 pies y 8 dedos. Alto 12 pies y 6 dedos. El terzero representa un Cazador con su Escopeta, Moral, y varios Arneses de Caza, en el resto del cuadro se veen Arboles y Celaje. Su ancho 2 pies y 1 dedo Alto 12 pies y 6 dedos. El quarto repres.ta un Cavallero paseandose con una Señora, tras ellos una Arboleda, el resto del cuadro se compone de terrenos y celaje. Su ancho 1 pie y 11 dedos su alto 12 pies y 6 dedos. El quinto representa un Joven en ademan de Sacar pan de unas Alforjas, junto á el un Perro perdiguero. Su ancho 2 pies Alto 12 pies y 6 dedos. La Sobrepuerta representa una Señora sentada sobre un terrazo, junto a ella un hombre que esta fumando un Cigarro a lo lejos se vé un Payo con su Orisonte y Celaje. Su ancho 5 pies y 5 dedos. Alto 3 pies y 9 dedos. Madrid 24 de Julio de 1787% Livinio Stuyck y Vander-goten [rubricado].

Documento 192. *José del Castillo solicita la plaza de teniente director por la sección de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2-7-1788* (ASF, Académicos de mérito, tenientes directores, directores y directores generales. 1746-1838, sig. 1-41-1).

Ex.mo Señor Señor: D.n Josef del Castillo, Pintor Discípulo de la R.l academia de S. Fernando, y su Individuo de Mérito: P.A.L.P. de V.E. con la debida vener.on Haze presente q.e en el año de 1748 comenzó a estudiar en la dha R.l Academia; que obtuvo el Primer Premio de la Primera Clase de Pintura, en el Concurso de el año de 1756 y la oposiz.on el de 1758, una de las Pensiones del Rey en Roma, e cuya Corte lo havía sido antes por el Ex.mo S.or D.n Josef de Carvajal. Ha pintado muchos años para exemplares de los tapizes de S.M. y de su R.l orden un Quadro para la Iglesia de S.n Francisco: Para alg.s Iglesias de esta Corte, y particulares ha trabajado continuamente, cuyas obras no individualiza a V.E. p.r no ser molesto: Ha dirigido los Discípulos en las Salas de Yeso, y Principios siempre q.e se le ha nombrado, en cuya atención. Supp.ca humildemente a V.E. se digne proponerle a S.M. p.a la Plaza de ten.te Director q.e está vacante: Grazia que espera de la Justificaz.on y bondad de V.E. Madrid 2 de Julio de 1788. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 193. *Carta de Antonio Ponz al conde de Floridablanca. Madrid, 4-8-1788* (ASF, Académicos de mérito, tenientes directores, directores y directores generales. 1746-1838, sig. 1-41-1).

Ex.mo S.r mui S.r mio: En la Junta que celebró ayer la Ac.a de S. Fern.do se concedió a la Vot.n secreta la plaza vacante de Ten.te de Pintura por ascenso de d.n Fr.co Bayeu a la de Director. Los prop.tos por la Junta part.ar anterior fueron los Académicos d.n Gregorio Ferro, d.n Josef del Castillo, y d.n Barnardo Barranco. Resultó de d.a votación que de 29 vocales que había, estuvieron, uno por Barranco, catorce por, y otros catorce por Castillo. Haciendo uso en este caso el S.or Protector de su voto de calidad, le aplico al mas antiguo en el catalogo de los Academicos y habiéndose abierto el libro, donde esta dicho catálogo, se encontro que ferro fue credo quatro años menos dos meses que Castillo. Por tanto, y segun previenen los Estatutos, propone la Acad.a en primer lugar a d.n Greg.o Ferro, y en segundo a d.n Josef del Castillo, para que, haciéndolo V.E. presente a S.M. determine lo que fuere de su R.l agrado. N.o S.r guarde la Persona de V.E. m.s a.s como se lo ruego. Madrid 4 de Agosto de 1788. Antonio Ponz [rubricado]. Ex.mo S.or Conde de Floridablanca.

Documento 194. *Carta del conde de Floridablanca a Antonio Ponz. San Ildefonso (Segovia), 20-8-1788* (ASF, Académicos de mérito, tenientes directores, directores y directores generales. 1746-1838, sig. 1-41-1).

Conformandose el Rey con la propuesta que hace la R.l Academia de San Fernando para la plaza de Teniente de Pintura vacante por ascenso de D. Francisco Bayeu, ha venido a nom-

brar para ocuparla al Academico D. Gregorio Ferro. Y teniendo S.M. presente la igualdad de suficiencia entre este Profesor y el Academico de Merito Don Josef del Castillo declarada en el empate de votos que tuvieron ambos en la Junta ordinaria de 3 del corriente ha venido a conceder al Segundo los Honores de Teniente de Pintura, queriendo así demostrar lo grato que les son los servicios q.e en su profesion ha hecho Castillo, y su acreditada aplicacion. Se lo prevengo a V.S. de Orden de S.M., para q.e lo haga saber a la Academia y se les ponga en posesion de sus puestos a los agraciados. Dios guarde a V.S. m.s a.s San Ildefondo 20 de Agosto de 1788. El Conde de Floridablanca [rubricado]. S.r D.n Antonio Ponz.

Documento 195. *Carta de José del Castillo a Antonio Ponz. Madrid, 5-11-1788* (ASF, Académicos de mérito, tenientes directores, directores y directores generales. 1746-1838, sig. 1-41-1).

Muy Señor mio: Recibi el Papel de V.S. de 7 del pasado por el que me comunica que el Rey se ha dignado concederme los Honores de Ten.te Director de Pintura; y q.e haviendo V.S. dado cuenta a la Academia en Junta de 5 del mismo mes, acordo su cumplimiento. Estimare a V.S. haga pres.te a la Academia mi gratitud por este favor que uno a los muchos de que le soy deudor desde mis tiernos años, y la asegure de mi obed.a p.a q.to se sirva mandarme. Nro Señor Gue a V.S. m.s a.s como se lo pido. Madrid 5 de Nov.e de 1788. B.L.M de N.S. Su más seg.o serv.or Josef del Castillo [rubricado]. S.or D.n Antonio Ponz.

Documento 196. *Cuenta de una serie de cuadros ejecutados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 1-4-1789* (AGP, Administración, Pintura, leg. 38).

Razon de los seis Quadros q.e yó D.n Josef del Castillo hé Pintado p.a el Rey N.S. por orn del S.or D.n Fran.co Bayeu Pintor de Cam.a de S.M. y han servido para Exemplares de yg.l num.o de tapices q.e han de adorn.r el Dormit.o de el Principe N.S. en el R.l Palacio de el Pardo: Cuyos Quadros aprovados p.r el dho Pintor de Cam.a de S.M. y con su orn Entregué á el Direct.r de la R.l Fab.a de tapices en 24 de Julio de 1787 comó consta del alj.to Recibo q.e pres.to del citado Direct.r Sus medidas, y ajuntos son los sig.tes con sus respectivos precios. Vn Quadro q.e repres.ta un Cazador sentado beviendo de una Bota, junto á el un Criado con su escopeta y una Ave muerta en la mano: El Resto del Quadro está poblado de Arboles, celaje, y terreno: Su ancho 3 pies, y 4 dedos: Alto 12 p.s y 6 ded.s su precio… 2.500- Otro: Dos señoras, y un Cavallero q.e van paseando devajo de una Arboleda, ellas con sus Basquiñas y Mantillas puestas, y el vestido á lo Militar: su ancho 3 pies y 8 dedos: su alto 12 y 6 dedos su precio… 3.000- Otro: un Cazador con su Escopeta, Morral, y varios arneses de caza: En el resto del Quadro se ven Arboles, y Celaje: su ancho 2 p.s y 1 dedo: Alto 12 pies, y 6 ded.s Su precio… 1.000- Otro: Vn Cavallero paseandose con una Señora; Detrás de ellos una Arboleda: el resto del Quadro se Compone de terrenos, y Celaje: Su ancho 1 pie, y 11 ded.s Su alto 12 y 6 dedos: Su precio… 1.500- Otro: Vn Joven en ademan de sacar Pan de unas

Alforjas, junto á el un Perro perdiguero: Su ancho 2 pies, y alto 12 y 6 dedos: Su precio… 1.300- Otro: Para Exemplar de Sobrepuerta: Repres.ta una Señora sentada sobre un terrazo, junto á ella un Majo q.e está fumando: A lo lejos se vé un Pais con su orizonte y Celaje: su ancho 5 pies, y 5 ded.s Alto 3 pies, y 9 ded.s Su precio… 1.000 Madrid 1 de Abril de 1789. Suma esta C.ta 10.300 R.s V.on Josef del Castillo [rubricado].

Documento 197. *Condiciones para la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de san Ginés de Madrid. 2-4-1789* (AHDM, ASGM, LF. 9, caja 2.641).

D.n Josef del Castillo, Profesor de Pintura con Honores por el Rey de ten.te Director de la R.l Academia de S.n Fernando. Pintará a fresco un Quadro q.e repres.te la SS.ma trinidad con el corresp.te acompañam.to de Ángeles, esplandor, y nubes, en la Bóveda o techo del Presbiterio de la Ygl.a Parroq.l de S. Ginés de esta Corte, cuyo tamaño es de diez y ocho pies de ancho, y de largo diez y seis; vajo las Condiciones sig.tes Supuesto prim.o el Beneplácito del Ex.mo S.or Conde de Floridablanca, que suplicará a S. E. Será cargo de la Fábrica de dha. Parroq.a el Andamio, con la seguridad, y comodidad precisa p.a evitar todo riesgo, y poder operar. También la mezcla de cal, y Arena, fina y ordin.a p.a el Jarrado, y el estuque fino p.a el tendido, con el ofic. práctico a satisf.on de dho. Profesor, y Peones q.e necesite, a los q.e ha de pagar sus Jornales dha. Fábrica. Tamb.en pagará todo el tiempo q.e el Pintor emplee en executar dha. Pintura, a un Peón q.e esté a sus orn.es p.a subministrarle lo neces.o Con la dha. Aistencia dada a dho. Profesor como es Práctica, pintará dho. Quadro por el precio de quince mil r.s de v.on siendo de su cargo costear los estudios necesarios, colores, cartones V.a y presentar a el Ex.mo S.or Arzobispo por mano del S.or Visitador, antes su obra estudiada en un quadro pintado al olio, de tres quartas de alto con lo Corresp.te de ancho. Mad.d 2 de Abril de 1789. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 198. *Auto en el que se da noticia de las condiciones para la decoración del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, 4-4-1789* (AHDM, APGM, LF. 9, caja 2.641).

D.n Fran.co Couque, párroco de la Ygl.a de S.n Gines de esta Corte, y el Paro D. Fran.co de Alba ante V.S. Decimos q. Continuando en la ejecucion de las obras q. se construyen en el Presbiterio de dha. Ygl.a hemos tratado con D. Jph del Castillo, Profesor de Pintura y Teniente Director de la Real Academia de S.n Fernando el q. pinte en el Techo del mismo Presbiterio un Quadro q. represente la SS.ma trinidad en la forma, y con las condiciones y precio que refiere en su Papel de dos de pres.te que en devida forma presentamos y para que tenga efecto. V. S. Sup.mos se sirba en su bista dar las providencias q. tenga por conveniente q así es Justicia q. decimos V.a D. Franz.co Conque. Fran.co Ortiz de Alba. Auto. Por pres.do el Pap.l de Condiciones= Estas pres. comparezcan ante su M.d a ratificar lo convenido q proponen y hecho se dará provid.a El S.or Liz.do D.n Alonso Arias Gago de Cea Visitador Ecco.

de esta V.ª de Madrid a quatro de abril de mil setez.os ochenta y nueve= Ante mí D.n Alonso fernan Almaraz.

Documento 199. *Súplica de José del Castillo para que se le haga efectiva una cuenta. Madrid, 30-4-1789* (AGP, Administración, Pintura, leg. 38).

Al Ex.mo S.or Marques de S.ta cruz May.mo Mayor de S.M. Sup.ca D.n Josef del Castillo. Ex.mo S.or Señor: D.n Josef del castillo Prof.or de Pintura con Honores por el Rey de ten.te Director de la R.l Academia de S.n Fernando: Puesto a los Pies de V.E. con la devida vener.on Hace presente que el Pintor de camara Don Francisco Bayeu, en virtud de orn de S.M. q.e tuvo el año de 1784 p.a q.e con su aprov.on se pintasen Quadros p.a Exemplares de lo tapiz.s le Encargó los del Dormitorio del Principe N.S. En el R.l Palacio del Pardo cuya Comision fue desempeñando entregando á el Director de la R.l Fábrica de tapices el mayor Quadro en el mes de Julio de 1785. y otro Quadro grande, con tres sobrepuertas, por Junio de 1786. En dho año resolvió S.M. asignar sueldo á los Pintores D.n Fran.co Goya y D.n Ramon Bayeu, p.a q.e surtiesen de Quadros la dha R.l Fábrica y faltandole á el Suplicante siete q.e Pintar p.a Completar su encargo representó D.n Fran.co Bayeu, y D.n Mariano Maella, que era conveniente q.e asi este encargo como otros q.e avia sin concluir se continuasen p.r sus Autores, para evitar la disonancia de los estilos, y haviendo obtenido permiso, se mandó el dho D.n Fran.co Bayeu á el Suplic.te continuase, como lo hacia, y hizo otra Entrega de seis Quadros en 24 de Julio de 1787. quadandole solo uno q.e hacer para el que tiene echo Estudios y el Borroncillo: Este no lo ha podido Executar p.r el encargo q.e a él tpo de esta ultima Entrega le hizo el Conde de Floridablanca, de Pintar los techos de la Casa de S.M. que habita en esta Corte, y ha dilatado presentar a V.E. la adjunta cuenta de los referidos ultimos seis Quadros con el recibo del Director de la R.l Fab.a de tapices, porque queria haver echo el mencionado que falta, y haverle yncluido que S.M. mandara otros asuntos de su R.l agrado p.a los tapices, lo ha suspendido, y a V.E. Sup.ca humildem.te mande se pague á el suplic.te el ymp.te que Expresa la adjunta Cuenta cuyos precios van arreglados con Equid.d á los q.e se hán practicado en tales Obras: Gracia q.e Espera de la Bondad, y Justificaz.on de V.E. Madrid 30 de Ab.l de 1789. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 200. *Contrata para la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, 4-8-1789* (AHDM, ASGM, LF. 9, caja 2.641).

Auto. En la villa de Madrid a quatro de Agosto de mil setecientos ochenta y nuebe: ante el S.or Liz.do D.n Alonso Arias Gago de cea Visitador Ecco. de ella y presencia de mi el infrascrito Not.o m.or en vird. de lo mandado en el anterior proveído comparecieron el S.or Liz.o Fran.co Con que, Párroco de S.n Gines de esta Corte, y Fran.co Ortiz de Alba may.mo de su Fabrica, y D.n Josef del Castillo, Profesor de Pintura ten.te Director de la R.l Academia de S.n Fern.do quien dijo se ratificaba y ratificó en el Pap.l de condic.es q. tiene firmado con fecha dos de Abril proximo pasado, y se obligaba y obligó a pintar al fresco el Quadro q. enuncia con los

pies de ancho y largo en la forma que especifica en dho. su Pap.l por precio de quince mil r.s v.on y los referidos Párroco y May.o se conformaron y allanaron en todo y por todo con dha. propuesta y las condic.es q.e se enuncian en dho. Pap.l y se obligaron en nvre de la Fabrica a la satisfacción de dhos. Quince mil r.s en tres plazos que el primero será de principar la obra, el segundo quando se halle de mediados y el tercero quando se halle concluida; y así lo dijeron y firmaron los Contrayentes, firmo con su firnd de q.e doi fee= Liz.do Arias Gago. D.n Fran.co Couque. Fran.co Ortiz de Alba. Josef del Castillo. Ante mi. D.n Alonso fernz Almaraz.

Documento 201. *Primer pago acordado por la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, Madrid, 5-8-1789* (AHDM, ASGM, LF. 9, caja 2.641).

En Conformidad de las diligencias que preceden a ese efecto la obra de Pintura que enuncia y despache a fabor de D.n Josef del Castillo, y contra los claberos de la Parroquia de San Gines el correspondiente Libramiento por la cantidad de cinco mil r.s Importe de primer plazo, formando el Señor Licenciado D.n Alonso Arias Gago Visi.or ecco. de esta Villa de Madrid a cinco de Agosto de mil setecientos ochenta y nuebe**.** M. Liz.do Arias Salgado. Ante mi D.n Alonso fernz Almaraz. Se despacho Libram.to en dho día.

Documento 202. *Recibo del primer pago acordado por la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, 15-9-1789* (AHDM, ASGM, LF. 8, caja 2.640, fol. 824).

Nos el Liz.do D.n Alonso Arias Gago de Cea Visit.or Ecco de esta V.a de Madrid. Los claveros del Arca de caudales de la Ig.a Parroquial de S.n Gines de esta Corte; de los caudales existentes en ella, den y entreguen a d.n Josef del Castillo vec.o de ella, la cant.d de cinco mil r.s de v.n que importa el primer tercio de la Pintura del techo del Presbiterio de la citada Iglesia que ha de efectuar el dho d.n Josef cuya cant.d en vrd. de este mso. Libram.to y recibo del suso dho se habonará a los referidos claveros en sus Cuentas. Como así lo tenemos decretado en mo. Auto de este día; Dado en Madrid a cinco de Agosto de mil setec.os ochenta y nuebe. Liz.do D.n Alonso Arias Gago. Por su m.do D. Alonso Fernz Almaraz. Recibi los cinco mil R.s q.e exprea este libram.to de mano del S.or D.n Fran.co de Alba May.mo de dha Iglesia: Mad.d y sept.e 15 de 1789. Son 5∂000 r.s v.n Josef del Castillo [rubricado].

Documento 203. *Súplica de José del Castillo para que se le realice el segundo pago acordado por la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, 15/16/23-12-1789* (AHDM, ASGM, LF. 9, caja 2.641).

Sobre la Pintura del Presbiterio de dha. Iglesia. M.d y Diz.re 16 de 1789. El Párroco y May.mo de Fábrica de S. Gines, Yformen Ser. La Pretension de esta pza. lo q. Hallasen p.r convenien.te.

Señor: D.n Josef del Castillo, Profesor de Pintura con Honores por el Rey de ten.te Director de la R.l Academia de S.n Fern.do Hace presente a V. S. q.e tiene adelantado el Quadro a el fresco en la Boveda del Presbiterio de la Yg.a Parroq.l de S.n Gines, faltandole el último retoque, por lo que supp.ca a V. S. mande se le entreguen los cinco mil r.s de v.on por el seg.do tercio de los quince mil de su ajuste, en lo que recivirá mrd. Mad.d 15 de Diz.e de 1789. Josef del Castillo [rubricado].

En Cumplim.to de lo q.e manda el S.r Visitador, en su auto de 16 de Dic.bre del corr.te el Cura propio de esta de S.n Gines, y su May.mo de fábrica dicen ser cierto q.to expresa dho. Facultativo supp.te, y por lo mismo hallarse acreedor a q.e el S.r Visitad.or mande se le entregue la cantidad de los cinco mil r.s p.r segundo tercio si así lo Juzga el Vis.or Mad.d y Dic.bre 23 del 1789. D.n Fran.co Conqués. Franc.o Ortiz de Alba.

En conformidad con lo expuesto en el anterior Informe, despachese libramiento a favor de D.n Josef del castillo, y contra los Claberos de las Arcas de Caudales de la Parroq.a de S.n Gines por la Cantidad de cinco mil r.s importe del segundo tercio, por la obra que se refiere y corre así a su continuac.n se les hagan buenos. Lo mando El S.r Lic.do D. Alonso Arias Gago, Viss.or Ecco. de esta villa de Madrid a vente y tres de Dic.e de mil setec.s ochenta y nuebe= M. Liz.do Arias Gago. En su m.do D.n Alonso fernan Almara. Se despachó Libram.to

Documento 204. *Papel con las condiciones presentadas por José del Castillo para ejecutar el cuadro del altar mayor de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Madrid, 15-12-1789* (AHDM, ASJyPM, LF. 5, caja 2.687).

D.n Jph del Castillo Profesor de Pintura con Honor.s por el Rey de ten.te Director de la r.l Academia de S.n Fern.do Pintara el Quadro á el olio para el Altar Mayor dela Yg.a Parroq.l de S.n Justo, y Pastor de esta corte, según el Pensam.to del em.o S.or Arzobispo de toledo, y aprobado por S. Em.a en 27 de Julio de este año, bajo las condicion.s sig.tes Recibira dho Prof.or veinte mil r.s de v.on por esta obra, en quatro plazos de á cinco mil r.s cada uno, el pim.o q.do se cierre la contrata, el seg.do q.do presente á los S.res Visitador ecc.o y Cura de dha Parroq.a el Borron estudiado p.a dha obra, el tercero, q.do esté todo bosquejado, y el ultimo quando lo dé por acabado: siendo de cargo de dho Prof.or costear el Vastidor tela, y Colores de dha obra; y de cargo de la Fabrica de dha Yg.a darle a dho Prof.or el Andamio neces.o p.a Pintarle, y la tela colocada en el Altar. Mad.d 15 de Diz.e de 1789 [rúbrica]. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 205. *Recibo del segundo pago acordado por la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, 23/24-12-1789* (AHDM, ASGM, LF. 8, caja 2.640, fol. 825).

Nos el Liz.do d.n Alonso Arias Gago de cea Visitador ecco de esta villa de Madrid. Los Claveros del Arca de caudales de la Ig.a Parroquial de S.n Gines de esta Corte: De los que existan o entren en ella, den y paguen a d.n Jph del Castillo Profesor de Pintura, cinco mil reales de V.on

importe del Segundo tercio de la obra q.ᵉ esta ejecutando en dha Ig.ª segun assí lo tenemos resuelto por mso auto de este día cuya Cant.ᵈ enviad.º de este libram.ᵗº y r.ᵇº de dho Castillo se hara buena de los mismos claveros en sus cuentas. Dado en Madrid a veinte y tres de Diz.ʳᵉ de mil Setecientos ochenta y nuebe. Liz.ᵈº Arias Gago. Por su m.ᵈº D.ⁿ Alonso fernz Almaraz.

R.ᵛⁱ los cinco mil r.ˢ q.ᵉ se expresa en este Libram.ᵗº por mano del S.ᵒʳ F.ᶜº de Alba May.ᵐº de Fábrica Mad.ᵈ 24 de Diz.ᵉ de 1789. Son 5.000 r.ˢ v.ⁿ Josef del Castillo [rubricado].

Documento 206. *Que José del Castillo ejecute el cuadro del altar mayor de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Toledo, 27-12-1789* (AHDM, ASJyPM, lf. 5, caja 2.687).

Muy S.ᵒʳ mio: Enterado el Card.ˡ Arp mi Señor de la carta de Um. y escrito que acompaña del Profesor de Pintura d.ⁿ Jph del Castillo, en orden á las condiciones y precio que ha de tener el Quadro encomendado para el Altar mayor de esa Parroquia, me manda decir a Um. que desde luego conviene S. Em.ª en que se haga la pintura, y en pagar los cinco mil r.ˢ v.ⁿ del primer plazo, cuyo efecto se comunica con esta fha. La correspond.ᵗᵉ orden a D.ⁿ Fran.ᶜº de Ysla: los 15.000 r.ˢ restantes quiere S. Em.ª que se paguen de la Fabrica lo que de su orden participo a Um para su inteligencia y govierno.

Dios gue a Um m.ˢ a.ˢ Toledo 27 de Dic.ʳᵉ de 1789. Blm de Um su mas at.ᵗºseg.º serv.ʳy Capp.ⁿ D.ⁿ Juan Frnz de Arévalo [rubricado]. S.ʳ D.ⁿ Juan Alvarez de Castro.

Documento 207. *Que se desembolse a José del Castillo el primer pago acordado por la ejecución del cuadro de altar de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Madrid, 4/8-1/24-3-1790* (AHDM, ASJyPM, lf. 5, caja 2.687).

El D.ʳ D.ⁿ Juan Albarez de Castro, Obispo electo de Coria y Cura Parroco de la Yglesia de S.ⁿ Justo y Pastor de esta Corte: ante V.S. Digo, que el Profesor de Pintura d.ⁿ Jph del Castillo, se hà encargado de pintar al olio el Quadro deel Altar mayor de dha Iglesia. Segun consta de su Contrata con fha del 15 de Diz.ʳᵉ prox.ᵐº pasado: y siendo una de las condiciones de ella el qesele hayan de dar para dha obra vente mil r.ˢ en quatro plazos de á cinco mil, el primero quando zierre la citada Contrata. Portodo lo qual. Supp.ᶜº a V.S. q.ᵉ habiendola p.ʳ presentada se sirva proceder á Su aprobacion, y mandarsele entregue al citado D.ⁿ Jph Castillo, q.ᵉ firma Conmigo este pedimento, el primer tercio Contenido en ella p.ˢ es Justicia en q.ᵉ resiviremos mu g.ª D.ⁿ Ju.ⁿ Alvarez de Castro [rubricado]. Josef del Castillo [rubricado]. auto { Por presentada la contrata que estas partes refieren apruebase en todo y p.ʳ todo, y en su conseq.ª se expida [rubricado].

Libram.ᵗº de cinco mil r.ˢ del primer plazo contra d.ⁿ Fran.ᶜº Agustin de almarza, may.ᵐº de Fabrica de la Y.ª Parroq.ˡ de S.ⁿ Justo, y en fabor de d.ⁿ josef del Castillo: Lo m.ᵈº el S.ᵒʳ Liz.ᵈº d.ⁿ Alonso Arias Gago de Cea vss.ᵒʳ Ecco de esta villa de mad.ᵈ a quatro de Enero de mil Setez.ᵗᵒˢ y nobenta= Liz.ᵈº Arias Gago [rubricado]. R.ᵛⁱ el Libram.ᵗº Josef del Castillo [rubricado]. Antemi Joseph de Alberto [rubricado].

Nota: En vird de orn de S Em.ª fha en Toledo veinte y siete de Diz.e de mil setecientos ochenta y nuebe comunicada a d.n Fran.co de Ysla se May.mo se encargaron p.r este al S.r D.n Juan Alvarez de Castro, Cura de S.n Justo electo Obpo de Coria, Cinco mil rr.s v.n para el pago del primer plazo del Coste de la Pintura que esta haciendo d.n Joseph del Castillo para el Altar m.r de dha Yg.ª cuia cantidad se entrego p.r dho S.r cura en este Tribunal, y queda p.r ahora para dho efecto en el Estante o Alacena que tiene en su Audiencia el S.r Visitador y para que conste pongo esta nota que firmo en Madrid a ocho de Enero de mil setecientos y nobenta= Joseph de Alberto [rubricado].

Se me han entregado p.r el S.or Vss.r los cinco mil rr.s que constan de la nota anterior p.r el primer plazo de los q.e comprende la contrata q.e hize en quince de Diz.e del año prox.mo pas.do para la Pintura del Quadro del Altar may.r de s.n Justo: mad.d y m.zo veinte y quatro de mil setez.tos y nobenta= Son 5∂ r.s v.n Josef del Castillo [rubricado].

Documento 208. *Súplica de José del Castillo para que se le realice el tercer y último pago acordado por la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de san Ginés de Madrid. Madrid, 21-1-1790* (AHDM, ASGM, LF. 9, caja 2.641).

M.d 21 de En.o de 1790. D. Josef del castillo, Profesor de Pintura con Honores por el Rey de teniente Director de la R.l Academia de S.n Fernando. Haze pres.te a V. S. con el devido respeto q.e ha concluido el Quadro pintado a el fresco en la Bobeda del Presbiterio de la Iglesia Parroq.l de S. Gines de esta Corte y por lo tanto devengado el último terzio de cinco mil r.s de v.on que con los dos ya percibidos componen los quinze mil de su Contrata, por lo que Supp.ca a V. S. mande se dé al suplicante los dhos. Cinco mil R.s de v.on Grazia q.e espera de la Justificaz.on de V. S. Mad.d 21 de enero de 1790. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 209. *Recibo del tercer y último pago acordado por la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid. Madrid, 8/9-2-1790* (AHDM, ASGM, LF. 8, caja 2.640, fol. 826).

Nos el Liz.do d.n Alonso Arias Gago de Cea viss.or ecco de esta V.ª de Madrid. Los Claveros del arca de caudales de la Yg.ª Parroq.l de S.n Gines de esta Corte, de los Caudales existentes o que entren en ella den y paguen a d.n Josef del Castillo Profesor de Pintura en esta misma Coret la Canti.d de cinco mil r.s del v.on que importa el último tercio de la obra q ha ejecutado en dha Iglesia, como así lo tenemos mandado p.r mo auto de este día: cuya Cantidad envía de este mo Libram.to y recibo del citado Castillo se habone a los expresados Claveros en la cuenta que desen. Dado en Madrid a ocho de Febrero de mil sete.os y noventa. Liz.do D.n Alonso Arias Gago.

R.vi los cinco mil r.s v.n por mano del S.or D.n Fran.co de Alba. May.mo de Fábrica. Madrid 9 de febrero de 1790. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 210. *Libramiento del importe del cuadro del altar mayor de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Madrid, 24-12-1790* (AHDM, ASJYPM, LF. 5, caja 2.687).

Nos el Licenziado D.n Alonso Arias Gago de Cea Visitador Ecco de esta Villa de Madrid f.a D.n Francisco Agustin de Almarza, Mayordomo de la Fabrica de la Yglesia Parroquial de San Justo y Pastor de ella, de los caudales pertenecientes a la referida Fabrica dé, y entrega a D.n Josef del Castillo, Profesor de Pintura, con honores por el Rey de theniente Director de la R.l Academia de san Fernando, Cinco mil reales de vellon, por el primer plazo de los q.e comprende la contrata de quince de Diciembre prox.mo pasado, por la pintura del Quadro al olio p.a el Altar mayor de dha Yglesia, q.e se halla aprovada, y mandado librar p.r auto de este dia: Cuya Cantidad en Virtud del Correspond.te rezivo se abonara en sus cuentas. Dado en Madrid á quatro de Enero de mil Setezientos y nobenta. Liz.do d.n Alonso Arias Gago de Cea [rubricado]. Pagad.s aquí las org cantid.s en este Expediente Por su mandato Joseph de Alberto [rubricado]. Libram.to de 5.000-r.s

[Al margen: Este Libram.to le Debolvio d.n Jph del Castillo p.r no haversele pag.do el may.mo de Fab.ca y se le entregaron p.r el S.r Vis.r los cinco mil rr.s q.e consigno en este Trib.l el S.r Cura de S.n justo].

Asunto// Respecto haberse concluido y colocado la Pintura de los S.tos martires S.n Justo y Pastor, en su Yg.a Parroquial y haberse dado por S. Em.a el cardenal arzobispo de Toledo mi S.or diez mil r.s para su coste, á mas de los cinco mil que anteriorm.te dio tambien su Em.a para el mismo Efecto, y se entregaron al profesor d.n Josef del Castillo entreguense a este igualm.te los dhos diez mil r.s con mas, otros cinco mil de los que se hallare depositados en las Arcas de este tráb pertenez.tes a dha Fabrica, dando R.vo desta continuaz.on de los quinze mil, con los que queda satisfecha enteram.te del Ymp.te encarg.o se adjunta la referida Pintura: lo m.do El S.or Liz.do d.n Alonso Arias Gago de Cea [rubricado]. Viss.or Ecco desta villa de Madrid a veinte y quatro de Diz.e de mil setez.tos y nobenta= Liz.do Arias Gago [rubricado]. Antemi Joseph de Alberto.

R.vo/ En virtud de lo q.e se manda en el auto antecedente Recivi Quince mil reales de vellon: los diez mil mandados entregar p.r S. Em.a el Cardenal arzobispo de Toledo, y los otros Cinco mil, de los claveros del tribunal de la Visita, de los Caudales, depositados en sus arcas pertenecientes á la Fabrica de S.n Justo, con cuya cantidad anteriormente tengo recividos quedo enteramente Satisfecho de los veinte mil reales en que se ajusto el Quadro para el Altar mayor de dha yglesia de San Justo y p.a q.e Conste y Sirva de resguardo a la misma Fabrica, lo firmo en Madrid a veinte y quatro de Diciembre de mil Setezientos y nobenta= Son # 15.000 R.s de v.n R.vi Joseph del Castillo [rubricado].

Documento 211. *Que se pague a José del Castillo dos dibujos destinados a la colección de retratos de Varones ilustres de la nación española. San Ildefonso (Segovia), 8-8-1792* (AHN, Estado, leg. 3.231).

[…] Del producto de las Estampas de los Retratos dara Vm al pintor D.n Josef Castillo ochocientos ochenta r.s V.n por los que dibujo del Mariana, y de Morales; y a d.n Gregorio Ferro

-quatro cientos y cuarenta r.s V.n por el de Cervantes. Dios gue a Vm m.s a.s S.n Yldefonso. 8 Ag.to de 1792. El conde de Aranda. S.or D.n Nicolas Barsanti.

Documento 212. *Súplica de José del Castillo solicitando el puesto de pintor del rey. Madrid, 4-7-1792* (AGP, Personal, caja 222/34).

Señor. D.n Josef del Castillo Prof.or de Pintura con Honores de teniente-Director de la R.l Academia de S.n Fernando P.A.L.P. de V.M. con la Devida vener.on Hace pres.te a V.M. la adjunta razon de las obras que ha executado p.a el R.l servicio, y que le an sostenido toda su vida con su numerosa familia; aviendo trabajado a el fresco los ultimos cinco años, en la Casa q.e V.M. daba p.a su habitacion a el Primer Sec.rio de Estado, con la asig.on ceso por R.l orn de V.M. desde prim.o de Mayo pasado, y puesto a el suplicante en la mayor necesidad: en cuyo conflicto acude a la R.l Clemencia de V.M. y Supp.ca humildem.te a V.M. se digne emplearle con la asign.on q.e sea del R.l agardo de V.M. concediendole la Gracia de su Pintor: lo q.e espera del piadoso Corazon de V.M. y en at.on a tan dilatados servicios. Mad.d 4 de julio de 1792. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 213. *Memorial de José del Castillo. Madrid, 10-7- 1792* (AGP, Personal, caja 222/34).

D.n Josef del Castillo Profesor de Pintura y teniente Direct.r Honorario de la R.l Academia de S.n Fern.do a los Diez años de su edad comenzo el Dibujo, y a frequentar la R.l Academia, donde p.r su aplicación, y Dispos.on p.a el Arte, mereció particular protec.on del Ex.mo S.or D.n Jph de Carvajal, quien le embio a roma el año de 1751 poniéndole bajo la enseñanza del famoso Pintor D.n Corrado Giaquinto. Llamado este Profesor para Primer Pintor, por Fernando Sexto, dispuso el s.or Carvajal condujese a Castillo, y en Madrid siguió sus estudios, y distinguiéndose en la Academia; Esta le adjudicó el Primer Premio de la Primera Clase de Pintura el año de 1756 a los Diez y ocho años de su edad: entonces comenzó a ser empleado p.r su Maestro en las Obras Reales; trabajo en las cenefas de los tapices q.e p.a el R.l Palacio nuevo disponia Corrado: Pinto seis Quadros p.a las celdas del nuevo R.l conbento de la vistacion. Copió un gran Quadro de Jordan q.e repres.ta el Juicio de Salomon, p.a copiarse en tapiz. Pero prefiriendo Castillo su adelantam.to a los intereses q.e se le yvan proporcionando (muerto ya su Protect.r) hizo oposición en la Academia, a una de las pensiones q.e p.a estudiar seis años en Roma, creo Fernando sexto; La q.e obtuvo de S.M. a consulta de la Academia, y volvio a aquella Corte, estando subordinado al S.or D.n Man.l de Roda Ministro del Rey, y en su Director; remitio varias obras q.e tuvieron el honor de ser presentadas al S.or Rey Carlos tercero: Restituydo a Espana mando S.M. a su Primer Pintor D.n Antonio Mengs, Emplease a Castillo en las R.s Obras, lo que severifico, y con especialid.d en los Quadros p.a tejerse en tapiz p.a adorno delas R.s abitaz.s aviendo entregado en la R.l Fabrica asta el año de 1786. alrededor de Zien quadros detodos tamaños parte originales, y otros copias, con la aprov.on

de Mengs, del Ex.mo s.or D.n Fran.co Sabatini, y de otros Pintores de camara de S.M. Por orn del S.or Rey Carlos tercero, Compuso en la celebre Pintura de Jordan del Cason, y ante-cason del Retiro, considerables daños q.e avian causado las goteras; cuyo trabajo lo tiene pres.te particularm.te S.M. Por resoluc.on del mismo Señor Rey, pinto uno de los Quadros p.a la nueva Yg.a de S.n Fran.co a el lado de otros de sus mas acreditados Pintores de cam.a Pinto un orat.o portátil p.a el Infante Primer hijo delos Reyes nros S.res Un Quadro gr.de p.a un Altar dela Ygl.a del soto de Roma: Otro p.a el Hospit.l del R.l Sitio del Escorial: Pinto a el fresco el techo del Archivo del Consejo: Dos Retratos de S.M. con el traje de la orn del toyson, el uno grande q.e se embió a el Duque de Grimaldi, embajador en Roma: Copio a el olio las Diez y seis Fuerzas de Hercules pintadas a el fresco p.r Jordan en el Cason del Retiro, y las quatro Pechinas: Cinco Paises en el quarto de la Reyna nra S.ra Las sobrepuertas, y sobreventanas de una Pieza dela casa de campo del Rey, en el R.l sitio del Escorial: Ha hecho otras obras de menos consider.on y siempre que á presentado á el Rey obras de su mano, á merecido la R.l aprov.on y besado su R.l mano. Y sin embargo de aver sido Castillo, Empleado spre como va dho en el R.l servicio, y averle sostenido el ymp.te de dhas obras, pagadas la mayor parte en Gastos extraordin.os de casa R.l y otras en Retiro, y Renta de Correos, nó se le a proporcionado el ascenso, q.e su aplicazion, y desempeño exigia; antes, en el año de 1786. por el nombram.to q.e S.M. hizo de dos Pintores p.a surtir de exemplar.s a la Frabrica de tapices, quedó Castillo sin la ocupaz.on q.e principalm.te lo sostenia, y sin el ascenso q.e esperaba por su largo trabajo, y p.r la propuesta q.e avia echo de el a S.M. D.n Ant.o Mengs antes de yrse á Ytalia. En este apuro acudió a la bondad del Rey, por medio del conde de Floridablanca, quien echo cargo de sus servicios, y situación, con aprov.on de S.M. le dio la comision de Pintar los techos de la Casa del Rey q.e abitava, señalándole mensualm.te en Correos 1∂500- R.s con el fin q.e se exercitase en el manejo del fresco, p.a con el, ser empleado en otras obras de S.M. En dha Comis.on y con dha asign.on a trabajado Castillo quatro años, y diez meses, separandose de qualesq.a otras obras, q.e seproporcionaban, asta 10 de Mayo pasado q.r por R.l orn. Cesó uno, y otro, y puesto a Castillo en la mas triste situacion; por lo que solicito ponerse á los Pies del Rey nro S.or le dio a besar su R.l mano, tubo la benignidad de ver una á una las obras q.e Castillo le presento, y la bondad de tomar el Mem.l y oyr sus suplicas; con lo q.e Espera del piadoso Corazon de S.M. conceda á Castillo, lo q.e necesita, y exigen sus servicios. Mad.d 10 de Julio de 1792.

Documento 214. *Se niega a José del Castillo su solicitud. Madrid, ¿?-7-1792* (AGP, Personal, caja 222/34).

D.n Joseph del castillo, Profesor de Pintura con honores de Teniente Director de la R.l Academia de S.n fernando, ha recurrido a V.M. haciendo presente una razon de las muchas Obras, que ha executado para el R.l servicio, y que le han sostenido con su numerosa familia, habiendo trabaxado al fresco los ultimos cinco años en la Casa, que V.M. daba para su habitación al Secretario de Estado, con la asignación mensual de mil y quinientos r.s en Correos, cuya comision y asignación le ha cesado por R.l orden de S.M. desde primero de Mayo

proximo pasado, quedando en el expon.te en la mayor necesidad; en cuya atención suplica a S.M. se digne emplearle con la asignación que sea de su R.l agrado, concediendole la gracia de su Pintor. S.M. niega esta solicitud. Se saco esta resolución a la razon de memoriales en Julio de 1792.

Documento 215. *Carta de José del Castillo a Eugenio Llaguno y Amírola. Madrid, 6-3-1793* (AGP, Carlos III, leg. 280²).

Ex.mo S.or Señor: Por muerte de D.n Ramon Bayeu Pintor de Cam.a del rey con destino a pintar p.a la Fabrica de Tapizes, resulta vacante este encargo: Y hallandome yó con el merito de aver Pintado p.a la dha Fabrica p.r espacio de treinta, y quatro años, y el aver executado otras obras p.a el R.l Servivio, remito oy un Mem.l a S.M. acompañado de una Razon de las Pinturas entregadas a la Fabrica, foimada del director de ella, por mano del ex.mo S.or D.n Diego Gardoqui, y no teniendo yò el honor de que me conozca S.E. y si, la fortuna del favor de V.E. Le suplico me recomiende a dho S.or Ministro, p.a que recaiga en mi el dho encargo que solicito, apoyado en los meritos q.e expongo y que ning.n otro Profesor tiene contrahidos, favor que espero de V.E. por un efecto de su nat.l bondad, y del conocim.to q.e tiene de mi escasa fortuna. Dios nro S.or G.e a V.E. m.s a.s como deseo. Madrid, 6 de Marzo de 1793. Es.mo Señor A.L.P. de V.E. su mas at.o serv.or Josef del castillo [rubricado]. Ex.mo Señor D.n Eugenio de Llaguno Amiròla.

Documento 216. *Relación de los cuadros pintados por José del Castillo para la fábrica de tapices. Madrid, 6-3-1793* (AGP, Carlos III, leg. 280²).

Sup.a D.n Josef del Castillo Prof.or de Pintura, y Ten.te Direct.r Honor.o De la R.l Acad.a de S.n Fern.do Señor**.** D.n Josef del Castillo Prof.or de Pintura con Honores de ten.te Director de la R.l Acad.a de S.nFern.do puesto a los R.s P. de V.M. con la devida vener.on Hace presente la adjunta Razon de las Obras q.e á pintado p.a Exemplar.s de los tapiz.s de las R.s abitaz.s y otras del R.l serv.o de V.M. p.r el tpo de treinta, y quatro años, (parte de las quales á presentado a V.M. concediendole el honor de besar su R.l Mano,) asta el año 1786 en que le cesaron dhas obras p.r aver Nombrado el S.or Rey Carlos terc.o dos Pintores p.a la R.l Fabrica de tapz.s y aviendo muerto D.n Ramon de Bayeu, uno de ellos, acude a la R.l Clemenzia de V.M., y Sup.ca humildem.te a V.M. que en atención á tan dilatados serviz.s se digne Conferirle la Plaza que el dho D.n Ramon Bayeu obtenia de Pintor con destino a la Fabrica de tapices, gracia q.e espera del Piadoso, y Justificado Corazon de V.M. M.d á 6 de M.zo de 1793. Josef del Castillo [rubricado].

Razon de las obras de Pintura ejecutadas p.r D.n Josef del castillo ten.te Direct.r Honorar.o de la R.l Academia de S.n Fern.do p. el R.l servicio.

Razon de los cuadros que tengo Pintados, y entregados en la R.l Fabrica de Tapices para por ellos sacar Yguales Tapizerias que sirven de á dorno en las Reales Abitaciones de los

Palacios de Madrid, Pardo, y S.n Lorenzo, vajo la Direccion, y orns de los Pintores de Camara, que avajo se expresan.

Con orn y Direc.on de d.n Conrado.

1… Un Quadro que representa el Juicio De Salomon; Copiado del Original de Jordan Pies Dedos P. D. Su ancho 10 pies y 10 dedos, su alto 14 p.s y 13 dedos… 10… 10… 14… 13…

Con Orn de D.n Anton.o Raf.l Mengs.

2… Un cuadro que representa el Pastor David Vistiendole los Arneses por orn de Saul, Copia de Solimena… 7… 8…

3… Otro repres.ta David Luchando con el Oso Copiado de Lucas Jordan… 8… 9 … 14… 13.

4… Otro repres.ta la prudente Abigail, presentando Yituallas a David, Copia de Jordan… 10… 10… 14… 13.

5… Otro repres.ta el Triunfo de Josef cuio original de Conrado esta en el R.l Palacio de Aranjuez… 10… 14… 14… 13.

6… Otro repres.ta la Castidad del tamaño natural Con tres Niños todo dentro de un Circulo, Adornado de flores Guirnaldas de Parra, y Talla dorada, De Ynvencion propia… 8… 7… 7… 14.

7… Otro repres.ta la Profecia con adorno Ygual A el anterior… 8… 7… 7… 14.

8… Otro repres.ta la Abundancia con adorno Ygual… 8… 7… 7… 14.

9… Otro repres.ta la Sabiduria Divina De Ynvencion propia como los anteriores, Para á compañar los Tapices de Josef… 8… 7… 7… 14.

De Orn de D.n Fran.co Sabatini para acompañar La Cama de Tapiz de el Rey, y sobre aquel estilo, Con Arabescos, flores, plantas, Aves, y Caza.

10… Uno para Exemplar de las Cortinas de los Balcones de el Dormitorio de S.M… 7… 6… 18… 12.

11… Otro Ygual a el anterior… 7… 6… 18… 12.

12… Otro p.a Exempl.r de las cortinas de las Puertas… 6… 7… 13… 12.

13… Otro Ygual… 6… 7… 13… 12.

14… Otro Yd… 6… 7… 13… 12.

15… Otro Yd… 6… 7… 13… 12.

16… Otro que Sirvio de Exemplar para el Canape de dho Dormitorio de S.M. que se Compone de Respaldo, Asiento, y Brazos… 8… 6… 7… 14.

17… Otro para Esemplar de los asientos de dos Taburetes ó Sitiales… 2… 12… 2… 2.

18… Otro que Sirvio de Exemplar p.a las Almohadas… 2… 13… 1… 9.

19… Otro que Sirvio de Exemplar p.a los Asientos de dos Sillas… 3… 2… 2… 10.

20… Otro p.a los Respaldos de dhas Sillas… 2… 2.

21… Otro p.a Exemplar de otros dos ásientos de Sillas… 3… 2… 10.

22… Otro que sirvio p.a los Respaldos… 2… 2.

23… Otro p.a Exmp.r de el lado derecho de la Pantalla de la Chimenea… 5… 10… 3… 11.

24… Otro p.a el lado Opuesto de dha Pantalla… 5… 10… 3… 11.

Con orn de D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Savatini siguen losQuadros p.ª Exemplares de la Pieza de Camara del Principe nro S.ᵒʳ en el R.ˡ Palacio de S.ⁿ Lorenzo, y los primeros q.ᵉse Pintaron de trajes nuestros de propiaYnvencion.

25… Vn Quadro que repres.ᵗᵃ un Joven a Cavallo, con un Montero a pie que lleva dos Palomas en la mano… 9… 4… 9… 8.

26… Otro repres.ᵗᵃ varias Aves, y una Liebre; con algunas frutas, sobre varios fragmentos de Columna… 4… 13… 4… 14.

27… Otro con varias Aves muertas… 5… 11… 3… 4.

28… Otro repres.ᵗᵃ un Zorro Comiendo un Conejo… 5… 11… 3… 4.

29… Otro repres.ᵗᵃ Dos Anades en el Agua, y otra Muerta sobre un tronco, la q.ᵉ esta comiendo Un Aguilucho… 2… 4… 9… 8.

30… Otro repres.ᵗᵃ Cinco Cazadores q.ᵉ se retiran del Campo Vno a Cavallo y otro a pie con varias áves, y animales en la mano en ademan de Cargarlos sobre un Asno… 13… 14… 9… 6._

31… Otro repres.ᵗᵃ Peltrechos de Caza varias Aves Conejos, y Liebres muertas… 3… 10… 5… 6.

32… Otro repres.ᵗᵃ Vn Grupo con Aves muertas con pertrechos de Cazador… 4… 5… 5.

33… Otro repres.ᵗᵃ Siete Cazadores merendando sentados en Corro, Vn pobre Anciano, su Muger, y un Niño les llegan a pedir limosna uno de ellos les alarga un pedazo de Pan; a lo lejos un Pais con Arboleda, y en el suelo trastos de Caza… 18… 13… 9… 12.

34… Otro repres.ᵗᵃ Varios Perros Luchando, con un Benado metido en el Agua… 4… 12… 9… 12.

35… Otro repres.ᵗᵃ una Zorra Cojida de un Perro, y dos Cazadores q.ᵉ el uno la va a dar con la Escopeta… 5… 12… 9… 12.

36… Otro repres.ᵗᵃ tres Cazadores uno de ellos, Señalando a otro que esta apuntando las Liebres que huyen, el terzero que viene acercandose a ellos con la escopeta a el hombro, con un Ave en la mano, y un Perro a su lado, y otro parado, a lo lejos un Pays y Arboleda… 9… 4… 9… 12.

De orn y con Direccion de D.ⁿ Ant.º Rafael Mengs pinté los Exemplares para el Gabinete de la Ser.ᵐᵃ S.ʳᵃ Princesa en el R.ˡ Palacio del Pardo; representa adornos de varios colores, Aves, y flores todo sobre fondo Azul claro.

37… Vn cuadro… 2… 7 ½… 9… 7.

38… Yd. Otro… 2… 7 ½… 9… 7.

39… Otro… 2… 7 ½… 9… 7.

40… Otro… 2… 7 ½… 9… 7.

41… Otro… 2… 7 ½… 9… 7.

42… Otro… 2… 7 ½… 9… 7.

43… Otro que ha de Servir para Sobrepuerta con un Niño q.ᵉ repres.ᵗᵃ la Pintura… 3… 12… 3… 14.

44… Otro repres.ᵗᵃ la Arquitectura… 3… 12… 3… 14.

45… Otro la Escultura… 3… 12… 3… 14.

46… Otro la Musica… 3… 12… 3… 14.

47… Otro la Astrologia… 3… 12… 3… 14.

48… Otro la Aridmetica… 3… 12… 3… 14.

49… Otro para rinconera… 0… 10… 9… 7.

50… Otro para lo mismo… 0… 6… 9… 7.

51… Otro p.ª Sobre Balcon… 7… 2… 0… 8 ½.

52… Otro para lo mismo… 7… 2… 0… 8 ½ .

53… Otro que corresponde a la Pieza de Cam.ª del Ser.mo S.or Principe en el R.l Palacio de S.nLorenzo; repres.ta dos Pescadores sacando la red que tienen luchada en un Rio, a la orilla de el una muger sentada con un Niño que tiene un Pez en la mano colgando de una Cesta con Pays, y Arboleda… 7… 12… 9… 12.

De Orn y Direccion de d.n Ant.o Rafael Mengs, pinté los Exemplares para el Gavinete de la Ser.ma S.ra Princesa en el R.l Palacio de S.n Lorenzo, sobre el estilo de las Pinturas antiguas de Ercolano.

54… Uno q.e repres.ta dos figuras alegoricas… 6… 12… 9… 13.

55… Otro para Sobrepuerta repres.ta una Baylarina con vestidura verde… 3… 8… 5… 0.

56… Otra Baylarina Vestida de Azul… 3… 14… 5… 1.

57… Otra para rinconera con adornos… 0… 3… 9… 13.

58… Otro para lo mismo… 0… 10… 9… 13.

59… Otro p.ª el mismo fin… 0… 11… 9… 13.

60… Otro p.ª Sobre Balcon, con un Niño Sobre un Carro Tirado de Delfines… 5… 6… 3… 2.

61… Otro repres.ta una figura Sentada con un ramo de Oliva en la mano, y otra figura de pie recostada Sobre un pedestal, y encima de Todo un obalo… 8… 11… 9… 13.

62… Otro p.ª Sobrepuerta repres.ta una Baylarina, con un ramo de Oliva, y un Cetro… 3… 8… 5… 0.

63… Otro p.ª lo mismo repres.ta una Baylarina con una Cesta, y un plato… 3… 8… 5… 0.

64… Otro para Suplemento… 0… 12… 9… 13.

65… Otro para lo mismo… 0… 12… 9… 13.

66… Otro dho… 0… 6… 9… 13.

67… Otro que repres.ta festones de flores Sobre fondo encarnado, con algunos pajaros, y Cameos que hazen medio a los festones; sigue una moldura de Color de Oro que haze marco a un fondo morado, sobre este se finge un quadro colorido, con quatro figuras de tres de alto, que aisladas de las manos forman una Danza bajo un Portico sostenido de seis columnas Doricas, y una vista de Pays se mira por los Yntercolumnios, sobre este quadro en su medio se vé un Vaso de marmol con flores, y de el Salen dos Sarmientos con Ojas de Parra, que circundan los Ovalos, en cada uno un Niño, de claro y obscuro sobre fondo de Agata todo sobre el estilo antiguo… 11… 15… 9… 13.

68… Otro de Ygual significado, solo varia el cuadro colorido, que las figuras forman un Sacrificio antiguo con un Candelabro antiguo… 11… 15… 9… 13.

De Orn de d.ⁿ Ant.º Mengs, pintó Y entrego los Quadros siguien.ˢ para Exemplares de los tapizes de una Pieza en el R.ˡ Palacio del Pardo.

69… Uno repres.ᵗᵃ un paseo a la Orilla del Estanque grande del Retiro, en el Doze figuras de diversas actitudes, y trajes; algunos Patos en el agua, y la correspondiente Arboleda… 13… 9… 9… 9.

70… Otro repres.ᵗᵃ la Fuente de la Puerta de S.ⁿ Vizente donde se vé una Bollera vendiendo su genero a un chico acompañado de su madre, y un Joven esta con varias cosas de Dulce en segundo termino se ven dos Mugeres con Mantilla blanca… 3… 5… 9…9.

71… Otro repres.ᵗᵃ un estudio de un Pintor con tres muchachos el uno haziendo saltar un Gato, y otros dos mirandolo… 5… 11… 3… 10.

72… Otro repres.ᵗᵃ Quatro Muchachos jugando a el Peon… 5… 11… 3… 10.

73… Otro repres.ᵗᵃ tres Muchachos jugando a el chito… 5… 11… 3… 10.

74… Otro repres.ᵗᵃ tres Muchachos atando el uno de ellos un papel a la Cola de un Gato… 5… 11… 3… 10.

75… Otro repres.ᵗᵃ Dos Muchachos el uno Solfeando, y el otro Tocando un Violin… 4… 12… 3… 10.

76… Otro repres.ᵗᵃ dos Muchachos jugando a el Boliche… 5…0… 3… 10.

77… Otro repres.ᵗᵃ una vista del Jardin del Retiro hazia las Tapias del Cavallo de Bronce, sobre las que se descubre; en primer termino el Jardinero dando flores a una Muger q.ᵉ las recive en un Pañuelo; otra esta mirando, y un Militar arrima a su vista las manos para darle alguna propina, á mas distancia un Petimetre con una Señora de Bata, y otras figuras… 13… 0… 9… 9.

78… Otro repres.ᵗᵃ la entrada a la Puerta del Sol por la Calle de la Montera una Ramilletera con varias flores en una Cesta, y Casuela con algunos Tiestos, otra q.ᵉ Suelta flores q.ᵉ trae en un delantal, con otras varias figuras… 4… 12… 9… 9.

79… Otro repres.ᵗᵃ un Esquinazo de la Fuente del Abanico Ynmediato a el una Muger sentada Vendiendo Naranjas, mirando a dos Jovenes que al parecer conversan con ella… 3… 7… 9… 9.

80… Otro repres.ᵗᵃ uns Vista del Combento de las Salesas, con una muger q.ᵉ bende quaxada, a una Moza que tiene un plato en la mano, en Segundo Termino un hombre Simple recostado en la Tapia… 2… 2… 9… 9.

81… Otro repres.ᵗᵃ un Muñolero, y un Niño que lleva un Buñuelo en la mano, y con la Otra le da el dinero… 1… 2… 9… 9.

82… De orn de D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Bayeu, y con Borrones suyos, y de propia Ynvencion entrego d.ⁿ Josef del Castillo, el año pasado de 1785 por él mes de Julio un cuadro que representa la Pradera de S.ⁿ Ysidro, con mas de treinta figuras, que ha de servir en el Dormitorio del Ser.ᵐᵒ S.ᵒʳ Ynfante en el R.ˡ Palacio del Pardo… 28… 5… 12… 6.

86… Al presente, tiene quatro Quadros acabados para la misma Pieza. que representa en el primero una Vista de la fuente de las Damas en el Camino del Pardo; en el varias señoras

y Cavalleros mide de ancho 19 pies y 3 dedos alto 12 pies y 3 dedos… 19… 3… 12… 3.

El Segundo repres.ta una Muger sentada junto a ella un hombre que esta fumando su ancho 4 pies alto 7 pies y 13 dedos… 4… 0… 7… 13.

El Terzero repres.ta un Abaniquero vendiendo su genero, a una Muger que esta Sentada sobre un Terrazo; su ancho 5 pies y 5 dedos Alto 3 p.s y 10 dedos… 5… 5… 3… 10.

El quarto repres.ta una Naranjera en Combersacion con un hombre q.e esta sentado; ella con su Cesta de Naranjas en el braso; su ancho 5 pies y 5 dedos alto 3 y 10… 5… 5… 3… 10.

En 24 de Julio de 1787 entrego cinco quadros y una Sobrep.ta El primero repres.ta un Cazador sentado beviendo de una bota, junto a el un Criado con una Escopeta, su ancho 3 pies y 4 dedos [tachado: ancho] alto 12 p.s y 6 dedos… 3… 4… 12… 6.

El Segundo repres.ta dos Señoras, y un Cavallero que van paseando debajo de una Arboleda; su ancho 3 pies y 8 dedos alto 12 pies y 6 dedos… 3… 8… 12… 6.

El Terzero repres.ta un Cazador con su Escopeta, Moral, y varios arneses su ancho 2 pies y 1 dedo Alto 12 p.s y 6 dedos… 2… 1… 12… 6.

El quarto repres.ta un Cavallero paseandose con una Señora detrás de ellos una Arboleda Su ancho 1 pie y 11 dedos alto 12 p.s y 6 dedos… 1… 11… 12… 6.

El quinto repres.ta un Joven en ademan de sacar pan de una Alfoxas; su ancho 2 pies alto 12 p.s y 6 dedos… 2… 0… 12… 6.

92… La sobrepuerta repres.ta una Señora Sentada sobre un terraso junto a ella un hombre fumando un Cigaro su ancho 5 pies y 5 ded.s alto 3 y 9 dedos… 5… 5… 3… 9.

Josef del Castillo [rubricado].

D.n Livino Stuijck y Vandergoten, Director de la R.l Fabrica de Tapices de esta Corte. Certifico que D.n josef del Castillo ha entregado en esta R.l fabrica los Quadros y Dibujos que se expresan en la Relacion antez.te para egecutar por ellos los Tapizes que representan. Nadrid quatro de Marzo de mil Setecientos noventa y tres. Livinio Stuijck y Vandergoten [rubricado].

Ademas de las obras q.e expresa la anteced.te Relacion, á trabajado D.n josef del Castillo p.a el R.l serv.o las que siguen. Seis Quadros p.a otras tantas celdas del nuevo R.l Combento de las Salesas. Pintó un orat.o portátil p.a el Ynfante, Primer Hijo de los Reyes nros Señores con tres Laminas q.e representan la Concepc.n S. Josef y S. Carlos. Por R.l Orn Pintó uno de los grandes Quadros de los Altares de la nueva Yglesia de S.n Francisco de esta Corte. Otro Quadro grande p.a la Yglesia del R.l Sitio del Soto de Roma, repres.ta S.n Carlos. Otro yg.l p.a el Hospital del R.l Sitio del Escorial. Pintó al fresco el techo del Archivo del R.l Cons.o de Castilla. Compuso varios daños de mucha considerac.n en la Pintura del Casón, y Ante-Cason, del Sitio del Buen Retiro. Copió á el olio, p.a gravarse, las Diez, y seis Fuerzas de Hercules pintadas en el dho casón y las quatro Pechinas del Ante-Cason. Pintó cinco Paises p.a el Quarto de la Reyna nra S.ra Para la Casa de campo de S.M. en el R.l Sitio del Escorial, pintó á el olio, y en el estilo antiguo, las Sobre-Puertas, y sobre-ventanas de una Pieza. Tres Quadros p.a los Altares de las nuevas Salas del R.l Hospìt.l Gen.l En la Casa del Rey, q.e ahora poseé el Duque de la Alcunia, á pintado a el fresco los techos de quatro piezas. En la R.l

Academia de S.n Fern.do obtubo de diez y ocho an.s de edad, el primer premio de la Prim.a Clase de Pintura, y p.r oposición una Pension p.a estudiar en Roma: El Grado de Academico de Merito p.r aclamacion, y S.M. le concedió los Honores de ten.te Director de Pintura. M.d 6 de M.zo de 1793. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 217. *José del Castillo* solicita *ser nombrado sustituto de los tenientes propietarios de la sección de Pintura en la Academia. Madrid, 6-4-1793* (ASF, Académicos de mérito, tenientes directores, directores y directores generales. 1746-1838, sign. 1-41-1).

Junta Particular de 7 de Abril de 1793. Téngase presente para sustituir a los ten.tes propietarios de Pintura; aunq.e no exclusivam.te o como por titulo para este efecto. Ex.mo Señor Señor: D.n Josef del Castillo, Académico de Merito con Honores de teniente-Director de Pintura, P.A.L.P. de V.E. Hace presente con la debida veneraz.on la dha Graduacion q.e obtiene, y deviendo V.E. nombrar, en el Caso de ausencia o Enfermedad de los Academicos Empleados, a los que hayan de sustituirles. Supp.ca a V.E. que atendiendo a su Graduacion de teniente Director de Pintura, y como tal comprendido, respectivamente, en el Capítulo XI de los Estatutos, con la actualidad; y a los deseos que spre a manifestado de servir a la R.l Academia, se digne V.E. nombrarle p.a sustituir a los tenientes propietarios de su Profesion: Declaracion y Gracia q.e espera de la Justificacion de V.E. Madrid 6 de Abril de 1793. Josef del Castillo [rubricado].

Documento 218. *Acta de defunción de José del Castillo. Madrid, 5-10-1793* (AHDM, ASMM, LD. 24, fol. 374).

D.n Josef del Castillo marido q.e fue de d.a Ant.a Lopez nral desta Corte hixo lex.mo mattrim.o de d.n Juan Thomas del Castillo (difunto) y d.a Melchora Aragones, Parroq.no destta Ygl.a calle Altta de la madera esquina de la del Rosario nº veinte otorgo declaraz.on de pobre en comp.a de su muger en v.te de Enero de mil settez.s (nov.ta) digo setenta y dos, antte Jose de Ancibar ess.mo n.o nombrando por herederos a Josef, Antonio, Evaristo y Thomas de Villanueva del Castillo sus quatro hixos lex.mos Recibió los s.tos Sacram.tos murio en cinco de Octt.re de mil settez.s nov.te y tres, Enterrose en S.n Marn de secretto con Liz.a del S.or Vicario y p.a q.e conste lo firmo= Domingo Romano [rubricado].

Documento 219. *Antonia López suplica al Rey una pensión o limosna por la muerte de José del Castillo. Madrid, 23-10-1793* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.314/11).

Señor. D.a Antonia Lopez Viuda de d.n Joseph del Castillo. A V.M. Supp.ca Señor. D.a Antonia Lopez, Viuda de d.n Joseph del Castillo, Academico de merito, y Teniente Director Onorario en la profesion del Noble Arte de la Pintura, de la R.l Academia de S.n Fernando, con la maior veneracion A. L. R. P. de V.M.: Dice; que el citado su Marido Octubo el primer pre-

mio de dicho Noble Ärte hallandose en la edad de 18 años, y continuando con aplicacion y aprobechamiento en la misma R.l Academia, logro proposicion, una Pension para seguir sus Estudios en la Corte de Roma, y haviendo regresado á España, tubo la satisfacción de ser aclamado en la referida Real Academia de S.n Fernando para las graduaciones indicadas de Academico de Merito, y Teniente Director Onorario de ella haviendo desempeñado su obligacion con entera confianza en todos tiempos, siempre que se le ha nombrado para la Enseñanza publica con notorio aprobechamiento de los Discipulos, y concurriendo á los Estudios de este Ylustre Exercicio. Por espacio de 34 años y hasta el de 1786: pintó mas de cien Quadros vaxo la Direccion de su Maestro D.n Conrrado Guiaquinto primer Pintor de Camara del Augusto Padre de V.M. y de Orden del Teniente Gral D.n Francisco Sabatini, d.n Antonio Rafael Mengs, y d.n Francisco Bayeu, cuios Quadros han servido de exemplares para Fabricar Tapices en la R.l Fabrica de ellos, que oy esta á cargo del Director D.n Livinio Stuyck y Vandergoten, quien podrá Ynformar con la devida instruccion y conocimiento sobre este particular, y tambien podran ejecutarlo los citados Teniente Gral d.n Francisco Sabatini, y d.n Fran.co Bayeu. Ygualmente ha pintado y ejecutado infinitas obras de la mayor consideracion, y con total desempeño y desinteres, para el R.l Palacio de esta Villa, el del Real Sitio de Buen Retiro, S.n Lorenzo, y Casa de Campo de V.M. sita en la inmediacion de este, como asi mismo para el Real Combento de las Salesas, S.n Francisco el Grande de esta Corte, y otras varias que omite la exponente, que manifestara y acreditara en caso necesario, cuios travajos hizo el referido su Marido d.n Josef del Castillo, con arreglo á las diferentes R.s Orns que para el efecto se comunicaron, haviendo fallecido en 5 de este mes después de tan dilatada, y penosa Carrera, con los meritos expuestos que son bien notorios constituido en suma Pobreza procedida de la dilatada Familia y penosa Enfermedad que ha padecido largo tiempo, quedando la que expone con un hijo sin colocacion, reducida á la mayor necesidad: En cuia atencion, y para q.e tenga algun alivio. Supp.ca rendidam.te á V.M. se digne, por un efecto de su notoria piedad y Clemencia, consignarla la Pension que sea de Su R.l agrado para que pueda costear en parte su indispensable y preciso alimento y el de su hijo, en consideración á los dilatados meritos y y trabajos del relacionado su difunto Marido d.n Josef del Castillo: Asi lo espera de la R.l benignidad de V.M. en la que recivira mrd. Madrid 23. de Octubre de 1793. Antonia Lopez [con otra letra y rubricado].

Documento 220. *Se pregunta a Sabatini sobre si es cierto lo expuesto por Antonia López en su solicitud. San Lorenzo del Escorial (Madrid), 30-10-1793* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.314/11).

S.n Lorenzo á 30 de Oct.re de 1793. A d.n Fran.co Sabatini. Se remite un memorial de d.a Antonia Lopez, Viuda de d.n Josef del Castillo, Academico de merito, y Ten.te Director de la R.l Academia de S.n Fern.do encargado por muchos años de pintar los Quadros p.a las Tapicerias de las R.s Servidumbres vajo la dirección de su Maestro d.n Conrrado Guiaquinto, d.n Rafael Mens, y d.n Fran.co Baieu, Pintores de Camara; p.a q.e con los

conocim.tos q.e tenga en el asunto, informe lo q.e se le ofrezca, y parezca, sobre la pension q.e solicita [rubricado].

Documento 221. *Contestación de Francesco Sabatini. Madrid, 6-11-1793* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.314/11).

Ex.moS.or He visto el memorial de D.a Ant.a Lopez Viuda del Pintor d.n Josef del Castillo q.e con papel de 30 de Oct.re anterior se sirve V.Ex.a pasarme p.a q.e sobre su instancia informe lo q.e se me ofrezca y parezca; y no obstante haber yo conocido al difunto, y constarme el merito que representa esta interesada tube p.r conveniente cumpliendo la prevencion de V.Ex.a tomar algun mayor conocim.to de d.n Fran.co Bayeu, quien me dice que Castillo se ocupo la mayor parte de Su vida en pintar muchos cuadros p.a la R.l fabrica de tapices con acierto, los q.e se le pagaron respecto de no tener sueldo, por cuia razon se persuade que la Viuda habra quedado pobre. En este concepto me parece q.e aunque Castillo no fue Pintor de S.M. será mui propio de su R.l piedad señalarla la pension ó limosna q.e V. Ex.a considere proporcionada en atención al merito y desempeño del difunto. Dios gue á V. Ex.a m.s a.s como deseo. M.d 6 de Nov.re de 1793. Ex.mo S.or Fran.co Sabatini [rubricado]. Exmo S.or d.n Diego de Gardogui.

Documento 222. *Contestación a la súplica de Antonia López. Madrid, 13-11-1793* (AGP, Administración, Obras de Palacio, caja 1.314/11).

D.a Antonia Lopez, Viuda de d.n Josef del castillo, Academico de merito, y Teniente Director honorario del Noble Arte de la Pintura en la R.l Academia de S.n Fernando. Expone, que hallandose el citado su marido en la edad de 18 años, obtubo el primer premio en dho noble Arte; y continuando con aplicación, y aprovecham.to en la misma R.l Academia, logro por oposicion una Pension para continuar sus estudios en la Corte de Roma; y haviendo buelto á España, fue aclamado en la propia R.l Academia de S.n Fernando para las graduaciones indicadas; por cuio cabal desempeño, se le nombro p.a la enseñanza publica con aprovecham.to de los Discipulos, y concurrentes á estos Estudios. Que hasta el año de 1786 pinto mas de 100 Quadros, vajo la dirección de su maestro d.n Corrado Guiaquinto primer Pintor de V.M. d.n Antonio Mengs, y d.n Fran.co Bayeu, cuios Quadros, sirvieron de ejemplares para la R.l Fabrica de Tapices. Que igualm.te há ejecutado varias obras de consideración y sin interés en los Palacios de V.M. en los Sitios del Buen Retiro, de Madrid, en el de S.n Lorenzo, y Casa de campo inmediata á este. Y que haviendo fallecido el expresado su marido, constituido en la maior pobreza, como lo esta la suplicante con un hijo sin colocacion. Pide se digne V.M. concederla la pensión q.e sea de su R.l agrado para atendér á su preciso aliento, y el del expresado su hijo. D.n Fran.co Sabatini dice q.e conocio al difunto Castillo, y le consta quanto representa Su viuda, y que d.n Fran.co Bayeu contexta en el acierto con q.e pintó los Quadros p.a la Fabrica; q.e aunque se le pagaron, como nó gozaba sueldo, no há libertado á la Viuda

de quedár comó há quedado pobre; en cuio concepto, y nó obstante nó haver sido Pintor de V.M. Castillo, contempla á su viuda acrehedora á la gracia que solicita. Y lo hace presente á V.M. para la resoluz.ⁿ q.ᵉ tubiese por más conveniente.

[Al margen: En atencion á q.ᵉ su difunto marido se empleo por espacio de 34 años en pintar Quadros p.ª diseños de las Tápicerias R.ˢ y otras en los Palacios de Madrid, y Sitios R.ˢ y á la miseria en q.ᵉ há quedado con un hijo sin colocación. Pide se digne V.M. conceder una limosna diaria p.ª su subsistencia. D.ⁿ Fran.ᶜᵒ Sabatini dice és cierto q.ᵗᵒ expone la Ynter.ᵈᵃ q.ᵉ d.ⁿ Fran.ᶜᵒ Bayeu lo contexta, y añade, q.ᵉ aunq.ᵉ se le pagaron los Quadros á Castillo, como nó gozaba sueldo, há quedado la Supp.ᵗᵉ pobre, y la contempla acrehedora á la gracia q.ᵉ solicita. No lo permiten las urgencias. En 13 de nov.ʳᵉ de 1793].

Documento 223. *Que se libere de la Cárcel de la Corte a Tomás de Villanueva del Castillo López, hijo de José del Castillo, para que pueda contraer matrimonio. Madrid, 19-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

Vicente Gandulla, escrivano del Rey nuestro S.ᵒʳ del Yll.ʳᵉ Colegiò de esta Corte, y uno de los Òficiales de la Sala de S.ʳᵉˢ Alcaldes de su Real Casa de ella doy fe: Que habièndose puesto preso en la Carcel Real de esta citada Corte, de Òrden y a disposiciòn del S.ᵒʳ d.ⁿ Joseph Rico Acedo, uno de dhos S.ʳᵉˢ Alc.ˢ a d.ⁿ Thomas del Castillo, de veinte y dos años de hedad, Soltero, Natural y Vecino de esta èxpresada Corte, a queja de Maria Aguilar, de veinte y siete, del propio estado, y Naturaleza, sobre èstupro vajo palabra de Matrimonio, y hallandose a contraerle el mencionado d.ⁿ Thomas, por Acuerdo de los S.ʳᵉˢ de Sala Segunda, su fecha diez y siete del corriente, se mando que ratificandose el d.ⁿ Thomas en lo que tenia dicho en su Declaracion ante el S.ᵒʳ Juez de la Causa, se diese a la Maria Aguilar, el testimononio conducente para que practicase las diligencias correspondientes para contraer el Matrimonio, y que Casados que fueren se le pusiese en libertad a el prenotado d.ⁿ Thomas, en atenciòn a que este, se ratificò en el dia de hayer ante S.S. y de mi el Ynfrascripto en lo q.ᵉ anteriòrmente tenia èxpuesto, pongo el presente que firmo en Madrid a diez y nueve de Febrero de mil setecientos noventa y quatro. Vicente Gandulla [rubricado].

Documento 224. *Declaración aportada por María de las Nieves Antonia Aguilar en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Tomás de Villanueva del Castillo López. Madrid, 20-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

La Contray.ᵗᵉ} En la Villa de Madrid à veinte de Febrero de mil setez.ˢ noventa y quatro Yo el Not.ᵒ en vrd de la comision q.ᵉ se me confiere p.ʳ el auto antecedente recivi juram.ᵗᵒ p.ʳ Dios nro S.ᵒʳ y à una señal de Cruz en forma de dro de la q.ᵉ expresso ser la Contray.ᵗᵉ la qual haviendole hecho como se requiere prometio decir verdad y preguntada Dijo: se llama Maria de las Nieves Antonia Aguilar que es nral de esta Corte, hija de Domingo, y de Antonia Aguilar Que es Parroq.ⁿᵃ de S.ⁿ Martin de tres a.ˢ à esta parte viviendo Calle de S.ⁿ Roque

numero veinte y nueve, y antes lo fue lo restante de la de S.ta Cruz viviendo Plaza M.or encima del Portal inmediato à el Arco […]

Documento 225. *Declaración aportada por Tomás de Villanueva del Castillo López en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 20-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

El Contray.te} En la Villa de Madrid à veinte de Feberero de mil setez.s noventa y quatro; Yo el Not.o habiendo pasado à la Real Carcel de esta Corte; hice comparecer à la persona de Thomas del Castillo presso de ella, y en tanto à mi presencia; le recivi Juram.to en vrd de la Comision q.e me està conferida p.r Dios nro S.or y à una señal de Cruz en forma de dro, y vajo de el prometio decir verdad y preguntado Dijo se llama como queda espresado Thomas del Castillo, que es nral de esta Corte, hijo de D.n Josef ya dif.to y de D.a Ant.a Lopez Que es Parroq.no de S.n Martin toda su vida p.r vivir Calle de la Madera alta n.o veinte […]

Documento 226. *Consentimiento para el matrimonio que prendían contraer Tomás de Villanueva del Castillo López y María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 20-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

Consentim.to del P.e de la Contray.te} En la Villa de Madrid en el relacionado dia mes y año: Antemi el Not.o pp.co y tgos Ynfrascriptos q.e abajo se espresaran Comparecio D.n Domingo Aguilar que assi manifesto llamarse ser Alguacil del R.l Juzgado de esta Corte, y Padre legitimo de Maria de las Nieves Ant.a Aguilar y Dijo Que cerciorado del dro y accion q.e le corresponde como à tal Padre; y de las buenas prendas y circunstancias que concurren en D.n Thomas de Villanueva del Castillo nral de esta Corte le concede, da y otorga su Liz.a y consentim.to a la citada Maria de las Nieves su hija para que pueda llevar adelante su tratado matrimonio con el enunciado D.n Thomas de Villanueva […]

Documento 227. *Información aportada por Antonia del Pozo en los despachos de soltería de Tomás de Villanueva del Castillo López y María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 20-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

Ynformaz.on} En la Villa de Madrid en los ya citados dia mes y año de presentaz.on de los Contray.tes y para la Ynformaz.on de su libertad Yo el Not.o en fuerza de la comision q.e me esta conferida recivi juram.to p.r Dios nro S.or y à una Señal de Cruz en forma de dro de Ant.a del Pozo q.e assi dijo llamarse ser muger de Domingo Aguilar Alguacil de esta Corte, que vive Calle de S.n Roque num.o veinte y nueve la qual haviendole hecho como se requiere prometio decir verdad y preguntada Dijo Que à D.n Thomas de Villanueva del Castillo, y à Maria de las Nieves Aguilar Contray.tes q.e la presentan los conoce y trata al susodho de unos cinco a.s à esta parte con motibo de concurrir à su Casa y à la Contray.te toda su vida p.r razon de ser su hija […]

Documento 228. *Información aportada por María Araujo en los despachos de soltería de Tomás de Villanueva del Castillo López y María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 20-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

> Otro} En la Villa de Madrid en los ya relacionados dia mes y año de la propia presentaz.on y para la misma Ynformaz.on Yo el Not.o en fuerza de mi comision recivi juram.to p.r Dios y à una Cruz segun dro de Maria Araujo q.e assi dijo llamarse, ser muger de Angel Rodrig.z Guarnicionero, q.e vive Calle de S.n Marcos numero quince la qual haviendole hecho como se requiere prometio decir verdad y preguntada Dijo Que à D.n Thomas de Villanueva, y à Maria de las Nieves Ant.a Aguilar Contray.tes q.e la presentan los conoce y trata al susodho de tres à quatro a.s à esta parte con motibo de amistad, y à la susodha toda su vida p.r razon de ser Primas […]

Documento 229. *Carta de María de las Nieves Antonia Aguilar al vicario de Madrid. Madrid, 21-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

> Señor. Maria Aguilar con todo respeto y veneracion hace presente à V.S. q.e hallandose practicando las diligencias de esponsales con Tomas del Castillo preso en la Real Carcel de la Corte, y hallarse la suplicante proxima à su parto. A V.S. Sup.ca se sirva dispensarla la ultima amonestacion atendiendo à las circunstancias con q.e se halla, y al alivio de la penosa prision q.e padece el referido Tomàs: gracia q.e espera de la notoria caridad y justificacion de V.S. Madrid y Febrero 21 de 1794. Por Maria Aguilar su Padre. Domingo Aguilar [rubricado].

Documento 230. *Consentimiento para el matrimonio que prendían contraer Tomás de Villanueva del Castillo López y María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 21-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

> Consentim.to de d.a Ant.a Lopez, à favòr de su Hijo} En la Villa de Madrid à veinte, y uno de Febrero de mil setez.s noventa, y quatro. Yo el Notario haviendo pasado à la Calle de la Madera alta, num.o veinte, donde tiene su morada d.a Antonia Lopez, Viuda de d.n Joseph del Castillo, y estando èsta à mi presencia, enterada del objeto que me conducía= Dixo que de su libre y espontanea voluntad presta su Consentim.to y Licencia à su Hijo d.n Thomas del Castillo, de Estado Soltero, para que sin incurrir en pena alguna de las comprehendidas en la R.l Pragmatica del año de mil setez.s setenta, y seis, pueda llevar à efecto el Matrim.o que parece intenta con Maria Aguilar, del mismo estado: Lo que assi dixo, y otorgò, siendo testigos d.n Thomàs del Castillo, Tio Carnal del Contrayente, à Ysabel Carrion, Criada de la Otorg.te, quienes baxo Juram.to aseguraron ser esta la Madre legitima del susodho, y lo firmò, de que Yo el Notario doy fe= Antonia Lopez [rubricado]. Antemi. Vicente de la Llave [rubricado].

Documento 231. *Certificación de Félix Rodríguez Fonseca, teniente cura de la parroquia de Santa Cruz de Madrid, sobre las libertades de Tomás de Villanueva del Castillo López y María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 25-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

> […] La contrayente fue mi Parroq.na desde que naciò hasta el año de nov.ta inclusibe, haviendo vivido en la Plaza-mayor Escalera del Arco […]

Documento 232. *Certificación de Domingo Romano, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, sobre las libertades de Tomás de Villanueva del Castillo López y María de las Nieves Antonia Aguilar. Madrid, 25-2-1794* (AHDM, caja 5.114/63).

> […] los Contrayentes son mis Parroquianos, El Contrayente desde su niñez Calle de la Cruz verde Y Madera alta n.º 20; la Contrayente es mi Parroquiana desde principios de noventa hasta el presente Calle de S.n Roque n.º 29 […].

Documento 233. *Acta de matrimonio de Tomás de Villanueva del Castillo y María de las Nieves Aguilar. Madrid, 26-2-1794* (AHDM, ASMM, LM 31, fol. 172).

> D.n Thomas de Villanueba Castillo con Maria de las Nieves Aguilar} En la Villa de Madrid à veinte y seis de febrero de mil setecientos noventa, y quatro, Yo fr. Fulgencio Lamela teniente Cura de la Yg.a Parroquial de S.n Martin de dicha Villa, en vrd de mandamiento del S.r D.r Ramiro teniente Vicario de Madrid, y sù Partido que paso ante Pedro Araujo Notario su fha, veinte y cinco del corriente habiendo precedido las tres Amonestaziones que manda el S.to Conclio de Trento, y no resultando Ympedimento alguno y siendo Examinados, y aprovados en la Doctrina Crist.a Desposè solemnem.te por Palabras de presente que hacen berdadero, y lex.mo matrimonio à D.n thomas de Villanueva Maria Josef del Castillo, hijo de D.n Josef del Castillo difunto, y d.a Antonia Lopez. con D.a Maria de las Nieves Antonia Aguilar hija de Domingo Aguilar y de Antonia del Pozo. Ambos contraientes-naturales de esta Corte, y con los debidos consentimintos: Celebre este desposorio en la R.l Carcel de la Corte siendo presntes por testigos D.n Viz.te Grandulla, Luis Martinez y Manuel Garcia y lo firme: Fr. Fulgencio Lamela [rubricado].

Documento 234. *Acta de bautismo de María del Castillo, hija de Tomás de Villanueva del Castillo. Madrid, 5-4-1794* (AHDM, ASMM, LB 48, fol. 165).

> Maria del Castillo Aguilar} En la Yg.a Parroq.l de S.n Martin de Madr.d a cinco de Abril de mil setecientos nov.ta y quatro; Yo fr. Jh Alvarez Th.e Cura de ella Bautize a Maria Josefa Xlpiana Fran.ca de Paula Antonia hija lex.ma de D.n Thomas del Castillo Lopez, y de d.a Maria Aguilar y Pozo natural.s ambos de esta Corte el P.e Bautizado en esta Paroq.a, y la Madre en la de S.ta Cruz. Nacio en quatro del corr.te calle de S.n Roque num.o veinte y

nuebe, fue su Padrino d.n Gabriel Aguilar test.s Man.l Garcia y Man.l Alvaro y lo firmè= Fr. Josef Alvarez [rubricado].

Documento 235. *Apuntes biográficos que sirvieron de base a la voz definitiva de José del Castillo para el Diccionario de Ceán Bermúdez. Madrid, 31-7-1796* (ARAE, Rodriguez Moñino, caja 42/8, fols. 11 y 12).

D.n Josef del Castillo. Nacio en Madrid el dia Catorze del més de Octubre del año de 1737 y a los Diez años principió a Dibujar al Cuidado de D.n Josef Romeo, Profesor de pintura y a frecuentar la R.l Academia, donde, por su aplicación, y Disposición para el Arte merecio particular protección del Ecxmo Sr. D.n Joseph Carbajal, quien le embió a Roma el año de 1751 poniendole bajo la enseñanza del Pintor D.n Corrado Giaquinto; llamado este Profesor por el Rey D.n Fernando VI para su Primer Pintor, dispuso el S.r Carbajal Condujese a Espña a Castillo como se efectuó siguiendo en Madrid sus estudios y adelantamientos en la Academia, aviéndole esta conferido el primer premio de la primera clase de Pintura el año de 1756 a los 18 años de edad: Entonces comenzó a ser empleado por su Maestro en Obras reales: pero prefiriendo el adelantameinto a los intereses que se le ivan proporcionando (muerto ia su proctetor el S.r D.n Josef Carbajal) Hizo Oposicion en la Academia, para una de las pensiones que para estudiar en Roma seis años: Creo el Rei Fernando VI, y aviendole la Academia consultado a S.M. para ella, la octubo y volvio a Roma el año de 1758 donde estuvo a las Ordenes del S.r D.n Manuel de Roda y del Director de los Pensionados D.n Francisco Preciado; aviendo desde allí remitido Obras a la Academia; y concluidos los seis años se restituio a España y el S.r Carlos III mandó a su Primer Pintor D.n Antonio Rafael Mengs; emplease a Castillo en las obras de Pintura del R.l Servizio como se verificó por las siguientes:

[al margen: Vease la junta gral de la Acad.a de S.n Fernando del año de 1796 fol 39]. Pinto seis Quadros para otras tantas celdas del Nuevo R.l Conbento de las Salesas. Para Exemplares de los tapizes que adornan los R.s Palacios pinto cerca de cien Quadros entre originales y copias de varios asuntos. Pinto un Oratorio Portatil para el Ynfante Primer hijo de los Reyes nuestros Señores, con tres Quadros que representan, la Concepcion, S.n Josef y S.n Carlos. Por real Orden pinto uno de los Quadros de la nueva real Yglesia de S.n Francisco de esta Corte que representa S.n Francisco y Sto Domingo. Otro Quadro grande para la Yglesia del R.l Sitio del Soto de Roma, que representa S.n Carlos Borromeo. Otro Ygual para el Hospital del R.l Sitio del Escorial. Dos retratos de S.M. con el Manto de la Orden del Toison, el uno grande que se embio al Duque de Grimaldi Embajador en Roma: Pintó a el fresco el techo del Archivo del R.l Consejo de Castilla. Compuso en la celebre Pintura del Jordan del Cason del Retiro y Ante Cason: grandes Daños que avian causado las goteras. Copio al olio para gravarlas diez y seis fuerzas de Hercules pintadas en el dicho Cason y las quatro pechinas del Ante Cason. Pinto Cinco Paises para el Quarto de la Reina nuestra Señora en el nuevo R.l Palazio. Para la Casa de Campo de S.M. en el R.l Sitio del Escorial pinto a el Olio y en el estilo antiguo las sobrepuertas: y sobrebalcones de una pieza. Pinto tras quadros para los

Altares de las nuevas Salas del R.l Hospital General. Para la R.l Yglesia de la Encarnacion pinto un quadro que representa S.n Agustin dando limosna a los pobres. Pinto a el fresco en los techos de la Casa que avita el Esmo S.r Principe de la Paz, Ministro de Estado, entonces propia de S.M. Real Calcografia. Dibujo y Pinto de claro y Oscuro, la Orla y figuras del Plan de Aranjuez para gravarse; Dibujo Quatro asuntos para una obra del s.r D.n Tomas de Yriarte, que se gravaron y esisten: Dibujo para la Obra de los Retratos de los Hombres Ylustres a el P.e Mariana y Ambrosio Morales. Dibujo y gravo al Aguafuerte, el Quadro de Mateo Zerezo, que se alla en el Refectorio de Padres Agustinos Recoletos de esta Corte; Dibujo y gravo tres Quadros de Jordan y un Retrato de un simple, cuias quatro Laminas se hallan en dicha R.l Calcografia. Dibujo de Ynvencion unos q.tos pasages del Quixote para la Nueva Ympresion que se Hizo de su Historia, por la R.l Academia de la Historia. Para el Publico. Pinto a el fresco la Bobeda o techo del Previterio de la Yglesia Parroquial de Sta Cruz y dos pechinas: En la Yglesia Parroquial de S.n Gines, pinto a el fresco un Quadro sobre el nuebo Altar Maior. En la Yglesia Parroquial de S.n Justo, Pinto a el olio el Quadro del Nuebo Altar Maior. En el Altar Maior de la Yglesia de la Concepción Geronima ai dos Quadros medias figuras de dos Santas de la Orden pintadas a el olio: Pinto un Quadro para el Monasterio de S.n Bernardo que se alla en el Colateral de la Epistola.

Ademas de las Obras dhas, trabajo intensamente otras asi de pintura, como de Dibujos para estudio y grabado que no me acuerdo de su existencia aviendo depues de sus continuas tareas fallecido de una larga y penosa enfermedad el dia 5 de Octubre del año 1793 a los 56 años de edad: Fue enterrado en la Yglesia Parroquial de S.n Martin en esta Corte el Dia 6 de Octubre de 93: Fue Academico de Merito por aclamación; y tubo el onor que su Magestad le concediese los onores de Teniente Director de Pintura […] Oi 31 de Julio de 96.

Documento 236. *Apuntes biográficos que sirvieron de base a la voz definitiva de Fernando del Castillo para el Diccionario de Ceán Bermúdez. Madrid, 31-7-1796* (ARAE, Rodriguez Moñino, caja 42/8, fol. 12).

Fernando del Castillo, Hermano del antecedente. Nacio en Madrid el Dia 23 de Marzo de 1740. Empezo a Dibujar y a frecuentar en la Academia, bajo la Direccion de D.n Phelipe de Castro escultor que fue de S.M. y en el año de 1754 octubo el segundo premio de tercera Clase, en la Escultura, de edad de 14 años, por todos los votos: Despues paso a Continuar el Dibujo bajo el cuidado de D.n Corrado Giaquinto Primer Pintor que fue de S.M. quien le principio a enseñar el Colorido y en el año de 1757 octubo el segundo premio de segunda Clase en la Pintura de Eddad de 17 años; Continuando siempre con conozido adelantamiento por el que merecio ser admitido en la R.l fábrica de la Porzelana por uno de sus Pintores, donde permaneció siempre con el cocepto de ser uno de los aviles que para dicho ministerio se an conozido, como lo acreditan las obras que aun existen en ella.: fallecio ell Dia 2 de Nobiembre del año de 1777 a los terinta y siete de edad. Fue enterrado en la Yglesia Parrquial de S.n Sevastian de esta corte, el dia 3 de dicho mes y año. Oi 31 de Julio de 96.

Documento 237. *Acta de defunción de Evaristo del Castillo López, hijo de José del Castillo. Madrid, 13-3-1798* (AHDM, APMM, LD 25, fol. 265).

D.n Evaristo del Castillo, marido q.e fue de d.a Victoria Atti, natural de esta Corte, hijo de Lexmo Matrim.o de d.n Josef del Castillo, dif.o, y de d.a Ant.a Lopez y Miranda Parroq.no de esta Yg.a calle de la Madera alta num.o veinte: Otorgò Declaración de Pobre, en comp.a de su muger ante Ygnacio Frnz Corrales de Hevia, Ess.no R.l en veinte y siete de Noviembre del año prox.mo anterior. Y nombraron por Herederos à los hijos q.e tuviesen Durante su Matrim.o Recibio los S.tos Sacram.tos de Penitencia y estrema unz.on murio en trece de Marzo de mil Settez.tos nobenta y ocho. Enterrose en san Martin en Secreto con liz.a del S.or Vicario; y p.a q.e conste lo firmo= Fr. Fulgencio Lamela [rubricado].

Documento 238. *Acta de defunción de Tomás del Castillo Aragonés, hermano de José del Castillo. Madrid, 1-3-1800* (AHDM, APJM, LD. 6 (1800-1812), fol. 44).

Pobre. D.n Tomas del Castillo, de edad de unos setenta y quatro años, natural de la ciudad de Jaca Reyno de Aragon, hijo de D.n Tomas del Castillo y de D.a Melchora Aragones, ya difuntos, de estado viudo. Recibio los Santos Sacramentos y otorgò declaracion de Pobre en esta Villa de Madrid a veinte y ocho de Febrero del año pasado de mil setecientos ochenta y siete ante Nicolas Fernandez Ochoa y Salazar Escribano e S.M. y en casa de Corresponderle algunos bienes, instituyo por su heredero a D.n Josef del Castillo y en falta de este a D.a Antonia Lopez muger del referido D.n Josef, muriò fuera de la Puerta de Santa Barbara en la Real Fabrica de Tapices el dia veinte y ocho de Febrero de mil ochocientos, se enterro en publico al siguiente en la Yglesia Parroquial de San Luis de esta repetida villa, se dio la Fabrica por el rmpimiento quatro ducados de que certifico como Teniente mayor de Cura de la de San Josef= D. Ysidro Bonifacio Romano [rubricado].

Bibliografía

A General Collection of Voyages and Travels, including the most interesting records of Navigators and Travellers, from the Discovery of America, by Columbus, in 1492, to the Travels of the Lord Valentia, Londres, Ed. Sherwood, Neely and Jones, 1813, 28 volúmenes.

A la sombra de Goya. Pinturas y artes decorativas de colecciones particulares, Madrid, catálogo de exposición celebrada en Alcalá Subastas, del 14 al 31 de octubre de 1999, Alcalá Subastas, 1999.

Accademia pontificia detta del nudo. Regolamenti per la nobilissima pontificia Accademia detta del nudo, e Galeria de'quadri, Eretta e Colocatta in Campidoglio dalla Santa Memoria di Benedetto XIV, Roma, Stamperia Camerale, 1767.

Águeda Villar, Mercedes (1980), *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, junio/ julio de 1980, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos, Museos.

Águeda Villar, Mercedes (1983), «Mengs y la Academia de San Fernando», en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo. (Ponencias y comunicaciones)*, Oviedo, Cátedra Feijoo, pp. 445-476.

Águeda Villar, Mercedes (1986), «Una colección de pinturas en el Madrid del siglo xviii. El marqués de la Ensenada», en arias anglés, Enrique (dir.), *Cinco siglos de arte en Madrid (xv-xx)*, iii Jornadas de Arte, Madrid, Alpuerto, pp. 287-301.

Águeda Villar, Mercedes (1990), «La colección de pinturas de Juan Kelly», *Archivo Español de Arte*, nº 251, pp. 487-496.

Águeda Villar, Mercedes y Salas, Xavier de (2003), *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo.

Agüero, Cristina (2014), «New Attributions and Identifications of Drawings by José del Castillo», *Master Drawings*, nº 4, pp. 497-512.

Aguilar, Juan, Hasbach, Bárbara y Ferrete, Santiago (2010), «La técnica pictórica de Luca Giordano en la bóveda del Casón del Buen Retiro», en Úbeda de los Cobos, Andrés (ed.), *Luca Giordano, Técnica, Pintura mural*, Madrid, actas del Congreso Internacional en el Museo Nacional del Prado, Madrid, febrero 2008, Museo Nacional del Prado, pp. 85-91.

Aguilera, Emiliano (1946), *Pintores españoles del siglo XVIII. Ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, Iberia.

Aguiló Alonso, María Paz, López-Yarto Elizalde, Amelia y Tárraga Baldó, María Luisa (1997), «La reina Bárbara de Braganza y la fundación del monasterio de las Salesas Reales de Madrid», en *La mujer en el arte español,* Madrid, Actas de las VII Jornadas de Arte celebradas en Madrid del 26-29 de noviembre de 1996, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos CSIC, Alpuerto, pp. 229-238.

Albardonedo Freire, Antonio José (2007), «Una nueva copia de José del Castillo de los desaparecidos frescos de Luca Giordano en el Casón del Retiro, de Madrid», *Laboratorio de Arte*, nº 20, pp. 229-251.

Alcolea, Santiago (1961-1962), «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, XIV y XV.

Alcolea, Santiago (1983), «Ocho bocetos de Luca Giordano para frescos perdidos del Casón del Buen Retiro de Madrid», *Goya: Revista de arte*, nº 172, pp. 221-228.

Alebo, Jaime, Alonso Fernández, Luis y Contento Márquez, Rafael (1995), *Formación del buen gusto: dibujos de pensionados en Roma (1752-1786*), Madrid, catálogo de exposición celebrada del 17 al 31 de mayo de 1995, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Alegre Núñez, Luis (1968), *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Almagro Gorbea, Martín (ed.) (2003), *Campomanes y su tiempo*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, del 4 de marzo al 11 de mayo de 2003, Fundación Santander Central Hispano.

Alonso Rodríguez, María del Carmen (2004), «Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabía en el siglo XVIII, bajo el patrocinio de Carlos III», en *Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III*, Valencia, catálogo de exposición celebrada en el Museo Bellas Artes de Valencia, 14 de mayo-22 de junio de 2005, Generalitat Valenciana, pp. 64-67.

Alonso Rodríguez, María del Carmen (2008), «Venerdì a Portici. El Real Museo Ercolanese nella memoria di Carlo III» en Cantilena, Renata y Porzio, Annalisa (a cura di), *Herculanense Museum Laboratorio sull'antico della Reggia di Portici*, Nápoles, Electa, pp. 99-108.

Alonso Rodríguez, María del Carmen (2010), «Ecos de Herculano: "Aquellas cosas que sabes que son tan de mi genio y gusto"», en Almagro Gorbea, Martín y Maier Allende, Jorge (coords.), *Corona y Arqueología en el siglo de las luces*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, abril-julio de 2010, Patrimonio Nacional, pp. 237-245.

Alonso Sánchez, María Ángeles (1974), «En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, nº 1, pp. 124-125.

Alonso Sánchez, María Ángeles (1976), «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, nº 3, pp. 91-102.

Alvar, Jaime (2010), «Carlos III y la arqueología española», en Almagro Gorbea, Martín y Maier Allende, Jorge (coords.), *Corona y Arqueología en el siglo de las luces*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, abril-julio de 2010, Patrimonio Nacional, pp. 313-323.

Álvarez Gracia, Andrés (2002), «Goya, Bayeu y José del Castillo en los retablos de las iglesias parroquiales de la Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén (Teruel)», *Archivo Español de Arte*, nº 298, pp. 167-189.

Amador de los Ríos, José (1845), *Toledo Pintoresca, ó Descripción de sus más célebres Monumentos*, Madrid, Imprenta y Librería de don Ignacio Boix.

Amador de los Ríos, Rodrigo (1880), «El antiguo palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656, que se conserva en el Ayuntamiento de Madrid y en la Biblioteca Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, xi, pp. 175-219.

Amato, Pietro (2011), *Corrado Giaquinto e i Pittori Porta*, Molfetta.

Amato, Pietro y Bellifemine, Giuseppe (1969), *Pittori molfettesi del xvii-xviii secolo*, Mesina-Molfetta.

Anes, Gonzalo y Barrio, Maximiliano (1988), *Carlos III, Cartas a Tanucci (1759-1763),* Madrid, Banco Bilbao Vizcaya.

Anselmi, Alexandra (1998), «Il quartiere dell'Ambasciata di Spagna a Roma», en Calabi, Donatella, y Lanaro, Paola (a cura di), *La città italiana e i luoghi degli stranieri xiv-xviii secolo*, Bari-Roma, Biblioteca di Cultura Moderna, Laterza & Figli, pp. 206-221.

Anselmi, Alexandra (2001), *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, De Luca.

Anselmi, Alexandra (2007), «La chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli» en Hernando Sánchez, Carlos José (coord.), *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción cultural exterior, tomo ii, p. 915-930.

Ansón Navarro, Arturo (1986), *El pintor José Luzán Martínez (1710-1785),* Zaragoza, Caja de Ahorros de Inmaculada.

Ansón Navarro, Arturo (1995), *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos,* Zaragoza, colección «Mariano de Pano y Ruata», Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Ansón Navarro, Arturo (1998), «Moisés y la serpiente de bronce», en *Pinturas del Rococó. 1690-1840. De Luca Giordano a Vicente López*, Madrid, catálogo de exposición en Barcelona-Madrid, 1998-1999, Artur Ramón Anticuario, núm. 6, pp. 38-41.

Ansón Navarro, Arturo (2007), «Francisco Bayeu y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en Ansón Navarro, Arturo (coms.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, catálogo de exposición celebrada en Cajalón, del 9 de abril al 15 de junio de 2007, Cajalón, pp. 23-40.

Ansón navarro, Arturo (2007), «Fray Manuel Bayeu y Ramón Bayeu, los primeros discípulos de su hermano Francisco», en Ansón Navarro, Arturo (coms.), *Francisco Bayeu y*

sus discípulos, Zaragoza, catálogo de exposición celebrada en Cajalón, del 9 de abril al 15 de junio de 2007, Cajalón, pp. 55-70.

Ansón Navarro, Arturo (coord.) (2008), *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la reina María cristina de Borbón*, Zaragoza, Cajalón.

Ansón Navarro, Arturo (2012), *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, colección «Mariano de Pano y Ruata», Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Ansón Navarro, Arturo (2021), «El sueño de san José», en Ansón Navarro, Arturo y Martínez Molina, Javier (coords.), *La estela de Corrado Giaquinto en España. De Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu a Goya*, catálogo de exposición celebrada en el Museo Goya de Zaragoza, del 24 de junio al 26 de septiembre de 2021, Zaragoza, Fundación Ibercaja.

Arbolí Iriarte, Rosa y Fernández del Pozo Merino, Elvira (2006), «El legado de Adolfo de Castro», en Santiago Páez, Elena María (ed.), *De la palabra a la imagen. El "Quijote" de la Academia de 1780*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 111-122.

Arnaiz, José Manuel (1987), *Francisco de Goya, cartones y tapices*, Madrid, Espasa Calpe.

Arnaiz, José Manuel (1991), «Cosme de Acuña y la influencia de la escuela madrileña a finales del siglo xviii en América», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, pp. 135-177.

Arnaiz, José Manuel (1999a), *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de su majestad (1727-1792),* Madrid, Antiquaria.

Arnaiz, José Manuel (1999b), «Sobre Goya y algunos pintores de su entorno», *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xi, pp. 273-275.

Arte de la seda en la Valencia del siglo xviii, Valencia, Fundación Bancaja, 1997.

Ahsbee, Henry Spenser (1895), *An Iconography of don Quixote (1605-1895)*, Londres, Aberdeen University Press.

Aterido, Ángel, Martínez Cuesta, Juan y Pérez Preciado, José Juan (2004), *Inventarios Reales, Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo Historia del Arte Hispánico, 2004, 2 volúmenes.

Augé, Jean-Louis (1997), *Le Musée Goya, Castres*, París, Reunion des Muées Nationaux.

Augé, Jean-Louis y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2002) *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en Madrid, 8 de octubre-1 de diciembre de 2002, y Bilbao, 18 de diciembre de 2002- 23 de febrero de 2003, Fundación BBVA.

Azara, José Nicolás (1780), *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, Madrid.

Azara, José Nicolás y Fea, Carlo (1787), *Opere di Antonio Raffaelo Mengs, primo pittore del Re Cattolico Carlo III, publicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma.

Azcárate Luxán, Isabel, Durán Ojea María Victoria y Rivera Navarro, Elena (1988), «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la

Real Academia de San Fernando (1736-1967)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 66, pp. 353-474.

Azcárate y Ristori, José María de (1966), «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 1, pp. 99-135.

Azcárate y Ristori, José María de (1988), *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2 volúmenes.

Bango Torviso, Isidro Gonzalo y Gutiérrez Pastor, Ismael (dirs.) (2019), *Floridablanca, la sombra del rey*, Murcia, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Almudí, Sala Verónicas, 29 de enero-28 de abril de 2019, Instituto de las Industrias culturales y las Artes, Comunidad Autónoma de Murcia, 2 vols.

Barcia, Ángel María (1901), *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Viuda e hijos de M. Tello.

Barcia, Ángel María (1906), *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Barón Thaidigsmann, Francisco Javier y González Santos, Javier (1987), «Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo», *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 7, pp. 55-114.

Barreno Sevillano, María Luisa (1980), «La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo xviii», *Archivo Español de Arte*, nº 212, pp. 467-490.

Barroero, Liliana, (1998), «I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio», en Diagi Maino, Donatella (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno,* Roma, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte, Bolonia, 28-30 Novembre 1994, Quasar, pp. 367-384.

Basanta Reyes, María Belén (2000), «La parroquia de San Ginés de Madrid», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nºs 17 y 18.

Bassegoda, Bonaventura (dir.) (1992), *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barraco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museo Nacional del Prado, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Museo Nacional del Prado.

Bassegoda, Bonaventura (2002), *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona.

Baticle, Janine, Bottineau, Yves y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1980), *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo xviii*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, 1 de febrero-27 abril de 1980, ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Battisti, Eugenio (1960), «Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta», *Arte Antica e Moderna*, nº 9, pp. 77-89.

Beall, Karen (1975), *Kaufrufe und Strassenhäendler, Cries and Intineran Trades*, Hamburgo, Ernst Hauswedell.

Bédat, Claude (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Benet, Rafael (1947), *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*, Barcelona, Iberia.

Bianconi, Giovanni Lodovico (1780), *Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs, con un catalogo delle opera da esso fatte*, Milán.

Blanco Mozo, Juan Luis (2007), *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Blas, Javier, Ciruelos, Asunción y Matilla, José Manuel (2002), *Colección Rodríguez Moñino-Brey, Real Academia Española, Dibujos*, Madrid, Maphre Vida.

Blas, Javier y Matilla Tascón, José Manuel (2003), «Imprenta e ideología. El *Quijote* de la Academia, 1773-1780», en Lenaghan, Patrick (coms.), *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado y la Calcografía Nacional, 30 septiembre de 2003-7 de enero de 2004, The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 73-117 (reed. en Medrano, José Miguel (coms.) (2005), *El Quijote ilustrado. Modelos de representación en las ediciones españolas del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas, Ciudad Real, 1-30 de septiembre de 2005, Ministerio de Cultura, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional, Fundación Gregorio Prieto, pp. 15-37).

Blasco Castiñeyra, Selina (1990), «El «Viaje de España» de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra», *Anales de Historia del Arte*, nº 2, pp. 223-304.

Blasco Castiñeyra, Selina (1996), *El palacio de Godoy*, Madrid, Centro de estudios Constitucionales.

Boix, Félix (1922), *Exposición de dibujos 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado*, Madrid, mayo-junio 1922, Sociedad Española de Amigos del Arte.

Bosse, Abraham (1758), *De la manière de graver a l'eau forte et au burin. Et de la gravure en manière noire. Avec la façon de construire les presses modernes, & d'imprimer en Taille-douce, Nouvelle édition augmentée de l'impression qui imite les tableaux, de la gravure en manière de crayon & de celle qui imite le lavis, Enrichie de vignettes & de vingt-une planches en taille-douce*, Paris, Jombert.

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

Bottineau, Yves (1986b), *L'art de cour dans L'Espagne des Lumières 1746-1808,* París, Ed. De Boccard.

Bouchardon. Royal Artist of the Enlightenment (2017), Los Ángeles, catálogo de exposición celebrada en el J. Paul Getty Museum, enero-abril 2017, J. Paul Getty Museum.

Bowles, William (1775), *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Imprenta de don Francisco Manuel de Mena.

Bozal, Valeriano (1983), *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen.

Bozal, Valeriano (1994), *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza.

Bray, Xavier (1999), «Drawings by Giaquinto's Spanish Followers: Antonio González Velázquez and José del Castillo», *Master Drawings*, xxxvii, pp. 416-428.

Briganti, Giuliano, Trezzani, Ludovica y Laureati, Laura (1983), *I Bamboccianti*, *Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, Ugo Bozzi.

Brook, Carolina (2020), *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di una Accademia*, Roma, Viella.

Buendía, José Rogelio (coms.) (1986), *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo e Instituto «Camón Aznar» de Zaragoza, 21 de noviembre-20 de diciembre de 1986, Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

Burke, Marcus y Cherry, Peter (1997), *Spanish inventories i. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, The J. P. Getty Trust, 2 volúmenes.

Calcografía Nacional. Catálogo general, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, 2 tomos.

Calvert, Albert Frederick (1921), *The Spanish Royal Tapestries*, Nueva York, John Lane.

Calvo Ruata, José Ignacio (1996), *Cartas de fray Manuel Bayeu*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Museo Nacional del Prado.

Calvo Serraller, Francisco (1978), *Ilustraciones al Quijote de la Academia por varios dibujantes y grabadores, en la imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid, 1780*, Madrid, Turner.

Camps Cazorla, Emilio (1949-1950), *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Canellas López, Ángel (1981), *Francisco de Goya, Diplomatario*, Instituto «Fernando el Católico», Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

Cano Cuesta, María (1999), *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Cano Martínez, Pedro (1970), «El Hospital municipal de "La Alcaldesa" de San Lorenzo de El Escorial», *Revista de Estudios de la Vida Local*, nº 166, pp. 247 y 248.

Cánovas del Castillo, Soledad (1989), «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 68, pp. 153-210.

Cánovas del Castillo, Soledad (2004), *Los hermanos González Velázquez Luis, Alejandro y Antonio*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 tomos.

Cánovas del Castillo, Soledad (2018), «El pintor Antonio González Velázquez en Roma: 1748-1752», en Canestro Donoso, Alejandro (coord.), *Scripta artivm in*

honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 1128-1152.

Carderera, Valentín de (1862), «Manuel Salvador Carmona», *El Arte de España*, nº 1, pp. 58-68 y 85-93.

Carrete Parrondo, Juan (1976), «Diego Rejón de Silva y la colección de retratos de Españoles Ilustres», *Revista de las Ideas Estéticas*, nº 135, pp. 21-26.

Carrete Parrondo, Juan (1979), «La Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios», *Cuadernos de Bibliofilia*, nº 1, pp. 61-74.

Carrete Parrondo, Juan (coord.) (1987), *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Carrete Parrondo, Juan (1989), *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, Fábrica de Moneda y Timbre.

Carrete Parrondo, Juan (2008), «El arte del grabado y la milicia en el Madrid del siglo xviii. Los Retratos de los Españoles Ilustres y la Brigada de la Artillería Volante», *Revista de historia militar,* nº 2, pp. 57-87.

Carrete Parrondo, Juan, Diego, Estrella de y Vega, Jesusa (1985), *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2 volúmenes.

Carrete Parrondo, Juan, y Villena, Elvira (1990), *Joaquín José Fabregat: el grabado en el siglo xviii: Valencia, Madrid, México*, Valencia, Generalitat Valenciana.

Casaus Ballester, María José (1999), «La administración del ducado de Híjar (siglos xv-xix)», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº 74, pp. 247-276.

Casaus Ballester, María José (2007), «El señorío, luego ducado de Híjar, trayectoria familiar y acumulación de títulos nobiliarios», en Casaus Ballester, María José (coord.), *Jornadas sobre el señorío-ducado de Híjar: siete siglos de Historia nobiliaria española*, Andorra (Teruel), Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín, pp. 159-185.

Castillo Oreja, Miguel Ángel (coord.) (2008), *Alcalá una ciudad en la Historia*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 18 de septiembre-16 de noviembre de 2008, Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Turismo.

Caveda, José (1867), *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe v, hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de don Manuel Tell, 2 tomos.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 tomos.

Cervantes, Miguel de (1780), *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Madrid, por don Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S.M. y de la Real Academia, 4 tomos.

Chastel, André (1980-1982), *Le Palais Farnèse,* Roma, Ecole Française de Rome, i.1, i.2, ii.

Checa Cremades, Fernando (1992), «Los frescos del palacio real Nuevo de Madrid y el fin del lenguajes alegórico», *Archivo Español de Arte*, nº 258, pp. 157-177.

Checa Cremades, Fernando (coms.) (1997), *Permanencia de la memoria. Cartones para tapiz y dibujos de Goya*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo de Zaragoza, 14 de febrero-6 de abril de 1997, Gobierno de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Museo del Prado, Patrimonio Nacional, Ibercaja.

Chocarro Bujanda, Carlos (2001), *La búsqueda de una identidad, La escultura entre el gremio y la Academia (1741-1883)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Chueca Goitia, Fernando (1988), «Sociedad y costumbres», en Iglesias, María del Carmen (coms.), *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid, noviembre 1988-enero 1989, y Palacio de Pedralbes de Barcelona, febrero-abril 1989, Ministerio de Cultura, Lunwerg, 2 tomos.

Cioffi, Irene (1980), «Corrado Giaquinto's Rest on the Flight into Egypt», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, lviii, pp. 4-12.

Cioffi, Irene (1992), *Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cyrcles at the Royal Palace in Madrid*, Nueva York, tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 3 volúmenes.

Ciruelos Gonzalo, Ascensión y Durá Ojeda, María Victoria (1994), «Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 79, pp. 315-340.

Conca, Antonio (1793-1797), *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma, dalla Stamperia Reale, 4 volúmenes.

Cornudella i Carré, Rafael (1997), «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega», *Locus Amoenus*, nº 3, pp. 97-122.

Cotarelo y Valledor, Armando (1948), *El Quijote académico, Oración inaugural del curso 1947-1948 leída ante el Instituto de España en la sesión pública celebrada en día 25 de octubre de 1947 en la Real Academia Española*, Madrid, Instituto de España.

Cruz Alcañiz, Cándido de la (2011), *Francisco Preciado de la Vega (1712-1789). Un pintor sevillano entre España e Italia*, Ciudad Real, tesis doctoral inédita, Universidad de Castila la Mancha, 2 tomos.

Cruz Yábar, María Teresa (2003), *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797),* Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2 volúmenes (publicada on-line en 2011: https://eprints.ucm.es/id/eprint/12823/).

Cruz Yábar, María Teresa (2015), «Manuel Álvarez "el Griego" (*1721-1797),* el primer escultor neoclásico en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV, pp. 31-76.

Cruz Valdovinos, José Manuel (1985), *Goya*, Barcelona, Salvat.

Cruz Valdovinos, José Manuel (1996), «Precios y salarios en Goya», en Morales y Marín, José Luis (coord.), *Goya, 250 años después, 1746-1996*, Marbella, actas del Con-

greso Internacional celebrado en Marbella del 10 al 13 de abril de 1996, Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 285-297.

Cruzada Villaamil, Gregorio (1870), *Los tapices de Goya*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

Cumberland, Richard (1807), *Memoirs of Richard Cumberland, written by himself*, Londres, Lackington, Allen, & Co.

Disegni intagliati in rame di pitture antiche ritrovate nelle scavazioni di Resina, Nápoles, 1746.

Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, En la Junta general de 25. de enero de 1756, Madrid, 1756.

Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando, En la Junta general de 6. de Febrero de 1757, Madrid, 1757.

Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 3 de junio de 1763, Madrid, 1763.

Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando, en la Junta Pública de 14 de julio de 1787, Madrid, 1787.

Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando, en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790, Madrid, 1790.

Distribución de los premios concedidos por el rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 20 de agosto de 1793, Madrid, 1793.

Distribución de los Premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las Tres nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 13 de julio de 1796, Madrid, 1796.

Doray de Longrais, Jean Paul (1782), *Ouvres de M. Mengs, premier Peintre du Roi d'Espagne et du Roi de Pologne, Proffesseur de l'Académie Capitoline à Rome*, Ratisbona.

Domingo Pérez, Tomás (1987), «Los bocetos y las pinturas murales del Pilar según las fuentes de su archivo» en Gállego, Julián y Domingo Pérez, Tomás, *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, Zaragoza, colección «Mariano de Pano y Ruata», Caja de Ahorros de la Inmaculada, pp. 53-60.

Domínguez-Fuentes, Sophie (2002), «El palacio de la Mosquera de Arenas de San Pedro: Distribución, decoración y mobiliario», *Trasierra*, nº 5, pp. 149-158.

Domínguez-Fuentes, Sophie (2005), «Pinturas que poseyó el infante don Luis en la colección del Patrimonio Nacional 1848-1850», *Goya, Revista de arte*, nº 304, pp. 45-50.

D'Orsi, Mario (1958), *Corrado Giaquinto*, Roma.

Enríquez, Joaquín (secret.) (1926), *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.

Escobedo, Joana (2006), «La Colección cervantina de la Biblioteca de Catalunya. El legado Bonsoms y los dibujos para la edición de la Academia», en Santiago Páez, Elena María (ed.), *De la palabra a la imagen. El "Quijote" de la Academia de 1780*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 127-136.

Espinós Díaz, Adela (1982), «Dibujos de José del Castillo preparatorios para los tapices de la Real Manufactura de Santa Bárbara», en Bermejo, Elisa y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (coords.), *Miscelánea de Arte*, Madrid, CSIC, pp. 188-192.

Espinós Díaz, Adela (1986), «La "Alegoría de Carlos III y de la monarquía" de José del Castillo en el Museo Goya de Castres», *Archivo Español de Arte,* nº 236, pp. 407-409.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1980), «"El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. iii», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 3, pp. 165-192.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1981a), «"El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. iv», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 4, pp. 123-141.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1981b), «"El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. v», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 5, pp. 123-141.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1982a), «"El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. vii», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 8, pp. 119-136.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1982b), «"El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. ix», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 9, pp. 119-136.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1983), «"El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. x», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 10, pp. 57-72.

Espinós Díaz, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes (1989), «El "Prado disperso". Cuadros depositados en Vitoria», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, nº 28, pp. 101-108.

Estatutos de la Academia de San Fernando, Madrid, 1757.

Fernán-Núñez, Conde de (1898), *Vida de Carlos III*, Madrid, 2 tomos.

Fernández Bayton, Gloria (1989), *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II (1701-1703),* Madrid, 2 tomos.

Fernández Castañeiras, Enrique y López Vázquez, José Manuel (2002), *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón*, La Coruña, Consellería de Cultura e Turismo da Xunta de Galicia e a Deputación da Coruña.

Fernández-Miranda y Lozana (1991), Fernando, *Inventarios reales. Carlos III. 1789*, Madrid, 3 tomos.

Fernández Murga, Félix (1989), *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabía*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe (1966), *Luca Giordano*, Nápoles, Scientifichi Italiane, 3 volúmenes.

Ferrari, Oreste y Scavizzi, Giuseppe (1992), *Luca Giordano, L'opera completa*, Nápoles, Electa, 2 volúmenes.

Ferreira Fernández, Myriam (2020), «El oficio de modelo para el dibujo del natural en la Real Academia de San Fernando entre 1752 y 1782», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 32, pp. 73-95.

Figueira Valverde, José (1957), «Tres adquisiciones del Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, nº 11, pp. 107-108.

Fredericksen, Burton y Zeri, Federico (1972), *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Havard University Press.

Frutos, Leticia de, «Giaquinto copista y Giaquinto copiado. Participación de Corrado Giaquinto en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara», en Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, catálogo de exposición celebrada en el Palacio real de Madrid, del 5 de abril al 25 de junio de 2006, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 57-73.

Frutos, Leticia de, «Los conjuntos destruidos: la capilla real del Alcázar y la basílica de Atocha», en Úbeda de los Cobos, Andrés (ed.), *Luca Giordano, Técnica, Pintura mural*, Actas del Congreso Internacional en el Museo Nacional del Prado, Madrid, febrero 2008, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, pp. 100-114.

Furlani, Sivio (1947), «La supresión de la Posta de España en Roma en 1816», *Anuario de historia del derecho español*, nº 18, pp. 591-629.

Gallego, Antonio (1978), *Catálogo de dibujos de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Gallego García, Raquel (2015), «Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán», *Actas /Artis. Estudis d'Art Modern*, nº 3, pp. 99-115.

Gallego García, Raquel (2020), *La experiencia del Grand Tour: el viaje de Goya a Italia*, Madrid, Colección Ayudas a la Investigación, Biblioteca de Correos.

Garcerán, Rosa (1990), *Los dibujos de la Academia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

García Barriuso, Patrocinio (1975), *San Francisco el Grande de Madrid, Aportación documental para su historia*, Madrid.

García Gómez, Amparo, Ángel Batalla, José María y Gallego Fornés, Carmen (1984), Valencia, *Cervantes, cuatro siglos en la Literatura Universal*, Diputación provincial de Valencia.

García Gutiérrez, Pedro Francisco y Martínez Carbajo, Agustín Francisco (2006), *Iglesias de Madrid*, Madrid, Avapiés.

García Sánchez, Jorge (2007), «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nos 104-105, pp. 9-92.

García Sánchez, Jorge (2011), *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de Arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Hugony Editore, Ediciones Bornova.

García Sáseta, María del Carmen (1971), «Corrado Giaquinto en España», en Amato, Pietro (a cura di), *Atti Convengo di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, Molfetta 3- 5 de enero 1969, pp. 55-92.

García Sepúlveda, María del Pilar (1990), «José del Castillo y la iconografía de Hércules en la pintura de la Real Academia de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 70, pp. 317-334.

García-Toraño Martínez, Isabel Clara, «El dibujo y su relación con el arte en la primera mitad del siglo XVIII», en *La real Biblioteca Pública, 1711-1760, de Felipe V a Fernando VI*, catálogo de exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España, 2 de junio-19 de septiembre de 2004, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 359-380.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1958), *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1968), *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid.

Glendinning, Nigel (1989), «Nineteenth-Century Editions of Goya›s Etchings, New Details of their Sales Statistics», *Print Quarterly*, nº 4, pp. 394-403.

Glendinning, Nigel (1992), *Goya, la década de los caprichos: retratos, 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Glendinning, Nigel (1994), «La estampación y venta de grabados de Goya en la Calcografía Nacional en el siglo XIX» en Vega, Jesusa y Glendinning, Nigel, Goya*: Los Caprichos, exposición edición de 1868*, Oviedo, catálogo de exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Asturias, mayo de 1994, pp. 23-50.

Glendinning, Nigel, Harris, Enriqueta y Russell, Francis (1999), «Lord Grantham and the taste of Velázquez: "The Electrical Eel of the day"», *The Burlington Magazine*, nº 1.159, pp. 598-605.

Göbel, Heinrich (1928), *Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal*, Leipzig, 2 volúmenes.

Gómez Cano, Joaquín (2010), *Las aves en el Museo del Prado*, Madrid, seo/BirdLife con el apoyo de Red Eléctrica de España.

González de Arribas, María del Socorro, y Arribas Arranz, Filemón (1961), «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVII, pp. 131-296.

González Chao, María Concepción (1995), *Museo de León. Catálogo de pinturas*, León, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

González Monge, Carmen (1998), «Los pintores de la fábrica de Porcelana del Buen Retiro», en Morales Camón, José María, Rincón García, Wifredo y Millones Bello, María Dolores (coords.), *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*, Madrid, pp. 585-600.

González Palencia, Ángel (1947), «Las ediciones del "Quijote"», *Revista de la Biblioteca y Archivos del Ayuntamiento de Madrid*, nº 55, pp. 123-196.

Grao Lobo, Luis (coord.) (1993), *Museo de León. Guía catálogo de 100 piezas*, León, Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León.

Guillén Robles, Francisco (1912), *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Primera parte. Escultura antigua.

Gutiérrez Pastor, Ismael (2007), «"El mayor empeño en la pintura…" Calleja, Bayeu y sus bocetos en el contexto de la decoración de San Francisco el Grande de Madrid (1781-1784)», en Ansón Navarro, Arturo (coms.), *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, catálogo de exposición celebrada en Cajalón, del 9 de abril al 15 de junio de 2007, pp. 111-130.

Held, Jutta (1971), *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, Mann.

Helston, Michael (1989), *Painting in Spain during the later eighteenth Century*, Londres, National Gallery.

Heras Casas, Carmen (1999), «Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 88, pp. 77-100.

Hermoso Cuesta, Miguel (2003), «El nombramiento de Miguel Jerónimo Lorieri como pintor del rey (y una nota sobre Corrado Giaquinto)», *Antigrama*, nº 18, pp. 425-434.

Hermoso Cuesta, Miguel (2008), *Lucas Jordán y la corte de Madrid*, Zaragoza, Monografías de Arte, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Herrero Carretero, María Concepción (1992), *La fábrica de tapices de Madrid: Los tapices del siglo XVIII. La colección de la Corona de España*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 volúmenes.

Herrero Carretero, María Concepción (1995), «La Real Fábrica de Tapices. El reinado de Carlos III», en *Reales Fábricas*, Madrid, catálogo de exposición celebrada del 23 de mayo al 16 de junio de 1995, Caja Madrid, pp. 75-109.

Herrero Carretero, María Concepción (2001), «Triumph of Joseph», en Beltrán García, Carolina (coord.), *The Majesty of Spain, Royal Collections from The Museo del Prado & The Patrimonio Nacional*, catálogo de exposición celebrada en el Mississippi Arts Pavilion, 1 de marzo-3 de septiembre de 2001, Jackson, Mississippi, p. 138.

Herrero Carretero, María Concepción (2004), «La *Fortaleza*. Cortina de la Colgadura del Dormitorio de Carlos III en el Palacio nuevo de Madrid», *Reales Sitios*, nº 161, pp. 24-35.

Historia y alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808) Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

Honisch, Dieter (1965), *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Früklassizismus*, Recklinghausen.

Iglesia, Ramón (1927), «Gregorio Ferro, pintor (1742-1812). Apuntes para su biografía», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, xxxv, pp. 21-41.

Iglesias, María del Carmen (coms.) (1988), *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid, noviembre 1988-enero 1989, y Palacio de Pedralbes de Barcelona, febrero-abril 1989, Ministerio de Cultura, Lunwerg, 2 tomos.

Iglesias, María del Carmen (2001), *Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja.

Inventarios reales (1772), Madrid, Museo Nacional del Prado, vol. viii.

Iriarte, Tomas (1794), *Lecciones Instructivas sobre La Historia y La Geografia,* Madrid, en la Imprenta Real, 3 tomos.

Itinerario español o Guía de caminos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España: y para ir de unas ciudades a otras: y a algunas cortes de Europa, Madrid,1767.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (1995), *José Nicolás de Azara, promotor de las artes*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (1996), «Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España», en Junquera, Juan José (coord.), *Goya y el infante don Luis de Borbón (Homenaje a la "infanta" María Teresa de Vallabriga),* Zaragoza, catálogo de exposición celebrada del 14 de octubre al 30 de diciembre de 1996 en el Patio de la Infanta, IberCaja, pp. 89-110.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (1998), «Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)», en Morales Camón, José María, Rincón García, Wifredo y Millones Bello, María Dolores (coords.), *i Congreso Internacional de Pintura Española del siglo xviii*, Madrid, pp. 435-450.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (2000), «Sobre la *Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*», *Boletín del Museo del Prado*, nº 36, pp. 71-84.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (2010), «Mengs en las colecciones del Prado», en *El arte del Siglo de las Luces*, Sabadell, Fundación Amigos del Museo del Prado, Círculo de Lectores, pp. 239-252.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (2012), ««Crear artífizes yluminados en el buen camino de el Arte»: los últimos discípulos españoles de Mengs», *Goya: Revista de arte*, nº 340, pp. 210-235.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (2013), «El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs», en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, catálogo de exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20 de noviembre

de 2013 al 26 de enero de 2014, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 94-107.

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (2020), «Las pinturas murales del Palacio de Godoy», *Investigart*, 24-11-2020: https://www.investigart.com/2020/11/24/las-pinturas-murales-del-palacio-de-godoy/

Jordán de Urriés y de la Colina, Javier y Sancho, José Luis (coords.) (2009), *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, del 23 de abril al 19 de julio de 2009, Patrimonio Nacional.

Junquera, Juan José (1979), *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Sala.

Kasl, Ronda y Satratton, Suzanne (eds.) (1997), *Painting in Spain in the Age of Enlightenment, Goya and his Contemporaries*, Nueva York, catálogo de exposición celebrada en Indianapolis Museum of Art, del 13 de noviembre de 1996 al 19 de enero de 1997.

Kauffmann, Claus Michael (2009), *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum Apsley House*, Londres, English Heritage.

Lacoste, José (1913), *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura I. Colección Lázaro*, Madrid.

Lafuente Ferrari, Enrique (1946), «Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya», *Revista de las Ideas Estéticas*, iv, pp. 307-337.

Lafuente Ferrari, Enrique (1987), *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Lapauze, Henry (1924), *Historie de l'Académie de France a Roma*, París, Plon-Nourrit, 2 volúmenes.

Larruga y Boneta, Eugenio (1787-1800), *Memorias políticas y económicas sobre frutos, comercio, fábricas y minas en España*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 5 volúmenes.

Lasso de la Vega, Miguel (1998), «Hospital de San Carlos (Hospital de la Abadesa)», en *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid, tomo v. Zona oeste: El Escorial, San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Fundación Caja Madrid.

Latassa y Ortin, Félix de (1798-1802), *Biblioteca nueva de escritores aragoneses que florecieron desde 1500 hasta el de 1802*, Pamplona, en la oficina de Joaquín de Domingo, 6 tomos.

Laurent, Felix, *Jean Pillement 1728-1808* (1996)*, Catalogue des oeuvres dans les musées*, Montpellier, Université Paul Valery.

Lenaghan, Patrick (2003), «"Retráteme el que quisiere pero no me maltrate". Un recorrido por la historia de la ilustración gráfica del Quijote», en Lenaghan, Patrick (coms.), *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos xvii a xix*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado y la Calcografía Nacional, 30 septiembre de 2003-7 de enero de 2004, The Hispanic Society of America,

Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 15-43.

Lenaghan, Patrick (2006), «Los dibujos de Antonio Carnicero: proceso de trabajo e ilustración», en Santiago Páez, Elena María (ed.), *De la palabra a la imagen. El "Quijote" de la Academia de 1780*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 59-84.

Llaguno y Amírola, Eugenio (1829), *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, Imprenta real, 4 tomos.

López Castán, Ángel (2005), «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo xviii (ii)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, xvii, pp. 93-114.

López Marsá, Flora (1994), «El tocador de María Luisa de Parma en el Palacio Real de El Pardo», *Reales Sitios*, nº 122, pp. 49-56.

López Meneses, Amanda (1933/1934), «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para aplicación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, lxi, pp. 253-300, y lxii, pp. 29-69.

López Ortega, Jesús (2008), «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado*, nº 44, pp. 62-68.

López Ortega, Jesús (2015a), «Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, lv, pp. 131-150.

López Ortega, Jesús (2015b), «Nuevas aportaciones y precisiones a las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio real Nuevo de Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, nº 51, pp. 90-99.

López Ortega, Jesús (2017), «Novedades en torno a la obra del pintor madrileño José del Castillo», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, lvii, pp. 135-160.

López Ortega, Jesús (2017-2018), «Ginés Andrés de Aguirre y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nos 119-120, pp. 33-50.

López Ortega, Jesús (2019), «José del Castillo (1737-1793), *Portrait of Leonardo da Vinci* y *Portrait of Leon Battista Alberti*», en Mano, José Manuel de la (coord..), *Fecit vi, Spanish Old Masters Drawings*, Madrid, De la Mano, 2019, pp. 108-113.

López Ortega, Jesús (2020-2021), «Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800). Un pintor entre España y América», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nos 122-123, pp. 119-224.

López Ortega, Jesús y Sanz de Miguel, Carlos [en prensa], «"Los primeros que se pintaron de trajes nuestros": la nueva decoración de tapices del cuarto de los príncipes de Asturias en El Escorial durante el reinado de Carlos III», *Reales Sitios*.

López Torrijos, Rosa (1985), *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La Alegoría del Toisón de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura.

López Torrijos, Rosa (1995), *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

López Torrijos, Rosa (2002), «Mitología y alegoría al servicio de la Monarquía Hispánica», en Alpers, Svetlana (ed.), *Historias inmortales*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg, pp. 195-209.

Luca, Gaetano de (1894), «Nicola Porta pittore di Molfetta», *Arte e Storia*, xiii.

Luna, Juan José (1973), «Obras de Jean Pillement en colecciones españolas», *Archivo Español de Arte*, nº 184, pp. 429-432.

Luna, Juan José (1978), «Pintores y pinturas franceses de principios del siglo xix en España», en *El arte del siglo xix*, Valladolid, ii Congreso Nacional de Historia del Arte, Valladolid, 11-14 de diciembre de 1878, Comité Español de Historia del Arte, vol. 1, pp. 209-216.

Luna, Juan José (1980), «Mengs en la Corte de Madrid. Notas y documentos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xvii, pp. 321-338.

Luna, Juan José (1981), *Miguel Ángel Houasse 1680-1730, pintor de la corte de Felipe V*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, noviembre-diciembre de 1981, Ayuntamiento de Madrid, Patrimonio Nacional.

Luna, Juan José (1982), «Presencia de Jean Pillement en la España del xviii», *Archivo Español de Arte*, nº 218, pp. 143-149.

Luna, Juan José (1986), «Un nuevo paisaje de Jean Pillement en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, nº 20, p. 101.

Luna, Juan José (1992), *Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, Madrid, discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores.

Luna, Juan José (coms.) (2008), *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya,* Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, Museo Nacional del Prado.

Luzón Nogué, José María (coms.) (2002), *El Westmorland, recuerdos del Gran Tour*, Madrid, catálogo de exposición celebrada Centro Cultural Las Claras, Murcia, octubre-diciembre 2002, Centro Cultural El Monte, Sevilla, enero-marzo 2003, y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, abril-junio 2003.

Luzón Nogué, José María (dir.) (2007), *Velázquez, Esculturas para el Alcázar*, cat. exp. celebrada del 14 de diciembre de 2007 al 10 de febrero de 2008 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Luzón Nogué, José María (2010), «Las Bellas Artes y lo antiguo entre Italia y España en el siglo xviii», en Almagro Gorbea, Martín y Maier Allende, Jorge (coords.), *Corona y Arqueología en el siglo de las luces*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, abril-julio de 2010, Patrimonio Nacional, pp. 203-213.

Madoz, Pascual (1845-1870), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de* ultramar, Madrid, Establecimiento topográfico de P.Madoz y L. Sagasti, 16 tomos.

Maier Allende, Jorge (2010), «Las antigüedades en Palacio: Ideología y función de las Colecciones Reales de arte antiguo en el siglo xviii», *Reales Sitios*, nº 183, pp. 6-29.

Mano, José Manuel de la (2002a) (ed.), *Trazos de las Luces. Dibujos españoles del siglo XVIII*, Galería de Arte «José de la Mano».

Mano, José Manuel de la (2002b), «La ida sobre el lienzo: gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos», en Navarrete Prieto, Benito, Benito Domenech, Fernando y Mena Marqués, Manuela (dirs.), *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, Valencia, catálogo de exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes y catedral de Valencia, marzo-mayo de 2002, Bancaja, pp. 41-57.

Mano, José Manuel de la (2010a) (ed.), *Fecit. Spanish Old Master & Modern Drawings*, Madrid, Galería de Arte «José de la Mano».

Mano, José Manuel de la (2010b) (ed.), *Fecit II. Spanish Old Master & Modern Drawings*, Madrid, Galería de Arte «José de la Mano».

Mano, José Manuel de la (2011a), *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Botín, 2 tomos.

Mano, José Manuel de la (2011b), *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.

Mano, José Manuel de la (2019) (ed.), *Fecit VI. Spanish Old Master & Modern Drawings*, Madrid, Galería de Arte «José de la Mano».

Mañueco Santurtún, María del Carmen (1999), «La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808)», en Mañueco Santurtún, María del Carmen (dir.), *Manufactura del Buen Retiro. 1760-1808*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, pp. 17-128.

Marabottini, Alessandro (1966), *Le arti di Bologna di Annibale Carracci*, Roma, Edizione dell'Elefante.

Marabottini, Alessandro (1973), «Sui disegni di Annibale Carracci per le "Arti di Bologna"», en *Studi offerti a Giovanni Incisa Della Rocchetta*, Roma, pp. 273-282.

Maragall i Mira, Pasqual, Nadal i Ferreras, Joaquim y Sureda, Joan (1987), *L'epoca dels genis: Renaixement-Barroc*, Barcelona, catálogo de exposición celebrada en el Museu d'Història de la Ciutat de Gerona, 10 mayo-30 noviembre 1987, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ayuntamiento de Gerona, Ayuntamiento de Barcelona.

Marandel, Patrice (coord.) (1974), *Gray is the color: an Exhibition of Grisalle Painting XIIIth-XXth Centuries,* Houston, catálogo de exposición celebrada en el Rice University Museum, Houston, Texas, 19 de octubre de 1973-19 de enero de 1974, Rice University.

Marotta Peramos, Mirella (1991), *Viajeros italianos del Settecento y su visión de Madrid*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Martín González, Juan José (1973), «Las ideas artísticas de la reina Bárbara de Braganza», *Bracara Augusta*, nº 64, pp. 389-399.

Martín González, Juan José (1991), «La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos», *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVII. pp. 517-521.

Martínez Arranz, Raúl (2017), «Dos pinturas inéditas de José del Castillo para la decoración del Palacio de los Secretarios de Estado en las colecciones del Instituto Valencia de don Juan», *Archivo Español de Arte*, nº 357, pp. 83-90.

Martínez Ibáñez, María Antonia (1988), «Antonio Carnicero y las ediciones de "El Quijote" de Ibarra de 1780 y 1782», *Villa de Madrid*, 96, pp. 25-30.

Martínez Iborra, Ana (1933), «Joseph del Castillo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, xli, pp. 62-70 y 128-139.

Martínez Martín, Jesús (2018), «El programa artístico cortesano para la iglesia del Real Sitio del Soto de Roma», *Goya: Revista de arte*, nº 365, pp. 288-301.

Martínez Molina, Javier (2008), «Agustín Sanz, un arquitecto ilustrado al servicio del poder señorial», en Martínez Molina, Javier, Ortiz Cruz, Demelsa y Uliaque Arruego, Isabel, *Cuadernos del Ducado de Híjar 1: El Legado Cultural*, Teruel, Archivo Ducal de Híjar-Archivo Abierto y Centro de Estudios del Bajo Martín, pp. 69-98.

Mateu Pla, Miguel (coord.) (1960), *Le dessin à Barcelone de Viladomat à Fortuny (1700-1874)*, Toulouse, catálogo de exposición celebrada en el Musée Paul-Dupuy en 1960), Sociedad Alianza de artes gráficas.

Matilla Tascón, Antonio (1960), «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de Cámara, y de las Fábricas de Tapices y Porcelana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, lxviii, nº 1, pp. 263-280.

Matilla, José Manuel (2011), «Latona y sus hijos gemelos Apolo y Diana (1758-1764)» en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2010*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 46 y 47.

Matilla, José Manuel (ed.) (2013), *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo xviii*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 15 de octubre de 2013 al 19 de enero de 2014.

Maurer, Gudrun (2018), «La estigmatización de san Francisco», en *Memoria de actividades 2017, Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 26-28.

Maurer, Gudrun (2021), «La estigmatización de san Francisco», en Martínez Plaza, Pedro José (ed.), *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 59-63.

Mayer, August Liebmann (1925), *Francisco de Goya*, Madrid, Labor.

Mayer, August Liebmann (1947), *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe.

Mc Tighe, Sheila (1993), «Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the Imaginaire of Work: The reception of Annibale Carracci's Arti di Bologna in 1646», *Oxford Art Journal*, nº 1, pp. 75-91.

Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Madrid, en la Imprenta Real, tomo iv, 1785.

Mena Marqués, Manuela (1992), *El dibujo en España*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en la Galería Caylus de Madrid, diciembre 1992-enero de 1993, Galería Caylus.

Mena Marqués, Manuela (1994), «Cinco son las Magas», en Mena Marqués, Manuela, y Urrea, Jesús, *El cuaderno italiano 1770-1786. Los orígenes del arte de Goya,* Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 15-39.

Mena Marqués, Manuela (2000), *Goya y la pintura española del siglo XVIII*, Madrid, Winterthur, Museo Nacional del Prado.

Mena Marqués, Manuela (coms.) (2013), *La belleza robada. De Fra Angelico a Fortuny*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 21 de mayo al 10 de noviembre de 2013, Museo Nacional del Prado.

Mena Marqués, Manuela (coms.) (2014), *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, Barcelona, catálogo de exposición celebrada en la Fundación La Caixa, del 16 de julio de 2014 al 6 de enero de 2015, Fundación La Caixa-Caixa Forum.

Mena Marqués, Manuela, y Maurer, Gudrun (eds.) (2014), *Goya en Madrid: cartones para tapices, 1775-1794*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, 28 de noviembre de 2014-3 de mayo de 2015, Museo Nacional del Prado.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa (1977), *Holguin y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz.

Mesonero Romanos, Ramón (1844), *Manual histórico topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imp. de Antonio Yenes.

Mesonero Romanos, Ramón (1853), «El Buen Retiro», *Semanario pintoresco español*, 6 de noviembre, p. 356.

Mesonero Romanos, Ramón (1861), *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Establecimiento tipográfico de F. de P. Mellado.

Michel, Oliver (1981), «L'Accademia», en *Le Palais Farnèse*, Roma, École française de Rome.

Michel, Oliver (1985) «La réussite financière et sociale de Corrado Giaquinto», en Amato, Pietro (a cura di), *Corrado Giaquinto (1703-1766),* Atti del II convengo internazionale di studio, Mesina-Molfetta, Centro Molfettese di Studi e Documentazione «Corrado Giaquinto», Bibliotheca Melphictensis II, pp. 51-64.

Michel, Oliver (1996), *Vivre et peinare à Rome au XVIIIe siècle*, Collection de l'École française de Rome, 217, Roma, École française de Rome, Palais Farnèse.

Milkovich, Michael (coord.) (1965), *Sebastiano and Marco Ricci in America*, Lexington, catálogo de exposición celebrada en la Brooks Memorial Art Gallery de Menphis, Tennesse, 19 de diciembre de 1965-23 de enero de1966, y en la University of Kentucky Art Gallery, Lexington, Kentucky, University of Kentucky.

Millot, Vincent (1995), *Les Cris de Paris ou le Peuple travesti, les représentations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, París, Sorbonne.

Miralpeix i Vilamala, Francesc (2004), *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític*, tesis doctoral dirigina por Joan Bosch i Ballbona, Universidad de Gerona, Gerona, 3 tomos (http://www.tdx.cat/handle/10803/7839).

Mitchell, Peter, «Jean Pillement Revalued», *Apollo*, CXII, pp. 46-49.

Mitelli, Giseppe María (1969), *Le arti per via a Bologna*, Bolonia, ed. a cargo de Athos Vianelli, Tamari Editori.
Moleón, Pedro (2003), *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Madrid, Abada.
Moleón, Pedro (2019), *Profesión y devoción. La Real Congregación de Arquitectos de Nuestra señora de Belén y Huida a Egipto*, Madrid, Conarquitectura ediciones.
Moleón, Pedro (2020), *El arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811)*, Madrid, Akal.
Molina, Álvaro (2004), «Arte, crisis e imagen de América en los "Retratos de españoles ilustres": una revisión del pasado», en Guzmán, Fernando, Cortés, Gloria y Martínez, Juan Manuel (comps.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*, Santiago de Chile, Ril, pp. 67-75.
Molina, Álvaro (2005), «La misión de la historia en el xviii español. Arte y cultura visual en la imagen de América», *Revista de Indias,* nº 235, pp. 651-682.
Molina, Álvaro (2016), «Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, nº 353, pp. 43-60.
Molmenti, Pompeo (1909), *G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, Milán, Ulrico Hoepli.
Montaiglon, Anatole de y Guiffrey, Jules (1899), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome*, París, Charavay Frères, 18 volúmenes.
Morales y Marín, José Luis (1979), *Los Bayeu*. Zaragoza, Instituto Camón Aznar, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
Morales y Marín, José Luis (1986), *La pintura española del siglo xviii*, Madrid, Summa Artis, Historia General del Arte, Espasa Calpe, vol. xxvii.
Morales y Marín, José Luis (1991), *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. vii.
Morales y Marín, José Luis (1994), *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra.
Morales y Marín, José Luis (1995), *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Zaragoza, Moncayo.
Morales y Marín, José Luis (1996), «José del Castillo. Aguafuertes y composiciones para ser grabadas», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, pp. 85-122.
Morales y Marín, José Luis (1998), «José del Castillo. Cartones para tapiz», en Morales Camón, José María, Rincón García, Wifredo y Millones Bello, María Dolores (coords.), *i Congreso Internacional de Pintura Española del siglo xviii*, Madrid, pp. 603-624.
Morales y Marín, José Luis (1999), *Gregorio Ferro 1742-1812,* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
Morales y Marín, José Luis y Arnaiz, José Manuel (1988), *Los pintores de la Ilustración*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid.
Moreno de las Eras, Margarita (1989), «El pintor: el taller, la Academia y el estudio», en Matilla, José Manuel (coord.), *La formación del artista de Leonardo a Picasso*,

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 45-63.

Moreno Meyerhoff, Pedro (2007), «La Casa de Híjar: encrucijada de linajes» en Casaus Ballester, María José (coord.), *Jornadas sobre el señorío-ducado de Híjar: siete siglos de Historia nobiliaria española*, Andorra (Teruel), Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín, pp. 211-236.

Muller, Priscilla y Matilla, José Manuel (coms.) (2006), *Dibujos españoles en la Hispanic Society of America: del Siglo de Oro a Goya*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, 5 de diciembre 2006-4 de marzo 2007, Museo Nacional del Prado.

Muñoz Alonso, María Dolores (2010), *De Hospital a Museo, las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid,* Madrid, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 3 tomos.

Navarrete Martínez, Esperanza (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Navarrete Orcera, Antonio Ramón (2005), *La mitología en los palacios españoles*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Navarrete Prieto, Benito (2006), *El papel del dibujo en España*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en la Galería Caylus de Madrid, Galería Caylus.

Navarro, Carlos (2003), «Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)», *Boletín del Museo del Prado*, nº 39, pp. 60-87.

Niño, Felipa y Junquera, Paulina (1950), *Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional.

Nyerges, Éva (2003), «New attribution in the Spanish collection: an hitherto unidentified painting by José del Castillo», *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, nº 99, pp. 81-85.

Olivares Martínez, Diana (2010), «Iconografía de la Beata Mariana de Jesús», *Anales de la Historia del Arte*, nº extra (2), pp. 239-255.

Orihuela, Mercedes (dir.) (1996), *Museo del Prado, Inventario general de pinturas, III, Nuevas adquisiciones, Museo iconográfico, Tapices*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Orihuela, Mercedes y Cenalmor, Elena (2008), «El Prado disperso. Obras depositadas en Zamora y Burgos», *Boletín del Museo del Prado*, nº 44, pp. 91-110.

Orihuela, Mercedes, Cenalmor, Elena y Gandía, Elena (2010), «El Prado Disperso: Obras depositadas en Alicante, Avila (Las Navas de Marqués) Ciudad Real, Santander y Soria», *Boletín del Museo del Prado*, nº 28, pp. 93-99.

Orihuela, Mercedes y Pérez, Luz (2015), «El Prado disperso. Obras depositadas en las embajadas de Berna, Estocolmo. La Haya, Londres, Moscú, Rabat y Viena y en el consulado de Tánger», *Boletín del Museo del Prado*, nº 51, pp. 144-154.

Orihuela, Mercedes y Pérez, Luz (2016), «El Prado disperso. Obras depositadas en las embajadas de Caracas, Lima, Montevideo, Nueva York y Washington», *Boletín del Museo del Prado*, nº 52, pp. 95-102.

Ossorio y Bernard, Manuel (1868-1869), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868-1869, 2 tomos.

Páez Ríos, Elena (1966), *Iconografía Hispana. Catálogo de personajes españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Páez Ríos, Elena (1981-1983), *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Palomino, Ancisclo Antonio (1724), *El museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, 3 tomos.

Pardo Canalís, Enrique (1967), *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, C.S.I.C.

Pardo Canalís, Enrique (1979), «Una visita a la Galería del Príncipe de la Paz», *Goya*, nos 148-150, pp. 300-311.

Parker, Karl Theodore (1930), «Bouchardon's *Cris of Paris*», *Old Master Drawings*, nº 19, pp. 45-48.

Parro, Sixto Ramón (1857), *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua Corte de España,* Toledo, Imprenta y librería de Severiano López Fando, 2 tomos.

Paseo por Madrid o Guía del forastero en la corte, Madrid, Repullés, 1815.

Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1964), *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas artes de San Fernando.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1971a), «En torno a Corrado Giaquinto», *Archivo Español de Arte*, nº 176, pp. 389-401.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1971b), «Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas», en Amato, Pietro (coord.), *Atti Convengo di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, Molfetta 3- 5 de enero 1969, pp. 93-100.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1977), *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. III. Dibujos españoles siglo XVIII. C-Z*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1980), *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Instituto de Coopera.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1983b), *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Madrid, noviembre de 1983-enero de 1984, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1986), *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1987), *La nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*, Friburgo, Vilo, Office du Livre.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2002), «La huella de Luca Giordano en la pintura española», en *Luca Giordano y España*, catálogo de exposición celebrada en el Palacio real de Madrid, del 27 de marzo al 2 junio de 2002, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 56-71.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2005), *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2006), «La huella de Giaquinto en España», en Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, catálogo de exposición celebrada en el Palacio real de Madrid, del 5 de abril al 25 de junio de 2006, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 75-92.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Díez, José Luis (1990), *Museo Municipal. Catálogo de las pinturas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Espinosa Martín, Carmen (2000), *Goya. Coetáneos y seguidores. Pinturas, dibujos y estampas de la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 31 de octubre 2000-14 de enero 2001, Fundación Lázaro Galdiano.

Pérez-Villamil, Manuel (1904), *Artes e industrias del Buen Retiro. La Fábrica de la China. El laboratorio de piedras duras y mosaico, obradores de bronces y marfiles*, Madrid.

Pevsner, Nikolaus (1982), *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid, Cátedra.

Pietrangeli, Carlo (1995), «L'Accademia del nudo in Campidoglio», en Cipriani, Alessandro, Gallavotti Cavallero, Daniela y Liverani, Paolo (dirs,), *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, Roma, Quasar, pp. 305-307.

Pieza del mes (2012), «Retrato de fray Diego Sánchez de Maldonado», León, 1-29 de febrero de 2012, Museo de León (consultado el 13 de agosto de 2020: https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoLeon/es/Plantilla100Detalle/1258120720260/1258100892610/1284204871273/Comunicacion)

Piquero López, María de los Ángeles Blanca (1985), «Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, pp. 79-115.

Piquero López, María de los Ángeles Blanca (1999), «Tercer inventario de pinturas de la Real Academia», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 89, pp. 141-186.

Pitsch, Marguerite (1952), *Essai de catalogue sur l'iconographie de la vie populaire à Paris au XVIIIe siècle*, París, A. J. Picard.

Pliger, Andor y Képtár, Régi (1967), *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

Polentinos, Conde de (1916), «El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, pp. 257-283.

Ponz, Antonio, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Imprenta de don Joaquín Ibarra, Madrid, 1772-1794.

Portela Sandoval, Francisco Javier (1989), «Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III», en *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, actas de las IV jornadas de arte celebradas entre 29/30 de noviembre al 1/2 de diciembre de 1988 en el departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, CSIC, Alpuerto, pp. 451-456.

Portela Sandoval, Francisco Javier (1990), *La pintura del siglo xviii*, Barcelona, Vicens Vives.

Portús Pérez, Javier (2003), *La colección de pintura española en el Museo del Prado*, Madrid, Edilupa.

Posada Kubissa, Teresa (coord.) (1995), *Museo del Prado. Últimas adquisiciones. 1982-1995*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Prange, Christian Friedrich (1786), *Dess Ritters Anton Raphael mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs von Spanien ec ec. hinterlassne Werke. Nach den Original-bandschriften übersetzt und mit ungedruckten Aufsätzen und Anmerkungen vermehrt berausgegeben*, La Haya, 2 tomos.

Ratti, Carlo Giuseppe (1779), *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs, primo pittor di Camera di Sua Meatà Cattolica, socio delle Accademia Romana, Bolognese, Fiorentina, Parmense, Genovese ec. ec.*, Génova.

Rejón de Silva, Diego Antonio (1784), *Tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista* Alberti, Madrid, en la Imprenta Real.

Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. y repartidos por la Real Academia de S. Fernando a los discípulos de las Tres Nobles Artes Pintura, Escultura y Architectura, en la Junta general celebrada el 23 de Diciembre de 1753, Madrid, 1754.

Reuter, Anna (2006), «José del Castillo», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, Tf Editores, tomo II, pp. 680-683.

Reuter, Anna (2007), «Die Vielfalt spanischer Taccuini: Italien aus ser Sicht Felipe de Castros, José del Castillos und Francisco de Goyas» en Hille, Nicola y Müller, Monika (eds.), *Zeiten-Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Festschrift für Hern Prof. Dr. Peter Klein, Schnell & Steiner*, Regensburgo.

Reuter, Anna (2008a), *José del Castillo (1737-1793): el mundo clásico en los cartones para tapiz*, Madrid, Resumen de la pieza del mes, noviembre de 2008, Museo Nacional de Artes Decorativas.

Reuter, Anna (2008b), «L'Académie de France en Roma: La formación del artista en la "Capital del mundo"», en Pérez de Castro, María José y Lozano Rodríguez, Juan Mateo (coords.), *Afrancesados y anglófilos. Las Relaciones con la Europa del progreso en el siglo xviii,* Madrid, Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales.

Reuter, Anna (2013a), «José del Castillo. Cuadernos italianos», en Matilla, José Manuel (ed.), *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo xviii*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 15 de octubre de 2013 al 19 de enero de 2014, pp. 22-35.

Reuter, Anna (2013b), «José del Castillo. Cuadernos italianos», en Matilla, José Manuel (ed.), *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya. José del Castillo. Mariano Salvador Maella. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 15-484.

Reuter, Anna (2014), «Los *Cuadernos italianos* de los artistas españoles del siglo xviii. "Libros de memoria" en formato bolsillo», en Sazatornil Ruíz, Luis y Jiméno, Frédéric (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 29-54.

Revuelta Tubino, Matilde (dir.) (1989), *Inventario artístico de Toledo*, *tomo ii, La catedral de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2 volúmenes.

Rey Rodríguez, Manuel (2010), *Historias de Hércules en el Casón del Buen Retiro*, Pieza del mes junio de 2010, días 5, 12, 19 y 26 de junio, Museo Cerralbo Madrid, 2010, pp. 3-25 (http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/piezadelmes/2010_06_hercules_cason_buen_retiro.pdf).

Río y Rico, Gabriel Martín del, *Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1930.

Robertson, Ian (1988), *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España*, Madrid, Serbal.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (1992), *El siglo xviii. Entre tradición y academia*, Madrid, Silex.

Rodríguez Moñino, Antonio y Lord, Eileen (1952), «Juan Salvador Carmona. Grabador del siglo xviii (1740-1805). Noticias biográficas y catálogo de sus obras», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 56, pp. 47-86.

Roettgen, Steffi (1982), «I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid», en Seta, Cesare de (a cura di), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma, Laterza, pp. 151-179.

Roettgen, Steffi (1999/2003), *Anton Rafael Mengs, 1728-1779*, Múnich, Hirmer, 2 volúmenes.

Rojo Barreno, Victoria (1998), «Corrado Giaquinto y la Real Academia de Bellas Artes de Fan Fernando», en Morales Camón, José María, Rincón García, Wifredo y Millones Bello, María Dolores (coords.), *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo xviii*, Madrid, pp. 259-271.

Rose de Viejo, Isidora (1981), «Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabado los cuadros principales existentes en las Colecciones Reales Españolas», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 53, pp. 171-181.

Rose de Viejo, Isidora (1983), *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2 tomos.

Rose de Viejo, Isidora (1987), «La segunda visita de González Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy», *Archivo Español de Arte*, nº 238, pp. 137-152.

Rose de Viejo, Isidora (2001), «Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nos 92 y 93, pp. 33-44.

Rueda, Manuel de (1761), *Instrucción para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado a buril, al agua fuerte, y al humo*, Madrid.

Ruiz Gómez, Leticia (1998), *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Salas, Xavier de (1964), «Sobre un autorretrato de Goya y dos cartas inéditas sobre el pintor», *Archivo Español de Arte*, xxxvii, pp. 317-320.

Satillo, marqués del (1952), *Miscelánea madrileña, histórica y artística: (1746-1856). Goya en Madrid: su familia y allegados. Primera serie*, Madrid, Maestre.

Sambricio, Valentín de (1946), *Los tapices de Goya*, Madrid.

Sambricio, Valentín de (1946), «El casticismo en los tapices de Goya», *Revista de Ideas Estéticas*, nos 15-16, pp. 33-63.

Sambricio, Valentín de (1950), «José del Castillo, pintor de tapices», *Archivo Español de Arte*, XXIII, pp. 273-301.

Sambricio, Valentín de (1955), «Tapices de José del Castillo», *Goya: Revista de arte*, nº 7, pp. 22-27.

Sambricio, Valentín de (1957), *José del Castillo*, Madrid, «Artes y artistas», CSIC.

Sambricio, Carlos (1979), «Francesco Sabatini, arquitecto madrileño», *Arquitectura*, nº 216, pp. 54-57.

Sánchez Beltrán, María Jesús (1984), *La porcelana del Buen retiro de Madrid*, Madrid, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 3 volúmenes.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1916), *Los pintores de cámara de los reyes de España*, Madrid, Hauser y Menet.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1929), *Antonio Rafael Mengs 1728-1779, Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1946), «Goya, pintor religioso», *Revista de Ideas Estéticas*, nos 15-16, pp. 307-338.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1958), *Tiepolo en España*, Madrid, «Artes y artistas», CSIC.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1965), *Escultura y pintura del siglo xviii, Francisco Goya*, Madrid, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Plus-Ultra.

Sánchez López, Andrés (2008), *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo xviii*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.

Sancho, José Luis (1988), «Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, nº 96, pp. 37-44.

Sancho, José Luis (1991), «La planta principal del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, nº 109, pp. 21-36.

Sancho, José Luis (1992), «Espacios para la majestad en el siglo xviii: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxi, pp. 19-40.

Sancho, José Luis (1993), «Decoración interior del Palacio Real de Madrid», en Rodríguez, Delfín (coord.), *Francisco Sabatini, la arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, catálogo exposición celebrado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el Centro Cultural Isabel de Farnesio de Aranjuez, octubre-diciembre de 1993, Electa, pp. 227-236.

Sancho, José Luis (1997), «Mengs at the Palacio Real, Madrid», *The Burlington Magazine*, nº 1133, pp. 515-528.

Sancho, José Luis (1998), «El palacio Real de Madrid como no llegó a ser, Reconstrucción perspectiva de la fachada, la escalera principal y la galería de la Reina según los proyectos de G. B. Sacchetti», *Reales Sitios*, 137, pp. 23-31.

Sancho, José Luis (1999), «Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid», *Archivo de arte valenciano*, nº 80, pp. 72-79.

Sancho, José Luis (2000), «Vestir Palacio a la moda: Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid», *Archivo Español de Arte*, nº 290, pp. 117-131.

Sancho, José Luis (2001), «Cuando el Palacio era Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S.M.C.* por Fréderic Quilliet (1808)», *Arbor*, nº 665, pp. 83-141.

Sancho, José Luis (2002), *El palacio de Carlos III en el Pardo*, Madrid, Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Sancho, José Luis (2004a), «El ornato del "Real dormitorio" en el Palacio de Madrid. Anton R. Mengs y Francesco Sabatini al servicio de Carlos III», *Dec Art*, *Rivista di arti decorative*, nº 2, pp. 34-55.

Sancho, José Luis (2004b), «Carlos III y los tapices para el palacio real de Madrid: la serie del "Real dormitorio"», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xliv, pp. 359-390.

Sancho, José Luis (2008), «Mengs, las pinturas y las tapicerías en el "Real Dormitorio" de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid», *Reales Sitios*, nº 177, pp. 28-47.

Sancho, José Luis (2009), «"Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de sus Majestades", Las Artes en la corte de Carlos IV», en Jordán de Urríes, Javier y Sancho, José Luis (coords.), *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, del 23 de abril al 19 de julio de 2009, Patrimonio Nacional, pp. 15-52.

Sancho, José Luis (2016a), «Real dormitorio», en Benito García, Pilar, Jordán de Urriés y de la Colina, Javier y Sancho, José Luis (coords.), *Carlos III, Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Palacio real de Madrid, diciembre 2016-marzo 2017, Patrimonio Nacional, pp. 93-153.

Sancho, José Luis (2016b), «Madrid y los sitios reales. El Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial», en Sancho, José Luis y Ortega Vidal, Javier (coords.), *Una corte para el rey Carlos III y los sitios reales*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 16 de octubre de 2016 al 26 de febrero de 2017, Dirección General de Patrimonio Cultural y Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, pp. 173-187.

Sancho, José Luis (2018), «Función y decoro. El mobiliario del Palacio real de Madrid bajo Carlos III», *Libros de la Corte*, nº 17, pp. 258-310 (https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2018.10.17.012/10682).

Sancho, José Luis y Jordán de Urriés y de la Colina, Javier (2001), «Mengs e la Spagna», en Roettgen, Steffi (a cura di), *Mengs, La scorpeta del Neoclassico*, Venecia, catálogo de exposición celebrada en el Palazzo Zabarella, Padua, 3 marzo-11 junio de 2001, Marsilio, pp. 71-85.

Santiago Páez, Elena María (1996), «El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional», en Santiago Páez, Elena María y Wilson-Bareau, Juliet (coords.), «*Ydioma Universal», Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, 19 de septiembre-15 de diciembre de 1996, Lunwerg, pp. 53-67.

Santiago Páez, Elena María (2005), «Ilustraciones para el Quijote en la Biblioteca Nacional de España» en Dexeus, Mercedes (coms.), *El Quijote, biografía de un libro 1605-2005*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 77-116.

Santiago Páez, Elena María (2006), «Los dibujos de José del Castillo» en Santiago Páez, Elena María (ed.), *De la palabra a la imagen. El "Quijote" de la Academia de 1780*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 37-58.

Santiago Páez, Elena María y Wilson-Bareau, Juliet (coords.) (1996), «*Ydioma Universal», Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, 19 de septiembre-15 de diciembre de 1996, Lunwerg.

Santos Isern, Vicente (1981), *Cara y cruz de la sedería valenciana (siglos XVIII y XIX)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

Sanz de Miguel, Carlos (2012), «El Gabinete del Óvalo de María Luisa de Parma en el Escorial. José del Castillo y sus imágenes inspiradas en la Antigüedad clásica», *Reales Sitios*, nº 192, pp. 28-47.

Sanz de Miguel, Carlos (2015), *El Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Carlos IV*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2 volúmenes.

Sanz Pastor y Fernández de Piérola, Consuelo (1976), *Museo Cerralbo. Catálogo de Dibujos*, Madrid, Minsiterio de Educación y Ciencia.

Scolaro, Michela (2006), «Sognato a lume di ragione. Corrado Giaquinto a Cesena», en Scolaro, Michela (a cura di), *Corrado Giaquinto. Il celo e la terra*, Cesena, Biblioteca

Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 9 de diciembre de 2005 a 15 de marzo de 2006, Bolonia, Minerva Edizioni, pp. 63-84.

Serrano Martín, Eliseo (2007), «Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del Duque de Híjar», en Casaus Ballester, María José (coord.), *Jornadas sobre el señorío-ducado de Híjar: siete siglos de Historia nobiliaria española*, Andorra (Teruel), Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín, pp. 293-319.

Shergold, Norman y Varey, John (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Books Limited.

Shermand Font, Eleanor (1966), «A biography of Manuel Salvador Carmona in the Hispanic Society of America», en *Homenaje al profesor Rodríguez Moñino,* estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, Madrid, Castalia, tomo ii, pp. 199-211.

Siniscalco, Margherita (1981), «Tapestries», en Caroselli, Susan y Rossen, Susan (eds.), *The Golden Age of Naples, Arte and Civilization Under the Bourbons 1734-1805*, Detroit, catálogo de exposición celebrada en el Detroit Institute of Arts, del 11 de agosto y el 1 de noviembre de 1981, y en el Art Institute of Chicago, del 16 de enero y el 8 de marzo de 1982, vol. 2, pp. 373-381.

Szparkowska, Kamila (2015), Tadeusz Kuntze, *il Taddeo polaco, el gran pintor europeo del siglo xviii y sus conexiones con España*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Spear, Richard (1982), *Domenichino*, New Haven, Yale University of Press, 2 tomos.

Spinosa, Nicola (1990), «Entre Barroco, Rococó y Clasicismo. La pintura desde Solimena a Fedele Fischetti», en González-Palacios, Alvar, Giusti, Paola y Ciechanowiecki, Andrei (coords.), *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo xviii*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional, del 7 de marzo al 6 de mayo de 1990, Ministerio de Cultura, pp. 57-114.

Stubbe, Wolf (coord.) (1966), *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya*, Hamburgo, catálogo de exposición celebrada en el Hamburger Kunsthalle, octubre-noviembre de 1966.

Suárez Huerta, Ana María (2010), «Un perfecto tándem del Neoclasicismo: Anton Raphael Mengs y José Nicolás de Azara retratados por su amigo el escultor irlandés Christopher Hewetson», *Reales Sitios*, nº 185, pp. 18-43.

Subirana i Rebull, Rosa María (1990), *Pasqual Pere Moles i Corones. València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

Sureda, Joan (ed.) (2008), *Goya e Italia*, catálogo de exposición celebrada en el Museo Zaragoza, 1 junio al 15 de septiembre de 2008, Zaragoza, Turner, 2 tomos (Catálogo y Estudios y ensayos).

Tárraga Baldó, María Luisa (1991), «Contribución a Velázquez a la enseñanza académica», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Madrid, Alpuerto, pp. 61-71.

Tárraga Baldó, María Luisa (1992), *Gian Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, CSIC, 3 vols.

Tátrai, Vildos (1991), *Old Master's Gallery. Museum of Fine Arts Budapest*, Londres, Visual Arts.

Tellechea Idígoras, José Ignacio (1969), «Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amírola (1780-1781)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 28, pp. 51-75.

Tobajas López, Marcelino (1977), «Archivo del Palacio Real de Madrid. Documentos del Buen Retiro III. La destrucción del Real Sitio», *Reales Sitios*, nº 53, pp. 12-16.

Tomlison, Janis (1993a), *Francisco de Goya, Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra.

Tomlison, Janis (1993b), *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra.

Tormo, Elías (1929), *La visita a las colecciones artísticas de la real academia de San Fernando*, Madrid, Cartilla de Excursiones, Hauser y Menet, tomo VII.

Tormo, Elías (1950), *Toledo: tesoro y museos*, Madrid, Patronato Nacional del Turismo, Gráficas Marinas.

Tormo, Elías (1979), *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, Instituto de España.

Tormo, Elías y Sánchez Cantón, Francisco Javier (1919), *Los Tapices de la Casa del Rey N.S., Notas para el catálogo y la historia de la colección y de la fábrica,* Madrid, Arte Gráficas «Mateu».

Tovar Martín, Virginia (1986), *El palacio del Ministerio de Justicia y sus Obras de Arte*, Madrid, Ministerio de Justicia.

Tovar Martín, Virginia (2004), *El palacio del Ministerio de Justicia*, Madrid.

Tovar Martín, Virginia, Urrea, Jesús, Díez, José Luis y Esteban Leal, Paloma, *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid, catálogo de exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, octubre 1992-enero 1993.

Townsend, Joseph (1791), *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787; with particular attention to the Agriculture, Manufactures, Comerce, Population, Taxes, and Revenue of that Country; and remarks in passing through a part of France*, Londres, C. Dilly, in the Poultry, 3 volúmenes.

Úbeda de los Cobos, Andrés (1988), *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2 tomos.

Úbeda de los Cobos, Andrés (2008), *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Úbeda de los Cobos, Andrés (2017), *Luca Giordano, en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Urrea, Jesús (1977), *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Urrea, Jesús (1983), «Un boceto de José del Castillo en el Museo de Santander», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 49, pp. 520 y 521.

Urrea, Jesús (1987), «Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (Noticias de su vida y obra)», Boletín del Museo del Prado, nº 23, pp. 117-124.

Urrea, Jesús (1993), «Viaje de don Antonio Ponz a Italia», en López-Calo, José (coord.), *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 509-516.

Urrea, Jesús (1999), «Pintores españoles en Roma a mediados del siglo xviii», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* nos 75-76, pp. 367-388.

Urrea, Jesús (2006a), «Corrado Giaquinto en España», en Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, catálogo de exposición celebrada en el Palacio real de Madrid, del 5 de abril al 25 de junio de 2006, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 33-55.

Urrea, Jesús (2006b), *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo xviii*, Madrid, Fundación del Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Urriagli Serrano, Diana (2012), *Las colecciones de pinturas de Carlos IV en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya».

Vega, Jesusa (1989), «Los inicios del artista. El dibujo, base de las Artes», en Matilla, José Manuel (coord.), *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 1-29.

Vega, Jesusa (1992), *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Vega, Jesusa (1995), «Goya's Etchings after Velázquez», *Print Quarterly*, xii, pp. 145-163.

Vega, Jesusa (2000a), «Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor», en Vega, Jesusa (dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2000, pp. 45-94 (reed. en Matilla, José Manuel (coms.), *Velázquez en blanco y negro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 25-74).

Vega, Jesusa (2000b), «Contextos cotidianos para el arte. Cuadros y objetos de arte para el adorno doméstico madrileño a mediados del siglo xviii», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, lv, pp. 5-43.

Vida de la Venerable M. Mariana de S. Ioseph Fundadora de la Recolección de las Monjas Agustinas, Priora del Real Convento de la Encarnación. Hallada en unos papeles escritos de su mano. Sus Virtudes Observadas por sus Hijas de dicadas al Rey Nuestro Señor, Publícalas De orden de las mismas Religiosas El Licenciado Luis Muñoz, Madrid, 1646.

Vidal Galache, Florentina y Vidal Galache, Benicia (1995), «Curar el cuerpo y salvar el alma. La asistencia en el Hospital General y Pasión (1767-1850)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, nº 8, pp. 33-45.

Villena, Elvira (1992), «Grabado en dulce y en hueco. Arte y técnica al servicio del rey», en *Renovación. Crisis. Continuismo, La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 83-97.

Villena, Elvira (coms.) (1993), *Fernando Selma. El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Barcelona, catálogo de exposición celebrada en la Calcografía Nacional, abril-mayo de 1993, y en el Museu Sant Pius V, junio-julio de 1993, Fundación «la Caixa».

Viñaza, conde de la (1887), *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández.

Viñaza, conde de la (1892-1895), *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 4 volúmenes.

Zamanillo, Fernado (1981), *Museo de Bellas Artes de Santander*, Santander, Estvdio.

Zanardi, Tara (2016), *Framing Majismo: art and royal identity in Eighteenth century Spain*, Pensilvania, Pennsylvania State University Press.

Zarco Cuevas, Julián (1962), *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial,* Madrid, Imprenta Helénica, tomo v.

Según se viene señalando por parte de la historiografía, el arte de Castillo basculó entre las delicadas formas del rococó, aprendidas de su maestro Corrado Giaquinto, y las frías maneras de un pseudo neoclasicismo derivado de la figura de Anton Raphael Mengs. Esta aseveración, en gran parte cierta, contiene numerosos matices, más sutiles si se quiere, que, si a veces adquieren tildes de un fuerte amaneramiento, señaladas, en ocasiones, como causas de su fracaso profesional, en otras, se conjugan de tal manera, cuando el pintor se ve libre de imperativos estéticos y debe de valerse de su propio instinto, que vienen a alcanzar cuotas de una profunda maestría. En realidad, se debería de considerar a Castillo, al igual que al resto de sus contemporáneos, un ecléctico. En su producción convergen numerosos influjos que el pintor tendrá ocasión de desentrañar, reinterpretar y adaptar a los nuevos preceptos de la época. Unos factores que más deben a la irradiación de unos nuevos ideales promovidos desde las más eximias instituciones enciclopedistas, diferentes a las establecidos en etapas pretéritas, que a sus propias inquietudes artísticas como pintor.

MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
UNIÓN EUROPEA
FONDO EUROPEO DE DESARROLLO REGIONAL "Una manera de hacer Europa"
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

JESÚS LÓPEZ ORTEGA José del Castillo (1737-1793) TOMO 2

JESÚS LÓPEZ ORTEGA

José del Castillo (1737-1793)

Un pintor cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII

TOMO 2

José del Castillo

Un pintor cortesano de la segunda mitad del siglo XVIII

Jesús López Ortega

Tomo 2

Real Academia
de Bellas Artes de
San Fernando

La edición de este libro forma parte del proyecto de investigación I+D+i, PGC2018-094432-B-I00 «*El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela*», dirigido por María Teresa Cruz Yábar y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033/) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) Una manera de hacer Europa. Asimismo, ha contado con el patrocinio y apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la cesión de las imágenes y su difusión.

© Jesús López Ortega, 2022

Edita:
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid (España)
Tel.: +34 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

ISBN OBRA COMPLETA: 978-84-96406-78-0
ISBN VOL. 2: 978-84-96406-80-3
Depósito legal: M-22902-2023

Diseño de cubierta: Javier Suárez
Maquetación: Equipo de Guillermo Escolar Editor

Guillermo Escolar Editor SL
Avenida Nuestra Señora de Fátima 38, 5ºB
28047 Madrid
info@guillermoescolareditor.com
www.guillermoescolareditor.com





Índice

Tomo I

Prólogo 13
Siglas empleadas 17
Introducción: estado de la cuestión y fortuna crítica 19

Itinerario biográfico-artístico

1. Primeros años (1737-1750) 33
   1.1. Nacimiento y noticias familiares 33
   1.2. Primera formación e ingreso en los estudios de la Junta Preparatoria 38

2. Su primer viaje a Italia (1751-1753) 43
   2.1. Premisas 43
   2.2. El binomio romano 47

3. Primeros encargos para la Corte y éxitos en la Academia (1753-1758) 55
   3.1. Entre el obrador y la Academia 55
   3.2. Los premios generales de 1755 56
   3.3. Un oficial en el obrador del primer pintor de cámara 59
   3.4. Seis pinturas de devoción para las celdas del convento de las Salesas Reales de Madrid 64
   3.5. Primeras pinturas para tapices 66
   3.6. Su matrimonio 75

4. Segundo viaje a Italia (1758-1764) 79
   4.1. La convocatoria 79
   4.2. El concurso 81
   4.3. Los preparativos 86
   4.4. De nuevo en Roma 87
   4.5. La instrucción y las obras pintadas durante su segunda estancia en Roma 98
   4.6. Los cuadernos italianos 109

4.7. El regreso a España y su estancia en Nápoles 126

5. El regreso a la Corte (1765-1770) 131
5.1. Noticias familiares 131
5.2. Un panorama desconcertante 132
5.3. Bajo la dirección de Mengs 133
5.4. Pinturas para tapices sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón 138
5.5. La decoración del cascarón del presbiterio de la parroquia de Santa Cruz de Madrid 153

6. Los comienzos de su carrera cortesana (1771-1776) 161
6.1. Noticias biográficas y familiares 161
6.2. Un destino obligado 163
6.3. Anton Rapahael Mengs y José del Castillo 167
6.4. Solicitud de pintor del rey 170
6.5. Las pinturas para los tapices del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid 173
6.6. Las pinturas para los tapices de la pieza de cámara del príncipe de Asturias en la zona palactina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial 197
6.7. Las pinturas para los tapices del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo 215
6.8. Las pinturas para los tapices del gabinete del óvalo en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial 223
6.9. Un cuadro para el cuerpo de la nave de la iglesia del monasterio de la Encarnación en Madrid 231
6.10. Las pinturas del oratorio portátil del infante don Carlos 237
6.11. Los dibujos para la edición del *Quijote* de la Real Academia Española de la Lengua de 1780 240

7. Años de madurez artística (1777-1786) 255
7.1. Noticias familiares 255
7.2. Desarrollo artístico 257
7.3. Académico de mérito de la Academia de San Fernando 263
7.4. Solicitud de director artístico de la fábrica de tapices de Santa Bárbara 265
7.5. Restaurador y copista: su intervención en el fresco del Casón del Buen Retiro 267
7.6. Pintor y grabador 277
7.7. Las pinturas para los tapices de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio real del Pardo 288
7.8. Tres lienzos para los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General de Madrid 301

7.9. El *San Agustín* destinado a uno de los altares de la parroquia de San Pedro mártir en la villa de Urrea de Gaén (Teruel) 306
7.10. El cuadro para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid 311
7.11. Un *San Carlos Borromeo* para la iglesia del real sitio del Soto de Roma en Granada 318

8. Senectud y muerte (1787-1793) 327
8.1. Teniente honorario por la sección de Pintura y últimos años en la Academia 327
8.2. Nuevas tentativas a su nombramiento de pintor del rey 330
8.3. Su muerte y noticias familiares 332
8.4. Pinturas para los tapices destinados al dormitorio del infante Fernando en el Palacio real del Pardo 340
8.5. La decoración de la residencia del rey destinada al conde de Floridablanca 355
8.6. Dibujos para la *Colección de retratos de varones ilustres de la nación española* 362
8.7. El fresco de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid 368
8.8. El cuadro del altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid 374
8.9. Últimas obras 378

Documentos 387

Bibliografía 483

Tomo II

Catálogo de su obra

Precisiones al catálogo 527

1. Pinturas 529
1.1. Pinturas documentadas, de segura autoría y atribuidas por el autor 529
1.2. Pinturas rechazadas o mal atribuidas 678
1.3. Pinturas perdidas o en paradero desconocido 689

2. Dibujos 699
2.1. Dibujos documentados, de segura autoría y atribuidos por el autor 699
2.2. Dibujos rechazados o mal atribuidos 941
2.3. Dibujos perdidos o en paradero desconocido 972

3. Grabados 975
3.1. Grabados documentados y de segura autoría 975
3.2. Grabados rechazados o mal atribuidos 1070
3.3. Grabados perdidos o en paradero desconocido 1071

Catálogo

Precisiones al catálogo

Se ha dividido el catálogo de José del Castillo en tres grandes apartados: Pinturas, Dibujos y Grabados. Para no desgajar su obra con divisiones innecesarias y romper el orden cronológico preferido, se ha subdividido a su vez cada una de las tres partes en otras tres. En la primera, se incluyen las obras documentadas, aquéllas que se atribuyen por inscripciones o firmas impresas en su superficie y todas aquéllas que se han considerado, a través de un profundo análisis estilístico, obras seguras de su mano (P= Pintura, D=Dibujo, G=Grabado). En un segundo bloque, se han reunido todas las obras que, aunque adscritas alguna vez a su mano, no se consideran obras suyas, ya sea porque así lo indican los documentos ya por motivos estilísticos (PR= Pintura, DR=Dibujo, GR=Grabado). Y, por último, en un tercer apartado, se han reunido todas las obras que, a pesar de tener noticias suyas por documentos y fuentes, están perdidas o en paradero desconocido, incluyendo aquéllas que, a pesar de estar destruidas, se tiene una fototipia o fotografía suya (PP=Pintura, DP=Dibujo, GP=Grabado). Por otro lado, y para facilitar al lector una visión más homogénea de su obra, se han reunido, en la medida de lo posible, las series, que se indicarán a modo de epígrafe antes de abordarlas; con una salvedad: se ha preferido guardar el orden de los cuadernos italianos conservados en el Museo Nacional del Prado.

Se debe de precisar que en su obra grabada se incluyen todas las láminas estampadas por el pintor, así como aquéllas en las que sólo ejecutó su diseño. Es obvio que para la realización de una estampa es necesario un diseño previo y ya que son numerosos los casos en los que no se conserva o no se tiene noticia de su paradero, no se incluye en el apartado de dibujos y pinturas desaparecidas o en paradero desconocido, señalando en cada ficha si se tiene noticia de él o no y en caso afirmativo, se señalará su correspondiente lugar en el catálogo de pinturas y dibujos.

Según estas premisas, se ha desarrollado cada ficha del catálogo en función de la identificación del asunto que representa, que en muchos casos no viene a coincidir con el otorgado por la institución o la colección particular a la que pertenece la obra. Se ha propuesto una fecha de ejecución, que, si bien en algunos casos viene a estar avalada por los documentos, en otros se ha señalado por cuestiones estilísticas o al relacionarse con otras obras fechadas, de ahí que se valga de la preposición hacia (h), o de un marco cronológico más amplio, de varios años, cuando la propuesta de ejecución sea más dilatada. Las medidas están recogidas en alto por ancho, en centímetros para las pinturas y en milímetros para los dibujos

y grabados. Se ha optado por citar la técnica empleada en la obra y su soporte. De las inscripciones en las obras, se indica su localización y se transcriben, señalándose la técnica utilizada en su ejecución. También se citan las instituciones a las que pertenecen las obras y su ubicación, así como a sus propietarios –cuando se ha permitido así indicarlo– o el tan socorrido «colección particular», en todos los casos en los que se desconoce su paradero o el propietario prefiere guardar su anonimato. En el apartado de grabados, se ha preferido citar la institución o el propietario de la plancha de cobre –cuando se ha conservado o se conoce su paradero– y la localización de la imagen utilizada de la estampa, cuando no se tienen noticias de su suerte. También se han incluido las referencias bibliográficas para el estudio de la obra, indicando un simple «inédito» en los casos en que la pieza se presenta aquí por primera vez. La procedencia, si se conoce, la colaboración de otro u otros artistas en la obra, su dirección, así como si es una copia de otra obra y otros aspectos concernientes a su génesis, desarrollo y suerte, se han indicado dentro del contenido de cada ficha.

Pinturas

1.1. Pinturas documentadas, de segura autoría y atribuidas por el autor



p. 1. Moisés y la serpiente de bronce

1752/1755.
64 x 48 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: Ansón Navarro (1998), núm. 6, pp. 38-41.

El hallazgo de esta pequeña pintura se debe a Arturo Ansón Navarro, quien la catalogó acertadamente en su día como obra de un discípulo español de Corrado Giaquinto, barajando la posibilidad de que fuese un cuadro de José del Castillo. Es obra que se puede atribuir al pintor madrileño por los amplios planos que emplea en su construcción, las sutilezas cromáticas y los chispeantes efectos lumínicos.

Se trata de una copia de la pintura al fresco que Giaquinto realizó para la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme en Roma (1750/1752), pero, como muy bien apunta Ansón Navarro, por las variaciones que presenta, este cuadro está ejecutado a partir de un boceto preparatorio, si bien no del conservado en la National Gallery de Londres (NG 6515), sino del que se custodia en el Museo Nacional del Pardo (P008226).

El investigador se inclina por fecharlo hacia 1755 y piensa que fue ejecutado en España a partir del boceto traído por el italiano a la Corte. Si bien entra dentro de lo posible, se va a preferir dilatar la fecha de ejecución propuesta y situar su gestación a lo largo del período de aprendizaje de Castillo con el pullés, sin excluir que se llegase a realizar en Roma.



P. 2. EL CÁNTICO DE MIRIAM
1753/1755.
74,7 x 60 cm.
Núm. inv. 4573.
Óleo sobre lienzo.
Museo Cerralbo. Madrid.
Bibl.: FERRARI y SCAVIZZI (1966), vol. II, p. 188; FERRARI y SCAVIZZI (1992), vol. I, p. 359; ÚBEDA DE LOS COBOS (2017), fig. 19.1, pp. 136 y 137.

En el Museo Cerralbo de Madrid, se conserva este pequeño cuadro atribuido a Luca Giordano desde que en 1924 Juan Cabré lo tuviese por obra suya. Procedente del legado testamentario de Enrique de Aguilera Gamboa, XVII marqués de Cerralbo (17-8-1922), fue recogido por Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi en su catálogo del pintor napolitano (1966), señalando erróneamente que se conservaba junto a otro cuadro de Giordano con

el cual formaría pareja: *El viaje de Rebeca a Canaán*. En la segunda edición de su catálogo, ambos especialistas rectificaron y confirmaron que, entre los fondos del museo, únicamente existía *El cantico de Miriam* y que éste era producto de un seguidor del maestro napolitano. Recientemente, Andrés Úbeda de los Cobos lo ha vuelto a atribuir a Giordano en función de la calidad de Miriam, a pesar de encontrar diferencias notables con el resto de las figuras. Según opina el investigador, éstas serían de un pintor de su círculo más inmediato.

Es una pintura que se puede atribuir a Castillo y situarla en su primera época: el canon corto de las figuras, los amplios planos con los que se construyen las superficies, los rostros y las manos simplificadas y los toques chispeantes de luces a través de la aplicación de grumos de pigmento blanco, aderezado con ciertas torpezas en su ejecución, así permiten considerarlo.

Se ha puesto en relación con el cuadro que del mismo autor y con el mismo asunto (Éxodo, 15, 20-21) se conserva en el Museo Nacional del Prado (P0159), a pesar de sus notables diferencias.

Tal vez se trate de la copia de una versión de una obra del maestro napolitano de la que no se tiene noticia. Se puede considerar un trabajo escolar del madrileño y fecharlo tras el regreso de su primera estancia en Roma, momento en el que pintor se ejercitaba en la práctica al óleo copiando y versionando los modelos que le suministraba Giaquinto (véase obra anterior).

Pinturas para la serie de tapices sobre asuntos de la vida de héroes bíblicos realizados bajo la dirección de Giaquinto (p. 3-10) [véase capítulo 3.5]



P. 3. El juicio de Salomón

1756.
397,4 x 313,7 cm.
Óleo sobre lienzo.
Capilla del Tesoro. Catedral primada de Toledo.
Bibl.: Ponz (1787), tomo I, p. 107; Parro (1858), tomo I, p. 678; Tormo y Sánchez Cantón (1919), p. 149; Tormo (1950), p. 31; Sambricio (1950), p. 274; Sambricio (1955), p. 22; Sambricio (1957), p. 9; Pérez Sánchez (1970), núm. 93, p. 296; Espinós Díaz (1982), pp.188-190; Revuelta Tubino (1989), vol. I, p. 165; Ferrari y Scavizzi (1992), I, A552, p. 338; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 140, pp.134 y 135; Morales y Marín (1998), p. 605; Pérez Sánchez (2002), R. 13, p. 282; Frutos Sastre (2006),pp. 62 y 63; López Ortega (2015a), p. 137.

La obra que nos ocupa fue ejecutada en 1756 por José del Castillo bajo la dirección de Corrado Giaquinto. Reproduce una pintura de Luca Giordano y estuvo destinada a un tapiz que decoró la antesala del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid.

Mantiene la composición y los elementos del cuadro original (P3178, Museo Nacional del Prado, Madrid). No obstante, para adaptar el formato horizontal de la pintura del napolitano (248 x 357 cm) a la altura y anchura del muro donde debía de ir destinado el paño, tuvo que transformar su formato. Para ello, amplió la parte inferior del original, completando las figuras cortadas en el lienzo de Giordano (un mayor desarrollo del vestido negro del paje, la capa del anciano o la visión completa de su manga), dio un mayor grosor a los escalones del solio donde se asientan las figuras que se alzan en diferentes términos, abriendo espacios que completa de su propia cosecha, y desarrolló ampliamente su parte superior, donde aumenta el despliegue del dosel del trono y las columnas del salón regio y, así, la altura del techo, que se corresponde al fondo con una mayor extensión del celaje.

P. 4. Putto con instrumentos musicales, carnero, piel de tigre y uvas (tomo I, fig. 12)

1756/1758.
85 x 181,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Stuyck. Real Fábrica de Tapices. Madrid.
Bibl.: Sánchez López (2008), p. 244; López Ortega (2015a), pp. 148-150; *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 4-7-2018, lote núm. 928; *Ansorena*, Madrid, 8-4-2021, lote núm. 102.

Este lienzo procede de la colección de pinturas de la fábrica de tapices de Santa Bárbara, fue catalogado en su día por el doctor Andrés Sánchez López en función de lo recogido en

su inventario de pinturas de 1782, como obra de Corrado Giaquinto y modelo de sobrepuerta, destinado a la serie de tapices que tratan historias de José, David y Salomón.

En realidad, se trata del motivo central de la zona inferior de la cenefa decorativa que acompaña a los tapices *José adivinando los sueños en la cárcel* y *José presenta a su padre y hermanos ante faraón*. Es obra que se debe de atribuir a José del Castillo, ejecutada por un diseño de Corrado Giaquinto, y fechar entre 1756 y 1758, según lo declarado por el propio Castillo en 1792.

Enmarcado entre molduras doradas y talladas, se dispone un amorcillo de alas desplegadas con velo y manto rojo, reclinado sobre una piel de tigre y apoyado sobre una pandereta. Lleva en su mano derecha una trompeta, motivo que se repite a sus pies junto a una flauta. A la derecha yace un carnero recostado entre hojas de vid y uvas.

Fue subastado en 2018 y más recientemente en 2021 en sendas salas de subastas madrileñas, con un precio de salida de 60.000 y 80.000 euros respectivamente. Se encuentra en un estado muy irregular de conservación.



P. 5. SIRENA, NIÑO Y TRITÓN CON FLORES Y HOJAS DE PARRA CON UVAS
1756/1758.
84 x 241,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Stuyck. Real Fábrica de Tapices. Madrid.
Bibl.: SÁNCHEZ LÓPEZ (2008), p. 244; *Sala Retiro*, Madrid, 8 y 9-6-2009, lote 497; *Sala Retiro*, Madrid, 19-11/2-12-2010, lote 421; LÓPEZ ORTEGA (2015a), p. 149.

Como en la obra anterior, Andrés Sánchez López atribuyó este cuadro a Giaquinto y lo consideró modelo de sobreventana para un tapiz de la serie sobre historias de José, David, y Salomón.

El lienzo no figura en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices, pero por sus características, al estar enmarcado por sendas molduras doradas –aunque no talladas–, se debe de tener por un modelo para el motivo central de la zona inferior de una cenefa decorativa. El hecho de que no figure su reproducción en ninguna de las cenefas de la serie, indica que se trata de un modelo descartado. Aquí se atribuye a Castillo por diseño de su maestro.

En su centro, se sitúa una sirena recostada con manto encarnado y velo. Porta con su mano derecha una corona de hojas de parra. Sobre su regazo, en forma de cola pez, se sitúa un niño, que sopla una concha marina, cobijando bajo su brazo izquierdo un tritón. Alrededor del grupo central, se desarrollan hojas de vid con uvas y una guirnalda de flores.

Salió a puja en la sala Subastas Retiro de Madrid en junio de 2009, con un precio de salida de 120.000 euros, sin que llegase a alcanzar un precio de remate, volviendo a subastarse al año siguiente en la misma sala, con un precio de salida de 60.000 euros, sin que se produjese su venta.

P. 6. Niños con una guirnalda de flores, cacharros y cánido (tomo I, fig. 13)

1756/1758.
84 x 241 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Stuyck. Real Fábrica de Tapices. Madrid.
Bibl.: Calvert (1921), lám. 252; Sánchez López (2008), p. 244; López Ortega (2015a), pp. 145-150.

En el inventario de pinturas de la fábrica de tapices de 1780-1781, esta pequeña joya rococó, de exquisitos matices y gamas suaves, se registra como obra de Giaquinto: «representa dos niños desnudos entre una banda de flores, ancho 3 pies, alto 9»; volviéndose a recoger en el de 1782 con la misma autoría.

Como en los casos anteriores y según lo expuesto, Andrés Sánchez López lo atribuye al italiano y lo considera modelo de sobreventana, aunque es el motivo central de la zona inferior de la cenefa decorativa del tapiz de *La muerte de Absalón* y aquí se tiene por una obra de Castillo realizada por un modelo de Giaquinto.

Entre sendas molduras doradas y talladas, se disponen dos niños en *contrapposto* y, entre ellos, un recipiente volcado junto a una aljaba. Una guirnalda de flores recorre la escena entrelazándose con sus elementos. A la derecha y en un término más alejado, se sitúa un perro agazapado y de perfil.

P. 7. Sirena con una tarjeta en su mano, con la representación de la fábula de Argos (tomo I, fig. 14)

1756/1758.
97 x 200 cm.
Núm. inv. 416 tap.
Óleo sobre lienzo.
Fundación Real Fábrica de Tapices, Madrid.
Inédito.

Se trata del motivo central de una cenefa que acompaña a un tapiz destinado a la serie sobre historias de José, David y Salomón. Se registraba en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782, con once pies de alto por dos pies y ocho dedos de ancho (306,9 x 69,4 cm), aunque, como muchos de los ejemplares, se deberían de invertir sus medidas, ya que se registraron sin contar con la verticalidad de los motivos figurados.

El cuadro, sensiblemente recortado, representa en la parte izquierda, encerrada entre molduras talladas, una sirena con manto azul. Con su mano derecha sostiene un lirio, mientras porta con su brazo izquierdo un escudo que encierra una representación: *La fábula de Argos*. Detrás suyo y mirando al espectador, se sitúa un tritón. Esta representación figurada enlaza en la parte derecha de la tela con una esfinge broncínea de perfil sobre un pedestal. Desde la izquierda del lienzo y enlazando con las tres figuras, se desarrolla una guirnalda de flores que se extiende a lo largo de todo el ancho de su superficie.

En Patrimonio Nacional se conserva su modelo tejido formando parte de algunas cenefas que enmarcan los tapices de la serie.

Inédito entre los fondos de pintura de la fábrica de tapices, está considerado como obra de Corrado Giaquinto. Procede de la colección Stuyck. Al igual que los tres ejemplares siguientes, ha sido restaurado recientemente por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (octubre de 2018-mayo de 2019), habiéndose reentelado de nuevo el lienzo y consolidado y limpiado su capa pictórica, lo que ha permitido salvar, al menos, en parte su irremediable pérdida.



P. 8. PUTTO CON LIRIO, LEÓN, ESCUDO Y ALJABA
1756/1758.
100 x 162 cm.
Núm. inv. 415 TAP.

Óleo sobre lienzo.
Fundación Real Fábrica de Tapices, Madrid.
Inédito.

Al igual que el anterior, la pintura sirvió de modelo para su traslado a un tapiz con destino al motivo central inferior de una cenefa que enmarca los paños de la serie sobre historias de José, David y Salomón. Se registraba con medidas invertidas en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782, con dos pies y doce dedos de alto por dos pies y siete dedos de ancho (67,7 x 76,2 cm).

Considerado una obra de Corrado Giaquinto, se debe de tener por un cuadro ejecutado por José del Castillo bajo la dirección y modelo de su maestro. Encerrado entre molduras lisas, se sitúa, en el centro, un angelote con manto azul que porta un ramo de lirios y se apoya sobre un león. Éste, con los cuartos traseros levantados, reposa la cabeza sobre sus patas delanteras, sirviendo de apoyo al angelote. A la izquierda y parcialmente visible por las pérdidas de su capa pictórica, se representa un enorme jarrón de cobre con flores y a la derecha, muy perdidos, un escudo y una aljaba.

En Patrimonio Nacional se conserva su modelo tejido formando parte de algunas cenefas que enmarcan los tapices de la serie. Como el anterior, ha podido ser salvado parcialmente por el reciente proceso de restauración que ha llevado a cabo el IPCE.



P. 9. ESFINGE
1756/1758.
89 x 131 cm.
Núm. inv. 425 TAP.
Óleo sobre lienzo.
Fundación Real Fábrica de Tapices, Madrid.
Inédito.

Motivo que se repite en la esquina inferior izquierda y derecha de las cenefas que enmarcaban los paños de la serie de tapices sobre historias de José, David y Salomón. Se registraba en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782 con medidas invertidas: tres pies y catorce dedos de alto por dos pies y seis dedos de ancho (66 x 106,5 cm).

Se sabe que en realidad eran dos los ejemplares, aunque sólo conste uno en los inventarios, pues muestran ligeras variantes. En este caso, la esfinge posee el cabello trenzado, mientras que, en el otro ejemplar, la esfinge está tocada con un velo que le llega a cubrir parcialmente el lomo. Si en esta última, la pata delantera situada en el término más alejado, se dispone sobre la que se representa en estricto perfil en el primero, en el presente cuadro agarra el borde del pedestal. Por otro lado, en ésta, la posición de la esfinge es más erguida, presenta un pedestal de aristas cortantes y posee la cartela con bordes en rocalla que no se aprecia en otros ejemplares.

En una colección particular se conserva un dibujo del segundo modelo de esfinge, firmado por Castillo (véase D. 480). Patrimonio Nacional guarda ambos modelos tejidos, formando parte de algunas cenefas que enmarcan los tapices de la serie.

Al igual que los anteriores, ha sido restaurado en fechas recientes por el IPCE, presentando pérdidas de tela en sus bordes y de película pictórica en toda su superficie.



P. 10. MASCARÓN CON GUIRNALDA DE FLORES
1756/1758.
63 x 133 cm.
Núm. inv. 424 TAP.
Óleo sobre lienzo.
Fundación Real Fábrica de Tapices, Madrid.
Inédito.

Este cuadro estuvo destinado a su traducción en tapiz como motivo central de la parte superior de las cenefas que enmarcaban los paños de la serie de tapices sobre historias de José, David y Salomón. Aparecen varios ejemplares en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782 con diferentes medidas, que oscilan entre los 410,8 x 41, 5 cm y los 111,6 x 74,5 cm.

Enmarcado por sendas molduras talladas, se sitúa en su centro una cabeza de ángel alada a modo de mascarón broncíneo. Las alas y la parte inferior de la cabeza de la representación se traducen con motivos de rocalla, perlas y guirnaldas. El mascarón está coronado por una guirnalda de flores, desarrollándose en sus laterales hojas de parra que llenan la composición.

En Patrimonio Nacional se conservan sus modelos tejidos formando parte de los tapices de la serie. Ha sido recientemente restaurado por el IPCE, percibiéndose aún craquelados y pérdidas en su capa pictórica.

P. 11. Per Ansúrez presentándose ante Alfonso el Batallador [véase capítulo 4.2] (tomo I, fig. 15)

1758.
105 x 126 cm.
Núm. inv. 213.
Ins: en el ángulo inferior derecho, con pintura blanca, «*193*»; a su lado etiqueta cuadrangular, con tinta negra, «*213*».
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), pp. 253-270; Sambricio (1957), p. 10; Pérez Sánchez (1964), p. 27; Morales y Marín (1994), p. 224; Ciruelos Gonzalo y Durá Ojea (1994), pp. 318 y 319; López Ortega (2020-2021), pp. 125-130.

La presente obra se identificaba en el inventario de la Academia de 1804 como el «quadro de oposición a pensión en Roma […]» ejecutado por Ginés Andrés de Aguirre (número 193) y así sigue figurando hoy en día entre los fondos del Museo de la Academia. Por razones estilísticas, se debe de identificar con la prueba presentada por José del Castillo. El asunto está recogido de la *Historia General de España* del padre Juan de Mariana (libro x, cap. viii, «del reinado de doña Urraca»).

El conde Pedro Ansúrez, con capa, armadura y una soga al cuello, está postrado ante los pies del rey Alfonso, a quien arroja sus armas para hacerle el homenaje, creando una profunda diagonal ascendente de izquierda a derecha. Detrás del conde, se representan dos figuras, una de las cuales sujeta las riendas de la montura sobre la que había llegado el aristócrata. El Rey, ciñendo corona, con armadura y capa, ante un pórtico escalonado, sale al encuentro del conde acompañado de su séquito. Todo ello rodeado de una construcción palaciega y de paisaje.

Interpretado en clara sintonía rococó, de gamas turquesas y malvas, las reminiscencias a la obra de Corrado Giaquinto son claramente visibles: la figura del conde postrado sigue el modelo de uno de los guerreros de *San Nicolás bendiciendo a los guerreros*, cuadro destinado a la decoración del presbiterio de San Nicola dei Lorenesi en Roma, y el Monarca se acerca al *José adivinando los sueños en la cárcel*, que fue ejecutado para el actual comedor de gala del Palacio real de Aranjuez. Obras estudiadas de primera mano por el madrileño. Más propio de sus pinceles son las armas arrojadas a los pies del Rey, que ya plasmó en su *San Hermenegildo* de la Academia, y el paisaje, con la representación de unas palmeras, como en su *Lot* conservado también en el museo académico (véase D. 11 y 12). Fuera de cualquier atisbo histórico, circunscribe la composición en un fondo de elementos arquitectónicos clásicos.

Cabe destacar el contraste creado por la estática figura postrada del conde con el Rey y su corte, que de camino a su encuentro se detienen bruscamente ante su presencia. A pesar de la acusada frontalidad de la composición, logra introducir una cierta profundidad a través de la degradación de las tintas en la lejanía.

Pinturas ejecutadas durante su segunda estancia en Roma (p. 12-15) [véase capítulo 4.5]

p. 12. Batalla de Arbelas (tomo i, fig. 19)

1760.
180 x 391 cm.
Núm. inv. 330.
Ins.: firmado en la parte inferior izda. «*Joseph del Castillo*»; en el ángulo inferior izquierdo, con pintura blanca, «*146*»; etiqueta romboidal con el núm. 439; etiqueta circular con el núm. 95.
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Tormo (1929), p. 123; Martínez Iborra (1933), p. 66; López Meneses (1934); Sambricio (1957), p. 11; Pérez Sánchez (1964), p. 36; Pérez Sánchez (1965), pp. 264 y 265; Azcárate y Ristori (1988), vol. 1, A, p. 87; Bedat (1989), p. 313; Brook (2020), p. 54.

En esta pintura, Castillo reproduce un cuadro del pintor italiano Pietro da Cortona que se conserva en la sala di Mario del Palazzo dei Conservatori de Roma (215 x 410 cm). Cortona pintó el cuadro hacia 1635 para Marcello Sacchetti. A la muerte de éste, el cardenal Giulio Sacchetti adquirió a los Acquaviva el Palazzo di via Giulia, en donde el cuadro estuvo expuesto (en su *Galleria*). La colección Sachetti, a la cual pertenecía la pintura de Cortona, fue adquirida por el papa Benedicto XIV (el 3 de enero de 1748) a través del cardenal Colonna, en valor de las numerosas deudas contraídas por Marcello Sachetti y su hijo el

marqués Giovan Battista Sacchetti. La *Batalla de las Arbelas* fue valorado, con el beneplácito del cardenal Silvio Valenti Gonzaga, en 4.800 escudos, según el dictamen de los pintores Gian Paolo Panini y Giacomo Zoboli, siendo el lote más caro de la colección. A partir de la fecha señalada, pasó a la nueva pinacoteca del Palazzo dei Conservatori en el Campidoglio de Roma, donde lo copió Castillo en 1760.

La copia de Castillo figuró en los inventarios de la Academia de 1796 y 1804, con el número 146 y dos varas y media de alto por cuatro y media de ancho (209,3 x 376,7 cm), y en la sala del Pasillo, llamado *de la Susana*, en 1824, con el número 15, con seis pies y medio de alto por doce pies y medio de ancho (181,4 x 348,8 cm). Elías Tormo lo consideró original de Pietro da Cortona y Pérez Sánchez lo catalogó como una copia anónima sobre el original del pintor aretino. Más recientemente, Azcárate lo atribuyó acertadamente a Castillo y así se registra en la actualidad.

P. 13. La caza de Diana (tomo I, fig. 20)

1761.
104 x ¿125? cm.
Núm. inv. 288.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, con pintura blanca, «*94*»; etiqueta romboidal con el núm. 47; etiqueta circular con el núm. 537.
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Tormo (1929), p. 122; Martínez Iborra (1933), p. 66; López Meneses (1934); Sambricio (1957), p. 11; Pérez Sánchez (1964), p. 33; Pérez Sánchez (1965), p. 131; Spear, 1982, núm. 52, p. 192; Azcárate y Ristori (1988), vol. 2, B, p. 23; Bedat (1989), p. 313; Brook (2020), p. 53, lám. v.

En sus *Vite*, Giovanni Battista Passeri afirmaba que *La caza de Diana* (225 x 320 cm) fue pintada por el Domenichino para el cardenal Pietro Aldobrandini. Antes de enviársela, se encaprichó de ella el cardenal Scipione Borghese, quien se la arrebató ante las encendidas protestas del pintor, motivo por el cual fue encarcelado durante algunos días. En abril de 1617, el cardenal Borghese pagaba al Domenichino por esta obra y una *Sibila* 150 escudos, pasando a formar parte de la colección del Palazzo Borghese de Roma. Lugar donde fue reproducida por Castillo en 1761. En la actualidad, el original sigue perteneciendo a la colección Borghese de Roma.

El lienzo de Castillo, de medidas sensiblemente inferiores al cuadro del Domenichino, debió de ser una de sus obras más valoradas por la Academia, pues se la cita en el panegírico que le dedicó al pintor tras su muerte en 1796. En el inventario de 1804, figuraba con el número 94 y con dos varas de alto por tres de ancho (167,4 x 251 cm). Entre 1817 y 1821 se situó en la sala Primera de la Galería de Escultura con los números 43 y 56 y, al menos, desde 1824 y hasta 1840 estuvo depositada en la sala Novena, con el número 1 y con ocho

pies de alto y catorce y cuatro pulgadas de ancho (223,2 x 395,7 cm). En 1884, se volvía a registrar en la Galería de Escultura con 220 x 318 cm.

Hasta fecha relativamente reciente, no se habían aportado las medidas del lienzo, al estar situado encima de la escalera gemela del Museo de la Academia. Sin embargo, las actuales no parecen ser las correctas. Si se considera el formato del lienzo y el alto indicado, su ancho se acerca a los 147/150 cm, que vendría a aproximarse a las medidas originales.

p. 14. Minerva encargando a Mercurio la protección de las artes (tomo i, fig. 21)

1762.
168 x 126 cm.
Núm. inv. 409.
Ins.: firmado: «*Jph. Del Castillo / P. 1762*»; en el ángulo inferior izquierdo, con pintura blanca, «239»; etiqueta circular con el núm. 620.
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 66; López Meneses (1934); Sambricio (1957), p. 11; Pérez Sánchez (1964), p. 42; Bedat (1989), p. 313; Brook (2020), pp. 30 y 54, lám. vi.

En la instrucción de gobierno de los pensionados por la Academia en Roma, se establecía que para el cuarto año de sus pensiones los pintores debían de realizar un lienzo de invención propia de dos varas de alto por vara y media de ancho (167,4 x 125,5 cm), cuyo asunto se dejaba a su elección. A comienzos de 1763 se daba noticia que José del Castillo había pintado un cuadro que representaba a «Minerva y Mercurio con símbolos de Academia».

La pintura denota las enseñanzas del clasicismo boloñés seiscentista infundido por el seno de la Academia. El pintor sitúa dos figuras monumentales: a la izquierda Minerva, diosa de la Prudencia y de la Sabiduría, asociada a las Musas, a la inspiración, y a la derecha Mercurio, dios del comercio y de los viajes y mensajero de los dioses. La primera se sitúa de perfil y en posición sedente sobre una esfinge. Lleva cimera y penacho de plumas, túnica blanca y manto azul y sobre el pecho la égida con la cabeza de Medusa, el gorgoneo. Con su mano derecha porta una lanza y con el brazo izquierdo un escudo. Alza su mirada hacia Mercurio, a quien encarga la protección de las artes. Éste, en un atrevido escorzo, que marca una diagonal ascendente de izquierda a derecha, está coronado con el pétaso. Lleva capa anaranjada, los pies alados y el caduceo. En el ángulo inferior derecho, se sitúan los símbolos de las artes: un busto, en representación de la Escultura, una escuadra, como la Arquitectura, y una paleta con pinceles, la Pintura. Tras estos símbolos, un trozo de columna con capitel, y al fondo, cerrando la escena, las columnas, el entablamento y el frontón de un templo clásico antiguo.

Minerva recuerda en la posición a la figura de Yole de *Hércules e Yole* de la Galleria del Palazzo Farnese, obra de Annibale Carraci, y a la Venus del fresco de la entrada principal de la Galleria del Palazzo Odescalchi, encargado por Vicenzo Giustiniani a Francesco Albani en 1607, que se repite en el ciclo que ejecutó el pintor boloñés para la villa de Scipiano Borghese (h. 1617); el mismo lugar donde Castillo había copiado la *Diana*, basado en el *Baño de Venus* de Annibale Carracci (National Gallery of Art, Washington). Habría también que señalar como fuente para esta obra la *Roma Cesi*, situaba en la piazza dei Conservatori en el Campidoglio, que Castillo recogió en uno de sus cuadernos italianos (véase catálogo de dibujos). El Mercurio también remite a los tipos de Annibale Carracci, su posición en escorzo se aproxima a la que mantiene la Virgen en la *Asunción de la Virgen* de la capilla Cerasi en la iglesia de Santa Maria del Popolo (1600-1601) o al Mercurio de la escena de *Mercurio y Paris* de la Galleria del Palazzo Farnese.

Desaparecido de los fondos del museo académico, el cuadro de Castillo ha sido hallado recientemente. Fue recogido en el inventario de 1804 con el número 239 y tres varas de alto por una y media de ancho (251,1 x 125,5 cm). Entre 1824 y 1884, estuvo depositado en la sala Quinta de la Galería de Escultura con el número 10 y seis pies de alto por cuatro pies y medio de ancho (167,4 x 125,6 cm). Hoy en día está depositado en los almacenes de la Academia en buen estado de conservación.

p. 15. San Andrés Corsini (tomo i, fig. 22)

1763/1764.
230 x 146 cm.
Núm. inv. 286.
Ins.: en la parte superior derecha, con pintura blanca, «*D 300 r.s*»; más abajo, con pintura blanca, «*A*»; en la parte inferior derecha, con pintura blanca, «*N 76*»; etiqueta romboidal con el núm. 276; sobre etiqueta circular, «*22*», el mismo número que se inscribe en ella.
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 66; López Meneses (1934); Sambricio (1957), p. 11; Pérez Sánchez (1964), p. 36; Pérez Sánchez (1965), p. 190; Bedat (1989), p. 313; Brook (2020), p. 53.

En 1764, Castillo envió a la Academia este *San Andrés Corsini* según el original del pintor boloñés Guido Reni. En la biografía que dedicó Malvasia al pintor italiano (1678), se recoge la obra en el Palazzo Barberini en las Quattro Fontane de Roma. Se sabe que el lienzo perteneció a Cornelia Costanza Barberini, princesa de Palestrina y mujer de Giulio Cesare Colonna di Sciarra, para después pasar a formar parte de la colección del príncipe Corsini, a cuya familia pertenece en la actualidad, pues se conserva en el palacio familiar de Florencia (1632/1634, 233 x 155 cm).

La copia de Castillo conserva las medidas del original y no gustó a la Academia, pues, en septiembre de 1764, la Junta encontraba en ella más atraso que adelanto. En 1804 figuraba con el número 276 y tres varas menos una cuarta de alto por dos menos una cuarta de ancho (230,2 x 146,5 cm). En 1824 se situaba en la sala de Geometría con el número 6 y ocho pies y tres pulgadas de alto por cinco pies de ancho (230,7 x 139,5 cm) y en 1884 en la Galería de Escultura con 170 x 125 cm, figurando sin medidas en el inventario realizado en 1964 por Pérez Sánchez. Hoy en día está en el depósito del Museo de la Academia.

Pinturas para la serie de tapices sobre asuntos de la vida de héroes bíblicos realizados bajo la dirección de Mengs (p. 16-26) [véase capítulo 5.4]

p. 16. David luchando con el oso (tomo i, fig. 33)

1766.
412,7 x 238,5cm.
Óleo sobre lienzo.
Antesacristía. Catedral primada de Toledo.
Bibl.: Ponz (1787), tomo i, p. 107; Parro (1858), tomo i, pp. 691 y 692; Tormo y Sánchez Cantón (1919), p. 149; Tormo (1950), p. 38; Sambricio (1950), p. 276; Sambricio (1955), p. 23; Sambricio (1957), p. 12; Revuelta Tubino (1989), vol. i, p. 165; Morales y Marín (1991), núm. 252, p.180; Ferrari y Scavizzi (1992), I, A560, p. 339; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 133, p.132; Morales y Marín (1998), p. 605; Frutos Sastre (2006), p. 68; López Ortega (2015a), p. 140.

Cuadro ejecutado por José del Castillo en 1766 para la serie de tapices sobre historias de David que se llevaron a cabo bajo la dirección de Mengs. El lienzo reproduce una pintura de Luca Giordano (núm. inv. 10079443, Palacio de la Quinta del Pardo en Madrid), cuyo formato trasforma hacia la vertical para que el tapiz se adapte a su correspondiente paramento, aumentando su altura en más de metro y medio y reduciendo su anchura en casi medio metro. Para ello, recurre a desarrollar la parte superior del lienzo del italiano y a suprimir parte de su lado izquierdo –quizá su parte menos interesante–, quedando descuadrada la escena central. Para no eliminar de ésta la figura del león con el cordero entre sus fauces, sitúa las figuras en un término más alejado. Respecto al paisaje, mantiene el árbol de la derecha y desarrolla su copa hacia la vertical, eliminando parte de los otros dos árboles que Giordano representó en el flanco izquierdo. También reduce y simplifica los diferentes términos en la lejanía y sustituye la figuración de las aves blancas en vuelo por la representación en la zona superior izquierda de un águila en posición de ataque. Todo bañado por un cromatismo claro y suave que lo aleja del fuerte claroscuro del original.



P. 17. David quitándose la armadura
1767/1768.
223,2 x 195,3 cm.
Óleo sobre lienzo.
Sacristía. Catedral primada de Toledo.
Bibl: Parro (1858), tomo I, p. 544; Tormo (1950), p. 39; Sambricio (1950), p. 276; Sambricio (1955), p. 23; Sambricio (1957), p. 12; Revuelta Tubino (1989), vol. I, p. 320; Ferrari y Scavizzi (1992), I, A728, p. 360; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 145, pp.136 y 137; Morales y Marín (1998), p. 605; Frutos Sastre (2006), p. 68; López Ortega (2015a), p. 141.

Esta pintura reproduce un cuadro de Luca Giordano, concluido tras su muerte, por su discípulo Francesco Solimena. Estuvo destinada a un tapiz que decoró la pieza donde el rey comía de su residencia oficial: el Palacio real de Madrid.

Como tantos otros cuadros que llegó a ejecutar Castillo para la señalada serie de tapices sobre historias de héroes hebreos, tuvo que transformar el formato original del lienzo (PN, núm. 10029202, 291 x 177 cm, Palacio real de Aranjuez), aunque en este caso, ensanchó su ancho y recortó su altura. Así, despliega la horizontalidad del plano, aumentando el espacio que existe entre los personajes. Para ello, completa algunas figuras que quedaban cortadas u ocultas por la intercesión de otras y añade algunas más de su propia cosecha para rellenar los vacíos que quedan en la superficie pictórica. Por el contrario, va a estrechar la zona inferior del lienzo, limitando el despliegue de las figuras, y a comprimir la composición reduciendo la distancia entre los diferentes planos hacia la vertical. Debido a estas

modificaciones y a la utilización de colores claros y transparentes, la sensación es de una mayor amplitud espacial.

La composición se abre por la zona inferior izquierda –recortada en el primer escalón–, donde se sitúan un guerrero con lanza en ristre y un cánido. A una mayor distancia que en el original, en la parte inferior derecha, se ubica una figura de pie, con bastón, turbante y amplios ropajes. Esta figura atraviesa la composición en profundidad, sirviendo de nexo de unión entre el primer y el segundo término. En éste y en el centro, se sitúa la figura de David, que, asistido por un soldado, se despoja de su coraza. A sus pies, se representan las ropas de pastor y el cayado, menos visibles que en el original, por interponerse la figura del guerrero del primer término y por el reducido desarrollo espacial donde están las figuras, al abatir el punto de vista. A una mayor distancia e igual altura que David, Castillo representa a Saúl, en posición reposada y reclinada, y una figura que porta una lanza, elemento desarrollado por el pintor madrileño y que no aparecía en el cuadro de Giordano. Continúa la horizontal con dos figuras, una a cada lado de los protagonistas, produciéndose un vacío que no posee el lienzo del napolitano. Entre ellos, encaja la figura de un personaje en un plano más bajo y varias figuras apoyadas sobre una balaustrada al fondo, producto de los pinceles de Castillo. Más alejada, se sitúa la torre, con mayor anchura. Desarrolla más el muro de la parte derecha y el dosel y da un mayor volumen a la columna.



P. 18. La Profecía
1770.
44 x 44 cm (31 cm diámetro).

Núm. inv. P7726.
Ins: En la tablilla que portan los ángeles del ángulo inferior izquierdo: «*OFETI*[…]».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo II, p. 683; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Este cuadro es el boceto de presentación de la obra siguiente. Fue adquirido por el Museo Nacional del Prado en 1997 y actualmente se exhibe en su gabinete de bocetos del siglo XVIII.

En términos generales, mantiene todos los elementos de la representación definitiva, aunque son perceptibles ciertas diferencias. El desarrollo del velo del tocado de la figura alegórica es menor, prescinde de la cadena en la empuñadura de la espada que porta y elimina el elemento decorativo de su peto. Además, la trompeta que sostiene es de menor tamaño, elimina el rayo de luz con el cual la paloma del Espíritu Santo cubre su figura, la inscripción cortada de la tablilla es diferente (tiene un menor desarrollo y está escrita en latín: [PR]OFETI[A]) y el angelote, situado en el extremo derecho, posee una posición distinta.

P. 19. La Profecía (tomo I, fig. 35)

1770.
226 x 238 cm.
Núm. inv. P8171.
Ins: En la tablilla que portan los ángeles del ángulo inferior izquierdo: «*O*[F]*EZI*[…]».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Göbel (1928), vol. 2, lám. 502; Sambricio (1950), p. 276; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), pp.12 y 13, lám. 3, p. 37; Morales y Marín (1991), núms. 197-201, pp. 153-155; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 142, p.135; Orihuela (1996), p. 601; *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Morales y Marín (1998), p. 606; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo II, p. 683; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Este cuadro estuvo destinado a un modelo de sobrepuerta para la decoración en tapiz de la pieza de conversación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid, acompañando una serie de tapices sobre historias de la vida de José.

En el centro e inscrito en un círculo con moldura dorada, se representa la Profecía, según la describe Cesare Ripa en su *Iconología*: una joven con velo en posición sedente, portando con su mano derecha una espada y una cadena y con su mano izquierda, una trompeta. Al fondo, en la zona superior, se representa el Sol y una paloma, el Espíritu Santo, que la

inflama. Alrededor de la figura alegórica, cinco angelotes, dos de ellos portando una tablilla con una inscripción cortada en la que se puede leer *Profezía*. El fondo de la escena lo componen nubes y celaje abierto.

La imagen sigue literalmente la figura de la *Alegoría de la Profecía y de la Providencia* de Corrado Giaquinto, aunque en posición invertida, ejecutadas para el actual comedor de gala del palacio real de Aranjuez (PN, núm. 10028478).

Alrededor del tondo, se representa una cenefa decorativa, que viene a repetirse en todas las representaciones con ligeras variantes. Ésta se compone de un entramado de hojas de amaranto rodeando el círculo. En sus ángulos inferiores, se representan dos esfinges, en posición frontal sobre pedestal, sosteniendo una guirnalda de flores, una cabeza de sirena alada broncínea, a modo de mascarón coronada con flores en su zona inferior, y, en sus ángulos superiores, sendas guirnaldas de hojas de parra. Todo a imitación de las cenefas de los tapices sobre historias de José.



P. 20. La Sabiduría divina

1770.
44 x 44 cm. (31 cm diámetro)
Núm. inv. P7728.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo II, p. 683; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Boceto de presentación del modelo de tapiz la *Sabiduría divina*. Al igual que el boceto de la *Profecía*, fue adquirido por el Museo del Prado en 1997, donde actualmente se exhibe en su gabinete de bocetos de pintura española del siglo XVIII.

La obra recoge todos los elementos de la composición final. Únicamente, en los sutiles detalles localizados en la decoración del peto de Minerva y en la simplificación del emblema que porta en su escudo (la paloma carece de rayos), se perciben sus diferencias.



P. 21. LA SABIDURÍA DIVINA

1770.

52 x 40 cm.

INS: En el reverso, a tinta negra, el número «80».

Óleo sobre lienzo.

Colección privada.

Bibl.: *Arte. Información y gestión*, Sevilla, 2000, lote 65, p. 54; ANSÓN NAVARRO (2008), núm. 61, p. 226; *Hampel, Fine Arts Auctions Munich*, Múnich, 2-4-2020, lote 495 y 2-7-2020, lote 580.

Segundo boceto para el lienzo de la *Sabiduría divina* (véase obra anterior). Fue subastado en Sevilla en el año 2000 como obra de Luca Giordano y mal interpretado como una alegoría de la *Fe*, siendo restituido a los pinceles de Castillo por Arturo Ansón Navarro. Recientemente, ha salido a la venta hasta en dos ocasiones en otras salas de subasta en Alemania, como obra de Corrado Giaquinto, interpretado como una *Alegoría femenina en forma de Atenea y atributos cristianos*.

Por su calidad y diferencias con el boceto anterior (la moldura dorada en rededor del círculo es más fina y su formato está desarrollado en la vertical), se debe de descartar como copia y considerarlo un estudio preliminar, quizá ejecutado antes que el anterior.

P. 22. La Sabiduría divina (tomo I, fig. 36)

1770.
228,8 x 236,5 cm.
Núm. inv. P8170.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Tormo y Sánchez Cantón (1919), lám. 1; Sambricio (1950), p. 277; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), pp.12 y 13, lám. 4, p. 37; Morales y Marín (1991), núms. 197-201, pp. 153-155; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 144, p.136; Orihuela (1996), p. 599; *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Morales y Marín (1998), pp. 606 y 607; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo II, p. 683; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Recuperado recientemente de entre los fondos del Museo Nacional del Prado, este modelo de tapiz estuvo destinado a una de las cuatro sobrepuertas de la pieza de conversación o antecámara del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid.

La representación está enmarcada por una cenefa decorativa, en donde se inscribe un círculo con moldura dorada y la representación de la *Sabiduría divina*, según lo recogido por Cesare Ripa en su *Iconologia*: la diosa Minerva, en posición sedente y rodeada por la Gloria, está tocada por un yelmo y un penacho de plumas y viste con túnica y manto blanco. Con su brazo derecho sostiene un escudo, no con el emblema de la Medusa, como es habitual, sino con la paloma del Espíritu Santo, inflamada por rayos de luz, y con su brazo izquierdo, el libro de los Siete sellos del *Apocalipsis*, sobre el que se recuesta el Cordero divino. Al fondo, a la derecha y entre nubes, el Sol, que dirige sus rayos sobre la diosa.

Castillo vuelve a recoger un modelo de su maestro para representar esta alegoría, en esta ocasión y en sentido inverso, la *Liberalidad*, que pintó sobre la cornisa de la bóveda de la actual escalera del Palacio real de Madrid, (PN, núm. 10123448), cuyo boceto se conserva en la Casita del príncipe del real sitio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10032931), y que, a su vez, se pone en relación con la alegoría de la *Fe*, pintada por Luca Giordano para la cámara del rey Carlos II en el Palacio real de Aranjuez (colección particular).



P. 23. LA ABUNDANCIA
1770.
44 x 44cm (31 cm diámetro).
Núm. inv. P7726.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; MORALES Y MARÍN (1998), p. 606; MENA (2000), p. 114; REUTER (2006), tomo II, p. 683; ANSÓN NAVARRO (2008), núm. 61, pp. 226-229; LÓPEZ ORTEGA (2015a), p. 143.

Boceto preparatorio para el lienzo de la *Abundancia* (véase obra siguiente). El pequeño cuadro no presenta diferencias sustanciales respecto a la obra final, por lo que todo induce a pensar que se trata de un esbozo de presentación para ser aprobado.

Adquirido por el Museo Nacional del Prado en 1997, actualmente se exhibe en su gabinete de bocetos del siglo XVIII.



p. 24. La Abundancia
1770/1771.
225 x 236 cm
Núm. inv. P7353.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 277; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), pp.12 y 13; Morales y Marín (1991), núms. 202-204, pp. 155-157; Orihuela (1996), p. 601; *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Morales y Marín (1998), p. 606; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo II, p. 683; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Lienzo que debía servir de modelo para una de las cuatro sobrepuertas en tapiz destinadas a la decoración de la pieza de conversación o antesala de Carlos III en el Palacio real de Madrid.

Tomada de la *Iconología* de Cesare Ripa, Castillo representa la *Abundancia* como una figura sedente sobre un talud. Está coronada por una guirnalda de flores y viste con manto verde, túnica blanca y un chal de oro. Con su brazo derecho deja caer una cornucopia con diversos frutos y, con el izquierdo, porta un haz de espigas de grano. A su lado, dos niños, uno de los cuales difiere de su citado boceto, pues mientras que en aquél se mostraba susurrante, en éste, alza sus brazos sosteniendo una serie de frutos en alto. En un segundo término, representa un árbol, de tronco más grueso que en el boceto, con tres angelotes que lo custodian.

Al igual que la *Sabiduría divina*, Castillo se basa en la alegoría de la *Magnanimidad*, según el fresco ejecutado por Giaquinto para la cornisa de la bóveda de la actual escalera del Palacio real de Madrid (PN, núm. 10123446), cuyo boceto se custodia en la Casita del

príncipe del palacio de San Lorenzo del Escorial (PN, núm. 100322929). Sin embargo, en éste, la cabeza de la alegoría está ladeada hacia el otro lado, lo que la conecta con la *Felicidad pública* (PN, núm. 10123447), perteneciente al mismo grupo de pinturas ejecutadas por el italiano para la escalera del Palacio real de Madrid. El resto del conjunto muestra fuertes vínculos con el *Juego de niños* de Giaquinto, conservado en el actual comedor de gala del Palacio real de Aranjuez.

Se conserva en malas condiciones en el almacén del museo (depósito de los Jerónimos 04, armario A, rollo P-5). Se aprecian marcas en su superficie, por haber estado enrollado durante muchos años, sufriendo su capa pictórica considerables pérdidas. No se ha podido localizar ningún ejemplar de tapiz sobre su modelo.



P. 25. La Castidad

1771.
44 x 44cm (31 cm diámetro).
Núm. inv. P7726.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Morales y Marín (1998), p. 606; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo II, p. 683; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Boceto de presentación para el lienzo de la *Castidad* (véase obra siguiente). Adquirido por el Museo Nacional del Prado en 1997, actualmente se exhibe en su gabinete de bocetos de pintura española del siglo XVIII.



P. 26. La Castidad

1771.
225 x 236 cm
Nº inv. P7354.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Göbel (1928), vol. 2, lám. 502b; Sambricio (1950), p. 278; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), pp.12 y 13, lám. 5, p. 37; Morales y Marín (1991), núms. 206-210, pp. 158 y 159; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 143, p.136; Orihuela (1996), p. 602; *Sala Retiro*, Madrid, 1997, lote 112, p. 64; Morales y Marín (1998), p. 606; Mena (2000), p. 114; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; López Ortega (2015a), p. 143.

Último de los cuatro modelos en tapiz para las sobrepuertas destinadas a la decoración de la pieza de conservación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid.

Como en el resto de ejemplares, la representación figurada se basa en la *Iconologia* de Cesare Ripa: una joven sentada sobre nubes, vestida con manto y túnica blancos. Apoya su brazo izquierdo sobre el fuste estriado de una columna, llevando un ramo de cinamonio, y sostiene con su mano derecha un cetro. A la derecha dos angelotes portan una paloma y un ramo de laurel y, a la izquierda, sobre una nube, un tercer angelote sostiene un libro. Tal vez, la postura y actitud de este último, además de algún detalle (como un mayor desarrollo en el ramo de cinamonio), sea lo que más distinga el lienzo definitivo de su boceto (véase obra anterior).

Nuevamente, el modelo al que recurre Castillo es de su maestro. Para la representación de la *Castidad*, el madrileño recogió de manera inversa la *Santa María de la Cabeza* que Giaquinto realizó al fresco para una de las pechinas de la capilla real del Palacio real

de Madrid (PN, núm. 10003724), cuyo boceto se conserva en la Casita del príncipe del Palacio real de San Lorenzo del Escorial (PN, núm. 10032896). En cuanto a los angelotes, el repertorio es más amplio y se pueden rastrear en las numerosas representaciones que de éstos llegó a ejecutar el pintor de Molfetta.

Al igual que la *Abundancia*, se custodia en el mismo rollo del almacén del edificio de los Jerónimos del Museo del Prado y presenta los mismos problemas de conservación, aunque en éste se acusan aún más las marcas de haber estado enrollado y las pérdidas de su capa pictórica, habiendo llegado a desaparecer la parte izquierda del lienzo, convertida en jirones de tela.

P. 27. La reina doña María Amalia de Sajonia [véase capítulo 5.3] (tomo I, fig. 31)

1766/1767.
154 x 110 cm.
Núm. inv. P2201.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Ponz (1776), tomo VI, p. 50; Ratti (1779), p. v; Azara (1780), núm. 50, p. xlvii; Bianconi (1780), s/p; Doray de Longrais (1782), p. 31;Prange (1786), tomo I, p. 93; Azara y Fea (1787), p. xliii; Conca (1793-1797), vol. I, p. 124; Ceán Bermúdez (1800), tomo III, p. 131; Sánchez Cantón (1929), núm. 18, lám. IX, pp. XX y 12 y 13; Honisch (1965), núm. 136, p. 101; Sánchez Cantón (1965), fig. 9, p. 161; Águeda (1980), núm. 8, pp. 32 y 33; Roettgen (1982), fig. 5, pp. 171 y 172; Sancho (1997), nota 52, p. 524; Roettgen (1999/2003), tomo I, núm. 162, pp. 234 y 235, y tomo II, lám. XX, pp. 611 y 612; Jordán de Urríes y de la Colina (2000), p. 80; Sancho y Jordán de Urríes y de la Colina (2001), p. 80; Jordán de Urríes y de la Colina y Sancho (2009), núm. 2, pp. 122-124; Jordán de Urríes y de la Colina (2010), p. 246.

Retrato de la reina doña María Amalia de Sajonia (1724-1760), hija de Augusto III de Sajonia, rey de Polonia, y de la archiduquesa María Josefa de Habsburgo. Con trece años de edad se casó con Carlos de Borbón y Farnesio, motivo por el cual fue primero reina de Nápoles y después de España. El conde de Fernán-Núñez advertía en ella un carácter afable y cariñoso, de excelente corazón, aunque de genio vivo que se ofuscaba con rapidez y del que se arrepentía constantemente.

Hace algunos años Javier Jordán de Urríes dio a conocer una serie de documentos en los que se decía que este retrato, considerado tradicionalmente como obra de Anton Raphael Mengs, fue en realidad bosquejado por José del Castillo. La intervención del pintor bohemio se limitó a aplicar los últimos retoques; lo que venía a confirmar las observaciones lanzadas por Ponz y Merlo, al no considerarlo en su totalidad una obra autógrafa del alemán.

El propio Jordán apuntaba que, dado que la reina no se pudo retratar en España, pues falleció en Madrid al poco de su proclamación (el 27 de septiembre de 1760), se debieron de enviar varios modelos desde Nápoles para la ejecución de esta pintura. El investigador señala como modelo más probable el retrato que de la reina pintó Francesco Liani en 1759, pudiendo haber llegado a España a través de un diseño o una réplica. Mengs debió de pasar el encargo a Castillo, quien, bajo su dirección, copiaría la efigie, fijaría la pose y colocaría los diferentes elementos de su tramoya escenográfica. Finalmente, Mengs habría aplicado los últimos toques, sobre todo en las manos y en el encaje (como así señalaba Merlo).

La reina, en posición frontal y sedente, lleva un vestido rojo con volantes de encaje en las mangas y pecho. Un chal de encaje negro le cubre la cabeza con una diadema y una flor atada con un lazo negro en el pecho. Con su mano izquierda, sostiene un libro de oraciones, que deja descansar sobre su regazo, mientras apoya su brazo derecho sobre el mármol de una consola con patas cabriolé. La figura se asienta sobre un sillón forrado con terciopelo verde y brazos dorados. El fondo, bastante sobrio, se compone de dos grandes columnas con pedestales y cortinaje verde recogido en la parte derecha de la composición.

P. 28. La invención de la Santa Cruz [véase capítulo 5.5] (tomo I, fig. 39)

1768.
S/m.
Ins.: según información aportada, firmado y fechado en 1768.
Óleo sobre lienzo.
Paradero desconocido.
Archivo Mas. Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, Fotografía en papel, blanco y negro (16b), núm. digital: 05104001, núm. cliché: s/n; núm. inv. AJP-0170, Información artística-Junta del Tesoro, Casa Moreno, Archivo de Arte Español, Fototeca de Patrimonio Artístico, Madrid; núm. inv. ARB-MP-13464, Archivo Arbaiza, fotografía tomada por Vicente Salgado Llorente el 15 de junio de 1940, Fototeca de Patrimonio Artístico, Madrid.
Inédito.

En 1768, José del Castillo ejecutó la decoración de la bóveda del testero de la iglesia de Santa Cruz de Madrid con la representación al fresco de la *Invención de la Santa Cruz*. La pintura que nos ocupa es un boceto preparatorio de la decoración del presbiterio, desaparecido tras el derrumbe de la parroquia en 1868.

Inscrito en un semicírculo, conforme a la forma del testero de la iglesia, Castillo recoge en una composición piramidal el hallazgo de la Santa Cruz, tomado de la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine.

En el centro de la escena, santa Elena, más joven a como se indica en el relato hagiográfico, acompañada por el obispo de Jerusalén, san Macario, asiste al momento del descubrimiento de la cruz donde fue crucificado Cristo. Junto a ellos, se sitúa su séquito y varias

mujeres que asisten al hallazgo. En la parte superior, se observan varios angelitos que contemplan el acontecimiento, entre los que destaca un ángel mancebo que en vuelo se sitúa sobre la santa. Castillo ha asentado las figuras sobre un terreno abrupto, de maleza y roca viva, con restos de ruinas clásicas, en referencia al templo dedicado a Venus que la emperatriz mandó derribar antes de excavar en el terreno (véase la representación de unas piernas sobre un pedestal situadas en la esquina inferior izquierda).

Para la escena central, Castillo debió de tesner presente el grupo principal de *Alejandro Magno en el templo de Jerusalén* de Sebastiano Conca (PN. núm. 10061194, Palacio real de Riofrío en Segovia). El resto de la composición rebosa sabia *giaquintesca* por sus cuatro costados, tanto en los tipos como en los gestos y sus posturas, así como en la traducción de las texturas.

Este pequeño boceto de presentación perteneció a la colección del historiador y académico de la Real Academia de la Historia Bernardino de Melgar y Álvarez Abreu (1863-1942), marqués de Benavides y de San Juan de Piedras Albas (núm. 164). Fue incautado por la Junta del Tesoro el 1 de enero de 1936 y depositado provisionalmente en el Museo Nacional del Prado (núm. 5.340). Devuelto en fecha incierta, pero muy próxima al 15 de junio de 1940, cuando se hizo la fotografía (expediente de devolución núm. SDPAN 130/02), se desconoce en la actualidad su paradero.

P. 29. SAN AGUSTÍN REPARTIENDO LIMOSNA A LOS NECESITADOS [VÉASE CAPÍTULO 6.9] (TOMO I, FIG. 66)

h. 1770.
79 x 64 cm.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Bellas Artes de Santander.
Bibl.: GAYA NUÑO (1968), p. 693; ZAMANILLO (1981), núm. 81, pp. 17, 18 y 70; URREA (1983), pp. 520-522; PÉREZ SÁNCHEZ (2006), p. 79.

Este pequeño lienzo fue interpretado en su día como *La peste de Milán* y catalogado como una obra anónima de un pintor del siglo XVIII. Posteriormente se adscribió a los pinceles de Francisco Bayeu, siendo atribuido correctamente por Jesús Urrea, quien lo identificó como un boceto preparatorio para el lienzo que José del Castillo ejecutó para la nave de la iglesia del convento de la Encarnación en Madrid (véase obra siguiente).

A grandes rasgos, el pintor encaja todos los elementos del lienzo definitivo. Como muy bien señala Urrea, el cuadro se ajusta a los postulados de Giaquinto, aunque no conserva su rico colorido, lo que le lleva a fecharlo en la década de los años ochenta.

En efecto, en este boceto, Castillo ha prescindido de los toques lumínicos y las matizaciones tan características suyas, lo que no implica en modo alguno que su ejecución se pueda fechar en unos años avanzados de su producción, ajustados a los preceptos estilísticos de Mengs, sino a que, seguramente, se trate de un estudio para encajar la composición, de ahí la sobriedad de las formas y su construcción a través de grandes planos.

p. 30. San Agustín repartiendo limosna a los necesitados [véase capítulo 6.9] (tomo i, fig. 67)

h. 1770.
409,5 x 315 cm.
PN. núm. inv. PN. 00620879.
Óleo sobre lienzo.
Iglesia del monasterio de la Encarnación. Madrid.
Bibl.: Ponz (1776), tomo v, pp. 180 y 181; *Distribución* (1796), pp. 39 y 40; Ceán Bermúdez (1800), tomo i, p. 286; *Paseo por Madrid* (1815), p. 38; Mesonero Romanos (1844), p. 172; Madoz (1848), p. 123; Iglesia (1927), p. 31; Sambricio (1957), lám. 7, p. 37; Pérez Sánchez (1971a), p. 397; Pérez Sánchez (1977), pp. 22 y 23; Tormo (1979) p. 34; Urrea (1983), pp. 521-523; Morales y Marín (1994), p. 226; Morales y Marín (1999), núm. 38, pp. 131 y 132; Pérez Sánchez (2006), p. 79; García Sanz y Sánchez Hernández (2011), p. 84; Agüero (2014), p. 509.

En alguna ocasión, San Agustín, obispo de Hipona, no teniendo nada que ofrecer a los pobres, mandó fundir los metales de valor de su iglesia para venderlos y repartir sus ganancias entre los más necesitados. Este es el asunto que recoge Castillo en este cuadro que tomó de la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine para la iglesia del convento de agustinos recoletos de la Encarnación en Madrid.

El pintor pone aquí en relieve sus dotes como compositor de escenas. El cuadro, basado en el fresco que el Domenichino había pintado para la capilla Polet en la iglesia de San Luigi dei Francesi de Roma, *Santa Cecilia reparte sus bienes entre los pobres*, rompe con la frontalidad de la obra del boloñés, buscando, a partir de un punto de vista elevado, una visión en perspectiva.

Compone la escena a través de un triángulo, en el que dispone tres grupos de figuras en diferentes términos hacia la lejanía: en el extremo derecho y más próximo al espectador, un agustino confronta con un oriental la lista de los bienes litúrgicos adquiridos de la iglesia, muchos de los cuales pueden apreciarse a sus pies: ricas telas, un incensario o un blandón de plata, que son transportados para su traslado. En el extremo opuesto y más alejado, una joven da el pecho a un niño (símbolo de la Caridad), mientras que otra le enseña las monedas que ha recogido del suelo. Junto a ellas, un hombre da las gracias a Dios por el donativo. Al fondo y en el centro, se desarrolla la escena principal, san Agustín a la puerta de su sede, rodeado de su consejo, reparte entre los pobres las monedas que ha ganado con la venta de los bienes de su iglesia, situados en la parte inferior de una escalinata.

A pesar de la distancia visible de los tres grupos, Castillo los pone en relación por medio de la luz, el color y la relación de las figuras de los diferentes grupos entre sí (la joven que ha recogido unas monedas y el menesteroso situado a su espalda del grupo de la izquierda con el grupo central y el siervo que baja las escaleras con un objeto litúrgico de éste con el grupo de la derecha), obligando al espectador a realizar un recorrido visual de un vértice a otro de la pirámide compositiva.

El telón de fondo está constituido por un gran escenario arquitectónico. La sede diocesana del santo está representada como un monumental templo con pórtico gigante, columnas colosales de capiteles campaniformes labrados, un friso corrido y una cornisa muy resaltada. A su derecha y más alejado, se alza el palacio episcopal, con vanos de arcos apuntados y parteluces y cornisa saliente con decoración de ménsulas y cresterías góticas.

Como apuntó en su día Jesús Urrea, las diferencias con el boceto son visibles en los elementos arquitectónicos: en el borrón, la sede del santo de Hipona es un templo hexástilo clásico con frontón triangular y el palacio episcopal es una masa cúbica sin resalte alguno. También existen variaciones en las figuras: san Agustín viste como un miembro de su orden y no como obispo, la joven que está dando el pecho al niño está más ensimismada en su pose, el gesto del agustino que está tratando la venta con el comprador cambia, así como la posición del siervo que porta el blandón. En términos generales, en el boceto de encaje se simplifican los elementos de la composición.

Respecto a obras anteriores, se aprecia en ésta un mayor rigor dibujístico y un tratamiento más compacto de las superficies y el color, acordes con el estilo clasicista que comenzaba a imponerse en la Corte. Algo lógico por otra parte, si se piensa en el papel que le pudo tocar a Mengs en la contratación de este lienzo.

Pinturas para los tapices destinados al dormitorio del rey Carlos III [véase capítulo 6.5]

Modelos de cortina de puertas (p. 31-34)



p. 31. Emblema de la Justicia

1770/1771.
387 x 181 cm.
Núm. inv. P7355.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 277; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 13; Morales y Marín (1991), núms. 202-204, pp. 153-155; Orihuela (1996), p. 599; Morales y Marín (1998), p. 607; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 96; Sancho (2016), pp. 114-119.

Para la decoración licera del dormitorio del rey Carlos III en el Palacio real de Madrid, Castillo ejecutó los modelos de cortina de sus puertas. Todos estos ejemplares siguen un mismo esquema: sobre una superficie que imita la venturina, se representa, en su parte inferior, un canasto de frutas que reposa sobre una guirnalda de flores. Del canasto surgen varios roleos interpolados con cánidos en su parte inferior y aves en su zona central y superior y un trofeo que sostiene un medallón broncíneo con una guirnalda de flores. Sobre el medallón, se despliega una vara, en cuya cúspide y en forma de base, se apoya un ave. En su zona superior, un entramado decorativo de lazos y guirnaldas enlaza con los roleos desarrollados en el canasto inferior, que juntos sostienen dos floreros. Todo ello rodeado por una cenefa decorativa compuesta por conchas.

En esta ocasión, el medallón central encierra el emblema de la *Justicia,* recogido de la I*conologia* de Cesare Ripa: un peso, una espada y un haz consular, que corresponde a una de las cuatro Virtudes Cardinales.

Hoy en día se conserva enrollado en el almacén de los Jerónimos del museo (depósito 04, armario A, rollo P-02), de ahí las marcas perceptibles en la fotografía.



p. 32. Emblema de la Templanza

1771.
388 x 181 cm.
Núm. inv. P7356.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 279; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 211 y 212, p. 160; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 185, p. 155; Orihuela (1996), p. 599; Morales y Marín (1998), pp. 607 y 608; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 96; Sancho (2016), pp. 114-119.

Los elementos distribuidos en la superficie de esta pintura, recogen todos y cada uno de los elementos decorativos del cuadro anterior (véase la *Justicia*), únicamente se perciben ligeras variantes en la clase de animales y aves y en la postura de los mismos.

El medallón broncíneo recoge un emblema de otra de las cuatro Virtudes Cardinales: la *Templanza*, que vuelve a tomar de la *Iconologia* de Cesare Ripa, con la representación de una palma y un freno.

Al igual que el anterior, está enrollado en el almacén de los Jerónimos del museo (depósito 04, armario A, rollo P-02).



P. 33. Emblema de la Prudencia
1771/1772.
388 x 181 cm.
Núm. inv. P7357.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 279 y 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núm. 217, pp. 162 y 163; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 165, p. 148; Orihuela (1996), p. 599; Morales y Marín (1998), p. 608; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004a), 12, p. 45; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 96; Sancho (2016), pp. 114-119.

Se repite el esquema ornamental de la *Justicia*, con cánidos en su zona inferior y aves en su parte media y superior. El emblema en esta ocasión es la *Prudencia*, de acuerdo a la *Iconologia* de Cesare Ripa, con la representación de un áncora en la que está envuelto un delfín, según lo recogido por Sebastiano Erizzo en su tratado.

Hoy en día se conserva enrollado en mal estado en el almacén de los Jerónimos del museo (depósito 04, armario A, rollo P-02).



P. 34. Emblema de la Fortaleza

1772.
387 x 180 cm.
Núm. inv. P7358.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 219 y 220, pp. 163 y 164; Orihuela (1996), p. 599; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 96; Sancho (2016), pp. 114-119.

Dada la calidad de la fototipia de este modelo de cortina, es difícil poder identificar el emblema de su medallón, aunque, al compararlo con el tapiz adquirido recientemente por Patrimonio Nacional, no hay duda de que se trata de un roble (en posición inversa respecto a la imagen al estar realizado en bajo lizo), y, por tanto, de la *Fortaleza*. Viene a verificar esta interpretación el cánido y el roedor que atraviesan de un salto los roleos de su parte inferior, la postura de los dos pequeños pájaros de su zona intermedia, el ave con el pico largo que, acompañado por una lechuza y un loro, gira la cabeza hacia su parte más alta y los dos pequeños pájaros que vuelan en su remate.

Está depositado, junto al resto, enrollado en mal estado en el almacén de los Jerónimos del Museo Nacional del Prado (depósito 04, armario A, rollo P-02).

Modelos de cortina de balcones (p. 35 y 36)



p. 35. Emblema de la Tierra

1771.
530 x 210 cm.
Núm. inv. 7360.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 279; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 213 y 214, p. 161; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 168, p. 149; Orihuela (1996), p. 598; Morales y Marín (1998), p. 608; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 97; Sancho (2016), pp. 114-119.

Los modelos de cortina de balcón son más altos y más anchos que los ejemplares de cortina de puerta. Para aumentar sus dimensiones, Castillo amplía las proporciones y el grosor de los roleos, añadiendo en su parte superior un nuevo despliegue decorativo. Éste, al tener que mantener la estructura de las cortinas de puerta, se reduce a un motivo, que se repite en todas las cortinas de balcón: un escudo, una aljaba y un haz consular, que enlaza con la parte superior de la cortina a través de un nudo con lazo y una guirnalda. Desarrolla, del mismo

modo, los dos floreros que en las cortinas de puertas se situaban a ambos lados de su parte superior, con un nuevo despliegue decorativo de flores, guirnaldas y roleos, rematado en un broche con decoración de lazo.

En la zona media baja, al igual que en las cortinas de puerta, se sigue situando el emblema, que, como ya se ha señalado en su correspondiente capítulo, contenían los Cuatro Elementos. En este caso, la *Tierra*, con la representación del cuerno de la Abundancia, recogido de la *Iconologia* de Cesare Ripa.

Al igual que el resto de ejemplares de la serie, se conserva enrollado en el almacén de los Jerónimos del Museo del Prado (depósito 04, armario A, rollo P-04).



P. 36. Emblema del Fuego

1772.
530 x 210 cm.
Núm. inv. P7361.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núm. 217, pp. 162 y 163; Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 167, 170 y 171, pp. 149 y 150; Herrero Carretero (1993), p. 287; Herrero Carretero (1995), núms. 2 y 3, pp. 88 y 107; Orihuela (1996), p. 598; Morales y Marín (1998), p. 608; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 97; Sancho (2016), pp. 114-119.

Este ejemplar para un tapiz de cortina de balcón sigue el esquema ornamental del modelo de la *Tierra* (véase obra anterior), situándose en su emblema otro elemento: el *Fuego*, con la representación del Sol sobre un ara en llamas y una salamandra, recogido de la *Iconologia* de Cesare Ripa.

Se custodia hoy en día en mal estado en el mismo rollo que el ejemplar de cortina con el emblema de la *Tierra* (depósito 04, armario A, rollo P-04).

Modelos para el mobiliario (p. 37-45)



p. 37. Colección de canapé

1771.
221 x 238 cm.
Núm. inv. P7359.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 278; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 206, 208-210, pp. 156-159; Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 177 y 178, p. 152; Orihuela (1996), p. 599; Morales y Marín (1998), p. 607; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004a), 10, p. 43; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 120-123.

Todos los modelos de las piezas con las que se debía de forrar el canapé del dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid fueron diseñados por Castillo en un único cuadro. Según la

cuenta presentada por el madrileño, el lienzo se componía de ocho elementos: un respaldo, el asiento, cuatro costados y dos «pedazitos» para los brazos.

Los elementos ornamentales del respaldo se representan en la parte superior de la pintura. Se compone de un escudo broncíneo ovalado recogido de un grabado de Carlo Ottaviani (PN. sig. Grab/3 (40), Biblioteca del Palacio real de Madrid), con las armas del reino de Castilla y León en cuatro cuarteles, alternando el castillo y el león rampante, el todo cargado de escusón de Anjou con tres flores de lis y una bordura con el collar del Toisón. Alrededor suyo, se desarrolla una guirnalda de flores, sobre la que se sitúa la corona real. Dos leones lo flanquean en posición reposada, alzándose estandartes y hojas de palma a sus pies. En sus laterales, se despliegan sendos roleos con uvas a la derecha y flores a la izquierda.

En el centro, se representa el asiento, en el que se disponen cruzadas un ave y una liebre muertas y, a ambos lados, roleos con frutas y uvas a la izquierda y flores a la derecha. Los costados se decoran con una guirnalda de flores y cintas con lazos en los interiores y decoración de rocalla en los exteriores. Mientras que las dos manecillas de los brazos están compuestas por una flor cada una.

Actualmente, el modelo está enrollado en el almacén del edificio de los Jerónimos del museo en mal estado de conservación (depósito 04, armario A, rollo P-04).



P. 38. Adorno de asiento de silla o taburete con respaldo

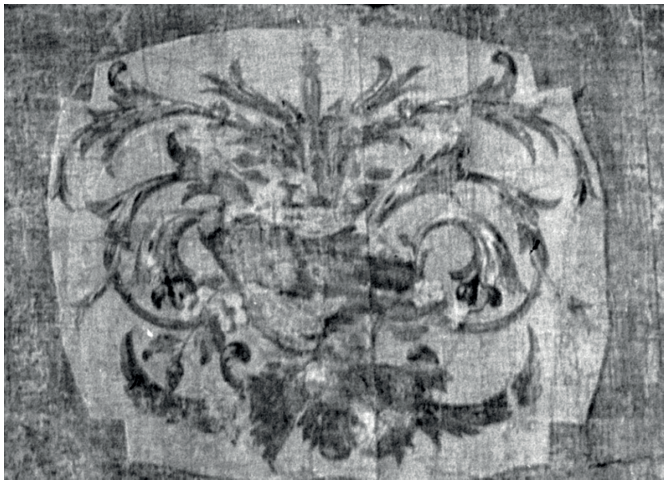
1772.
69,5 x 98,5 cm.
Núm inv. P7363.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 278; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 204 y 205, pp. 166 y 167; Herrero Carretero

(1992), tomo III, núms. 174-176, pp. 151 y 152; Orihuela (1996), p. 600; Morales y Marín (1998), p. 609; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 120-123.

Según la división enunciada por José Luis Sancho para los sitiales de la estancia del dormitorio del rey (sillones o sillas con brazos y respaldos, sillas o taburetes sin brazos, aunque con respaldos, y taburetillos sin respaldos), esta pieza corresponde a una silla o taburete con respaldo. A su ingreso en el Museo Nacional del Prado (núm. inv. antiguo 5605), este lienzo, junto al siguiente ejemplar de este catálogo, figuró como un modelo para un respaldo. No obstante, hay que tener en cuenta que el formato del respaldo, según la cuenta presentada por Castillo, era rectangular, por lo que se debe de catalogar como un asiento de silla.

En el centro de la superficie pictórica, se representa un ave muerta, en posición vertical e invertida, sobre un lecho constituido por un entramado de roleos, guirnaldas de flores y hojas de parra con uvas.

Se conservan en muy mal estado en el almacén de los Jerónimos del museo, cubierto con un papel encolado pegado, donde son perceptibles el craquelado y la pérdida de su película pictórica (depósito 04, armario 01, cajón 01).



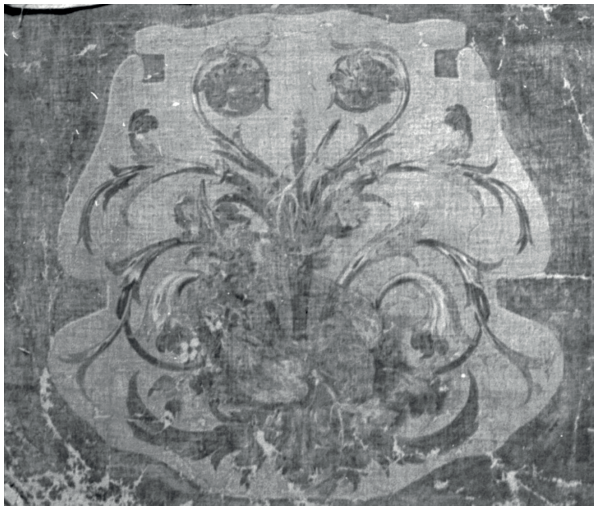
P. 39. Adorno de asiento de silla o taburete con respaldo
1772.
69 x 99 cm.
Núm. inv. P7364.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 204 y 205, pp. 166 y 167; Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 174-176, pp. 151 y 152; Orihuela (1996), p. 600; Morales y Marín (1998), p. 609; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 120-123.

Al igual que la obra anterior, se recoge aquí otro de los modelos para asientos de silla o taburete destinado al mobiliario del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid.

En esta ocasión, se vuelve a representar un ave muerta, pero en posición horizontal, que yace sobre un entramado compuesto de flores y roleos.

Actualmente, junto al anterior, está depositado en el almacén de los Jerónimos del museo, cubierto de papel encolado pegado, en muy mal estado de conservación (véase obra anterior).



P. 40. Adorno de asiento de sillón o silla con brazos y respaldo

1772.
87 x 105 cm.
Núm. inv. P7365.
Ins: en el lateral: «*Castillo*»; y en el reverso: «*Castillo/ 7365*».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 204 y 205, pp. 166 y 167; Orihuela (1996), p. 599; Morales y Marín (1998), p. 609; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho

(2004b), pp. 377-384; Reuter (2006), tomo II, p. 682; López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 120-123.

Posiblemente las medidas registradas por el madrileño se restrinjan al diseño representado y no a toda la superficie del lienzo, ya que este modelo destinado al tapizado del asiento de un sillón o silla con brazos y respaldo del dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid figuraba con 62,8 x 83 cm. En él, se pueden apreciar los orificios destinados a recibir la estructura del respaldo y los entrantes para hacer hueco a los brazos de las panzudas sillas estilo Luis XV del dormitorio.

Vuelve a figurar un ave muerta sobre un lecho de roleos rematados en guirnaldas de flores y hojas de parra con uvas.

Se conserva en muy mal estado de conservación en el almacén de los Jerónimos del museo (depósito 04, armario 01, cajón 01).



P. 41. Adorno de asiento de sillón o silla con brazos y respaldo
1772.
80 x 90 cm.
Núm. inv. P8172.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 120 y 122.

Segundo modelo de asiento de sillón presentado por Castillo para el dormitorio del rey Carlos III en el Palacio real de Madrid (véase obra anterior). El ave, tendida sobre un canasto, está rodeada de hojas de parra, uvas, frutos y flores, con roleos alrededor.

Figuró junto al anterior a su ingreso en el Museo Nacional del Prado en 1870 con los números 5.600 y 5.601.

P. 42. Adorno de respaldo de sillón o silla con brazos (tomo I, fig. 50)

1772.
59,5 x 60 cm.
Núm. inv. P8175.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), núm. 29, pp. 120 y 122.

Como así señala José Luis Sancho, este cuadro debe de identificarse con el número 5.602 a su ingreso en el Museo Nacional del Prado (1870), aunque allí figuraba como asiento para taburete y con medidas superiores (98 x 63 cm). Corresponde al forro de un respaldo de un sillón o silla con brazos destinado al dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid, ya que en sus laterales se perciben los orificios para los brazos.

La composición se centra en un cesto de flores, que, flanqueado por dos pequeños pájaros sobre roleos, se apoya sobre una base de rocalla. A ambos lados, se despliegan, rodeando el motivo central, sendas guirnaldas de flores que se unen en su parte superior mediante un broche con decoración de lazo, a imitación de los remates de la colgadura del dormitorio.

Estuvo adherido durante muchos años a los muros de una de las salas del museo, de ahí que pasase desapercibido. Ha sido restaurado recientemente por los talleres de la pinacoteca nacional.



P. 43. Adorno de almohada del reclinatorio

1772.
48 x 82 cm.
Núm. inv. P8176.

Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 121 y 122.

Tenida por desaparecida, esta pintura corresponde al ejemplar de la almohada del reclinatorio del dormitorio del rey Carlos III en el Palacio real de Madrid. Ha sido identificada recientemente por el departamento de conservación del área de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo Nacional del Prado. Según advertía el madrileño, el cuadro era de un pie y nueve dedos de alto por dos pies y trece dedos de ancho (43,2 x 77,8 cm).

José Luis Sancho señala que este mismo lienzo sirvió para el tapizado de los asientos de los taburetillos y que, en un momento posterior a su ejecución, se debió de añadir un pequeño roleo suplementario que no aparece en el tapiz.

p. 44. Adorno para el anverso de la pantalla de chimenea (tomo i, fig. 48)

1772.
100 x 157 cm.
Núm. inv. P8173.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), p. 122.

Este cuadro junto a su pareja (véase obra siguiente) componían el forro textil de la mampara de la chimenea del dormitorio del rey Carlos III en el Palacio real de Madrid. Según las medidas aportadas por Castillo, eran idénticos: tres pies y once dedos de alto por cinco pies y diez dedos de ancho (103 x 156,5 cm). Ingresaron en el Museo del Prado en 1870 con los números 5.606 y 5.607, siendo adaptados a las paredes de la sala Fernández Durán durante la década de los años treinta del siglo pasado. Restaurados in situ, en 2013, fueron separados definitivamente de las paredes de la citada pieza y montados sobre bastidores en 2016.

En el centro, se representa una *athénienne* encendida, en consonancia con la estructura que guardaba, flanqueada por unos fasces y un caduceo. A sus pies, se sitúan varios frutos, de los que parten sendos roleos que vienen a enlazarse en su parte superior por el típico broche con decoración de lazo y una guirnalda de flores. En sus bordes superiores, asoman varias hojas de parra.

p. 45. Adorno para el reverso de la pantalla de chimenea (tomo i, fig. 49)

1772.
100 x 157 cm.
Núm. inv. P8174.
Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), p. 122.

Como reverso de la obra anterior, esta pintura mantiene, en términos generales, la misma estructura decorativa, aunque cambia el motivo central por un florero coronado con un pequeño pájaro y se perciben ciertas variaciones en sus elementos ornamentales.



p. 46. Joven recostado con símbolos eucarísticos
1770/1775.
19,5 x 27,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada.
Bibl.: *A la sombra de Goya* (1999), núm. 11, p. 28.

Alrededor de una espesa maleza y en una acusada diagonal, se representa, sobre unas formaciones rocosas, un joven recostado contra un árbol. De su tronco destaca una rama en forma de crucifijo. Junto a la figura y sobre una roca que hace las veces de mesa de altar, hay tres hogazas de pan y una frasca de barro, recipiente para el vino. En la parte superior izquierda, entre nubes, surge un haz de luz que cae en diagonal sobre los símbolos eucarísticos, en contraste con la figura del joven y el árbol.

Por sus dimensiones y factura, se trata de un boceto para un lienzo con fuertes connotaciones religiosas. Se puede poner en relación con la decoración de una pieza residencial y descartarla como modelo de sobrepuerta para un tapiz, como alguna vez se ha señalado. El asunto recogido no es propio de una residencia regia y se prefiere situar en un ámbito próximo al pintor.

La vibrante pincelada, los toques luminosos y el tratamiento del paisaje, permiten adscribir la obra al corpus de Castillo y relacionarlo con la serie de tapices destinada a la pieza de cámara del príncipe en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

P. 47. El sueño de san José (tomo I, fig. 11)

1770/1780.
98,5 x 74,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: Pérez Sánchez (1971b), p. 98, fig. 43; *Dorotheum*, Viena, 22-10-2019, lote 109; Ansón Navarro (2021), pp. 124 a 129, fig. 2.11.

Esta obra, dada a conocer hace años por el profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez como obra de Corrado Giaquinto, es una reproducción del original del italiano conservado en el Museo Goya de Zaragoza (97 x 73 cm). Procede de la colección barcelonesa de la baronesa de Maldá, desde donde pasó a una colección privada. Ha salido, recientemente, a subasta en una conocida sala vienesa con un precio de remate de 56.550 euros. Ya en su día, Pérez Sánchez apuntó las escasas diferencias que presentaba con la copia que se conserva en el Palacio arzobispal de Taranto.

Arturo Ansón Navarro, con acertado juicio, ha venido a atribuirla a José del Castillo y a fecharla hacia 1765, tras el regreso del madrileño de Roma como pensionado por la Academia. Un juicio que compartimos, pero que venimos a datarla más tardíamente, en un arco cronológico más amplio, por la reinterpretación de los angelotes que presenta y la limpia y depurada técnica de las superficies, de lo que ya dio cuenta Pérez Sánchez.

P. 48. San José con el niño Jesús y san Carlos Borromeo adorando un crucifijo [véase capítulo 6.10] (tomo I, fig. 68)

1772.
40,5 x 54 cm.
Núm. inv. 4570.
Óleo sobre lienzo.
Museo Cerralbo. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 285; Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núm. 223, pp. 165 y 166; Bray (1999), p. 422.

Este borrón estuvo catalogado en su día como obra de un pintor anónimo del siglo XVIII, siendo atribuido acertadamente a José del Castillo por Xavier Bray, quien lo identificó con las pinturas laterales del oratorio portátil del infante Carlos.

Según la documentación, el centro del desaparecido aparato devocional estaba presidido por la imagen rectangular de la *Inmaculada Concepción con varios ángeles*, flanqueada a

ambos lados por las imágenes en tondos de *San José con el niño Jesús* y *San Carlos Borromeo adorando un crucifijo*. La elección de los dos santos parece normal de entrada, al tratarse de los nombres que se impusieron al infante tras recibir las aguas del bautismo, además del patronímico de su padre y de su abuelo, quien además fue su padrino.

A la izquierda la figura de san José con el niño Jesús. El santo, en posición sedente, viste túnica celeste y manto malva. Junto a él, de pie y sobre la mesa de un carpintero, el Niño, al que dirige su mirada y sujeta con un paño blanco. El niño Jesús, foco de luz de la escena, mantiene una posición frontal y dirige su mirada al espectador. Alrededor de las dos figuras, inscritos sobre un fondo crema con nubes, varios angelotes, unos echados y otros representados con cabezas aladas, que observan al grupo central y enfatizan la composición en una diagonal ascendente, de izquierda a derecha, que contrasta con el tondo de la derecha. En éste, en diagonal descendente, se representa a san Carlos Borromeo arrodillado ante un crucifijo, al que, como foco de luz, el santo dirige sus plegarias. San Carlos viste de rojo cardenalicio y lleva capelo. En un segundo término, detrás de una cortina y entre nubes, tres angelotes sostienen lo que parece un libro o una tabla.

Castillo fue testigo de primera mano del éxito de los cuadros devocionales que Anton Raphael Mengs ejecutó para el dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid, y, siguiendo estos modelos, construye los suyos a través de grandes planos y colores puros sin matizar. La figura de san José es muy similar a la de Jesús de *La oración en el huerto* (PN, núm. 10010099) de Mengs, la figura del niño Jesús está tomada del Niño que acompaña a *San Antonio de Padua* del Wellington Museum en el Apsley House de Londres (núm. inv. 106), y el propio san Antonio de este último es el modelo para su san Carlos Borromeo.

Pinturas para tapices destinadas a la decoración de la pieza de cámara del príncipe de Asturias en la zona palatina del monasterio de San Lorenzo del Escorial (p. 49-61) [véase capítulo 6.6]

p. 49. El final de la cacería (tomo i, fig. 51)

1773.
260 x 390 cm.
Núm. inv. P6654.
Óleo sobre lienzo.
Palacio de Avellaneda. Peñaranda de Duero. Burgos (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 281; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14, lám. 9, p. 38; Held (1971), núm. 218, p. 134; Morales y Marín (1991), núms. 227-230, pp. 168-170; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 472 y 473, pp. 276 y 277; Orihuela (1996), p. 600; Morales y Marín (1998), p. 610; Reuter (2006), tomo ii,

p. 682; Orihuela y Cenalmor (2008), p. 110; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Varios cazadores se disponen a regresar a sus casas después de una batida. En primer término, un jinete, acompañado por dos perros, está conversando con otro que está cargando sobre un asno las presas del día. Les sigue otro cazador, que se dispone a recoger sus enseres, mientras sujeta con una mano un ave muerta. En un término más alejado y al otro extremo de un camino, se sitúa un cazador más, quien, junto a otro, se ata la hebilla de su zapato. La escena se circunscribe en un frondoso paisaje y un extenso celaje, entre el que se vislumbra el Sol, a través de tenues rayos, que oculta una formación montañosa.

Primer lienzo entregado por José del Castillo para una serie de tapices con escenas de caza, muy en consonancia con los gustos del Príncipe, a quien iba destinada la pieza. Pero lejos de reproducir pinturas de David Teniers el Joven y Philips Wouwermann, según se venía haciendo en trabajos similares para la fábrica, selecciona nuevos modelos centroeuropeos y los transforma para que las escenas adquieran un cierto aire nacional.

En este caso, si bien se apoya en pinturas holandesas del siglo xvii: obras de Dirck Stoop (*Descanso en una cacería*, antigua colección Lázaro Galdiano de Madrid), Philip Wouwerman (*Los dos caballos*, P2146, Museo Nacional del Prado), o Jacob Kool (*Soldados a la puerta de un mesón*, Museo Lázaro Galdiano de Madrid); viste a las figuras con ropas españolas y aumenta su escala. También rompe con el escenario cerrado propio de la imagen barroca y construye un espacio unitario, a través del estudio de la producción cortesana del francés Michel-Ange Houasse.

Se custodia, por depósito, en el Palacio de Avellaneda en Peñaranda de Duero (Burgos) en buen estado de conservación.



P. 50. Aves muertas y escopeta en un paisaje

1773.
155 x 114 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Juan Abelló (Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 281; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 15, lám. 9, p. 38; Held (1971), núm. 217, pp. 133 y 134; Morales y Marín (1991), núms. 227-230, pp. 168-170; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 467 y 468, p. 274; *Sala Retiro*, Madrid, 2005; Sánchez López (2008), lám. 214, núm. 2, p. 671; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Escena encuadrada en una composición piramidal, con un punto de vista bajo, como corresponde a un lienzo que debía de servir como modelo de sobrepuerta. En este caso, Castillo representa un grupo de ánades y palomas torcaces muertas al pie del tronco de un árbol. Entre las piezas de caza, introduce una escopeta, que apoya sobre una de las ramas del árbol. En los términos más alejados, se desarrolla frondosa maleza y un extenso celaje.

El pintor se descubre con esta pintura como un excepcional traductor de paisajes y naturalezas muertas. Sigue recogiendo modelos holandeses como *Pájaros muertos* de Herman van Vollenhove (P2142, Museo Nacional del Prado), pero el tratamiento es distinto, al simplificar los elementos y aumentar su escala, acercando la obra a planteamientos próximos al francés Jean Baptiste Oudry, que debió de conocer a partir de estampas.

El cuadro permaneció oculto en el almacén de la fábrica de tapices, desde donde pasó a formar parte de la colección Stuyck de Madrid. Posteriormente pasó a engrosar la colección de Juan Abelló, a través de su venta en 2005, donde actualmente se conserva en buen estado.

P. 51. Caza muerta en un paisaje (tomo I, fig. 52)

1773.
150 x 100 cm.
Núm. inv. P2847.
Ins.: firmado, «*Castillo 1773*».
Óleo sobre lienzo.
Embajada de España en Estocolmo (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 282; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 15; Held (1971), núm. 216, p. 133; Morales y Marín (1991), núms. 227-230, pp. 168-170; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 469-471, pp. 275 y 276; Orihuela (1996), p. 627; Morales y Marín (1998), p. 610; Reuter (2006), tomo II, p. 681; Orihuela y Pérez (2015), p. 146; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

En esta ocasión, se representa en un paisaje varios animales muertos: dos conejos, una perdiz y una oropéndola (colgadas en una estructura de madera). Entre ellas, el pintor sitúa una escopeta y un morral. En un segundo término, se alza un árbol, recurso que utilizará el pintor insistentemente para encajar la escena. Hacia la lejanía, cierran la composición varias copas de árboles y una cadena montañosa bajo un extenso celaje.

Mantiene el mismo esquema compositivo que la pintura anterior, en el que se perciben los modelos de ascendencia centroeuropea: obras como el *Bodegón* del flamenco Alexander Adriaenssen (P1243, Museo Nacional del Prado), el *Perro guardando la caza* del holandés Jan Baptist Weenix (colección particular en Barcelona) o el *Bosque* del holandés Jan Wijnants, de procedencia napolitana (colección de la duquesa de Alba en Madrid) demuestran su influencia, aunque entroncando decididamente con la obra de Oudry.

Se debe de destacar en esta obra la exquisita aplicación por parte del madrileño de delicados matices y sus cuidadas texturas.

Está depositado en la Embajada de España en Estocolmo (Suecia) en buen estado de conservación.

p. 52. Caza y ruina de fábrica en un paisaje (tomo i, fig. 53)

1773.
134 x 134 cm.
Núm. inv. P2894.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 282; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 15, lám. 14, pp. 38 y 39; Held (1971), núm. 216, p. 133; Águeda (1980), p. 170; Pérez Sánchez (1983b), núm. 157, p. 171; Pérez Sánchez (1987), núm. 201, p. 193; Portela Sandoval (1990), lám. 110, p. 184; Morales y Marín (1991), núms. 227-230, pp. 168-170; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 469-471, pp. 275 y 276; Orihuela (1996), p. 627; Morales y Marín (1998), p. 610; Reuter (2006), tomo ii, p. 681; Luna (2008), núm. 64, pp. 128 y 129; Sánchez López (2008), lám. 217, núm. 6, p. 672; Gómez Cano (2010), pp. 195 y 196; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Sobre una base de piedra y a los pies del tronco de un pequeño árbol, se sitúan una liebre, varias aves muertas y los sarmientos de una parra con uvas que cubren un fragmento de capitel y friso clásicos. A su izquierda se representa una jaula de pájaro, posiblemente para la caza con reclamo. El fondo se compone de un paisaje y celaje.

Este modelo de sobrepuerta está considerado como una de las piezas más delicadas de la serie del madrileño. A las ya referidas influencias de la pintura flamenca y holandesa del siglo xvii, teñidas por el halo de lo francés, se deben de sumar las propias del paisaje clasicista del francés Claude Lorrain y su círculo, por la degradación de tintas y matizaciones del fondo.

Actualmente está expuesto en buen estado en la segunda planta del edificio Villanueva del museo (sala 90).

P. 53. El regreso de la caza (tomo I, fig. 54)

1774.
267 x 260 cm.
Núm. inv. P6141.
Ins: en rojo y en el ángulo inferior izquierdo, «*5662*».
Óleo sobre lienzo.
Palacio-castillo de Magalia. Navas del Marqués. Ávila (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 282; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 15, lám. 8, p. 38; Held (1971), núm. 223, p. 136; Morales y Marín (1991), núms. 233-236, pp. 171 y 172; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 489, pp. 276 y 283; Orihuela (1996), p. 614; Morales y Marín (1998), p. 612; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Orihuela, Cenalmor y Gandía (2010), p. 95; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

En un camino, rodeado por un gran árbol que flanquea la composición, espesa maleza y amplio celaje, se sitúan varios monteros, acompañados de perros, tras una jornada de caza. Uno de ellos monta un caballo blanco y conversa con otro a pie. Éste lleva escopeta y alforjas al hombro, mientras sostiene varias palomas muertas. A su lado, otro jinete se ha desviado del camino para que su montura pueda saciar su sed en un riachuelo. En un término más alejado, les sigue una mula, que carga con las presas del día.

Estrechamente vinculado a *El final de la cacería*, tanto en su configuración como en su colorido, se puede poner en relación con *Salida de una posada* y *Parada ante una venta* del holandés Philips Wouwermann (P2151 y P2152, Museo Nacional del Prado, Madrid), que pudo estudiar el madrileño al ser incorporadas a las colecciones reales durante el reinado de Felipe V, así como con *Jinete flamenco*, según el grabado de Jan Kraelinge sobre el original del propio holandés, que el pintor Guillermo Anglois empleó para un modelo destinado a la fábrica de tapices. A partir de los modelos señalados, Castillo aumenta la escala de las figuras, los viste con atuendos españoles, los inscribe en un paisaje más propio de lo meridional que de lo nórdico y desarrolla la composición hacia la lejanía a través de varios términos en profundidad.

Desde el 27 de abril de 1950, por orden ministerial, cuelga en el Palacio de Magalia de Navas del Marqués en Ávila en buen estado de conservación.



P. 54. MILANO SOBRE AVES MUERTAS
1774.
91 x 155 cm.
Núm. inv. P3035.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: SAMBRICIO (1950), p. 282; SAMBRICIO (1955), p. 24; SAMBRICIO (1957), p. 15; HELD (1971), núm. 220, p. 135; ESPINÓS DÍAZ, ORIHUELA y ROYO VILLANOVA (1989), p. 107; MORALES Y MARÍN (1991), núms. 233-236, pp. 171 y 172; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núms. 479-483, pp. 279-281; ORIHUELA (1996), p. 634; MORALES Y MARÍN (1998), p. 611; MENA (2000), p. 291; REUTER (2006), tomo II, p. 682; SÁNCHEZ LÓPEZ (2008), lám. 215, núm. 4, p. 671; SANZ DE MIGUEL (2015), vol. 1, pp. 293-300; LÓPEZ ORTEGA y SANZ DE MIGUEL [en prensa].

Sobre la inclinación de un terreno abrupto con piedras, maleza y ramas, se representa, en primer término, un milano con las alas desplegadas que se yergue sobre varias aves muertas. Al fondo se puede apreciar un pantano o un río y árboles, que construyen un paisaje en la lejanía bajo un extenso celaje.

Nuevamente, el pintor recurre a la tradición pictórica flamenca del seiscientos para poder recrear su escena. Se encuentran ecos de *Un milano* de Jan Fyt, que se conservaba en las colecciones reales (P1527, Museo Nacional del Prado), aunque el madrileño ha optado por situar su asunto en un momento posterior al representado por el flamenco, pues en éste, la rapaz se prepara para atacar a sus presas, dispuestas en un primer término, mientras que, en la obra del madrileño, la rapaz se alza ya victoriosa sobre ellas, en una composición sosegada y solemne con colores claros y brillantes.

Actualmente se exhibe en la sala 90 del edificio Villanueva en buen estado de conservación.



P. 55. Un zorro, un conejo y un gato

1774.
91 x 160 cm.
Núm. inv. P6885.
Óleo sobre lienzo.
Embajada de España en Estocolmo (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 283; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 15; Held (1971), núm. 219, p. 135; Morales y Marín (1991), núms. 233-236, pp. 171 y 172; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 474-479, pp. 277-279; Herrero Carretero (1995), núm. 4, pp. 89 y 107; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 611; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Sánchez López (2008), núm. 3, p. 671; Orihuela y Pérez (2015), p. 146; Sanz de Miguel (2015), vol. I, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Desde un punto de vista bajo, se representa, en un primer término, a un zorro devorando un conejo que ha capturado. Se gira desafiante a la derecha, donde, sobre un árbol, se sitúa un gato, que, enfrentándose a él, le discute la presa. El resto de la composición se compone de una llanura, un bosque, cadena montañosa y celaje.

Castillo copia con ciertas variaciones *La gata y el zorro* (P1755, Museo Nacional del Prado, Madrid) del pintor flamenco Frans Snyders. Transforma el formato vertical del original en apaisado, como corresponde a un modelo de sobrebalcón. Ensancha el espacio entre los dos grupos y reduce su altura, cortando el desarrollo en vertical del árbol. Simplifica la composición, eliminando varios de los animales que campeaban en el lienzo del flamenco y diversos detalles del paisaje.

Por orden ministerial, desde 1952, está depositado, en buen estado de conservación, junto a *Paisaje con caza muerta*, en la Embajada española en Estocolmo (Suecia).



p. 56. Ave rapaz y ánades

1774.
250,5 x 65,5 cm.
Ins: firmado en el dorso del lienzo, «*Josef del Castillo f*».
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 283; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 15, lám. 20, p. 39; Held (1971), núm. 221, p. 135; Morales y Marín (1991), núms. 233-236, pp. 171 y 172; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 484 y 485, pp. 281 y 282; Morales y Marín (1998), p. 611; Sánchez López (2008), lám. 216, núm. 4, p. 671; *Sala Retiro*, Madrid, 6-9/7-10-2009, lote 682; *Sala Retiro*, Madrid, 19-11/2-12-2010, lote 239; *Sala Retiro*, Madrid, 13/25-10-2012, lote 521; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Sobre un árbol, un aguilucho se está alimentando de un ánade que ha capturado. En la zona inferior, se extiende el lecho de un río o un pantano, lugar donde el ave rapaz ha cazado su presa, pues entre varias plantas acuáticas, se representan dos ánades que nadan en el agua.

El madrileño vuelve a reproducir un original para su escena, en este caso, recoge la parte derecha de *Estanque con patos y aves de rapiña* del pintor flamenco Paul de Vos, que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, procedente de la colección Godoy (núm. inv. 656).

El cuadro debió de permanecer en los almacenes de la fábrica de tapices, para posteriormente pasar a engrosar la colección Stuyck de Madrid. Ha sido subastado en la Sala Retiro de Madrid en 2009 y, posteriormente, en 2012, donde se ha podido apreciar su buen estado de conservación.

P. 57. Cazadores merendando (tomo I, fig. 55)

1774.
262 x 497 cm.
Núm. inv. P3374.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), lám. IV, p. 283; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), láms. 10 y 11, p. 15; Held (1971), núm. 224, p. 135; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1980), p. 107; Bozal (1983), p. 59; Morales y Marín (1991), núms. 239-241, pp. 173-175; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 490, p. 284; Tomlinson (1993a), fig. 9, p. 50; Bozal (1994), p. 85; Orihuela (1996), p. 614; Morales y Marín (1998), p. 612; Reuter (2006), tomo II, p. 681; Sánchez López (2008), núm. 3, p. 671; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

En el centro de la composición, se disponen varios cazadores merendando. A ellos se ha acercado una familia pobre pidiendo comida. Hacia la lejanía, en varios términos que se cruzan en diagonal, el pintor sitúa la escena en un paisaje de frondosa arboleda y maleza, con un río y una cadena montañosa, sobre la cual se desarrolla un extenso celaje.

Obra cumbre dentro de la producción de José del Castillo, más que nunca, son perceptibles las influencias de la obra de Michel-Ange Houasse a la hora de unificar el espacio de la composición. El pintor se deshace de la horizontal, impuesta por el primer término, y asienta a las figuras, enmarcadas por una pirámide compositiva, en el escenario a través de diferentes posturas, el uso reiterativo de diagonales y los juegos de luces y sombras, que alegra con ricas matizaciones tonales, de las que siempre hizo gala, y la degradación de perfiles y tintas en la lejanía, recreando una verdadera sensación atmosférica.

Cabría destacar, del mismo modo, la traducción del paisaje, tanto de los accidentes geográficos del terreno como de sus espesuras. Se pueden rastrear aún ecos nórdicos en los frondosos árboles que se disponen cerrando el primer término, pero la escala y su integración en la escena se vinculan a lo hispano, superando trabajos similares llevados a cabo por sus contemporáneos en estos mismos años. Dentro de estos elementos, Bozal incide en el

pequeño árbol que se eleva a la derecha, en un segundo término, de tipo más galante, que cultivará en obras posteriores. No se puede dejar de señalar la recreación que el pintor hace de las diferentes calidades de los elementos del cuadro, ya perceptibles en los modelos de sobrepuertas y sobreventanas de esta pieza.

Como muy bien señalaba Held, se pueden observar en la obra influencias de la pintura española del siglo XVII, sobre todo del pintor sevillano Diego Velázquez y su círculo: son evidentes las similitudes entre las figuras del primer término de este lienzo con las de la *Tela real* del maestro sevillano (NG197, National Gallery de Londres) o con las de la *Vista de Zaragoza* de su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo (P0889, Museo Nacional del Pardo en Madrid).

Bozal enfatiza el matiz religioso de la obra y su contraste: la caridad de los cazadores, propia de la abundancia de los que comen, de la Naturaleza, con los pobres, sobre los que se ciernen nubarrones. Una divergencia entre el pintoresquismo representativo del lienzo y el pensamiento reformista ilustrado. Idea que no se comparte aquí, pues lo situamos más cerca del detalle pintoresco que de la denuncia social.

Esta obra constituye el claro referente para la *Merienda* que ejecutó Goya en 1776 con destino a un tapiz que debía de servir de modelo al comedor de los príncipes de Asturias en el Palacio del Pardo de Madrid (P0768, Museo Nacional del Prado en Madrid).



P. 58. CACERÍA DE UN VENADO
1774.
265 x 145 cm.
Núm. inv. P4789.

Óleo sobre lienzo.
Ministerio de Agricultura. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 283 y 284; Sambricio (1955), p. 25; Sambricio (1957), p. 15; Held (1971), núm. 225, pp. 136 y 137; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981), p. 123; Morales y Marín (1991), núms. 242-245, p. 175; Herrero Carretero (1992), vol. III, núms. 491 y 492, pp. 284 y 285; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 612; Reuter (2006), tomo II, p. 681; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

El cuadro representa, en primer término, una charca en donde un venado está siendo acosado por un perro. Acuden en ayuda del can dos perros más, que saltan hacia la presa desde la orilla. Una serie de árboles encuadran la escena, mientras varios montículos con arboledas cierran la composición al fondo.

Una vez más Castillo se basa en un modelo centroeuropeo para la ejecución de su obra: *La caza del venado* del flamenco Frans Snyders, que se conserva en el Palacio de Riofrío en Segovia (PN. núm. 10066736).

Desde 1950, y por orden ministerial, está depositado en buen estado de conservación en el Ministerio de Agricultura en Madrid.



P. 59. Cacería de la zorra
1775.
261 x 160 cm.
Núm. inv. P6310.

Ins: «*CASTILLO Ft 1775*».
Óleo sobre lienzo.
Embajada de España en Lima (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), lám. v, p. 284; Sambricio (1955), p. 25; Sambricio (1957), lám. 12, p. 15; Junquera (1966), 2, pp. 43 y 54; Held (1971), núm. 226, p. 137; Morales y Marín (1991), núms. 243-245, p. 175; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 493- 495, pp. 285 y 286; Orihuela (1996), p. 614; Morales y Marín (1998), p. 612; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; Orihuela y Pérez (2016), p. 97; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Una zorra es acosada por un perro al pie de un árbol. Allí acuden dos cazadores con sus perros, uno de los cuales se dispone a golpear a la presa con su escopeta. El resto de la escena se compone de varios montículos, una arboleda, un lago o riachuelo y una cadena montañosa, sobre la que se alza el celaje.

De nuevo el pintor recurre Frans Snyders para su composición: *Zorras perseguidas por perros* (P1752, Museo Nacional del Prado en Madrid), aunque introduciendo el elemento humano, que se enmarca en su hacer y se pone en relación con las figuras empleadas en estos años para ilustrar el *Quijote* de la Real Academia Española de la Lengua. Interesa destacar el intenso y bello colorido de la obra, en sintonía con el modelo *Pescadores tirando de una red*, con cuyo ejemplar tejido compartía paramento.

Por orden ministerial, desde 1948, se guarda en depósito en la Embajada española en Lima (Perú), donde actualmente se custodia.

p. 60. Cazadores (tomo i, fig. 57)

1775.
260 x 256 cm.
Núm. inv. P6140.
Ins: ángulo inferior izquierdo, «*5666*».
Óleo sobre lienzo.
Palacio-castillo de Magalia. Navas del Marqués. Ávila (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 284; Sambricio (1955), p. 25; Sambricio (1957), lám. 13, pp. 15 y 38; Junquera (1966), 2, p. 52; Held (1971), núm. 227, p. 137; Bozal (1983), p. 58; Morales y Marín (1991), núm. 246, p. 177; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 496- 498, pp. 286-288; Orihuela (1996), p. 614; Morales y Marín (1998), p. 613; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Orihuela, Cenalmor y Gandía (2010), p. 95; Sanz de Miguel (2015), vol. 1, pp. 293-300; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

Según el pintor, en un terreno abrupto, entre árboles que enmarcan la escena, tres monteros están cazando un conejo que se dispone en el flanco derecho del cuadro, mientras un

perro arranca a correr al encuentro de la presa. Hacia el fondo, como en otras ocasiones, Castillo despliega un paisaje en la lejanía, con árboles, arbustos, un río, cadena montañosa al fondo y extenso celaje.

El madrileño evita la compartimentación frontal y sucesiva de diferentes términos en la lejanía y articula el primer término mediante la introducción de diferentes posturas en las figuras, su ubicación e interrelación, introduciendo diagonales y zigzagueos en profundidad, con los que unifica el espacio. Una lección maestra que recogerán posteriormente Francisco Goya y Ramón Bayeu en sus composiciones para la fábrica.

Por orden ministerial, de 27 de abril de 1950, está depositado en el Palacio de Magalia en Navas del Marqués (Ávila), donde se custodia en la actualidad.

P. 61. Pescadores tirando de una red (tomo I, fig. 58)

1776.
261 x 214 cm.
Núm. inv. P6309.
Óleo sobre lienzo.
Embajada de España en Lima (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Held (1971), núm. 228, p. 137; Morales y Marín (1991), núms. 249 y 250, p. 179 y 180; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 511, pp. 293 y 294; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 615; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Sanz de Miguel (2015), vol. I, pp. 293-300; Orihuela y Pérez (2016), p. 97; López Ortega y Sanz de Miguel [en prensa].

La serie de modelos destinados a la pieza de cámara del príncipe se cerraba con este ejemplar. Una mujer, sentada con chal y pañuelo, abre por la izquierda la composición. Junto a ella se sitúa un niño que sostiene una cesta de mimbre de la cual coge un pez. A la derecha, dos hombres recogen una red de pescar que previamente habían echado a un río. A partir de estos y hacia la lejanía se van situando diferentes términos que cierran la composición mediante un bosque, cadenas montañosas y celaje.

Exquisita obra de delicadas matizaciones. Cabe destacar la traducción que hace el pintor del paisaje y del agua, llenos de ricos efectos luminosos. Las figuras siguen el repertorio típico del madrileño, heredado de su maestro: el hombre que recoge la red de pescar sigue el modelo de los sayones que Giaquinto realizó para el *Cristo camino del Calvario* del oratorio de la reina en el Palacio del Buen Retiro (PN. 10033137, Casita del príncipe, Palacio de San Lorenzo del Escorial en Madrid) y que ya había utilizado años antes en su *San Hermenegildo* de la Academia (véase catálogo de dibujos).

Desde 1948 y por orden ministerial, está depositado en buen estado, al igual que la *Cacería de zorro*, en la Embajada española en Lima (Perú).

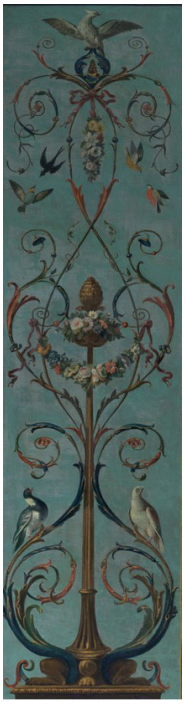
Pinturas para tapices destinadas a la decoración del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo en Madrid (p. 62-73) [véase capítulo 6.7]

p. 62. Candelero con búho y guacamayos (tomo i, fig. 59)

1775.
277,5 x 77,5 cm (3 cm de fondo).
Núm. inv. P5058.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), pp. 64 y 65; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 524, pp. 298 y 299; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo ii, p. 681; Reuter (2008a), pp. 4 y 5.

Según la cuenta presentada por Castillo, este lienzo arranca en su zona inferior por una peana sobre la que se levantan una serie de pies de felino. Encima de ellos, se despliega un vástago tallado rematado en una piña. De su base irradian varios roleos que cubren toda la superficie pictórica hasta la zona superior, introduciendo guirnaldas de flores y cintas, en la piña y en su remate. A lo largo de la superficie, se introducen varias aves, que armonizan con el despliegue ornamental de la escena y singularizan cada ejemplar. En este caso y sobre los roleos de la parte inferior, dos guacamayos, uno de ellos comiendo frutos, en la zona media alta, dos parejas de pajarillos que se enfrentan en vuelo y un búho con las alas desplegadas, a modo de heráldica, rematando la composición. Todo sobre un fondo azul celeste.

Al igual que todos los ejemplares de esta serie, por orden ministerial, desde 1946, se encuentra depositado en buen estado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, donde está expuesto en su tercera planta.



P. 63. Candelero con aguilucho y palomas

1775.

277,5 x 77,5 cm (3 cm de fondo).

Núm. inv. P5060.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).

Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), pp. 64 y 65; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 523, p. 298; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Reuter (2008a), pp. 4 y 5.

Esta pintura sigue el modelo anterior en cuanto a sus elementos ornamentales, presentando diferencias en los tipos y posiciones de las aves representadas: sobre los roleos de la parte inferior, dos palomas, en la parte superior, dos golondrinas enfrentadas, y un aguilucho de perfil con las alas desplegadas coronando la composición.



P. 64. CANDELERO CON ZANCUDA Y LOROS

1775.

277,5 x 77,5 cm (3 cm de fondo).

Núm. inv. P5061.

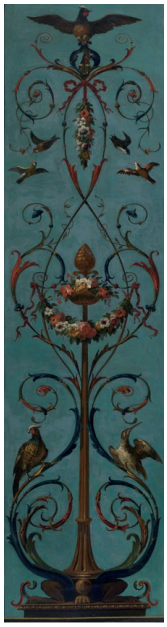
Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).

Bibl.: SAMBRICIO (1950), pp. 285 y 286; SAMBRICIO (1955), p. 26; SAMBRICIO (1957), p. 16; ESPINÓS DÍAZ, ORIHUELA y ROYO VILLANOVA (1983), pp. 64 y 65; MORALES Y MARÍN (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núm. 520, p. 297; LÓPEZ MARSÁ (1994), pp. 49-56; ORIHUELA (1996), p. 615; MORALES Y MARÍN (1998), p. 615; SANCHO (2002), pp. 180-183; REUTER (2006), tomo II, p. 682; REUTER (2008a), pp. 4 y 5.

Se vuelven a mantener, como en todos los casos, los elementos decorativos de un *Candelero con búho y guacamayos*.

Sobre los roleos inferiores, el madrileño representa dos loros, uno mirando hacia fuera del marco y el otro de frente, arriba se repiten las parejas de pequeños pájaros enfrentados en vuelo y, en su remate, una zancuda.



P. 65. Candelero con rapaz, zancuda y faisán

1775.

277,5 x 77,5 cm (3 cm de fondo).

Núm. inv. P5062.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).

Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), pp. 64 y 65; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 525, p. 299; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Reuter (2008a), pp. 4 y 5.

En este ejemplar, sobre los roleos inferiores, se representa un faisán a la izquierda y una zancuda a la derecha, que Herrero Carretero identifica con un martinete. Como en los casos anteriores, parejas de pequeños pájaros enfrentados en vuelo se sitúan en su parte superior y, en su remate, un aguilucho.



P. 66. Candelero con torcaz, ave y perdiz

1775.
277,5 x 77 cm (3 cm de fondo).
Núm. inv. P5063.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), pp. 64 y 65; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 522, p. 298; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 615; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Reuter (2008a), pp. 4 y 5.

Sobre los roleos inferiores, Castillo representa, a la izquierda, un ave, identificada erróneamente por Herrero Carretero con un faisán, y a la derecha una perdiz. Más arriba, parejas de pájaros se enfrentan de dos en dos en vuelo, y, coronando la composición, una torcaz.

P. 67. La Pintura (tomo I, fig. 60)

1775.
117 x 113 cm.
Núm. inv. P7347.

Ins: ángulo inferior derecho, en rojo, «*5577*».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 518, p. 296; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 595; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo ii, p. 682.

Este lienzo, con los cinco que se analizan a continuación, sirvieron de modelos para las sobrepuertas en tapiz del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio del Pardo en Madrid. En todos ellos figura un niño que esgrime un arte.

En este caso y encerrado en una estructura piramidal, se representa la alegórica de la Pintura, a través de un angelote de claras reminiscencias *giaquintescas*. Sobre una peana circular de resalte tallado, se sitúa la alegoría en posición sedente encima de un cojín encarnado con borlas doradas en los extremos. Viste un manto malva y lleva en la mano derecha un pincel, mientras que con la izquierda sostiene una paleta para los colores, varios pinceles y una vara para encajar la composición.

Los elementos ornamentales, que se desarrollan en torno a la figura alegórica, se van a repetir en todas las composiciones: de la peana surgen dos guirnaldas de flores, unidas por cintas, que se despliegan a izquierda y derecha. En sus extremos, enlazan con sendos roleos vegetales que, junto a los que emergen de detrás del amorcillo, hacen el número de cuatro. En la intercesión de los dos roleos superiores y a través de bucles, se introduce un trofeo con decoración de estrías y flores. Se completa la escena con pájaros en vuelo hacia el centro del lienzo y mariposas en los ángulos superiores. Todo ello sobre un fondo azul celeste.

Actualmente se conserva en el almacén norte del edificio Villanueva del museo (planta -2-043) en buen estado.



P. 68. LA ARQUITECTURA

1775.
117 x 113 cm.
Núm. inv. P7348.
INS: en el ángulo inferior derecho, en rojo, «*5578*».
Óleo sobre lienzo.
Tribunal Supremo de Justicia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: SAMBRICIO (1950), pp. 285 y 286; SAMBRICIO (1955), p. 26; SAMBRICIO (1957), p. 16; MORALES Y MARÍN (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núm. 514, p. 295; LÓPEZ MARSÁ (1994), pp. 49-56; ORIHUELA (1996), p. 595; MORALES Y MARÍN (1998), p. 613; SANCHO (2002), pp. 180-183; REUTER (2006), tomo II, p. 682.

En el centro, un amorcillo descansa en una estructura cúbica sobre una peana circular con resalte tallado. De su mano izquierda pende una plomada, mientras que, con su derecha, cubierta parcialmente por el manto que lleva, sostiene un compás. Junto a su asiento, se representan unos planos enrollados y una regla.

La figura, de claras reminiscencias giaquintescas, representa a la Arquitectura. Hay que destacar la gran calidad táctil que se esgrime en el plumaje de sus alas.

Aunque se mantiene el esquema de la obra anterior en sus elementos ornamentales, existen diferencias en la disposición y profusión de los mismos; se encuentran variaciones en los zarcillos de los roleos, la disposición de las cintas o en las flores de las guirnaldas y el trofeo. Todo sobre un fondo azul celeste.

Actualmente está depositado en el Tribunal Supremo de Justicia de Madrid, en buen estado de conservación.

P. 69. La Fama (tomo I, fig. 61)

1775.
117 x 113 cm.
Núm. inv. P7349.
Ins: en el ángulo inferior derecho, en rojo, «*5579*».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 515, p. 295; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 595; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Luna (2008), núm. 47, pp. 130 y 131.

En esta ocasión, el amorcillo, reclinado sobre un cisne, representa a la Fama. Con su mano derecha porta una trompeta y con la izquierda, marcando un pronunciado escorzo, agarra una corona de laurel. El modelo, como en casos anteriores, recoge un tipo de Giaquinto, aunque Castillo le imprime su sello personal.

Debe de destacarse el plumaje del cisne, por el juego de brillos y reflejos, los matices cromáticos y la calidad de las texturas (véase el plumaje de la cola).

Vuelven a producirse variaciones en los elementos ornamentales, en la disposición de las cintas o en las flores de las guirnaldas y el trofeo.

Ingresó en el Prado procedente del Casino del príncipe en 1870, con el número 5579, donde se conserva en buen estado.



P. 70. La Música

1775.
117 x 113 cm.
Núm. inv. P7350.
Óleo sobre lienzo.
Tribunal Supremo de Justicia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 517, p. 296; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 595; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

La Música, representada a través de un amorcillo con manto carmín que se apoya sobre un yunque, porta con sus manos un arpa, enfatizando la diagonal que marca su cuerpo reclinado. En la base de la peana, se representan un martillo, una trompeta y varias partituras.

Actualmente está depositado en buenas condiciones en el Tribunal Supremo de Justicia de Madrid.



P. 71. La Geografía

1775.
117 x 113 cm.
Núm. inv. P7350.
Ins: en el ángulo inferior derecho, en rojo, «*5581*».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p.

16; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 516, pp. 295 y 296; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 595; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

Un amorcillo en posición sedente y de perfil, con manto burdeos y una aljaba, está sentado sobre dos grandes libros. Con su mano izquierda sostiene un compás, con el que hace mediciones sobre un globo terráqueo. A sus pies, se sitúa un legajo de papeles enrollado.

Tal vez se trate del modelo de sobrepuerta de menos calidad de la serie en cuanto a la transcripción de las calidades táctiles, no obstante, se contrarresta con la forma de tratar el manto y las carnaciones de la figura infantil.

Figuró a su ingreso en el Museo del Prado como la Astronomía, aunque al representarse un globo terráqueo, nos induce a pensar que se trata de la Geografía.

Actualmente se custodia en el almacén norte del edificio Villanueva del museo (planta 2, 34 B).

P. 72. La Historia (tomo I, fig. 62)

1775.
117 x 113 cm.
Núm. inv. P7350.
Ins: en el lomo del segundo libro sobre el que se sienta el amorcillo: «*Hero…*»
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 519, pp. 296 y 297; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 595; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Luna (2008), núm. 47, p. 130.

Desde su ingreso en el Prado, esta pintura, en la que figura un amorcillo rodeado de libros en actitud de escribir, se identificó como una alegoría de la Aritmética, mientras que, en Patrimonio Nacional, el tapiz ejecutado por su modelo figura como la Poesía. En uno de los lomos de los libros sobre los que se asienta el amorcillo, se puede leer las primeras letras del nombre de Herodoto y, por tanto, representaría a la Historia.

Ingresó en el Prado procedente del Casino del príncipe en 1870, con el número 5582, siendo el único ejemplar en el que figuraban sus medidas (117 x 113 cm). Actualmente se custodia en el almacén norte del edificio Villanueva del museo (planta 2, 33 A).



p. 73. Roleos y pájaros

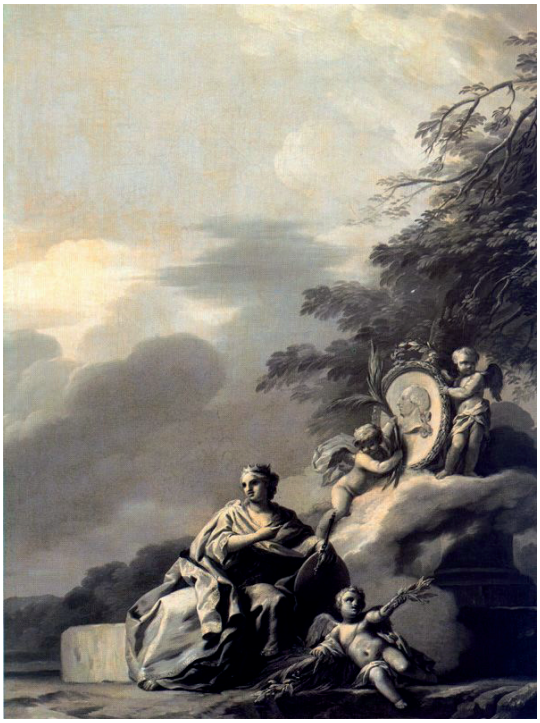
1775.
41,5 x 206 cm.
Núm. inv. P5059.
Ins: a la derecha y en rojo, en la vertical de ambas representaciones, «*5585/ 5586*».
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), pp. 64 y 65; Morales y Marín (1991), núms. 247-248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 526 y 527, pp. 299 y 300; López Marsá (1994), pp. 49-56; Orihuela (1996), p. 595; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 180-183; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Reuter (2008a), pp. 4 y 5.

En la cuenta presentada por Castillo, este estrecho cuadro figuraba como dos lienzos independientes de ocho dedos y medio de alto por siete pies y dos dedos de ancho cada uno (14,45 x 198,7 cm). Actualmente mantiene un único número de inventario y se identifica como *Decoración pompeyana con roleos, aves y flores*.

En el centro de ambas composiciones, se representa un ave en posición heráldica, en consonancia con los motivos que rematan los ejemplares de la colgadura de la pieza. Bajo ellas, se desarrollan sendos roleos vegetales, con ligeras variantes en cuanto al tipo y color de las flores o la disposición de las mismas.

Es probable que las aves fuesen de mano del madrileño y los elementos ornamentales de los ya citados pintores-ayudantes ejecutados por modelos suyos.

Desde 1946 y por orden ministerial, está depositado, en buenas condiciones de conservación, en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, donde está expuesto.



P. 74. Alegoría de Carlos III y de la Monarquía

1775.
93 x 73 cm.
Núm. inv. 71-3-1.
Ins: abajo a la derecha, «*del Castillo f. 1775*».
Óleo sobre lienzo.
Musée Goya. Castres.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 285; Baticle, Bottineau y Pérez Sánchez (1980), núm. 6, p. 55; Espinós Díaz (1986), pp. 407-409; Bottineau (1986b); Checa Cremades (1992), pp. 157-177; Augé (1997), pp. 55 y 56; Augé y Pérez Sánchez (2002), núm. 19, pp. 96 y 97.

El *Plano del Real Sitio de Aranjuez* (1773), dividido en dieciséis partes, fue dibujado por el capitán de ingenieros Domingo de Aguirre y grabado por Juan Antonio Salvador Carmona. En el ángulo inferior derecho del plano, se ideó una *Alegoría de Carlos III y de la Monarquía*, según una composición original de José del Castillo grabada por su amigo Manuel Salvador Carmona.

El presente cuadro es el modelo que, al óleo sobre lienzo, pintó el madrileño para que Carmona ejecutase el grabado.

Sobre una gruesa losa de piedra, se representa, en posición sedente, la figura alegórica de España. Coronada y vestida con túnica y manto, sostiene con su mano izquierda un cetro y un escudo y con su mano derecha señala al grupo situado detrás de ella. Éste está constituido por una basa y un fragmento de fuste cubierto parcialmente por una nube. Sobre la nube, se sitúan dos amorcillos que, portando una palma, símbolo de la Victoria, y una corona de laurel, símbolo de la Paz, sostienen el retrato, en óvalo de perfil y busto grabado, de Carlos III. Tras ellos, un esbelto árbol, de espeso ramaje, se desarrolla a lo largo del flanco derecho del lienzo. A los pies de España se emplaza un tercer amorcillo, que, reclinado sobre hojas de palmas y ramas de olivo, sostiene una ramita. La escena se completa con la representación de un accidentado terreno, arboleda y elevación montañosa sobre la que se desarrolla un extenso celaje cubierto de nubes.

La obra sigue el modelo alegórico de España que Giaquinto representó al fresco en el actual salón de Columnas del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10003104), aunque aquí el paisaje adquiere un mayor protagonismo, conectando este pequeño lienzo con los trabajos de Castillo para la fábrica de tapices.

La escena, ejecutada en grisalla, viene a desarrollar sus volúmenes a través de un juego de luces y sombras, desde el blanco hasta el negro, pasando por una amplia gama de gises, como si se tratase de un dibujo, facilitando así su traducción a la plancha de cobre.

Como muy bien señala Fernando Checa, por su claridad expositiva, este *modellino* es un buen ejemplo de los nuevos ideales clasicistas que se estaban implantando en la Corte durante el reinado de Carlos III, muy alejado de las ya superadas vedadas representaciones alegóricas elitistas de difícil lectura e interpretación.

Pinturas para tapices destinadas a la decoración del gabinete de la princesa de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (p. 75-80) [véase capítulo 6.8]

p. 75. Dos figuras con guirnaldas (tomo i, fig. 63)

1776.

276,5 x 182 cm (3 cm de fondo).

Núm. inv. 5066.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).

Bibl.: Sambricio (1950), p. 289; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), p. 65; Morales y Marín (1991), núms. 252-254, pp. 180-182; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 502, p. 289; Orihuela (1996), p. 598; Morales y Marín (1998), p. 614; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Reuter (2008a), p. 7; Sanz de Miguel (2012), figs. 3 y 4, pp. 28-47.

Enmarcada por una cenefa de fondo encarnado (decorada con festones de flores, aves y cuadros con molduras doradas y representaciones de animales en blanco sobre fondo azul), se representa, sobre un fondo púrpura, con festones de flores y moldura dorada tallada, una escena, en formato rectangular moldurado, con dos figuras: una femenina y una masculina. La figura femenina, vestida con manto anaranjado y túnica blanca, está de perfil, sentada sobre un banco con patas de bestia quimérica. Con su mano izquierda porta una rama de laurel. A su lado y de pie la figura masculina, que, portando un arco, se apoya sobre un basamento. Está coronada por una diadema y vestida con túnica verde, manto carmín embozado y botas altas. A sus pies y contra el basamento, se sitúa una aljaba con flechas. Completa la escena, un fondo cerrado en esquina con sillares de piedra y una superficie terrosa, que no se corresponde con la arista del fondo.

La escena figurada es una copia literal de una estampa de *Le Antichità di Ercolano Esposte* (vol. II, 1760, lám. XVII, p. 113), según el dibujo de Roccus Pozzi grabado por Nicolo Vanni. Castillo recoge las tonalidades cromáticas según las indicaciones que se explican en la descripción de la obra. Las figuras se relacionan con Apolo y Diana, aunque, como señala Walletta, la figura femenina también se puede interpretar como Ifigenia, Polisena o Casandra. Carlos Sanz apunta que podrían tratarse de Apolo y Casandra, pudiéndose entender como una escena de «Amor entre hermanos» o el «Amor maldito».

En la zona superior, se inscribe un óvalo con moldura lisa coronada por una decoración floral y un nudo de cintas en su remate, que no figura en el tapiz ejecutado por su modelo. El óvalo daba nombre al gabinete y hacía las veces de claraboya que iluminaba la escalera interior, por lo que no se inscribe elemento decorativo alguno.

Por orden ministerial, desde 1946, está depositado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, donde está expuesto en la actualidad.



P. 76. Ménade danzante con sítula y patena

1776.
146,5 x 110,5 cm (2,5 cm de fondo).
Núm. inv. 5057.
Óleo sobre lienzo.
Tribunal Supremo de Justicia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 289; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), p. 65; Morales y Marín (1991), núms. 252-254, pp. 180-182; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 499, p. 288; Orihuela (1996), p. 597; Morales y Marín (1998), p. 613; Reuter (2006), tomo II, p. 681; Reuter (2008a), p. 7; Sanz de Miguel (2012), figs. 4 y 9, pp. 28-47.

Sobre un fondo oscuro enmarcado por una moldura tallada, una figura femenina flota en el aire tocada por una corona de espigas. Viste con túnica y manto verde y tiene el pecho derecho descubierto. Con su mano derecha sostiene una cesta y con la izquierda un plato. Alrededor suyo, se desarrolla una cenefa decorativa con festones y guirnaldas de flores unidos mediante borlas y boches dorados sobre fondo encarnado.

La escena figurada es una copia literal de una estampa del primer volumen de *Le Antichità di Ercolano Esposte* (1757, lám. XXIII, p. 123), según dibujo copiado por Camilo Paderni y grabado por Filippo Morghen. Según la edición impresa, la figura se identifica con una bailarina o danzante, mientras que Anna Reuter se inclina por considerarla una representación de Ceres.

Por orden ministerial, estuvo depositado en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Hoy en día y nuevamente por depósito del Prado, está en el Tribunal Supremo de Justicia en Madrid.



P. 77. Ménade danzante con tirso

1776.
146,5 x 110,5 cm (2,5 cm de fondo).
Núm. inv. 5064.
Óleo sobre lienzo.
Tribunal Supremo de Justicia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 289; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), p. 65; Morales y Marín (1991), núms. 252-254, pp. 180-182; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 500, pp. 288 y 289; Orihuela (1996), p. 597; Morales y Marín (1998), p. 613; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Reuter (2008a), p. 7; Sanz de Miguel (2012), figs. 8 y 10, pp. 28-47.

Pareja de la obra anterior, únicamente se diferencia con ésta en la figura femenina central. Tocada con una diadema roja y vestida con túnica y manto celeste, la figura flotante porta con su mano derecha un ramo de cedro y con la izquierda un cetro. Se identifica con el dibujo de una bailarina o danzante y por ciertos atributos que tiene con Venus, según el dibujo de Camilo Paderni grabado por Filippo Morghen para el primer tomo de *Le Antichità di Ercolano Esposte* (1757, lám. XXIV, p. 129). Por el cetro, Anna Reuter identifica la figura femenina de cabellos rubios con Juno.

Ha tenido la misma suerte que el anterior y hoy en día está expuesto en el Tribunal Supremo de Justicia de Madrid.



P. 78. Amorcillo sobre biga tirada por delfines

1776.
91,5 x 158 cm.
Núm. inv. 5065.
Óleo sobre lienzo.
Tribunal Supremo de Justicia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).

Bibl.: Sambricio (1950), p. 289; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), p. 66; Morales y Marín (1991), núms. 252-254, pp. 180-182; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 501, p. 289; Orihuela (1996), p. 598; Morales y Marín (1998), p. 614; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Reuter (2008a), p. 7; Sanz de Miguel (2012), figs. 5 y 6, pp. 28-47.

En formato rectangular como corresponde a un sobrebalcón, Castillo recoge, según lo inscrito en su cuenta, un amorcillo que conduce un carro tirado por dos delfines, sobre un fondo neutro enmarcado por una cenefa dorada y tallada. Alrededor de la escena, se sitúa una cenefa decorativa con festones de flores y pájaros, en cuyos ángulos se sitúan registros con marcos dorados de jarrones en grisalla sobre rombos azules.

La escena figurada es una copia parcial del lado derecho de una estampa del primer volumen de *Le Antichità di Ercolano Esposte* (1757, lám. xxxvii, p. 197), según el dibujo realizado por Francisco de la Vega y grabado por Roccus Pozzi, que lo identifica con un genio del sueño.

Como las dos obras anteriores, se conserva, por depósito del Museo Nacional del Prado, en el Tribunal Supremo de Justicia de Madrid.

p. 79. Danzantes (tomo i, fig. 64)

1777.
274,5 x 342,5 cm (3 cm de fondo).
Núm. inv. 5068.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Nacional Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 289 y 290; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1983), p. 66; Morales y Marín (1991), núms. 255 y 256, pp. 182 y 183; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 504, p. 290; Orihuela (1996), p. 597; Morales y Marín (1998), p. 614; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Reuter (2008a), p. 8; Sanz de Miguel (2012), fig. 12, pp. 28-47.

En el centro de la composición y sobre un fondo cárdeno con festones, se representan tres escenas enmarcadas por sendas molduras doradas. En la parte inferior y en formato rectangular, cuatro figuras bajo un pórtico dórico, vestidas con túnicas y mantos de varios colores, bailan en distintas posiciones cogidas de las manos. Entre las columnas, se aprecia, en la lontananza, un paisaje en diferentes términos hacia la lejanía, con arboledas, un río y una cadena montañosa. Sobre esta representación, el madrileño pinta un jarrón de mármol con flores. Del jarrón se despliegan vástagos con hojas de vid que rodean dos tondos donde se inscribe un amorcillo en grisalla sentado sobre una nube en un fondo de ágata en cada uno. El amorcillo de la izquierda sostiene entre sus manos una aljaba y el de la derecha porta

una estrella. La obra se encuadra a través de una cenefa decorativa sobre fondo encarnado, con festones de flores y pájaros, en cuyos ángulos y mitad de sus bandas, se sitúan registros con representaciones de aves y animales fantásticos en grisalla sobre fondo oscuro.

En este caso, Castillo se basa en la representación figurada en un relieve antiguo, las *Danzantes Borghese* (núm. inv. MR 747, Museo del Louvre, París), que sin duda debió de ver y estudiar en las colecciones de la villa Borghese en Roma, cuando fue pensionado por la Academia entre 1758-1764. De igual manera, pudo haberlo recogido de la antología de François Perrier: *Icones et Segmentaillustrium e marmore Tabularum quae Romas adhuc extant* (láms. 19 y 20) de 1638 o en las *Nuptiales Choreae de Admiranda Romanarum Atniquitatum ac veteris Sculpturae* de 1693 (láms. 63-64) de Pietro Santi Bartoli y Giovanni Pietro Bellori, con diferencias significativas.

El madrileño reduce la escena a cuatro figuras femeninas, en lugar de las cinco del relieve clásico para disminuir la marcada horizontalidad de la escena, rompiendo la cadena que acentuaba dicho efecto. Las pilastras que introduce, en número de seis, son dóricas y no corintias y elimina en cada una su basa, lo que hace que se apoyen directamente sobre el suelo. El paisaje que se abre detrás del pórtico, también es perceptible en la estampa de Bartoli y Perrier, pero no así en el relieve, interpretado a la manera de sus trabajos para la fábrica de tapices. Sanz de Miguel encuentra en la representación de la pirámide analogías con la pirámide de Cayo Cestio y, en la representación del templo, concomitancias con el Panteón de Roma. Como muy bien apunta Reuter, Castillo tuvo que elegir él mismo las gamas cromáticas que debían de armonizar con el resto del conjunto, a partir de colores puros en clara sintonía clasicista, como se le había impuesto a través de las directrices de Mengs.

Por orden ministerial, desde 1946, está depositado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

P. 80. NINFAS ADORNANDO UN CANDELERO (TOMO I, FIG. 65)

1777.
274,5 x 349 cm (3cm de fondo).
Núm. inv. 5067.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: SAMBRICIO (1950), p. 290; ESPINÓS DÍAZ, ORIHUELA y ROYO VILLANOVA (1983), p. 66; MORALES Y MARÍN (1991), núms. 258 y 259, pp. 184 y 185; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núm. 503, p. 290; ORIHUELA (1996), p. 597; REUTER (2006), tomo II, p. 682; REUTER (2008a), pp. 8 y 9; SANZ DE MIGUEL (2012), fig. 11, pp. 28-47.

Pendant del anterior, el cuadro se estructura de la misma forma que *Danzantes*. La escena rectangular se compone, en esta ocasión, de cuatro figuras situadas, al igual que su

compañero, debajo de un pórtico. Dos de ellas flanquean un candelero encendido que están adornando con guirnaldas de flores. En los extremos, dos figuras bailan: la de la izquierda porta frutos y espigas y la de la derecha una corona de laurel y el *tirsos* con una *taina*. Entre las columnas y en la lejanía, como ya sucediese con *Danzantes*, se representa un paisaje, en diferentes términos hacia el fondo, con arboledas, un río y una cadena montañosa.

El jarrón de mármol situado encima de la escena anterior presenta cierta variedad en el tipo de flores respecto a *Danzantes*. Y como aquél, en los tondos, se representan amorcillos en grisalla. En esta ocasión, están coronados con laureles y transcriben los modelos de sobrepuertas de la pieza del tocador de la princesa del Palacio del Pardo en Madrid: la *Arquitectura* y la *Música*. El amorcillo de la izquierda sostiene entre sus manos tres coronas de laurel y el de la derecha porta en su mano derecha un ave, mientras que con la izquierda sostiene un reloj de arena y, a su lado, un haz consular.

Como en el caso anterior, para la escena rectangular, Castillo se basa en un relieve antiguo de la colección Borghese de Roma, el *Sacrificio Borghese* (num. inv. MR 822, Museo del Louvre, París)**,** que pudo haber recogido en Roma o, como parece lo más probable, haber utilizado los grabados de Perrier o Bartoli y Bellini: *Nuptiale Festum*.

El madrileño cambia el sentido semántico del relieve original y de las estampas, aportando un sentido más decorativo, como corresponde a un tapiz destinado a un gabinete principesco. Es característico como Perrier eliminó la representación del templo clásico del lado izquierdo, añadiéndole por el otro extremo una de las esculturas de ménades de Calímaco, de la que el rey Carlos III poseía una copia en las colecciones reales (E000043, Museo Nacional del Prado, Madrid). Castillo recoge fielmente la estampa, pero elimina el cánido muerto, que sostiene la ménade con su mano izquierda, por una corona de laurel, para evitar cualquier tipo de referencia a un sacrifico o fiesta báquica, favoreciendo el carácter decorativo de su pintura. Como en el caso anterior, el madrileño elimina los basamentos de las columnas dejando que los fustes se asienten directamente sobre el suelo y cambia el orden corintio por el dórico. Asimismo, elimina cualquier referencia al paisaje clasicista de la estampa e introduce uno de su propia cosecha, abriendo más la escena a través del suelo enlosado. Por el contrario, Castillo introduce, en el motivo central, una tercera guirnalda que une las dos figuras que se sitúan a sus lados a modo de tenantes.

Como *Danzantes*, por orden ministerial y desde 1946, está depositado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.



P. 81. El príncipe Carlos Antonio de Borbón vestido con el manto de la orden del Toisón de Oro [véase capítulo 7.6]

h. 1777.

130 x 110 cm.

Ins: en la cortina, «*G*».

Óleo sobre lienzo.

Colección Enrique Calderón. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 285; Morales y Marín y Arnaiz (1988), núm. 19, pp. 170 y 171; Arnaiz (1999a), núm. 40, p. 101; Cánovas del Castillo (2004), tomo II, pp. 374-377; Jordán de Urríes y Sancho (2009), núm. 20, pp. 147, 150 y 151.

Dado a conocer por José Manuel Arnaiz, este retrato del príncipe Carlos Antonio de Borbón se viene atribuyendo, desde hace años, al pintor madrileño Antonio González Velázquez. Se le ha comparado con el retrato del duque de Híjar pintado por éste, a pesar de que el parecido no va mucho más allá de la posición de las piernas. Se ha fechado entre 1763 y 1766, según la edad que presenta el efigiado, y se ha relacionado con los derechos del Príncipe sobre el trono español. El citado Arnaiz añadía que el anagrama con la letra «G» que presenta el cuadro en su superficie se refiere a su autor, pues lo había encontrado en algunos dibujos atribuibles a González Velázquez. Soledad Cánovas del Castillo, siguiendo

a Arnaiz, lo recoge con la misma autoría y lo fecha en 1763, mientras que José Luis Sancho, fechándolo en ese mismo año, lo viene a relacionar con el matrimonio de Carlos Antonio de Borbón y María Luisa de Parma, cuando el Príncipe contaba 27 años de edad. Este último entendió el anagrama como la inicial del primer apellido del pintor, aunque, como es sabido, Antonio González Velázquez siempre firmó y se le citó como Antonio Velázquez, para diferenciarle de su homónimo pintor Antonio González Ruiz.

Es obra que se debe de atribuir a José del Castillo por razones estilísticas y relacionar con uno de los dos retratos que pintó del Príncipe vestido con el hábito de la orden del Toisón, como así señalaría él mismo años después. En 1777, el madrileño ejecutó dos retratos del Príncipe: uno de grandes dimensiones, que fue enviado al duque de Grimaldi, embajador de España ante la Santa Sede, que pendió en una estancia del Palacio de España en Roma, y por el que percibió, a comienzos de agosto de ese año, 2.000 reales, y otro, más pequeño, del que se desconoce su suerte. Ceán Bermúdez llegó a afirmar que los citados retratos eran de Carlos III. Sin embargo, en las notas recogidas años antes sobre el madrileño para la redacción de su *Diccionario*, apuntó que eran del Rey y, por tanto, de Carlos IV, aún Príncipe en este lienzo. Es probable que la «G» que se inscribe en la tela, se refiera al destinatario del cuadro, el duque de Grimaldi, y que se identifique con el retrato enviado a Roma.

La fecha propuesta, en función de la edad del retratado, no dificulta poder identificarlo con la pintura enviada a Roma en 1777, pues el cuadro recoge el modelo creado por Mengs en 1766, poco después del enlace matrimonial del Príncipe con María Luisa de Parma (P2188, Museo Nacional del Prado). Este modelo funcionó como retrato oficial de Carlos Antonio de Borbón hasta 1782, fecha en la que el pintor de cámara Mariano Salvador Maella renovó el prototipo.

Situado en una estancia, que Sancho identifica con una pieza del Palacio real de Madrid, Castillo representa al príncipe de Asturias de pie, vestido con ropa talar, manto de terciopelo carmín y chaperón de lana. Lleva en el pecho la insignia de la orden del Toisón de Oro. Apoya su mano izquierda sobre una cadera, mientras que con su brazo derecho parece que invita al espectador a entrar en la estancia. A la izquierda del lienzo se aprecian dos grandes ventanas o balcones por los que entra la luz que baña la estancia y resalta la estampa del Príncipe.

Es indudable la influencia que sobre esta pintura ejerció el retrato del rey *Carlos II vestido con el hábito de la orden del Toisón* de Juan Carreño de Miranda (1677, colección Harrach, Rohrau), aunque en ésta que nos ocupa, más que afirmar los derechos del Príncipe sobre el trono de España, reivindica para sí una orden estrechamente vinculada a la Monarquía española. No sería gratuito señalar que, precisamente, en 1777 se cumplía el centenario de la muerte de Carlos el Temerario en la batalla de Nancy (5 de enero de 1477, momento en el que la orden del Toisón pasó a la dinastía de los Habsburgo), que se restaurasen las pinturas del Casón del Buen Retiro, en cuya bóveda se representa la *Alegoría de la orden del Toisón de Oro*, o que, en 1778, y esta vez sí, Antonio González Velázquez pintase una alegoría de la orden del Toisón, grabada por Manuel Salvador Carmona.

Pinturas para tapices destinadas a la decoración de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid (p. 82-92) [véase capítulo 7.7]

p. 82. El parque del Retiro con paseantes (tomo i, fig. 93).

1777/1779.
262 x 364 cm.
Núm. inv. P5067.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Historia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Enríquez (1926), núm. 1.213, p. 326; Sambricio (1950), p. 293; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), láms. 15-18, pp. 19 y 39; Held (1971), núm. 231, p. 139; Baticle, Bottineau y Pérez Sánchez (1980), fig. 312, p. 217; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982), p. 128; Pérez Sánchez y Díez (1990), pp. 116 y 117; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núm. 532, pp. 302 y 303; Tovar Martín, Urrea, Díez, y Esteban leal(1992), núm. 38, pp. 118, 120 y 121; Orihuela (1996), p. 611; Morales y Marín (1998), fig. 1, p. 617; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Alvar (2010), fig. 70, p. 315; Maier Allende (2010), pp. 6-29.

Este cuadro, de grandes dimensiones, estuvo destinado a un tapiz que debía de decorar el paramento este de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid. En él se representa una vista del real sitio del Buen Retiro. Castillo se enfrenta con una panorámica frontal en un único escenario de representación: el jardín ochavado del real sitio del Buen Retiro; lo que obliga al espectador a hacer un recorrido visual de izquierda a derecha por todos los elementos de la representación. Para ello, articula la escena en tres grupos de figuras encerradas en pirámides compositivas: en el primero y a la izquierda, se sitúa un conjunto de cuatro personajes, en el que un jardinero vestido de majo vende un ramo de flores a una dama, mientras que un petimetre, corto de vista, busca una moneda con la que gratificarle; a la derecha dos militares y una dama, flanqueados por un esbelto árbol, observan una estatua de Isis sobre un pedestal, con el jarro y el sistro, que se viene a identificar con uno de los vaciados de Mengs enviados desde Roma tras su muerte; y en el centro, en un segundo término, un caballero y una dama suben unos escalones para acceder al parterre. Este sencillo recurso abre el campo visual para situar en el límite escenográfico -la tapia del fondo- varias figuras: un jardinero con una cesta sobre la cabeza, dos señoras al pie de unos grandes árboles (una de ellas con un niño) y otra pareja de mujeres sentadas en el pretil de la tapia del fondo, lugar donde se asoman un caballero, una señora y un niño, mirando el jardín de la reina, donde se ubica parte del Palacio del Buen Retiro y la escultura ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca (1640). La escena se encuadra a través de un grupo de árboles que se alzan en el centro y al fondo de la composición, dividiendo el cerramiento visual del

cuadro en dos partes: a la izquierda árboles, parte de un río, cadena montañosa y un extenso celaje, y a la derecha, detrás de la tapia, una arboleda y el palacio, sobre el que se despliega una espesa columna de humo que cubre el ángulo superior derecho del cuadro. Tal vez, con ello, se haga referencia a los hornos de la fábrica de la China ubicada en la ermita de San Antonio del Buen Retiro.

Castillo consolida su maestría como compositor de escenas, asimilando completamente las enseñanzas del francés Michel-Ange Houasse. Rompe con el sistema de planos múltiples y bien definidos hacia la lejanía y unifica el espacio de representación a través de la ubicación de las figuras en el escenario y la propia escala de los personajes en la escena; respaldado por su acertado juego de luces y sombras y la degradación de tintas en la lejanía. Un sistema que volverá a desarrollar con menos fortuna en *La pradera de San Isidro*.

Las figuras están indudablemente tomadas del natural, llenas de gracia y de una delicadeza propias del movimiento rococó, donde destacan las calidades de las superficies.

Por real orden, desde 1924, está depositado, en buenas condiciones de conservación, en el antiguo Museo Municipal de Madrid, hoy Museo de Historia (inv. 1790).



p. 83. Tres floreras vendiendo claveles en la calle de la Montera
1777/1779.
262 x 130 cm.
Núm. inv. P5521.
Óleo sobre lienzo.

Embajada de España. Londres (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Sambricio (1950), pp. 293 y 294; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 19, pp. 19 y 39; Held (1971), núm. 230, p. 138; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 531, pp. 301 y 302; Orihuela (1996), p. 627; Morales y Marín (1998), p. 616; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Orihuela, y Pérez (2015), p. 148.

Este modelo sirvió para el paño que cubría el paramento central del muro meridional de la pieza de vestir del príncipe, en el real sitio del Pardo, flanqueado por dos balcones. En primer término y agrupadas en un triángulo, un grupo de siete figuras, entre las que se encuentran tres ramilleteras, venden su género (claveles y perpetuas dice Castillo) a una dama con basquiña y mantilla. Junto a ella, se sitúa un niño, que sujeta un ramillete con su mano derecha, mientras que con la izquierda agarra la basquiña de la dama. Entre la señora y la ramilletera, aparece un majo, con capa y sombrero de ala recogida, que intenta ajustar el precio de la venta. Detrás, un mozo de cordel, que lleva sobre su hombro un tiesto de claveles. En un segundo término y cerrando la escena, se aprecia, a los pies de un edificio, un vendedor de agua de cebada y dos damas con mantilla.

Castillo sitúa la escena en la bajada de la calle de la Montera hacia la Puerta del Sol de Madrid, donde se aprecia, una vista parcial de la Casa de Correos. El formato estrecho de la pintura obliga al pintor a valerse de un triángulo para agrupar las figuras, en número impar, según las enseñanzas de Mengs. Del mismo modo y dada su altura respecto a su anchura, representa un árbol con el ramaje caído para encuadrar la escena, eliminando el número de planos en profundidad. Las figuras, propias de su repertorio, están impregnadas de un cromatismo suave y brillante, con grandes matizaciones.

Por real orden, desde 1928, está depositado en la Embajada de España en Londres.

P. 84. Una naranjera y dos majos junto a la fuente del Abanico (tomo I, fig. 95)

1777/1779.
267 x 95 cm.
Núm. inv. P3936.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Historia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado. Madrid).
Bibl.: Enríquez(1926), núm. 1.161, p. 324; Sambricio (1950), p. 294; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 20, pp. 19 y 39; Held(1971), núm. 229, p. 138; Baticle, Bottineau y Pérez Sánchez (1980), fig. 198, núm. 514, p. 217; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982), p. 129; Pérez Sánchez y Díez (1990), p. 117; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 530, p. 301; Tovar Martín, Urrea, Díez, y Esteban leal (1992), núm. 40, pp. 124-126; Orihuela (1996), p. 616; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 681.

En esta ocasión, Castillo sitúa la escena en la fuente del Abanico. Lugar estratégico enclavado en el cruce del paseo de la Florida con el camino de San Bernardino, a orillas de la ribera del Manzanares, que conducía al real sitio del Pardo. La fuente fue erigida para suministrar agua al Prado Nuevo y parece ser que ya estaba ejecutada en 1770, cuando el arquitecto Ventura Rodríguez trazó sobre el río el puente de las lavanderas o del Abanico. En el siglo XIX, quedaría sumamente modificada; hoy en día ha desaparecido.

En primer término, el madrileño representa a una naranjera recostada sobre su cesta. Dos majos apoyados contra la esquina de una tapia, a los cuales Castillo denomina como «tunos», la han dicho «algún requebrajo». Uno de ellos pica tabaco, mientras el otro le acerca el papel. Detrás de la tapia se aprecia una arboleda a la derecha y la somera visión de una elevación montañosa. El resto lo cubre un extenso celaje.

Castillo opta en esta pintura por un juego sencillo de diagonales entrecruzadas, en zigzag, que conduce la mirada del espectador hacia la vertical del lienzo, unificando los elementos situados en los distintos planos de la composición. El tapiz por su modelo quedó enclavado a la derecha de la chimenea del paramento occidental de la pieza.

Como *El parque del Retiro con paseantes*, desde 1924, está depositado en el Museo de Historia de Madrid, en buen estado de conservación.



P. 85. Vendedora de cuajada ante el convento de las Salesas (mediodía)
1777/1779.
264 x 64 cm.

Núm. inv. P6321.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 294; Sambricio (1957), lám. 21, pp. 19 y 39; Held (1971), núm. 232, p. 139; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 533, p. 303; Orihuela (1996), p. 614; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

A pesar de que esta pintura ha sufrido un profundo deterioro, perdiendo gran parte de su película pictórica, por el profundo craquelado de su superficie, se ha preferido registrar en este apartado con la esperanza de que se pueda llegar a restaurar y recuperar, al menos en parte, el modelo que llegó a ser. Por este motivo, el estudio sobre la obra se va a realizar a partir de lo que tímidamente deja intuir el cuadro y el tapiz ejecutado por su modelo; un ejemplar que pendía a la izquierda del muro sur, entre uno de los dos balcones y el paramento oriental de la estancia.

La escena se localiza en la plazuela de las Salesas de Madrid, al pie del convento de la Visitación, donde una anciana vende cuajada (sólo se aprecia en el cuadro parte de su brazo en jarra y su basquiña) a una moza (de la que se puede ver la cofia y su delantal) ante la atenta mirada de un simple, que recuerda al retrato que Castillo ejecutó de *Blas Lobo* (1778).

Una pirámide compositiva de tres figuras colosales muy apropiada para el formato de este ejemplar, a partir del cual, se representa el escenario urbano. Según la cuenta presentada por el madrileño, en el costado de la fachada, visible en el lado izquierdo de la pintura, se sitúa un letrero, que pende de una de las ventanas, en el que se representa una casa de alquiler de caballos y, al fondo, se vislumbra la cúpula y parte de la fachada de la iglesia del convento de las Salesas Reales.

Ingresó en el Prado, en 1870, procedente del Casino del príncipe: «Una vista del convento de las Salesas y una muger vendiendo cuajada a una moza que tiene un plato en la mano… José del Castillo». Actualmente enrollado en el almacén del edificio de los Jerónimos del museo (depósito 04, armario B, rollo P-12).

p. 86. Un paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro (tomo I, fig. 96)

1780.
270 x 380 cm.
Núm. inv. P3934.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Historia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Enríquez (1926), núm. 1.221, p. 326; Sambricio (1950), p. 293; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), láms. 15-18, pp. 19 y 39; Held (1971), núm. 231, p. 139; Baticle, Bottineau y Pérez Sánchez (1980), núm. 516, p. 217; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982), p. 128; Arnaiz (1987), lám. 47, p. 92;

Robertson (1988), p. 48; Chueca Goitia (1988), tomo I, p. 211; Pérez Sánchez y Díez (1990), p. 118; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 535, pp. 303 y 304; Tovar Martín, Urrea, Díez, y Esteban leal (1992), núm. 39, pp. 118, 120 y 121; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1992), p. 186; Orihuela (1996), p. 616; Morales y Marín (1998), fig. 2, p. 617; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

Segunda vista del real sitio del Buen Retiro dentro de esta misma serie. Su tapiz correspondiente campeaba en toda la superficie del muro septentrional de la estancia. El madrileño se ha decantado esta vez por representar una escena de paseo en el Estanque grande del real sitio del Buen Retiro, compuesta por doce figuras: de izquierda a derecha, en primer término, tres petimetres situados en un banco; uno de los cuales, con galantería, saluda a una dama de un segundo grupo. Éste está formado por una petimetra acompañada de una ama de cría y lo que parece un enano, quien, llamando la atención de su dama, señala al centro de la composición. Allí se sitúan unos patos del estanque. A la derecha, se emplaza otro grupo formado por cuatro personas: tres damas y un militar; una de las cuales, está dando de comer a los patos. En un término más alejado, dos majos dan de comer a unas aves. Cierra la composición, por el flanco derecho, un gran árbol que se desarrolla en la vertical. En un segundo término, se representa el estanque con sus arboledas, pudiéndose divisar en la orilla de enfrente, un embarcadero. Al fondo, una cadena montañosa y amplio celaje.

Exquisita obra, llena de matices y alegres juegos cromáticos, donde son perceptibles los modos de hacer del pintor (a través de apuntes del natural) y la influencia ejercida por el pintor francés Michel-Ange Houasse (véase P82).

El Estanque grande estaba flanqueado por seis torres que funcionaban como embarcaderos (elemento que recoge Castillo al fondo de la composición y que ya representó Juan Martínez del Mazo o Benito Manuel Agüero en la *Vista del Estanque grande del Buen Retiro* del Museo de Historia de Madrid), en cuyo centro se situaba una pequeña isla ovalada de la que partía el llamado Río grande, que desembocaba en la ermita de San Antonio de los Portugueses. En 1767, Carlos III permitió el acceso a los jardines de palacio durante todos los días de verano y otoño, desde las 12 de la tarde hasta las 9 de la noche, media hora antes de que se cerrasen sus puertas. Jesús Urrea recogió la normativa impuesta al público para que los paseantes guardasen la compostura y la debida decencia durante las jornadas de visita. Se prohibía llevar monteras y redecillas o el uso de la mantilla. Por un módico precio, se podía alquilar unas sillas de paja, aunque las personas eran libres de sentarse en los bancos del parque, donde no se permitía tomar refrescos. Algunos de estas prohibiciones, intencionadamente o no, las introduce en la escena Castillo, ya fuese porque no se cumplían, ya por recoger simplemente una serie de tipos y situaciones.

Como muchos otros cuadros de la serie, por real orden y desde 1924, está depositado en el antiguo Museo Municipal de Madrid, hoy Museo de Historia (inv. 1790), en buen estado de conservación.

P. 87. Bollera en la puerta de San Vicente (tomo I, fig. 97)

1780.
270 x 380 cm.
Núm. inv. P3934.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Historia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Enríquez (1926), núms. 1.161 y 1.162, p. 324; Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 25, p. 19; Held (1971), núm. 235, p. 140; Baticle, Bottineau y Pérez Sánchez (1980), núm. 515, p. 217; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982), p. 129; Pérez Sánchez y Díez (1990), p. 117; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 534, p. 303; Tovar Martín, Urrea, Díez, y Esteban leal (1992), núm. 41, pp. 124-126; Orihuela (1996), p. 616; Morales y Marín (1998), p. 618; Iglesias (2001), p. 318; Sancho (2002), pp. 170-173; Almagro Gorbea (2003), p. 278; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

La fuente de Mascarones (1775), situada enfrente de la puerta de San Vicente, en la confluencia del paseo de la Florida y la cuesta de San Vicente, fue desplazada de su ubicación original en 1871, desapareciendo definitivamente al construirse el asilo de las Lavanderas (1890). Fue diseñada por Francesco Sabatini y esculpida por Francisco Gutiérrez. Estaba constituida por un cuerpo, con un mascarón en cada uno de sus cuatro frentes, a modo de surtidores, simbolizando un río, con una cornisa de cuatro estribos sobre la que se situaba un niño montado en un delfín, sosteniendo una concha. Esta hacía las veces de surtidor, cayendo el agua en el pilón.

En dicho emplazamiento, Castillo sitúa, en composición triangular y a la izquierda, una vendedora que ofrece una rosquilla a un niño, mientras sostiene con sus manos una montera llena de bollos. El niño, de pie, está acompañado por su madre y un majo embozado, que con su mirada se dirige a dos jóvenes que, tímidamente cubiertas con sus mantillas, se sitúan en un segundo término. Al fondo se desarrolla la representación de la citada fuente de Mascarones. El resto de la escena se cubre con una arboleda y un extenso celaje.

El madrileño, como en otras ocasiones, sigue una composición piramidal y utiliza un número impar de figuras (contando con el remate de la fuente de Mascarones). Construye las figuras a partir de grandes planos cromáticos, de luminosas gamas, traduciendo de forma exquisita las diferentes calidades del lienzo (véase la magnífica transcripción del género de la bollera). Cabría destacar, en este ejemplar, la perfecta degradación de tintas que experimentan las figuras y los objetos del cuadro según se alejan del primer término. Por el contrario, son perceptibles ciertos fallos de perspectiva en el puesto de la anciana, que sólo se entiende si el deseo del pintor era mostrar su contenido.

Como tantos otros, desde 1924, está depositado en Museo de Historia de Madrid. No se ha conservado ningún tapiz por su modelo.

p. 88. Estudio de un pintor (tomo i, fig. 3)

1780.
105 x 160 cm.
Núm. inv. P3534.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 27, pp. 19 y 39; Sánchez Cantón (1965), lám. 201, p. 216; Held (1971), núm. 236, pp. 140 y 141; Baticle, Bottineau y Pérez Sánchez (1980), núm. 7, p. 56; Pérez Sánchez (1980), pp. 118 y 119; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981a), p. 62; Pérez Sánchez (1983a), núm. 19, pp. 142 y 143; Morales y Marín (1986), lám. 152, p. 176; Iglesias (1988), tomo 2, núm. 66, p. 462 ;Moreno de las Eras (1989), p. 51; Orihuela (1996), p. 612; Kasl y Satratton (1997), lám. 99, p. 218; Morales y Marín (1998), fig. 3, p. 618; Mena Marqués (2000), pp. 112 y 113; Sancho(2002), pp. 170-173; Portús Pérez(2003), p. 175; Roettgen (2003), vol. ii, p. 367; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Suárez Huerta (2010), pp. 18-43; Zanardi (2016), fig. 12, pp. 46 y 48.

Los juegos de niños no eran asuntos nuevos en las pinturas para la fábrica de tapices. Habría que recordar las incursiones que en este género hicieron, con menos fortuna, los pintores Antonio González Ruiz (1758), Andrés de la Calleja (antes de 1779) y Antonio González Velázquez (hacia 1782). Este tipo de escenas mostraban aspectos jocosos y amables muy a propósito con el carácter lúdico de una villa de campo. Contenían una nota pedagógica que venía a entroncar con las ideas ilustradas de la época: el niño debía de ser educado en el estudio del dibujo y de la música, al tiempo que se le debía de alentar en practicar juegos al aire libre y proporcionarle una sólida educación física que potenciara sus relaciones sociales. Escritos como los de Pedro Rodríguez Campomanes en su *Discurso sobre la educación de los artesanos* (1775) o el que redactó, años más tarde, Melchor Gaspar de Jovellanos en su *Plan para la educación de la nobleza y clases pudientes españolas* (1798), así lo confirman.

Las obras de los citados pintores estaban cimentadas en influencias de tradición flamenca. Castillo y, antes que él, Goya dieron un paso más allá en la reinterpretación de este tipo de asuntos. El madrileño va a crear composiciones con un número reducido de figuras, ampliará su escala y simplificará los escenarios, con un tratamiento sumario de sus elementos. Si bien configura los tipos a partir de modelos suyos, en los que no se dejan de ver las influencias de Corrado Giaquinto y Michel-Ange Houasse, es determinante, como así llegó a señalar Jutta Held, el influjo de los grabados de Ludovico Mattioli, según los dibujos de Giuseppe Maria Crespi, que ilustraron la edición boloñesa de *Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno* (1736). Imágenes en las que se basó la edición madrileña a cargo de Juan Bartolomé (1781), agente del infante don Luis.

Se ha criticado al pintor madrileño por aplicar a sus figuras una acusada macrocefalia, un rasgo de deformidad que se ha achacado a su falta de talento, como si el punto de vista bajo y las dimensiones de sus protagonistas, propias de la función de una sobrepuerta, no tuviesen nada que decir.

El presente lienzo se ha venido denominando *Estudio de dibujo*, *Niños jugando con un gato* o el *Obrador del pintor*. En composición triangular, un muchacho se dispone a que un gato salte a través de sus brazos. A su lado un joven ha interrumpido un dibujo que está llevando a cabo para prestarles atención; mientras que, a la derecha, otro, apoyándose en el respaldo del asiento del dibujante, observa la escena. En el pequeño habitáculo se aprecian varios objetos de la práctica artística: un cajón sobre el que se alza un busto escultórico, que se ha venido a identificar con el busto de Mengs realizado por Christopher Hewetson (1777), una carpeta de dibujos en el suelo y un dibujo de academia que pende en el muro. A la izquierda el espacio se abre al aire libre, donde se dispone una parra y varios árboles en los diferentes términos.

La obra ha sido resuelta con colores claros y brillantes, aplicados en grandes masas transparentes, que confieren a la pintura un carácter bucólico, acentuado por la forma de aplicar la luz.

Actualmente, está en el Museo Nacional del Prado, donde se exhibe en la sala 89 de la segunda planta del edificio Villanueva. Fue restaurado junto a sus compañeros en 1944, conservándose en excelente estado. No se tiene noticia de que exista tapiz alguno ejecutado por su modelo.



P. 89. Cuatro muchachos jugando a la peonza
1780.
100 x 160 cm.
Núm. inv. P3311.
Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 30, pp. 19 y 40; Held (1971), núm. 238, p. 141; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982b), p. 208; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 539, p. 305; Orihuela (1996), p. 611; Checa Cremades (1997), p. 99; Morales y Marín (1998), p. 618; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682; Mena marqués y Maurer (2014), fig. 5.8, p. 210.

Según Vicente Naharro, en su *Descripción de los juegos de la infancia* (1818): «El juego de la peonza es muy divertido para los niños, especialmente si la peonza está bien redonda, con mediana punta, y un buen látigo de cuero. En tiempo de invierno y al sol en las plazuelas se disputan los niños la duración del suyo, en que se divierten infinito: también juegan dos con una misma peonza dividiendo el terreno con una raya, y aquél en cuyo terreno muera la peonza pierde un tanto. Regularmente juegan los niños aleluyas. La peonza, uno de los juegos la infancia, data de mucha antigüedad, no tiene otro objeto que una diversión inocente. El peón es otro juego semejante, que no ponemos por ser muy conocido» (pp. 28 y 29).

A través de una composición en uve, circunscrita en un paisaje y un árbol de ramaje caído que enmarca la escena, el pintor representa a cuatro jóvenes jugando a la peonza. Castillo suaviza los toques brillantes provocados por los reflejos de la luz, lo que hace que la obra pierda exquisitez en sus texturas y gane en sobriedad formal, perceptible en el joven recostado a la izquierda, a quien el pintor ha perfilado en negro sus manos para que destaquen del color carmín de su chaqueta.

Se conserva en buen estado en los depósitos del Museo Nacional del Prado (planta -2-071B/ sala norte de Villanueva, almacén).

p. 90. Tres muchachos jugando al chito (tomo I, fig. 98)

1780.
100 x 133 cm.
Núm. inv. P3312.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 29, pp. 19 y 40; Held (1971), núm. 239, p. 141; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982b), p. 208; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 540, pp. 305 y 306; Orihuela (1996), p. 612; Checa Cremades (1997), p. 102; Morales y Marín (1998), p. 618; Mena Marqués (2000), p. 213; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

El chito es una variante del juego de la rayuela. Según la descripción que hace Vicente Naharro: «se reduce a un pedazo de caña de tres dedos de largo cortado bien igual, para

que se tenga derecho, sobre el cual ponen los cuartos: juegan regularmente con piezas de dos cuartos, el que derriba el chito; y la pieza con que ha tirado está más cerca del dinero que el mismo chito, gana; y si no tira otro»; un juego excelente «y sin riesgo alguno para la educación física de los niños» (pp. 49 y 50).

Bajo las ramas caídas de un árbol que enmarcan la escena, se disponen, en composición triangular, tres muchachos jugando al chito. Un muchacho manco se dispone a lanzar la tanga, ante la atenta mirada de sus dos amigos.

Castillo muestra el contraste social entre los dos niños que están de pie y el que está sentado. Se debe de destacar la rica variedad de luz y de sombra de las figuras y la pincelada transparente con la que el madrileño trabaja este precioso cuadro.

Como *Muchachos jugando a la peonza*, se conserva en los depósitos del Museo del Prado (planta -2-071B/ sala norte de Villanueva, almacén).



P. 91. Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín

1780.

100 x 133 cm.

Núm. inv. P3312.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 26, pp. 19 y 40; Held (1971), núm. 241, p. 142; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982b), p. 208; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 542, p. 306; Orihuela (1996), p. 611; Checa Cremades (1997), p. 100; Morales y Marín (1998), p. 619; Mena Marqués (2000), p. 213; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

A través de dos diagonales que se cruzan en aspa, se representa, a la izquierda, un joven en actitud declamatoria, entonando el contendido musical de las partituras que sostiene entre sus manos. Frente a él y acompañándole, un muchacho toca un violín. Entre ellos y contrarrestando la diagonal marcada por las dos figuras, se representan árboles de escaso ramaje que enmarcan la escena. Se completa la composición al fondo, con una arboleda, una cadena montañosa y un extenso celaje.

Hoy en día se custodia en el almacén del Museo del Prado (depósito de los Jerónimos 03, peine 069 B).



P. 92. Dos muchachos jugando al boliche

1780.

100 x 133 cm.

Núm. inv. P3313.

Óleo sobre lienzo.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 28, pp. 19 y 40; Held (1971), núm. 240, p. 142; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1982b), p. 208; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 541, p. 306; Orihuela (1996), p. 612; Checa Cremades (1997), p. 101; Morales y Marín (1998), p. 619; Mena Marqués (2000), p. 213; Sancho (2002), pp. 170-173; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

La pintura representa a dos jóvenes jugando al bilbo o boliche, juguete de malabares compuesto de un tallo de madera unido por una cuerda o piola a una bola horadada con un orificio de diámetro igual al pequeño apéndice saliente del tallo. A través de un balanceo, se intenta ajustar el eje al orificio de la bola.

Esta escena es sin duda la que posee una mayor economía de medios de cuántas llegó a ejecutar Castillo para esta serie. Únicamente, el contraste de luces y sombras, los colores de las vestimentas, las degradaciones tonales y el celaje nublado, al cual el pintor ha aplicado ligeras líneas negras para marcar las formas, aportan algo de luz a la obra.

Se conserva en el almacén del Museo del Prado (depósito de los Jerónimos 04, peine 149 A).

P. 93. Alegoría de la orden del Toisón de Oro [véase capítulo 7.5] (tomo i, fig. 85)

1778.
146 x 48,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Fernando Giner. Madrid.
Inédito.

Es probable que este cuadro fuese ejecutado por José del Castillo tras finalizar los trabajos de restauración de las pinturas ejecutadas por Luca Giordano para el Casón del Buen Retiro. Reproduce parcialmente el testero oriental de la bóveda, recogiendo como asunto una *Alegoría de la orden del Toisón de Oro*.

El madrileño simplifica la escena, al eliminar las figuras de los flancos de la bóveda, así como algunas de la escena central, y reduce o amplia la escala de muchas otras en función de su importancia. Un escenario diáfano que se agudiza con la aplicación de una suave gama cromática llena de matizaciones y exquisitos toques brillantes de pinceladas abocetadas. Se separa así de la reproducción fidedigna de la pintura original y recrea, a partir de algunos de sus elementos, su propia versión de la obra, aplicando ideas compositivas que difieren notablemente de la retórica barroca del maestro napolitano.

Mantiene todos los elementos del grupo de la Gigantomaquia, aunque aumenta la escala de Minerva. El grupo de Neptuno y Anfitrite, con un cortejo de ninfas, está más separado del grupo anterior y en un término más alejado, con lo que reduce su escala y diafaniza el espacio. El conjunto que se configura en torno a Hércules, entregando el vellocino de oro al duque de Borgoña, conserva todas sus figuras, aunque de mayores proporciones y más estilizadas, desarrollando el despliegue de la nave Argos, al existir una mayor distancia entre la figura de Hércules y el duque. Las dimensiones de la corona real son menores, por lo que reduce el número de las victorias y amorcillos que cobijan al Sol, cuyos rayos bañan los distintos reinos de la casa de Austria, a menor escala, en menor número y más apretados. El collar del Toisón está sostenido por un número menor de ninfas y amorcillos, aunque su tamaño es mayor. La ninfa con manto azul, que se sitúa a la derecha de la corona, posee más presencia, al no verse interrumpida por las figuras originales de los costados de la bóveda, que no recoge en su totalidad, sustituyéndolas por algunas figuras de esos grupos, que alegran ambos flancos del cuadro.

Parece que, en términos generales, mantiene todos los signos del Zodiaco que ocupan la bóveda celeste, aunque aumenta la escala de unos sobre otros, situándolos en un término

más alejado y difuminando su presencia. La pintura se corona con el grupo de Júpiter y otros dioses del Olimpo, que reproduce del original, aunque añade algunas figuras en los laterales, que, en el original, se situaban a lo largo de la bóveda, cubriendo parte de los vacíos provocados por el extenso celaje. También recoge, aunque con un menor acompañamiento angelical, el águila, que descendiendo porta una corona de laurel.

No se tiene noticia del fin para el que fue ejecutado este cuadro. Tal vez, estuviese destinado para ser grabado junto al resto de las pinturas del Casón, descartándose finalmente por otros trabajos que corrían más riesgo de perderse. Vendría a avalar esta hipótesis, el hecho de que Castillo haya simplificado la composición. Si ese hubiese sido en origen su destino, por sus dimensiones, se hubiese tenido que grabar por partes, como una serie.

Los trabajos de Hércules (p. 94-103) [véase capítulo 7.5]

En el memorial enviado por el madrileño a Carlos IV en 1792, señalaba que había copiado «a el ólio las diez y seis fuerzas de Hércules pintadas a el fresco por Jordán en el Casón del Retiro, y las quatro pechinas […]» De la serie de *Los trabajos de Hércules*, sólo se han identificado en la actualidad diez lienzos: nueve de ellos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el décimo, en una colección particular en Sevilla. Las obras originales, hoy en día perdidas, decoraban, a modo de friso, la parte baja de la cornisa del gran salón. Fueron grabadas por Juan Barcelón y Nicolás Barsanti entre 1779 y 1785, según las inscripciones que presentan algunas de las planchas de la serie (véase catálogo de grabados). Es probable que Castillo trabajase de forma intermitente en el proyecto, según iba avanzando el trabajo de los grabadores, desde comienzos de 1778, cuando la secretaría de Estado dio el permiso necesario para reproducir las pinturas, hasta el mismo 1785, fecha en la que se tiene noticia de que el pintor seguía trabajando en las copias del Casón.

Posiblemente, los pequeños cuadros quedasen en poder de la secretaría de Estado, ya que era la encargada del proyecto. Avala esta hipótesis el hecho de que los cuadros que se conservan en la Academia proceden de la colección de Manuel Godoy. Ingresaron en los fondos de la Academia en 1816, a través del secuestro de sus bienes, y al año siguiente figuraban con el número 271: «Nueve cuadritos de un pie y 9 pulgadas de alto, con diferentes anchuras. Representan los trabajos de Hércules. Copias hechas por los originales de Jordán en el Casón del Retiro, executados por don José del Castillo». En 1824, se registraban en el Pasillo, emplazamiento que conservarían hasta al menos 1884: «Nueve cuadros pequeños que representan los Trabajos de Hércules, al óleo. Por don José Castillo, de los que pintó al fresco en el Casón del Buen Retiro. Lucas Jordán. 1 pie 9 pulgadas de alto con diferentes anchuras». Desaparecidos de los fondos de la Academia, fueron encontrados por el secretario de la Calcografía Nacional, Antonio Gallego, siendo catalogados en el segundo inventario moderno de pinturas de 1985, con los números 1127-1132. Actualmente se sitúan en la sala de juntas.

El décimo cuadro, dado a conocer recientemente por Albardonedo Freire, muestra pequeñas pérdidas en la mitad inferior de su superficie y los bordes bastante dañados. La etiqueta que lleva en el dorso no es autógrafa, ya que está escrita con letra del siglo XIX. Es posible que haga referencia a una adquisición tardía y a su precio de compra.

Bibl.: Ponz (1782), tomo VI, p. 131; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Mesonero Romanos (1861), p. 318; Martínez Iborra (1933), p. 69; Sambricio (1957), p. 18; Rose de Viejo (1983), tomo I, p. 457; Alcolea (1983), pp. 221-228; López Torrijos (1985), pp. 163-164; 176-182; Piquero López (1985), pp. 100-101; García Sepúlveda (1990), pp. 317-334; Ferrari y Scavizzi (1992), tomo II, núm. A.631, p. 348; Morales y Marín (1994), p. 227; López Torrijos(1995), pp. 52-63; Morales y Marín (1996), núms. 16-31, pp. 99-109; Rose de Viejo (2001), pp. 33-44; López Torrijos (2002), pp. 195-209; Albardonedo Freire (2007), pp. 229-251; Úbeda de los Cobos (2008), pp. 60-64; Rey Rodríguez (2010), pp. 3-25.

P. 94. Hércules en la cuna sofocando las serpientes (tomo I, fig. 81)

1778.

32 x 23 cm (sin marco).

Núm. inv. 1.127.

Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 146; etiqueta rectangular con el número 135,11.

Óleo sobre lienzo.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



p. 95. Mercurio, Minerva y Vulcano suministran a Hércules armas y valor

1778/1785.
33 x 18 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.128.
Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 143; etiqueta rectangular con el número 217 y 135.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



p. 96. Hércules mata a la hidra de Lerna

1778/1785.
32 x 18 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.130.
Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 144.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

p. 97. Hércules mata a las aves del lago Estínfalo (tomo i, fig. 82)

1778/1785.
32 x 22 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.131.
Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 142.

Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



P. 98. HÉRCULES MATA AL REY GERIÓN
1778/1785.
33 x 18 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.133.
INS: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 141.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



p. 99. Hércules y el jardín de las Hespérides
1778/1785.
32 x 15 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.129.
Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 140.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



P. 100. Hércules libera a Prometeo
1778/1785.
31 x 21 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.134.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

P. 101. Hércules rompe las puertas del Infierno en busca de Alcestis (tomo I, fig. 83)
1778/1785.
31 x 22 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.135.
Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 147.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



p. 102. Hércules captura a los dos Cércopes
1778/1785.
32 x 15 cm (sin marco).
Núm. inv. 1.132.
Ins: etiqueta romboidal con el núm. 398; etiqueta circular con el núm. 143.
Óleo sobre lienzo.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



p. 103. Hércules devuelve a Alcestis a su esposa Admeto
1778/1785.
33 x 18 cm (sin marco).
Ins: al dorso sobre una etiqueta rectangular: «*Un* [pasa]*ge de la vida de/ Ercules/160 r.s*»
Óleo sobre lienzo.
Colección particular. Sevilla.



p. 104. Aparición de la Virgen a un santo carmelita.
1779/1781.
27 x 21,5 cm.
Óleo sobre un lienzo en forma de óvalo pegado a una tabla.
Galería Caylus. Madrid.
Ins.: en su dorso se sitúa una etiqueta de la Junta de Incautación.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 5-3-2015, lote 539.

La Virgen del Carmen se presenta, con su corte angelical, ante un santo carmelita, al cual bendice. Éste se puede identificar con el santo patrón y fundador de la orden carmelita san Alberto de Sicilia. No obstante, por el esquema compositivo utilizado, es probable que se trate de san Simón Stock, aunque carece del escapulario y la Virgen acusa la falta de la corona de plata y del niño Jesús entre sus brazos.

Los tipos empleados para la Virgen y el santo son característicos del madrileño, así como los angelitos y las cabezas de querubines. El santo carmelita está inspirado en el san Antonio de Padua que Mengs ejecutó para uno de los cuadros del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid; modelo que ya recogió el madrileño en su san Carlos Borromeo destinado al oratorio del infante don Carlos y que repetirá en el san Luis rey de Francia de colección particular, con el que éste tiene muchas afinidades (véase la obra siguiente). El ángel mancebo que recoge el manto de la Virgen guarda estrechos lazos con el representado en el boceto de la *Santísima Trinidad*, destinado a la decoración del presbiterio de la iglesia de San Ginés de Madrid, y la representación de la Gloria, sobre un fondo dorado, dispuesta en forma de corona alrededor de la cabeza de la Virgen, es un recurso que empleará en su san Francisco y santo Domingo de la basílica de San Francisco el Grande de Madrid, pero más simplificado. Todos estos modelos y recursos obligan a situar este óvalo en la esfera del pintor y a fecharlo a finales de los años setenta o comienzos de los ochenta. Refuerza esta propuesta cronológica el esquema triangular de la composición y su simplificada puesta en escena.

Por sus dimensiones y formato, se debe de relacionar con un oratorio privado. No obstante, no es posible aseverar esta hipótesis, ya que la corona de estrellas de la Virgen se corta en su parte superior, lo cual podría implicar que en origen no tuviese este formato y que se hubiese recortado con posterioridad para acoplarlo al óvalo.

La obra salió a la venta en la sala Alcalá Subastas de Madrid en 2015, con un precio de salida de 16.000 euros, no logrando alcanzar un precio de remate.



P. 105. SAN LUIS REY DE FRANCIA
1779/1781.
37 x 33 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 23-5-2012, lote 23.

Esta pequeña pintura, puesta a la venta en la sala Alcalá Subastas de Madrid, es obra indudable de José del Castillo. Se trata de un boceto para un lienzo de altar u obra devocional. La fluidez de su pincelada abocetada, muy disuelta en aglutinante, y los chispeantes efectos de brillos y reflejos mediante grumosos toques de pigmento blanco confirman su técnica.

La pose del santo guarda estrechos vínculos con el santo carmelita de la obra anterior y con la figura de Cristo del boceto de la *Santísima Trinidad* para la decoración de la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid, lo que obliga a considerar la ejecución del cuadro entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta.

La composición triangular de la escena terrenal y la semicircular del mundo supraterrenal, traducidas con claridad manifiesta, prescindiendo de elementos secundarios, avalan una cronología avanzada dentro de la producción del pintor.

San Luis rey de Francia, ataviado con regias vestiduras, se arrodilla ante un crucifijo y una corona de espinas dispuestos sobre un altar de tapizado carmesí con decoración de borlas doradas. Abandona su condición regia: la corona y el cetro de rey situados a sus pies; y abraza la santidad, apegada a los símbolos pasionales. Sobre él, se dispone, en forma de arco, la Gloria, con ángeles mancebos que observan la escena y corren el tupido velo de un cortinaje que cierra la composición por la derecha.

Su venta se remató en el precio con que salió a puja: 6.000 euros.



P. 106. CARLOS III CON TRAJE DE CORTE
1779/1782.
78,5 x 61,5 cm (91,3 x 76,5 cm con marco).
Óleo sobre lienzo.
Colección Ignacio Díez de la Torre, Madrid.
Bibl.: *Ansorena Subastas*, Madrid, 5-11-2019, lote núm. 304.

Este retrato de Carlos III reproduce el modelo creado por Anton Raphael Mengs en 1767 que se conserva en el Museo Nacional del Prado (P02200). Pero a diferencia de éste, el que ahora nos ocupa figura de medio cuerpo, por lo que, tal vez, se debería de tener en cuenta la versión del retrato del Prado que se conserva en la colección Pérez Simón de México, cuya réplica, procedente del estudio del pintor bohemio, se custodia en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (núm. inv. 5224). No obstante, y aun manteniendo la efigie y la columna con basamento del original, el tipo de vestido y la pose del Monarca guardan estrechas relaciones con el retrato del infante don Gabriel de Borbón y Sajonia, obra también de Mengs conservada en el Museo del Prado (P02196). Difiere con éste en la colocación de la columna, al situarla en el lado opuesto, y en la posición de su brazo derecho, más bajo en el retrato del infante, pero al igual que éste viste al Rey con casaca abierta, donde se puede apreciar la camisa con la banda y parte de las condecoraciones en la solapa, manteniendo la posición flexionada de su brazo izquierdo, aunque aquí no sostiene un tricornio, sino que lo apoya contra su cadera.

José del Castillo (1737-1793)

Nacido en Madrid, el 20 de enero de 1716, Carlos de Borbón y Farnesio fue el tercer hijo de Felipe V y el primero que tuvo con su segunda esposa, Isabel Farnesio. Entre 1731 y 1735 ostentó el título de primer duque de Plasencia y de Parma, para después coronarse rey de Nápoles y Sicilia (1734-1759). Tras la muerte de su hermano Fernando, pasó a ser rey de España y de las Indias, trono que ocupó hasta su muerte, acaecida en Madrid el 14 de diciembre de 1788. Bajo su reinado y apoyado en un importante equipo de ministros y colaboradores se implantaron en España las famosas reformas del denominado despotismo ilustrado: «todo para el pueblo, pero sin el pueblo». Impulsó la reforma agraria, a través de las Sociedades Económicas de Amigos del País, y la industria, mediante la erección y el fortalecimiento de las reales fábricas, reorganizó el ejército con las Ordenanzas de 1768, potenció el libre comercio con las colonias, creando la Real Compañía de Filipinas (1785), transformó la Hacienda pública y la enseñanza en las universidades, tras la expulsión de los jesuitas en 1767, y mermó el poder económico de la Iglesia. Todas estas medidas no se vieron ajenas a la oposición de los estamentos más privilegiados y, en algunos casos, del propio pueblo, como ocurrió en el llamado Motín de Esquilache (1766). Su política exterior se centró en su apoyo incondicional hacia Francia, con la intervención de España en la Guerra de los Siete Años (1761-1763) o en la independencia de las trece colonias británicas en América (1776-1783).

En este cuadro, Carlos III lleva peluca y corbata de hilo con encajes. Viste con casaca de tonos violetas y magentas y grandes botoneras, en cuya bocamanga se aprecian encajes de seda, haciendo juego con los de la corbata. La camisa es dorada y cruza su pecho la banda de la orden de la Inmaculada Concepción, creada por el propio Rey. Se distingue también la orden del Toisón de Oro y dos insignias más, que podrían tratarse de las órdenes de Saint-Esprit de Francia y la de San Genaro de Nápoles, o tal vez la encomienda con la imagen de la Inmaculada Concepción, aunque es menos probable. La tramoya escenográfica, donde se inscribe al retratado, es bastante austera, pues reduce sus elementos a la representación de parte de una columna que se apoya sobre un basamento de perfiles mistilíneos; el resto se compone de un fondo monocromático de gamas grises que contrasta con el tono de la casaca del Rey.

Catalogado en su día, acertadamente, como una pintura del círculo de Mengs, se debe de tener por obra autógrafa de José del Castillo. Es característica la pincelada suelta y ligera trabajada en amplios planos cromáticos que alegra aplicando pequeños toques de pigmento blanco para resaltar las luces, la forma de trabajar los plegados de la ropa, a través de la graduación tonal en diferentes gamas cromáticas, evitando así un fuerte claroscuro, los colores brillantes de su paleta, traducidos en clara sintonía rococó, heredados de su maestro Corrado Giaquinto, así como la forma de aplicar las sombras del rostro y la traducción del lóbulo de la oreja y de la mano del retratado.

En el catálogo del pintor, únicamente se pueden atribuir tres retratos a su producción (véase en este catálogo), por lo que esta obra, aparte de su gran calidad, se convierte en una pieza excepcional dentro de su obra.

A lo largo del último tercio del siglo xviii fueron muchos los casos en los que se ejecutaron réplicas del retrato de Carlos III según el original de Mengs, algunas con ligeras modificaciones, por tratarse de la imagen oficial del Soberano. Sin embargo, esta pintura posee la singularidad de transformar el modelo de Mengs y vestirlo con traje de corte, como así hizo el pintor valenciano Mariano Salvador Maella con el retrato del Rey destinado a la Biblioteca real de Madrid (núm. inv. 520), con el que éste guarda ciertas similitudes. Es probable que el presente cuadro tuviese un destino semejante: una institución oficial relacionada con la Corona. Por la banda de la orden de Carlos III que ostenta el Monarca (establecida por real cédula el 19 de septiembre de 1771), la sencillez de la puesta en escena y los recursos estilísticos que utiliza el pintor, se debe de fechar entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta.

El cuadro fue subastado en la sala Ansorena de Madrid en 2019, con un precio de salida que ascendió a los 20.000 euros.

p. 107. Abrazo de san Francisco y santo Domingo [véase capítulo 7.10] (tomo i, fig. 102)

1781.
S/m.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección marqués de la Torrecilla en Madrid. Paradero desconocido (Archivo Moreno, Archivo de Arte Español (1893-1953), Fototeca de Patrimonio Histórico, núm. de inv. 03200_B).
Inédito.

Esta pintura, hasta ahora inédita, viene a identificarse con el borrón o primer boceto del cuadro de altar que pintó José del Castillo para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Estuvo atribuido al pintor valenciano Mariano Salvador Maella, según se registra en la fotografía del archivo Moreno, cuando perteneció a la colección del marqués de la Torrecilla en Madrid.

Muestra diferencias sutiles, aunque notables, con el boceto de presentación, conservado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (véase obra siguiente). Si en conjunto el pintor ya ha ideado todos los elementos de la composición, san Francisco y santo Domingo muestran una mayor rigidez en su pose, que después aliviará con gestos más naturales; el angelote que se sitúa a los pies de san Francisco porta el crucifijo en la otra mano y el que está a su lado sostiene el manto de otra forma. Otro tanto se percibe en el grupo de la izquierda: varía la posición de la mano de la mujer y el anciano sostiene el bastón de forma inversa al *modellino*. Apenas se bosquejan los edificios del fondo por la parte derecha, mientras que, por la izquierda, cierra la composición el paramento de la puerta de la iglesia. Diferencias perceptibles también en la corona que conforma la Gloria, en los ángeles mancebos del arranque por la parte izquierda, que, ensimismados en la escena

central, mantienen actitudes más sosegadas y observantes, y los dos angelotes de la parte derecha, pues presentan diferencias en la posición de sus cabezas.

Aunque no se conocen las medidas del lienzo, es muy probable que mantuviese las señaladas al madrileño para el boceto de presentación, esto es 63 x 32 cm, ya que al menos el formato es idéntico a aquél, imitando en la parte superior el remate del cuadro de altar en forma de arco de medio punto.

P. 108. Abrazo de san Francisco y santo Domingo [véase capítulo 7.10] (tomo I, fig. 80)

1781.
63 x 32cm.
Núm. inv. 25.
Ins: en la parte baja de la trama, a tinta: «*D. Joseph del Castillo en 6 de Marzo de 1785*».
Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Tormo (1929), p. 94; Lafuente Ferrari (1946), pp. 314 y 315; Sambricio (1957), p. 21; Pérez Sánchez (1964), núm. 25, p. 13; Sánchez Cantón (1965), fig. 203, p. 217; Tormo (1979), p. 69; Canellas López (1981), núms. 48, 29, 51, 54-56, pp. 236-240; Morales y Marín (1986), p. 178; Azcárate y Ristori (1988), A, p. 178; Bèdat (1989), fig. 58, p. 314; Morales y Marín (1994), p. 228; Calvo Ruata (1996), núm. 52, pp. 133-135; Kasl y Satratton (1997), núm. 29, p. 206; Gutiérrez Pastor (2007), pp. 117 y 118.

En marzo de 1785, Castillo presentaba este cuadro a la Academia de San Fernando con el fin de ser nombrado académico de mérito. Según declararía, se trataba del boceto de presentación del cuadro de altar que había ejecutado para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid.

Ejecutado entre finales de julio y finales de noviembre de 1781, con unas medidas acordadas con anterioridad, fue aprobado por el Rey en diciembre de ese año.

Posee algunas diferencias respecto al primer boceto (véase obra anterior) y al cuadro definitivo conservado en la basílica: la posición de los santos es más natural y está más recogida. El anciano del grupo de la izquierda y el angelote que se sitúa a los pies de san Francisco sujetan la vara y el crucificado como en el cuadro definitivo. Se ha modificado la posición de la mano de la mujer, que se encuentra al lado del anciano. Los laterales están ya abiertos por ambos lados con edificios al fondo, aunque en el cuadro definitivo, quedarán en parte ocultos o cortados por el despliegue de las figuras, viéndose reducido el celaje y el terreno de la parte inferior izquierda de la tela. Los ángeles mancebos de la Gloria siguen mirando el encuentro, pero están más activos y se relacionan más entre sí.

La pintura se recoge en los inventarios de la Academia de 1796 y 1804, con el número 234, con tres cuartas de vara de alto (62,7 cm) y marco dorado. Desde 1819 se situaba en la sala de la Biblioteca, para pasar en 1824 a colocarse en la sala Séptima, con el número 57.

En 1884 había vuelto a cambiar de lugar, pues se registraba en la Capilla. Actualmente se encuentra en el almacén del Museo.

P. 109. Abrazo de san Francisco y santo Domingo [véase capítulo 7.10] (tomo I, fig. 103)

1782/1783.
171 x 89,6 cm (con marco).
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 12-6-2019, lote núm. 641.

Primera versión del cuadro de altar que Castillo ejecutó para la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Perteneció a la colección de María Álvarez de Toledo (Madrid), antes de salir a la venta en una sala de subastas. Mantiene el esquema del grupo central, aunque existe un mayor despliegue en las telas del hábito de santo Domingo. El perro, situado entre los santos, ha cambiado de posición y ha introducido la bola del mundo, que ya figurará en la tela definitiva. Y al igual que ésta, los escalones ya no son rectos, sino que se representan en ángulo. El anciano del grupo de la izquierda mira ahora a los santos y la posición de la mano de la mujer ha vuelto a cambiar; quedando prácticamente constituido para su traslado al cuadro definitivo. También introduce ligeras variantes en los angelotes del grupo de la derecha; aquél sentado en las escaleras, está ahora casi de perfil, mientras que el que está de pie, tiene más cabello y está alborotado, y el crucifijo que sostiene porta una figura colosal de Cristo, sin las azucenas que quedarán plasmadas definitivamente. Los edificios del fondo pierden precisión, quedando esbozados como en el cuadro final.

Otro tanto se puede extraer del grupo de la Gloria. Sigue manteniendo las cabecitas aladas de querubines como en el boceto de presentación, aunque más tarde tendrán un mayor despliegue. Los ángeles mancebos que sólo observaban, están ahora en conversación. El ángel que sobrevuela la escena, ha girado la cabeza y se aprecian más las facciones de su rostro. En el grupo de la derecha, se mantienen los tres ángeles mancebos, pero desaparecen muchas cabezas aladas de querubines y otras se sitúan más alejadas.

Esta síntesis del boceto de presentación y del cuadro definitivo se traduce también en los recursos técnicos. Si bien los elementos de la composición están trabajados como en la pintura de altar y ha aplicado ya la gama de tonalidades malvas y carmines, mantiene ciertos modos que lo sitúan aún en el boceto de presentación. Trabaja los nimbos de los santos a través de una ligerísima capa de pigmento, que extiende cerrando su forma, esboza las cabezas aladas de querubines a través de degradaciones que se pierden entre los cúmulos de nubes o salpica la superficie con sutiles, aunque acertados, golpes chispeantes de pigmento blanco, destacando los brillos y reflejos.

El cuadro salió a subasta con un precio de salida de 9.000 euros, alcanzando su remate en 13.000 euros.

P. 110. Abrazo de san Francisco y santo Domingo [véase capítulo 7.10] (tomo I, fig. 104)

1783/1784.
780 x 365 cm.
Ins: firmado y fechado, «*Josef del Castillo Aº de 1784*».
Óleo sobre lienzo.
Capilla de San Antonio. Basílica de San Francisco el Grande. Madrid.
Bibl.: *Memorial literario* (1785), pp. 259 y 427-429; Ponz (1793), tomo v, pp. 107 y 108; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Viñaza (1887), apéndice 2; Lafuente Ferrari (1946), pp. 314 y 315; Sambricio (1957), p. 21; Sánchez Cantón (1965), fig. 203, p. 217; García Barriuso (1975), p. 302; Tormo (1979), p. 69; Canellas López (1981), núms. 48, 49, 51, 54-56, pp. 236-240; Morales y Marín (1986), p. 178; Tomlinson (1993b), pp. 43-53; Morales y Marín (1994), p. 228; Calvo Ruata (1996), núm. 52, pp. 133-135; Jordán de Urríes y de la Colina (1998), nota 40, p. 446; García Gutiérrez y Martínez Carbajo (2006), pp. 230-232; Gutiérrez Pastor (2007), pp. 117 y 118.

Cuadro de altar destinado a una de las capillas radiales de la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid. El asunto está recogido en la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine y relata el momento en que santo Domingo, tras experimentar una visión de Cristo, de la Virgen y de un hombre, identifica, en la puerta de su iglesia en Roma, a este último con san Francisco, fundiéndose con él en un abrazo: «A partir de aquel momento no hubo entre ellos más que una sola alma y un solo corazón en el Señor. Uno y otro mandaron a sus hijos que pusiesen sumo empeño en que sus respectivas órdenes viviesen perpetuamente unidas en un abrazo de religiosa amistad».

La composición está dividida en dos partes: una inferior o terrenal, con la representación de los dos santos, querubines y personajes asistiendo el evento, y otra superior o supraterrenal, con la Gloria celestial y el Espíritu Santo, en forma de paloma.

En la puerta de la iglesia del santo de Guzmán, sobre los peldaños de una escalinata, se representa el abrazo de los dos santos, vestidos con el hábito de su orden: de blanco y negro el dominico, como símbolo de la pureza y de la austeridad, y con el sayal ajustado a la cintura por el cíngulo el franciscano. Entre ellos, un perro sostiene entre sus fauces una antorcha, símbolo de los dominicos, los «*Domini canis*», los perros del Señor, aquéllos que salvaguardan las almas de los demonios que las acechan, y el globo terrestre, en referencia a la protección y a la difusión de las dos órdenes por el mundo. A los pies del santo de Asís, dos angelotes portan sus atributos: un crucifijo con decoración de azucenas, símbolo de la pasión del santo por Cristo y su estigmatización, y un libro, símbolo de la defensa de la Fe, que vincula a los dos santos. Los peldaños se reducen a tres, las virtudes señaladas por la Virgen en la visión de santo Domingo: Obediencia, Pobreza y Castidad, enfrentadas a los tres vicios que Cristo veía por todo el mundo: Soberbia, Avaricia y Lujuria. A la izquierda y como testigos del suceso, un grupo compuesto por un anciano y una mujer de espaldas con

su hijo, sobre un fondo que representa la ciudad de Roma.

En la zona superior, a modo de nimbo que corona al Espíritu Santo en forma de paloma, se representa la Gloria, con ángeles mancebos y angelotes alrededor. El Espíritu Santo irradia con su luz a los dos santos, envolviéndolos, formando el triángulo que une las dos partes de la composición en contraste: estática la parte terrenal y vibrante y llena de movimiento la parte celestial.

La pirámide del grupo principal y la variedad de gestos y expresiones en las figuras evocan las enseñanzas de Mengs, que refuerza con el empaque de las figuras, a pesar de las tonalidades agrias de la escena.

Janis Tomlinson ha señalado, acertadamente, como fuente de inspiración para esta obra la *Visitación* que Francesco Mura pintó para el altar mayor de la iglesia del convento de las Salesas Reales de Madrid (1758).

Actualmente, este gran lienzo pende junto al cuadro de *San José con el niño Jesús* de Gregorio Ferro y la *Inmaculada Concepción* de Mariano Salvador Maella en la capilla de San Antonio o de la Inmaculada en la iglesia de San Francisco en Madrid. A comienzos del año 2000, y bajo la dirección de Antonio Sánchez Barriga, fue restaurado por el Instituto del Patrimonio Histórico Español.



p. 111. Inmaculada Concepción
1782.
29,5 x 21 cm.
Ins: firmado y fechado, «*Josef del Castillo Aº de 1782*».

Óleo sobre lienzo.
Colección privada. Madrid.
Inédito.

En este pequeño lienzo, Castillo representa a la Inmaculada Concepción. En él se plasman ya varios de los elementos que serán constantes en otras representaciones del madrileño sobre este modelo iconográfico (véase p. 134 y 135).

El cuadro se estructura sobre una composición piramidal, con la Virgen en el centro. Tiene las manos juntas, implorando al Espíritu Santo, quien, en forma de paloma, la baña con un haz de luz. La Virgen se apoya sobre un cuarto de luna creciente y con su pie izquierdo pisa la serpiente: la representación del pecado. El resto de la composición se reduce a la plasmación de ángeles mancebos, angelotes y cabezas de querubines sobre un fondo dorado. Dentro de este conjunto de entes celestiales, cabría señalar la figura del ángel mancebo situado en el ángulo inferior izquierdo, quien, señalando a la Virgen, porta un ramo de azucenas, y el angelote del lado opuesto, portando una tela con una inscripción de difícil lectura.

El modelo, de claras resonancias marattescas, está interpretado a partir de prototipos de Agostino Masucci, y conserva los modelos de Corrado Giaquinto (véase los angelotes), filtrado por el hálito clasicista de Mengs, como así se aprecia en la sosegada pose de la Virgen, la pureza de las tonalidades cromáticas y el reducido número de figuras que pueblan la escena.

Este boceto debió de servir de modelo a un lienzo de mayores dimensiones, del cual, dada la fecha que se inscribe en el lienzo, no se tiene noticia.

p. 112. San Carlos Borromeo [véase capítulo 7.11] (tomo i, fig. 105)

1783.
56 x 28 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 25-3-2021, lote núm. 888.

Esta escena protagonizada por san Carlos Borromeo es el boceto de presentación de la obra siguiente. Mantiene las proporciones del cuadro final (su anchura corresponde a la mitad de su altura) y todos sus elementos compositivos, aunque aquí se percibe un menor desarrollo volumétrico de la representación del santo, los angelotes y la representación eucarística del fondo, con las víctimas de la peste tomando la comunión, encuadrado por una columna que sostiene una estructura arquitrabada, prescindiendo de la representación de la ciudad de Milán.

Se conserva en un perfecto estado de conservación. Fue vendido en una sala de subastas madrileña por 6.500 euros.



p.113. San Carlos Borromeo [véase capítulo 7.11]
1783.
334,8 x 167,4 cm.
Óleo sobre lienzo.
Iglesia de la Encarnación. Fuente Vaqueros (Granada).
Bibl.: López Ortega (2017), pp. 136-150; Martínez Martín (2018), pp. 288-301.

Este cuadro de altar fue encargado a José del Castillo por la Secretaría de Estado con el fin de presidir el altar del lado de la epístola de la iglesia de la Asunción del real sitio del Soto de Roma en Granada.

Sigue el modelo empleado por el propio pintor para el desaparecido oratorio portátil del infante don Carlos (1772), cuyo boceto preparatorio se conserva en el Museo Cerralbo de Madrid (véase p. 48). Mantiene un elevado número de sus elementos: el santo de rodillas vestido de cardenal sujetando el crucifijo, la mesa de altar o los querubines que pueblan la escena. No obstante, la imagen del arzobispo de Milán suplicando ante Cristo el fin de la peste, provoca ciertas alteraciones sobre el citado ejemplar. Representa al santo con la soga al cuello e introduce en la parte superior al arcángel san Miguel, enfundando la espada, como ya había hecho el francés Étienne Parrocel (1696-1775) para la capilla de San Carlos de la iglesia de Santa Prassede en Roma (1739) –con el que poco tiene que ver esta pintura del madrileño–, junto a un angelote que porta una tabla señalando una inscripción difícil de descifrar, dadas las malas condiciones de conservación del cuadro, e incorpora, al fondo, una escena en la que se está suministrando la comunión a las víctimas

de la peste de Milán, cuya representación, en base a estructuras góticas, se plasma en la lejanía.

El san Miguel y los querubines son figuras que reproducirá el pintor en otras composiciones, en las que se puede apreciar la plena adscripción del pintor al clasicismo mengsiano.

Se conserva en muy mal estado, muy oscurecido por la suciedad del polvo, el hollín y la oxidación de los barnices, percibiéndose añadidos, craquelados y abombamientos en su superficie.



p. 114. Aparición del niño Jesús a san Antonio de Padua
h. 1784.
52 x 38 cm.
Núm. inv. P3714.
Ins.: abajo a la derecha con pintura azul, «*.1009.*»
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.

El 2 de junio de 1889, desde las páginas de la *Gaceta de Madrid*, se publicaba una real orden dirigida al director general de Instrucción pública, Vicente Santamaría de Paredes, por la cual se informaba de la donación de una serie de cuadros de la duquesa viuda de Pastrana, María Dionisia Vives y Zires, al Museo Nacional de Pintura y Escultura, «dando así una nueva prueba de sus generosos sentimientos, su acendrado patriotismo y su amor a las Bellas Artes». Se ordenaba entonces al director del Museo, el pintor Federico de Madrazo,

que tuviese presente «las condiciones que para la colocación de los cuadros en el expresado Museo desea aquella señora, y que se encargue a V.I. de la incautación de los cuadros, autorizándole a la vez para firmar cuantos documentos sean necesarios para formalizar la donación» (*Gaceta de Madrid*, 2-6-1889, núm. 153, p. 683; Museo Nacional del Prado, Registro, núm. 1.069, fol. 174).

El 19 de junio Madrazo informaba haber trasladado al Museo el lote de las pinturas. Las obras habían sido catalogadas según un detenido examen y se las había señalado un nuevo número de inventario, «hay un buen número de copias y bastantes de tan escaso mérito artístico, que no podían (aún con local sobrado del que desgraciadamente carecemos de momento) figurar dignamente en nuestra galería, quitando ellos mismos importancia al número de cuadros notables que constituye el donativo de la duquesa de Pastrana. Pero teniendo en cuenta que mientras subsistan en el Museo los cuadros de autores contemporáneos que han de hallar colocación digna y ordenarla en el edificio en construcción de Recoletos no se puede disponer más que de dos o tres pequeñas salas en el segundo piso, serán en ésta colocados los cuadros más notables de la colección Pastrana […]» Adjunta, remitía una relación con los asuntos, dimensiones y números de inventario de la casa de Pastrana. De los 213 cuadros que contenía la relación, figuraba con el número de inventario 225 un *San Antonio de Padua* de José del Castillo, que pasó a corresponder al número de inventario 1.009 del Museo y al actual P3714 (Museo Nacional del Prado, Registro, núm. 56, fol. 21).

Si bien se puede relacionar gran parte de la figura de san Antonio con los pinceles del madrileño, el resto de la composición no es suya. Muestra deficiencias a la hora de aplicar la perspectiva en la posición del altar respecto a los escalones donde está elevado, así como en el enlosado del suelo y la traducción de la balaustrada y del libro. Del mismo modo, los angelitos y la anatomía del niño Jesús en vuelo, no encajan con los modos del pintor. De ahí que se venga a recoger aquí con bastantes dudas y a catalogarlo como obra del madrileño en colaboración de su obrador. Debió de ser pintado hacia 1784, por sus afinidades con el cuadro de altar de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, y estar destinado a un oratorio privado.

Actualmente está depositado en el almacén de los Jerónimos del museo (Depósito 04. Peine 149 A).

Pinturas para tapices con destino a la decoración del dormitorio del infante don Fernando en el Palacio del Pardo en Madrid (p. 115-131) [véase capítulo 8.4]



p 115. La pradera de San Isidro

1785.
38 x 87 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular. Barcelona.
Inédito.

Gracias a la gentileza de la doctora Teresa Serraclara, se muestra aquí, por primera vez, este boceto de *La pradera de San Isidro*. Se trata de una primera versión del *modellino* que se custodia en el Museo Nacional del Prado (véase obra siguiente), pues muestra estrechos contactos con él, no obstante, de estar ejecutado con una pincelada más deshecha y de tonos más apagados. Procede de la colección de la duquesa de Béjar, relacionándose con algunos borrones conservados de esta serie, pertenecientes al duque del Infantado, lo que probaría su más que probable origen común.

p. 116. La pradera de san Isidro (tomo i, fig. 107)

1785.
49 x 99,5 cm.
Núm. inv. P7723.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Mena Marqués (2000), p. 292; Reuter (2006), tomo ii, p. 682; Mena Marqués (2013), p. 370; Mena Marqués (2014), p. 171.

El presente boceto de presentación fue adquirido el 8 de junio de 1998 por el Museo Nacional del Prado como dación en pago de Adrián Ángel Viudes.

Apenas existen variaciones con el lienzo definitivo, si no es por el menor desarrollo de las copas de algunos árboles. No obstante, las tonalidades claras y suaves aplicadas con magistrales juegos tonales, la pincelada suelta y vibrante con que está ejecutado y ciertas figuras de la composición, aportan una frescura y una delicadeza que no se encuentra en el cuadro definitivo.

Está expuesto en la sala 094, en el gabinete de bocetos de pintura española del siglo XVIII, antigua sala de dibujos de Goya (Planta 2ª, sector sur, edificio Villanueva).



P. 117. LA PRADERA DE SAN ISIDRO

1785.
342 x 780 cm.
Núm. inv. P3932.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Historia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).

Bibl.: ENRÍQUEZ (1926), núm. 1.236, p. 327; SAMBRICIO (1950), p. 296; SAMBRICIO (1955), p. 27; SAMBRICIO (1957), láms. 34-36, pp. 23 y 24, 41; HELD (1971), núm. 243, p. 142; BATICLE, BOTTINEAU y PÉREZ SÁNCHEZ (1980), núm. 517, p. 217; ESPINÓS DÍAZ, ORIHUELA y ROYO VILLANOVA (1982), p. 128; PÉREZ SÁNCHEZ y DÍEZ (1990), p. 119; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núms. 543 y 544, pp. 307 y 308; TOVAR MARTÍN, URREA, DÍEZ, y ESTEBAN LEAL (1992), núm. 46, pp. 134 y 135; ORIHUELA (1996), p. 611; MORALES Y MARÍN (1998), fig. 4, p. 620; SANCHO (2002), pp. 212-216; REUTER (2006), tomo II, p. 682.

En palabras de Castillo, esta gran panorámica representa la pradera de San Isidro el día de su festividad (15 de mayo), mirando hacia su ermita y el puente de Toledo, con treinta y cinco figuras en diferentes términos, acciones y trajes, y otras pequeñas a lo lejos, con calesines, coches y su correspondiente arboleda y celaje.

Valentín de Sambricio carga contra el sentido decorativo del cuadro y su composición, al supeditar las figuras al paisaje y concentrarlas en grupos aislados, sin relación alguna entre sí. En su opinión, este cuadro preludia la decadencia de Castillo, desbordado por las colosales dimensiones del lienzo, las incorrecciones en el dibujo y los tonos «agrios» de color.

Se debe de disentir de lo señalado por el insigne investigador, pues el número de figuras que pueblan la escena, con su definida y agrupada disposición, facilitaría al maestro licero su traslado al tapiz.

No se sabe hasta qué punto los descalificativos vertidos sobre el cuadro se pueden atribuir al papel desempeñado por Francisco Bayeu en la dirección de la pintura, ya que, por la propia declaración del madrileño, el aragonés había aportado algunos diseños para su realización. Se puede apreciar las maneras de Bayeu en el empaque de las figuras, su pulimentado dibujo y las opacas tonalidades. Tal vez, si Castillo no se hubiese separado tanto del boceto de presentación, la obra habría ganado enteros.

Por real orden, desde 1924 está depositado en el antiguo Museo Municipal de Madrid, hoy Museo de Historia.



P. 118. Paseo en la fuente de las Damas
1786.
30 x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular. Madrid.
Bibl.: Held (1971), núm. 244, p. 143.

Este pequeño lienzo fue dado a conocer por Jutta Held como boceto de presentación del modelo para el tapiz del *Paseo en la fuente de las Damas* (véase obra siguiente).

En términos generales, Castillo mantiene todos los elementos de la composición, aunque desde un punto de vista más alejado, ampliando el escenario y reduciendo la escala de las figuras y de los elementos de la composición. Al aumentar la superficie del cuadro, desarrolla más el apoyo de las figuras en la fuente, el terreno del primer término y la vertical de los árboles; todo ello ejecutado con una pincelada suelta con brillantes toques de luz, que aportan frescura a la obra.

p. 119. Paseo en la fuente de las Damas (tomo i, fig. 110)

1786.
288 x 442 cm.
Núm. inv. P5547.
Óleo sobre lienzo.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 297; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 37, pp. 25 y 26; Held (1971), núm. 244, p. 143; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981b), p. 128; Morales y Marín (1991), núms. 260 y 261, pp. 185 y 186; Herrero Carretero (1992), vol. iii, núms. 545 y 546, pp. 308 y 309; Orihuela (1996), p. 613; Morales y Marín (1998), pp. 620 y 621; Sancho (2002), pp. 212-216; Reuter (2006), tomo ii, p. 682.

El cuadro, ejecutado bajo la dirección de Francisco Bayeu, articula la representación a través de una composición hacia el fondo y en diagonal, como *El paseo de las Delicias* de Ramón Bayeu, realizado un año antes, según el boceto de su hermano Francisco (P5635, Museo Nacional del Prado), con el que éste tiene muchos contactos. Esta relación viene a avalar la intervención de Francisco Bayeu en la pintura, de la que el madrileño sale un tanto airoso en esta ocasión. Al contrario de lo que hace Bayeu, Castillo diafaniza el espacio, desarrolla la escena entre dos filas de árboles y sitúa las figuras, en menor número, en diferentes posiciones a lo largo de la superficie, evitando así la compartimentación de la escena y que los personajes llenen los primeros términos de la representación en posición frontal y en hiladas.

La escena se desarrolla en la desaparecida fuente de las Damas de Madrid, que conducía las aguas procedentes de unos cerros contiguos a la dehesa de la villa. Estaba ubicada entre el palacio de la duquesa de Alba, entre las Batuecas y el puente Verde, en el nuevo camino al real sitio del Pardo, según el posible diseño del arquitecto Pedro de Ribera, a la sazón, maestro mayor de las fuentes de Madrid. Sus alrededores se configuraron como escenario ideal para los paseos galantes de la época, y allí Castillo representa, según señalara Livinio Stuyck: «varias señoras y cavalleros, unos sentados y otros de pie, el uno de ellos alarga a una señora una vícara de agua, delante de ellos un cavallero que viene acompañando a una señora con su criada. A un extremo del quadro hay sentada otra señora acompañada de un cavallero, ella con mantilla y basquiña; detrás de ellos se ve en segundo término un militar acompañando a otra señora; a lo lejos se ve un coche con sus Mulas que está parado. El resto del quadro está poblado de árboles y celaje, que forma el horizonte».

Cabría destacar en esta obra los ricos juegos de luces y sombras, la calidad de las texturas en las diferentes superficies y un brillante colorido, aderezado con vibrantes toques que traducen los brillos y reflejos, que confieren a este cuadro una exquisita delicadeza.

Desde 1933 está depositado en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid, donde se conserva.



P. 120. MAJO FUMANDO Y UNA MAJA DE ESPALDAS SENTADA
1786.
S/m.
Óleo sobre lienzo.
Antigua colección marqués de Casa Torres en Madrid. Paradero desconocido (José Lacoste y Borde, vidrio a la gelatina, Archivo Ruíz Vernacci Moreno, Fototeca de Patrimonio Histórico, núm. de inv. VN-22861).
Inédito.

Registrado entre los fondos de la Fototeca de Patrimonio Histórico como un *Boceto para un tapiz con dos personajes en el campo* y posible obra de Francisco Bayeu, es, en realidad, un boceto para la obra siguiente y producto de los pinceles de José del Castillo. Perteneció a la antigua colección del marqués de Casa Torres, hoy en día en paradero desconocido.

Posee ligeras variaciones respecto al cuadro definitivo, visibles en la pose y algunos elementos del vestuario del majo, además de presentar menos desarrollados la copa del árbol, la arboleda y la cadena montañosa del fondo.

Resuelto a base de pinceladas rápidas y abocetadas que alegra con pequeños toques de pigmento blanco para resaltar los brillos y reflejos, padece de pérdida en su superficie pic-

tórica (parte inferior de la tela), lo que ha dejado al descubierto la trama del lienzo, siendo visible la ligera aplicación de los trazos que remarca con líneas de pigmento negro.

P. 121. Majo fumando y una maja de espaldas sentada (tomo I, fig. 111)

1786.
187 x 106 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: López Ortega (2017), ilus. 3, pp. 150-153; *Arte Subastas Bilbao*, Bilbao, 11-10-2022, lote núm. 3.

Adquirida por José de la Mano Galería de Arte de Madrid, procedente de una colección particular barcelonesa, esta pintura ha salido recientemente a puja en una sala de subastas bilbaína con un precio de salida de 12.000 euros. Tenida por obra de Francisco Goya, se identifica en realidad con el cuadro descrito por José del Castillo como «una muger sentada en el suelo, junto a ella un hombre con capa y montera que está fumando; a lo lejos se ven varios árboles a orillas de el río». Al contrario que la mayoría de los ejemplares ejecutados para esta serie, no se registra su ingreso en el Museo Nacional del Prado, por lo que es probable que quedase almacenado en la fábrica de tapices, desde donde debió de pasar a la colección Stuyck de Madrid, a través de la cual fue vendida y adquirida por la citada colección.

Al igual que va a suceder con la mayoría de los lienzos que partir de este ejemplar componen esta serie, la escena se desarrolla con una extrema economía de medios, reutilizando modelos que el propio pintor había empleado en ocasiones anteriores. Se ha justificado este hecho con una manifiesta falta de inventiva del pintor, al dejarse llevar por la facilidad adquirida y el amaneramiento, despreciando «el estudio del natural». Este juicio no considera el estado de ánimo del pintor, al haber sido desplazado, injustamente en nuestra opinión, de las obras para la fábrica de tapices en favor de Ramón Bayeu y Francisco Goya o la perceptible importa en la dirección de Francisco Bayeu, que coartaría la libertad del madrileño.

En esta ocasión, la posición del majo se asemeja a la que había utilizado para uno de los niños del grupo *Tres muchachos jugando al chito*, mientras que la maja sentada de espaldas –empleada ya en uno de los grupos de *La pradera de San Isidro*– reproduce la figura femenina de un *Hombre de pie y maja sentada en el suelo*, según el estudio del natural ejecutado por Francisco Bayeu (DIB/13/4/76, Biblioteca Nacional de España) para el boceto del cuadro que finalmente realizaría su hermano Ramón: *El paseo de las Delicias* (P-0606, Museo Nacional del Prado), del que Castillo volvería a hacer uso, con ligeras variantes, en *Pareja de majos* (véase p. 131). En cambio, el majo presenta notables semejanzas con el *Andaluz*, estampa grabada por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla sobre un dibujo de Manuel de la Cruz para la *Colección de trajes de España* de 1777.



P. 122. EL VENDEDOR DE ABANICOS
1786.
12 x 18 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Arnaiz. Madrid.
Bibl.: MORALES Y MARÍN y ARNAIZ (1988), núm. 33, pp. 208 y 209.

Procedente de la colección del duque del Infantado, este pequeño boceto de *El vendedor de abanicos* fue adquirido y dado a conocer por José Manuel Arnaiz en 1988. Recoge la composición del cuadro definitivo con ligeros cambios en la decoración de las mangas de la dama, el género del vendedor y la arboleda del fondo.

Castillo ha ejecutado el cuadro a partir de pinceladas largas, desunidas y abocetadas, con pigmentos muy diluidos en aceite, que acompaña con trazos negros para marcar las formas y los plegados.



P. 123. El vendedor de abanicos

1786.
105 x 160 cm.
Núm. inv. P3534.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Sambricio (1950), p. 298; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), lám. 41, pp. 25 y 26; Held (1971), núm. 245, p. 143; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981a), p. 128; Morales y Marín (1986), lám. 155, p. 178; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 547, p. 309; Orihuela (1996), p. 613; Morales y Marín (1998), fig. 5, p. 621; Sancho (2002), pp. 212-216; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

Desde un punto de vista bajo, Castillo representa, en una pirámide compositiva, dos figuras monumentales situadas en un primer término. A la izquierda, una dama recostada con un abanico que acaba de comprar al vendedor que se sitúa a la derecha. Éste, con chaquetilla y pantalón corto, lleva una cesta de mimbre, sosteniendo con su mano el género que oferta. El fondo se compone de una arboleda, cadena montañosa y un extenso celaje.

Como se ha indicado en la obra anterior, Castillo recoge para la dama de esta escena un modelo que ya representó en uno de los grupos de su *Pradera de San Isidro* y para el vendedor, el mozo de *El ventero arma caballero a don Quijote*, que ilustró la edición del Quijote de la Academia de 1780. No se percibe variación alguna en sus poses, gestos y actitudes, lo que da la sensación de que las figuras hubiesen sido recortadas de sus respectivas composiciones y pegadas en ésta, forzando la representación.

Esta sensación de frialdad se ve acentuada por las tonalidades gélidas de la obra y la transcripción de superficies limpias y pulimentadas, alejadas de aquella delicadeza exquisita con las que impregnaba sus composiciones anteriores.

Actualmente se custodia en almacén del Museo Nacional del Prado (depósito 04, peine 126 B, edificio Villanueva).



P. 124. UNA NARANJERA Y UN MAJO
1786.
12 x 18 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada. Nueva York.
Bibl.: MAYER (1925), núm. 643, p. 221; SAMBRICIO (1957), lám. 42a, pp. 41 y 42; HELD (1971), núm. 246, pp. 143 y 144; MORALES Y MARÍN y ARNAIZ (1988), núm. 32, pp. 208 y 209.

Boceto para la obra siguiente. Esta pequeña pintura fue dada a conocer por Mayer como obra de Goya, siendo restituida acertadamente a Castillo por Valentín de Sambricio. Se sabe que perteneció a la colección de Mr. y Mrs. E. John Magnin de Nueva York y que procedía de la colección del duque del Infantado, al igual que los borrones de *El vendedor de abanicos* y la *Pareja de majos*, con los que guarda muchas similitudes. Como en los citados casos, Castillo resuelve la escena en base a pinceladas rápidas y transparentes, apreciándose en algunas partes la trama del lienzo, que alegra con certeros toques de pinceladas blancas para acentuar las luces.

Superior al cuadro definitivo en cuanto a frescura y delicadeza, el sombrero del majo es más grande, al igual que su adorno y la redecilla de su pelo; mientras que existe un mayor despliegue en el manto que cubre el brazo de la maja, se oculta parte de su basquiña y desaparece la mano que apoya contra su cadera, debido a una posición más erguida en el majo.



P. 125. UNA NARANJERA Y UN MAJO
1786.
100 x 150 cm.
Núm. inv. P3073.

Óleo sobre lienzo.
Ministerio de Justicia. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 298; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), pp. 25, 26, 41 y 42; Held (1971), núm. 247, p. 144; Orihuela (1996), p. 648; Morales y Marín (1998), p. 622; Sancho (2002), pp. 212-216; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

Esta obra, en la que se representa un majo y una vendedora de naranjas bajo un amplio celaje, se ve afectada por las mismas carencias que *El vendedor de abanicos*: una acusada economía de medios y la carencia del estudio del natural, al recoger las figuras de modelos empleados por el propio pintor en ocasiones anteriores. El majo procede del grupo de la derecha de *La pradera de San Isidro*, mientras que la naranjera, copia literalmente la vendedora de *Una naranjera y un majo en la fuente del Abanico* (véase en este catálogo de pinturas); una obra impersonal, seguramente impuesta por el pintor de cámara Francisco Bayeu, a quien puede que se deba el rostro del majo, ajeno a los modos del madrileño.

Desde 1988 está depositado en el palacio de Parcent de Madrid, sede del Ministerio de Justicia, en buen estado de conservación.

P. 126. Un cazador sentado bebiendo de una bota (tomo I, fig. 112)

1787.
288 x 90 cm.
Núm. inv. P5546.
Óleo sobre lienzo.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 298; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), láms. 45-47, pp. 25 y 26; Held (1971), núm. 250, p. 145; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981b), p. 127; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 552, p. 311; Orihuela (1996), p. 649; Morales y Marín (1998), p. 623; Sancho (2002), pp. 212-216; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

Un cazador está almorzando tras un día de batida. A su lado, un criado sostiene un ave muerta y la escopeta con que ha cazado la presa su señor. Completa la representación, una espesa maleza, una arboleda y un árbol con escaso ramaje que se extiende al fondo por la derecha. En la lejanía se vislumbra una cadena montañosa, y sobre ésta, se desarrolla el celaje.

Castillo sigue la estela de los ejemplos anteriores y toma los modelos de *Cazadores merendando* y *El final de la cacería* (véase en este catálogo de pinturas). A pesar de lo cual, imprime en esta obra un colorido delicado, de suaves tonos, alternando tintas de una mayor pureza con otras de gamas tornasoladas, una luz tenue y una pincelada vaporosa de carácter amable y delicada.

Desde 1933 está depositado en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid.

P. 127. Un cazador (tomo I, fig. 113)

1787.
344 x 57 cm.
Núm. inv. P5526.
Óleo sobre lienzo.
Embajada de España. Londres (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 298; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), lám. 44b, pp. 25 y 26; Held (1971), núm. 249, pp. 144 y 145; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981b), p. 127; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 551, p. 311; Orihuela (1996), p. 648; Morales y Marín (1998), pp. 622 y 623; Sancho (2002), pp. 212-216; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

El estrecho formato del cuadro es ocupado por un cazador que se yergue sobre un terreno escarpado. Lleva sombrero, capa, una escopeta y varios arneses de caza. Detrás de él, se extiende una arboleda, que, en vertical, se desarrolla por toda la superficie del lienzo.

Repite el tipo del cazador de *El final de la cacería* y la postura de la *Ménade danzante con sítula y patena* (véase en este catálogo de pinturas).

Por real orden, desde 1928, está depositado en la Embajada de España en Londres.



P. 128. Un caballero paseando con una señora

1787.
289 x 100 cm.
Núm. inv. P5545.
Óleo sobre lienzo.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: Sambricio (1950), p. 298; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), lám. 43, pp. 28 y 42; Held (1971), núm. 251, p. 145; Espinós Díaz, Orihuela y Royo Villanova (1981b), p. 127; Herrero Carretero (1992), vol. III, núm. 553, pp. 311 y 312; Orihuela (1996), p. 647; Morales y Marín (1998), p. 623; Sancho (2002), pp. 212-216; Reuter (2006), tomo II, p. 682.

Un caballero está paseando junto a una dama. Detrás de ellos, se desarrolla un paisaje compuesto por un camino, arboledas y un extenso celaje.

En esta ocasión, para el caballero, Castillo recoge modelos del *Paseo en la fuente de las Damas*, creando para la figura de la dama un modelo de invención, con poco acierto (véase la ampulosa caída, a base de líneas, de la mantilla que cubre de forma irreal todo su cuerpo o la desproporción que existe entre su rostro y la anchura de los hombros); demostrando el poco interés que tuvo el pintor a la hora de ejecutar este cuadro. Tal vez, la representación del paisaje, de una claridad suave a partir pinceladas casi transparentes, sea lo más destacado de la pintura.

Desde 1933, está depositado en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid.



P. 129. UN CAZADOR Y SU PERRO

1787.
289 x 56 cm.
Núm. inv. P5544.
Óleo sobre lienzo.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).
Bibl.: SAMBRICIO (1950), p. 298; SAMBRICIO (1955), p. 28; SAMBRICIO (1957), lám. 44a, pp. 25 y 26; HELD (1971), núm. 248, p. 144; ESPINÓS DÍAZ, ORIHUELA y ROYO VILLANOVA (1981b), p. 128; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núms. 549 y 550, pp. 310 y 311; ORIHUELA (1996), p. 646; MORALES Y MARÍN (1998), p. 622; SANCHO (2002), pp. 212-216; REUTER (2006), tomo II, p. 682.

Un joven sentado sobre un yermo paraje se acompaña de un perro perdiguero. De sus alforjas saca una hogaza de pan para almorzar. Alrededor suyo, se extiende la naturaleza con un gran árbol que se despliega a lo largo de la vertical del lienzo. Cierra la composición varios árboles al fondo, entre los que destacan dos de esbeltos tallos, una cadena montañosa y el celaje.

Castillo vuelve a recoger tipos creados por él en otras composiciones. En este caso, de *Cazadores merendando* y *El final de la cacería*. Una combinación que, con variaciones, ya había empleado en el grupo de la derecha del *Paseo en la fuente de las Damas*. El paisaje, magistralmente ejecutado, con suaves tonos y degradaciones en la lejanía, aporta, como en la obra anterior, una cierta riqueza de registros.

Desde 1933 está depositado en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en Madrid.



P. 130. Pareja de majos

1787.
13 x 17,3 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada. Nueva York.
Bibl.: Mayer (1925), núm. 644, p. 221; Sambricio (1957), lám. 42b, pp. 41 y 42; Held (1971), núm. 246, pp. 143 y 144.

Al igual que los borrones de *El vendedor de abanicos* y *Pareja de majos*, este pequeño cuadro procede de la colección del duque del Infantado, y como el segundo, con quien comparte procedencia norteamericana (colección de Mr. y Mrs. E. John Magnin de Nueva York), se tuvo en su día por obra de Goya, siendo restituido a los pinceles de Castillo por Valentín de Sambricio.

Ejecutado con pinceladas abocetadas a base de largos trazos y toques más precisos para los brillos y reflejos, se registran ciertas variaciones respecto a su modelo definitivo: en la capa del majo, la redecilla de su pelo o la posición del pie, así como el pañuelo de la maja, el brocado de su espalda y la posición de su mano derecha. Al fondo se aprecia, a grandes rasgos, una arboleda, que en su ejemplar definitivo se transformará en el perfil de una ciudad.



P. 131. PAREJA DE MAJOS

1787.

103 x 150 cm.

Núm. inv. P3072.

Óleo sobre lienzo.

Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas. Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).

Bibl.: SAMBRICIO (1950), p. 298; SAMBRICIO (1955), p. 28; SAMBRICIO (1957), p. 26; HELD (1971), núm. 246, pp. 143 y 144; ESPINÓS DÍAZ, ORIHUELA y ROYO VILLANOVA (1981b), p. 140; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núms. 548, pp. 309 y 310; ORIHUELA (1996), p. 648; MORALES Y MARÍN (1998), fig. 6, pp. 621 y 622; SANCHO (2002), pp. 212-216; REUTER (2006), tomo II, p. 682.

Según el recibo del director de la fábrica de tapices, este modelo de sobrepuerta «representa una señora sentada sobre un terrazo, junto a ella, un hombre, que está fumando un cigarro. A lo lejos se ve un pays con su orisonte y celaje».

Como ya se ha señalado, Castillo recoge la figura de la maja de un *Majo fumando y una maja de espaldas sentada* y de *La pradera de San Isidro* (véase en este catálogo de pinturas), mientras que, para el majo, prefiere crear una figura de invención, ejecutado a través del estudio del natural. A pesar del empaque de las figuras, a través de grandes planos sin contrastes, el madrileño ha aplicado una pincelada abocetada, muy diluida en tonalidades claras, creando algunos efectos de transparencia que aportan cierta delicadeza al cuadro. Destaca la ejecución de una ciudad en la lejanía, transcrita con ligerísimas pinceladas de tonalidades terrosas y ciertos efectos de claroscuro, que infringen, al fondo de la obra, una acertada sensación atmosférica.

Desde 1966 está depositado en el Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas en Madrid.



P. 132. CACERÍA
1787-1789.
35 x 28,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *A la sombra de Goya* (1999), núm. 12, p. 29; *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 17-10-2012, lote 112.

En primer término, se representan tres cazadores: uno de ellos lleva una vara y una jaula; el segundo, agazapado, sostiene una rama de un árbol o de un arbusto y un saco; y el tercero, más al fondo y reclinado sobre un terraplén, parece operar sobre el terreno. Sobre este último, se alza un montículo arenoso con espesa maleza, donde destacan tres esbeltos árboles de escaso ramaje que encuadran la escena. Más al fondo, se sitúa un caserío rústico, con estructura de pilares, zapatas o modillones, vigas, tejado a dos aguas y buhardilla. Cierra la composición en la lejanía, una zona boscosa y cadena montañosa, sobre la que se extiende el celaje.

No está muy claro el asunto de caza recogido por el pintor. Posiblemente se trate de la caza de conejo con hurón. Eso explicaría la ausencia de armas de fuego y de reclamo en la escena, que la figura tumbada pueda estar manipulando la boca de una madriguera por la que ha introducido el hurón, la rama para el camuflaje, el saco para su captura y la pequeña jaula para almacenar la presa.

Por sus dimensiones, asunto y la forma de aplicar las pinceladas este cuadro se viene a identificar con un boceto destinado a un tapiz que finalmente no se llegó a ejecutar. La construcción de las figuras, en base a grandes planos cromáticos, el propio color de la obra, además de las estrechas similitudes de la figura central con *Un Cazador*, destinado a la serie del dormitorio del infante Fernando en el Pardo, sitúan este lienzo en la producción final del madrileño.

Tal vez se pueda llegar a identificar con aquel cuadro que en 1789 Castillo afirmaba que le quedaba por hacer, «para el que tiene echo estudios y el borroncillo […]», con el fin de completar la serie.

La obra salió a la venta en una casa de subastas madrileña en 2012 con un precio de salida de 37.500 euros.



P. 133. El reavivamiento de san Antonio Abad
1785/1790.
144,5 x 208 cm.
Núm. inv. 771.
Óleo sobre lienzo.
Museo de Bellas Artes. Budapest.
Bibl.: Benet (1947), p. 10; Mayer (1947), fig. 409, p. 516; Gaya Nuño (1958), p. 331; Alcolea Gil (1961-1962), p. 210; Pigler y Képtár (1967), p. 757; Tátrai (1991), p. 160; Nyerges (2003), pp. 81-85; Miralpeix i Vilamala (2004), vol. III, núm. 306, p. 916.

Durante la francesada, este cuadro perteneció a la colección del conde Edmund Bourke, embajador de Dinamarca en Madrid, a través del cual pasó a formar parte de la colección Esterházy (1820), siendo tenida como obra del pintor catalán Antonio Viladomat. Esta adscripción se mantuvo cuando la colección fue adquirida por el estado húngaro (1870), para

pasar a figurar como una obra de un pintor anónimo español del siglo XVIII. En fecha relativamente reciente y con buen criterio, se ha atribuido a José del Castillo por Éva Nyerges.

En primer término, dos monjes están asistiendo el cuerpo inerte de san Antonio Abad. En la esquina inferior izquierda, se sitúan sus atributos: un libro abierto, un báculo y una campanilla. A la derecha, se disponen varias hojas de parra, uvas y limones, sobre los que se abre un paisaje con palmeras, cadena montañosa y celaje. En la parte superior derecha, un ángel mancebo, acompañado de varios angelotes, desciende en vuelo portando una corona de laurel y una palma de mártir. Entre ellos, surge un haz de luz que, cruzando en diagonal la superficie de la tela, irradia el cuerpo inerte del santo.

El asunto se ha venido a interpretar como la muerte de san Antonio Abad, aunque parece más probable que se trate de un episodio de la vida del santo recogido en *La leyenda dorada* de Jacopo della Voragine: retirado en una gruta para hacer penitencia, san Antonio Abad fue apaleado por varios diablos, que le dejaron medio muerto. Su cuerpo fue descubierto por uno de los monjes que le llevaba alimentos todos los días (referencia que se hace en la parte derecha del lienzo). Tenido por muerto, fue sacado de la gruta y velado con llantos y gran pesar. Durante el duelo revivió y, en aquellas pésimas condiciones, mandó que se le trasladara de nuevo a la gruta, donde venció a los diablos.

Se pueden apreciar ciertos paralelismos con el famoso lienzo de Marco Benefial la *Muerte de la beata Giacinta Marescotti*, conservado en la iglesia de San Lorenzo in Lucina de Roma, que Castillo pudo haber conocido durante su segunda estancia en la Ciudad eterna.

Por sus características estilísticas, se debe de considerar obra de José del Castillo y situarlo en una fecha tardía dentro de su producción, a finales de los años ochenta, cuando los preceptos clasicistas están arraigados en su obra.



P. 134. Inmaculada Concepción

1787.
167,5 x 125,5 cm.
Ins: con letra autógrafa al dorso, «*Josef del Castillo, Academico/ de Merito de la R.l Academia/ de las Artes de Madrid, executo/ este quadro. Año de 1787*».
Óleo sobre lienzo.
Sala II. Museo de la catedral de Oviedo.
Bibl.: Barón Thaidigsmann y González Santos (1987), núm. 41, p. 82.

Para evitar que se perdiese esta pintura, procedente del monasterio cisterciense de Villanueva de Oscos (Asturias), a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, se trasladó a la catedral de Oviedo, donde se conserva hoy en día.

Representa a la Inmaculada Concepción vestida con túnica blanca, manto azul y un velo aceitunado. Se yergue sobre un creciente lunar invertido, con las manos juntas y una corona de estrellas. Está flanqueada por dos angelotes que portan azucenas y una tablilla. Todo ello sobre fondo dorado con nubes y celaje.

El madrileño mantiene el modelo recogido en el boceto conservado en colección particular (véase p. 110), con algunas variaciones en las figuras que componen su corte celestial.



P. 135. Inmaculada Concepción

1787/1792.
60 x 38,9 cm.

Ins: en la filacteria que porta un angelote, «*RE*[…]*A ANG*[…]».
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Sotheby's*, Londres, *Old Masters*, 3-5-2017, lote 155; *Alcalá Subastas*, Madrid, 4-10-2017, lote 275; López Ortega (2017), pp. 153-155, ilus.4.

Con este ejemplar, Castillo se adentra de nuevo en una representación de la Inmaculada Concepción. Conserva todos los elementos esenciales desarrollados en otras ocasiones (véase p. 110 y p. 132) y, como en aquéllas, presenta algunas diferencias.

El cuadro sigue fielmente el modelo anterior, por lo que se debe de fechar en años próximos a éste. Pero mientras que en el ejemplar conservado en Oviedo su acompañamiento se reducía a dos querubines, en éste se multiplica su cohorte celestial con un numeroso elenco de angelotes, entre los que figuran los que portan azucenas y una filacteria que registra la inscripción: «*RE*[…]*A ANG*[…]», como reina de los ángeles; y dos ángeles mancebos, sosteniendo una corona y un cetro, símbolos de su divina majestad.

Mantiene la composición piramidal, enfatizada por la figura del Espíritu Santo, encarnado en forma de paloma, que constituye el vértice superior del triángulo compositivo.

Por sus pequeñas dimensiones, debió de estar destinado a la devoción privada. En Londres, apareció como obra de Francisco Bayeu y su precio de salida se fijó en 7.106 euros, rematándose en 9.477 euros. Posteriormente, apareció en Madrid, ya como obra de Castillo, con un precio de salida inferior, 4.000 euros, con el que se remató su adquisición.

Cuadros relacionados con la decoración de la residencia del conde de Floridablanca en Madrid (p. 136-139) [véase capítulo 8.5]

p. 136. Pedro de Cevallos desembarca en el puerto de Buenos Aires (tomo I, fig. 114)

h. 1787.
32 x 84 cm.
Núm. de inv. MM.2016.03.01.
Ins: en una cartela del basamento, a tinta roja, «*DESENBARCA ZEVALLOS EN BEUNOSAIRE EL VIRREI TROPA I VECINOS LE RECIBEN CON APLAVSO*».
Óleo sobre lienzo.
Meadows Museum. Dallas (Texas).
Inédito.

Este pequeño boceto de presentación formó pareja con la *Entrega de las llaves a Cevallos por el gobernador de Sacramento* de Gregorio Ferro, firmado y fechado en 1787, conservado

en el mismo museo (Núm. de inv. MM.2016.03.02). Ambos aparecieron recientemente en el mercado anticuario, siendo adquiridos por la Galería Caylus de Madrid, antes de pasar al museo norteamericano.

Tanto estas, como la obra siguiente, mantienen el mismo formato: están inscritas en un trapecio, en cuya parte central, en sección cuadrangular con moldura dorada, se abre un cuadro que explica el asunto tratado a través de una cartela que pende de un zócalo. A ambos lados, en el ángulo recto de los dos triángulos con molduras que flanquean la escena central, se sitúan sendas parejas de angelotes en grisalla: en este caso, portando palmas y dos coronas, una de orfebrería y la otra de hojas de parra.

La escena central recoge un asunto histórico: la entrada, el 15 de octubre de 1777, del comandante Pedro Antonio de Cevallos Cortés y Calderón en Buenos Aires, tras el cese de las hostilidades entre España y Portugal durante la segunda expedición a Río Grande (1776-1777). Tal vez por error, la inscripción del cuadro señala que Cevallos a su llegada a Buenos Aires fue recibido por el virrey del Río de la Plata, cuando en aquellos momentos ese cargo lo ostentaba él. Es probable que se refiriera al gobernador de Buenos Aires y sucesor en el cargo tras el fallecimiento de Cevallos, Juan José de Vértiz y Salcedo, caballero comendador de Puertollano, de la orden de Calatrava, teniente general de los reales ejércitos y virrey del Río de la Plata entre el 12 de junio de 1778 y el 7 de marzo de 1784.

En el centro de la representación, se sitúa a Pedro Antonio de Cevallos siendo recibido por el gobernador de Buenos Aires. Cevallos viste con uniforme de capitán general de la armada española (casaca y botas de caño largo), lleva la banda roja de la orden de Malta y en el pecho, la cruz de la orden de San Genaro, sin que se aprecien los tres galones o coronelas de capitán y los entorchados de general en las bocamangas. A su lado, se dispone un caballero de la guardia marina y tal vez un granadero del cuerpo de batallones. Detrás de ellos, se divisan varios soldados con casacón de mar y personajes vestidos de gala, entre los que se eleva un dosel de campaña, y varios infantes de marina en formación. Al fondo se aprecia una vista del puerto de Buenos Aires, donde destaca un dosel encarnado y varias figuras, en referencia a los vecinos de la ciudad, que, con júbilo movimiento, vienen a recibir al virrey. Sobre la vista del río de la Plata, varias fragatas y navíos, entre los que Castillo pudo haber querido representar al *Poderos*o o al *Serio*, navío con el que regresaría Cevallos a España el 30 de junio de 1778.

La pintura adscrita en su día a los pinceles de Gregorio Ferro, en función de haber sido pareja del citado cuadro del pintor gallego, es obra indudable de Castillo y ejecutado, seguramente, el mismo año que aquél. Los angelotes llevan su inconfundible sello, así como las figuras que se desarrollan en la lejanía o la pose de la figura de Juan José de Vértiz y Salcedo, inspirada en el *Paseo en la fuente de las Damas* y en *Un caballero paseando con una señora*, ejecutados por estos mismos años (véase las fichas que le dedicamos en este catálogo). Otro tanto se puede decir de la técnica empleada, en base a pinceladas abocetadas, bañadas con toques pastosos de pigmento blanco, para brillos y reflejos, la sobria gama cromática o la degradación de perfiles en la lejanía.

Se debe de poner en relación con la decoración del palacio que el Rey destinó al conde de Floridablanca. En su *Historia del reinado de Carlos III en España*, Antonio Ferrer del Río señaló cómo el ministro de Estado consideraba el tratado de San Ildefonso uno de los grandes hitos de su ministerio, pues tras la segunda expedición por el Río Grande, había cesado el contrabando en el Río de la Plata, las exportaciones de Buenos Aires aumentaron en tres millones de pesos anuales y las importaciones crecieron de forma sustancial (Madrid, 1856, tomo III, pp. 255 y 256). No es de extrañar, que, para su residencia, el conde encargase a los dos pintores asuntos de aquella expedición que tanto prestigio habría de aportar a su gobierno.

Como ya se ha señalado en su correspondiente capítulo, esta obra y la siguiente se vienen a relacionar con los bocetos de *Embarco en el puerto de Brest* y *Combate en el canal de Inglaterra* (ambos de 29,2 x 84,5 cm, óleo sobre lienzo, colección particular), de los que no se puede hacer un juicio más concluyente sobre su autoría sin el oportuno examen detallado de las piezas, por lo que, de momento, se va a preferir no incluirlos en el catálogo del madrileño.

P. 137. Pedro de Cevallos rinde la costa de Brasil y la isla de Santa Catalina (tomo I, fig. 115)

1787.
31,5 x 84 cm.
s/núm.
Ins: en una cartela del basamento, a tinta roja, «*LA COSTA DE BRASIL I LA ISLA DE S. CATALINA SE RINDEN A ZEBALL.S, SV GOBERNANDOR LE ENTREGA LAS LLAVES*»; en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra, «*Castillo. 1787*».
Óleo sobre lienzo.
Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno. Madrid.
Inédito.

En estrecha relación con el anterior, este pequeño lienzo desarrolla otro de los episodios protagonizados por el comandante Pedro Antonio de Cevallos; éste anterior, durante la expedición a América meridional, el 27 de julio de 1776, contra los portugueses, «por los insultos cometidos en mis provincias del Río de la Plata». Cevallos embarcó en Cádiz el 13 de noviembre en el navío *Poderoso*, seguido por 155 naves en las que viajaban 12.000 hombres y 600 cañones, ocupando la isla de Santa Catalina en las costas de Brasil a finales de febrero de 1777, arrasando las fortificaciones de Ponta Grosa, Ratones y Santa Cruz.

En formato idéntico al anterior, los angelotes en grisalla que enmarcan la escena central portan atributos que conmemoran la victoria y beneficios comerciales de la expedición. En el centro, se representa el momento de la rendición de la plaza por parte de los portugueses.

Guarda contactos con *La rendición de Breda* de Velázquez, al repartir las masas de la composición hacia ambos flancos del marco, abriéndose en el centro un gran vacío por el que se vislumbra, en la lejanía, la representación de tropas y del paisaje.

La pintura, conservada hasta hace poco en muy mal estado de conservación, al perder gran parte de su capa pictórica, ha sido restaurada en los talleres de la propia Fundación.



P. 138. EL SITIO DE GIBRALTAR
1787/1792.
39 x 110 cm.
Núm. Inv. 6359.
INS: en el zócalo imitado en piedra de la parte inferior de la escena central, «*SITIO DE GIBRALTAR*».
Óleo sobre lienzo.
Instituto de Valencia don Juan. Madrid.
Bibl.: MARTÍNEZ ARRANZ (2017), pp. 83-90.

Como así se ha señalado en las dos entradas anteriores, el pequeño lienzo que se trata a continuación se identifica con un boceto de presentación destinado a la decoración de la residencia oficial del conde de Floridablanca, a la sazón secretario de Estado. Forma *pendant* con otra representación conservada en la misma institución: *La vista de nuestra Armada que apresa el convoy de Jamaica cerca de las islas Azores* (véase el apartado de pinturas rechazadas o mal atribuidas al pintor). Ambas fueron dadas a conocer por Raúl Martínez Arranz y atribuidas a José del Castillo en 2017.

Sigue el esquema general de los modelos tratados anteriormente, aunque con ligeras variantes: el trapecio que alberga la escena central esta flanqueado por dos pares de colosales columnas corintias con entablamentos independientes, conteniendo el hecho intitulado de la obra, enmarcado por una guirnalda de flores que colocan dos ángeles mancebos. Como así señala Martínez Arranz, la escena central recoge uno de los episodios más crudos de la guerra anglo-española de 1779-1783: el sitio de Gibraltar de 1779. Si bien la fortaleza jamás cayó, supuso el desgaste necesario a Inglaterra para que, en el Tratado de Versalles de 1783, España recuperase la isla de Menorca, la Florida, Nicaragua, Honduras y Campeche.

En el centro de la composición, se desarrolla una escena de ataque a la fortaleza con la representación de diversos cuerpos terrestres que intervienen en el asedio: guardias españo-

les, guardias valonas y caballería, acompañados de varias baterías de cañones disparando. Entre los personajes desarrollados en el centro, destacan, a pie, una figura vestida con uniforme rojo, propio de los regulares británicos, por lo que tal vez se pretendiese representar a un miembro del Regimiento de Hibernia o Ultonia, de origen irlandés, que luchaban en el bando español, y un oficial de la Armada Española a caballo en posición de corbeta. Al pie de las columnas, en sus basamentos, y flanqueando la escena central, se representan, a la izquierda, una figura alegórica femenina, que Martínez Arranz identifica con la Arquitectura militar, según el tratado de Cesare Ripa, con el plano de una fortificación y golondrinas volando entre las columnas. Está acompañada de dos angelotes que portan una pala y una azada, tal vez en referencia al sistema de defensas costeras construidas en la bahía de Algeciras. Al otro extremo, se sitúa, según el hilo argumental del citado investigador, una representación del arte militar, en la que figura un soldado vestido con un atuendo del siglo XVII, recostado sobre una columna, con una espada y un escudo. A su lado, un angelote porta una lanza y lo que parece la boca de un cañón.

Son perceptibles dos manos distintas en el cuadro. Si por un lado se puede adscribir a José del Castillo tanto la escena central y los ángeles mancebos que decoran el marco con guirnaldas, así como los angelotes que portan atributos y la figura del soldado vestido con uniforme del siglo XVII, el marco arquitectónico donde se encuadra la escena y la figura alegórica no corresponden a sus maneras, pudiéndose atribuir a Gregorio Ferro.

Un examen radiográfico permitiría tener una respuesta certera sobre la intervención de los dos pintores en esta escena, quizá debido a cambios de última hora; de momento, se prefiere guardar cautela y señalar únicamente las diferentes manos que presenta el cuadro.

P. 139. Boceto para una escena histórica (tomo I, fig. 116)

1787/1792.
23 x 21 cm.
Núm. inv. 03893.
Óleo sobre lienzo.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (2005), p. 198; Martínez Arranz (2017), pp. 83-90; Bango Torviso y Gutiérrez Pastor (2019), vol. II, núm. 206, p. 387.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez llegó a indicar ciertas analogías entre la presente obra y los modos de Gregorio Ferro, aunque señalaba desigualdades en su colorido y en la forma en cómo se aplican aquí las pinceladas, llegándose a considerar, más recientemente, obra de José del Castillo por Raúl Martínez Arranz, quien la llega a relacionar con la decoración de la residencia oficial del conde de Floridablanca, lo que parece a todas luces un análisis más acertado.

El pequeño cuadro, de difícil interpretación, refleja una escena cortesana, donde un personaje de alta alcurnia se arrodilla ante el Rey en un acto de besamanos. A su alrededor,

varios personajes presencian la escena. Martínez Arranz relaciona al personaje arrodillado con Pedro de Ceballos, por las similitudes que presenta su vestuario con el de *Pedro de Cevallos desembarca en el puerto de Buenos Aires*, y lanza la hipótesis de que el asunto pueda identificarse con su nombramiento, en 1776, como virrey del Río de la Plata.

En la obra se sugieren dos planteamientos para su encuadre, divididos por una diagonal de izquierda a derecha, uno cuadrangular, en la zona izquierda, y otro circular, en la derecha, conteniendo una cuadrícula negra para trasladar la obra a otro soporte.

Ingreso en el Museo de la Fundación por donación del Estado, custodiándose en perfecto estado de conservación.



P. 140. Apolo y Minerva
1787/1792.
70 x 61 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 27-5-2015, lote 230; López Ortega (2017), pp. 267 y 268.

Este delicado boceto de presentación, que salió a la luz recientemente en una sala de subastas madrileña, estuvo destinado seguramente a la decoración cenital de una estancia.

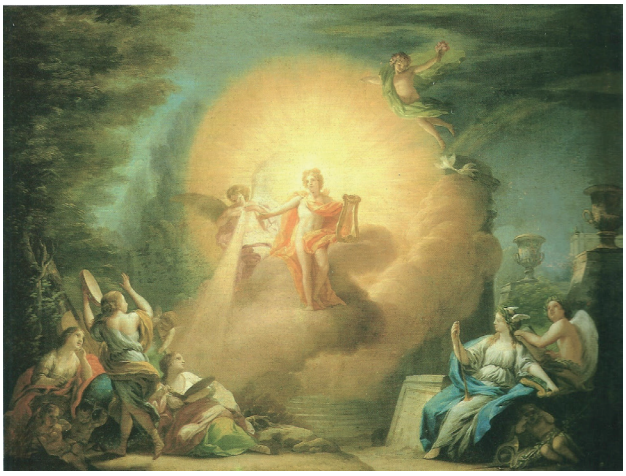
Elisa d'Ors, encargada del departamento de pintura antigua de la sala de Alcalá Subastas, llegó a apuntar, con buen criterio, las semejanzas que existen entre este estudio y la decoración al fresco llevada a cabo entre 1765 y 1766 por el pintor madrileño Antonio González Velázquez para la bóveda de la primera antecámara del cuarto de la princesa de Asturias (actual saleta de la reina María Cristina) en el Palacio real de Madrid: *Apolo y Minerva premiando a las musas*. No sólo coincide su estructura (escena central de lados cóncavos y esquinas en chaflán flanqueada por cuatro lunetas) y los protagonistas representados, sino también los angelotes de estuco diseñados por Francesco Sabatini. Por esta razón, señaló que este boceto, con Castillo recién llegado a la Corte tras su segunda estancia italiana (1758-1765), podría haber servido de presentación para conseguir ser empleado en las empresas decorativas del nuevo Palacio; habiendo sido finalmente descartado. Para ello, se apoyaba en las similitudes que presenta esta obra con el cuadro ejecutado por el propio Castillo en Roma (1762) para la Academia de San Fernando: *Minerva encargando a Mercurio la protección de las artes*.

Es indudable el débito que presenta esta pequeña pintura con la obra académica y con el fresco ejecutado por Antonio González Velázquez. No obstante, las grandes dimensiones que presentan las figuras del grupo central, no se ajustan a las proporciones del espacio para el que se destinó la obra de Velázquez, pues el que al presente nos ocupa, debió de cubrir un espacio mucho más pequeño. Por otro lado, los registros figurados presentan una patente simplificación en ordenadas composiciones de sección triangular, en línea con el clasicismo impuesto y conscientemente asumido por el madrileño en los últimos años de su carrera, todo ello sazonado por un colorido puro, con chispeantes toques de luces, donde, desechando la representación del espacio ilusionista de la *quadratura*, el pintor se inclina por el *quadro riportato*; lo que inexorablemente obliga a catalogar la obra dentro de su producción más avanzada.

En realidad, el asunto que recoge este cuadro no guarda relación con el ejecutado por Velázquez. En la escena central se representan a los dioses Apolo, Minerva, Mercurio y Vulcano, acompañados de varios *putti*; unos portando los símbolos de la Pintura y de la Escultura y otros, en la lejanía, con un arco y una aljaba. Apolo se dirige a Minerva y señala una antorcha que porta un angelote de la luneta de la izquierda, mientras que Mercurio, haciendo lo propio con Apolo, señala a Minerva. En las lunetas, se representan algunos angelotes más, con varios atributos: una palma, un ramo de olivo, una copa, un yelmo, un haz de espigas y una lámpara de aceite llameante, mientras que uno da de comer a un carnero, otro sostiene un cisne y el último sujeta las riendas de un caballo, además de la representación del frontón de un templo clásico. Un conjunto de difícil lectura por registros, pero que permite poner las escenas en relación con la Protección de las artes, la Abundancia, el Buen gobierno, la Victoria, la Verdad, la Paz, etc.

Sin poder llegar a dar una respuesta satisfactoria a la reproducción de su estructura y de los estucos de la bóveda de la citada sala decorada por Antonio González Velázquez, se debe de fechar en torno a 1787/1792, por las similitudes estilísticas que guarda con los bocetos

destinados a la decoración del palacio del Rey para la residencia del conde de Floridablanca (véase en este catálogo p. 134-137).



p. 141. Apolo protegiendo las ciencias y las artes
h. 1788.
63 x 83 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Enrique Calderón. Madrid.
Bibl.: Morales y Marín y Arnaiz (1988), núm. 35, pp. 212 y 213; *A la sombra de Goya* (1999), núm. 10, p. 27.

La Aurora, situada en vuelo en la parte superior derecha del lienzo, junto a la Paz y la Concordia, representadas por dos palomas, descubren a Apolo, como dios-Sol. Éste, situado en el centro de la composición, entre nubes, está acompañado de un genio alado. Del pecho de este último irradia un haz de luz que baña a la Pintura (representada con paleta y pinceles), situada en la parte inferior de la composición, acompañada de otras figuras alegóricas: las cuatro musas con varios *putti*; a la izquierda, Urania, la Astrología, apoyada sobre la bóveda celeste y Tersícore, la Danza, bailando con una pandereta, y a la derecha, Euterpe, la Música, con una lira y una flauta, instrumento que se atribuye a su invención, y Clío, la Historia, que sostiene un pergamino. Existe un fuerte contraste entre los ámbitos donde se disponen ambos grupos, pues las figuras de la izquierda están situadas en un frondoso paisaje, mientras que las figuras de la derecha se sitúan sobre basamentos arquitectónicos, con decoración de floreros, sobre los cuales se alza, en la lejanía, parte de la fachada occidental del Palacio real Nuevo de Madrid.

La obra se debe de atribuir a los pinceles de Castillo y fecharse en una época avanzada dentro de su producción. Se pueden apreciar ecos de la *Aurora*, ejecutada por Mengs para

la decoración del Palacio real de Madrid (véase una de las figuras de las Horas que recuerda a la danza o el Tiempo que en su posición corresponde a Clío), así como de la *Apoteosis de Hércules* (sobre todo en la figura de Apolo y de la Aurora). A estas referencias, se aúnan varios recursos del bohemio: la composición en un triángulo de equilibradas masas o la variedad de gestos y las actitudes y los *afetti* de las figuras, interpretados, eso sí, a su manera por el pintor madrileño (perceptible en los tipos de figuras, el colorido delicado y la transcripción de las diferentes superficies).

Sus pequeñas dimensiones, el acabado de su ejecución y el asunto propuesto hacen pensar que estuviese destinado a la decoración de una gran finca o un palacio. En 1786, Francisco Bayeu ejecutó una representación parecida a ésta para la Biblioteca real de Palacio y, antes, junto a su hermano Ramón, trató un asunto similar para una de las estancias del palacio del Pardo (1769). Cabe también la posibilidad de que esta pintura fuese un diseño preparatorio para una tramoya escenográfica.



P. 142. Retrato de fray Diego Sánchez de Maldonado

1789.
107 x 80 cm.
Núm. inv. 2885.
Ins.: en el zócalo, «*R. P. F. DIEGO SÁNCHEZ MALDON.DO HIJO ILUST.E D[E] ESTE MONAST. DE CARR.DO, / VARON MUY ESCLAREC.DO EN DOCT.A VIRT.D Y ZELO DE LAS ALMAS. FUE AB.D DE ES / TE MONAST.O Y DEL DE RIOS.CO I VISIT.OR Y DEFIN.OR DE LA ORN. NACIÓ EN VILLARU / BIA DE OCAÑA, ARZ.DO DE TOL.DO Y AL[L]I FUE BAUT.DO [EL] D[Í]A 21 DE JUL.O [DEL] AÑO DE 1549 Y TOMO E[L] AB.TO [EL] / 17 DE ENERO DE 1570*»; en el reverso, a tinta, «*Pintado por D. Josef del Castillo Academico*

de Merito de la Real Academia de San Fernando con Honores por el Rey de Teniente director de Pintura. Año de 1789».
Óleo sobre lienzo.
Museo Provincial de León. León.
Bibl.: Grao Lobo (1993), núm. 97; González Chao (1995), núm. 77, p. 72; *Pieza del mes* (2012).

Este retrato procede del monasterio cisterciense de Santa María de Carracedo en el Bierzo (León). Durante la Desamortización, la comunidad abandonó el cenobio y el cuadro pasó a formar parte de los fondos de la Biblioteca Pública de León, desde donde ingresó en 1955, por depósito, a su Museo Provincial.

Castillo representa al exégeta, escritor y abab del monasterio de Santa María de Carracedo, fray Diego Sánchez de Maldonado, de medio cuerpo, vestido con el hábito blanco cisterciense. Está concentrado en su tarea de escribir, de ahí que porte una pluma y sostenga un libro.

A pesar de estar ejecutado con cierta ligereza, acusa un modelaje duro en el rostro (de fuertes connotaciones psicológicas) y en las manos, debido a su marcado dibujo, que aporta frialdad al efigiado. Dureza que se agudiza aún más en la forma de tratar el hábito, a pesar de construir los pliegues y las arrugas del hábito y el libro, a través de la modulación de diferentes tonos, destacando los reflejos con golpes más brillantes. El fondo se traduce en un negro muy intenso, del que apenas destaca el respaldo del asiento, lo que enfatiza más su pronunciado relieve.

En el mismo museo, se conserva un retrato muy semejante a éste. Se trata del retrato de fray Gerónimo de Llamas; posee idénticas medidas y marco, una pose similar y procede del mismo cenobio (núm. inv. 2884). Es una obra de escasa calidad, basado en un grabado ejecutado por Pieter Perret que sirvió para ilustrar la edición del *Methodus curationun animarum*, llevada a cabo por Pedro Madrigual en 1600 (Madrid). El hecho de que ambos frailes fuesen ilustres abades del monasterio de Santa María de Carracedo, ha motivado que el departamento de conservación del museo teorice con la posibilidad de que ambos lienzos pudieran formar parte de una galería de retratos que habrían adornado, como cronistas, el claustro nuevo del convento; y eso a pesar de lo extraño que resulta que la supuesta galería estuviese compuesta por sólo dos retratos y que, además, Maldonado no fuese cronista de la orden.

Este cuadro posee fuertes semejanzas con los retratos que compusieron *La colección de retratos de varones ilustres de la nación española*, en la que participó el propio Castillo (véase el capítulo 8.6). La señalada linealidad de la obra, podría entenderse si, como parece lo más probable, se hubiese pintado a partir de una estampa, seguramente entregada por el propio cenobio. Quizá la secretaría de Estado le hubiese encargado a Castillo un dibujo de Maldonado para la citada colección, para más tarde ser descartado y que el monasterio le hubiese encargado este retrato, en el cual estaría escribiendo, no una crónica, sino su famosa

Agricultura alegórica o espiritual (Burgos, 1603), con el fin de adornar el nuevo claustro, formando pareja con el citado retrato de Llamas.

p. 143. La Santísima Trinidad [véase capítulo 8.7] (tomo i, figs. 119 y 120)

1789.

57 x 63 cm [76 x 81 cm con marco].

Ins: al dorso, «*Borroncillo ò Ydea executada a el Fresco / el Año de 1789 en la Boveda ò techo del / Presbiterio de la Yg.ª Parroq.l de S.n Gines / de Madrid por el Pintor D. Josef del Castillo / y promovida por el S.or Doct.r D. A[lon]so Arias / Gagó, Visitador Ecc.o a q.n dedica dho Prof.or*"; en el bastidor, "*15 pies y 10 dedos de alto, 17 pies…*»

Óleo sobre lienzo.

Colección particular.

Bibl.: *Distribución* (1796), pp. 39 y 40; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287; Buendía (1986), núm. 62, pp. 110 y 111; Morales y Marín y Arnaiz (1988), núm. 35, pp. 212 y 213; *Subastas Segre,* Madrid, 3-11-2009, lote 52; *Subarna Casa Subastas*, Barcelona, 7-10-2021, lote 598.

Este pequeño cuadro es el boceto de presentación de la pintura al fresco que decoró la bóveda del presbiterio de la parroquia de San Ginés de Madrid (hoy en día destruida). Según el papel con las condiciones de su contrata, Castillo debía de presentar este borrón para su aprobación, según el beneplácito del conde de Floridablanca, antes de llevar a cabo la obra. Aprobado por el arzobispo Lorenzana, fue regalado por el pintor al visitador eclesiástico de la villa de Madrid, Alonso Arias Gago de Cea, como así se afirma en la inscripción autógrafa que se conserva en su dorso. Por la misma, se indican las medidas que debía de tener la obra: quince pies y diez dedos de alto por diecisiete pies de ancho (435,5 x 474,3 cm); que no vienen a coincidir con las de la contrata: dieciséis pies de alto por dieciocho de ancho (446,4 x 502,2 cm).

La obra mantiene estrechos lazos con *La coronación de la Virgen* que el pintor Giacinto Brandi realizó, en 1650, por encargo del cardenal Antonio Barberini, para la decoración del techo de la nave de la iglesia de Santa Maria in Via Lata de Roma, sobre la cual, el madrileño había realizado un apunte a doble página en el tercer cuaderno italiano que se conserva en el Museo Nacional del Prado (pp. 192 y 193).

Es perceptible la huella de Mengs en su representación como *quadro riportato*, su composición triangular y la solemnidad y variedad de los gestos de las figuras, entroncando con el modo de hacer de Castillo durante sus postreros años. A pesar de todo ello, el pintor alegra el cuadro al aplicar efectos de una gran brillantez, una pincelada suelta y los contornos vaporosos aplicados en la lejanía, propios de un estudio preparatorio, que debieron perderse en gran medida en la obra definitiva.

El madrileño representa, sobre cúmulos de nubes, a Cristo, Dios padre, con la bola del mundo, y el Espíritu Santo, en forma de paloma, rodeados por la Gloria, representada por

ángeles mancebos, angelotes y cabezas aladas de querubines en vuelo. Todo sobre un fondo dorado.

En 2009, el lienzo fue subastado en Subastas Segre de Madrid, alcanzando su precio de remate en 7.000 euros. Recientemente, ha vuelto a salir a subasta en la casa *Subarna* de Barcelona, resolviéndose su venta en 5.500 euros.

P. 144. Los santos niños Justo y Pastor conducidos al martirio [véase capítulo 8.8] (tomo I, fig. 121)

1790.
64 x 36 cm (sin marco).
Núm. inv. 03582.
Ins: autógrafa al dorso, «*Borroncillo del Quadro del Altar / mayor de la Iglesia Parroq.ª de San / Justo y Pastor de Madrid, pintado / por D. Jph del Castillo, año de 1790 / quien lo dedica al Em.º y Ex.º Señor / Don Francisco de Lorenzana Arzb.º / de Toledo…*»
Óleo sobre lienzo.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: *Distribución* (1796), pp. 39 y 40; Lacoste (1913), núm. 11.038; Martínez Iborra (1933), pp. 129 y 130; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), lám. 48, pp. 29, 30 y 42; Morales y Marín (1986), p. 178; Pérez Sánchez y Espinosa Martín (2000), pp. 58-61; Pérez Sánchez (2005), p. 156; Castillo Oreja (2008), núm. 15, p. 178.

La pintura que nos ocupa, se viene a identificar con el boceto de presentación ejecutado por José del Castillo para el cuadro del altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Procede de la colección del cardenal Lorenzana e ingresó, con anterioridad a 1913, en la colección de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid.

El asunto, según el pensamiento del arzobispo Lorenzana, a quien Castillo regaló esta pintura, se recoge en *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños* mártyres *San Justo y Pastor* de Ambrosio de Morales (Alcalá de Henares, 1568). Los santos mártires Justo y Pastor son conducidos ante Daciano, prefecto de Compluto (Alcalá de Henares). Junto a ellos, dos sacerdotes intentan persuadir a los hermanos de su fe, señalándoles una escultura de Minerva, a quien debían de rendir culto. A los pies de la escalinata, se representan, a la izquierda, dos soldados romanos, identificados con los guardias de la residencia, y a la derecha, varios esclavos, en número de tres, que preparan sacrificios ante un ara en llamas, aludiendo al cuarto edicto de Diocleciano (304) que ordenaba a todos los cristianos hacer sacrificios a los dioses del Imperio. En la parte superior, se sitúa la Gloria, compuesta por dos ángeles mancebos que portan coronas y palmas de mártires, junto a la paloma del Espíritu Santo, que irradia con un haz de luz a los infantes.

Mantiene el remate en arco de medio punto para ajustarse al formato del cuadro definitivo (hoy en día desaparecido o en paradero desconocido). Nuevamente, la cuidada

composición geométrica, en base a triángulos, diagonales y aspas, la pureza de los colores, los sosegados gestos y la variedad de las actitudes y la fuerte impronta arqueológica, acercan la pintura a los últimos años de la carrera artística del pintor, cuando alcanza su máxima expresión la interpretación personal de un clasicismo cortesano de estirpe mengsiana.

P. 145. San Carlos Borromeo [véase capítulo 8.9] (tomo I, fig. 123)

h. 1790.
278 x 185,5 cm (294 x 185,5 cm con marco).
Ins: en la tablilla que porta el angelote de la izquierda: «[…]*itas*».
Óleo sobre lienzo.
Casa de la Cultura de San Lorenzo del Escorial. Madrid.
Bibl.: López Ortega (2017), pp. 136-150.

Este cuadro de altar ha sido identificado recientemente por el doctor José Luis Vega Loeches, quien lo relacionó correctamente con el lienzo que presidió el altar de la capilla del hospital de San Carlos en el real sitio de San Lorenzo del Escorial.

Ejecutado por José del Castillo, posiblemente en 1790, recoge pormenorizadamente la representación que el propio pintor madrileño ejecutó en 1783 para uno de los altares de la iglesia de la Asunción en el real sitio del Soto de Roma en Granada (véase p. 112). No obstante, se perciben ciertas diferencias.

En cuanto a su formato, en éste se prescinde del remate en forma de arco de medio punto del lienzo granadino, lo cual provoca que su proporción sea distinta, pues su ancho ya no corresponde a la mitad de su altura. También omite, al fondo a la derecha, la escena de comunión a las víctimas de la peste, sustituyéndola, en ese flanco, por una capa magna, un báculo, la mitra y el capelo arzobispal del suelo.

Se percibe la inscripción de la tablilla que porta el angelote de la zona superior derecha del lienzo, «[…]*itas*», ocultando la palabra *Caritas*, que posiblemente se recogiese ya en el lienzo de Granada.

Conservado en muy mal estado, la empresa Basar S.L., a petición del doctor Vega Loeches, ha redactado un *Informe* previo de restauración y presupuesto de la obra (octubre de 2016), en el que a lo largo de 21 páginas recoge un exhaustivo estudio de su estado y las medidas necesarias para su restauración. Hasta la fecha, no se tienen noticias de dicha intervención.

P. 146. La estigmatización de san Francisco (tomo I, fig. 124)

1790/1792.
Núm. P008276
Óleo sobre Lienzo
168 x 135 cm.
Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: *Abalarte Subastas*, Madrid, 9-12-2015, lote 119; *Aragón Subastas de Arte*, Zaragoza, 25-10-2017, lote 1.051; Maurer (2018), pp. 26-28; Maurer (2021), pp. 59-63.

Considerada una pintura de Anton Rahael Mengs, este cuadro apareció en 2015 en una sala de subastas de Zaragoza. Fue adquirido en 2017 por el Museo Nacional del Prado, a través de los fondos del legado de Carmen Sánchez García, y atribuido acertadamente a José del Castillo por Gudrun Maurer, conservadora del área de Pintura del siglo XVIII y Goya del Museo.

Encerrado en un triángulo compositivo, se recorta sobre un paisaje la figura en éxtasis de san Francisco, quien, irradiado por un haz de luz, recibe los estigmas de Cristo. El santo, de rodillas, se sitúa ante el crucifijo, que forman las ramas de un árbol, y, sobre una base cúbica, se representa un libro abierto con una calavera. En la parte derecha y enmarcado por el tronco de un gran árbol, un religioso de la orden, identificado por Maurer con el hermano León, medita sentado con un rosario entre sus manos.

Profundamente influenciado por las enseñanzas del pintor bohemio, Castillo recoge la figura de Cristo de la *Oración del Huerto* que Mengs pintó para el dormitorio del rey Carlos III en el dormitorio del Palacio real de Madrid y lo transforma en este san Francisco de una calidad exquisita. El madrileño se recrea en el tratamiento de la piel y la expresión del rostro del santo, así como en las texturas de su hábito, del libro y de la calavera. Más propio de su repertorio es el tratamiento de la naturaleza, las ramas y las hojas de árboles y arbustos, presentando un especial interés la forma en cómo ha construido las hojas del helecho situado en la esquina inferior derecha.

Como así señala la doctora Maurer, por sus dimensiones, debe de tratarse de un cuadro destinado al altar de un oratorio privado, sobre el cual, no se tienen noticias.

La reciente restauración de la obra en el Museo del Prado ha desvelado una cuadrícula a lápiz sobre la capa de preparación y una intervención anterior, de hacia 1925, según una fotografía antigua que se ha conservado en el propio Museo, donde se reconstruyeron una serie de daños localizados en la parte inferior de la tela y se cubrió la cabeza del angelote que se sitúa en el ángulo superior derecho del lienzo, colocando en su lugar un «delta luminoso»; una cabeza que a todas luces no pertenece a los pinceles del pintor.



P. 147. Aparición del niño Jesús a san Antonio de Padua
1790/1792.
52 x 38 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular. Madrid.
Bibl.: *Subastas Fernando Durán*, Madrid, 27-2-2014, lote 752.

Sobre un esquema recogido otras veces por el madrileño, se representa a san Antonio de Padua, recibiendo entre sus brazos al niño Jesús. En la parte superior, alrededor de las dos figuras, varios querubines observan la escena; en la parte inferior, sentado sobre una tarima, otro angelote porta un lirio, símbolo de pureza, y un libro, la Biblia. Por la parte derecha del lienzo, se desarrolla una estancia: una columna sobre un basamento cubierta parcialmente por una tela de tonalidad esmeralda.

Se debe de considerar obra del madrileño por los tipos empleados, la construcción de las telas y el modelaje del desnudo (véase la figura del niño Jesús), o la forma en cómo se resuelven las manos de los angelotes y del Niño. Denota un limpio acabado, de pulimentados planos y marcados perfiles, impregnados por un cromatismo de tonalidades puras, prescindiendo de los chispeantes efectos brillantes para destacar las luces; lo que induce a pensar que la pintura pertenece a los años finales de su carrera artística.

En 2014, fue subastado en la sala Fernando Durán de Madrid con un precio de salida de 7.500 euros.



p. 148. San Alberto de Sicilia [véase capítulo 8.9]
1791/1792.
334,5 x 238,5 cm.
Ins: en la filacteria del ángel, «*OS IUSTI MEDITABITUR S* […]»
Óleo sobre lienzo.
Iglesia del convento de Santa Teresa. Cochabamba (Bolivia).
Bibl.: Mesa y Gisbert (1977), p. 257; Arnaiz (1991), pp. 150-155.

Según declararía el pintor gallego Cosme de Acuña en 1795, hacia 1791/1792 ejecutó, junto a los pintores Gregorio Ferro y José del Castillo, varios cuadros para la comarca de Charcas en América. Este san Alberto de Sicilia fue el que llegó a ejecutar el madrileño para el cuerpo de la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa en Cochabamba. Por lo recogido por el gallego, se sabe que el lienzo alcanzaba las cuatro varas castellanas de alto (334,5 cm), por lo que su ancho debe de rondar los 238,5 cm aproximadamente. Hoy en día se conserva en su ubicación original: el segundo altar más próximo a los pies de la iglesia en el lado de la epístola.

En una composición triangular de gran sencillez, utilizada insistentemente por el madrileño en las obras de sus últimos años, se representa, en posición sedente entre nubes, a san Alberto de Sicilia, vestido con el hábito de la orden carmelita. Con su mano izquierda señala un crucifijo que sostiene con su mano derecha. A sus pies, un angelote porta un ramo de azucenas, mientras que un ángel mancebo lleva una filacteria con una inscripción en latín, que completa viene a decir «*Os iusti meditabitur s*[*apientiam*]», del salmo responsorial 36: «rectas y sabias son las palabras del justo». Las figuras se recortan sobre un fondo de tonalidades doradas con nubes y cabezas de querubines.

Obra de fuertes connotaciones clasicistas, el modelo del ángel mancebo fue recogido en otras ocasiones por el madrileño (la *Santísima Trinidad* o en los *San Carlos Borromeos*).

En el vecino convento de San Felipe Neri (Sucre), existe una copia del cuadro del madrileño, obra del pintor chuquisaqueño Manuel Gumiel.

1.2. Pinturas rechazadas o mal atribuidas



pr. 1. Alegoría de la Felicidad Pública

71 x 49 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Castellana 150*, Madrid, 15-6-1999, lote 158.

Aparecido en una subasta en Madrid, esta copia del boceto que Corrado Giaquinto realizó para la decoración de la actual escalera del Palacio real de Madrid (PN. núm. 10032934, Casita del príncipe del Escorial), fue atribuido a Castillo por Santiago Alcolea.

Es obra que se debe de adjudicar a un pintor en ciernes y próximo al círculo de los Bayeus, por la manera de tratar los rostros y la traducción de la anatomía en los ángeles.



PR. 2. LA MUERTE DE ABSALÓN

403 x 618 cm.
Núm. inv. P07377.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: ESPINÓS DÍAZ (1982), pp.188-190; FERRARI y SCAVIZZI (1992), I, A561, p. 338; HERRERO CARRETERO (1992), vol. III, núm. 136, p. 133; ORIHUELA (1996), p. 602; PÉREZ SÁNCHEZ (2002), R. 18, p. 283; FRUTOS SASTRE (2006), pp. 63 y 64; REUTER (2006), II, p. 683; LÓPEZ ORTEGA (2015a), nota 21, pp. 138 y 139.

A raíz del hallazgo de un dibujo del madrileño, en cuyo reverso se recogían algunas figuras de *La muerte de Absalón* de Luca Giordano (véase en este catálogo de dibujos), esta copia, que sirvió de modelo para la ejecución de un tapiz sobre historias de reyes hebreos, está considerada obra de José del Castillo. El pintor no lo cita en su relación de pinturas ejecutadas para la fábrica de tapices, por lo que se debe de descartar de su catálogo. Es probable que se trate de una copia realizada por Francisco Mela bajo la dirección de Giaquinto (véase capítulo 3.5).



PR. 3. SIBILA CUMANA

122 x 95 cm.
Núm. inv. 272.
INS.: etiqueta romboidal con el núm. 527; etiqueta circular con el núm. 207; en el ángulo inferior derecho, sobre el lienzo con pintura blanca, «*nº 52*».

Óleo sobre lienzo.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: López de Meneses (1934), p. 39; Pérez Sánchez (1964), p. 32.

En el catálogo de pinturas del museo de la Real Academia de San Fernando en Madrid, Pérez Sánchez adscribió esta copia del Domenichino a los pinceles de Castillo.

Tal vez su atribución sea debida a una equivocada lectura de la carta enviada por Francisco Preciado de la Vega a la Academia el 24 de abril de 1760, en la que informaba que José del Castillo estaba haciendo una copia de una *Sibila*, si bien no del Domenichino, sino del Guercino, y que no figuró entre las obras enviadas por los pensionados de Roma ese año, tal vez por haber sido finalmente desestimada por el madrileño o tal vez porque se trataba en realidad de un dibujo, ahora en paradero desconocido.

Es obra anónima que figuró en los inventarios de la Academia desde 1796 a 1814 con el número 160. En 1819 aparecían tres copias de la obra, dos de ellas atribuidas a Alejandro de la Cruz (núms. 260 y 308) y la última a Ignacio Uranga (núm. 221); atribuciones que volverían a aparecer con diferente numeración en 1821 (222, 263 y 311). En 1824 reaparecía en la Sala obscura con el número 11 y en 1829 se le adjudicaba a Antonio González Ruiz en la Sala quinta como ejecutada en 1754, figurando nuevamente en 1884.

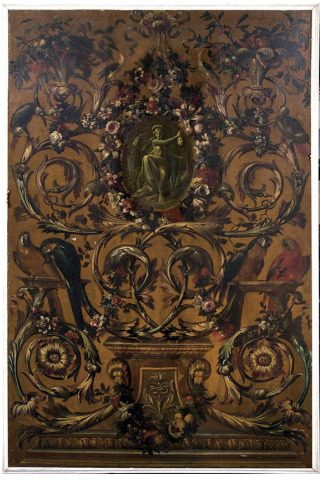


PR. 4-6. JOVEN SOBRE UN BURRO CON UN HOMBRE, JOVEN PASEANTE EN UN POZO CERCA DE RUINAS ROMANAS Y PASTOR Y PASTORAS CERCA DE RUINAS ROMANAS EN UN PAISAJE

21,5 x 17 cm cada uno.
Óleo sobre papel.
Colección particular.
Bibl.: MILKOVICH (1965), núm. 36; FREDERICKSEN y ZERI (1972), núm. 627, p. 174; MARANDEL (1974), núms. 30-32, pp. 63-65; *Sotheby's,* Nueva York, 27-1-1999, lote 17.

Exhibidas en varias exposiciones de Estados Unidos, esta serie de tres pequeñas pinturas en grisalla atribuidas a Marco Ricci, procedentes de la colección de Oscar y Jan Klein, aparecieron sorprendentemente atribuidas a Castillo en una subasta de Nueva York (1999). Se trata, en efecto, de obras que se pueden adscribir a Ricci, pero en ningún caso, por razones estilísticas, a los pinceles del madrileño.





PR. 7 Y 8. ALEGORÍA DEL FUEGO Y ALEGORÍA DE AMÉRICA

205 x 180 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Sala Retiro*, Madrid, 6-9/7-10-2009, lotes 691 y 692; *Sala Retiro*, Madrid, 19-11/2-12-2010, lotes 250 y 251; *Sala Retiro*, Madrid, 13/25-10-2012, lotes 523 y 524; *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 4-7-2018, lotes 929 y 935; *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 12-6-2019, lotes 621 y 628.

Procedentes de la colección Stuyck, estos modelos para el tapizado de la cama del Rey en el Palacio real de Madrid, se han atribuido indistintamente a José del Castillo y a Guillermo Anglois. Si bien la documentación no aporta el nombre del autor de los modelos para el

tapizado de la cama, es probable que fuesen ejecutados por el pintor Guillermo Anglois bajo la dirección de Anton Raphael Mengs. En cualquier caso, no pueden ser obras del madrileño (véase capítulo 6.5).

Han sido subastados en numerosas ocasiones, siempre en pareja, sin conseguir un precio de remate.



PR. 9. PERRO CON CAZA MUERTA
68 x 196 cm.
Núm. inv. P6322.
Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: TORMO (1929), p. 138; HELD (1971), núm. 426, p. 178; HERRERO CARRTERO (1992), tomo III, núm. 827; ORIHUELA (1996), p. 573; SÁNCHEZ LÓPEZ (2008), núm. 4, pp. 673 y 674.

Este cuadro ingresó en el Museo Nacional del Prado en 1870, procedente del Casino del príncipe, como obra del pintor Mariano Nani: «5731/ Un perro con ocho codornices, una lechuza y dos gangas, todo muerto, esparcidas por el suelo: a un lado, como a la casualidad, un par de botas de montar/ ancho 1,96 alto 0,68 Mariano Nani». Sin embargo, e incomprensiblemente, se cataloga en la actualidad a José del Castillo.

Se identifica con la pintura que sirvió de modelo para una sobrepuerta que debía de decorar la pieza de la torre del palacio del Pardo (1777): «Primeramente, una sobrebentana de siete pies de ancho, y dos y seis dedos de alto, que representa un perro con ocho codornices, una lechuza, y dos gangas, todo muerto, esparcido por el suelo, el qual está con barias hiervas. Y a un lado, como a la casualidad, un par de botas fuertes, detrás de ellos, se dejan ver, barias porciones de árboles y troncos, y a lo lejos, cielo i un vivaro o peñasco, y es su balor, dos mil y quatro cientos reales de vellón.... 2.400».

Se encuentra en muy mal estado de conservación en el almacén de los Jerónimos del museo (depósito 04, armario B, cajón P-12).



PR. 10. CIEGO DE LA GUITARRA
37 x 30 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Ansorena,* Madrid, 4-10-2011, lote 377.

Obra que reproduce parcialmente el cuadro de Goya *El ciego de la guitarra*, destinado a un tapiz que debía decorar el antedormitorio de los príncipes de Asturias en el palacio del Pardo en Madrid (P0778, Museo Nacional del Pardo).

No se entiende en qué se apoya la sala de subastas para atribuir este cuadro a José del Castillo, pues no corresponde ni con sus maneras ni con su técnica y estilo. Por otro lado, que se trate de la copia de una pintura para tapiz, no encaja con la producción del madrileño. Pintura anónima, posiblemente de un discípulo o seguidor del pintor aragonés.



PR. 11. ESCENA CAMPESTRE

43 x 59 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *De Ricqlès*, París, 8-6-1994, lote 101.

Este pequeño cuadro, aparecido en una subasta de París a comienzos de junio de 1994, fue atribuido sin fundamento a José del Castillo.

Se trata de un caso similar al anterior, pues no encaja estilísticamente en la producción de Castillo. La pintura se acerca a las maneras de los Bayeus, sin que en modo alguno se tenga por una obra de los pintores aragoneses, tal vez de su círculo.

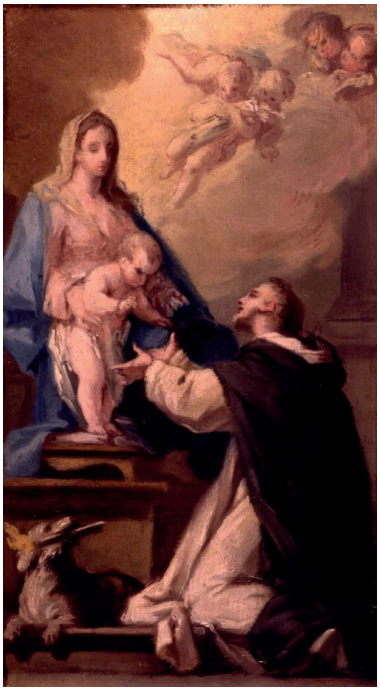


PR. 12. MAJOS EN EL CAMPO

20 x 35 cm.
Óleo sobre tabla.
Colección particular.
Bibl.: *Ansorena*, Madrid, 17-6-2002, lote 162.

Este pequeño lienzo salió a la venta en una sala de subastas de Madrid atribuido a José del Castillo. Es obra que no se puede atribuir a su producción. Los recursos estilísticos no vienen a coincidir con sus maneras.

Hace algunos años, en la sala de subastas Christie's de Londres, apareció una pintura igual a ésta con algunas variaciones (*Majo y maja en conversación*, 24-4-1998, lote 118), atribuida acertadamente a Ramón Bayeu. Puede que ésta que al presente se trata, sea una copia de aquélla, aunque no de su mano.



PR. 13. APARICIÓN DE LA VIRGEN A SANTO DOMINGO DE GUZMÁN
26,7 x 15,5 cm (sin marco).
Núm. inv. 3541.
Óleo sobre lienzo.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: PÉREZ SÁNCHEZ (2005), p. 158.

Las dudas que mantenía Alfonso Emilio Pérez Sánchez a la hora de catalogar esta pintura como obra de Castillo están fundadas. Si su técnica ligera, aunque precisa, y sus tonalidades nacaradas, así como algunas figuras de la escena, pueden inclinar la balanza en favor del pintor madrileño, las múltiples irregularidades plasmadas en los plegados de las vestimentas y la falta de efectos brillantes en las superficies, no vienen a encajar con su estilo. Por otro lado, el rostro de la Virgen y los tipos, tanto de los angelitos como del niño Jesús, tampoco son propios del madrileño, lo que obliga a recusar la señalada atribución.



PR. 14. ASUNCIÓN DE LA VIRGEN
58 x 33,5 cm (sin marco).
Núm. inv. 3584.
Óleo sobre lienzo.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: LACOSTE (1913), núm. 11.084; PÉREZ SÁNCHEZ (2005), p. 195.

Considerada durante muchos años un cuadro de Francisco Goya, fue atribuido a Ramón Bayeu por Emilio Camps Cazorla, siendo considerado últimamente por Pérez Sánchez, dado su escasa calidad, como obra anónima de un pintor español del siglo XVIII.

Si se incluye aquí esta pintura es porque durante algún tiempo, además de atribuirse al pequeño de los Bayeus, compartió autoría con José del Castillo. Idea a todas luces descartable.



PR. 15. APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA
77 x 59,5 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Subastas Balclis*, Barcelona, 2011, lote 858.

Esta pintura salió a la venta como obra de Castillo en una sala de subastas de Barcelona, seguramente por ser análoga al cuadro del mismo asunto conservado en el Museo Nacional del Prado (véase P. 114), el cual, como se ha señalado, se cataloga con dudas como obra del madrileño.

Si bien se puede poner en relación con sus pinceles la composición y la figura del santo, el resto de la escena es ajeno a sus maneras (véase el tipo de los ángeles). Se debe de rechazar como obra suya.



PR. 16. SALE POR SEGUNDA VEZ DON QUIJOTE Y LLEVA POR ESCUDERO A SANCHO PANZA
52 x 65 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección particular.
Bibl.: *Subastas Subarna*, Barcelona, 12-7-2016, lote 691.

Esta deficiente interpretación al óleo sobre lienzo de la estampa realizada en 1779 por el grabador Fernando Selma sobre un dibujo ejecutado por José del Castillo para ilustrar la edición del *Quijote* de la Real Academia de la Lengua Española de 1780 salió recientemente a la venta en una sala de subastas como obra del madrileño con un precio de salida 800 euros.

Es obra apócrifa de escaso interés artístico, en ningún caso atribuible al pintor: su marcado y torpe dibujo, el colorido apagado carente de matices y su plana y esquemática transcripción del paisaje y texturas así lo permiten confirmar.



PR. 17. VISTA DE NUESTRA ARMADA QUE APRESA EL CONVOY DE JAMAICA CERCA DE LAS ISLAS AZORES
1787/1792.
38,5 x 110 cm.
Núm. inv. 5992.
INS: en el zócalo imitado en piedra de la parte inferior de la escena central, «*VISTA DE NUESTRA ARMADA QUE APRESA EL COMBOY DE JAMAICA CERCA DE LAS ISLAS AZORES*».
Óleo sobre lienzo.
Instituto de Valencia don Juan. Madrid.
Bibl.: MARTÍNEZ ARRANZ (2017), pp. 83-90.

Como se ha señalado en el apartado de pinturas atribuidas y seguras de José del Castillo, este pequeño boceto forma *pendant* con el *Sitio de Gibraltar* (véase P. 138) y estuvo destinado a la decoración de la residencia oficial del conde de Floridablanca. Pero, al contrario que aquél, aquí no se aprecia en parte alguna el pincel del madrileño, por lo que se viene a recusar su atribución y a considerarlo obra en conjunto del pintor gallego Gregorio Ferro.

1.3. Pinturas perdidas o en paradero desconocido

pp. 1. Santa Pulqueria emperatriz de Constantinopla. (1752). Copia de Castillo ejecutado bajo la dirección de su maestro Corrado Giaquinto a partir de un cuadro suyo. Fue realizada durante su primer viaje a Roma (véase capítulo 2.2). En julio de 1752, se daba noticia de que el madrileño había comenzado la obra, concluyéndola a comienzos de septiembre. La reproducción fue enviada a José de Carvajal y Lancáster y llegó a Madrid a finales de aquel mismo mes. Bibl.: Urrea (1999), p. 382; Urrea (2006a), pp. 180 y 181.

pp. 2. La Virgen María. (1752). A mediados de diciembre de 1752 el director de la Posta española en Roma, Juan de la Riva Amador, escribía a José de Carvajal informándole que Castillo le enviaba una «pintura de Nuestra Señora», con el deseo de que llegase a manos de su madre. A comienzos de enero del año siguiente Carvajal informaba que la pintura había llegado a Madrid (véase capítulo 2.2). Bibl.: Urrea (1999), p. 383; Urrea (2006a), p. 181.

pp. 3. Pintura desconocida. (1752). En enero de 1753, de la Riva escribía a Carvajal informándole que Castillo había concluido una obra en Roma y se disponía a enviársela. A mediados de febrero Carvajal recibía la «pinturilla», sin que se sepa qué asunto representaba (véase capítulo 2.2). Bibl.: Urrea (1999), pp. 272 y 273; Urrea (2006a), p. 181.

pp. 4-9. Seis cuadros. (1756). Por los memoriales elevados por Castillo al Rey en 1792 y 1793 y la sucinta biografía que redactó la Academia de San Fernando, tras la muerte del pintor, en 1796, se sabe que, en 1756, cuando tenía 18 años de edad, había ejecutado seis cuadros con destino a las celdas del convento de la las Salesas Reales de Madrid.

Tal vez, como se apuntó en su oportuno lugar (véase el capítulo 3.4), se puedan identificar con las seis pinturas historiadas de Nuestra Señora, de tres pies de alto por cuatro de ancho, que se registran en el inventario del convento en 1758. Bibl.: *Distribución* (1796), pp. 39 y 40; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 285; Polentinos (1918), p. 76; Martín González (1973), p. 393.

pp. 10-14. Cinco lienzos con guirnaldas de hojas de parra. (1756/1758). Estas cinco pinturas corresponden a los modelos para tapiz destinados a las dos esquinas superiores de la cenefa que enmarcaba los paños de la serie de tapices sobre historias de José, David y Salomón (véase capítulo 3.5). Se registran en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782, con dos pies y doce dedos de alto por dos pies y siete dedos de ancho (76,2 x 67,7 cm cada una). En Patrimonio Nacional se conservan sus modelos tejidos formando parte de algunas cenefas que enmarcan los tapices de la serie. Bibl.: López Ortega (2015a), pp. 145-150.

pp. 15-22. Ocho lienzos con porción de cenefas. (1756/1758). Este conjunto de cuadros se destinó a las franjas decorativas, tanto de la parte superior como de los laterales, de la cenefa que enmarcaba los paños de la serie de tapices sobre historias de José, David y Salomón (véase capítulo 3.5). Aparecían en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782 con diferentes medidas, que oscilan entre los 410,8 x 41, 5 cm y los 111,6 x 74,5 cm. En Patrimonio Nacional se conservan sus modelos tejidos formando parte de los tapices de la serie. Bibl.: López Ortega (2015a), pp. 145-150.

pp. 23. Morrión con plumaje dorado. (1756/1758). Modelo para uno de los motivos decorativos de la franja inferior de la cenefa que enmarca el tapiz de *La muerte de Absalón* (véase capítulo 3.5). Se registra en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782, con cinco pies y cinco dedos de alto por dos pies y cuatro de dos de ancho (62,6 x 139, 5 cm). En el Palacio real de Madrid, se conserva su modelo tejido formando parte del citado tapiz. Bibl.: López Ortega (2015a), pp. 145-150.

pp. 24. Adarga. (1756/1758). Este cuadro se identifica con el elemento decorativo inferior de una cenefa que enmarca un modelo de sobrebalcón o sobrespejo de la serie licera sobre asuntos de la vida de José, David y Salomón. Cabe también la posibilidad de que se trate de uno de los motivos decorativos inferiores de la cenefa del tapiz *La muerte de Absalón* (véase el capítulo 3.5), aunque es poco probable. Figura en los inventarios de pinturas de la fábrica en 1780/1781 y 1782, con cinco pies y cinco dedos de alto por dos pies de ancho, invertido (55,8 x 139,5 cm). Bibl.: López Ortega (2015a), pp. 145-150.

pp. 25. Decoración de un salón en la embajada de España en Roma. (1763/1764). Según una carta enviada desde Roma por Francisco Preciado de la Vega a la Academia en 1763, el agente del rey en Roma, Manuel de Roda, había dispuesto que Castillo, junto con sus condiscípulos Domingo Álvarez y Mariano Salvador Maella, practicase la técnica al fresco. Para ello, les había destinado un salón en la Embajada de España en Roma, cuyos borrones y cartones serían remitidos a la docta corporación. En febrero del año siguiente, se sabe que Castillo seguían ejercitándose y que estaba haciendo algunas pruebas (véase capítulo 4.4). No se conoce el asunto sobre el que trabajaba ni la suerte que ha corrido la obra. Bibl.: López de Meneses (1934), pp. 50 y 51.

pp. 26. David y Abigail. (1765). Copia de Luca Giordano realizada bajo la dirección de Anton Raphael Mengs para la serie de tapices sobre asuntos de la vida de José, David y Salomón. Según se registraba, el cuadro era de catorce pies y trece dedos de alto por diez pies y diez dedos de ancho (412.7 x 296 cm) (véase capítulo 5.4).

En 1779, fue regalado por el Rey al cardenal Lorenzana y se instaló en el claustro de la catedral primada de Toledo, donde se malogró, como así señaló Sixto Parro.

Se conserva un dibujo previo ejecutado para su realización y el tapiz por su modelo (véase en este catálogo de dibujos). Bibl.: Parro (1857), tomo I, pp. 675-678; López Ortega (2015a), nota 28, p. 140.

pp. 27-31. Cinco paisajes. (1765-1772). Por los diferentes memoriales enviados al Rey, se sabe que José del Castillo ejecutó 5 países para el cuarto de la reina en el Palacio real de Madrid. Según afirmaría Ponz, en 1776, se trataba de una serie de lienzos que reproducían obras del círculo de Claude Lorrain destinadas en origen al real sitio del Buen Retiro. El número total de cuadros, entre sobrepuertas y sobreventanas, ascendía a 9 (6 de ellas incluían representaciones de santos ascetas) y en 1772 se situaban en la pieza de besamanos de la princesa. Se han localizado 5 cuadros que pueden pertenecer a la serie, pero debido a que se tratan de copias, es difícil poder precisar cuáles pueden pertenecer al madrileño, quedando pendientes de estudio a la espera del hallazgo de más datos (véase capítulo 5.3). Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286.

pp. 32 y 33. San Mateo y san Marcos. (1766). Se trata de los asuntos de las dos pechinas que ejecutó Castillo para la decoración del testero de la parroquia de Santa Cruz de Madrid (las otras dos fueron realizadas por el pintor Ginés Andrés de Aguirre, véase capítulo 5.5). Se destruyeron en el incendio que se desencadenó en el interior de la iglesia en el siglo XIX. Sus posibles dibujos preparatorios se conservan en colección privada (véase en este catálogo de dibujos). Bibl.: Ponz (1776), tomo V, p. 83; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287.

pp. 34. La invención de la Santa Cruz. (1768). Con las dos obras anteriores, Castillo pintó para la iglesia de Santa Cruz de Madrid la *Invención de la santa Cruz* en el cascarón de su testero (véase capítulo 5.5). Destruido durante el citado incendio, se conserva, al menos, una fotografía de su boceto de presentación, hoy en día en paradero desconocido (véase en este catálogo de pinturas). Bibl.: Ponz (1776), tomo V, p. 83; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287; Sambricio (1957), p. 28.

pp. 35. El triunfo de José. (1769). Copia de la obra de Corrado Giaquinto ejecutada por Castillo bajo la dirección de Mengs con destino a la colgadura en tapiz de la pieza de conversación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid. La cuenta, presentada en noviembre de 1769, señalaba que el lienzo era de catorce pies y ocho dedos de alto por diez pies y catorce dedos de ancho (404,2 x 302,8 cm). Fue uno de los cuadros seleccionados para su traslado a la catedral de Toledo (1779). Allí fue recogido por Sixto Parro, quien afirmó que se encontraba algo maltratado por estar en el claustro. Más tarde, se trasladó a la capilla del Tesoro, donde pudieron verlo Tormo y Revuelta Tubino. Hoy en día en paradero desconocido (véase capítulo 5.4). No obstante, se conserva un diseño previo en el Museo del Prado y el tapiz ejecutado por su modelo en Patrimonio Nacional (véase el catálogo de dibujos). Bibl.: Parro (1857), tomo I, pp. 675-678; Tormo (1950), p. 31; Revuelta Tubino (1989), vol. I, p. 165; Frutos Sastre (2006), p. 61; López Ortega (2015a), p. 140.

pp. 36-41. Las Estaciones del año y dos Elementos. (1772). Este conjunto de pequeños cuadros, de un pie y medio de alto por un pie de ancho cada uno (41 x 27,9 cm), contenían los emblemas de cuatro cortinas de puertas y dos de balcón, destinados a la decoración licera del dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid (véase capítulo 6.5). El emblema era el único elemento diferenciador de la cortina, de ahí que el resto del conjunto repitiera el modelo con el que hacía pareja (se dispusieron dos cortinas por cada vano de los seis que contenía la pieza). Las cuatro cortinas de puerta, mostraban una medalla imitada en bronce con figuras alegóricas de las cuatro *Estaciones del año*: *Primavera*, *Verano*, *Otoño* e *Invierno*, que hacían juego con las cuatro *Virtudes cardinales*: *Fortaleza*, *Justicia*, *Templanza* y *Prudencia*, ejecutadas a partir de modelos completos. En los otros dos cuadros, se representaban medallones con los emblemas de los *Elementos*: el *Aire* y el *Agua*, que repetirían el modelo completo de su pareja con los otros dos *Elementos*, el *Fuego* y la *Tierra*.

No consta su ingreso en el Museo Nacional del Prado, por lo que se deduce que quedaron en la fábrica de tapices. No se tiene noticia de su suerte. En Patrimonio Nacional no se conserva ninguna cortina de puerta con los emblemas de las *Estaciones del año*, ni ninguna cortina de balcón con el emblema del *Agua*, aunque sí se ha podido identificar una cortina de balcón con el emblema del *Aire*, dividida en dos partes. Bibl.: Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núm. 217, pp. 162 y 163; Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 167, 170 y 171, pp. 149 y 150; Herrero Carretero (1993a), p. 287; Herrero Carretero (1995), núm. 2/3, pp. 88 y 107; Orihuela (1996), p. 598; Morales y Marín (1998), p. 608; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004a), 13 y 14, p. 46; Sancho (2004b), pp. 377-384; López Ortega, (2015b), p. 96; Sancho (2016), pp. 114-119.

pp. 42. Respaldo de silla. (1772). Se trata de una pintura que hacía pareja con otro respaldo identificado recientemente (véase p), destinado al tapizado del mobiliario del dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid (véase capítulo 6.5). Posee las mismas medidas que aquél, dos pies y diez dedos de alto por tres pies de ancho (59,5 x 60 cm). Figuró junto al resto de modelos en los inventarios de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 y 1782 e ingresó en el Museo Nacional del Prado en 1870; hoy en día sin identificar. Bibl.: Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1955), p. 24; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núms. 224 y 225, pp. 166 y 167; Herrero Carretero (1992), tomo III, núms. 174-176, pp. 151 y 152; Orihuela (1996), p. 600; Morales y Marín (1998), p. 609; Herrero Carretero (2004), pp. 24-35; Sancho (2004b), pp. 377-384; López Ortega, (2015b), p. 98; Sancho (2016), pp. 114-119.

pp. 43-45. Oratorio del infante don Carlos. (1772). A finales de octubre de 1772, Castillo presentaba una cuenta por valor de tres pinturas sobre plancha de cobre con destino a la confección de un oratorio portátil para el infante don Carlos (véase capítulo 6.10). El mueble estaba constituido por una escena central, en formato rectangular, y dos laterales,

en forma de óvalos. En el centro, el pintor representó la *Inmaculada Concepción con varios ángeles*, de un pie y cuatro dedos y medio de alto por un pie y dos dedos y medio de ancho (35,55 x 32,15 cm), y en los laterales, *San José con el niño Jesús y varios serafines* y *San Carlos Borromeo adorando un crucifijo*, de un pie y dos dedos y medio en su lado mayor (32,5 cm). El mueble está perdido o en paradero desconocido. No obstante, se conservan dos dibujos preparatorios de la escena de san José en el Museu Nacional d`Art de Catalunya y en la Biblioteca Nacional y uno de la Inmaculada, en el Museo Nacional del Prado (véase en este catálogo de dibujos). De las dos escenas laterales, se conserva un boceto en el Museo Cerralbo de Madrid (véase en este catálogo de pinturas). Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 285; Sambricio (1950), p. 280; Sambricio (1957), p. 14; Morales y Marín (1991), núm. 223, pp. 165 y 166.

pp. 46. Candelero con zancuda y papagayos. (1775). Cuadro destinado a un tapiz vertical que debía de decorar el gabinete de la princesa en el palacio del Pardo en Madrid. Fue realizado bajo la dirección de Mengs y en colaboración de otros pintores-ayudantes (véase capítulo 6.7). Según afirmaba Castillo, el modelo era de nueve pies y siete dedos de alto por dos pies y catorce dedos de ancho (263 x 62 cm). No ingresó como el resto del conjunto en el Museo Nacional del Prado; sin que se tenga noticia de él tras su paso por la fábrica de tapices.

En Patrimonio Nacional se conserva su ejemplar tejido. Razón por la que se ha podido identificar las aves que campean en su superficie. Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Morales y Marín (1991), núms. 247 y 248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 524, pp. 298 y 299; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp.180-183; Reuter (2008b), pp. 4 y 5.

pp. 47 y 48. Dos rinconeras. (1775). Pinturas pertenecientes a la misma serie que el anterior (véase capítulo 6.7), se trata de dos modelos de rinconeras que se registran con la misma altura, nueve pies y siete dedos (263 cm) y diferentes anchuras: diez dedos y seis dedos (17 y 10, 2 cm). Ingresaron el Museo del Prado con los números de inventario 5583 y 5584 (263 x 10 cm). No se han podido identificar en la actualidad. En el propio gabinete se conservan hoy en día ambas rinconeras. Bibl.: Sambricio (1950), pp. 285 y 286; Sambricio (1955), p. 26; Sambricio (1957), p. 16; Morales y Marín (1991), núms. 247 y 248, pp. 177-179; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 524, pp. 298 y 299; Morales y Marín (1998), p. 615; Sancho (2002), pp.180-183; Reuter (2008b), pp. 4 y 5.

pp. 49-51. Tres rinconeras. (1776). Estos tres cuadros que debían de servir de modelos para tres rinconeras, destinadas a la decoración del gabinete del óvalo del cuarto de los príncipes en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (véase capítulo 6.8), figuraban con nueve pies y trece dedos de alto (273, 2 cm) por tres, diez y once dedos de

ancho (5,1, 17 y 18,7 cm). No ingresaron como el resto del conjunto en el Museo del Prado. Es probable que quedaran en los almacenes de pinturas de la fábrica de tapices, sin que se pueda saber cuál ha sido su suerte. En Patrimonio Nacional, se ha catalogado un único ejemplar, que pende en su ubicación original junto a los otros dos. Bibl.: Sambricio (1950), p. 289; Morales y Marín (1991), núms. 252-254, pp. 180-182; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 499, p. 288; Morales y Marín (1998), p. 613; Reuter (2008b), p. 7; Sanz de Miguel (2012), pp. 28-47.

pp. 52. El príncipe don Carlos vestido con el hábito de la orden del Toisón de Oro. (h. 1777). En el memorial elevado por Castillo al rey Carlos IV en 1792, afirmaba haber ejecutado «dos retratos de S.M. con el traje de la orden del Toysón, el uno grande que se embió a el duque de Grimaldi, embajador en Roma». Es probable que el más grande se identifique con el que se custodia en la colección privada de Enrique Calderón en Madrid (véase p.), mientras que no se ha podido localizar el segundo, más pequeño, del que no se tiene noticia. Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287.

pp. 53-58. Seis trabajos de Hércules. (1779/1785). Según declaró Castillo en el memorial enviado al Rey en 1792: «copió a el ólio para gravarse las diez y seis Fuerzas de Hércules pintadas en el dicho Casón [del real sitio del Buen Retiro]» (véase capítulo 7.5). A día de hoy, se han podido localizar diez de estos ejemplares: nueve de ellos pasaron en 1816 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, procedentes de los bienes confiscados a Manuel Godoy, y el último, se conserva en una colección particular en Sevilla. Faltaría por localizar los seis restantes: *Hércules ahogando el león de Nemea*, *Hércules apresa la cierva Cerinia*, *Hércules lleva el jabalí de Eurimanto*, *Hércules lucha con el toro de Creta*, *Hércules apresa al Cerbero*, y *Hércules despeña a Licas*. Bibl.: *Distribución (*1796), pp. 39 y 40; Ponz (1782), tomo VI, p. 131; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Mesonero Romanos (1861), p. 318; Martínez Iborra (1933), p. 69; Sambricio (1957), p. 18; Rose de Viejo (1983), tomo I, p. 457; Alcolea (1983), pp. 221-228; López Torrijos (1985), pp. 163-164; 176-182; Piquero López (1985), pp. 100 y 101; García Sepúlveda (1990), pp. 317-334; Ferrari y Scavizzi (1992), tomo II, núm. A.631, p. 348; Morales y Marín (1994), p. 227; López Torrijos (1995), pp. 52-63; Morales y Marín (1996), núms. 16-31, pp. 99-109; Rose de Viejo (2001), pp. 33-44; López Torrijos (2002), pp. 195-209; Albardonedo Freire (2007), pp. 229-251; Úbeda de los Cobos (2008), pp. 60-64; Rey Rodríguez (2010), pp. 3-25.

pp. 59-62. Los continentes. (h. 1785). Según lo apuntado en las obras anteriores, Castillo ejecutó para el mismo conjunto la copia por originales de Luca Giordano de las cuatro pechinas del Casón del Buen Retiro (véase capítulo 7.5). Se refería a las pechinas del vestíbulo del antecasón oeste, con la representación alegórica de los cuatro continentes: *Europa*, *África* y *América*, para ser grabadas por Juan Barcelón; y *Asia*, para que fuese grabada por

Nicolás Barsanti. Hoy en día desaparecidas o en paradero ignorado (véase G. 32-35). Bibl.: *Distribución (*1796), pp. 39 y 40; Ponz (1782), tomo VI, p. 131; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Mesonero Romanos (1861), p. 318; Martínez Iborra (1933), p. 69; Sambricio (1957), p. 18; Rose de Viejo (1983), tomo I, p. 457; Alcolea (1983), pp. 221-228; López Torrijos (1985), pp. 163-164; 176-182; Piquero López (1985), pp. 100 y 101; García Sepúlveda (1990), pp. 317-334; Ferrari y Scavizzi (1992), tomo II, núm. A.631, p. 348; Morales y Marín (1994), p. 227; López Torrijos (1995), pp. 52-63; Morales y Marín (1996), núms. 16-31, pp. 99-109; Rose de Viejo (2001), pp. 33-44; López Torrijos (2002), pp. 195-209; Albardonedo Freire (2007), pp. 229-251; Úbeda de los Cobos (2008), pp. 60-64; Rey Rodríguez (2010), pp. 3-25.

PP. 63. Vendedor de buñuelos. (1777/1779). Modelo para un paño de colgadura que decoró la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid (véase capítulo 7.7). Fue destruido durante la Guerra Civil Española, al encontrarse, desde 1924, en el palacete de la Moncloa, como depósito del Museo Nacional del Prado. Según el propio Castillo, el cuadro era de nueve pies y nueve dedos de alto por un pie y dos dedos de ancho (266,4 x 31,3 cm). Su tapiz se conserva en los almacenes del Palacio real de Madrid. Existe un tapiz paralelo en la catedral de Santiago de Compostela. Bibl.: Sambricio (1950), p. 294; Sambricio (1957), lám. 21, pp. 19 y 39; Held (1971), núm. 232, p. 139; Herrero Carretero (1992), tomo III, núm. 533, p. 303; Orihuela (1996), p. 614; Morales y Marín (1998), p. 613; Sancho (2002), pp. 170-173.



PP. 64. Tres niños, uno de ellos atando un papel a la cola de un gato. (1780). Cuadro que debía de servir como modelo de sobrepuerta para la decoración de la pieza de vestir del

príncipe Carlos en el Palacio real del Pardo (véase capítulo 7.7). Al igual que el anterior, estuvo depositado, desde 1924, en el palacete de la Moncloa por el Museo del Prado. Fue destruido durante la Guerra Civil Española. Enrique Lafuente Ferrari dio a conocer una fototipia de la obra cuando se conservaba en el citado palacete. Se han identificado dos paños por su modelo en Patrimonio Nacional: uno depositado en el Palacio real de Madrid y el segundo en el palacio del Pardo. Bibl.: Sambricio (1950), p. 295; Sambricio (1955), p. 27; Sambricio (1957), lám. 9, pp. 19 y 40; Held (1971), núm. 239, p. 141; Lafuente Ferrari (1987), núm. 28, lám. x, p. 357; Herrero Carretero (1992), tomo iii, núm. 540, pp. 305 y 306; Orihuela (1996), p. 612; Morales y Marín (1998), pp. 618 y 619; Sancho (2002), pp. 170-173.

pp. 65-67. Nuestra Señora de Madrid, san Eugenio y la Visitación. (1781). Estas tres pinturas fueron ejecutadas por el madrileño para los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General de Madrid (véase capítulo 7.8). Fueron realizados bajo la dirección de Maella y sus medidas oscilaban entre los seis pies de alto por cuatro de ancho y los cinco pies de alto por tres y tres cuartas de ancho (167,4 x 111,6 cm/139,5 x 104,7 cm). Hace algunos años, José Manuel de la Mano pudo identificar el cuadro de la *Visitación* en una colección particular en Comillas (firmado y fechado en 1781, óleo sobre lienzo, 152 x 100 cm), hoy en día en paradero desconocido. No se tiene noticia de los otros dos. Bibl.: Ponz (1787), tomo vi, pp. 35 y 36; Ceán Bermúdez (1800), tomo i, p. 286; Muñoz Alonso (2010), tomo i, pp. 334-345; Mano (2011), p. 418.

pp. 68. San Agustín. (1782/1783). Cuadro que presidió el altar colateral del lado de la epístola de la iglesia de San Pedro Mártir de la villa de Urrea de Gaén (Teruel). Fue destruido durante los primeros meses de la Guerra Civil Española. Gracias a una fotografía antigua, es posible saber cómo era la obra (véase capítulo 7.9). Bibl.: Ponz (1788), tomo xv, pp. 186 y 187; Ceán Bermúdez (1800), tomo i, p. 287; Sambricio (1957), núm. 31b, pp. 40 y 41; Ansón Navarro (1995), nota 41, p. 200; *Álvarez Gracia* (2002), pp. 178-189; Águeda y Salas (2003), núm. 44, p. 154.

pp. 69. Un caballero y dos señoras. (1787). Pintura que sirvió de modelo para la colgadura del dormitorio del infante don Fernando en el Palacio real del Pardo (véase capítulo 8.4). Según la descripción aportada por Castillo, el cuadro, de doce pies y seis dedos de alto por tres pies y ocho dedos de ancho (345 x 97,3 cm), representaba a dos señoras vestidas con basquiñas y mantillas y un caballero vestido con uniforme militar. No se registra su ingreso en el Museo Nacional del Prado, por lo que debió de quedar en los almacenes de la fábrica de tapices. Tampoco se tiene noticia de que se hiciese tapiz alguno por su modelo. Bibl.: Sambricio (1950), pp. 298 y 299; Sambricio (1955), p. 28; Sambricio (1957), pp. 28 y 29; Held (1971), núm. 250, p. 145; Morales y Marín (1998), p. 623; Sancho (2002), pp. 212-216.

pp. 70. El cuadro de fondo del grupo escultórico de la *Sagrada familia en su huida a Egipto* del retablo mayor de la Congregación de Arquitectos madrileños en la iglesia de San Sebastián en Madrid. (1788). Según las noticias recogidas en su día por la doctora María Teresa Cruz Yábar, José del Castillo fue el autor del lienzo que sirvió de fondo para el grupo escultórico destinado al altar mayor de la Congregación de Arquitectos madrileños situado en la parroquia de San Sebastián en Madrid. Por dicha pintura, compuesta de un paisaje con la representación de una pirámide y una palmera en su flanco, el madrileño percibió, a finales de julio de 1788, 1.000 reales. El mueble, junto a sus esculturas, fue destruido el 20 de diciembre de 1936 tras un bombardeo durante la Guerra Civil Española (véase capítulo 8.9). Bibl.: Cruz Yábar (2003), vol. 1, núms. 52 y 53, pp. 364-379; Cruz Yábar (2015), pp. 70 y 71; Moleón (2019), pp. 165-169.

pp. 71. La Santísima Trinidad. (1789). Asunto recogido en la decoración al fresco de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Ginés de Madrid (véase capítulo 8.7). Fue destruido en el incendio que se desató en su interior el 16 de agosto de 1824. Afortunadamente, se conserva su boceto de presentación en una colección particular (véase en este catálogo de pinturas). Bibl.: *Distribución* (1796), p. 40; Ceán Bermúdez (1800), tomo 1, p. 287; Basanta Reyes (2000), pp. 179 y 180.

pp. 72. Borrón de un cuadro para tapiz. (1789). En una solicitud elevada en abril de 1789, Castillo suplicaba al marqués de Santa Cruz el cobro de los lienzos ejecutados para los tapices que debían de decorar el dormitorio del infante don Fernando en el Palacio del Pardo en Madrid (véase capítulo 8.4). En dicho papel, afirmaba que le faltaba pintar un cuadro para acabar con la serie, del que tenía realizado un «borroncillo»; sin que se pueda saber el asunto que encerraba. Tal vez tenga relación con la *Cacería* (véase p. 130). Bibl.: Sambricio (1950), pp. 298 y 299.

pp. 73. Los santos niños Justo y Pastor conducidos al martirio. (1790). Cuadro destinado al altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid (véase capítulo 8.8), se encuentra en paradero desconocido. Posiblemente, cuando la iglesia cambio de titularidad y pasó a denominarse parroquia de San Miguel Arcángel. Se conserva su boceto de presentación en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (véase en este catálogo de pinturas). Bibl.: *Distribución* (1796), p. 40; Martínez Iborra (1933), pp. 129 y 130; Sambricio (1957), p. 29; Morales y Marín (1986), p. 178.

pp. 74. Decoración al fresco del techo del Archivo de Castilla. s/f. Como en otras ocasiones, de esta obra sólo se tiene la propia declaración del pintor. Posiblemente fuese ejecutado en los años postreros de su vida, por intercesión del conde de Floridablanca, a la sazón secretario de Estado. Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo 1, p. 287.

pp. 75. Decoración de una pieza del Casino del príncipe en el real sitio de San Lorenzo del Escorial. s/f. Castillo pintó al óleo para la casa de campo del príncipe Carlos, en el real sitio del Escorial, las sobrepuertas y sobreventanas de una pieza, «en estilo antiguo». No se tiene noticia de ellas en los diferentes inventarios de pinturas de la Casita del príncipe y, entre los registros, no existe ningún cuadro que se pueda poner en relación con estas obras, tal vez camufladas por el asunto que recogían y no con el estilo que presentaban. Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287.

pp. 76 y 77. Dos santas de la orden jerónima. s/f. En los apuntes biográficos recopilados por Ceán Bermúdez para su *Diccionario*, señaló que «en el altar maior de la yglesia de la Concepción Gerónima ai dos quadros medias figuras de dos santas de la orden pintadas a el ólio» de Castillo. Quizá se perdieron junto con el convento, al ser derribado en 1890. Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286.

pp. 78. Cuadro de altar. s/f. Por el mismo Ceán, se sabe que Castillo pintó un cuadro para la iglesia del monasterio de San Bernardo en Madrid. La obra estaba emplazada en el altar colateral del lado de la epístola. No existen noticias de esta pintura. Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286.

Dibujos

2.1. Dibujos documentados, de segura autoría y atribuidos por el autor

D. 1. Santa Cecilia en Gloria (tomo I, fig. 4)

1754.
385 x 250 mm.
Núm. inv. D00676.
Ins.: en la cartela que porta un angelote, «*S. CECILIA*»; en la zona inferior, a tinta bugalla, «*2 r.s*», y en el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo, «*Gius Castillo inv 23 Nov.re 1754*».
Lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado. Filigrana compuesta por las palabras: «IV IEREVANT».
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), III, f.a. 1122, p. 24; Muller y Matilla (2006), fig. 79, p. 240; Reuter (2006), II, p. 683.

La fecha de este dibujo y su inscripción, con el nombre del pintor en italiano, sitúan esta obra en los años de aprendizaje de José del Castillo con su maestro Corrado Giaquinto.

En el centro de una diagonal ascendente, de izquierda a derecha, se representa a santa Cecilia rodeada de ángeles. La santa, arrodillada sobre una nube, porta con su mano derecha la palma del martirio, mientras que con la izquierda muestra los tubos de un órgano situado en el extremo superior derecho. Entre la corte celestial que acompaña a la santa, se distingue un angelote que sostiene una cartela con su nombre, varias cabezas de querubines aladas, ángeles mancebos y angelotes con instrumentos. En la parte inferior, se desarrolla un paisaje con un árbol situado en el ángulo inferior derecho, maleza y cadena montañosa.

Se aprecian ya aquí los recursos del madrileño a la hora de dibujar, siempre en clara sintonía con su maestro, a partir de trazos breves y esquemáticos. Denota en esta fase de su aprendizaje formas más curvilíneas, ciertos detalles y anchos campos de sombra combinados con líneas paralelas, a las que luego recurrirá insistentemente, olvidándose de los primeros.

En el reverso se representa el estudio de una mano.

Ingresó en el Prado en 1931 procedente del legado de Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós.

D. 2. Adán y Eva expulsados del Paraíso (tomo I, fig. 5)

1755.
270 x 390 mm.
Núm. inv. D000667.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo, autógrafo «*a di 22 Febrero 1755*»; a su lado a tinta más moderna «*2 r.s*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), III, F.A. 1.350, p. 25; Mano (2010a), p. 30.

Como en el dibujo anterior, con el que comparte procedencia, esta composición original muestra los parámetros en los que se desarrollaba el aprendizaje de Castillo durante los momentos finales de su formación artística con Corrado Giaquinto en Madrid.

El asunto está recogido del *Génesis* (3,24) y representa la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, como un escueto paisaje con montañas, maleza y un árbol que flanquea el lado izquierdo de la escena.

La impronta del pintor italiano es visible tanto en el tratamiento de las figuras como en el paisaje, que recogerá Castillo en otras ocasiones.

Pérez Sánchez advierte las semejanzas de este diseño con la prueba «de repente» que el madrileño ejecutó en enero de 1756 para los premios generales de la Academia de San Fernando (véase D. 12). Precisamente en los premios de 1753, los primeros que se celebraron en la Academia, para la «prueba de repente» de la segunda clase de Pintura, se señaló como asunto a tratar en las dos horas acordadas: «Adán y Eva arrojados del Paraíso por el Ángel». Tal vez, este dibujo se ideó como método práctico de ensayo para los premios generales de 1755, a los cuales se presentaría.

D. 3. San José con el Niño (tomo I, fig. 6)

1755.
370 x 315 mm.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a tinta, «*J. Castillo m. de Abril. 1755*».
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Colección particular de Nueva York, donación prometida a la The Hispanic Society of America.
Bibl.: Mano (2002a), núm. 7, pp. 43-45; Muller y Matilla (2006), núm. 62, pp. 240 y 241.

Dentro de un marco, se representa a san José de pie sobre nubes, vestido con túnica y manto. Entre sus brazos sostiene al niño Jesús y lleva la vara florida. La composición se completa con varios angelotes que acompañan al santo, observando la escena.

Ángel Aterido acierta en señalar como precedente de este san José la figura de san Joaquín que ejecutó Giaquinto para la decoración de la cúpula de la capilla del Palacio real Nuevo de

Madrid. También observa sus semejanzas con el dibujo de *Santa Cecilia en Gloria* del Museo Nacional del Pardo (véase D. 1).

El pintor emplea aquí la combinación de sus dos técnicas predilectas de dibujo: construye la composición con ligeros trazos de lápiz negro que después completa y repasa con trazos a lápiz rojo. Construye las figuras a través de líneas rectas y cortas, remarcando algunas zonas y aplicando un sombreado a base de líneas en paralelo.

Procede del mercado de arte de Madrid, fue adquirido por la Galería de Arte José de la Mano de Madrid, para posteriormente venderlo a su actual propietario, una colección privada de Nueva York.



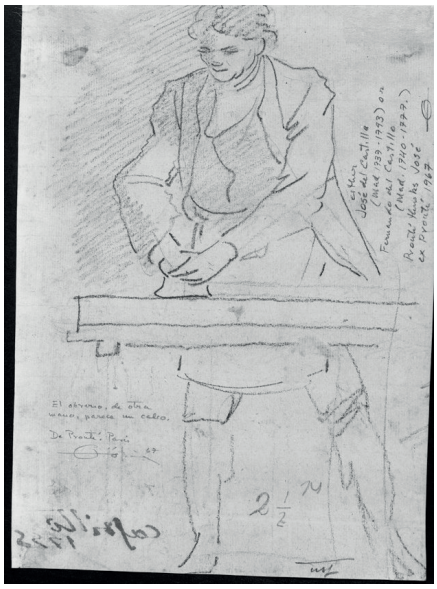
D. 4. Santa Clara

1755.
208 x 115 mm (anverso).
Núm. inv. 1979.2.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a tinta, «*castillo 1755*».
Lápiz rojo sobre papel amarillento.
Fogg Museum. Massachusetts.
Inédito.

Dibujo donado al Fogg Museum de Massachusetts por el pintor y coleccionista Fernando Zöbel de Ayala. Los caracteres técnicos y la inscripción a tinta no ofrecen la menor duda de su autoría. En el museo se identifica con santa Teresa, aunque se debe de interpretar como santa Clara, por la custodia que sostiene conteniendo la sagrada forma.

La santa lleva nimbo y viste el hábito de las clarisas. En posición de tres cuartos, gira su torso a la izquierda con la mirada perdida, esbozando una leve sonrisa.

Dibujo ejecutado a base de trazos largos y quebradizos, es característico de Castillo la forma en que traduce la mano derecha de la santa y su rostro, las formas esquemáticas y el sombreado de líneas paralelas.



D. 5. APRENDIZ DE PINTOR

1755.
208 x 115 mm (reverso).
Núm. inv. 1979.2.
INS.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*El obrero, de otra mano / parece un calco.* / *De Proutí. Paris* / [rúbrica] *67 / Yo* [rúbrica]»; más a la derecha, a lápiz negro, «*2 ½ 14*»; en el margen derecho, en sentido horizontal, a lápiz «*esther* / *José del Castillo* / *(Mad. 1737-1793) or* / *Fernando del Castillo* / *(Mad. 1740-1777.)* / *Proutí thanks José* / *ex proutí 1967* [rúbrica]».
Lápiz negro sobre papel amarillento.
Fogg Museum. Massachussets.
Inédito.

Reverso del diseño anterior. Sobre el papel, Castillo representa a un aprendiz de obrador con chaqueta y delantal que está moliendo pigmentos sobre una mesa con una losa o muela de triturar.

Con letra moderna (1967), se registran una serie de anotaciones en su superficie que indican las apreciaciones, seguramente vertidas por Fernando Zöbel de Ayala (antiguo propietario del diseño), sobre el mismo. Se baraja con la posibilidad de que el autor del denominado

«obrero» fuese uno de los dos hermanos Castillos: José o Fernando, a partir de la firma de su anverso; pues no le parece que ambos sean de la misma mano, aunque finalmente se decanta por atribuirlo a José del Castillo.

Es obra indudable de José del Castillo. Mantiene fuertes lazos con las figuras de academia caracterizadas conservadas en el Museo del Prado (véase D. 13 y 14). Castillo esboza ligeramente el dibujo a través de escuetos trazos, con zonas discontinuas y sin concretar (véase las patas de la mesa, construidas con ligeras líneas de perfil), aplicando un sobrio rayado que delimita las zonas de sombra. Está recogido del natural y su ejecución puede situarse en la misma fecha que el dibujo de su anverso, durante su época como discípulo en el obrador de Giaquinto. Tal vez se trate de un ligero apunte de un condiscípulo suyo que trabajaba en el estudio del italiano o de un autorretrato ejecutado de forma sumaria colaborando en la preparación de una pintura. Los rudimentos del arte de la pintura, tales como moler y preparar los pigmentos, eran prácticas comunes en la formación de un pintor y propio de discípulos y ayudantes en la ejecución de una obra.



D. 6. Alegoría de la Salvación

1755.
280 x 188 mm.
Núm. inv. MNAC/GDG/27823/D.
Ins.: en la filacteria del angelito, «*INRI*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta «*1755*»; más abajo a tinta más moderna, «*25*».
Lápiz rojo, pluma y tinta sobre papel grisáceo.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Procedente de la colección Riquer, este dibujo fue adquirido por el museo barcelonés en 1921. En una composición en zig-zag, se representa, sobre nubes, a Cristo señalando con su mano derecha la cruz que agarra con su otro brazo (Cristo Salvador). A su lado, un angelote sostiene una filacteria con el letrero que pendía de la parte superior de la cruz: la victoria sobre la muerte y su Resurrección. Un poco más abajo, la Virgen intercede ante su hijo por la salvación de los hombres (el Juicio Final). Entre este grupo se puede identificar, en la parte inferior de la composición, a un Papa y a un Rey de espaldas (el poder espiritual y terrenal en la Tierra) y varias figuras al fondo (la Humanidad), que imploran por su salvación.

Dibujo enmarcado de José del Castillo con claras reminiscencias a la *Alegoría de la Redención*, conservado en la misma institución (véase D. 9), guarda poderosos lazos con las maneras de Giaquinto; ejecutado a lápiz rojo, técnica predilecta de sus años jóvenes, y repasado con ligeros toques a tinta bugalla, mantiene el esquematismo propio del madrileño, a través de trazos breves y discontinuos, de perfiles cortantes, y la traducción de las sombras mediante líneas paralelas.



D. 7. Martirio de un santo
h. 1755.
312 x 212 mm.
Núm. inv. DIB/18/1/1769.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, dentro de la línea de encuadre, a tinta china, «*2 r.*[5]».
Lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado.

Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Inédito.

Escena de difícil interpretación iconográfica, todo parece indicar que el diseño representa la escena de un martirio. Sobre un pódium se sitúa un santo rodeado de sacerdotes y un mando civil, quienes instigando al primero, le obligan a dirigir su mirada al sacrificio que una sacerdotisa se dispone a llevar a cabo ante un ídolo pagano. Alrededor de éste, se despliega varia soldadesca con estandartes y trompetas. En primer término, un soldado amenaza con su espada a una mujer que con su hijo permanecen recostados en el ángulo inferior derecho observando la escena. En el ángulo superior derecho y en vuelo, dos angelotes se dirigen hacia el santo, portando la palma del martirio.

La representación se puede atribuir a José del Castillo y fecharlo en sus primeros años, debido al esquematismo que presenta y los perfiles cortantes, en clara sintonía con la representación de *San José con el Niño* (véase D. 3), lo que permite situarlo en años próximos a este.

En su reverso, se representan esbozados dos figuras masculinas sedentes, que, por sus rasgos, se pueden circunscribir también a la esfera del madrileño.



D. 8. SAN FELIPE
h. 1755.
268 x 181 mm [anverso].
Núm. inv. 10342.

Ins.: en el ángulo inferior derecho, dentro de un marco, a lápiz rojo, «*J. Castillo*»; en la parte inferior del dibujo, a lápiz rojo, «*S. Philippus Ap.*»
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Inédito.

Figura frontal de tres cuartos, con abundante cabellera y barba. Viste con túnica y lleva en su mano izquierda una cruz. Según indica la inscripción que se recoge en su parte inferior, se identifica con san Felipe apóstol. El dibujo está enmarcado, lo que lleva a pensar que su finalidad fuese su traslado a una plancha para ser grabado en cobre. Conserva los rasgos típicos de José del Castillo, en cuanto al rostro y los plegados de la túnica, muy en sintonía con las maneras de Corrado Giaquinto. La inscripción con el nombre del santo está en latín, a pesar de estar mal escrita. Guarda estrecha relación con la *Santa Clara* del Fogg Museum, en cuanto a técnica, los trazos del rostro, la forma de ejecutar los plegados y el sombreado del fondo, por lo que se debe de fechar en esos mismos años (véase D. 4). El idéntico esquema compositivo de los dos dibujos lleva a pensar que José del Castillo trabajase en un santoral bajo la dirección de Giaquinto en sus años de formación. Se conserva en la biblioteca de la fundación (ED 6-17-20).



D. 9. Alegoría de la Redención

1755/1756.
358 x 252 mm.
Núm. inv. MNAC/GDG/27233/D.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, «*Nº 1062*»; en la parte inferior, casi ilegible, a tinta, «*Christo Crucificado*»; en el ángulo inferior derecho, casi ilegible, a tinta, «*Castillo*».

Lápiz rojo, pluma y tinta sobre papel amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Bibl.: Bassegoda (1992), núm. 20, p. 100.

En virtud de la firma que presenta, este dibujo estuvo catalogado en su día como obra del pintor cordobés Antonio del Castillo, aunque su adscripción a José del Castillo es indudable.

Pérez Sánchez identificó correctamente el asunto propuesto como *Alegoría de la Redención*, en lugar de *Cristo Crucificado*, como se venía señalando. Al lado de Cristo muerto en la cruz y en posición sedente sobre nubes, la Virgen actúa como intercesora de la Humanidad; con su mano izquierda toca la llaga del costado de Jesús, de la cual brota sangre que cae a sus pies. Al otro lado, varios angelotes observan la escena sobre una nube. En la parte inferior de la cruz y abrazando su mástil, se representa a Adán, sobre una gran losa, y detrás de él, a Eva, que, junto a otras figuras semihundidas, imploran su redención ante la imagen de Cristo y la Virgen.

La composición, ejecutada con lápiz rojo y repasada a tinta bugalla en sus líneas principales, mantiene las formas de hacer del madrileño, construyendo la escena a partir de líneas esquemáticas y discontinuas, con figuras recogidas del repertorio de Giaquinto. La obra posee estrechos lazos con la *Alegoría de la Salvación* (véase D. 6), tanto en sus formas, como en su técnica y el asunto tratado, y se debe de fechar en los primeros años de su carrera artística, siempre bajo la dirección de Corrado Giaquinto: las figuras de expresiones declamatorias recuerdan a *Adán y Eva expulsados del Paraíso* del Museo del Prado o al *Lot huye de Sodoma* conservado en la Academia (véase D. 2 y D. 12). Pérez Sánchez opina que puede tratarse de un dibujo preparatorio para un grabado que ilustraría un libro devocional.



D. 10. Dios padre se presenta a un Rey

1755/1756.
184 x 159 mm.
Núm. inv. 1979.302.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel amarillento.
Fogg Museum. Massachsetts.
Inédito.

Dibujo donado al museo de Boston por el pintor Fernando Zöbel de Ayala. Representa a un Rey, con corona y capa de armiño, que cae arrodillado ante la visión de Dios padre, al que acompaña un ángel mancebo y un angelote, que en vuelo desciende ante el Soberano. Completa la escena la representación de un palacio con grandes columnas sobre basamento, un cortinaje regio, que hace las veces de dosel, y nubes en lo alto, sobre las que se posicionan varios angelotes.

El diseño, enmarcado, denota los influjos de Corrado Giaquinto y se pone en relación con los primeros dibujos del madrileño, ejecutado a través de trazos esquemáticos y discontinuos.

Tal vez se trate de una obra preparatoria destinada a ser grabada. Se puede identificar con el *Rey arrodillado* (180 x 150 mm) recogido por Boix ((1922), núm. 124, p. 99) en la antigua colección del marqués de Cenete.

D. 11. San Hermenegildo despojado de sus reales vestiduras [véase capítulo 3.2] (tomo i, fig. 7)

1755.
650 x 980 mm.
Núm. inv. 1517/P.
Ins.: en el anverso a lápiz rojo, «*Joseph del Castillo»;* leyenda impresa en papel pegado a tinta, «*Premio primero / de este año 1756 / de prim[a] clase»,* en papel pegado a tinta, «*Joseph del Castillo / 18 a.[s]*».
Lápiz rojo sobre papel agarbanzado.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 63; Sambricio (1957), lám. 1, pp. 8 y 9, 37; Azcárate Luxán, Durá Ojea y Rivera Navarro (1988), p. 393; Morales y Marín (1994), p. 224; *Historia y alegoría* (1994), p. 51.

Prueba «de pensado» ejecutada por José del Castillo para la primera clase de Pintura de los premios generales de la Academia de 1755, celebrados en enero de 1756, en los cuales obtuvo el primer premio.

El asunto representado está recogido de un pasaje de la *Crónica General de España* de Ambrosio de Morales (tomo v, libro xi, cap. lxvi, pp. 541 y 542), que más tarde repro-

duciría el padre Juan de Mariana en su *Historia de España* (tomo II., libro V, cap. XII, pp. 161 y 162). En el centro de la composición, se representa a san Hermenegildo desnudo y encadenado por tres sayones, uno de los cuales recoge sus reales vestiduras, entre las que figuran una corona y el cetro. A la derecha, en un término más alejado, bajo un dosel improvisado de campaña sujeto a un gran árbol, se sitúa el rey Leovigildo rodeado de su séquito. El Rey señala a su hijo Recaredo, a quien se está coronando como su sucesor, símbolo de la abdicación forzosa de su hermano. En su parte opuesta, funesta caballería presencia la escena acompañada de mujeres que se lamentan de tan fatídico cuadro. En el primer término y a un lado, ruinas clásicas, en referencia a la Antigüedad, y un escudo, una lanza, un casco y una algaba a otro. En la parte superior y sobre nubes, se disponen las tres Virtudes Teologales: la Fe, la Esperanza y la Caridad, siguiendo la *Iconología* de Cesare Ripa.

Son visibles las referencias a la obra de Corrado Giaquinto: la figura de san Hermenegildo copia literalmente la representación que del mismo santo ejecutó el italiano para una de las pechinas de la Capilla real del Palacio real Nuevo de Madrid; los sayones se asemejan a los realizados por el molfetés para el oratorio del rey y de la reina destinados al Palacio del Buen Retiro; la figura del rey Leovigildo se remonta a la de Eneas del lienzo *Mercurio se aparece a Eneas* del Palacio real de Turín, que sin duda el madrileño debió de conocer por algún boceto conservado en el obrador del maestro; o la caballería, basada en la *Batalla de Clavijo*, asunto que recogió el italiano en el platillo de la bóveda de la Capilla real del Palacio real de Madrid.

A partir de estos modelos, Castillo ejecuta su prueba mediante ligeros trazos, marcando con trazos más gruesos las zonas de menor incidencia de luz y ciertas texturas, creando amplios campos de sombra que degradan en intensidad. Los perfiles van perdiendo nitidez según se alejan del primer término, logrando una correcta sensación atmosférica. Introduce una considerable variedad de gestos, expresiones y rictus y abundantes ropajes, típico de su maestro, que aporta a la obra un movimiento considerable. Dinamismo más acusado si se puede en cuanto a su composición, en zigzag, enfatizando el arco que domina la escena.

D. 12. LOT HUYE DE SODOMA [VÉASE CAPÍTULO 3.2] (TOMO I, FIG. 8)

1756.

250 x 390 mm.

Núm. inv. 1516/P.

INS.: a tinta en el ángulo superior derecho, «*nº 7*»; abajo a la izquierda, a tinta, «*Don Joseph del Castillo*»; con letra más pequeña a tinta, «*Lot y sus hijas acompañados de los Ángeles, se retiran de la ciudad de Sodoma / y su muger se convierte en estatua*»; y una rúbrica en el ángulo inferior derecho.

Tinta y lápiz rojo sobre papel agarbanzado.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

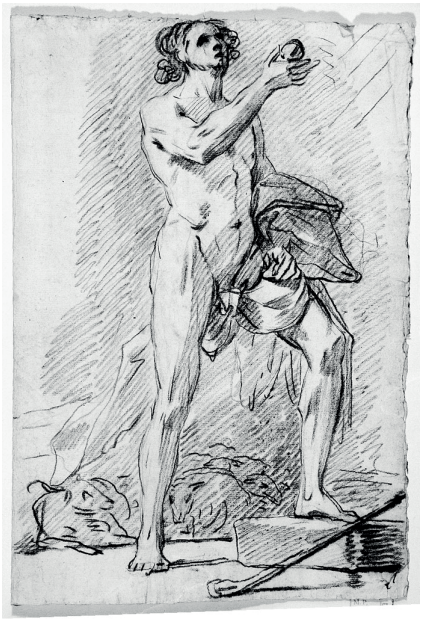
Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 63; SAMBRICIO (1957), lám. 2, pp. 8 y 9, 37; AZCÁRATE LUXÁN, DURÁ OJEA y RIVERA NAVARRO (1988), p. 393; MORALES Y MARÍN (1994), p. 224; *Historia y alegoría* (1994), p. 51.

Junto a la obra anterior, Castillo ejecutó ésta como prueba «de repente» para la obtención del primer premio de primera clase de Pintura en los premios generales de la Academia de 1755, celebrada entre las diez menos cuarto y las doce menos cuarto de la mañana del 17 de enero de 1756, en el intervalo de las dos horas establecido para este tipo de pruebas.

El asunto está recogido del *Génesis* (19, 12-38): «Salía el Sol sobre la Tierra cuando entraba Lot en Sepor, e hizo Yavé llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de Yavé, desde el cielo. Destruyó estas ciudades y toda la hoya, y cuantos hombres había en ellas y hasta las plantas de la tierra. La mujer de Lot miró atrás, y se convirtió en bloque de sal». La escena se desarrolla en diagonal, de izquierda a derecha, en la que Lot huye de Sodoma custodiado por dos ángeles, le siguen sus dos hijas y, más al fondo, su mujer, que queda convertida en estatua de sal. Todo circunscrito en un fondo con referencias paisajistas.

Nuevamente, Castillo recoge un modelo de Giaquinto: el san Hermenegildo de la obra anterior, ahora como Lot, en posición invertida.

Obra de una claridad y un dinamismo patentes, está ejecutada con más frescura que el diseño anterior, pudiéndose apreciar mejor los caracteres formales del madrileño, a base de trazos breves y discontinuos, y la construcción de las figuras con rasgos esquemáticos. Se debe de poner en relación con el *Adán y Eva expulsados del Paraíso* del Museo del Prado, cuyos caracteres y fecha coinciden con este dibujo (véase D. 2).



D. 13. Academia de desnudo masculino caracterizado como Paris
1756/1758.
430 x 310 mm (anverso).

Núm. inv. D1984.
Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta, «1*r.*[l]».
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 1970, p. 140; Bray (1999), fig. 3, pp. 416-428.

Catalogado en su día como un dibujo anónimo español del siglo xviii, fue Xavier Bray quien atinadamente lo atribuyera a Castillo. Pérez Sánchez llegó a identificar al modelo desnudo que se presenta con Paris, ya que posee como atributos la manzana y un cayado, con el cual, situado en el suelo, dirige el rebaño de ovejas que se despliega detrás de él.

Como ocurrirá en las figuras de academia ejecutadas por el madrileño en Roma, introduce elementos ajenos a la mera captación de la anatomía humana, reforzando el carácter narrativo de la ilustración. En este caso, el desnudo proyecta su silueta sobre una superficie plana a través de su ya clásico rayado, a modo de telón de fondo, al tiempo que en su zona inferior representa, incongruentemente, un escueto paisaje en la lontananza y el citado rebaño. Un apunte recogido del natural que en modo alguno pretende ser un modelo académico al uso, pero que se figura útil para asentar la figura en el espacio. Su carácter esquemático, con perfiles cortantes, lleva a relacionar este dibujo con las dos *Alegorías* del Museo Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona y a situarlo en los mismos años (véase d. 6 y 9).

Procede de la colección de Fernández Durán.

d. 14. Academia masculina de espaldas y desnudo masculino frontal (tomo i, fig. 9)

1756/1758.
430 x 310 mm (reverso).
Núm. inv. D1984.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 1970, p. 140; Bray (1999), fig. 3, pp. 416-428.

Reverso del diseño anterior, se representan, en formato horizontal, dos imágenes más del modelo transcrito en su anverso. Desde diferentes puntos de vista y con distinta caracterización, a la izquierda, recogido de espaldas, como soldado romano. Fuera de la tarima de exposición y sentado, se sitúa un estudiante que, con un portafolios, reproduce sus formas. Se vuelven a producir incongruencias en la representación, ya que la figura vuelve a proyectar su sombra sobre una superficie lisa, mediante el característico rayado, cubriendo al alumno de forma uniforme.

En el lado derecho, el desnudo mantiene la misma postura que en los dos casos anteriores, aunque tiene el brazo derecho más alzado y parece representar un orante. Por la

izquierda y apenas esbozado con ligeras líneas de lápiz negro, se sitúa de nuevo un aprendiz apoyado sobre un pupitre dispuesto a estudiar su anatomía desde atrás. Parece estar añadido con posterioridad, no sólo por haberse ejecutado con distinta técnica, sino porque la sombra proyectada del modelo cubre toda su figura; lápiz negro, que vuelve a utilizar al cubrir de forma muy sutil el desnudo con líneas que parecen configurar un manto al viento.

La obra, ejecutada con los mismos recursos que el anterior, representa modelos típicos del pintor madrileño, tanto en el modelo vivo que recuerda al san Hermenegildo de la prueba «de pensado» para los premios generales de la Academia de 1756, como en los practicantes, cuya fisionomía podríamos rastrear en el *Aprendiz de pintor* del Fogg Museum de Massachussets (véase D. 11 y 5).

D. 15. Composiciones religiosas (tomo I, fig. 10)

1755/1758.
342 x 472 mm (anverso).
Núm. inv. DIB/13/6/2.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro, «*12 r.s*».
Lápiz negro, lápiz rojo, pincel, pluma, tinta y aguada sepia sobre papel verjurado amarillento.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: Barcia (1906), núm. 2.006.

Catalogado en su día como una obra anónima del siglo XVIII, se llegó a barajar la posibilidad de que se tratase de un estudio juvenil del pintor valenciano Vicente López Portaña. En los últimos años, ha sido restituido, con buen criterio, a José del Castillo.

En sentido apaisado del papel, el madrileño, a través de diferentes técnicas, representa seis composiciones religiosas: una *Sagrada Familia*, con tinta china a pluma, aplicando las sombras y el encuadre con aguadas de tonos sepia; un santo, dibujado con lápiz negro, que se puede identificar con san Juan Bautista, apoyado sobre una roca; y un santo obispo arrodillado, a lápiz negro repasado con lápiz rojo, que sostiene un incensario, acompañado por una pareja de angelotes sobre una nube y la cabeza del Bautista en una bandeja sobre el suelo. En la parte inferior y ejecutados a lápiz rojo, una figura masculina sentada sobre una nube, que agarra unas riendas y porta un cayado; *David con la cabeza de Goliat* junto al cuerpo inerte del gigante, blandiendo con su mano izquierda una espada; y el *Martirio de san Lorenzo*, sobre la parrilla que enciende un sayón, situándose a su lado un jinete que observa la escena.

Todas ellas son representaciones que encierran un cierto esquematismo, lo que demostraría que son estudios parciales recogidos de diferentes composiciones estudiadas. Tal vez primeras ideas para obras que se le hubiesen encargado o para echar mano de ellas en futuras composiciones.

La economía de medios empleada por el madrileño, la profunda impronta *giaquintesca* y el uso masivo del lápiz rojo, sitúan este diseño en los primeros años de su carrera profesional y viene a ponerse en relación con el dibujo anterior, debiéndose de datar en esos mismos años.



D. 16, La Virgen y el Niño se aparecen a san Fernando
1756/1758.
400 x 275 mm, en una hoja de 432 x 301 mm.
Núm. inv. DIB/18/1/1771.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, fuera de la línea de encuadre, a tinta bugalla, «*2 r.s*».
Filigrana compuesta por las letras «SP».
Lápiz rojo, lápiz negro y clarión sobre papel amarillento verjurado.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Inédito.

El asunto, recogido de las obras de los padres Juan de Pineda y Andrés Marcos Burriel, representa el momento en el que el rey Fernando III el Santo, suplicando a Dios la caída de la asediada Sevilla, es conducido en éxtasis por un ángel ante la santa imagen de Nuestra Señora, llamada del Antigua, custodiada en una mezquita de la ciudad. Allí «hizo su oración, oyó su oráculo y volvió su camino […]» e infundado de coraje reconquistó la ciudad del Guadalquivir.

Este mismo relato fue seleccionado por la Academia de San Fernando para la prueba «de pensado» de los premios generales de segunda clase de Pintura de 1757, donde opositó y consiguió el segundo premio Fernando del Castillo, el hermano pequeño de José. La prueba de Fernando del Castillo, conservada entre los fondos de la Academia (núm. inv. 1533/P), posee unas dimensiones sensiblemente superiores (840 x 650 mm) y guarda estrechas similitudes compositivas con este dibujo.

Podría parecer acertado señalar como autor de este diseño al pequeño de los Castillos y que se tratase de un estudio de composición previo para su prueba académica. No obstante,

por sus características técnicas y estilo (véase el modo en cómo construye las manos, los tipos de ángeles o el modo de aplicar las sombras) y por el hecho de estar enmarcado, se debe de considerar obra de José del Castillo. Tal vez el madrileño realizase esta versión del suceso basándose en la obra de su hermano pequeño, quien, sin lugar a dudas, debió de trabajar sobre su prueba, bajo la atenta dirección de Corrado Giaquinto, durante los seis meses señalados.



D. 17. SUINTILA REY DE ESPAÑA OBLIGA A PATRICIO A DEJAR LA PENÍNSULA IBÉRICA
1756/1758.
228 x 134 mm, en hoja de 252 x 148 mm.
Núm. inv. DIB/13/4/18.
INS.: en la parte superior, dentro del encuadre, a tinta china, «*Lado mayor 3º*»; en la parte inferior fuera del encuadre, a tinta sepia, «*Suintila Rey de Españà à la orilla del Mar / y a la cabeza de su Exercito obliga à Patricio / General de los emperadores de Oriente à q.e / dejando p.a spre la Peninsula se embarque* [a lápiz negro, superpuesto: *con todas sus tropas*]»; en el margen derecho, a tinta china, «*Castillo*».
Lápiz negro, pincel, pluma, tinta china y aguadas sepias sobre papel verjurado amarillento.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: BARCIA (1906), núm. 944; MARTÍNEZ IBORRA (1933), pp. 131 y 137.

El asunto recogido aquí por el madrileño está tomado de la *Historia de España* del padre Juan de Mariana y se muestra en íntima relación con el número de catálogo siguiente.

Curiosamente, coincide al pie de la letra con el suceso que se acordó para la prueba «de pensado» de la segunda clase de Pintura de los premios de la Academia de 1755: «*Suintila Rey de España, a la orilla del mar y a la cabeza de su exército, obliga al Patricio y General de los emperadores de Oriente a que dejando para siempre la Península se envarque con todas sus tropas. Año 624*» (ASF, junta ordinaria de 11 de julio de 1755, fol. 39). Por esta clase concursó el hermano pequeño de José del Castillo, Fernando, quien no obtuvo premio alguno.

No obstante, la inscripción que se plasma en la parte superior del soporte, impide que este dibujo pueda vincularse con la prueba del concurso y obliga a relacionarlo con la decoración de una estancia. Avala esta hipótesis el hecho de que muestre una cuadrícula, síntoma de que se trata de un diseño preparatorio para su traslado a otro soporte.

La obra muestra una frescura e inmediatez propias de un estudio de encaje; en el centro de la composición, se representa a Suintila acompañado de sus tropas que, con gesto imperativo, invita al general bizantino y a sus hombres, representados en primer término, a retirarse en unas pequeñas embarcaciones. Castillo encaja la composición con leves trazos a lápiz negro que repasa a tinta en sus perfiles y líneas de construcción, aplicando después, a grandes rasgos, una aguada sepia, con la que traduce los tonos de la obra.

El esquematismo con que el pintor baña toda la escena y sus concordancias con el *Lot* de la Academia (véase D. 12), permiten situar esta obra en los primeros años de su carrera como pintor.

Procede de la colección de Valentín de Carderera, actualmente en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.



D. 18. ANÍBAL ASIENTA SU EJÉRCITO EN LAS FALDAS DE LOS ALPES

1756/1758.

230 x 130 mm, en hoja de 253 x 150 mm.

Núm. inv. DIB/13/4/17.

INS.: en la parte superior, dentro del encuadre, a tinta china, «*Lado mayor 4ª*»; en la parte inferior fuera del encuadre, a tinta sepia, «*Anibal con su Exercito de españoles y Afri/ canos rompe p.r las asperezas de los Montes/ y sienta sus Reales en las faldas de* [superpuesto a lápiz negro: *Alpes*] [cortado: *Los Alpes*]»; en el margen derecho, a tinta china, «*J. Castillo*».

Lápiz negro, pincel, pluma, tinta china y aguadas sepias sobre papel verjurado amarillento.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: BARCIA (1906), núm. 943; MARTÍNEZ IBORRA (1933), pp. 131 y 137.

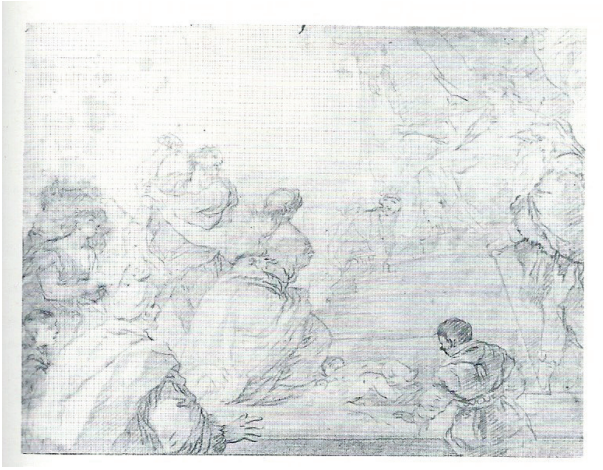
Como el dibujo anterior, con el que está en estrecha relación, se representa un asunto recogido de la obra del padre Juan de Mariana. Constituyó también, como el citado diseño, el asunto propuesto por la Academia para la prueba «de pensado» de la primera clase de Pintura de los premios de 1774, celebrados en 1778; «*Aníbal con su exército de españoles y africanos, confederado en los franceses rompe por las asperezas de los montes Pirineos, y assienta sus reales en las faldas de los Alpes*».

Mantiene la inscripción a tinta en su parte superior y la señalada cuadrícula del diseño anterior, lo que permitiría afirmar que ambos dibujos forman parte de un mismo conjunto.

Castillo representa al protagonista del relato en el centro de la escena, rodeado por sus tropas y el abrupto terreno montañoso de los Alpes. Se aprecian varios grupos de cabezas a lápiz negro que el pintor no ha llegado a repasar a tinta, lo que implica que fueron descartados de la composición final, buscando así una mayor claridad en el hecho representado.

Procede de la colección de Valentín de Carderera, actualmente en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.

Dibujos preparatorios para las pinturas destinadas a los tapices sobre asuntos de héroes bíblicos realizados bajo la dirección de Giaquinto (d. 19 y 20) [véase capítulo 3.5]



d. 19. El juicio de Salomón

1756.
255 x 145 mm (anverso).
Ins.: en el margen, con letra moderna, «*Maella*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado blanco.
Colección particular. Madrid.
Bibl.: Espinós Díaz (1982), pp. 188 y 189.

Adscrito en su día al pintor Mariano Salvador Maella, como sugiere la inscripción situada en el margen del papel, el presente dibujo es obra indudable de José del Castillo. Conservado en una colección particular, aunque en paradero desconocido, para su análisis se debe de partir de la imagen que se expone aquí.

Se trata de una copia de *El juicio de Salomón* por el original de Luca Giordano que se conserva en el Museo Nacional del Prado. Ejecutado bajo la dirección de Giaquinto, estuvo destinado a la confección de un tapiz sobre historias de José, David y Salomón. El dibujo mantiene el formato original, prescindiendo de los cambios que tendría que llevar a cabo finalmente el pintor para adaptar el tapiz a las medidas del muro donde iba a ir colocado. Debe pues interpretarse como un primer acercamiento al original para estudiar las posibilidades de transformación del formato y adaptarlo a las exigencias impuestas.

La técnica empleada es la predilecta del madrileño, ejecutada a base de líneas discontinuas y perfiles cortantes, a través de un agudo corte biselado en la mina del lápiz.



D. 20. Figuras, rostros, paños y caballo
1756.
255 x 145 mm (reverso).
Lápiz rojo sobre papel verjurado blanco.
Colección particular. Madrid.
Bibl.: Espinós Díaz (1982), pp. 188 y 189.

Reverso del dibujo anterior, en este caso Castillo reproduce una serie de estudios sueltos de diferentes obras del pintor Luca Giordano: de izquierda a derecha, se representa el cuello y la cabeza de un caballo de perfil, los estudios de los rostros de dos figuras tomados desde un punto de vista bajo y un paño, en el que el madrileño se detiene a estudiar sus pliegues. En la parte inferior, la cabeza de un equino en posición frontal y un jinete con escudo, casco y espada sobre una montura que obvia el madrileño y una escena donde se aprecia una figura entronizada sobre un estrado escalonado, con guardias postrados a sus pies, y ante ellos, una figura femenina que porta una bandeja, siendo observada por la soldadesca.

Adela Espinós llegó a identificar la figura del caballo de perfil y el jinete con el cuadro *La muerte de Absalón*. Obra copiada para su traslado a un tapiz con destino a la serie sobre historias de José, David y Salomón. Esta circunstancia llevó a la investigadora a pensar, sin fundamento alguno, que la copia de la citada obra la pintó el madrileño. Opinión que no es compartida en este estudio.

Más difícil es identificar a qué obras corresponden el resto de figuras. Tal vez, la escena inferior derecha se refiera a una pintura cuyo asunto encierra *David y Abigail*, ahora perdida o en paradero desconocido.

Es probable que esta serie de dibujos sean tanteos de Castillo destinados a la ejecución de los tapices para la señalada serie, antes de que se le encargasen las obras que iba a llevar a

cabo. Posiblemente Giaquinto pensase en Castillo para la realización de varias copias, para después ser descartado, pintando sólo *El juicio de Salomón*, haciéndose cargo de los modelos de las cenefas decorativas que debían de acompañar a los paños.



D. 21. Muerte de santa Cecilia
1759/1764.
270 x 200 mm.
Núm. inv. D00668.
Ins.: ángulo inferior derecho a tinta, «*2 r.ª*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas inscrita en un círculo y una cruz en su remate.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), III, F.A. 1.122, p. 24.

La filigrana del papel, propia de la manufactura italiana de Fabriano, y los recursos estilísticos sitúan este dibujo en relación con los diseños de las agendas de viaje de José del Castillo, conservadas en el Museo Nacional del Prado, ejecutados durante su segundo viaje a Roma como pensionado por la Academia.

La representación recoge la muerte de santa Cecilia, tras haber sido ahogada, bañada en agua hirviendo y finalmente degollada por orden del prefecto Turcio Almaquio. La santa moribunda, tumbada en el suelo de su casa, es asistida por dos de sus acólitas. Parece que dirige sus últimas palabras al personaje que se sitúa a la derecha: el papa Urbano I, a quien

le acompaña su séquito. El Papa la bendice, tras pedirle la santa que, después de su muerte, levantase una iglesia sobre su casa. En la parte superior, se representa sobre una nube un angelote y un ángel mancebo, que sostiene la palma de mártir con su mano izquierda. El fondo se compone de una estructura adintelada con escaleras y nichos, que encierran esculturas, haciendo referencia a la casa patricia de la santa.

Mantiene fuertes vínculos con la pintura al fresco que el Domenichino realizó para la decoración de la capilla Polet en la iglesia de San Luigi dei Francesi en Roma, obra que sin duda debió de conocer el madrileño, a partir de la cual, debió de ejecutarse este diseño. Procede de la colección Fernández Durán.



D. 22. Adoración del cordero de los siete sellos
h. 1759/1764.
390 x 265 mm.
Núm. inv. D00688.
Lápiz negro y clarión sobre papel amarillento preparado con tempera beige.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 2214, pp. 24 y 25.

A ambos lados del hueco de un vano adintelado, que hace las veces de puerta, se representa lo que Pérez Sánchez identifica con las tallas escultóricas de dos santos jesuitas: san Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja. En la parte superior y a modo de decoración pictórica sobre un muro, la representación de la *Adoración del cordero de los siete sellos por varios santos* (Apocalipsis, I, 29-36), entre los que se puede identificar a san Juan Bautista,

un santo obispo apenas esbozado y un santo, al que probablemente se pueda reconocer con el fundador de una orden religiosa: san Francisco, san Agustín, santo Domingo o san Benito; rodeados de ángeles mancebos y angelotes entre nubes.

El dibujo muestra la profunda influencia de Corrado Giaquinto (véase la figura de san Juan Bautista y el cordero de los siete sellos). Construye las formas a través de trazos esquemáticos con líneas breves y discontinuas, aunque sumamente certeras. Tal vez Castillo recogiese esta composición aún no identificada de una iglesia en Roma durante sus años como pensionado por la Academia. El pintor valenciano José Vergara realizó una composición al fresco muy semejante entre 1784 y 1787 para la bóveda del presbiterio de la iglesia parroquial de Chiva (Valencia).

Procede del legado Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós (1931, núm. 224).

Academias de Roma (d. 23-42) [véase capítulo 4.5]

d. 23. Academia de desnudo masculino con pértiga (tomo i, fig. 16).

1759.
570 x 430 mm.
Núm. inv. c.u.c. 1941.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma: 1759*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 79.
Carbón y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. xlviii, p. 67; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 36, p. 70; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1941; Sureda (2008), vol. 2, núm. 109, p. 217.

Durante el primer año como pensionado por la Academia en Roma, Castillo debía de ejecutar veinticuatro figuras de academia. Estos dibujos fueron realizados en sesiones continúas asistiendo a la Accademia del Nudo, establecida en el Campidoglio, y a L'Académie de France en el Palazzo Mancini de la via del Corso.

Este dibujo corresponde a una de las dos docenas de academias que contenía el cajón de las obras de pensionados enviadas por Francisco Preciado de la Vega el 17 de enero de 1760.

Representa a un hombre desnudo de espaldas sosteniendo entre sus dos manos una pértiga. A través de ella, balancea el torso y se reclina hacia adelante, dirigiendo con su cabeza la mirada a la parte inferior derecha.

Se debe de destacar la maestría con que está ejecutado el dibujo, fruto del rigor académico y la disciplina con la que está abordado. Construido mediante líneas a base de carboncillo, demuestra desenvolverse perfectamente en este tipo de representaciones, donde el juego de luces, aplicadas mediante clarión, y de sombras, resueltas a través de un limpio rayado, construyen los volúmenes de la anatomía humana.



D. 24. Academia de desnudo masculino de pie sujetando una cuerda

1759.

600 x 470 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1942.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo. Roma: 1759*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 80.

Lápiz rojo sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. xlix, p. 68; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 37, p. 71; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1942.

Un hombre de pie y desnudo con un paño en vuelo atado a la cintura, por la utilización de una tela encolada, alza su brazo izquierdo para agarrar una cuerda que pende de la parte superior del papel, mientras que con el brazo derecho se apoya contra un bloque prismático, balanceando todo el cuerpo con una suave torsión del tronco.

Dibujo ejecutado por Castillo durante el primer año como pensionado de la Academia en Roma (véase obra anterior), en esta ocasión realiza la academia únicamente con lápiz rojo a través de trazos suaves. Dada la tonalidad del papel, debe de prescindir del clarión, lo que suaviza el contraste de luces y sombras, y le obliga a trabajar sobre toda la anatomía del modelo, marcando unas líneas más que otras o aplicando sus ya comunes líneas paralelas para las sombras, resaltando la figura sobre su fondo mediante la incidencia de la sombra que proyecta la figura.

Se puede apreciar un doblez en la mitad del dibujo y pérdidas en los bordes del papel.



D. 25. Academia de desnudo masculino yacente con las manos atadas

1759.

420 x 560 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1943.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo. Roma: 1759*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 81.

Carbón, lápiz negro y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. fig. CC, p. 208; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 39, p. 73; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1943; Sureda (2008), vol. 2, núm. 113, p. 217.

En esta ocasión, la postura que recoge Castillo sobre el modelo guarda un escorzo muy pronunciado. Recostado sobre una tela, el desnudo se gira hacia la derecha flexionando una de sus piernas, mientras la otra permanece extendida. Mantiene el torso elevado por la fuerza que ejercen sus brazos al estar atados por una cuerda, girando su cabeza.

Castillo regresa a la aplicación del lápiz negro y el carbón para construir las líneas básicas de la figura con las que desarrolla el volumen a través de toques paralelos, aplicando el clarión para resaltar las luces. Debajo de su espalda, se pueden apreciar, de forma sumaria, la representación de unas hojas con forma de almohadillas, típicas del madrileño, que recoge de Giaquinto. Presenta dobleces en los bordes del papel.



D. 26. Academia de desnudo masculino en posición sedente de espaldas
1759.
550 x 420 mm.
Núm. inv. C.U.C. 1944.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo. Roma: 1759*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 82.
Carbón y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. CCI, p. 208; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 40, p. 72; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1944; Matilla (2013), núm. 50, p. 175.

Castillo recoge un modelo desnudo en posición sedente de espaldas, sobre una tela que cubre parte del asiento compuesto por varios bloques prismáticos. Coloca su pierna izquierda flexionada hacia delante, extendiendo hacia atrás la derecha. Este movimiento obliga al modelo a apoyar su brazo izquierdo contra el prisma de la izquierda y a encoger el torso hacia ese lado, marcando la musculatura de las cervicales.

Obra de excelentes registros técnicos, destaca la manera de ejecutar el brazo izquierdo del modelo, parte de las dorsales, los glúteos y el gemelo derecho, donde el madrileño ha concentrado un fuerte contraste de luces y sombras, marcando la musculatura en tensión.

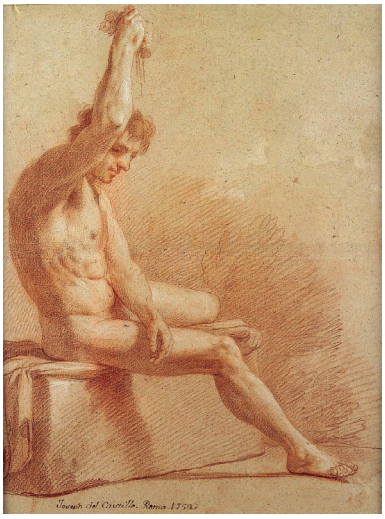
Los bordes del papel presentan irregularidades al haber sido recortado, posiblemente por el mal estado de sus márgenes.

D. 27. Academia de desnudo masculino con diadema (tomo I, fig. 17)
1759.
560 x 420 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1945.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo. Roma: 1759*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 83.
Carbón y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. 1, p. 69; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 38, p. 71; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1945.

Esta impresionante captación de la anatomía humana, muestra al modelo de pie en posición frontal. Lleva una tela encolada alrededor de su cintura, que hace las veces de paño, y cinta en el pelo. Desplaza su pierna derecha hacia un lado, lo que le obliga a reclinar su torso, fijando la mirada en su extremidad. Contrarresta esta pose, pasando su brazo derecho por delante del cuerpo, mientras sostiene con el izquierdo una pértiga, únicamente esbozada en su zona de agarre.

Presenta un doblez por la parte central del papel y está recortado, mostrando irregularidades en sus bordes. Su compañero de pensión, Domingo Álvarez recogió este mismo modelo desde otro punto de vista.



D. 28. Academia de desnudo masculino en posición sedente de perfil
1759.
495 x 375 mm.
Ins.: en la parte inferior izquierda a tinta, autógrafo, «*Joseph del Castillo. Roma 1759.;*».
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.
Colección particular.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 9 y 10 de octubre 2002, lote 56.

En esta ocasión, Castillo recoge al modelo desnudo de perfil, en posición sedente, sobre un prisma cubierto por un manto; coloca su pierna derecha flexionada hacia delante y apoya la izquierda sobre la superficie del asiento. Su brazo derecho está alzado sujetando una cuerda, mientras que el izquierdo lo deja reposar sobre su muslo derecho, con la cabeza inclinada.

No presenta dobleces ni orificios en su superficie. Alcanzó en subasta un precio de remate en 7.500 euros.



D. 29. Academia de desnudo masculino sujetando una tabla

1760.

550 x 430 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1946.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma: 1760%*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 84.

Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. CII, p. 209; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 45, p. 75; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1946; Matilla (2013), núm. 43, p. 174.

Academia dibujada por José del Castillo durante su segundo año como pensionado por la Academia en Roma. Este dibujo, como los que se señalarán a continuación en este catálogo, no fueron, a ojos de los profesores, tan celebrados como los del año anterior, aun así, dictaminaron que cumplía con su obligación.

El modelo se representa en posición sedente y frontal, gira el torso hacia la izquierda con los brazos extendidos, mirando una tabla que sostiene con su mano derecha. Esta tor-

sión provoca que las piernas se desplacen hacia el mismo lado, marcando un pronunciado escorzo. Presenta abundante tela alrededor de su cintura que tapa los genitales del modelo, disponiéndose sobre una gruesa losa en arista.

La tonalidad del papel y el empleo del lápiz rojo, obliga al pintor a hacer un uso limitado del clarión y a construir todos los volúmenes de la anatomía, sin grandes contrastes. Presenta dobleces en su zona media, tanto en el eje vertical como en el horizontal, y los bordes irregulares, por haber sido recortado el papel.

Sus condiscípulos de pensión Domingo Álvarez y Mariano Salvador Maella recogieron el mismo modelo, aunque desde diferentes puntos de vista, lo que probaría que compartieron las mismas sesiones de estudio sobre el modelo.



D. 30. Academia de desnudo masculino reclinado

1760.

540 x 430 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1947.

Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma; 1760%*»; al dorso tiene una etiqueta con el número 85.

Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. III, p. 71; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 42, p. 73; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1947.

Reclinado y de espaldas, el modelo desnudo se apoya con su antebrazo derecho sobre un basamento cubierto por una tela, alzando su brazo izquierdo. Deja reposar su pierna derecha sobre el lecho, mientras que, con su pierna izquierda, parcialmente doblada, se apoya en el suelo.

Como en el caso anterior, la técnica empleada y el color del papel, obligan a Castillo a limitar el uso de la tiza, que, de forma sutil pero acertada, aplica inteligentemente destacando los volúmenes.

El papel está recortado, de ahí que muestre irregulares en sus bordes.



D. 31. Academia de desnudo masculino de frente sentado

1760.

540 x 430 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1948.

Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 86.

Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. II, p. 70; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 41, p. 73; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1948.

Dibujo ejecutado por José del Castillo durante el segundo año como pensionado por la Academia en Roma. Sobre unos escalones, se representa una figura masculina desnuda pensando. Apoya su brazo derecho sobre un prisma cubierto por una tela, mientras que su mano izquierda se sitúa contra la sien. La pose obliga a balancear el tronco de la figura hacia el lado izquierdo, visualizándose plenamente la anatomía del modelo. Al estar sentado, apoya sus piernas en escalones situados a diferentes alturas, lo que provoca un sutil juego de escorzos.

El pintor construye la figura con lápiz rojo sobre un papel de tonalidad amarillenta, controlando la aplicación de la tiza para las luces, lo que aporta un suave modelado a la anatomía. Presenta irregularidades en los bordes del papel.



D. 32. Academia de desnudo masculino reclinado sobre el suelo

1760.

420 x 540 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1949.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 87.

Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. LIII, p. 72; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 43, p. 74; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1949; Sureda (2008), vol. 2, núm. 114, pp. 218 y 219; Matilla (2013), núm. 36, pp. 173 y 174.

Sobre una tela, se representa una figura masculina desnuda recostada de espaldas. Se apoya sobre un pequeño pedestal con su brazo derecho, ejerciendo una acusada diagonal. Flexiona su pierna izquierda, permitiendo recoger la derecha bajo el arco que forma la parte trasera del muslo y el gemelo de la otra pierna. El brazo izquierdo lo cubre la espalda del modelo, permitiendo la visión de su mano, parcialmente abierta.

Castillo modela sutilmente la figura a través de precisos toques con clarión, definiendo a la perfección la musculatura del modelo y los brillos del plegado de la tela.



D. 33. Academia de desnudo masculino de pie apoyado sobre un prisma

1760.

540 x 430 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1950.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma: 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 88.

Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

Bibl.: Garcerán (1990), fig. CIII, p. 209; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 46, p. 75; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1950.

En este caso, el modelo desnudo lleva un paño que cubre parcialmente su pierna derecha; se arrodilla sobre un escalón, sobre el que descansa su pierna izquierda, mientras que la derecha, parcialmente flexionada, se asienta en el suelo. Una postura ciertamente inestable, que contrarresta apoyándose sobre un basamento mientras extiende el brazo derecho.

El pintor mantiene los caracteres estilísticos de los dibujos académicos anteriores, con un modelado suave y preciso. Se aprecia un doblez en su parte central y los bordes irregulares. Su compañero de pensión Domingo Álvarez recogió el modelo desde otro punto de vista.



D. 34. Academia de desnudo masculino de pie atado a un árbol
1760.
540 x 430 mm.
Núm. inv. C.U.C. 1951.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo, Roma: 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 89.
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. CCI, p. 209; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 47, p. 76; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1951; Matilla (2013), núm. 48, p. 175.

En el presente estudio, se representa un modelo desnudo de pie, apoyando el cuerpo sobre su pierna derecha, mientras flexiona ligeramente la izquierda hacia atrás. Esta postura marca fuertemente la zona inguinal. Eleva ambos brazos, permaneciendo el izquierdo atado a una mayor altura, mientras que el derecho, contra el que reposa la cabeza, sujeta una cimbra.

Castillo utiliza la posición del modelo para desarrollar por su parte de atrás el tronco de un árbol de escaso ramaje, que hace las veces de soporte donde está atada la figura y anclada la cimbra. Domingo Álvarez dibujó el mismo modelo desde otro punto de vista, lo que demostraría que ambos asistieron a la misma sesión del natural.

D. 35. Academia de desnudo masculina caracterizado como Neptuno (tomo I, fig. 18)
1760.
550 x 430 mm.

Núm. inv. C.U.C. 1952.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo. Roma: 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 90.
Carbón, lápiz negro y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. CCV, p. 209; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 48, p. 76; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1952; Matilla (2013), núm. 41, p. 174.

Castillo emplea en esta ocasión el lápiz negro para realizar las líneas de los contornos y los dintornos de la figura y el carboncillo para trabajar las sombras del cuerpo, añadiendo ligeros toques de tiza para destacar las principales, aunque escasas, zonas de luz.

El modelo esta ataviado como si fuese el dios Neptuno: barbado y con corona, tridente y una cinta que cruza su pecho. De pie y entrado en años, se dispone en movimiento a embestir con su arma, enfatizado con el paño que en volandas cubre parte de su pierna derecha.

Es probable que el director de la sala caracterizase al modelo como un dios clásico, dado el rigor con que están ejecutados los atributos que porta la figura. Lleva las telas encoladas para agudizar el movimiento del modelo. Se aprecia un doblez en su parte central e irregularidades en los bordes del papel.



D. 36. Academia de desnudo masculino caracterizado como Baco
1760.
540 x 430 mm.
Núm. inv. C.U.C. 1955.

Ins.: en la parte inferior derecha a tinta, autógrafo, «*Joseph del Castillo; Roma: 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 93.
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. ccvii, p. 209; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 50, p. 77; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1955.

En este caso, el modelo está caracterizado como el dios Baco, sentado sobre una tela que cubre el nivel superior de los dos que se representan en la composición. Lleva una corona de hojas de vid y un racimo de uvas, que sostiene en alto con su mano izquierda.

Como en dibujos anteriores, Castillo modela la figura suavemente, añadiendo de forma muy inteligente las luces por medio de la tiza, introduciendo en el fondo de la escena objetos que sirven para contextualizar la figura, aunque en esta obra, no encaja la barrica que en segundo término parece enterrada en el suelo.

La zona media del papel está muy marcada y presenta varios orificios, tanto en sus ángulos como en las zonas medias de sus laterales, síntoma de que el dibujo estuvo durante bastante tiempo doblado y sirvió como modelo de estudio para los alumnos de la Academia.



D. 37. Academia de desnudo masculino en posición sedente sujetando una cuerda
1760.
550 x 430 mm.
Núm. inv. c.u.c. 1953.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo, Roma: 1760*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 91.
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.

Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. ccvii, p. 210; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 49, p. 77; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1953.

Una figura masculina parcialmente sentada sobre un prisma cubierto por una tela se sujeta con sus dos manos a una cuerda que cuelga de la parte superior, mientras reposa la cabeza sobre su hombro izquierdo. Presenta un pronunciado escorzo en la rodilla de su pierna izquierda al tenerla apoyada sobre un escalón.

Muestra una doblez en su zona media y pérdida del soporte en el ángulo inferior derecho.

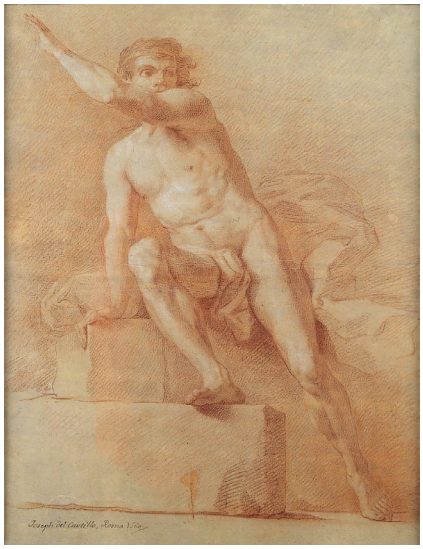


D. 38. Academia de desnudo masculino en posición sedente con una vara
1760.
560 x 430 mm.
Núm. inv. c.u.c. 1954.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta, autógrafo «*Joseph del Castillo; Roma: 1760%*»; al dorso tiene etiqueta con el núm. 92.
Carbón y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. liv, p. 73; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 44, p. 74; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 1954.

José del Castillo recoge en este estudio anatómico a un modelo sentado sobre un prisma, que cubre con un paño con el que oculta sus genitales. Parece dormido, pues con el dorso de la mano derecha sostiene la caída de su cabeza, mientras que su brazo izquierdo reposa sobre una vara que apoya sobre su hombro.

En la zona izquierda de la representación, introduce hojas de árboles, típicas del artista, en forma de almohadilladas.

El dibujo presenta un mayor contraste entre la zona de sombra y de luz, al modelar la anatomía con carboncillo y utilizar, sumariamente, aunque de manera focalizada, los toques de tiza. Una vez más, se registra una doblez en su parte central e irregularidades en los perfiles del papel.



D. 39. ACADEMIA DE DESNUDO MASCULINO EN POSICIÓN SEDENTE Y DIAGONAL
1760.
525 x 410 mm.
INS.: en la parte inferior izquierda a tinta, autógrafo, «*Joseph del Castillo; Roma: 1760%*».
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.
Colección particular.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 9 y 10 de octubre 2002, lote 57.

Este dibujo de academia apareció en el mercado de anticuario en 2002 y representa al modelo sentado sobre un manto que cubre el prisma más alto de los dos que conforman la composición. Ofrece una visión frontal de su anatomía, ayudado por la elevación de su brazo izquierdo, mientras apoya el otro sobre el prisma que hace las veces de asiento. Su pierna izquierda se asienta sobre el prisma más bajo, ejerciendo un pronunciado escorzo.

Técnicamente, no presenta diferencias notables con las academias anteriores. Se debe de destacar la traducción del torso y de la pierna flexionada, con importantes logros técnicos a la hora de construir la anatomía, y su buen estado de conservación. Su precio de remate alcanzó los 11.000 euros.



D. 40. Academia de desnudo masculino de espaldas apoyado sobre una vara
1760.
570 x 369 mm.
Núm. inv. P/1426.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a tinta, autógrafo, «*Joseph del Castillo. Roma 1760*».
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento agrisado.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
Bibl.: Azcárate Luxán, Durá Ojea y Rivera Navarro (1988), p. 385.

Se representa a un hombre desnudo de espaldas. Con sus dos brazos se apoya en una vara que descansa sobre un prisma situado en el suelo.

Castillo emplea en el soporte una preparación a media tinta, con lo que el contraste entre luces y sombras es más pronunciado.



D. 41. Academia de desnudo masculino en posición sedente con un cayado
1763.
560 x 430 mm.
Núm. inv. C.U.C. 2121.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a lápiz rojo, autógrafo «*Jph del Castillo. Roma: 1763*».
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.
Biblioteca de la facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.
Bibl.: Garcerán (1990), fig. LV, p. 74; Alebo, Alonso Fernández y Contento Márquez (1995), D. 51, p. 78; *Patrimonio artístico* (2002), núm. 2121; Matilla (2013), núm. 51, p. 175.

Sobre una formación rocosa, se representa a una figura barbada en posición sedente hacia la izquierda. Con su brazo izquierdo sostiene un cayado y con el derecho sujeta una cimbra. Se acusa un pronunciado escorzo en su pierna derecha, que apoya en alto, mientras que la izquierda la deja descansar sobre el suelo. En un segundo término, por la parte derecha, Castillo esboza un matorral ejecutado por medio de hojas con forma de almohadillas y líneas paralelas que destacan de la sombra que proyecta el modelo.

Vuelve a mostrarse una doblez en su zona media y pérdida de papel en el ángulo superior derecho.



D. 42. Academia de desnudo masculino sentado con una diadema en el pelo
1763.
550 x 440 mm.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a lápiz rojo, autógrafo «*Jph del Castillo.1763*».
Lápiz rojo y toques de clarión sobre papel amarillento.
Colección particular.
Bibl.: *Subastas Goya*, Madrid, 9 y 10 de abril de 2018, lote núm. 91.

Este dibujo de academia se ha puesto recientemente a la venta en una sala subastas de Madrid, con un precio de salida de 900 euros, alcanzando un precio de remate de 1.200 euros.

El desnudo masculino está sentado en posición frontal sobre un prisma. Alza su brazo izquierdo y agarra con su mano la zona parietal derecha de su cráneo, mientras que deja descansar su brazo derecho sobre el muslo de su pierna izquierda, que, flexionada, apoya sobre un pequeño prisma, señalando hacia la parte inferior derecha. En la sombra que proyecta la figura, el madrileño representa hojas con sus típicas formas de almohadillas.

Sin grandes contrastes entre el lápiz rojo y el tono amarillento del papel, Castillo limita al máximo el uso del clarión para hacer destacar las luces, lo que provoca que el modelado de la figura sea muy suave. Muestra una doblez en su parte media e irregularidades en el perfil de su margen derecho.

Dibujos que corresponden a agendas de viajes de Roma (d. 43-469) [véase capítulo 4.6]

d. 43. Latona y sus hijos gemelos Apolo y Diana (tomo i, fig. 26)

1759/1764.
180 x 130 mm (reverso).
Núm. inv. D08564.
Ins.: en el ángulo superior derecho, a tinta «*20*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Mano (2010a), núm. 7, p. 29-31; Matilla (2011), pp. 46 y 47; Reuter (2013c), p. 28.

El dibujo reproduce una copia parcial del cuadro *Latona transforma a los campesinos licios en ranas* del pintor italiano Giuseppe Chiari conservado en la Galleria Spada de Roma. El perfil irregular del borde izquierdo del papel, arrancado de su cosido original, sus medidas y el número inscrito en el ángulo superior derecho, circunscriben este dibujo a un cuaderno italiano desaparecido de José del Castillo, poniéndolo en relación con las agendas de viaje que del madrileño se conservan en el Museo Nacional del Prado.

Los recursos técnicos son propios de Castillo, en base a trazos cortos, rectos y discontinuos, remarcando con ciertos toques las zonas de contraste de luz, el sombreado mediante líneas paralelas y la degradación de perfiles en un segundo término para recrear la atmósfera, como se puede apreciar en la figura de Apolo.

Dadas las ajustadas fechas de las tres agendas de viaje conservadas en el Museo Nacional del Prado y el crecido número de dibujos que se custodia en su interior, es difícil concretar la fecha de ejecución de este estudio. Por este motivo, se va a preferir dilatar la fecha realización a todo el período de su segunda estancia en Italia.

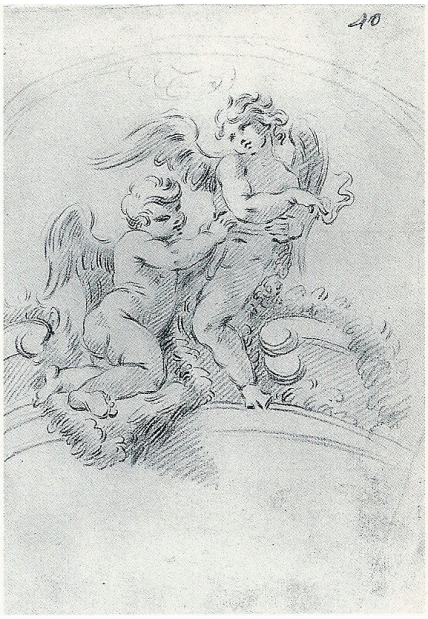
Fue adquirido por José Manuel de la Mano y donado al Museo del Prado en 2010 (exp. T: 2010/32), siendo aceptado en su colección, el 19 de octubre de 2010, por la Comisión permanente del Real Patronato del Prado.



D. 44. MAGDALENA PENITENTE
1759/1764.
130 x 100 mm.
INS.: en el ángulo superior derecho, a tinta «*23*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Colección particular.
Bibl.: *Sala la Habana*, Madrid, 5-6-2000, lote 100; REUTER (2013c), p. 28.

Al igual que el anterior y en clara sintonía con éste, el presente dibujo reproduce un lienzo de Lorenzo Pasinelli que se custodiaba en la Galleria Spada de Roma. Por el número que presenta, los caracteres estilísticos y el lugar donde se conservaba la obra, es probable que pertenezca al mismo cuaderno que *Latona y sus hijos gemelos Apolo y Diana*.

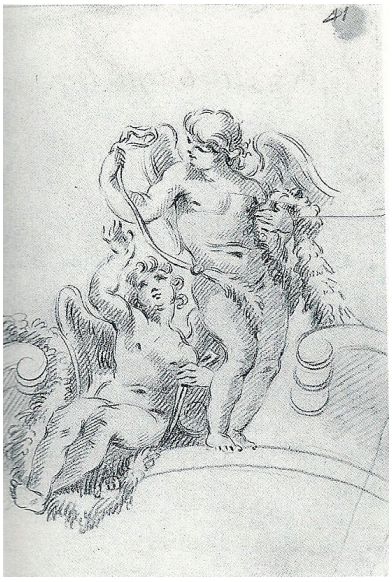
Presenta unas dimensiones sensiblemente inferiores al dibujo anterior, lo que demuestra que ha sido recortado. Fue subastado en la sala La Habana de Madrid el 5 de junio de 2000, consiguiendo su precio de remate en 601 euros.



D. 45. Pareja de angelotes
1759/1764.
188 x 131 mm.
Ins.: en el ángulo superior derecho, a tinta «*40*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Colección Gutiérrez Calderón. Madrid
Bibl.: Mena Marqués (1992), núm. 17, s/p; Reuter (2013c), p. 28.

Esta obra, dada a conocer por Manuela Mena Marqués, fue catalogada acertadamente en su día como obra de José del Castillo. Se debe de poner en relación con los diseños anteriores y, por tanto, como parte integrante de una agenda de viajes desaparecida del madrileño.

Ejecutada en Roma, copia la decoración de estuco de los vanos de la nave de la iglesia de Il Gesú, obra de Leonardo Retti. El pintor volvió a recoger esta pareja de angelotes repasados con una aguada en uno de los cuadernos italianos conservado en el Museo Nacional del Prado, lo que confirmaría lo expuesto por la doctora Anna Reuter, en cuanto a que el madrileño trabajó insistentemente sobre algunos modelos en las páginas de sus cuadernos.



D. 46. Pareja de angelotes
1759/1764.
188 x 131 mm.
Ins.: en el ángulo superior derecho, a tinta «*41*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Colección Gutiérrez Calderón. Madrid
Bibl.: Mena Marqués (1992), núm. 17, s/p; Reuter (2013c), p. 28.

Sin lugar a dudas, este dibujo forma pareja con el anterior, ya que copia modelos semejantes de la decoración de la bóveda de la iglesia de Il Gesú en Roma. El número de página inscrito en el ángulo superior derecho, correlativo al diseño señalado, y la técnica empleada, confirmarían que ambos pertenecían a un mismo cuaderno.

D. 47. Estudio para tres figuras masculinas (tomo I, fig. 27)
1759/1764.
190 x 130 mm.
Ins.: en el ángulo superior derecho, a tinta bugalla «*48*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Colección privada.
Bibl.: *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 4-7-2018, lote 933.

Página de un cuaderno italiano de Castillo. Posee las mismas características técnicas que los anteriores, lo que permite poder englobarlo en el mismo conjunto.

En esta ocasión, no ha podido ser identificado el modelo. Todo apunta a que pueda tratarse de la copia parcial de un relieve antiguo, pues las figuras se salen del marco donde están asentadas.

D. 48. Campesina ordeñando una vaca (tomo I, fig. 28)

1759/1764.
190 x 130 mm.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla «*22*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Colección privada.
Bibl.: *Fernando Durán Subastas*, Madrid, 4-7-2018, lote 932.

Como en el caso anterior, con el que salió a puja en la misma sala de subastas, no se ha podido, por el momento, identificar el asunto reproducido por el madrileño. En el Museo Fundación Lázaro Galdiano de Madrid se conserva un *Paisaje*, según la copia de un original de Aelbert Cuyp, cuyo motivo central guarda estrechas relaciones con este diseño de José del Castillo.



D. 49. Un angelote

1759/1764.
190 x 133 mm.
Ins.: en el ángulo superior derecho, a tinta «*16*».

Lápiz negro, pluma y aguada sobre papel verjurado.
Colección Gutiérrez Calderón. Madrid
Bibl.: Mena Marqués (1992), núm. 17, s/p; Reuter (2013c), p. 28.

Por su formato, técnica, medidas, tipo de papel y la inscripción localizada en el ángulo superior derecho del soporte, este dibujo se identifica con una obra perteneciente a un cuaderno italiano de José del Castillo.

El formato donde se asienta un angelote sobre nubes, con un pergamino entre sus manos, es la estructura de una pechina. Posiblemente se trate de la copia parcial de una composición mayor sobre la que se representaría un Evangelista.

Es probable que pueda pertenecer al mismo cuaderno que las figuras de angelotes tratadas anteriormente (véase d. 45 y 46).

d. 50. Hércules y Yole (tomo i, fig. 29)

1759/1764.
152 x 212 mm.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla «*8*»; en el reverso, a tinta bugalla, el encabezamiento de una carta manuscrita, «*Mui S.r mio:*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Colección particular.
Inédito.

Este dibujo, procedente de un cuaderno italiano de José del Castillo, presenta unas medidas algo superiores respecto a las hojas sueltas de otros cuadernos y los ejemplares que se conservan en el Museo Nacional del Prado. Recoge también un número en su esquina inferior derecha, aunque en sentido horizontal.

En este caso, el modelo recogido por el madrileño tiene profundas semejanzas con la escena del mismo asunto que Annibale Carracci ejecutó al fresco para la Galleria Farnese de Roma, aunque presenta variaciones en cuanto a la posición de las figuras, la colocación de las telas y el paisaje. Tal vez Castillo realizase su propia versión a partir de la obra del boloñés.

d. 51. Santa Clara y santa Escolástica (tomo i, fig. 30)

1759/1764.
228 x 362 mm.
Ins.: en el ángulo superior derecho, a tinta bugalla «*94*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Colección particular.
Inédito.

Las medidas que registra el papel, son superiores a las de cualquier agenda de viaje empleada por Castillo durante su segunda estancia en Roma, a pesar de lo cual no se descarta que se trate de la página de un cuaderno de dimensiones superiores, a equiparación del conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya del pintor riojano Domingo Álvarez (MNAC/GDG 65237 D, 238 x 230 mm).

La representación recoge las figuras de estuco de santa Clara y santa Escolástica que coronan uno de los arcos de las ventanas de la nave central de la basílica de Santa Maria del Popolo en Roma, obra ejecutada, entre 1655 y 1656, por Ercole Antonio Ferrata, según diseño de Gian Lorenzo Bernini, que ya recogería el madrileño en su primer cuaderno conservado en el Museo Nacional del Prado (tomo I, pp. 221 y 223).

Se conserva en buen estado de conservación.

Los cuadernos italianos del Museo del Prado (D. 52-469)[1]

D. 52. Anotaciones de propietarios y número de páginas

1762.
168 x 114 mm.
Núm. inv. D05540/1.
Ins.: En la parte superior de la hoja, a pluma, tinta de bugalla: «*Soy de Joseph del Castillo / Roma, y Agosto 30 de 1762 // Soi de severo / Corral* [rúbrica] *R Roma Agosto*». A lápiz, en el centro de la página, «*tiene este Libro / 138, / ojas // 3*». Inscripciones ilegibles a pluma, tinta parda en el margen superior izquierdo de la hoja.
Tinta bugalla y pluma, lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, p. 1 [anverso].
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núm. 1, p. 57.

D. 53. Alegoría de las artes (tomo I, fig. 23)

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/2 y 3.
Tinta bugalla y pluma, lápiz negro sobre papel verjurado.

[1] Debido a la gran cantidad de dibujos que componen los tres Cuadernos italianos de José del Castillo y el exhaustivo estudio que sobre ellos ha llevado a cabo la doctora Anna Reuter, del cual el autor de este trabajo es deudor, se va a prescindir aquí, por motivos editoriales, de su reproducción y análisis, remitiendo al lector a su catálogo publicado on-line por el Museo Nacional del Prado: https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/cuadernos-italianos-en-el-museo-del-prado/a54cc371-7053-4e72-8dc9-e952e54e7073 (consultado el 29 de mayo de 2021).
Únicamente cuando el autor pretenda matizar alguna idea proporcionada por la citada doctora o aportar su propio punto de vista, se señalará debidamente en su correspondiente número de catálogo.

Vol. I, pp. 2 y 3 [anverso].
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 2 y 3, p. 58.

D. 54. Dos jarritos

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/4 y 5.
Aguada, tinta parda y trazos a lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 4 y 5.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 4 y 5, p. 59.

La doctora Reuter apunta que las piezas representadas aquí por Castillo son utensilios de lavatorio para abluciones litúrgicas. Ni son vinajeras para agua y vino, pues no muestran las típicas tapas indicativas, ni son jarros para el lavabo en la misa. Es probable que se trate de jarros de fantasía. Los adornos clasicistas o de tipo histórico antiguo conteniendo una escena pagana con ara romana en uno y grifos flanqueando un *candeliere* en el otro, son indicativos de que Castillo los recogió para incluirlos en una supuesta escena mitológica o de historia antigua.

D. 55. Tritón

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/6 y 7.
Aguada, tinta parda y trazos a lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 6 y 7.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 6 y 7, p. 60.

D. 56. Ara de altar

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/8 y 9.
Aguada, tinta parda y trazos a lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 8 y 9.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 8 y 9, p. 61.

Según señala la doctora Reuter, el dibujo recoge la base de un candelabro coronado por la cabeza de un carnero de perfil, grutesco y esfinge en su base, quizá recogido por Castillo

en la Galleria dei Candelabri de los museos vaticanos. En realidad, se trataría de un candelero, ya que posee un único mechero, y es posible que se trate de la base de un ara romana, recogido de alguna representación de tipo mitológico o de historia antigua.

D. 57. Virgen con el Niño y san Juan Bautista

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/10 y 11.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 10 y 11.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 10 y 11, p. 62.

D. 58. Alegoría de la Religión

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/12 y 13.
Ins.: en la página 13, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz rojo, «*Religio*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 12 y 13.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 12 y 13, p. 63.

D. 59. Alegoría de la Ley Canónica

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/14 y 15.
Ins.: en la página 15, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz rojo, «L. *Canonic.*»
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 14 y 15.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 14 y 15, p. 64.

D. 60. Alegoría de la Ley de Gracia

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/16 y 17.
Ins.: en la página 17, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz rojo, «*L. Gratia*».

Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 16 y 17.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 16 y 17, p. 65.

D. 61. Alegoría sobre la Ley del Temor de Dios

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/18 y 19.
Ins.: en la página 19, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz rojo, «*Lex Timonis*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 18 y 19.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 18 y 19, p. 66.

D. 62. Pareja de angelotes entre dos volutas sobre un festón

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/20 y 21.
Aguada, tinta parda y trazos a lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 20 y 21.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 20 y 21, p. 67.

D. 63. Pareja de angelotes sobre un festón

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/22 y 23.
Aguada, tinta parda y trazos a lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 22 y 23.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 22 y 23, p. 68.

D. 64. Pareja de angelotes sosteniendo un festón

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/24 y 25.

Aguada, tinta parda y trazos a lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 24 y 25.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 24 y 25, p. 69.

D. 65. Pareja de angelotes abrazándose sobre un festón

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/26 y 27.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 26 y 27.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 26 y 27, p. 70.

D. 66. Pareja de angelotes con flores y espigas

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/28 y 29.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 28 y 29.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 28 y 29, p. 71.

D. 67. Pareja de angelotes con un cartucho coronado

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/30 y 31.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 30 y 31.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 30 y 31, p. 72.

D. 68. Pareja de angelotes ordenando un manojo de palmas

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/32 y 33.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.

Vol. I, pp. 32 y 33.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 32 y 33, p. 73.

D. 69. Pareja de angelotes sosteniendo un cartucho rematado con una corona
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/34 y 35.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 34 y 35.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 34 y 35, p. 74.

D. 70. Pareja de angelotes jugando con una cinta
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/36 y 37.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 36 y 37.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 36 y 37, p. 75.

D. 71. Un joven porta un retrato en óvalo
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/38 y 39.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 38 y 39.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 38 y 39, p. 76.

D. 72. Ángel señalando
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/40 y 41.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 40 y 41.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 40 y 41, p. 77.

D. 73. Pareja de angelotes sosteniendo palmas y flores

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/42 y 43.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 42 y 43.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 42 y 43, p. 78.

D. 74. Dos angelotes abrazados

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/44 y 45.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 44 y 45.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 44 y 45, p. 79.

D. 75. Joven desnudo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/46 y 47.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 46 y 47.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 46 y 47, p. 80.

D. 76. Sacrificio de Isaac

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/48 y 49.
Pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 48 y 49.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 48 y 49, p. 81.

D. 77. Alegoría de la Historia
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/50 y 51.
Pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 50 y 51.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 50 y 51, p. 82.

D. 78. Venus, Cupido y Adonis
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/52 y 53.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 52 y 53.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 52 y 53, p. 83.

Anna Reuter llega a identificar esta escena con una representación de Hermes y Herse. En nuestra opinión, la composición recoge a Adonis, Venus y Cupido.

d. 79. Santa Catalina de Siena
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/54 y 55.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 54 y 55.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 54 y 55, p. 84.

La corona de espinas es atributo de María Magdalena de'Pazzi, sin embargo, aquí parece corresponder a santa Catalina de Siena, aunque suele llevar más atributos.

D. 80. Monumento fúnebre
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/56 y 57.
Lápiz negro sobre papel verjurado.

Vol. I, pp. 56 y 57.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 56 y 57, p. 85.

D. 81. Figura alegórica de la Paz

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/58 y 59.
Pluma y aguada, tinta parda, y sobre lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 58 y 59.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 58 y 59, p. 86.

D. 82. Dos mujeres

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/60 y 61.
Pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 60 y 61.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 60 y 61, p. 87.

D. 83. Sátiro con dos ninfas

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/62 y 63.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 62 y 63.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 62 y 63, p. 88.

D. 84. Dos mujeres con una bandeja

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/64 y 65.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 64 y 65.
Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 64 y 65, p. 89.

D. 85. Ángeles en la Gloria y un perro

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/66 y 67.
Pluma, tinta china y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 66 y 67.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 66 y 67, p. 90.

D. 86. San Francisco Javier

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/68 y 69.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 68 y 69.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 68 y 69, p. 91.

D. 87. Alegoría de la Ley Civil

1762.
168 x 114 mm.
Ins.: en la página 71, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz rojo, «*Lex Civilis*».
Núms. inv. D05540/70 y 71.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 70 y 71.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 70 y 71, p. 92.

D. 88. Alegoría de la Profecía

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/72 y 73.
Ins.: en la página 73, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz rojo, «*Prophetia*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I pp. 72 y 73.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 72 y 73, p. 93.

D. 89. Cibeles
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/74 y 75.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 74 y 75.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 74 y 75, p. 94.

D. 90. Mujer en posición sedente
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/76 y 77.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 76 y 77.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 76 y 77, p. 95.

D. 91. Grotesca con niños
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/78 y 79.
Pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 78 y 79.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 78 y 79, p. 96.

D. 92. Grifo, altar circular y capiteles con meandros
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/80 y 81.
Pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 80 y 81.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 80 y 81, p. 97.

D. 93. Una fuente
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/82 y 83.
Pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 82 y 83.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 82 y 83, p. 98.

D. 94. Santa Susana y la Gran Victoria
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/84 y 85.
Pincel y tinta parda sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 84 y 85.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 84 y 85, p. 99.

D. 95. Venus vendando al Amor
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/86 y 87.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 86 y 87.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 86 y 87, p. 100.

D. 96. Cuatro angelotes
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/88 y 89.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 88 y 89.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 88 y 89, p. 101.

D. 97. Pareja de angelotes en un festón
1762.
168 x 114 mm.

Núms. inv. D05540/90 y 91.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 90 y 91.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 90 y 91, p. 102.

D. 98. Sibila Cumana y angelote

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/92 y 93.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 92 y 93.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 92 y 93, p. 103.

D. 99. Vulcano

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/94 y 95.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 94 y 95.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 94 y 95, p. 104.

D. 100. La Caridad

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/96 y 97.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 96 y 97.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Mena Marqués (1994), pp. 23 y 24; Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), I, núms. 96 y 97, p. 105.

D. 101. La Fortaleza y la Verdad

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/98 y 99.

Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 98 y 99.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Mena Marqués (1994), pp. 23 y 24; Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), I, núms. 98 y 99, p. 106.

D. 102. San Pedro libera a un poseído

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/100 y 101.
Pluma, tinta china y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 100 y 101.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 100 y 101, p. 107.

D. 103. Escudo de Clemente XI

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/102 y 103.
Pluma, tinta china y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 102 y 103.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 102 y 103, p. 108.

D. 104. Cabeza de guerrero

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/104 y 105.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 104 y 105.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 104 y 105, p. 109.

D. 105. Dos ángeles

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/106 y 107.
Pluma, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.

Vol. I, pp. 106 y 107.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 106 y 107, p. 110.

D. 106. Grupo de mujeres llorando

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/108 y 109.
Pluma, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 108 y 109.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 108 y 109, p. 111.

D. 107. Sibila Pérsica

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/110 y 111.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 110 y 111.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 110 y 111, p. 112.

D. 108. Soldado romano subiéndose a su caballo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/112 y 113.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 112 y 113.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 112 y 113, p. 113.

D. 109. Dos ángeles con tablillas

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/114 y 115.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 114 y 115.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 114 y 115, p. 114.

D. 110. Sibila Frigia

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/116 y 117.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 116 y 117.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bib.l: Reuter (2013c), I, núms. 116 y 117, p. 115.

D. 111. Santa Catalina de Siena y David y Goliat

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/118 y 119.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 118 y 119.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 118 y 119, p. 116.

D. 112. Perfil de basamento

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/120 y 121.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 120 y 121.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 120 y 121, p. 117.

Para la doctora Anna Reuter, Castillo representa aquí una pilastra, aunque parece más bien un basamento con decoración de búcaros en su moldura, base lisa y meandros con collarín en su base.

D. 113. Angelotes sobre unas nubes

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/122 y 123.

Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 122 y 123.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 122 y 123, p. 118.

D. 114. Mujer sentada sobre unas nubes

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/124 y 125.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 124 y 125.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 124 y 125, p. 119.

D. 115. San Gervasio

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/126 y 127.
Ins.: en la página 127, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*2.ª de la p.e del Palacio*».
Tinta china a pluma, aguada parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 126 y 127.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 126 y 127, p. 120.

D. 116. San Protasio

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/128 y 129.
Ins.: en la página 129, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*3*».
Tinta china a pluma, aguada parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 128 y 129.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 128 y 129, p. 121.

D. 117. San Rufo Mártir

1762.
168 x 114 mm.

Núms. inv. D05540/130 y 131.
Ins.: en la página 131, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*4*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 130 y 131.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 130 y 131, p. 122.

D. 118. San Zósimo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/132 y 133.
Ins.: en la página 133, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*5*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 132 y 133.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 132 y 133, p. 123.

D. 119. San Cosme

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/134 y 135.
Ins.: en la página 135, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*6*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 134 y 135.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 134 y 135, p. 124.

D. 120. San Damián

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/136 y 137.
Ins.: en la página 137, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*7*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 136 y 137.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 136 y 137, p. 125.

D. 121. San Juan

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/138 y 139.
Ins.: en la página 139, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*8*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 138 y 139.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 138 y 139, p. 126.

D. 122. San Pablo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/140 y 141.
Ins.: en la página 141, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*9*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 140 y 141.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 140 y 141, p. 127.

D. 123. San Vicente Mártir

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/142 y 143.
Ins.: en la página 143, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*10*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 142 y 143.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 142 y 143, p. 128.

D. 124. Un ángel conduce al alma cristiana

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/144 y 145.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 144 y 145.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 144 y 145, p. 129.

D. 125. San Anastasio

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/146 y 147.
Ins.: en la página 147, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «**sigue con esta señal / 11*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. 1, pp. 146 y 147.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), 1, núms. 146 y 147, p. 130.

D. 126. Ángeles con el escudo papal

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/148 y 149.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. 1, pp. 148 y 149.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), 1, núms. 148 y 149, p. 131.

D. 127. Ángel mirando hacia la derecha

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/150 y 151.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. 1, pp. 150 y 151.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), 1, núms. 150 y 151, p. 132.

D. 128. Ángel mirando hacia la izquierda

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/152 y 153.
Tinta de bugalla a pluma, aguada de tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. 1, pp. 152 y 153.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), 1, núms. 152 y 153, p. 133.

D. 129. Ángel con el escudo de Alejandro VII

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/154 y 155.
Tinta de bugalla a pluma, aguada de tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 154 y 155.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 154 y 155, p. 134.

D. 130. Angelito en actitud de sostener con el escudo del papa Chigi

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/156 y 157.
Tinta de bugalla a pluma, aguada de tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 156 y 157.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 156 y 157, p. 135.

D. 131. Ángel mirando de frente

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/158 y 159.
Aguada de tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 158 y 159.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007) pp. 137-154; Reuter (2013c), I, núms. 158 y 159, p. 136.

D. 132. Ángel con el brazo cruzando su rostro

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/160 y 161.
Aguada de tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 160 y 161.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007) pp. 137-154; Reuter (2013c), I, núms. 160 y 161, p. 137.

D. 133. Figura masculina

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/162 y 163.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 162 y 163.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 162 y 163, p. 138.

D. 134. San Marcos

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/164 y 165.
Ins.: en la página 165, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «~~*1.ª mano dritta*~~ / *2.ª de la p.e derecha*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 164 y 165.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 164 y 165, p. 139.

D. 135. San Marcelino Mártir

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/166 y 167.
Ins.: en la página 167, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*3*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 166 y 167.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 166 y 167, p. 140.

D. 136. San Roque

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/168 y 169.
Ins.: en la página 169, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*4*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.

Vol. I, pp. 168 y 169.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 168 y 169, p. 141.

D. 137. San Modesto

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/170 y 171.
Ins.: en la página 171, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*5*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 170 y 171.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 170 y 171, p. 142.

D. 138. Santa Práxedes

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/172 y 173.
Ins.: en la página 173, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*6*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 172 y 173.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 172 y 173, p. 143.

D. 139. Santa Prudencia

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/174 y 175.
Ins.: en la página 175, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*7*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 174 y 175.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 174 y 175, p. 144.

D. 140. San Fabián

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/176 y 177.
Ins.: en la página 177, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*8*».

Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 176 y 177.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 176 y 177, p. 145.

D. 141. San Sebastián

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/178 y 179.
Ins.: en la página 179, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*9*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 178 y 179.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 178 y 179, p. 146.

D. 142. San Timoteo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/180 y 181.
Ins.: en la página 181, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*1.ª*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 180 y 181.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 180 y 181, p. 147.

D. 143. San Fausto Mártir

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/182 y 183.
Ins.: en la página 183, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*11*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 182 y 183.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 182 y 183, p. 148.

D. 144. San Primo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/184 y 185.
Ins.: en la página 185, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*12*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 184 y 185.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 184 y 185, p. 149.

D. 145. San Feliciano

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/186 y 187.
Ins.: en la página 187, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*13*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 186 y 187.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 186 y 187, p. 150.

D. 146. San Hipólito

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/188 y 189.
Ins.: en la página 189, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*14*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 188 y 189.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 188 y 189, p. 151.

D. 147. Santa Basilisa

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/190 y 191.
Ins.: en la página 191, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «+ *15* / *las sig.*^{tes} / [cortado] *desp.*^{s} *de esta sign.*^{l} +».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 190 y 191.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 190 y 191, p. 152.

D. 148. San Celso

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/192 y 193.
Ins.: en la página 193, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*/*12*/*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 192 y 193.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 192 y 193, p. 153.

D. 149. San Juliana

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/194 y 195.
Ins.: en la página 195, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*14*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 194 y 195.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 194 y 195, p. 154.

D. 150. Santa Teresa.

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/196 y 197.
Ins.: en la página 197, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*15*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 196 y 197.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 196 y 197, p. 155.

D. 151. San Francisco de Sales

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/198 y 199.
Ins.: en la página 199, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*16*».

Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 198 y 199.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 198 y 199, p. 156.

D. 152. San Francisco de Borja

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/200 y 201.
Ins.: en la página 201, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*17*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 200 y 201.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 200 y 201, p. 157.

D. 153. San Nicolás de Tolentino

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/202 y 203.
Ins.: en la página 203, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*18*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 202 y 203.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 202 y 203, p. 158.

D. 154. San Nicolás de Bari

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/204 y 205.
Ins.: en la página 205, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*19*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 204 y 205.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 204 y 205, p. 159.

D. 155. Ignudo

1762.
168 x 114 mm.

Núms. inv. D05540/206 y 207.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 206 y 207.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 206 y 207, p. 160.

D. 156. El rapto de Europa

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/208 y 209.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 208 y 209.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 208 y 209, p. 161.

D. 157. Apolo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/210 y 211.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 210 y 211.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 210 y 211, p. 162.

D. 158. Ángel o la Victoria

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/212 y 213.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 212 y 213.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 212 y 213, p. 163.

D. 159. Ángel o la Victoria

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/214 y 215.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 214 y 215.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 214 y 215, p. 164.

D. 160. Santa Catalina de Siena

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/216 y 217.
Ins.: en la página 217, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Catharina*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 216 y 217.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 216 y 217, p. 165.

D. 161. Santa Teresa

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/218 y 219.
Ins.: en la página 219, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Teresia*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 218 y 219.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 218 y 219, p. 166.

D. 162. Santa Clara

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/220 y 221.
Ins.: en la página 221, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Clara*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 220 y 221.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 220 y 221, p. 167.

D. 163. SANTA ESCOLÁSTICA
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/222 y 223.
INS.: en la página 223, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Scolastica*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 222 y 223.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), I, núms. 222 y 223, p. 168.

D. 164. SANTA CATALINA
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/224 y 225.
INS.: en la página 225, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Catharina*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 224 y 225.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), I, núms. 224 y 225, p. 169.

D. 165. SANTA BÁRBARA
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/226 y 227.
INS.: en la página 227, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Barbaras*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 226 y 227.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), I, núms. 226 y 227, p. 170.

D. 166. SANTA DOROTEA
1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/228 y 229.
INS.: en la página 229, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Dorothea*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.

Vol. I, pp. 228 y 229.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 228 y 229, p. 171.

D. 167. Santa Águeda

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/230 y 231.
Ins.: en la página 231, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Aghata*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana con estrella de seis puntas sobre ancla inscrita en círculo y letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 230 y 231.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 230 y 231, p. 172.

D. 168. Santa Tecla

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/232 y 233.
Ins.: en la página 233, situada en la parte inferior de la representación, a lápiz negro, «*S. Tecla*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 232 y 233.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 232 y 233, p. 173.

D. 169. Santa Apolonia

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/234 y 235.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*S. Apollonia*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 234 y 235.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 234 y 235, p. 174.

D. 170. Santa Inés

1762.
168 x 114 mm.

Núms. inv. D05540/236 y 237.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*S. Agnese*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 236 y 237.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 236 y 237, p. 175.

D. 171. Santa Martina

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/238 y 239.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*S. Martina*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 238 y 239.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 238 y 239, p. 176.

D. 172. Santa Cecilia

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/240 y 241.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*S. Ceclia*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 240 y 241.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 240 y 241, p. 177.

D. 173. Santa Úrsula

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/242 y 243.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*S. Ursola*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 242 y 243.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 242 y 243, p. 178.

D. 174. Santa Práxedes

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/244 y 245.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*S. Praxide*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 244 y 245.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 244 y 245, p. 179.

D. 175. Santa Pudenciana

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/246 y 247.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 246 y 247.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 246 y 247, p. 180.

D. 176. Virgen con el Niño

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/248 y 249.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 248 y 249.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 248 y 249, p. 181.

D. 177. Alegoría del verano

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/250 y 251.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 250 y 251.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 250 y 251, p. 182.

D. 178. La Generosidad

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/252 y 253.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*Generosità*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 252 y 253.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 252 y 253, p. 183.

D. 179. Santa María Magdalena penitente

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/254 y 255.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 254 y 255.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 254 y 255, p. 184.

D. 180. Jardín con escultura

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/256 y 257.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 256 y 257.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 256 y 257, p. 185.

D. 181. Santa Francesca Romana

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/258 y 259.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 258 y 259.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 258 y 259, p. 186.

D. 182. Beato Bernardo Tolomei

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/260 y 261.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 260 y 261.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 260 y 261, p. 187.

D. 183. Martirio de un santo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/262 y 263.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 262 y 263.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 262 y 263, p. 188.

Según Anna Reuter, el santo podría identificarse con un monje de la orden del Monte Oliveto, que estaba al cargo de la iglesia de Santa Francesca Romana, o con un mártir benedictino, dado que la orden se regía por la regla de san Benito. No se puede descartar, por motivos iconográficas, que se trate de san Longinos.

D. 184. Santo adorando la Cruz

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/264 y 265.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 264 y 265.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), I, núms. 264 y 265, p. 189.

D. 185 y 186. Cariátides y paños colgantes

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/266-269.
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.

Vol. I, pp. 266-269.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), I, núms. 266-269, pp. 190 y 191.

D. 187. Los santos Tomás de Aquino, Buenaventura y Pablo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/270 y 271.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*1.ª de la mano / izq.ª esto es de la p.e / del Palazio*»; en el margen lateral superior de la página, a lápiz negro, «*1.ª de la parte + 16 / derecha esto es / del Carlo Magno*».
Pincel y aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. I, pp. 270 y 271.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), I, núms. 270 y 271, p. 192.

D. 188. Santa Juliana, san Nereo y san Aquileo

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/272 y 273.
Ins.: en la parte inferior izquierda, a lápiz negro, «*+ 17 18 19*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 272 y 273.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), I, núms. 272 y 273, p. 193.

D. 189. Caricatura, Minerva y un varón

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/274 y 275.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 274 y 275.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), I, núms. 274 y 275, p. 194.

D. 190. Monumentos clásicos y cita de Vitruvio

1762.
168 x 114 mm.
Núms. inv. D05540/276 y 277.

Ins.: en la parte inferior izquierda, a a tinta a pluma, «*Giove Cielo Sole è Luna / tempi allo scoperto è senza te /ti / Minerva Marte ercole Dorici / Venere Flore Proserpina Corinti / Giunone Diana è Baco Jonici*»; a la derecha, «*Spettatore / Inglese 14*».
Pluma, tinta bugalla sobre papel verjurado.
Vol. I, pp. 276 y 277.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), I, núms. 276 y 277, p. 195.

D. 191. Página de entrada

1762.
180 x 124 mm.
Núm. inv. D05542/1.
Ins.: en la parte superior de la página, a pluma con tinta bugalla, «+ / *Libro comprado p.ª la Villegiatura / de Genzano Año de 1762 / â 6 de Oct.e / Joseph del Castillo*:»; más abajo en el lateral derecho, a tinta bugalla, «*Tiene este Libro / 148,, / ojas / originales*»; en la parte inferior, a lápiz negro, «*cabeza /..canc.ª y negra*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, p.1.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núm. 1, p. 324.

D. 192. Ave de presa y escena de vendimia

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/2 y 3.
Carboncillo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 2 y 3.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 2 y 3, p. 325.

En la página 3, Anna Reuter identifica al genio alado con Mercurio y, por tanto, con una alegoría del otoño, poniéndolo en relación con otros apuntes del cuaderno (véase vol. III, pp. 5, 7, y 11-15). En realidad, esta figura no posee ningún atributo del dios clásico: las alas están situadas en su cabeza y no en el casco, con su mano izquierda porta una naveta o pebetero y con la derecha una tabla o un libro; tampoco se podría descartar que se trate de una figura femenina.

D. 193. Ninfa
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/4 y 5.
Pluma y tinta bugalla sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 4 y 5.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 4 y 5, p. 326.

D. 194. Lugano cantando y el desarme de dos amorcillos dormidos
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/6 y 7.
Carboncillo, pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 6 y 7.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 6 y 7, p. 327.

D. 195. Avetoro y tres paseantes
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/8 y 9.
Carboncillo, pluma y tinta de bugalla con ligeros rasguños a lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 8 y 9.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 8 y 9, p. 328.

D. 196. Tres amorcillos dormidos
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/10 y 11.
Pluma y tinta de bugalla con ligeros rasguños a lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 10 y 11.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 10 y 11, p. 329.

D. 197. Cuco sobre una rama y desarme de un amorcillo dormido
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/12 y 13.
Carboncillo, pluma y tinta de bugalla con ligeros rasguños a lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 112 y 13.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 12 y 13, p. 330.

D. 198. Dos ninfas
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/14 y 15.
Pluma y tinta de bugalla con ligeros rasguños a lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 14 y 15.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 14 y 15, p. 331.

D. 199. Ave y paisaje y fachada del santuario de Ariccia
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/16 y 17.
Carboncillo, pluma y tinta de bugalla con ligeros rasguños a lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 16 y 17.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 16 y 17, p. 332.

D. 200. Pájaro con pico fino e iglesia y plaza de Ariccia
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/18 y 19.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 18 y 19.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), iii, núms. 18 y 19, p. 333.

d. 201. Tres pájaros en vuelo y figura apoyada sobre un basamento
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/20 y 21.
Carboncillo, lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. iii, pp. 20 y 21.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), iii, núms. 20 y 21, p. 334.

d. 202. Pájaro en vuelo
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/22 y 23.
Carboncillo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. iii, pp. 22 y 23.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), iii, núms. 22 y 23, p. 335.

d. 203. Pico picapinos y aparición de la Virgen con el Niño a una santa
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/24 y 25.
Carboncillo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. iii, pp. 24 y 25.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), iii, núms. 24 y 25, p. 336.

d. 204. Pájaro en actitud empinada y aparición de la Virgen con el Niño a una santa
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/26 y 27.
Ins.: en la parte inferior de la página 27, a lápiz negro, «*Para la V. el Rosario…* [ilegible]/ *del Hijo Dios*».

Carboncillo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 26 y 27.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 26 y 27, p. 337.

D. 205. Dos pájaros en vuelo y Asunción de la Virgen

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/28 y 29.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 28 y 29.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 28 y 29, p. 338.

D. 206. Dos pájaros que se cruzan en su vuelo y Asunción de la Virgen

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/30 y 31.
Carboncillo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 30 y 31.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 30 y 31, p. 339.

D. 207. Cuatro palomas y san Felipe Neri

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/32 y 33.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 32 y 33.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 32 y 33, p. 340.

D. 208. Una pareja de pájaros y ángeles con corona

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/34 y 35.

Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. II, pp. 34 y 35.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013b), III, núms. 34 y 35, p. 341.

D. 209. LA RELIGIÓN

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/36 y 37.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 36 y 37.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013b), III, núms. 36 y 37, p. 342.

D. 210. LA ORACIÓN

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/38 y 39.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 38 y 39.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013b), III, núms. 38 y 39, p. 343.

D. 211. SEPULCRO DEL CORAZÓN DE MARÍA CLEMENTIA SOBIESKI

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/40 y 41.
INS.: en la parte inferior de la página, a lápiz rojo, «*Sepulcro del corazón de la Reina / de Ynghitera en Roma de Filipo / Vale*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 40 y 41.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013b), III, núms. 40 y 41, p. 344.

D. 212. Una virtud con angelote

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/42 y 43.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 42 y 43.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 42 y 43, p. 345.

D. 213. Grifo

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/44 y 45.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 44 y 45.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 44 y 45, p. 346.

D. 214. Angelotes con la Cruz

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/46 y 47.
Lápiz rojo negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 46 y 47.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 46 y 47, p. 347.

D. 215. Dios crea el Sol y la Luna

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/48 y 49.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 48 y 49.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 48 y 49, p. 348.

D. 216. Dios separa el agua de la tierra
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/50 y 51.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 50 y 51.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 50 y 51, p. 349.

D. 217. El profeta Jeremías
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/52 y 53.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 52 y 53.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 52 y 53, p. 350.

D. 218. Ignudo
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/54 y 55.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 54 y 55.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 54 y 55, p. 351.

D. 219. Sibila pérsica
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/56 y 57.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 56 y 57.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 56 y 57, p. 352.

D. 220. Madre del rey Jeroboam
1762.
180 x 124 mm.

Núms. inv. D05542/58 y 59.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 58 y 59.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 58 y 59, p. 353.

D. 221. El profeta Ezequiel

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/60 y 61.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 60 y 61.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 60 y 61, p. 354.

D. 222. Las madres de Ahaziah y Joram

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/62 y 63.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 62 y 63.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 62 y 63, p. 355.

D. 223. Sibila eritrea

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/64 y 65.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 64 y 65.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013b), III, núms. 64 y 65, p. 356.

D. 224. Figura alegórica de la Religión

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/66 y 67.

Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 66 y 67.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 66 y 67, p. 357.

D. 225. ANGELOTE

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/68 y 69.
INS.: en el libro, a lápiz rojo, «*AD* / *MA* / *IO* / *REM* / *DEI* / *GLO* /*RIA*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 68 y 69.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 68 y 69, p. 358.

D. 226. LA JUSTICIA

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/70 y 71.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 70 y 71.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 70 y 71, p. 359.

D. 227. LA PRUDENCIA

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/72 y 73.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 72 y 73.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 72 y 73, p. 360.

D. 228. LA TEMPLANZA

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/74 y 75.

Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 74 y 75.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 74 y 75, p. 361.

D. 229. La Fortaleza

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/76 y 77.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 76 y 77.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 76 y 77, p. 362.

D. 230. Sepulcro de Alessandro Gregorio Capponi

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/78 y 79.
Ins.: en parte inferior, a tinta bugalla, «*in ecl. S. I. Florenti*. / *Mons. Slotz*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 78 y 79.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 78 y 79, p. 363.

D. 231. Sepulcro de Girolamo Sanminiati

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/80 y 81.
Ins.: en la parte inferior, a tinta bugalla, «*Yd. Filipo Valle*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 80 y 81.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 80 y 81, p. 364.

D. 232. La Caridad

1762.
180 x 124 mm.

Núms. inv. D05542/82 y 83.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 82 y 83.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 82 y 83, p. 365.

D. 233. La Fortaleza

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/84 y 85.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 84 y 85.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 84 y 85, p. 366.

D. 234. La predicación de san Juan Bautista

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/86 y 87.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 86 y 87.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 86 y 87, p. 367.

D. 235. La Fe

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/88 y 89.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 88 y 89.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 88 y 89, p. 368.

D. 236. La Esperanza

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/90 y 91.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 90 y 91.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 90 y 91, p. 369.

D. 237. La Caridad

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/92 y 93.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 92 y 93.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 92 y 93, p. 370.

D. 238. La Religión

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/94 y 95.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 94 y 95.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 94 y 95, p. 371.

D. 239. Angelotes con una corona

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/96 y 97.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 96 y 97.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 96 y 97, p. 372.

D. 240. Alegoría

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/98 y 99.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 98 y 99.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 98 y 99, p. 373.

D. 241. Alegoría
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/100 y 101.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 100 y 101.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 100 y 101, p. 374.

D. 242. Genio con antorcha
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/102 y 103.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 102 y 103.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 102 y 103, p. 375.

D. 243. La Fama con trompeta
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/104 y 105.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 104 y 105.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 104 y 105, p. 376.

D. 244. Dos ángeles sobre una nube
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/106 y 107.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 106 y 107.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 106 y 107, p. 377.

D. 245. Cristo

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/108 y 109.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 108 y 109.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 108 y 109, p. 378.

D. 246. Ángel

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/110 y 111.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 110 y 111.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 110 y 111, p. 379.

D. 247. Asunción de la Virgen

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/112 y 113.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 112 y 113.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 112 y 113, p. 380.

D. 248. La Esperanza

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/114 y 115.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 114 y 115.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 114 y 115, p. 381.

D. 249. La Inmaculada
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/116 y 117.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 116 y 117.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 116 y 117, p. 382.

D. 250. La Inmaculada
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/118 y 119.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 118 y 119.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 118 y 119, p. 383.

D. 251. Un pie y la Virgen
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/120 y 121.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 120 y 121.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 120 y 121, p. 384.

D. 252. La Virgen de la serpiente
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/122 y 123.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 122 y 123.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 122 y 123, p. 385.

D. 253. Rey con escudo
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/124 y 125.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 124 y 125.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 124 y 125, p. 386.

D. 254. Armadura romana
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/126 y 127.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 126 y 127.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 126 y 127, p. 387.

D. 255. Lucha de dos guerreros
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/128 y 129.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 128 y 129.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 128 y 129, p. 388.

D. 256. La musa Urania
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/130 y 131.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 130 y 131. Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 130 y 131, p. 389.

D. 257. El tiempo revela la Verdad y la Historia lo recoge
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/132 y 133.
Lápiz rojo, lápiz negro, aguada y tinta rojiza sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 132 y 133.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 132 y 133, p. 390.

D. 258. El profeta Miqueas
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/134 y 135.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*Micheas*»; en el rollo, «*ET TV / BETH /LEHEM / CAP V*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 134 y 135.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 134 y 135, p. 391.

D. 259. El profeta Abdías
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/136 y 137.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*ABDIAS*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 136 y 137.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 136 y 137, p. 392.

D. 260. El profeta Joel
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/138 y 139.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*Ioel*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 138 y 139.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 138 y 139, p. 393.

D. 261. El rapto de Proserpina

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/140 y 141.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 140 y 141.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 140 y 141, p. 394.

D. 262. El profeta Baruc

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/142 y 143.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*Baruch*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 142 y 143.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 142 y 143, p. 395.

D. 263. El profeta Isaías

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/144 y 145.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*Isaias*»; a los pies del profeta, a lápiz rojo, «*ecce virgo / concipies*»; arriba del profeta, a lápiz rojo, «*MA*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 144 y 145.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 144 y 145, p. 396.

D. 264. El profeta Ezequiel

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/146 y 147.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*Ezechiel*»; en el rollo, a lápiz rojo, «*Cap I*».

Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 146 y 147.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 146 y 147, p. 397.

D. 265. Cabeza de un Rey y el profeta Amós

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/148 y 149.
Ins.: en la parte inferior de la página 149, a lápiz rojo, «*Amos*»; en la tabla del profeta, a lápiz rojo, «*ccidit* / *sol in* / *meri*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 148 y 149.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 148 y 149, p. 398.

D. 266. Tres ignudi

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/150 y 151.
Pluma, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 150 y 151.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 150 y 151, p. 399.

Anna Reuter identifica las figuras con cariátides. Opinión que no parece ajustarse a la realidad, aunque, sin duda, formarían parte de la decoración escultórica de alguna capilla o templo.

D. 267. Roma Cesi y san Pedro y san Pablo

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/152 y 153.
Pluma, tinta bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 152 y 153.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 152 y 153, p. 400.

D. 268. Mercurio, Argos y la vaca Io

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/154 y 155.
Pluma y tinta bugalla sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 154 y 155.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 154 y 155, p. 401.

D. 269. Juno ordenando a Argos vigilar a Io

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/156 y 157.
Pluma y tinta bugalla sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 156 y 157.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 156 y 157, p. 402.

D. 270. Ignudo

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/158 y 159.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 158 y 159.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 158 y 159, p. 403.

D. 271. Ignudo

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/160 y 161.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 160 y 161.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2007), pp. 137-154; Reuter (2013c), III, núms. 160 y 161, p. 404.

D. 272. IGNUDO
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/162 y 163.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 162 y 163.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 162 y 163, p. 405.

D. 273. IGNUDO
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/164 y 165.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 164 y 165.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 164 y 165, p. 406.

D. 274. FIGURA CLÁSICA
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/166 y 167.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 166 y 167.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 166 y 167, p. 407.

D. 275. MERCURIO
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/168 y 169.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 168 y 169.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 168 y 169, p. 408.

D. 276. VENUS CON UNA CONCHA
1762.
180 x 124 mm.

Núms. inv. D05542/170 y 171.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 170 y 171.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 170 y 171, p. 409.

D. 277. Dos niños

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/172 y 173.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 172 y 173.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 172 y 173, p. 410.

D. 278. Sacerdotisa

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/174 y 175.
Pincel, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 174 y 175.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 174 y 175, p. 411.

D. 279. Pasce oves meas

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/176 y 177.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 176 y 177.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 176 y 177, p. 412.

D. 280. La Fe

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/178 y 179.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 178 y 179.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 178 y 179, p. 413.

D. 281. Incendio de Sodoma

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/180 y 181.
Ins.: en la parte inferior, a lápiz negro, «*Finis per ignem*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 180 y 181.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 180 y 181, p. 414.

D. 282. Meleagro

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/182 y 183.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 182 y 183.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 182 y 183, p. 415.

En esta ilustración, Castillo trabaja sobre un modelo que volvería a tratar, con variaciones, en otro cuaderno (véase vol. II, p. 197). Para Reuter, dada la gran cantidad de diseños que ejecutó el madrileño, es posible que se olvidase de que ya lo hubiese recogido con anterioridad. No parece probable que Castillo no se acordase de los modelos tratados en sus cuadernos y más si se tiene en cuenta el tiempo de exposición ante una obra a tratar y el mes de diferencia que existe entre la ejecución de uno y de otro dibujo. Es posible que el pintor madrileño regresase sobre un mismo modelo porque simplemente le interesaba y más si, como en este caso y respecto al otro, viene completar la figura de Meleagro.

D. 283. Cabeza de barbudo y el martirio de santa Inés

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/184 y 185.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 184 y 185.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 184 y 185, p. 416.

D. 284. Angelotes con una corona de mártir

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/186 y 187.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 186 y 187.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 186 y 187, p. 417.

D. 285. San Juan de Mata

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/188 y 189.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 188 y 189.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 188 y 189, p. 418.

D. 286. El Buen Pastor (tomo I, fig. 25)

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/190 y 191.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 190 y 191.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 190 y 191, p. 419.

D. 287. Los desposorios de la Virgen

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/192 y 193.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 192 y 193.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 192 y 193, p. 420.

D. 288. La coronación de la Virgen
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/194 y 195.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 194 y 195.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 194 y 195, p. 421.

D. 289. Dos ignudi enfrentados
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/196 y 197.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 196 y 197.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 196 y 197, p. 422.

Reuter opina que las figuras podrían ser cariátides, en cuyo caso se trataría en realidad de atlantes.

D. 290. Una diosa
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/198 y 199.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 198 y 199.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 198 y 199, p. 423.

D. 291. Atlantes
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/200 y 201.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 200 y 201.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 200 y 202, p. 424.

D. 292. ATLANTES
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/202 y 203.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 202 y 203.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 202 y 203, p. 425.

D. 293. ATLANTES
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/204 y 205.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 204 y 205.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 204 y 205, p. 426.

D. 294. ATLANTES
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/206 y 207.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 206 y 207.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 206 y 207, p. 427.

D. 295. PAREJA DE PESCADORES
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/208 y 209.
INS.: en la parte superior izquierda de la página, en sentido horizontal, a pluma con tinta bugalla, «*Bernini / nel Noviziato*».
Pluma, tinta bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 208 y 209.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 208 y 209, p. 428.

D. 296. Pareja de pescadores
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/210 y 211.
Pluma, tinta bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 210 y 211.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 210 y 211, p. 429.

D. 297. Páginas en blanco
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/212 y 213.
Papel verjurado.
Vol. III, pp. 212 y 213.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 212 y 213, p. 430.

D. 298. Via del Quirinale
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/214 y 215.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 214 y 215.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 214 y 215, p. 431.

D. 299. Pareja de pescadores
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/216 y 217.
Pluma, tinta bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 216 y 217.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 216 y 217, p. 432.

D. 300. Pareja de pescadores
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/218 y 219.

Pluma, tinta bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 218 y 219.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 218 y 219, p. 433.

D. 301. León dormido

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/220 y 221.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 220 y 221.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 220 y 221, p. 434.

D. 302. Manos y busto y sepulcro de Nicolas Vleughels

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/222 y 223.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 222 y 223.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 222 y 223, p. 435 y 436.

En la primera página, se inscribe un estudio de unas manos femeninas entrecruzadas sobre su pecho. Subyacente a éstas, existe un apunte de un cuello y parte de un mentón femenino de perfil. Anna Reuter opina que fueron recogidos del natural, aunque probablemente se debieron de reproducir sobre composiciones pictóricas o detalles escultóricos.

D. 303. Figura de academia y la lapidación de san Esteban

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/224 y 225.
Pluma, aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 224 y 225.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 224 y 225, p. 437.

D. 304. Busto de ángel
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/226 y 227.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 226 y 227.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 226 y 227, p. 438.

D. 305. Apolo y un mujer desnuda
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/228 y 229.
Pincel, aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 228 y 229.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 228 y 229, p. 439.

D. 306. Venus con tres amorcillos
1762.
180 x 124 mm y 177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/230 y 231.
Pincel, aguada, tinta parda, lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 230 y 231.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 230 y 231, pp. 440 y 441.

D. 307. Presentación de la Virgen en el templo
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/232 y 233.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 232 y 233.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 232 y 233, p. 442.

D. 308. Mujer sedente y una danzante
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/234 y 235.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 234 y 235.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 234 y 235, p. 443.

D. 309. Venus y el Amor y un niño con perro
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/236 y 237.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 236 y 237.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 236 y 237, p. 444.

D. 310. Danzantes
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/238 y 239.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 238 y 239.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 238 y 239, p. 445.

D. 311.Un romano, un hombre y un joven
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/240 y 241.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 240 y 241.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 240 y 241, p. 446.

D. 312. UNA PASTORA Y DOS NIÑOS LUCHANDO
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/242 y 243.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 242 y 243.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 242 y 243, p. 447.

D. 313. GRUTESCO Y UN ÁNGEL SOSTENIENDO UNA GRAN CORONA
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/244 y 245.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 244 y 245.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 244 y 245, p. 448.

D. 314. MINERVA
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/246 y 247.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 246 y 247.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 246 y 247, p. 449.

D. 315. UN ROMANO Y UNA JOVEN APOYADA EN UN PEDESTAL
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/248 y 249.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 248 y 249.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 248 y 249, p. 450.

D. 316. UNA JOVEN AVANZANDO HACIA LA DERECHA
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/250 y 251.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 250 y 251.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 250 y 251, p. 451.

D. 317. ESCENA EVANGÉLICA
1762.
177 x 120 mm.
Núms. inv. D05542/252 y 253.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 252 y 253.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 252 y 253, p. 452.

D. 318. SAN BERNARDO
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/254 y 255.
Pincel, aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 254 y 255.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 254 y 255, p. 453.

D. 319. LA PAZ Y LA JUSTICIA
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/256 y 257.
Pincel, aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 256 y 257.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), III, núms. 256 y 257, p. 454.

D. 320. Cabeza de hombre barbudo
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/258 y 259.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 258 y 259.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 258 y 259, p. 455.

D. 321. Un grupo de figuras y la Religión
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/260 y 261.
Pluma, tinta bugalla, lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 260 y 261.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 260 y 261, p. 456.

D. 322. Estudios de cabezas y caballos y cuatro romanos y guerreros
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/262 y 263.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 262 y 263.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 262 y 263, p. 457.

D. 323. Cinco estudios de cabezas y torsos y san Juan Evangelista
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/264 y 265.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 264 y 265.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 264 y 265, p. 458.

En la página de la izquierda, se representa una figura tocada con una piel de león, a la que Anna Reuter identifica con Hércules sosteniendo una maza. Quizá tenga más que ver con un portaestandarte de las legiones romanas que con el héroe mitológico.

D. 324. El ángel de la guarda

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/266 y 267.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 266 y 267.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 266 y 267, p. 459.

D. 325. La iglesia de Chamartín

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/268 y 269.
Ins.: en la parte inferior de la página, a lápiz negro, «*Yglesia de Chamartin*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 268 y 269.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 268 y 269, p. 460.

Vista de una iglesia situada en un yermo paisaje. Por la inscripción, Castillo identifica la parroquia con la iglesia de Chanmartín. Anna Reuter opina que se trata de un diseño ejecutado por el madrileño tras su regreso a España y llega a identificar la construcción con la parroquia de San Miguel de Chamartín de la Rosa, situada en las proximidades de Madrid. La página no presenta diferencias en cuanto a la calidad y el tamaño del papel, lo cual implica que no se trata de una hoja añadida y, por tanto, que debe de considerarse realizado en Roma en 1762. Si se hubiese dibujado en Madrid, Castillo habría tenido que dejar esta hoja en blanco y haberla retomado una vez instalado en su villa natal; lo cual parece difícil y más si se tiene en cuenta que las semejanzas del dibujo con la citada iglesia matritense son remotas. Es probable que esta vista se tomase en Roma y puede que se trate de la iglesia San Martin en el Monte di Pietà de Roma, desaparecida en 1747.

D. 326. los santos Agustín y Nicolás ante la Virgen

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/270 y 271.

Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 270 y 271.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 270 y 271, p. 461.

D. 327. El sepulcro del cardenal Giovanni Garzia Millini y angelotes
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/272 y 273.
Pluma, tinta bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 272 y 273.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 272 y 273, p. 462.

D. 328. Angelotes
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/274 y 275.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 274 y 275.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 274 y 275, p. 463.

D. 329. Santa Ana y la aparición del ángel a san Joaquín
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/276 y 277.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 276 y 277.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 276 y 277, p. 464.

D. 330. Una cuenta de gastos sobre un ligero apunte de la Expulsión del Paraíso
1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/278 y 279.

Ins.: en la parte superior de la página, a pluma con tinta bugalla, «*Nota de lo q.ᵉ voy gastando p.ª el Fresco / tegames y Cacuelas... B.ˢ 25 ½ / p.ʳ llevar la tabla a Palazio... 04 / Pap.ˡ para Cartones p.ª las pruevas.08*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 278 y 279.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 278 y 279, pp. 465 y 466.

D. 331. Estudio de un torso clásico

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/280 y 281.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 280 y 281.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 280 y 281, p. 467.

D. 332. Un árbol e inscripción y esculturas del Colonnato

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/282 y 283.
Ins.: en la parte superior de la página 283, a lápiz negro, «*Soy de Joseph del Castillo / Roma y Nobriembre / de 1762 / tiene este libro / 129 / ojas*»; en sentido apaisado, al pie de las figuras, a lápiz negro, «*46 47 8*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 282 y 283.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 282 y 283, pp. 468 y 469.

D. 333. Dos episodios de la Historia antigua

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/284 y 285.
Pincel, aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 284 y 285.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 284 y 285, p. 470.

D. 334. Retrato de un hombre y Apolo y Dafne (tomo I, fig. 2)

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/286 y 287.
Ins.: en la parte superior de la página 286, a lápiz negro, «*Castillo*».
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 286 y 287.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Mena Marqués (1994), pp. 23 y 24; Reuter (2013c), III, núms. 286 y 287, p. 471; Moleón (2020), pp. 34 y 35.

Tradicionalmente, se viene reconociendo al personaje retratado de la página 286 como un autorretrato de José del Castillo. Anna Reuter opina que fue ejecutado durante sus largas jornadas de trabajo reproduciendo las esculturas del Colonnato en el Vaticano; el orden gigante y las dimensiones de la basa ática que le sirven de apoyo, identificados con la fachada de Carlo Maderno, así permiten considerarlo. La mirada en alto del efigiado, dirigiéndose a las citadas esculturas, reforzarían esta teoría. Recientemente, Pedro Moleón considera que, al estar el personaje de perfil, impide identificar al personaje con un autorretrato y comparándolo con el retrato que Francisco Goya hizo al arquitecto Juan de Villanueva, conservado en el Museo de la Academia de San Fernando (núm. inv. 0678), llega a identificarlo con éste.

D. 335. Estudio de una pierna y anotaciones

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/288 y 289.
Ins.: en la parte superior de la página, a lápiz negro, «*…carnon Fdc. Nap. 169 / 7. g.ˢ / Jesus / por 9½ alto / Sac.ª d la / reze a laVirg*».
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 288 y 289.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 288 y 289, p. 472.

D. 336. San Martín, san Silvestre Papa y san Marcelino

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/290 y 291.
Ins.: al pie de las estatuas, a lápiz negro, «*43 44 45*».

Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas con las letras «E» y «S» inscritas en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 290 y 291.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 290 y 291, p. 473.

D. 337. Una rama, un busto y una anotación

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/292 y 293.
Ins.: en la parte superior de la página, a lápiz negro, «*Mes de agosto- me coje* / [..] *5 Cioe: pies…-004 / ª 2 lim... -.005 / 6 Cioe. gr… -5 y / 2º 1 bim… -002 t / 7 Cioe pie... -4 / 8 Cioe. pie… 004*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.
Vol. III, pp. 292 y 293.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 292 y 293, p. 474.

D. 338. Estudios de figuras

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/294 y 295.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 294 y 295.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 294 y 295, p. 475.

D. 339. La Inmaculada Concepción, estudios de cabezas de perro y una anotación sobre la historia de Hércules

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/296 y 297.
Ins.: en la página 297, a tinta bugalla, «*Nat. Comit. De Hercule Cap. I Lib. VII. / Fuit Hercules lovis et Alcmene filius. / Postea verò iussit Euristeus, ut puniceos Gerionis Hispanic /regis boves, qui hospites vorarent, ad se adducerer: qua / re ad illos opprimendos contendit. Dicitur Gerion Cri /saoris & Callirhoes filius triplex corpus habuisse, /canemque duorum Capitum in Erithea ac septem / capitum draconem ex triphone & echidna geni / tum qui boves ipsos custodiret. Habuit verò suae / crudelitatis ministrum impigrum atque diligentem / eurisionem. Hue profectus Hercules Gerione ca / neque Orthro, dracone & Pastore*

euritione inte / remptis, boes ex occeani insula Gadira ad tar / tesum per id temporis celeberrimam Iberiae & civi / tatem abigebat! Atque ubi Libis Alebionis frater, a / quo Ligures postmodo vocati fuerunt omnisque / Liguria nomen obtinuit, eins iter impedire cona / retur, ab Hercules occisus fuit at Alconeus / Gigas cum Hercule ad Isthmum Corinti Congresus / dum is boves abigeret saxum maximum iecit / è in mari rubro sumptum [algo tachado] *quo viginti (&) / quator homines occidit: nan cum tantum ponderis / vix duo decim plaustra perserre possent id Hercule / clava facile repulit & illum occidet. Saxum / verò iac [*algo tachado*] uit in Isthmo ubi agebantur certa /mina. His igitur in locis duas columnas Her /cules erexit tanquam suorum laborum termino / quarum alteram Calpen alteram Abilen vocauít / posu itque eas infinibus Libiae & Europa*».

Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.

Vol. III, pp. 296 y 297.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 296 y 297, pp. 476 y 477.

D. 340. Anotaciones sobre textos de Ovidio y Vincenzo Cartari y una lista de artistas y versos de Sebastiano Resta

1762.

180 x 124 mm.

Núms. inv. D05542/298 y 299.

Ins.: en la página 298, a pluma, tinta bugalla y lápiz rojo, «*Metamor. d Ovid. trad. del Anguilla. / Uccisi pur quel forte Gerione / Che contre Corpi all huom volea far guerra / Cart. Imag. de gli Dei / Che amarzcare un Rè che aveva tre corpi. /suida scrive che per dimostrare gli antiche / che ercole fose gr.e am.e di prudenza e divinità / lo dipinsero vestito d'una pele di Lione / che significa la grandezza è generosità dell / animo gli possero la mazza nella destra / che mostra desiderio di prud.a è di sapen.. / e con esa sinsero le favole che ammaese il/ fiero drago*». A lápiz rojo: «*Sioppa albore consecrato ad Cre(?) /Gli à consecrato l'ucello che dai / Gridi è detto Laro è dai nostri /Folica*»; sigue a pluma: «Hercole imparò à tirar l'arco dal /vito helbe dapuoi li strali da Apollo, da Mercurio / la spada da Volcano la coraza è da Minerva / il Manto. ma la mazza se la tagliò da sè / nella selva Nemea. / Nei Circoli dei lati si può far. Hercole colla […] / *va è dal altra Parte col Lione*»; en la página 299, a pluma, tinta bugalla y lápiz rojo, «*alto › ½ /16 ancho // Carmina Calliope libris Heroica mandat. / Apelle o su discipulo Perseo. / Melpomene tragico proclamat mosta boatu. / Giantta Pisano fr. Francescano (1236) / Cimabuè nato nel 1240 mori nel (1300) / Gaddo Gaddi Compagno de Cimabuè n. 1239m/ 1312). Giotto n. 1276m.1336 / Pietro Cavallini Rom.º scolaro di Giotto: S.e / B. Fr. Gio da Fiesole n. 1386 m. 1455. / Plectra canens Erato saltat pede carmine, / vultu. // Donatello n.1383 m. 1466. / Verocchio. Francia Bigio. Andrea del Sarto / Bramantino da Milano: Antº Pollajolo / m. ambi 1498 sepolti in S.Pietro in Vincoli / Fr. Fillipo Lippi. n. 1428 m 1505. / Cosmo Roselli. Giacomo Bellini. / Marco Zoppo. Fr.*

Fillipo del Carmine. / Zingaro da Napoli. Gio Bellini Mso di / Giorgione è tiziano. visse 90 anni m. 1510 / Gentile Bellini di 80 ani m. 1501 / Benozzo Gozzoli n. 1400 m. 1478 / Mantegna Mso del Coregio n. 1431 m. 1515 / Lorenzo Costa. Coreggio. Leonardo da / Vinci. Pinturicho. Dom. Ghirlandajo / Mao di Mich Ang. n. 1449 m. 1493 / Benedetto Bonfiglio».

Papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.

Vol. III, pp. 298 y 299.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 298 y 299, pp. 478 y 479.

D. 341. Lista de artistas

1762.

180 x 124 mm.

Núms. inv. D05542/300 y 301.

Ins.: en ambas páginas, a tinta bugalla, «*Vincenzo Rondinelli. Rafaello d'Urbino. / Lorenzo Credi n. 1452 m.1530. Gio Pedrino / Pier di Cosimo. Luigi d'Assisi detto l'ingegno / Marco da Vaggion. Salai. Dosso da Ferrara / Vincenzo de Rossi. Rustici. Bernardino Lo / vino. Dosso Dossi. Rondinelli. Alberto Du / rero n. 1471 mori venendo in Itali d anni 57. / Gio: BurcKmayr n. 1473 Matteo Grinvvalt / 1405.1510. Luca d'Olanda. Montofarrio / Ges. Olben. Signet cuncta manu dicat Poli / mnia gestu. Mich. Ang. Bonaroti n.1473 m.1566 / Leonardo da Vinci m.1517. / Rosso Fior.º: Jacomo Pontormo. And.ª del Sarto. Danielle da Volterra. Guglielmo / dela Porta. Gio Francesco Bembo: Baccio / Bandinelli n. 1487 m. 1559 Vincenzo da Bossi: Fr. Bartolomeo di S. Marco. / Alessandro Allori. Pelegrino tibaldi / enrico Blesio Cachino Salviati / Celi motus serutatur et Astra. / Girolamo da Cosignola. Polidoro / Perin del Vaga. Bernardino Lovino. / Andrea Sabbattini. Lamberto Lombardo. / Bologna. Giulio Romano. Perino. Polido / ro. Baldassare Pierucci: Fattore di Raffaelle / Baldasar da Siena. Bernardino Campi / Giovanni da Nola. Mecarino da Siena / Gagini di Palermo; Vincenzo Animola / Sermoneta. Comica iascivo Sermone thalia / tiziano n. 1480 m 1576. Campagnola*» [página 300]; «*Pan s. Bordone. Gio Ant Licinio. 1484:1540 / tintoretto. Salviati. Muziano. Enea Salm / gia. Abb Primmaticcio. Paolo Frarinati / Palma. Paolo Veronese. / Dulciloquis calamos Euterpe flatibus (…)/ Coreggio Lodovico Caracci. Barocci. / Parmeggianino. Antº Begarelli. Cam.º / Procaccino. Girolamo Mazzola. // Terpsichore affectus citharis movet impera / auget. Lorenzino da Bologna. Raffaelli /no da Reggio taddeo Zuchari // Clio gesta canes y transactis temporaddi / Lodovico Annibale è Agostino Caraci / Magistro nato / Annibali / Caraccio // D.D.D. // J.C*» [página 301].

Papel verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas sobre un ancla inscrita en un círculo y la letra «F» debajo.

Vol. III, pp. 300 y 301.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 300 y 301, pp. 480 y 481.

D. 342. Anotación y figuras con libro y lista de iglesias y palacios

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/302 y 303.
Ins.: en ambas páginas, a tinta bugalla, «*T. Livis. H .Lib.XXVI p. 297. no 49 / Inter ha(e) c i media turba obsidum mulier magno na / tu Mandonii uxor, qui fratrer Indibilis* Iler [mancha de tinta] / *getum reguli erant, flens ad pedes imperatoris / procubuit: obtestariq. coepit: ut curam /cultumq. feminarum impensius custodibus / commendaret. Cum Scipio nihil profecto de / futurum iis diceret: tum rursus mulier: Haud/magni ista facimus inquid quid enim huic / fortuna non saris est ?*» [página 302]; «*Lon.° in Borgo, Sposalizio di M.V. di Nic* [encima: *Berretoni*] / *Palazzo Salviati – Regina Coeli. / Villa Panfili. S.P.° Montorio. S. M. dela Scala / L'Anunziatella. S. Prisca. Giardino Spada. Palazzo Matei (Costaguti). S. Ambrog / della Massima. S. Ctna de Funari. / S. Cat.a della Rusta. Palazzo Orsino della / Cancellaria. Palazzo Panfili a Piazza Nav / ona. P. Madama. P. Bracciano P. de Ca / rolis. V. Borghese – S. Gius. a Capo le Case. / Palazzo Verrospi – Palazzo Conti. Chigi / P. Altieri. P. Carpinetti. Pallazzo Rospiglios*» [página 303].
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 302 y 303.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 302 y 303, pp. 482 y 483.

D. 343. Cálculos tachados y notas sobre un borrón de figuras

1762.
180 x 124 mm.
Núms. inv. D05542/304 y 305.
Ins.: en la parte superior de la página, a tinta bugalla, «*~~8~~ / ~~58~~ / ~~20~~ / 57 // ~~143~~ // ~~30~~ / ~~68 ½~~ // Abril o 5 ½ / 1 / 4 //*»; abajo, apenas legible, «*azeyte de comer ~~y de nuezes~~…. / … tachuelas peq.ˢ fino*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. III, pp. 304 y 305.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), III, núms. 304 y 305, p. 484.

D. 344. Santa Teodora, san Jacinto y san Francisco Javier

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/1.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*49 50 51*»; en sentido vertical de la página, a lápiz negro, «*II*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.

Vol. II, p. 1.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núm. 1, p. 197.

D. 345. San Cayetano de Thiene, san Felipe Benicio y san Felipe Neri

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/2 y 3.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*52 53 54*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 2 y 3.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 2 y 3, p. 198.

D. 346. San Carlos Borromeo, san Antonio de Padua y san Francisco de Paula

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/4 y 5.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*55 56 57*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 4 y 5.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 4 y 5, p. 199.

D. 347. San Antonio Abad, san Pedro Nolasco y san José

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/6 y 7.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*58 59 60*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 6 y 7.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 6 y 7, p. 200.

D. 348. Ángel volando

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/8 y 9.

Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 8 y 9.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 8 y 9, p. 201

D. 349. ÁNGEL VOLANDO Y ESCULTURAS DEL COLONNATO

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/10 y 11.
Pluma, tinta bugalla y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 10 y 11.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 10 y 11, p. 202.

D. 350. SAN ROMUALDO, SAN JUAN DE MATA, SAN LUIS BELTRÁN Y ESCENA FESTIVA

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/12 y 13.
INS.: en la página 12, al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*61 62 63*»; en la página 13, al lado de la ilustración, a lápiz negro, «*Jente con Ramos de los… / les, otros desgajandolos / Bolleros Lecheros / umo a él pie de los Arbo… / Calesines, y calesines… / Jente yendo y viniendo / S.ⁿ Ysidros*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 12 y 13.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 12 y 13, p. 203.

En la página 13, Castillo recoge a grandes rasgos y en sentido apaisado, lo que parece puede identificarse con una vendedora, que, de espaldas, se dispone ante un puesto, en el que se puede vislumbrar su género. A su derecha, varias figuras esquemáticas en primer y segundo término. Éstas últimas a los pies de un árbol. A su lado, se refleja una inscripción, mutilada por el corte que sufrieron en su día las páginas del cuaderno. En ella el propio pintor describe varios elementos de una feria o un mercado, concluyendo la descripción con un sentencioso «*San Ysidros*». Este hecho hace pensar a la doctora Reuter que el dibujo se ejecutó con posterioridad a su estancia en Roma, cuando se encontraba de regreso en la Corte, y que fue realizado durante una celebración de la festividad de san Isidro labrador (15 de mayo), santo patrón de Madrid. Incidía así en la tesis de que el madrileño reutilizó

estos cuadernos a su regreso a España. En nuestra opinión, este apunte se tomó en Roma. Es probable que al pintor le llamase la atención los paralelismos que pudo contemplar durante los festejos que se celebraban en Roma con la fiesta patronal de su villa natal. La mención a «san isidros» podría hacer referencia a eso, a que tanto en la actitud jocosa como en otros muchos aspectos ambas festividades eran muy semejantes. Habría también que recordar que en Roma hubo devoción por el santo y puede que aquí se representen los festejos que la ciudad del Tíber dedicara a san Isidro.

D. 351. Estudios de figuras y caballos y calesín y mujeres paseando

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/14 y 15.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 14 y 15.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 14 y 15, p. 204.

D. 352. Calesín con cochero

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/16 y 17.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 16 y 17.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 16 y 17, p. 205.

D. 353. Vista de un paisaje con monumentos y anotación sobre Aquiles y una planta

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/18 y 19.
Ins.: en la página 19, a tinta, «*Achile in Sciro. / Achille nascosto nell isola di Sciro vien figu[rat] o in due immagini con due diferenti inven / zioni. Il giovineto Eroe in abito di Donna fu / quivi ocultato dalla madre tetide fra le figliu*[o] *le del Rè Licomede per salvarlo dalla morte*».
Lápiz negro, pluma y tinta bugalla sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 18 y 19.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 18 y 19, p. 206.

En sentido vertical de la página 18, Castillo dibuja una vista de un paisaje apaisado, en cuya cúspide se desarrollan unos edificios. Varios árboles abren el espacio de un terreno escarpado para dirigir la mirada hacia la parte alta del terreno. Allí, un caserón preside la panorámica, junto a pabellones adyacentes más pequeños y una estructura torreada al fondo.

Reuter considera que el madrileño recogió esta escena en Madrid, por la tipología de las estructuras arquitectónicas. No está claro este punto de vista y se va a preferir situar esta vista en la propia Roma o en sus inmediaciones.

D. 354. Figura con antorcha y san José con el Niño

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/20 y 21.
Ins.: en la parte inferior de la página 12, a tinta, «*Laomedonte*».
Lápiz negro, tinta parda a pluma y aguada de tinta agrisada sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una bandera con tres franjas horizontales.
Vol. II, pp. 20 y 21.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 20 y 21, p. 207.

D. 355. Cristo crucificado y la tentación de san Jerónimo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/22 y 23.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por una bandera con tres franjas horizontales y la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 22 y 23.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 22 y 23, p. 208.

D. 356. El bautismo de los santos Proceso y Martiniano

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/24 y 25.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 24 y 25.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 24 y 25, p. 209.

D. 357. San Pedro bautiza al centurión Cornelio

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/26 y 27.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 26 y 27.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 26 y 27, p. 210.

D. 358. Vista de una ciudad

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/28 y 29.
Lápiz rojo negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 28 y 29.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 28 y 29, p. 211.

D. 359. Relieve con ofrenda pagana

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/30 y 31.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 30 y 31.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 30 y 31, p. 212.

D. 360. Sacrificio de un toro

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/32 y 33.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 32 y 33.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 32 y 33, p. 213.

D. 361. Escena de un sacrificio
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/34 y 35.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 34 y 35.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 34 y 35, p. 214.

D. 362. Hermas
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/36 y 37.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 36 y 37.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 36 y 37, p. 215.

D. 363. Santa Juliana y el Diablo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/38 y 39.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 38 y 39.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 38 y 39, p. 216.

D. 364. Una parca
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/40 y 41.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 40 y 41.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 40 y 41, p. 217.

D. 365. El bautismo de Cristo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/42 y 43.

Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 42 y 43.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 42 y 43, p. 218.

D. 366. Santa Rosalía

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/44 y 45.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 44 y 45.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 44 y 45, p. 219.

D. 367. Mujeres romanas

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/46 y 47.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 46 y 47.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 46 y 47, p. 220.

D. 368. Dos mujeres

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/48 y 49.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 48 y 49.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 48 y 49, p. 221.

D. 369. Las tres Gracias

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/50 y 51.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.

Vol. II, pp. 50 y 51.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 50 y 51, p. 222.

D. 370. La Caridad

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/52 y 53.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 52 y 53.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 52 y 53, p. 223.

D. 371. San Juan Bautista

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/54 y 55.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 54 y 55.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 54 y 55, p. 224.

D. 372. Dos figuras masculinas

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/56 y 57.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 56 y 57.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 56 y 57, p. 225.

D. 373. San Felipe

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/58 y 59.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.

Vol. II, pp. 58 y 59.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 58 y 59, p. 226.

D. 374. Un apóstol con un libro

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/60 y 61.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 60 y 61.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 60 y 61, p. 227.

D. 375. Dos bustos de san Pedro

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/62 y 63.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 62 y 63.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 62 y 63, p. 228.

D. 376. San Pedro

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/64 y 65.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 64 y 65.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 64 y 65, p. 229.

D. 377. San Bartolomé

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/66 y 67.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 66 y 67.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 66 y 67, p. 230.

D. 378. SAN LUCAS
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/68 y 69.
INS.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*S. Luca*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 68 y 69.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 68 y 69, p. 231.

D. 379. SAN MARCOS
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/70 y 71.
INS: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*S. Marco*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 70 y 71.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 70 y 71, p. 232.

D. 380. SAN PEDRO
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/72 y 73.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 72 y 73.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 72 y 73, p. 233.

D. 381. DIOS PADRE BENDICIENDO
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/74 y 75.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 74 y 75.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 74 y 75, p. 234.

D. 382. Virgen con el Niño y san Juan Bautista

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/76 y 77.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 76 y 77.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 76 y 77, p. 235.

D. 383. San Pablo o Santiago el Mayor

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/78 y 79.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 78 y 79.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 78 y 79, p. 236.

D. 384. San Mateo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/80 y 81.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 80 y 81.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 80 y 81, p. 237.

D. 385. San Juan

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/82 y 83.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 82 y 83.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 82 y 83, p. 238.

D. 386. San Andrés y Santiago el Mayor
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/84 y 85.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 84 y 85.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 84 y 85, p. 239.

D. 387. Dos ángeles
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/86 y 87.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 86 y 87.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 86 y 87, p. 240.

D. 388. Una mujer con un amorcillo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/88 y 89.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 88 y 89.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 88 y 89, p. 241.

D. 389. Trazos y Santiago el Mayor y san Juan
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/90 y 91.
Pluma, tinta agrisada, lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 90 y 91.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 90 y 91, p. 242.

D. 390. San pablo y Santiago el Mayor
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/92 y 93.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 92 y 93.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 92 y 93, p. 243.

D. 391. Sagrada familia
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/94 y 95.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 94 y 95.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 94 y 95, p. 244.

D. 392. San Pedro
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/96 y 97.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 96 y 97.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 96 y 97, p. 245

D. 393. San Matías
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/98 y 99.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 98 y 99.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 98 y 99, p. 246.

D. 394. Un apóstol
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/100 y 101.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 100 y 101.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 100 y 101, p. 247.

D. 395. San Pablo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/102 y 103.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 102 y 103.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 102 y 103, p. 248.

D. 396. San Pablo o Santiago el Mayor
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/104 y 105.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 104 y 105.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 104 y 105, p. 249.

D. 397. Coronación de la Virgen y un busto masculino
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/106 y 107.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 106 y 107.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 106 y 107, p. 250.

D. 398. San Pedro abre las puertas del Cielo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/108 y 109.

Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 108 y 109.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 108 y 109, p. 251.

A la izquierda Castillo representa a un personaje que sostiene con su mano derecha unas llaves. Junto a él, otro personaje se dispone a subir por una escalera. A su alrededor se sitúan nubes y cabezas apenas esbozadas observando la escena. Es muy probable que represente a san Pedro abriendo las puertas del Cielo, asunto nada común en composiciones artísticas. Anna Reuter apunta que el personaje que sostiene las llaves está bendiciendo al que está situado en la escalera.

D. 399. Escena religiosa y Moisés que hace brotar agua de la roca

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/110 y 111.
Ins.: en la parte inferior de la escena de la izquierda en sentido apaisado, a tinta bugalla, «[E]*stos bajos relieves estan en la* / [cu]*stodia de S. P.º en Roma, y son* / [di]*bujo de Raph.l*».
Pluma, tinta de bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 110 y 111.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 110 y 111, p. 252.

D. 400. Dos escenas religiosas

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/112 y 113.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 112 y 113.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 112 y 113, p. 253.

D. 401. Escena religiosa y la caída del maná

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/114 y 115.
Pluma, tinta de bugalla y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 114 y 115.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 114 y 115, p. 254.

D. 402. La transverberación de santa Teresa
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/116 y 117.
Pluma y aguada, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 116 y 117.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 116 y 117, p. 255.

D. 403. La estigmatización de san Francisco
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/118 y 119.
Pluma y aguada, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo inscritos en un círculo.
Vol. II, pp. 118 y 119.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 118 y 119, p. 256.

D. 404. San francisco consolado por los ángeles
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/120 y 121.
Pluma y aguada, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 120 y 121.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 120 y 121, p. 257.

D. 405. Un ángel y Agripina y motivos decorativos romanos
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/122 y 123.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 122 y 123.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 122 y 123, p. 258.

D. 406. Escena religiosa

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/124 y 125.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 124 y 125.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 124 y 125, p. 259.

D. 407. La Virgen con el Niño, san Juan Bautista y santa Catalina

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/126 y 127.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 126 y 127.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 126 y 127, p. 260.

D. 408. Dos figuras de guerreros y una mujer suplicando

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/128 y 129.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 128 y 129.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 128 y 129, p. 261.

El asunto propuesto puede que recoja el pasaje bíblico de David y Abigail.

D. 409. Neptuno es arrastrado por caballos

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/130 y 131.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 130 y 131.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 130 y 131, p. 262.

D. 410. Galatea y la Nereidas
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/132 y 133.
Lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 132 y 133.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 132 y 133, p. 263.

D. 411. San Saturnino se niega a adorar la imagen de Apolo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/134 y 135.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 134 y 135. Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 134 y 135, p. 264.

D. 412. Estudio de manos y papel cubierto con aguada roja
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/136 y 137.
aguada, tinta rojiza, lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 136 y 137.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 136 y 137, p. 265.

D. 413. Jóvenes cosiendo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/138 y 139.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 138 y 139.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 138 y 139, p. 266.

D. 414. Un grupo de mujeres y muchachos
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/140 y 141.

Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 140 y 141.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 140 y 141, p. 267.

D. 415. Una bacante

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/142 y 143.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 142 y 143.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 142 y 143, p. 268.

D. 416. Nióbide y una figura yacente

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/144 y 145.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 144 y 145.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 144 y 145, p. 269.

D. 417. Una sabina

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/146 y 147.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 146 y 147.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 146 y 147, p. 270.

D. 418. Una sabina

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/148 y 149.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 148 y 149.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 148 y 149, p. 271.

D. 419. Una sabina y un bárbaro cautivo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/150 y 151.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 150 y 151.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 150 y 151, pp. 272 y 273.

D. 420. La última comunión de san Luis Gonzaga

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/152 y 153.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 152 y 153.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 152 y 153, p. 274.

D. 421. Un jesuita y los desposorios de la Virgen

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/154 y 155.
Pincel y aguada, tinta agrisada, lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 154 y 155.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 154 y 155, p. 275.

D. 422. Relieves de la villa Medici

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/156 y 157.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 156 y 157.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 156 y 157, p. 276.

D. 423. Sacrificio romano

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/158 y 159.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 158 y 159.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 158 y 159, p. 277.

D. 424. Figuras de la fachada de la villa Medici

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/160 y 161.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 160 y 161.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 160 y 161, p. 278.

D. 425. Una coraza y Minerva

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/162 y 163.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 162 y 163.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 162 y 163, p. 279.

D. 426. La coronación de la Virgen y los santos Agustín y Guillermo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/164 y 165.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 164 y 165.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 164 y 165, p. 280.

D. 427. SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA DANDO LIMOSNA
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/166 y 167.
Pincel y aguada, tinta agrisada y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 166 y 167.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 166 y 167, p. 281.

D. 428. EL PROFETA ISAÍAS
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/168 y 169.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 168 y 169.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 169 y 170, p. 282.

D. 429. SAN DIEGO SE APARECE A LOS PEREGRINOS
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/170 y 171.
Pincel y aguada, tinta china y lápiz negro sobre papel verjurado.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 170 y 171, p. 283.

D. 430. SAN DIEGO PREDICANDO
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/172 y 173.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 172 y 173.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 172 y 173, p. 284.

D. 431. POLIFEMO Y GALATEA
1762.
168 x 120 mm.

Núms. inv. D05541/174 y 175.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 174 y 175.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 174 y 175, p. 285.

D. 432. Tritón raptando a una nereida

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/176 y 177.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 176 y 177.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 176 y 177, p. 286.

D. 433. Galatea, Acis y Polifemo (tomo I, fig. 24)

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/178 y 179.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 178 y 179.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 178 y 179, p. 287.

D. 434. Mujeres y cazadores

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/180 y 181.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 180 y 181.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 180 y 181, p. 288.

D. 435. Minerva protege las artes

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/182 y 183.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado.

Vol. II, pp. 182 y 183.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 182 y 183, p. 289.

D. 436. San Andrés Avelino

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/184 y 185.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 184 y 185.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 184 y 185, p. 290.

D. 437. Gloria con ángeles

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/186 y 187.
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 186 y 187.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 186 y 187, p. 291.

D. 438. Angelotes cogiendo manzanas

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/188 y 189.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 188 y 189.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 188 y 189, p. 292.

D. 439. Angelotes sobre un arco

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/190 y 191.
lápiz rojo sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 190 y 191.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 190 y 191, p. 293.

D. 440. Relieve con esfinge y una bacante libando una copa y angelotes jugando con un león.

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/192 y 193.
Pluma, tinta parda, lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 192 y 193.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 192 y 193, p. 294.

D. 441. El tocador de Venus

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/194 y 195.
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 194 y 195.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 194 y 195, p. 295.

D. 442. La Virgen con el Niño y san Juan Bautista niño

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/196 y 197.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 196 y 197.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 196 y 197, p. 296.

D. 443. Santo y sátiro y Baco

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/198 y 199.
Ins.: en la parte inferior de la página 198, a lápiz negro, «*de la mano izquierda*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.

Vol. II, pp. 198 y 199.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 198 y 199, p. 297.

D. 444. UN SANTO Y SANTA MARTINA

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/200 y 201.
INS.: en la parte inferior de la página 200, tachado y cortado, a lápiz negro, «*22 dela mano derecha* / …*esta*»; en la parte inferior de la página 201, a lápiz negro, «*20* / *de la parte del Palazio*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 200 y 201.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 200 y 201, p. 298.

D. 445. SANTA SUSANA, SANTA MARÍA MAGDALENA Y SAN JORGE

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/202 y 203.
INS.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*21 22 23*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 202 y 203.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 202 y 203, p. 299.

D. 446. SANTA FRANCESCA ROMANA, SANTA CECILIA Y SAN JUSTO

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/204 y 205.
INS.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*24 25 26*».
Pincel, aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 204 y 205.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2013c), II, núms. 204 y 205, p. 300.

D. 447. ÁNGELES

1762.
168 x 120 mm.

Núms. inv. D05541/206 y 207.
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 206 y 207.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 206 y 207, p. 301.

D. 448. Ángel y santa Catalina y santa Inés

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/208 y 209.
Ins.: al pie de las esculturas de la página 209, a lápiz negro, «*27 28 29*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 208 y 209.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 208 y 209, p. 302.

D. 449. San Ponciano, santa Columba y san Mamés

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/210 y 211.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*30 31 32*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 210 y 211.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 210 y 211, p. 303.

D. 450. San Malco Mártir, san Benigno y santa Bárbara

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/212 y 213.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*33 34 35*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 212 y 213.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 212 y 213, p. 304.

D. 451. Santa Fausta, santa Cándida y san Apolonio
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/214 y 215.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*36 37 38*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 214 y 215.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 214 y 215, p. 305.

D. 452. San Dídimo, san Marino y san Eusigno Mártir
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/216 y 217.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*39 40 41*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 216 y 217.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 216 y 217, p. 306.

D. 453. San Marciano, san Nilamón y santa Fabiola
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/218 y 219.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*42 43 44*».
Pincel. aguada, tinta parda y lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 218 y 219.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 218 y 219, p. 307.

D. 454. San Marcos Evangelista, santa María Egipcia y san Efrén
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/220 y 221.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*45 47*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 220 y 221.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 220 y 221, p. 308.

D. 455. Santa Teodosia, santa Macrina y santo Domingo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/222 y 223.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*48 49 50*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 222 y 223.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 222 y 223, p. 309.

D. 456. San Francisco de Asís, san Bernardo y san Benito

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/224 y 225.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*51 52 53*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 224 y 225.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 224 y 225, p. 310.

D. 457. San Ignacio, san Remigio y santa Apolonia

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/226 y 227.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*54 55 56*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 226 y 227.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 226 y 227, p. 311.

D. 458. Santa Balbina, santa Lucia y santa Olimpia

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/228 y 229.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*57 58 59*».

Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 228 y 229.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 228 y 229, p. 312.

D. 459. Santa Clara, santa Úrsula y santa Águeda
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/230 y 231.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*60 61 62*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 230 y 231.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 230 y 231, p. 313.

D. 460. Santa Isabel de Portugal, san Alberto y santa Tecla
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/232 y 233.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*63 64 65*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 232 y 233.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 232 y 233, p. 314.

D. 461. San Vital, santa Petronila y san Leonardo
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/234 y 235.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*66 67 68*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 234 y 235.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 234 y 235, p. 315.

D. 462. San Galiciano, san Lorenzo y san Esteban
1762.
168 x 120 mm.

Núms. inv. D05541/236 y 237.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*69 estatua prim.ª / de la circunf.ª / a mano derecha / + 27 28*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 236 y 237.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 236 y 237, p. 316.

D. 463. San Román, san Eusebio y san Espiridón Arzobispo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/238 y 239.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*29 30 31*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 238 y 239.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 238 y 239, p. 317.

D. 464. San Ignacio Arzobispo, san Alejandro Arzobispo y san León el Grande

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/240 y 241.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*32 33 34*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 240 y 241.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 240 y 241, p. 318.

D. 465. San Atanasio Arzobispo, san Juan Crisóstomo y san Ubaldo Arzobispo

1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/242 y 243.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*35 36 37*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 242 y 243.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 242 y 243, p. 319.

D. 466. San Gregorio Nacianceno, san León IV y san Clemente
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/244 y 245.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*38 39 40*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 244 y 245.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 244 y 245, p. 320.

D. 467. San Félix, santa Constanza y san Andrés Corsini
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/246 y 247.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*20 21 22*».
Lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana compuesta por la letra «F» sobre un pájaro y un montículo y las letras «E» y «S» inscritas en un círculo.
Vol. II, pp. 246 y 247.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 246 y 247, p. 321.

D. 468. San Crescentino, santa Pelagia y san Pancracio
1762.
168 x 120 mm.
Núms. inv. D05541/248 y 249.
Ins.: al pie de las esculturas, a lápiz negro, «*23 24 25*».
Lápiz negro sobre papel verjurado.
Vol. II, pp. 248 y 249.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2013c), II, núms. 248 y 249, p. 322.



D. 469. Creación de Adán

1765/1769.

270 x 192 mm.

Ins.: en el ángulo inferior derecho, a tinta, «*2 r.s*».

Lápiz rojo sobre papel ocre agarbanzado verjurado. Filigrana compuesta por una estrella de seis puntas inscrita en un círculo, una cruz en su remate y una F en su parte inferior.

Colección particular.

Bibl.: Ansón Navarro (2008), núm. 59, pp. 222 y 223; *Alcalá Subastas*, Madrid, 30-11-2016, lote núm. 166.

Yavé, vestido con túnica y manto, toca el hombro derecho del cuerpo desnudo de Adán, quien, irguiéndose sobre dos bloques prismáticos, cobra vida. Al fondo se sitúa, de forma esquemática, la representación del Paraíso, con varios troncos de palmera.

Procedente de la colección de la reina María Cristina de Borbón, Arturo Ansón Navarro fue quien acertadamente atribuyó este dibujo a José del Castillo. Por los recursos que utiliza (véase el estudio anatómico de Adán), además del papel de procedencia italiana (de la manufactura de Fabriano) y las formas redondeadas de ascendencia giordanesca (el investigador apunta sus semejanzas con el cuadro de Giordano *Balaán y su burra*, conservado en el Palacio de San Lorenzo del Escorial), debe de situarse tras el regreso del madrileño a Madrid, en 1765, pudiendo fecharse entre este año y 1769; en relación con los dibujos conservados en el Museo del Prado destinados a la preparación de los modelos de tapiz sobre historias de David, José y Salomón.

Salió a la venta en la sala de subastas Alcalá de Madrid, con un precio de salida de 1.200 euros, alcanzando su remate en 3.000 euros.

Dibujos preparatorios para las pinturas destinadas a los tapices sobre asuntos de héroes bíblicos realizados bajo la dirección de Mengs (d. 470-481) [véase capítulo 5.4]

d. 470. David y Abigail (tomo i, fig. 32)

1765.
400 x 280 mm.
Núm. inv. D675.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, a lápiz negro «*Legajo 7*»; en el ángulo superior derecho, a lápiz negro, «*nº 16*»; en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz rojo, «*12 dedos*»; más al centro, en la parte inferior, a tinta con letra del siglo XIX, «*El cuadro existe en este Museo y es de Jordán*»; y en la parte inferior derecha, a tinta, «*Castillo*». Posee una cuadrícula a con números a lápiz rojo: en la vertical derecha, de abajo a arriba, «*1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 10 / 15*»; y en la horizontal, en la zona inferior, «*1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 10*».
Lápiz rojo enmarcado en tinta bugalla sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), iii, F.A. 625, p. 25; Reuter (2006), vol. ii, p. 683.

Reproducción de un cuadro original de Luca Giordano (P0166, Museo Nacional del Prado) que sirvió como estudio previo para un tapiz destinado a la serie sobre historias de José, David y Salomón. El enmarque y la cuadrícula de este dibujo muestran el procedimiento seguido por José del Castillo a la hora de transformar el formato del lienzo del napolitano y adaptarlo al muro donde debía de ir situado el tapiz. Según la cuenta del madrileño, la copia era de catorce pies y trece dedos de alto por diez pies y diez dedos de ancho (412,7 x 296 cm), que viene a coincidir con los 15 recuadros de la vertical y los 10 recuadros y 2 partes de recuadro de la horizontal. Este hecho implica que, si bien el modelo de Castillo era dos metros más alto que el cuadro de Giordano, reducía su ancho en algo más de 65 cm.

Para adaptarlo, el pintor se vio obligado a reducir la distancia entre Abigail y David, a eliminar algunas figuras del fondo, permitiendo así conservar las proporciones de los personajes del cuadro de Giordano, a ampliar el celaje en la parte superior y a desarrollar el paisaje por la parte inferior.

Conserva las características estilísticas de Castillo, adaptándolas a las maneras del maestro partenopeo. Se debe de destacar la degradación de los perfiles y las formas del segundo término a través de un rayado a modo de sombra que, en contraste con el primer término, provoca una sensación de lejanía, y el modo de construir el arbolado, de troncos irregulares y quebradizos, con líneas paralelas que recorren su longitud, y las ramas, a base de almohadillas sobrepuestas y de líneas en las zonas de menor concreción.

Procede de las colecciones reales.



D. 471. David luchando con el oso
1766.
329 x 285 mm.
Ins.: en el reverso del papel, a tinta bugalla, «*2 r.s*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Rodríguez Rebollo (2017), pp. 94-97.

José del Castillo reproduce en este dibujo un cuadro original de Luca Giordano, sin las oportunas modificaciones que tendría que llevar a cabo para que sirviese de modelo al tapiz al que debía de ir destinado. El formato, como aquél del maestro napolitano, tiende a la horizontal, y reproduce casi todos los elementos de éste. Tal vez la nota más llamativa sea el haber eliminado el ganado que se representaba en segundo término y algunos elementos de la lejanía.

Debe pues de considerarse un dibujo de encaje para la ejecución del modelo de tapiz. Con ligeros y discontinuos trazos ha construido toda la composición, para después trabajar en la parte superior, aplicando los detalles y las sombras y cambiando el rostro de David para adaptarlo a su propio repertorio.

El dibujo formó parte de la feria de arte del *Salon du Dessin* de París en 2017. Ese año fue adquirido por el estado español para el Museo Nacional del Prado.



D. 472. David luchando con el oso

1766.

423 x 265 mm.

Núm. inv. D671.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, a lápiz negro «*Legajo 7*»; en el ángulo superior derecho, a lápiz negro, «*nº 26*»; en la zona inferior a tinta bugalla, «*Castillo*»; a tinta china, del siglo XIX, «*El cuadro existe en la Capilla de Tenorio o sea de S. Blas en la Catedral de Toledo*». Posee una cuadrícula a con números a lápiz negro: en la vertical derecha del 1 al 15, a lápiz rojo, «*8-10 ditta*».

Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado amarillento grueso.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Pérez Sánchez (1977), III, F.A. 626, p. 27; Reuter (2006), vol. II, p. 683; Frutos Sastre (2006), fig. 27, p. 68.

Este dibujo y el siguiente fueron catalogados en su día por Pérez Sánchez como dibujos preparatorios para el cuadro que se conserva en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo (véase p. 16). El investigador consideró que éste fue ejecutado con una técnica diferente a la del madrileño y llegó a dudar de su autoría, llegando a señalar que fue ejecutado entre 1760 y 1762, años en los que Castillo estaba en Roma becado por la Academia, a pesar de que años antes, Sambricio, a quien cita, había indicado que se pintó en 1766. Por estas circunstancias, consideró como posible autor del diseño al pintor turinés Guillermo Anglois.

Si bien son perceptibles las diferencias técnicas que observaba el investigador, se va a catalogar aquí como obra de Castillo, ejecutada bajo la dirección de Mengs. El hecho de que se trate de un dibujo preparatorio podría explicar las diferencias de estilo apuntadas por Pérez Sánchez. Dubitativo, el pintor barajaba aún sobre las posibilidades para adaptar el original al formato de la copia y sus maneras. Las diferencias que se observan entre el original y la reproducción final fortalecen su autoría: no están los dos corderos que abrían la escena por el lado izquierdo, aumenta el tamaño del león con el cordero en sus fauces, las dos figuras que aparecen por el fondo a la derecha se reducen a una, existe un menor desarrollo del árbol central, David se sitúa en un plano más alto respecto a la copia definitiva, traza someramente el rebaño en la lejanía (que después eliminará), desaparecen las sobrias construcciones del fondo y aún no ha representado el águila en vuelo, dejando limpio el celaje.



D. 473. David luchando con el oso

1766.

419 x 262 mm.

Núm. inv. D672.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo a lápiz negro, «*Legajo 7*»; en el ángulo superior derecho a lápiz negro, «*nº 25*»; en la zona inferior a tinta, «23» y «*Castillo*»; a tinta más moderna, del siglo XIX, «*Capilla de S. Blas en Toledo*».

Lápiz rojo, cuadrícula a lápiz negro sobre papel verjurado amarillento grueso.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Pérez Sánchez (1977), III, F.A. 627, pp. 27 y 28; Reuter (2006), vol. II, p. 683.

Este segundo dibujo preparatorio de la obra anterior se aproxima más al cuadro definitivo que se conserva en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo (véase p. 16). Pérez Sánchez lo considera más próximo al estilo del pintor. Existen diferencias en cuanto a la pintura: el tratamiento de la copa central del árbol es diferente, corta parte del lateral izquierdo del original de Giordano y todavía no ha introducido el ave rapaz en el celaje.



D. 474. David quitándose la armadura
1767/1768.
182 x 155 mm.
Núm. inv. D670.
Ins.: en la zona superior a lápiz negro con letra del siglo xix, «*Legajo 43, nº 2*»; en la zona inferior a tinta, «*Josef Castillo*».
Lápiz rojo con cuadrícula a lápiz negro sobre papel verjurado blanco.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), iii, F.A. 624, p. 26; Reuter (2006), vol. ii, p. 683.

Dibujo preparatorio de la copia del original de Luca Giordano, concluido por Francesco Solimena, para un tapiz con destino a la saleta del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid (véase p. 17). Presenta la cuadrícula y conserva todos los elementos del lienzo ejecutado por Castillo, con ligeras variantes, al simplificar ciertos elementos del segundo término. Procede de las colecciones reales.

D. 475. El triunfo de José (tomo I, fig. 34)

1769.
323 x 265 mm.
Núm. inv. D673.
Ins.: en el margen izquierdo, a tinta bugalla, «*Altura 14 pies, y ocho dedos...*»; en el ángulo inferior izquierdo, a tinta bugalla, «*Ancho 10 pies, y 14 dedos...*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta china y tachando la tinta bugalla, «*Jordan* / ~~*Castillo*~~»; en el margen derecho, a tinta bugalla, «*tiene esta altura el Quadro original*».
Lápiz rojo en cuadrícula a lápiz negro sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1971a), lám. VI, p. 398; Pérez Sánchez (1971b), p. 99; Pérez Sánchez (1977), F.A. 628, p. 28; Frutos Sastre (2006), fig. 26, p. 67; Reuter (2006), vol. II, p. 683.

Ejecutado por Castillo bajo la dirección de Mengs, este diseño preparatorio estuvo destinado a la ejecución de un modelo de tapiz para la decoración del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid (ahora desaparecido).

Como así se indica en las inscripciones de su superficie, la copia sobre el original de Giaquinto debía de ser de catorce pies y ocho dedos de alto por diez pies y catorce dedos de ancho (404,2 x 302,8 cm), mientras que el original mide 325 x 321 cm, proporción en altura que igualmente señala Castillo mediante una inscripción que sobre la cuadrícula se sitúa en su margen derecho. Por este motivo y como en otras ocasiones, el madrileño hubo de hacer las modificaciones necesarias para transformar el formato del original. Éstas se registran en la vertical, pues el cuadro de Giaquinto apenas sobrepasa en anchura los 20 cm respecto a la copia. Así, en su parte inferior, el pintor desarrolla, a partir del terreno realizado por Giaquinto, varias escabrosidades en su superficie, y levanta, en forma de talud, un pequeño montículo de tierra, con frondosa vegetación, en cuyo extremo se yergue un tronco, cortado y seco, que recuerda a alguna obra que realizaría años más tarde para la decoración de tapices de la pieza de cámara del príncipe de Asturias en el Palacio de San Lorenzo del Escorial. En la parte superior, alarga las proporciones de la estatua que se sitúa sobre un pedestal, estiliza la copa del árbol y amplia el celaje con varias formaciones nubosas.

Castillo trabaja el dibujo sobre trazos gruesos, discontinuos y cortantes para los contornos. Es característico el rayado de las sombras o la degradación de perfiles en la lejanía. Procede de las colecciones reales.



D. 476. Paloma y manto

1770.

502 x 321 mm (anverso).

Lápiz negro, carboncillo y clarión sobre papel verjurado teñido de azul.

Colección particular.

Bibl.: Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; *Alcalá Subastas*, Madrid, 30-11-2016, lote núm. 243.

Arturo Ansón Navarro atribuyó acertadamente este diseño a José del Castillo al identificar los elementos aquí representados con el cuadro de la alegoría de la *Profecía*, que sirvió de modelo para la realización de una de las sobrepuertas de la pieza de conversación del rey en el Palacio real de Madrid (véase p. 19).

A la hora de ejecutar la obra, el madrileño se atiene al sistema de trabajo de Mengs, en cuanto a estudiar cada uno de los elementos de una obra por separado antes de abordarlos en la composición final. Del mismo modo, como así mismo hizo en numerosas ocasiones Francisco Bayeu, siguiendo los preceptos del bohemio, emplea el papel teñido de azul con el fin de estudiar las luces y sombras de las diferentes superficies.

El pintor trabaja con gran maestría los plegados del manto, que cubre la parte inferior de la figura alegórica, aplicando el lápiz y el carboncillo con ligerísimas líneas bien definidas que después alegra con finísimos toques de clarión. Otro tanto se puede decir del estudio de la paloma, como representación del Espíritu Santo, a través de trazos discontinuos y

en paralelo, y la aplicación sutil de la tiza, que acierta en traducir los brillos y reflejos del plumaje del ave.

Presenta manchas de aceite en la superficie (en el ángulo superior izquierdo un adhesivo cubriendo una de las marcas, posiblemente para reforzar la parte dañada del papel), trazos de lápiz en la zona superior derecha y dos marcas de doblez en la parte central y superior del soporte.

Procedente de la colección de la reina María Cristina de Borbón (carpeta suelta 83), salió a subasta en la sala Alcalá de Madrid en 2016 con un precio de salida de 2.000 euros, alcanzando su precio de remate en 19.000 euros.



D. 477. Manos y torso de figura

1770.

502 x 321 mm (reverso).

Lápiz negro, carboncillo y clarión sobre papel verjurado teñido de azul.

Colección particular.

Bibl.: Ansón Navarro (2008), núm. 61, pp. 226-229; *Alcalá Subastas*, Madrid, 30-11-2016, lote núm. 243.

En el reverso del dibujo anterior, se representa, en su parte inferior y en sentido vertical, el estudio de una mano abierta; en la parte superior a la izquierda, el estudio de un paño que cubre un torso apenas esbozado; y a su derecha, otro estudio de una mano en pronunciado escorzo.

Arturo Ansón Navarro ha identificado la mano abierta con la de la *Sabiduría divina*, mostrando a un grupo de dos niños que sostienen el libro de los Siete Sellos. Dicha alegoría

fue ejecutada por José del Castillo como modelo de sobrepuerta para un tapiz que debía decorar la pieza de conversación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid (véase p. 22). Sin embargo, no llega a identificar las otras dos representaciones y supone, incomprensiblemente, que ambas fueron estudios parciales de las alegorías de la *Justicia* y la *Templanza*, cuando éstas corresponden a los emblemas centrales de los modelos de cortina de puerta del dormitorio del rey en el Palacio real de Madrid y, por lo tanto, a otra serie.

En realidad, el estudio del paño para el torso de una figura, corresponde, por su pose, al modelo de la *Abundancia* (véase p. 24), a pesar de que finalmente no se llevase a cabo en la obra final. En cuanto a la segunda representación, se identifica con la mano derecha de la citada *Sabiduría divina*, que se apoya sobre un escudo; si bien en el cuadro mantiene los dedos alienados y bajos. Así pues, por las diferencias señaladas con respecto a las pinturas, se deben de considerar estudios parciales de encaje para las composiciones finales.

Guarda los mismos caracteres estilísticos que el anterior.



D. 478. Dos angelotes

305 x 297 mm.
Lápiz negro y clarión sobre papel azul verjurado.
Colección particular.
Bibl.: Ansón Navarro (2008), núm. 60, pp. 224 y 225.

Según Arturo Ansón Navarro, a quien se debe la atribución de este dibujo a José del Castillo, los modelos de estos dos angelotes angelotes entroncan con los representados en las diferentes escenas del *Episodio de la vida de una santa* y en los modelos para tapiz de las sobrepuertas de la pieza de conversación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid; y más concretamente, en los dos representados a la izquierda de la *Abundancia* (véase p. 24).

Procede de la colección María Cristina de Borbón (carpeta suelta 72). En el reverso se representa un estudio de un *putto* inscrito en una cuadrícula.



D. 479. La Sabiduría divina

1770.
255 x 145 mm (reverso).
Ins.: en el ángulo inferior derecho, apenas legible, a lápiz rojo, «*Castillo*».
lápiz negro sobre papel ocre verjurado.
Colección particular.
Bibl.: *Christie's*, Mónaco, lote 259, 1992; Bernheimer (2001), pp. 82 y 83; *Christie's*, París, lote 71, 2006.

Este dibujo de encaje se identifica con la *Sabiduría divina*, un modelo de sobrepuerta destinado a la decoración de la pieza de conversación del rey en el Palacio real de Madrid (véase p. 22).

De forma sumaria y leve, Castillo realiza con precisión el círculo donde se recoge la composición, seguramente ejecutado por medio de un compás, trazando, mediante una línea recta, el diámetro del círculo. En su centro, se representa de forma esquemática los elementos de la composición, repasando con líneas apretadas y discontinuas otros trazos incipientes que habían servido como líneas maestras, corrigiendo su construcción.

Respecto al cuadro definitivo, en este dibujo, la figura de la *Sabiduría divina* no lleva yelmo, los angelotes de la izquierda se representan de cuerpo entero y sobre la bandeja no está el Cordero divino.

Muestra manchas de lápiz rojo preexistentes en su superficie.



D. 480. ESFINGE
h. 1770.
255 x 145 mm (anverso).
INS.: en el ángulo inferior derecho, apenas legible, a lápiz rojo, «*Castillo*».
lápiz rojo sobre papel ocre verjurado.
Colección particular.
Bibl.: *Christie's*, Mónaco, lote 259, 1992; BERNHEIMER (2001), pp. 82 y 83; *Christie's*, París, lote 71, 2006.

Esta representación de una esfinge, de perfil con cabeza humana y cuerpo de león descansando sobre un pedestal, fue ejecutada por Castillo entre 1756 y 1758 para que figurasen de dos en dos y enfrentadas en los ángulos inferiores de las cenefas decorativas que debían de acompañar a los tapices sobre historias de José, David y Salomón (véase P. 9).

El hecho de que en su reverso figure la representación de un modelo de sobrepuerta de la citada serie, la *Sabiduría divina*, ejecutado en 1770, ha dado lugar a identificar el presente estudio con el motivo que se repite en las cenefas decorativas de las señaladas sobrepuertas. No obstante, las esfinges que forman parte de las cenefas que enmarcan las sobrepuertas de la serie están en posición frontal y no de perfil.

Se puede conjeturar con la idea de que cuando a Castillo se le encargó retomar los trabajos para la citada serie, con la ejecución de las sobrepuertas de la pieza de conversación del rey, que incluían su propia cenefa decorativa, recogiese este estudio a partir del modelo que había realizado años antes, por el original de Giaquinto, para situarlo en los ángulos inferiores de los cuadros, siendo descartado después por otros nuevos donde las esfinges se disponen en posición frontal.

La imagen está recortada en su zona inferior, pues el dibujo se sitúa en la parte superior del papel.



D. 481. La Castidad

1771.
411 x 286 mm.
Núm. inv. D00676.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, a lápiz negro, «*Legajo 7*»; en el ángulo superior derecho, a lápiz negro, «*nº 8*", más al extremo, a tinta bugalla, «*8*-»; en el ángulo inferior derecho a tinta china, «*Castillo*».
Lápiz negro y clarión sobre papel gris verdoso verjurado.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 828, p. 29.

Estudio de cuerpo entero de la figura alegórica de la Castidad, destinada a un ejemplar de sobrepuerta para la decoración de la pieza de conversación del cuarto del rey en el Palacio real de Madrid.

Castillo sigue el método de trabajo de Mengs: trabaja sobre la figura central de la escena a través de trazos cortos y discontinuos, con perfiles cortantes, mediante el empleo de una punta de lápiz muy biselada, e introduce profusamente el clarión, que conjuga con la aplicación de líneas, para modelar los pliegues del manto.

Si se compara este dibujo preparatorio con su boceto de presentación y con el ejemplar definitivo (conservados en el Museo del Prado), se pueden observar algunas diferencias

(véase p. 25 y 26). La figura alegórica no sujeta con su mano izquierda el ramo de cinamonio, aunque sí el cetro, apenas esbozado aquí, al igual que en el lienzo definitivo, aunque difiere con el boceto en su posición. Tampoco se aprecia el pie que asoma a través del manto, cuando sí se representa en ambas pinturas.

Procede de las colecciones reales.

D. 482. San Mateo [véase capítulo 5.5] (tomo I, fig. 37)

1766.
310 x 243 mm (dibujo 250 x 243 mm).
Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta, «*3 r.s*».
Carboncillo y clarión sobre papel ocre verjurado teñido de color verde agrisado.
Colección privada.
Bibl.: Ponz (1776), tomo V, p. 83; Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 287; Ansón Navarro (2008), núm. 63, pp. 232 y 233; *Alcalá Subastas*, Madrid, 30-11-2016, lote núm. 158.

Inscrito en un triángulo invertido, se representa en posición recostada a san Mateo entre nubes. Lleva barba y está vestido con túnica y manto. Entre sus manos sostiene un libro: su evangelio. El santo dirige su mirada hacia la izquierda, donde se sitúa su símbolo: un ángel mancebo, que, en interlocución con él, señala la zona superior derecha. Debajo del apóstol, se ubican de forma escalonada, entre nubes, varios angelotes que se disponen en relación con el evangelista.

Arturo Ansón Navarro, a quien se debe la adscripción de este dibujo a José del Castillo, señala, agudamente, que este dibujo, por su formato, puede identificarse con un estudio preparatorio para la decoración de una de las dos pechinas de la parroquia de Santa Cruz en Madrid.

El diseño, en clara sintonía con el estilo de Corrado Giaquinto, está ejecutado en base a trazos breves y discontinuos, marcando unas líneas más que otras, que contrasta con las luces aplicadas acertadamente mediante el uso de la tiza.

Procede de la colección de la reina María Cristina de Borbón, donde figuraba en la carpeta suelta 43. Fue subastado en la sala Alcalá de Madrid el 30 de noviembre de 2016, consiguiendo un precio de remate de 1.000 euros.

D. 483. San Marcos [véase capítulo 5.5] (tomo I, fig. 38)

1766.
430 x 375 mm.
Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta china, «*5 r.s*», sobre un «2» preexistente a tinta bugalla.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel ocre verjurado.
Colección particular.

Bibl.: Ponz (1776), tomo v, p. 83; Ceán Bermúdez (1800), tomo i, p. 287; Ansón Navarro (2008), núm. 63, pp. 232 y 233; *Alcalá Subastas*, Madrid, 30-11-2016, lote núm. 168.

Pareja del anterior y, por tanto, identificado con el estudio de la decoración de una pechina de la iglesia parroquial de Santa Cruz en Madrid. Fue también atribuido a Castillo por Arturo Ansón Navarro e identificado con el evangelista san Marcos, por la representación del león que se sitúa a su lado. En este caso, está en posición sedente, escribiendo su evangelio, que sostiene un angelote.

Vuelve a observarse la impronta *giaquintesca* en cuanto a tipos y técnica, esta vez ejecutado con ligeras líneas a lápiz negro que repasa con lápiz rojo. Es perceptible la influencia de las pechinas ejecutadas por el Domenichino para la iglesia de Sant'Andrea della Valle en Roma; sobre todo con el grupo de los angelotes y el león, que ya recogió en uno de sus cuadernos italianos del Museo Nacional del Prado (ii, p. 193).

Presenta una doblez vertical en la parte media del papel.

Figuró en la carpeta suelta 70 de la colección de la reina María Cristina de Borbón, siendo vendido en 2016 en la sala de subastas Alcalá de Madrid por 1.500 euros.



D. 484. Inmaculada Concepción bendecida por Dios padre

1767/1769.

423 x 289 mm.

Núm. inv. 10127.

Lápiz negro sobre papel amarillento verjurado. Filigrana compuesta por las letras S. P.R

Museo Lázaro Galdiano. Madrid.
Inédito.

En el centro de la composición, se representa a la Inmaculada Concepción bendecida por Dios padre. A su alrededor, un coro de angelotes, con alguno de sus atributos, se distribuyen por toda la superficie. En el ángulo inferior izquierdo, uno de ellos pisa al dragón, que se asienta sobre el globo terráqueo: la victoria de la Inmaculada Concepción sobre el pecado del mundo.

Es una obra que se debe de atribuir a José del Castillo y poner en relación, en cuanto a tipos, dinamismo y composición, con los modos de Corrado Giaquinto. El delicado trazado de las líneas, el sombrado suave y la delicada ejecución de las figuras permiten situar este dibujo a finales de los años sesenta.

Existe una inscripción a tinta bugalla cortada en el ángulo inferior derecho, además de otras manchas de tinta en la parte inferior del papel. Se conserva en la biblioteca de la fundación Lázaro Galdiano de Madrid (ED 6-11-13).



D. 485. Apolo y la serpiente Pitón

1769.
270 x 328 mm.
Ins.: en la parte superior a tinta, inscrito en un triángulo, «*34*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla, «*1*[sobre un] *2 r.s*».
Lápiz negro, carboncillo y clarión sobre papel verjurado marrón.
José de la Mano Galería de Arte. Madrid.
Bibl.: Ansón Navarro (2008), núm. 58, pp. 220 y 221; Mano (2019), núm. 17, pp. 76- 78.

En 1769, Anton Raphael Mengs encomendó a José del Castillo una copia de *El triunfo de José,* según el original de Corrado Giaquinto, que se conservaba en la pieza de conversación del

Palacio real de Aranjuez. Para ello, el pintor se trasladó al real sitio donde estaba emplazada la obra. Durante el transcurso de ese viaje, se debe de situar la realización de este diseño.

La presente obra reproduce una de las dos sobrepuertas que Luca Giordano pintó para la decoración de la pieza de cámara del rey Carlos II en el Palacio real de Aranjuez, hoy en día desaparecida. El cuadro se registraba en el inventario de bienes redactado tras el fallecimiento de Carlos III con dos pies y medio de alto por tres y medio de ancho (tomo II, núm. 481, p. 52: 69,8 x 97,7 cm).

El asunto, recogido de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro I, pp. 438-451), representa el momento en que el dios Apolo vence al monstruo Pitón después del diluvio que arrasó la Tierra: Apolo ha disparado con su arco una flecha a la serpiente, cuyo cuerpo yace inerte sobre una loma con arbustos y árboles.

El diseño está construido a través de ligeras líneas de lápiz negro, resaltando ciertos perfiles con toques más gruesos de carbón, que contrasta con la tímida aplicación de la tiza para resaltar las luces y los reflejos.

Procede la colección de María Cristina de Borbón, sig. caja 4P, carpeta 126.



D. 486. Deucalión y Pirra

1769.
266 x 310 mm.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a tinta «*Castillo*».
Lápiz negro, carboncillo y clarión sobre papel verjurado marrón.
Colección particular.
Bibl.: Mano (2010b), núm. 9, pp. 43-45; Mano (2019), fig. 1, p. 77.

Pareja del diseño anterior, se identifica con la segunda sobrepuerta que Giordano pintó para decorar la pieza de cámara del rey Carlos II en el palacio real de Aranjuez (PN. núm. inv. 10022576).

El asunto, recogido igualmente de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro I, pp. 313-427), recoge el momento en que Deucalión y su esposa Pirra consultan el oráculo de Temis para saber cómo repoblar la Tierra tras el terrible diluvio que asoló la Tierra y acabó con la Edad de Bronce.

El dibujo, procedente de una colección privada inglesa, fue catalogado en su día como obra de Felix Castello, debido a una mala lectura de la firma del papel. Fue atribuido a José del Castillo por José Manuel de la Mano. Es obra indudable del madrileño, quien repite los mismos recursos aplicados en el dibujo anterior, aunque haciendo mayor hincapié en el uso de la tiza para destacar los golpes de luz.



D. 487. JESUCRISTO Y LA SAMARITANA
h. 1769.
353 x 260 mm en hoja de 360 x 270 mm.
Núm. inv. DIB/18/1/1623.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, a lápiz negro, «*D.º T.º*».
Lápiz negro, lápiz rojo y aguada parda sobre papel verjurado amarillento.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Inédito.

Según el relato evangélico (Juan 4:5-43), habiendo llegado Cristo a la ciudad de Samaria, llamada Sicar, cerca del campo que Jacob había entregado a su hijo José, se sentó para descansar junto a un pozo al que fue a sacar agua una samaritana. El dibujo representa el momento en que Cristo le confiesa a la samaritana que es el Mesías. Al fondo se aprecian varias cabezas, que se pueden identificar con el regreso de los discípulos de la ciudad, situada en lontananza, tras la compra de varias viandas.

Este diseño, no registrado en el catálogo de Barcia, se viene a recoger en la base de datos de la Biblioteca Nacional como obra de José del Castillo. Tanto los tipos de figuras que presenta como los trazos con que está resuelta la imagen, así como la representación del paisaje, permiten sumar esta obra al catálogo del madrileño. Puede que en origen estuviese destinado a ser grabado, ya que acusa una línea de encuadre con aguada parda. Debido a los recursos técnicos utilizados, no puede fecharse mucho más allá de la primera mitad de la década de los setenta.

Se custodia conserva en la sala Goya de la Biblioteca en buen estado de conservación.

Dibujos relacionados con las pinturas destinadas a la nave de la iglesia del convento de la Encarnación en Madrid (d. 488-494) [véase capítulo 6.9]



d. 488. San Agustín meditando sobre el misterio de la Santísima Trinidad

h. 1770.

326 x 276 mm.

Núm. inv. D00676.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, a lápiz negro con letra del siglo xix, «*Legajo 7*», al otro extremo, a lápiz negro, «*nº 11*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla, «*Castillo*»; a su lado a tinta china, y encerrado en un círculo, «402».

Lápiz negro y clarión sobre papel amarillento.

Museo Nacional del Pardo. Madrid.

Bibl.: Pérez Sánchez (1971a), lám. iv, pp. 396 y 397; Pérez Sánchez (1977), f.a. 630, p. 22; Agüero (2014), fig. 21, p. 508.

En composición piramidal, se representa, en la zona inferior, a san Agustín vestido con el hábito de su orden. Llama su atención un niño que, recostado al otro extremo del lienzo, señala un agujero en el suelo. El paisaje está someramente esbozado, con matorrales y cadena montañosa al fondo. En la parte superior, se representa a la Trinidad en Gloria, con Dios padre sosteniendo el cuerpo inerte de Cristo.

Con buen criterio, Pérez Sánchez atribuye la obra a Castillo y señala la relación del asunto con el cuadro ejecutado por Gregorio Ferro para el cuerpo de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid.

El dibujo enmarcado y rematado en un arco de medio punto, se identifica con un diseño preparatorio para un lienzo de altar y se viene a relacionar con otros tantos destinados a la decoración de la expresada iglesia.

Es probable que cuando se propuso al madrileño colaborar en el proyecto, se le facilitasen algunos de los asuntos que se iban a tratar, sin que se especificase el lienzo que iba a llevar él a cabo, apresurándose a trabajar sobre todos ellos, o que en un principio se le señalase que se iba a encargar de todos. En cualquier caso, finalmente Castillo pintaría únicamente el *San Agustín repartiendo limosna a los necesitados* (véase p. 30).

Pérez Sánchez apunta como fuente para la representación de la Gloria el fresco realizado por Corrado Giaquinto para una de las bóvedas de la iglesia de San Giovanni Calibita en Roma y señala recuerdos de Matia Preti en la figura de Cristo muerto.



D. 489. San Agustín meditando sobre el misterio de la Santísima Trinidad
h. 1770.
336 x 270 mm.

Núm. inv. D00676.
Ins.: ángulo superior izquierdo, a lápiz negro con letra del siglo xix, «*Legajo 7*», al otro extremo, a lápiz negro, «*nº 14*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla, «*Castillo*».
Lápiz negro y clarión sobre papel grisáceo.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1971a), lám. v, pp. 396 y 397; Pérez Sánchez (1977), f.a. 631, pp. 22 y 23; Agüero (2014), fig. 22, p. 508.

Segundo tanteo sobre el mismo asunto recogido en la obra anterior. En esta ocasión, Castillo eleva el número de los elementos del escenario y aumenta la escala de las figuras. Invierte la posición del santo y del niño. San Agustín tiene la barba más larga y ya no sostiene un libro. El niño muestra en su mano izquierda una concha y el paisaje está más construido. En cuanto a la representación celestial, el madrileño ha prescindido de la representación del Espíritu Santo y Dios padre no sostiene el cuerpo inerte de Cristo. En su lugar, lo sujetan dos ángeles. En la lejanía y entre nubes, varios angelotes observan la escena.

Pérez Sánchez señaló como precedente de este diseño, la *Santísima Trinidad rodeada de ángeles* que Corrado Giaquinto ejecutó para la decoración del presbiterio de la Capilla real en el Palacio real Nuevo de Madrid (PN. núm. 10003728).

Procede de las colecciones reales.



d. 490. San Agustín ante el emperador Honorio

h. 1770.
340 x 285 mm.
Núm. inv. D00676.

Ins.: ángulo superior izquierdo, a lápiz negro con letra del siglo xix, «*Legajo 7*», al otro extremo, con lápiz negro, «*nº 12*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla, «*Castillo*»; debajo, una etiqueta con el número 634.
Lápiz negro y clarión sobre papel grisáceo.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 634, p. 23; Agüero (2014), fig. 23, pp. 508 y 509.

En el interior de un palacio, se representa, bajo dosel y sobre pódium escalonado, un emperador tocado por una corona de laurel y vestido con capa, coraza y faldellín. Porta con su mano derecha un rollo y está acompañado por un soldado de su guardia personal. Ante el emperador se presenta san Agustín y su séquito. El santo vestido con el hábito de su orden hace una reverencia ante el emperador. Detrás de él, tres varones portan una mitra, un báculo y varios libros.

El dibujo se relaciona con los dibujos anteriores y, sin duda, se refiere a un episodio de la vida del obispo de Hipona, debiéndose de identificar con el asunto que llevó a cabo el pintor murciano Ginés Andrés de Aguirre (PN. núm. 00620879).

Procede de las colecciones reales.



d. 491. Episodio de la vida de una santa

h. 1770.
359 x 280 mm.
Núm. inv. D686.

Ins.: arriba a la izquierda, a lápiz negro con letra del siglo xix, «*Legajo 7*»; arriba a la derecha, a lápiz negro «*Nº 9*»; abajo a la derecha, dentro de la línea de enmarque, a lápiz

negro, «*Castillo*»; abajo, fuera de la línea de enmarque, a tinta bugalla, «*Castillo*»; más abajo, el número 632.

Lápiz negro y clarión sobre papel rosado preparado.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 632, p. 23; Agüero (2014), fig. 18, pp. 506-508.

En el interior de un habitáculo, una mujer es increpada por dos hombres vestidos con ropa oriental, mientras reza delante de un crucifijo situado sobre un altar. Uno de ellos señala el pasaje de un libro que porta, mientras que el otro, parece decirle algo a la mujer. Un haz de luz cae de izquierda a derecha sobre el personaje masculino en actitud declamatoria. Todo ello acompañado por la representación de varios angelotes que observan la escena entre nubes.

Arturo Ansón Navarro, a quien sigue Cristina Agüero, llega a identificar la composición con una escena de la vida de santa Mónica, madre de san Agustín (libro 8º, cap. xii, 30). Posiblemente ejecutado con destino a un cuadro de altar, guarda estrecha relación con los dibujos sobre historias del obispo de Hipona para la iglesia del real convento de la Encarnación de Madrid. Tal vez destinado en un principio a desarrollar uno de los asuntos de los cuadros de la nave de la iglesia que después fue descartado.

Procede de las colecciones reales.



d. 492. Episodio de la vida de una santa

h. 1770.

360 x 278 mm.

Núm. inv. D685.
Ins.: arriba a la izquierda, a lápiz negro, «*Legajo 7*»; arriba a la derecha, a lápiz negro «*Nº 10*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta bugalla, «*Castillo*»; abajo, el número 633.
Lápiz negro y clarión sobre papel rosado preparado.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 633, p. 24; Agüero (2014), fig. 17, pp. 506-508.

Esta obra representa una versión del dibujo anterior con ligeras variaciones. La santa está sentada sobre una silla y dirige su mirada hacia el altar, dando la espalda a los dos personajes orientales, que varían sus posturas. La representación de la Gloria se ha reducido a un ángel mancebo y un angelote sobre una nube en la parte superior izquierda, quienes dirigen sus miradas hacia la figura declamatoria.

Procede de las colecciones reales.



D. 493. Episodio de la vida de una santa
h. 1770.
319 x 248 mm.
Núm. inv. D 3743.
Lápiz negro y clarión sobre papel agrisado verduzco.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Posada Kubissa (1995), p. 157; Agüero (2014), fig. 19, pp. 506-508.

Este dibujo recoge una primera versión de la obra siguiente y se identifica con un tanteo más sobre la escena que se viene tratando en los dos diseños anteriores. En este caso, no se recoge el encuadre rematado en arco rebajado y las figuras poseen una escala mayor. Se debe de destacar las incorrecciones con las que Castillo transcribe la silla donde está sentada la santa, no aparece el libro en el suelo, apenas se esbozan los muros y el enlosado del habitáculo y hace un uso más comedido del clarión para las luces.

Fue donado a la pinacoteca por la Fundación de Amigos del Museo del Prado en 1984.



D. 494. Episodio de la vida de una santa

h. 1770.
326 x 276 mm.
Núm. inv. D 3798.
Ins.: arriba a la izquierda, a lápiz negro, «*Legajo 7*»; arriba a la derecha, a lápiz negro «*Nº 13*»; abajo a la derecha a tinta bugalla, «*Castillo*».
Lápiz negro y clarión sobre papel azulado.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 629, p. 23; Agüero (2014), fig. 20, pp. 506-508.

En estrecha relación con el dibujo anterior, éste aparece rematado en arco de medio punto a modo de cuadro de altar. La santa muestra una posee experimentada en los dibujos anteriores: se sienta en una silla, pero ahora se dirige a los dos personajes masculinos implorando. El cielo, como el dibujo anterior, está compuesto por ángeles mancebos que

observan la escena, pero aparecen otros angelotes encima y están más dibujados los situados a la derecha, con un uso más acusado de la tiza.

Procede de las colecciones reales.

Dibujos preparatorios para las pinturas del oratorio del infante don Carlos (d. 495-497) [véase capítulo 6.10].

d. 495. Inmaculada Concepción (tomo i, fig. 69).

1772.
365 x 325 mm.
Núm. inv. D00682.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo a lápiz negro, «*Legajo 7*»; en el ángulo superior derecho a lápiz negro, «*nº 5*»; en el ángulo inferior izquierdo a lápiz negro, «*2 ½ dedos*»; más al centro, en la parte inferior a lápiz negro «*Modulo*»; y en la parte inferior derecha a lápiz negro «*Castillo*».
Lápiz negro, tinta parda, pluma y aguada sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 269, p. 21; Agüero (2014), figs.1 y 2, pp. 497 y 498.

En el centro de la composición, se representa, en posición sedente, a la Inmaculada Concepción entre nubes, tocada con la corona de estrellas y pisando la serpiente sobre un cuarto lunar. Está acompañada por un ángel mancebo y varios angelotes que portan algunos atributos marianos (la palma y el ramo de azucenas).

El dibujo está enmarcado y se le ha aplicado una cuadrícula y una aguada para ser calcado y facilitar así su traslado a otro soporte. Como acertadamente indica Pérez Sánchez, debe de tratarse de un dibujo preparatorio para la escena central del oratorio privado del infante Carlos, ejecutado por José del Castillo en 1772, cuyas medidas se restringían al pie y cuatro dedos y medio de alto por un pie y dos dedos y medio de ancho (35,55 x 32,15 cm). Esta escena estaba flanqueada por las representaciones en óvalo de *San José con el Niño* y *San Carlos Borromeo*. Tal vez la inscripción localizada en el ángulo inferior izquierdo haga referencia a las medidas del ancho original.

Procede de las colecciones reales.



D. 496. San José con el Niño

1772.
160 x 120 mm.
Núm. inv. DIB/13/4/16.
Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta china, «*Josef Castillo*».
Lápiz negro y clarión sobre papel gris azulado oscuro.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: Barcia (1906), núm. 940; Bray (1999), p. 422.

En formato ovalado, se representa a san José en posición sedente. Sostiene con su mano derecha al niño Jesús, que se sitúa de pie sobre un altar. A su lado aparecen varios angelotes que pueblan la escena.

El dibujo se identifica con una de las escenas laterales del oratorio privado del infante Carlos (1772), cuyo boceto se custodia en el Museo Cerralbo de Madrid (véase p. 47). El original ejecutado sobre una plancha de cobre medía un pie y dos dedos en su alto (32,15 cm). Es característico el sistema emprendido por el madrileño para la preparación de la obra, pues será el que empleará de forma sistemática en la ejecución de las ilustraciones del *Quijote* de la Academia de la Lengua.

Se puede observar la cuadrícula ejecutada mediante una regla con ligeras líneas de lápiz negro, en proporción 6 x 4 ½, aportando el ancho de la obra definitiva. Construye la escena a través de trazos cortos y rectos, apretando más el lápiz negro en las zonas donde se concentran las sombras, que traduce en planos más grandes mediante el rayado, animando las superficies con puntuales toques de clarión para resaltar los brillos y reflejos.

Procede de la colección de Valentín Carderera.



D. 497. SAN JOSÉ CON EL NIÑO

1772.
s/m.
Núm. inv. 65250-D.
INS.: en la zona inferior a la izquierda a tinta china, «*Nº 919*»; en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro con letra moderna «*Anon*»; en el ángulo inferior derecho, a tinta china, «*1 r.l*».
Lápiz negro, tinta parda y pluma sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Bibl.: BRAY (1999), p. 422.

Dibujo catalogado en su día como obra del catalán Blai Ametller, en realidad se debe de identificar con el segundo dibujo preparatorio ejecutado por José del Castillo para una de las escenas laterales del oratorio del infante Carlos.

Se observa en él la siguiente fase en el proceso de ejecución de la obra. Castillo ha calcado los elementos de la composición a través de suaves trazos a lápiz en una hoja blanca amarillenta. A continuación, ha repasado los contornos y los dintornos de las figuras y los elementos esenciales de la escena con trazos bastante gruesos a tinta, para ser calcado y trasladado a otro soporte o a un primer borrón que haría las veces de boceto de presentación.

Adquirido por el museo en 1911, procedente de la colección Raimon Casellas.



D. 498. Dos santos
h. 1770.
s/m.
Ins.: en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro, «*5 r.s 2*».
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Colección privada.
Bibl.: López Ortega (2017), p. 158.

Procedente del mercado anticuario de Londres, este estudio de dos santos de difícil identificación, al carecer de sus atributos, pudo estar destinado a un cuadro de devoción privada.

Posee fuertes concomitancias con la obra de Corrado Giaquinto, tanto por los tipos empleados como por sus gestos y actitudes. La forma de ejecutar el diseño, a base de finos trazos cortos y rectos, cerrando las formas a través de una segunda pasada o la manera de tratar los rostros y las manos, resueltos a base de sutiles y esquemáticos trazos, así como la construcción de los ropajes, obliga a situar la obra dentro de la esfera de José del Castillo y a fecharla a comienzos de los años setenta.

Es indudable el parecido de la postura del santo con la imagen de san Luis Gonzaga ejecutada por Pierre Legros para el retablo de la misma advocación conservado en la iglesia de Sant'Ignazio de Roma.

Dibujos preparatorios para las pinturas destinadas a los tapices que debían decorar la pieza de cámara del príncipe de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (d. 499-503) [véase capítulo 6.6]



d. 499. Estudio de dos cazadores

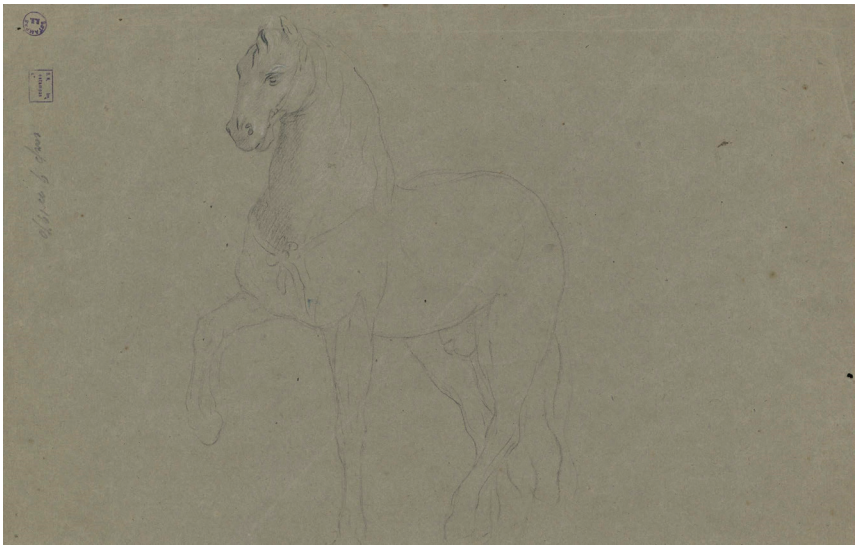
1774.
316 x 465 mm (verso).
Núm. inv. DIB/18/1/1970.
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color pardo verdoso.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Agüero (2014), fig.4, pp. 498-500.

Este dibujo, junto a la mayor parte de la serie de estudios que se exponen a continuación, fueron identificados por Cristina Agüero como diseños preparatorios para las pinturas destinadas a los tapices que debían de decorar la pieza de cámara del príncipe en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

A la hora de elaborar los lienzos de esta serie, José del Castillo sigue la manera de trabajar de Mengs, al ejecutar estudios parciales de todas las figuras antes de abordar la composición final. En este caso, ha realizado sendos estudios de dos cazadores que se sitúan en el grupo central de *Cazadores merendando* (véase p. 56).

El madrileño ejecuta las figuras con ligeras líneas de lápiz negro, empleando el carbón para destacar ciertas zonas de sombra y sutilmente la tiza para aplicar las luces y los reflejos de las superficies.

Se conserva en la Sala Goya de la Biblioteca.

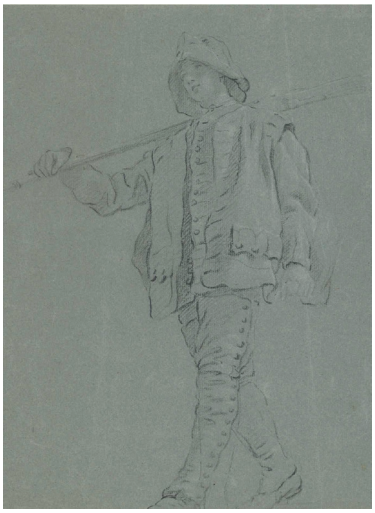


D. 500. Estudio de un caballo

1774.
316 x 465 mm (reverso).
Núm. inv. Dib/18/1/1970.
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color pardo verdoso.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Agüero (2014), fig.6, pp. 498-500.

José del Castillo representa en el reverso de la obra anterior el estudio parcial de un caballo, que se viene a identificar con aquel que integra el grupo central de *El regreso de la caza* (véase p. 52). Mantiene ciertas variaciones respecto a la pintura, pues invierte la postura de las patas del equino y cambia la posición de su cabeza.

Se conserva en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.



D. 501. Un cazador caminando
1774.
324 x 240 mm (verso).
Núm. inv. Dib/18/1/1972.
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color verdoso.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Agüero (2014), fig.5, pp. 498-500.

Esta figura de un cazador caminando con su escopeta al hombro fue identificado por Cristina Agüero con uno de los cazadores de *El regreso de la caza* (véase p. 52).

En el reverso se representa parte del estudio de los paños de una figura togada (véase D. 504) Se conserva en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.

D. 502. Estudio de un cazador recostado (tomo I, fig. 56)
1774.
317 x 255 mm (verso).
Núm. inv. Dib/18/1/1971.
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color verdoso.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Agüero (2014), fig.7, pp. 498-500.

Sobre el papel se representa el estudio parcial del rostro y la figura del cazador que preside el grupo central de *Cazadores merendando* (véase p. 56).

Identificado por Cristina Agüero, presenta las mismas características estilísticas que los anteriores. En el reverso se representa la otra parte del estudio de una figura togada (véase D. 504).

Se conserva igual que aquél en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.

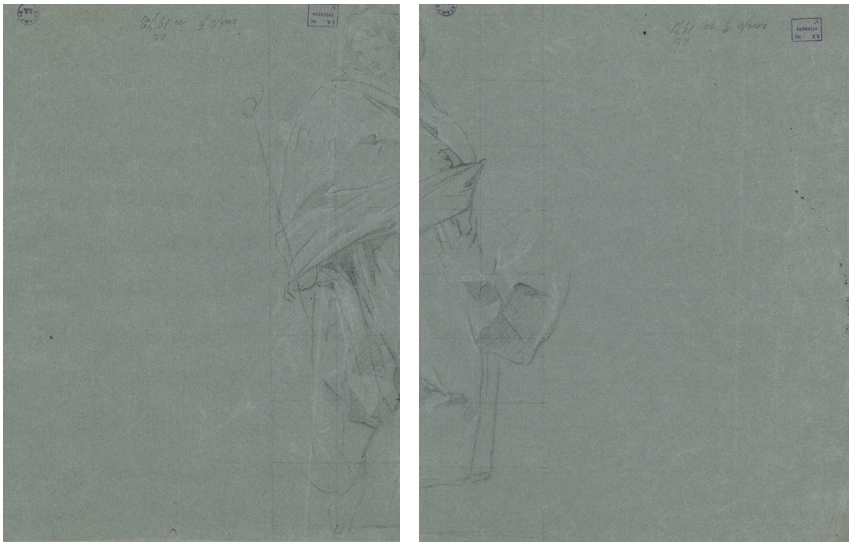


D. 503. CAZADOR BEBIENDO DE UNA BOTA
1774.
310 x 193 mm.
INS.: en el ángulo inferior derecho, a tinta, «*1 R.ª*».
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color verdoso.
Colección particular.
Bibl.: BRAY (1999), p. 422.

Atribuido acertadamente a José del Castillo por Xavier Bray, fue identificado como una de las dos figuras de cazadores que se representan en el cuadro *Un cazador sentado bebiendo de una bota*, ejecutado en 1787 para un tapiz que debía de decorar el dormitorio del infante Fernando en el palacio del Pardo (véase P. 125).

Como ya se ha señalado en otro lugar, este lienzo se apoya en modelos anteriores del pintor, por lo que, en realidad, esta figura corresponde a uno de los cazadores del grupo central de *Cazadores merendando* (véase P. 56). En este dibujo se perciben ciertas diferencias a la hora de tratar el rostro, la posición de la bota o la caída de la chaqueta, lo que permite identificar el diseño con la pintura del Escorial y descartarlo como estudio para el cuadro del Pardo.

Castillo realiza dos estudios parciales del citado cuadro: por un lado, la propia figura del cazador bebiendo, y por otro y de forma aislada, el estudio del paño que a modo de mantel se sitúa sobre sus piernas.



D. 504. Figura togada

1774.
317 x 255 mm (reverso) y 324 x 240 mm (reverso).
Núms. inv. Dib/18/1/1971 y Dib/18/1/1972.
Ins.: en la parte superior del Dib/18/1/1972, en sentido inverso, a lápiz negro con letra moderna, «*caja 9 n 1972*^{AB}»; en la parte superior del Dib/18/1/1971, en sentido inverso, a lápiz negro con letra moderna, «*caja 9 n 1971*^{AB}»; en ambos, etiquetas rectangulares y circulares a tinta azul de estampas de la Biblioteca Nacional.
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color verdoso.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Agüero (2014), fig. 9a y 9b, p. 500.

Si se juntan, en sentido inverso, los reversos de los dibujos de un *Estudio de un cazador recostado* (véase D. 502) y de *Un cazador caminando* (véase D. 501), conforman esta figura togada, identificada por Cristina Agüero como un profeta o un santo, por lo que se deduce que antes de que el papel fuese recortado, ambas hojas formaban parte de un único soporte.

En la figura, de difícil identificación, se registra una cuadrícula subyacente que indica que pensaba ser trasladado a otro soporte. Castillo esboza sutilmente con ligeros trazos el rostro, mano y pie del personaje y trabaja profusamente sobre los plegados de las telas, siguiendo el mismo sistema desarrollado en los dibujos llevados a cabo para las pinturas de los tapices de la pieza de cámara del príncipe en el Palacio de San Lorenzo del Escorial, lo cual implica que su fecha de ejecución no puede ir mucho más allá de la de aquéllos.

Dibujos para ilustrar la edición del *Quijote* de la Academia de 1780 (d. 505-531) [véase capítulo 6.11]

d. 505. Retrato de Miguel de Cervantes (tomo i, fig. 70)

1774.
210 x 145 mm, en hoja de 262 x 178 mm.
Núm. inv. Mss. 417-7.
Ins.: sobre el zócalo, «miguel cervantes saavedra»; en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*tom. i. Lam. 2*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 94, p. 264; Santiago Páez (2006), pp. 44-46, núm. 2.1, pp. 150 y 151.

Según las instrucciones entregadas por la junta de la Real Academia de la Lengua a José del Castillo para que realizase los dibujos destinados a la edición del *Quijote* de 1780, el retrato de Miguel de Cervantes, que encabezaría el título, debía de sacarse del retrato de sus colecciones que se atribuía a Alonso del Arco. También figuraba tachado que «abajo se pondrá a un lado una espada y algunos trofeos de guerra y al otro lado una escribanía, un libro abierto y otros cerrados con rótulos que dirá Viage del Parnaso, Novelas, Persiles y Segismunda, Comedias, Galatea»; observaciones que finalmente llevaría a cabo el madrileño.

En composición enmarcada dentro de un nicho, a modo de trampantojo, se sitúa, en su centro, una orla con moldura tallada donde se recoge la efigie del escritor Miguel de Cervantes, cuyo nombre se inscribe en la parte inferior de un zócalo. Sobre el retrato, una corona de laurel, bajo la cual se despliega una guirnalda que, atada en sus extremos por broches con decoración de cintas, cae por los laterales del retratado. A la izquierda se representa una máscara trágica, haciendo referencia al género dramático que cultivó el genio alcalaíno, y a la derecha, una trompeta, la fama. En la parte inferior, entre la efigie y el zócalo, se sitúa un escudo, una espada y una lira a la izquierda y dos libros y una trompeta a la derecha, atributos a su condición de soldado y de poeta.

El retrato de Cervantes de Arco lo regaló el conde del Águila a la Academia en 1773. Tenía un extraordinario parecido con la estampa que George Vertue había grabado para la edición londinense del *Quijote* de Tonson de 1738 (según el dibujo de William Kent), por lo que se propuso saber cuál de los dos era anterior. Los pintores de cámara Antonio González Ruiz y Andrés de la Calleja, «prácticos en el conocimiento de pinturas antiguas», presentaron un informe concluyendo que la obra de Arco, pues estaba invertida respecto a la estampa, aunque era copia de otra de más calidad ejecutada con anterioridad.

Castillo realizó en su retrato una síntesis de la pintura de Arco y la estampa de la edición de Tonson, recogiendo los rasgos que estableció Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (1613): «rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de grandes ojos y nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña […], la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste es, digo, que es el rostro del autor de Galatea y Don Quijote de la Mancha […], llamado comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra».

El retrato está ejecutado a lápiz negro y se ajusta a las características estilísticas del madrileño: trazos cortos y discontinuos, marcando más ciertos puntos; estos, conteniendo pequeños focos de sombra, se traducen en grandes planos, a través de un exquisito rayado y la aplicación del clarión para destacar las luces y los reflejos.

Fue grabado por Manuel Salvador Carmona y entregado a la junta en octubre de 1774.

Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la Real Academia de la Lengua en 1871 (Manuscrito 417), que se custodia en su biblioteca.



D. 506. Unos yangüeses apalean a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante (I)

1774.
207 x 145, en hoja de 264 x 184 mm.
Núm. inv. Mss. 417/14.

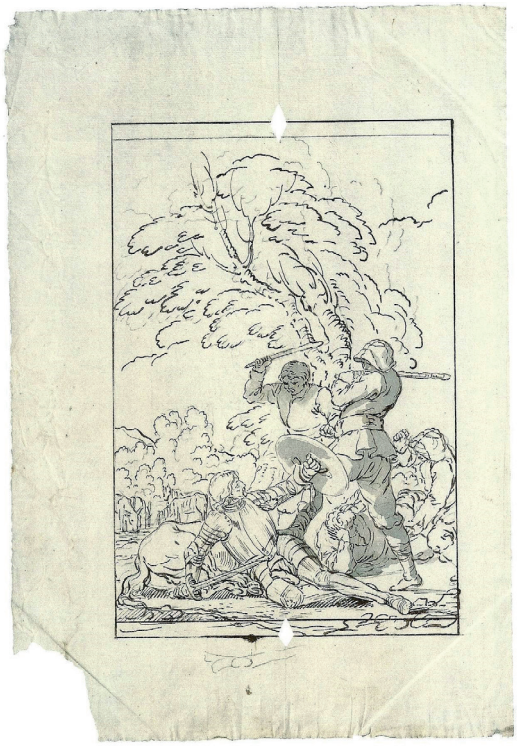
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Aventura de los Yangueses*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 1. Lam. 7. Cap. 15.*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 96.1, p. 268; Santiago Páez (2006), pp. 50 y 51, núm. 7.2, pp. 184 y 185.

En las instrucciones para ilustrar el *Quijote* de la Academia de 1780, se estableció que para el pasaje del libro que debía de ilustrar este dibujo (parte I, tomo I, cap. XV, p. 116): «Se figurará un bosque y en él un prado ancho y de mucha yerva por el qual correrá un arroyo. Andarán paciendo por el prado algunas vacas galicianas, junto a las quales estará Rocinante en pelo tendido en el suelo, y cerca de él la silla como arrojada y [caída en el suelo]. Unos arrieros yangüeses [estarán] dándole de palos con unas estacas. A los pies de Rocinante estará don Quixote con la espada en la mano, tendido también en el suelo, y otros arrieros dándole de palos, igualmente, que a Sancho, que, a poca distancia de don Quixote, estará también tendido [y una espada junto a él caída en el suelo]».

El madrileño recogerá a grandes rasgos el texto citado. No obstante, no se aprecia bien ni el arroyo ni la silla de montar tendida en el suelo. Elena Santiago apunta las semejanzas de la postura de don Quijote con el *Galo moribundo* de la Galleria del Campidoglio, que Castillo estudió en Roma durante su segunda estancia como pensionado por la Academia, y con el cuadro *Duelo de mujeres* de José Ribera del Museo Nacional del Prado (P1124), conservado en tiempos del pintor en el Palacio real de Madrid. Relaciona la composición, en forma de media luna, con sus trabajos para la fábrica de tapices. Semejanzas que también están presentes en las figuras de los yangüeses con las de los cazadores que se representan en *El regreso de la caza*, *Cacería con zorra* o *Cazadores* (véase p. 52, 58 y 59), todos ellos recogidos del natural.

Vuelve a ser característico en este diseño la economía de medios que presenta, la maestría en la composición, la degradación de perfiles en la lejanía y el uso del clarión en las figuras del primer término.

El dibujo corresponde a uno de los ejemplares que se conservan en el álbum de *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), hoy en su biblioteca.



D. 507. Unos yangüeses apalean a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante (II)

1774.

203 x 145, en hoja de 311 x 214 mm.

Núm. inv. Mss. 417/5.

Lápiz negro repasado con tinta a pluma sobre papel blanco verjurado. Filigrana compuesta por una cruz inscrita en almendra flanqueada por dos leones rampantes y doble circunferencia, la primera con las letras SP, la inferior con el número 2, de fabricación genovesa.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 96.2, p. 269; Santiago Páez (2006), p. 51, núm. 7.3, pp. 184 y 186.

Segundo dibujo preparatorio para ilustrar el asunto anterior. Muestra unos cortes romboidales en su eje vertical y se han repasado las líneas básicas de la composición para que se marquen en su reverso. Esta cara, cubierta con rastros de carboncillo, demuestra que ha sido calcada para ser traspasada a otro soporte.

Castillo se acerca a la concepción final del diseño: Sancho se cubre la cabeza mientras le golpean, Rocinante está en posición invertida respecto al dibujo previo, a don Quijote se le ha despojado de su yelmo, se perciben cambios en las posturas de los yangüeses, se vislumbra parte del arroyo y el paisaje del fondo es más uniforme.

Se conserva en la biblioteca de la Academia desde 1871 por donativo de Adolfo de Castro.

D. 508. Unos yangüeses apalean a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante (III) (tomo I, fig. 71)

1774.

212 x 145, en hoja de 270 x 182 mm.

Núm. inv. Cerv. 13-V-3/3.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a tinta china, «*J. del Castillo, lo inv y dib. A.º 1774*»; más abajo en el centro, a tinta china, «*Apalean los Yangueses a D.n Quixote, a Sancho, y a Rocinante*»; más abajo, a tinta china, «*tom. 1. Cap. 15. Lam. 7*».

Tinta china aplicada a pluma y aguadas con pincel sobre papel amarillento verjurado.

Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 51, núm. 7.4, pp. 184 y 187.

Se trata del dibujo de presentación que Castillo mostró ante la junta de la Academia para su aprobación. El madrileño ha mejorado todos los elementos que había manejado con anterioridad, aplicando a las figuras una cierta monumentalidad y un aire de heroico clasicismo.

Donado a la biblioteca por Isidro Bonsoms en 1915, fue grabado por Pedro Pascual Moles.

D. 509. Un ventero arma caballero a don Quijote que le juzgaba castellano y tenía la venta por castillo (tomo I, fig. 72)

1774/1775.

210 x 145 mm, en hoja de 303 x 214 mm.

Núm. inv. Mss. 417-23.

Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*El Ventero arma caballero a D.n Quixote*»; más abajo, a lápiz rojo, «*tom. 1º. Cap 3º. Lam.a* 4ª»; en el reverso a lápiz negro, «*2 rs*».

Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado agarbanzado.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 56, núm. 4.1, pp. 162 y 163.

La escena que representa este dibujo está recogida de la primera parte del *Quijote* (tomo I, cap. III, p. 22). En las citadas instrucciones entregadas por la Academia a José del Castillo, se especificaba que «se figurará un patio de una venta, en el qual habrá una pila de agua junto a un pozo, y sobre el borde de la pila estará el morrión y demás armaduras de don Quixote. Junto a la pila estará don Quixote hincado de rodillas con la cabeza inclinada al suelo delate del ventero, el qual estará de pie leyendo en un libro que tendrá en la mano izquierda, y la derecha la tendrá en acción de dar una palmada en el pescuezo a don Quixote junto al qual se pondrá en el suelo la adarga y la lanza. Detrás del ventero estará un muchacho con un cabo de vela en la mano alumbrándole para que lea, y detrás de don Quixote estarán dos mozas de la venta, de las quales una tendrá en la mano una espuela, y la otra una espada puesta en su viricú como la que tiene pronta para ceñirla a don Quixote. Todo esto se representará de noche; pero con una luna muy clara».

José del Castillo sigue al pie de la letra las recomendaciones de los académicos. Dos notas se deben de destacar en este dibujo: por una parte, la técnica empleada por el madrileño, lápiz rojo, escasamente representada en este conjunto de diseños y con menos riquezas de contrastes que el lápiz negro y el clarión, quizá por tratarse de uno de los primeros dibujos ideados para la ilustración. No obstante, sorprende el modo en cómo trata la representación para situar la escena durante la noche, al construir sutilmente el celaje mediante ligeras líneas de lápiz carmín y modelar con certeros trazos la bruma, que cubre parcialmente la luna, reduciendo los brillos y reflejos a unas pocas luces (la vela del muchacho, entre otras). Por otra, los modelos creados a partir del estudio del natural, que más tarde empleará en composiciones para la fábrica de tapices: en *Un paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro*, y en *El vendedor de abanicos*, mientras que la figura de don Quijote se acerca, aunque más erguido en su posición, a la figura empleada por el madrileño en su *Per Ansúrez presentándose ante Alfonso el Batallador* de la Academia de San Fernando (véanse p. 11, 85 y 122).

Para esta ilustración, Castillo se basó en la lámina que sobre el mismo asunto dibujó Francis Hayman para una edición londinense del *Quijote* de 1755.

El dibujo fue finalmente grabado por Jerónimo Antonio Gil, quien lo presentó a la junta en agosto de 1775. Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la Academia Española en 1871, hoy en día en su biblioteca.



D. 510. DON QUIJOTE SALE POR SEGUNDA VEZ Y LLEVA POR ESCUDERO A SANCHO PANZA (I)
1774/1776.
210 x 145, en hoja de 264 x 172 mm.
Núm. inv. Mss. 417/12.
INS.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Seg.da Salida de D. Quixote, acomp.do ya de Sancho*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 1. Cap. 7 Lam. 5*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 48, núm. 5.1, pp. 168 y 169.

En las instrucciones que se entregaron a Castillo por parte de la Academia para representar esta escena (tomo I, cap. VII, p. 53), se decía que debía de situarse en «un campo espacioso: en el extremo de él una aldea y a lo opuesto se verán como a lo lexos varios molinos de viento. Don Quixote como que ha salido de la aldea irá caminando hacia donde están los molinos montados sobre Rocín y armado con toda su armadura, lanza y rodela, pero con la cara descubierta porque sólo ha de llevar morrión y barbera sin visera.

Al lado de don Quixote irá Sancho sobre su jumento, el qual irá aparejado con albardón, y a las ancas se le pondrán unas alforjas y unas botas polainas. A Sancho Panza se le pintará gordo, chico de cuerpo, barrigón, corto de talle y las zancas largas. Su trage, gaván, calzón ancho de fuelle y polainas y montera. A Rocinante muy flaco y largo y pobre de crin y cola. Sancho y don Quixote van en conversación y en los semblantes se les ha de conocer que van hablando con gusto, el horizonte se dexará ver el sol como cuando está naciendo o lo acaba de nacer».

El madrileño sitúa a los dos personajes sobre sus monturas adentrándose hacia el fondo de la imagen, donde se aprecian los molinos y el paisaje del campo de Montiel. Esta primera versión de la lámina otorga demasiado protagonismo a la figura del Quijote, quedando encajonado Sancho Panza en el flanco derecho del papel, descompensando la composición. La propia figura de don Quijote muestra palpables desproporciones entre su cabeza y el resto del cuerpo y entre éste y las impresionantes dimensiones de las patas de Rocinante.

Se notan ciertos arrepentimientos con líneas muy tenues en la espalda de don Quijote y en la cabeza de Rocinante.

Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), que se conserva en la biblioteca de la Academia Española.

D. 511. Don Quijote sale por segunda vez y lleva por escudero a Sancho Panza (II) (tomo I, fig. 73)

1774/1776.

220 x 145, en hoja de 266 x 178 mm.

Núm. inv. Mss. 417/11.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Seg.da Salida de D. Quixote, acomp.do de Sancho*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 1. Cap. 7 Lam. 5*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

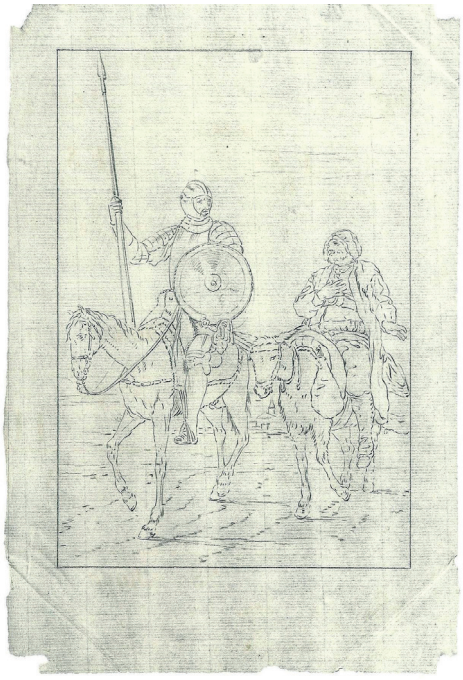
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 48, núm. 5.2, pp. 170 y 171.

Segundo diseño ejecutado por Castillo para el asunto recogido en el número anterior. Una propuesta que se acerca más a lo que llegará a ser la lámina definitiva, aunque las figuras tienen más expresividad.

Ha cambiado la posición de los protagonistas, que ahora frontalmente avanzan en diagonal hacia el espectador.

Procede del legado de Adolfo de Castro.



D. 512. DON QUIJOTE SALE POR SEGUNDA VEZ Y LLEVA POR ESCUDERO A SANCHO PANZA (III)

1774/1776.
210 x 145, en hoja de 274 x 187 mm.
Núm. inv. Mss. 417/3.
Lápiz negro repasado con tinta a pluma sobre papel blanco verjurado.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95, núm. 95.2, p. 266; SANTIAGO PÁEZ (2006), pp. 48 y 49, núm. 5.3, pp. 170 y 172.

Tercer dibujo preparatorio para ilustrar el asunto anteriormente señalado. Castillo ha estilizado y contenido las expresiones de las figuras, impregnándolas de un severo halo de sobriedad. Con razón Elena Santiago señala que se trata de la escena más clásica de cuantas llegó a ejecutar el madrileño para la edición del *Quijote* de la Academia de 1780.

Posee restos de carbón en su reverso y los perfiles y líneas básicas del dibujo marcadas con una punta, para calcarlo en otro soporte.

Procede del legado de Adolfo de Castro.

D. 513. Don Quijote acomete a unos monjes benedictinos juzgándolos encantadores que llevaban presa una doncella en un coche que casualmente venía siguiendo el mismo camino (I) (tomo I, fig. 74)

1774/1776.
210 x 145, en hoja de 265 x 181 mm.
Núm. inv. Mss. 417/13.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Aventura de Puerto Lapice»;* más abajo, a lápiz negro, «*tom. 1. Cap. 6. Lam. 8*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 49, núm. 6.1, pp. 176 y 177.

Según las instrucciones que la junta académica redactó para ilustrar este pasaje de la primera parte del *Quijote* (tomo I, cap. VIII, p. 58), se debía de situar en «un campo, y en él, dos frayles benitos sobre dos mulas grandes y lucidas, con sus quitasoles en la mano y unos anteojos de camino puestos en las caras. Don Quixote estará montado a caballo en acción de acometer con la lanza a uno de los frayles, el qual antes que llegue don Quixote a darle el golpe estará en acción de arrojarse de la mula al suelo, y el otro fraile irá huyendo en su mula. Detrás del frayle caído habrá un coche de camino con gente dentro y dos o tres de a caballo acompañándole, de los quales uno irá en una mula de alquiler muy flaca y fea. Detrás de don Quixote estará Sancho en ademán de apearse del Rucio a toda prisa. Se pondrán también por allí dos o tres mozos de mulas a pie. En un extremo del campo se dexará ver a lo lejos un lugar».

La escena, interpretada por Castillo a través de una composición sencilla, se centra en la escena principal, subordinando otros detalles a la lejanía. La figura de don Quijote sobre Rocinante marca una diagonal para batir al monje benedictino, quien, tumbado en el suelo, espera el fallo del hidalgo. Sitúa el carro al fondo, percibiéndose a su lado los jóvenes sobre las mulas. Sin embargo, no representa al otro fraile en ademán de huir. Para incluir todos los elementos señalados en la escena y no desviar la atención de la escena principal, recurre a su maestría a la hora traducir formas en la lejanía, con una impecable degradación de trazos y un estricto control del uso de la tiza, que golpea a las figuras del primer término, sobre todo en los brillos de la armadura de don Quijote y en las nubes del extenso celaje.

Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), que se conserva en la biblioteca de la Academia Española.



D. 514. DON QUIJOTE ACOMETE A UNOS MONJES BENEDICTINOS JUZGÁNDOLOS ENCANTADORES QUE LLEVABAN PRESA UNA DONCELLA EN UN COCHE QUE CASUALMENTE VENÍA SIGUIENDO EL MISMO CAMINO (II)

1774/1776.

213 x 145, en hoja de 302 x 212 mm.

Núm. inv. Mss. 417/2.

INS.: en la parte inferior, a tinta, comienza en el anverso y concluye en el reverso, "*en este pasaje llevaba D.n Quixote rodelas, y por lanza un tronco seco de un / árbol donde acomodó el hierro. / Los Monjes de S.n Benito sobre dos Mulas grandes, llevaban anteojos de cam.o/ y quitasoles / en el coche una señora Vizcaina,* [en la parte superior] *con sus criadas quatro o cinco de a cavallo lo acompañavan, / y dos mozos de mulas a pié, y uno de los de a cavallo era el Vizcaino q.e venia / en una Mula de alquiler flaca, y fea*".

Lápiz negro repasado con tinta a pluma sobre papel blanco verjurado con una filigrana compuesta por una cruz griega inscrita en un círculo con ocho bolas en el extremo de cada cruz, y encima, una cruz latina con travesaños en forma de trébol.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95, núm. 95.2, p. 266; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 49, núm. 6.2, pp. 178 y 179.

Segundo dibujo preparatorio ejecutado para la escena anterior. Mantiene todos los elementos de la composición con ligeras variantes: el fraile del suelo tiene ahora la cabeza cubierta, el otro benedictino cambia de posición, así como su mula; la lanza de don Quijote es más larga y su armadura le cubre las piernas y Sancho Panza está mejor colocado en el escenario, al haberse separado del primer término, apreciándose esta corrección sobre el papel.

Lleva una inscripción autógrafa del madrileño, en la que recoge presumiblemente las instrucciones que le habían sido entregadas para poder ejecutar el diseño, introduciendo ciertos pareceres del pintor que no están incluidos ni en las recomendaciones del texto ni en el libro de Cervantes.

Como en otros diseños ejecutados por el pintor sobre papel blanco, las líneas están repasadas con una punta y en su reverso hay rastros de carbón, para facilitar su calco. Muestra también en su eje vertical orificios con forma de rombo.

Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), que se conserva en la biblioteca de la Academia Española.



D. 515. DON QUIJOTE LE QUITA LA BACÍA A UN BARBERO CREYENDO QUE ERA EL YELMO DE MAMBRINO

1774/1776.

210 x 145 mm, en hoja de 270 x 183 mm.

Núm. inv. Mss. 417-15.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo. inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Gana D.n Quixote el Yelmo de Mambrino*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 1. cap. 21. Lam. 8*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 57, núm. 8.2, pp. 196 y 197.

Dibujo destinado a la ilustración de un pasaje de la edición del *Quijote* de la Academia de la Lengua de 1780, finalmente descartado y sustituido por otro ejecutado por Antonio Carnicero.

En las citadas instrucciones entregadas por la Academia a Castillo, se recomendaba situar la escena en «un campo y a un lado se pondrán algunos árboles y unos batanes. Por el campo irá huyendo a todo correr un hombre a pie con una chupa corta y sin sombrero: a alguna distancia estará [...]» La instrucción concluía sin llegar a señalar nada más, quizá por tener conciencia de que la ilustración podría tener varias interpretaciones, dejando vía libre al dibujante para que lo representase a su criterio. En primer término, se sitúa a don Quijote montado sobre Rocinante, encajándose sobre su cabeza la bacía que acaba de robar al barbero. A su lado y de pie Sancho, quien fija su mirada en la albarda del barbero que yace a sus pies. Entre ambos, un árbol, que, describiendo una curva hacia la derecha, enmarca la escena. Por la izquierda, en la lejanía, el barbero huye por un camino, girándose hacia el espectador.

Castillo desarrolla aquí una composición piramidal, cuyos vértices corresponden a los tres personajes del relato, rompiendo la simetría a través del árbol. Mantiene los caracteres del pintor; una construcción limpia en las figuras del primer término, que alegra con toques de clarión, y una degradación de los trazos en la lejanía, a través de una composición sencilla, libre de atavismos barrocos. El madrileño parece que ha tenido presente la lámina ejecutada por Charles-Antoine Coypel para las ediciones del *Quijote* de La Haya de 1744 y 1746.

El dibujo procede de la donación que Adolfo de Castro hizo a la Academia de la Lengua en 1871.



D. 516. DON QUIJOTE Y SANCHO PANZA SE ENCUENTRAN EN SIERRA MORENA UNA MALETA CON ROPA, DINERO Y UN LIBRO DE MEMORIA.

1774/1776.

210 x 145 mm, en hoja de 269 x 181 mm.

Núm. inv. Mss. 417-16.

INS.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Hallazgo de la Maleta de Sierra-Mor.ª*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 1. Cap. 23. Lam. 9*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95; SANTIAGO PÁEZ (2006), pp. 57 y 58, núm. 9.1, pp. 204 y 205.

Este diseño estuvo destinado a la edición del *Quijote* de la Academia de 1780, siendo finalmente sustituido por otro diseño ejecutado por Antonio Carnicero.

El dibujo ilustra un pasaje del segundo tomo de la primera parte del libro, por lo que no se conservan las indicaciones redactadas por los académicos para recrear el suceso. Según lo recogido en el capítulo XXIII de la obra cervantina (página 18), yendo don Quijote y Sancho

Panza por Sierra Morena, halló el hidalgo un cojín con una maleta en muy mal estado y siendo recogida por el hidalgo, Sancho registró su contenido. En su interior, el escudero halló varias ropas, un montón de escudos en monedas y un diario, que pidió para sí don Quijote.

En composición piramidal, con fuertes diagonales marcadas por la alienación de los dos protagonistas y la lanza que porta el hidalgo, se sitúa a don Quijote leyendo el libro de memoria hallado, mientras que Sancho, en el suelo, registra el contenido de la maleta. Maleza y rocas se distribuyen por el camino y un paisaje cubierto por el celaje se desarrolla en la lejanía.

El dibujo que finalmente ejecutó Carnicero es muy semejante, lo cual implica que debió de seguir fielmente las observaciones de los académicos y que el pintor salmantino siguió éste que tratamos.

El dibujo pertenece al álbum *Láminas para el Quijote* de Adolfo de Castro, donado en 1871 a la biblioteca de la Academia Española (Mss. 417).



D. 517. DOROTEA, FINGIENDO SER LA PRINCESA MICOMICONA, PIDE A DON QUIJOTE LA PONGA EN POSESIÓN DE SU REINO

1774/1776.
210 x 145 mm, en hoja de 262 x 181 mm.
Núm. inv. Mss. 417-10.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo. inv*.»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Pide Dorotea a D. Quixote q.e la resti-/tuya a su trono*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 2. Cap. 2. Lam. 2*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 58, núm. 11.1, pp. 222 y 223.

Este pasaje del *Quijote*, que ilustraría la edición llevada a cabo en 1780 por la Academia de la Lengua, fue grabado por Joaquín Ballester, según el dibujo que finalmente llegaría a ejecutar Antonio Carnicero. Está recogido del tomo segundo de la primera parte del libro (capítulo xxix, página, 118) y, por tanto, como el dibujo anterior, no se conservan las observaciones facilitadas por la Academia para ilustrar el suceso. En primer término y en composición piramidal, se representa a Dorotea, quien postrada ante don Quijote y fingiendo ser la princesa Micomicona, del reino de Micomicón (Etiopía), le suplica al hidalgo que la vengue del traidor que le había usurpado su reino. A su alrededor se representa a Sancho Panza y al barbero, quienes acentúan el carácter burlesco del pasaje. Rucio y un rostro, que aparece detrás de una roca, completan la escena en la lejanía, y un gran árbol, en su centro, enmarca el sarcástico pasaje.

Elena Santiago apunta, acertadamente, las semejanzas que existen entre esta ilustración y la imagen ideada por Charles-Antoine Coypel para las ediciones de La Haya de 1744 y 1746. El suceso, ejecutado finalmente por Carnicero, resultaría ser más narrativo en sus elementos transcritos, aunque no se dejan de percibir las influencias ejercidas por el diseño del madrileño. En el reverso se perciben rastros de tiza blanca que marcan el recuadro y algunas líneas de la composición.

El dibujo pertenece al álbum de Adolfo de Castro, que donó a la Real Academia Española en 1871.



D. 518. DON QUIJOTE QUEDA COLGADO POR UNA MUÑECA DEL CABESTRO DE RUCIO, POR INDUSTRIA DE MARITORNES

1774/1776.

205 x 145 mm, en hoja de 268 x 176 mm.

Núm. inv. Mss. 417-21.

INS.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo. inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*D. Quixote colgado p.r un agujero de la Venta. /tom. 2. Cap. 14. Lam. 3*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95, núm. 98.1, p 275; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 58, núm. 13.1, pp. 234 y 235.

Este dibujo preparatorio jamás llegó a constituir la lámina que ilustraría este pasaje del *Quijote* de la Academia de 1780, pues fue finalmente diseñado por el pintor José Brunete.

El asunto está recogido en el tomo segundo de la primera parte del libro (cap. XLIII, página 320) y no se conservan las recomendaciones redactadas por los académicos para su ejecución. La lámina ilustra un pasaje en donde don Quijote, subido sobre Rocinante, intenta socorrer a quien él pensaba era una doncella herida, en realidad Maritornes, quien,

atando al hidalgo por la muñeca con una lazada desde una ventana, le dejó a merced de los movimientos de su montura, y don Quijote creyó que era por un acto de encantamiento.

Castillo tuvo presente las estampas que sobre dibujos de Charles-Antoine Coypel sirvieron para ilustrar las ediciones del *Quijote* de La Haya de 1744 y 1746, publicadas por Pierre de Hondt, la edición de Arkstée & Merkus de Amsterdam y Leipzig de 1768 y las de Lieja de 1776 y 1782. El madrileño debió de conocer la estampa grabada por Jacob van Schley o Bernanrd Picart, aportando una mayor claridad compositiva, al aumentar la escala de las figuras. Eleva a tres el número de caballeros que se sitúan sobre sus monturas, añade dos cánidos en la parte inferior izquierda, cambia la postura del caballo del personaje situado más a la izquierda, colocando así a Rocinante en sentido inverso, como así lo indica el relato, elimina las figuras del primer término de la derecha, desplegando la figura de don Quijote en toda la vertical y, por tanto, que se aprecie más su posición inestable sobre la grupa de Rocinante, invierte la mano atada de don Quijote y la pierna sobre la que se apoya, la venta es más reducida y el paisaje merma hasta constituir únicamente una cadena montañosa en la lejanía. Todos estos cambios ofrecen un soplo de aire fresco a una composición estrechamente ligada, por lo demás, a la citada estampa.

La ilustración pertenece al álbum recogido en el Manuscrito 417 de la biblioteca de la Academia de la Lengua, donado por Adolfo de Castro a la docta institución en 1871.



D. 519. DON QUIJOTE DEFIENDE EN PÚBLICO QUE LA BACÍA QUE HABÍA QUITADO AL BARBERO ERA EL YELMO DE MAMBRINO (I)

1774/1776.

205 x 150 mm, en hoja de 268 x 184 mm.

Núm. inv. Mss. 417/9.

INS.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Disputa sobre el Yelmo de Mambrino*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 2. Cap. 16. Lam. 4*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

BIBL.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 55, núm. 14.1, pp. 238 y 239.

Dibujo preparatorio para una de las láminas que ilustrarían el *Quijote* de la Academia de la Lengua de 1780.

El asunto está tomado de la primera parte del libro (tomo segundo, capítulo XLIV, página 330) y relata el acoso infringido a Sancho por el barbero cuando le acusa en público de haber robado su bacía y albarda. En medio de la disputa, intercede don Quijote, quien advierte que la bacía era en realidad el yelmo de Mambrino, arrebatado al barbero en justo combate, y la albarda eran sus jaeces, entregados al escudero tras su derrota.

Don Quijote, a la derecha, sostiene con una mano la bacía mientras que con la otra señala la albarda, situada en el centro de la composición. Sancho se esconde detrás de su señor. A la izquierda se sitúan don Fernando y el cura, quien susurra al primero que siga el juego al hidalgo. En el centro de la representación, el madrileño sitúa a un anonadado barbero, escuchando atentamente las explicaciones de don Quijote. En un segundo término, se extiende el gentío, la fachada de una sobria casa por un flanco y por el otro un árbol. Cierra la composición una cadena montañosa y el celaje.

Muy equilibrado en sus partes y sin fuertes contrastes, la composición se configura a través de una pirámide. Elena Santiago apunta las semejanzas de este diseño con *La rendición de Breda* de Diego Velázquez (P1172, Museo Nacional del Prado).

El diseño forma parte del álbum *Láminas para el Quijote* de Adolfo de Castro, donado, en 1871, a la biblioteca de la Academia Española (Mss. 417).



D. 520. DON QUIJOTE DEFIENDE EN PÚBLICO QUE LA BACÍA QUE HABÍA QUITADO AL BARBERO ERA EL YELMO DE MAMBRINO (II)

1774/1776.

210 x 145 mm, en hoja de 291 x 213 mm.

Núm. inv. Mss. 417-6.

INS.: en el reverso, a lápiz negro, «*1r.ª*».

Lápiz negro repasado con tinta a pluma sobre papel blanco verjurado. Filigrana compuesta por los monogramas S.P. (Heawood 764).

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95, núm. 97.5, p. 273; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 55, núm. 14.2, pp. 240 y 241.

Segundo dibujo preparatorio para ilustrar el pasaje anterior. Muestra de nuevo señales de haber sido clavado (cortes en su eje vertical y orificios en forma romboidal), al igual que otros dibujos llevados a cabo durante esta fase de preparación. No se registran cambios sustanciales respecto al diseño anterior, tal vez un aire más solemne en los protagonistas. En el reverso se sitúa un apunte del rostro de una mujer.



D. 521. UNOS CUADRILLEROS INTENTAN PRENDER A DON QUIJOTE EN VIRTUD DE UN MANDAMIENTO QUE HABÍA DADO EN SU CONTRA LA SANTA HERMANDAD POR HABER LIBERADO A LOS GALEOTES

1774/1776.

210 x 145 mm, en hoja de 269 x 177 mm.

Núm. inv. Mss. 417-22.

INS.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*Prenden los Quadrilleros a D.n Quixote*»; más abajo, a lápiz negro, «*tom. 2. cap. 17. Lam. 5*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95; SANTIAGO PÁEZ (2006), pp. 55 y 56, núm. 15.1, pp. 244 y 245.

Este diseño jamás llegó a ilustrar edición del *Quijote* de la Academia de 1780, al ser sustituido por otro ejecutado por Antonio Carnicero. Castillo representa en esta obra el momento en el que, tras la disputa de la bacía y la albarda, se produce una gran pelea en la venta. En la reyerta, un miembro de la cuadrilla le enseña a don Quijote una orden de prisión que tenía contra un hombre que había liberado a unos galeotes, al cual identifica con el hidalgo, y éste, enfurecido, le agarra por el cuello (parte I, tomo II, cap. XLV, p. 336).

Castillo vuelve a reducir la escena a un triángulo compositivo, en cuyo centro sitúa a don Quijote estrangulando al cuadrillero que le había acusado y a quien va en su ayuda otro de sus compañeros. A la izquierda tres mujeres, que se vienen a identificar con la ventera, su hija, Maritornes, Dorotea, Luscinda o Clara, y a sus pies, pegándose, Sancho y el barbero. En el otro extremo, el cura y otro personaje que le acompaña observan la escena.

Tal vez, como así señala Elena Santiago, la escena peque de cierto estatismo y, en este caso, el diseño de Carnicero cumpla mejor con las expectativas del relato, pues introduce un mayor número de figuras, con diferentes gestos y expresiones, aportando una mayor confusión a la escena.

La ilustración pertenece al álbum recogido en el Manuscrito 417 de la biblioteca de la Academia de la Lengua, donativo de Adolfo de Castro a la docta institución (1871).

D. 522. Don Quijote llega a su aldea sobre un carro creyendo que le llevan encantado (tomo I, fig. 75)

1774/1776.

210 x 145 mm, en hoja de 302 x 214 mm.

Núm. inv. Mss. 417-24.

Ins.: en la parte inferior, a lápiz rojo, «*Encantamiento de Don Quixote*»; más abajo, a lápiz rojo, «*tom. 1º. Cap 47. Lamina 6ª*»; en el reverso a lápiz negro, «*2 rs*».

Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel verjurado agarbanzado. Filigrana con las iniciales XIV (Heawood 2745).

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), pp. 56 y 57, núm. 17.1, pp. 156 y 257.

Finalmente, este dibujo preparatorio, que sirvió para ilustrar un pasaje de la edición del *Quijote* de la Academia de 1780, fue llevado a cabo por Bernardo Martínez del Barranco, por lo que, con tan sólo esta muestra de encaje, es difícil poder saber cómo hubiese evolucionado esta ilustración en manos de José del Castillo.

El asunto está recogido en la primera parte del libro (tomo II, cap. LII, página 405), donde se relata el regreso de don Quijote a su casa, engañado por el cura y el barbero, quienes le informan que está encantado y deben de encerrarle en una jaula para conducirle a su hogar. Unos mozos suben la jaula sobre un carro tirado por bueyes. En el engaño, les asiste el ventero, quien se ha vestido de mago. La ventera, su hija y Maritornes fingen despedirse con llantos y sollozos, ante la atenta presencia, al fondo, de Sancho Panza.

El madrileño asienta correctamente el carro en el escenario y con su técnica predilecta, el lápiz rojo, recrea una panorámica con la fachada de la venta y las figuras de alrededor. Los mozos se acercan a los atlantes que Castillo pudo estudiar en la *Loggia* del Casino Borghese

de Roma, que ya había empleado en los sayones de la decoración del cascarón de la iglesia de Santa Cruz de Madrid.

El dibujo de Barranco recoge un momento del relato que sucede inmediatamente después, cuando don Quijote llega a su villa, tras seis días de viaje, siendo recibido por varias personas del pueblo, entre los que se encuentran Sancho Panza y su mujer, su sobrina y su ama, quienes, con poses dramáticas, culpan a los libros de caballería de las desgracias del hidalgo.

La ilustración pertenece, desde 1871, a la biblioteca de la Academia de la Lengua, por legado de Adolfo de Castro.



D. 523. Don Quijote pierde el juicio con la lectura de libros de caballerías y resuelve hacerse caballero andante (I)

1775.

210 x 145 mm, en hoja de 270 x 182 mm.

Núm. inv. Mss. 417/8.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*D.n Quixote pierde el juicio por la lectura de los libros de Caballeria. | tom. 1. Lam. 2*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207;

Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 95.1, p. 265; Santiago Páez (2006), pp. 46 y 47, núm. 3.1, pp. 154 y 155.

En las instrucciones escritas por la Academia de la Lengua con el fin de ilustrar la edición del *Quijote* de Cervantes de 1780, se recomendaba para el presente pasaje de la primera parte del libro (tomo I, cap. I, p. 4) representar a «Don Quixote en traxe de paysano metido en su cuarto a donde habrá un estante con libros y estará sentado al bufete leyendo un libro con mucha atención y cuidado; junto a la silla estará un galgo echado en el suelo, en una pared del cuarto estará colgada una percha y en ella puesta un lanzón y una espada, y en el suelo, como caído, un morrión viejo sin celada y algunas piezas de la armadura antigua. El trage de don Quixote será un sayo o casaca hueca y larga de paño entrefino, unos calzones de lo mismo anchos y de fuelle, su valona en el cuello y en los pies unas chinelas o zapatos sin orejas. Se pintará a don Quixote como de edad de 50 años, alto y delgado de cuerpo, muy seco de rostro, entrecano, estirado y avellanado de miembros, la nariz aguileña y algo corva, los bigotes grandes, negros y caídos y en los ojos se le ha de conocer que está loco».

Castillo no se ajusta a las citadas observaciones, pues representa a don Quijote en actitud declamatoria, comentando algún pasaje del libro que está leyendo o participando de su acción. Tampoco se le representa con el sayón que debía de vestir.

En una magistral lección compositiva, el pintor ha trazado las líneas generales de perspectiva para situar al protagonista en la estancia, colocando al hidalgo en el centro. Difiere en la forma de tratar los diferentes objetos de la escena, mediante el grosor de los trazos y el uso del clarión, para las luces y los reflejos de las superficies, según se sitúan en el primer término o quiere enfatizar su importancia (véase la lanza y la espada colgada del perchero).

El dibujo procede del álbum de *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), que se conserva en la biblioteca de la Academia Española.



D. 524. DON QUIJOTE PIERDE EL JUICIO CON LA LECTURA DE LIBROS DE CABALLERÍAS Y RESUELVE HACERSE CABALLERO ANDANTE (II)

1775.
210 x 145 mm, en hoja de 320 x 230 mm.
Núm. inv. Mss. 417/1.
Lápiz negro repasado con tinta a pluma sobre papel blanco verjurado.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95, núm. 95.2, p. 266; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 47, núm. 3.2, pp. 156 y 157.

Segundo dibujo preparatorio sobre el asunto anterior. Castillo se concentra en definir los rasgos del hidalgo, suaviza su expresión y concentra su interés en la lectura; modifica la colocación de los libros encima de la mesa, así como el paño y algunos elementos de la armadura. Cambia la posición del cuadro que pendía sobre la librería, situándolo ahora a modo de sobrepuerta en la estancia. Muestra cortes romboidales en su eje vertical, signo indicativo de que hubo de estar clavado, y las líneas básicas del dibujo han sido repasadas con una punta, marcándose en el reverso del papel, donde hay rastros de carbón, lo que prueba que fue calcado para trasladarse a otro soporte. Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución.

D. 525. DON QUIJOTE PIERDE EL JUICIO CON LA LECTURA DE LIBROS DE CABALLERÍAS Y RESUELVE HACERSE CABALLERO ANDANTE (III) (TOMO I, FIG. 76).

1775.

212 x 145, en hoja de 280 x 185 mm.

Núm. inv. Cerv. 13-v-3/2.

INS.: en el ángulo inferior izquierdo, a tinta, «*Josef del Castillo, inv.*" *Y dib.º* año de 1775»; más abajo en el centro, a tinta, «*Se le trastorna el juicio a Don Quixote, con la continua lección en los libros de Caballerias y determina hacerse Cavallero Andante. tom. 1. Cap. 1. Lam. 3*».

Tinta negra aplicada a pluma y aguadas con pincel sobre papel amarillento verjurado.

Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95; SANTIAGO PÁEZ (2006), pp.46 y 47, núm. 3.3, pp. 156 y 158.

Dibujo de presentación del asunto propuesto en los dos diseños anteriores con el fin de ser aprobado por la Junta de la Academia. Vuelve a introducir ligeras variaciones respecto a sus dibujos previos: introduce dos libros en el suelo cerca del galgo y un travesaño roto en la silla (en referencia a su extrema pobreza y a su inestabilidad mental).

La obra de una calidad excepcional, por los soberbios contrastes que presenta y el tratamiento de las diferentes calidades de los objetos, ingresó el 7 de junio de 1915 en la Biblioteca de Catalunya por donativo de Isidro Bonsoms.



D. 526. Dorotea es descubierta por el cura y el barbero (I)

1776.

205 x 150 mm, en hoja de 268 x 184 mm.

Núm. inv. Mss. 417/18.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro, «*Castillo inv.*»; más abajo en el centro, a lápiz negro, «*El Cura y el Barbero descubre a Dorotea»;* más abajo, a lápiz negro, «*tom. 2. Cap. 1. Lam. 1*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 97.2, p. 272; Santiago Páez (2006), pp. 52 y 53, núm. 10.1, pp. 210 y 211.

El asunto propuesto para este dibujo se recoge en el segundo tomo de la primera parte del *Quijote* (cap. xxviii, pp. 93 y 94) y relata el momento en el cura descubre que en realidad la persona que se estaba lavando los pies en un arroyo, sobre un peñasco y a los pies de un fresno, era Dorotea y no un labrador.

Castillo se inspira en una composición ejecutada por Charles-Antoine Coypel para un tapiz de 1734, grabada 10 años después en una colección que debía de ilustrar en 22 láminas la obra del *Quijote*. Elena Santiago señala que, posiblemente, el pintor tuviese acceso a la edición del *Quijote* publicada en La Haya en 1746 por Pieter Hondt, con diseños de Jocob van der Schley, a pesar de que, como así señala, la composición quede bastante estática, y eso que el madrileño enfatiza las expresiones y aporta un mayor dinamismo a la escena.

El dibujo corresponde a uno de los ejemplares que se conservan en el álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), hoy en su biblioteca.



D. 527. DOROTEA
1776.
170 x 125 mm.
Núm. inv. Mss. 417/19.
INS.: en el ángulo inferior derecho, a tinta, «*2 r.ª*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 135; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), p. 10; PÉREZ SÁNCHEZ (1986), p. 358; LENAGHAN (2003), pp. 91, 99 y 207; SANTIAGO PÁEZ (2005), pp. 92-95, núm. 97.3, p. 272; SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 53, núm. 10.2, pp. 212 y 213.

Sobre un papel teñido de azul, Castillo realiza un estudio parcial de la figura de Dorotea, en sentido inverso y de perfil a como la había representado en el diseño anterior, estando más en sintonía con la obra siguiente.



D. 528. Dorotea es descubierta por el cura y el barbero (II)
1776.
205 x 150 mm, en hoja de 271 x 172 mm.
Núm. inv. Mss. 417/20.
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 97.4, p. 273; Santiago Páez (2006), p. 53, núm. 10.3, pp. 212 y 214.

Segundo dibujo preparatorio para ilustrar el citado pasaje de la obra cervantina. Castillo invierte la composición y gira hacia la derecha la figura de Dorotea para que sus pies se sumerjan en el agua del arroyo. Con una mano sujeta un fardo y con la otra se retira el cabello de la cara. Su mirada, ahora de perfil, se dirige a los personajes que la observan detrás de un árbol. Éstos, más distanciados, se ajustan a la oquedad que deja el fresno bajo el cual se sitúa la muchacha. Debe de destacarse el tratamiento del agua, cuyas ondas y reflejos traduce acertadamente con toques de tiza.



D. 529. Dorotea es descubierta por el cura y el barbero (III)
1776.
205 x 170 mm, en hoja de 270 x 185 mm.
Núm. inv. Mss. 417/17.
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color azul.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 97.1, p. 271; Santiago Páez (2006), pp. 53 y 54, núm. 10.4, pp. 212 y 215.

Con este dibujo, Castillo plantea un tercer tratamiento para ilustrar el pasaje señalado en los números anteriores. Vuelve a introducir algunas modificaciones, poniéndolo en estrecha relación con el siguiente diseño.



D. 530. Dorotea es descubierta por el cura y el barbero (IV)
1776.
205 x 170 mm, en hoja de 300 x 211 mm.
Núm. inv. Mss. 417/4.
Lápiz negro repasado con tinta a pluma sobre papel blanco verjurado. Filigrana, compuesta por una cruz inscrita en almendra flanqueada por dos leones rampantes y doble circunferencia, la primera con las letras SP, la inferior con el número 2 (fabricación genovesa).
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95, núm. 97.5, p. 273; Santiago Páez (2006), p. 54, núm. 10.5, pp. 216 y 217.

Este dibujo se identifica con uno de los estudios finales para la lámina que debía de ilustrar el asunto señalado en los números anteriores. Sobre el papel blanco, presenta los ya indicados recortes en forma de rombo en su eje vertical y rastros de lápiz en su reverso, lo que demuestra, como en otros casos, que fue calcado para su traslado a otro soporte.

Muestra ligeras variaciones con el diseño definitivo. Se ha reducido el espacio que se había destinado al arroyo. Dorotea se aparta el cabello de la cara con la otra mano y ha soltado el fardo que sostenía, además sus pies están fuera del agua. El tronco del fresno es más recto e introduce un arbusto, para acentuar la curva que creaba el árbol destinado a

enmarcar la composición, estando la copa de éste muy acentuada, por la acción del viento. Ha aumentado el número de figuras que acompañan al cura y al barbero y la línea del paisaje se sitúa más baja, eliminando gran parte de la arboleda.

Elena Santiago señala que, para la ejecución de la figura de Dorotea, Castillo hubo de tener presente la *Afrodita agachada*, que pudo haber estudiado en Roma durante su segundo viaje como pensionado por la Academia.

Procede del álbum *Láminas para el Quijote* que Adolfo de Castro regaló a la docta institución en 1871 (Manuscrito 417), conservado en la biblioteca de la Academia.

D. 531. Dorotea es descubierta por el cura y el barbero (v) (tomo i, fig. 77)

1776.

210 x 145 mm, en hoja de 270 x 180 mm.

Núm. inv. Cerv. 13-v-3/5.

Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a tinta, «*Josef del Castillo, lo inv.º y dibujo A.º de 1776*»; más abajo en el centro, a tinta, «*El Cura y el Barbero descubren a Dorothea*»; más abajo, a tinta, «*tom. 2º. Cap. 1º. Lam. 1ª*».

Tinta negra aplicada a pluma y aguadas con pincel sobre papel amarillento verjurado.

Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Bibl.: Martínez Iborra (1933), p. 135; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), p. 10; Pérez Sánchez (1986), p. 358; Lenaghan (2003), pp. 91, 99 y 207; Santiago Páez (2005), pp. 92-95; Santiago Páez (2006), p. 54, núm. 10.6, pp. 216 y 218.

Este dibujo de presentación del pasaje recogido en los números anteriores conserva todos los elementos señalados en entradas antecedentes, añadiendo ligeras variaciones en el fardo, las rocas situadas al pie del arroyo y el grupo del cura, que vuelve a reducirse, como así se indica en el pasaje, a dos figuras.

Obra de exquisitos matices por el buen uso que hace el pintor de la aguada, donde se conjuga a la perfección el tratamiento de los diferentes campos.

Fue donado a la biblioteca de Catalunya por Isidro Bonsoms en 1915.



D. 532. David y Abigail

h. 1777.

310 x 480 mm.

Núm. inv. 679.

Ins.: arriba a la izquierda, a lápiz negro, «*Legajo 7*»; arriba a la derecha, a lápiz negro, «*Nº 17*»; abajo a la izquierda, a tinta china, «*Jordan en el Retiro*»; abajo a la derecha a tinta china, «*Castillo dibub.*»

Lápiz rojo y clarión sobre papel verjurado amarillento.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 390, p. 26.

En formato semicircular, tal vez imitando la decoración al fresco de una bóveda de medio punto, Castillo reproduce, como así se indica en la inscripción del soporte, una obra desaparecida de Luca Giordano que se encontraba en el real sitio del Buen Retiro. Como apunta Pérez Sánchez, quizá corresponda a una de las composiciones situadas, según lo señalado por Ponz, en la sala de la corte.

En clara sintonía con el número siguiente, está ejecutado a lápiz rojo mediante trazos cortos y discontinuos, aplicando toques a tiza muy localizados con los que reproduce las luces y reflejos de la composición.

Probablemente, Castillo copiase esta pintura cuando, por iniciativa propia y mientras trabajaba en la restauración de las pinturas de la bóveda del Casón del Buen Retiro, se dispuso a adentrarse en el estudio de la obra del maestro partenopeo con el fin de trasladar algunas de sus obras al aguafuerte. Procede de las colecciones reales.



D. 533. El cántico de Miriam
h. 1777.
282 x 465 mm.
Núm. inv. 680.
Ins.: arriba a la izquierda, a lápiz negro, «*Legajo 7*»; arriba a la derecha, a lápiz negro, «*Nº 18*»; abajo a la izquierda, a tinta china, «*Jordan inv. Castillo del*».
Lápiz negro y clarión sobre papel agrisado verjurado.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 391, p. 28.

Compañero del anterior y, posiblemente, su *pendant*; Castillo vuelve a recoger una composición, no identificada, de Luca Giordano, aunque en esta ocasión está ejecutada a lápiz negro.

El dibujo posee una cuadrícula impresa aplicada con un ligero trazo y, en el reverso, rastros de carbón para calcarlo en otro soporte, lo que refuerza la idea de que pensaba ser grabada. Se debe de datar, como el anterior, en los años finales de 1770. En el Museo del Prado existe un lienzo de Giordano con el mismo asunto (P0159). Procede de las colecciones reales.

Dibujos para composiciones grabadas por José del Castillo (d. 534-536) [véase capítulo 7.6]



d. 534. Descanso en la huida a Egipto

1777/1778.
290 x 215 mm.
Pluma y tinta china sobre papel ahuesado. Filigrana de origen holandés «C & I Honning».
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Blas, Ciruelos y Matilla (2002), núm. 64, pp. 145 y 146.

Entre las obras grabadas por José del Castillo en 1779, figuraba este *Descanso en la huída a Egipto*, según el original de Luca Giordano que se conservaba en el oratorio privado del rey en el Palacio del Buen Retiro. Esta obra se identifica con un dibujo preparatorio ejecutado por el madrileño para su traslado al aguafuerte. El original se conserva en la actualidad en el Palacio real de Aranjuez (PN. núm. 10029199).

Ejecutado con una técnica preciosista, a base de tinta china, se perciben ciertas diferencias con la estampa definitiva: la postura de la Virgen está más inclinada, la cabeza de san José más de perfil y el angelote de la esquina superior derecha no se recuesta, sino que se asoma entre las nubes. Muestra de forma sutil las sombras de las figuras, lo que probaría que se trata de un primer acercamiento al dibujo definitivo, a pesar de la técnica utilizada. Procede de la colección Rodríguez Moñino-Brey.

D. 535. Descanso en la huida a Egipto (tomo I, fig. 86)

1777/1778.
290 x 215 mm, en hoja de 325 x 236 mm.
s/núm.
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel verjurado. Filigrana de origen holandés «C & I Honning».
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Inédito.

A pesar de emplear técnicas secas, más propio del encaje que del dibujo final, este segundo diseño del *Descanso en la huída a Egipto* se acerca más a la estampa definitiva, por cuanto el madrileño viene a encajar definitivamente todos sus elementos. Castillo trabaja aquí concienzudamente sobre las líneas del dibujo, marcando más unos trazos que otros, lo que le facilitaría, posteriormente, trabajar sobre el cobre, incidiendo más o menos con el buril y controlando la acción del ácido.

Adquirido por la Galería Martínez & Avezuela de Madrid, ha sido comprado recientemente por la Fundación de Amigos del Museo del Prado con destino al Gabinete de dibujos de la pinacoteca.

D. 536. La cena de Emaús (tomo I, fig. 88)

1778.
230 x 320 mm, en hoja de 250 x 328 mm.
Núm. inv. DIB/13/4/22.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro con letra del siglo XIX, «*Matheo Zerezo*»; en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro con letra del siglo XIX, «*José del Castillo lo dibujo 1778*».
Lápiz negro y lápiz rojo obre papel verjurado amarillento.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: Barcia (1906), núm. 935; Martínez Iborra (1933), pp. 131 y 137.

Copia de una obra del pintor burgalés Mateo Cerezo que se conservaba en el refectorio del convento de los Agustinos Recoletos en Madrid, hoy en día desaparecida. Este diseño preparatorio fue ejecutado por José del Castillo para grabarlo él mismo y ponerlo a la venta al público.

Muestra similitudes técnicas con el número anterior, en base a ligeros trazos aplicados con lápiz negro que repasa a lápiz rojo para delimitar los planos pictóricos. Su acabada presentación lleva a pensar que se trataría de uno de los últimos estudios en los trabajó el madrileño a la hora de embarcarse en su propia empresa calcográfica.



D. 537. VIRGEN CON NIÑO
1777/1783.
342 x 472 mm (reverso).
Núm. inv. DIB/13/6/2.
INS.: en el lateral izquierdo, en sentido horizontal, a tinta china con letra del siglo XIX, «*Madrid-1879*»; en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro, «*dib 2006*».
Lápiz negro, clarión y tinta bugalla sobre papel verjurado amarillento.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: BARCIA (1906), núm. 2.006.

Trazado con ligeras líneas de lápiz negro y silueteado a tinta, José del Castillo ha representado (en el reverso de D. 15) la copia de la Virgen sosteniendo al niño Jesús, una escultura sin identificar.

El madrileño ha cubierto las zonas de sombra con gruesos trazos de lápiz negro, enfatizándolos después con trazos lineales que contrastan con los toques de tiza utilizados para resaltar las luces.

Es probable que este diseño estuviese destinado a ser grabado. Por su tratamiento, debe de fecharse a finales de la década del setenta o comienzos de la del ochenta.

Dibujos preparatorios para las pinturas destinadas a la serie de tapices para la decoración de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo (d. 538-541) [véase capítulo 7.7]

d. 538. Petimetre (tomo i, fig. 94)

1777/1779.
310 x 193 mm.
Núm. inv. MNAC/GDG/27192/D.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta china, «*Nº 3849*».
Carbón, lápiz negro y clarión sobre papel verjurado teñido de color verdoso.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Bibl.: Mateu Pla (1960), núm. 52, p. 19; Alcolea (1961-1962), pp. 175-182; Maragall i Mira, Nadal i Ferreras y Sureda (1987), núm. 108, p. 426; Bassegoda (1992), núm. 22, p. 101.

Considerado en su día obra del pintor catalán Fransenc Tramulles, Pérez Sánchez lo restituyó al catálogo de José del Castillo y lo identificó con el estudio de una de las figuras que integran *El parque del Retiro con paseantes*, destinado a un tapiz para la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid (véase p. 82).

La figura se sitúa a la izquierda del lienzo y pertenece al grupo del vendedor de flores, quien, según Castillo, corto de vista, busca una moneda para poder pagar al florista que está a su lado.

Castillo sigue el sistema de trabajo empleado por Mengs, al estudiar cada figura de forma independiente para más tarde conjugarlo todo en la obra final, según lo ideado en un boceto de presentación. Como en otras ocasiones, trabaja la figura del natural con trazos cortos y discontinuos de lápiz negro, marcando su silueta y las sombras con ligeros toques de carbón, para después aplicar las luces y reflejos de la figura con puntos de clarión.

Procede de la colección de Raimon Casellas, habiendo ingresado en el museo en 1911.



D. 539. Hombre con casaca y apunte de un joven
1779.
256 x 194 mm.
Núm. inv. MNAC/GDG/27188/D.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo a tinta china, «*Nº 710*».
Lápiz negro y clarión sobre papel amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Bibl.: Bassegoda (1992), núm. 23, p. 102.

De pie y en posición ladeada, aunque dirigiéndose al espectador, se representa un hombre a la moda francesa señalando hacia su lado izquierdo. Junto a él y apenas esbozado, el madrileño construye el rostro de un joven con sombrero de ala recogida y parte de su brazo, del cual, se distingue la mano.

Como en el número anterior, estos dos apuntes del natural se identifican con sendas figuras que pueblan *Un paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro* y la *Naranjera y dos majos junto a la fuente del Abanico*, destinadas a la serie tapices de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio real del Pardo.

Dado que los lienzos pertenecen a distintas entregas, julio de 1779 y abril de 1780, y que están ejecutados con técnica y recursos semejantes, se deben de fechar a comienzos de 1779.

Castillo ejecuta ambas figuras con una técnica preciosista, a través de trazos abreviados de lápiz negro, sobre las que después aplica las luces mediante el uso de la tiza.

Procede de la colección de Raimon Casellas ingresando en el museo en 1911.



D. 540. Dos damas
1779.
280 x 387 mm.
Núm. inv. DIB/13/4/74.
Lápiz negro y clarión sobre papel teñido de marrón grisáceo.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: Barcia (1906), núm. 819; Boix (1922), núm. 71, p. 29; Held (1971), núm. 240, p. 140; Morales y Marín (1995), núm. 364, p. 182; Muller y Matilla (2006), fig. 77, p. 234.

Este estudio de dos figuras femeninas fue atribuido a Francisco Bayeu por Barcia. Atribución que siguió Morales y Marín y más recientemente Muller, a pesar de que, años antes, Jutta Held lo adscribiese, con buen criterio, a José del Castillo, al relacionarlo con *El paseo a la orilla del estanque del Buen Retiro*, perteneciente a la serie que tratamos. Priscilla Muller llegó incluso a relacionarlo con *El paseo de las Delicias* de Francisco Bayeu (A3329, Hispanic Society de Nueva York).

El diseño se centra en las dos damas que se sitúan en el centro de la citada composición, aunque en posición invertida. La figura de la izquierda se identifica dentro del grupo que acompaña a un militar, que, con un abanico, señala a la figura de la derecha.

Mantiene las características de los dibujos anteriores, aplicando con maestría tanto los trazos con los que construye las figuras como las luces con las que refuerza sus volúmenes.

Procede de la colección Carderera como señala el sello impreso sobre el diseño.



D. 541. Figura femenina
1780.
315 x 189 mm.
Núm. inv. MNAC/GDG/27193/D.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a tinta china, «*Nº 3850*».
Lápiz negro y clarión sobre papel color verdoso.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Bibl.: Mateu Pla (1960), núm. 52, p. 19; Alcolea (1961-1962), pp. 175-182; Maragall i Mira, Nadal i Ferreras y Sureda (1987), núm. 107, p. 424; Bassegoda (1992), núm. 21, p. 100.

Al igual que el *Petimetre*, este apunte del natural fue considerado obra del pintor catalán Francesc Tramulles, siendo repuesto a José del Castillo por Pérez Sánchez.

Como los dibujos anteriores, pertenece a la serie que tratamos y se identifica con un estudio parcial de la figura central de la *Bollera en la puerta de San Vicente*.

Se debe de destacar en esta ocasión el uso que la tiza ejerce sobre la textura de las telas.

Procede de la colección Raimon Casellas, ingresando en el museo en 1911.



D. 542. Dios padre en gloria
h. 1780
220 x 170 mm.
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Colección particular
Bibl.: *Subastas Segre*, Madrid, 18-12-2007, lote 42.

Estudio parcial de la figura sedente de Dios padre entre nubes, rodeado de angelotes y cabezas aladas de querubines. La concentración marginada de las figuras en un extremo del soporte, permite sospechar que se trata de un diseño preparatorio para una obra de mayor envergadura.

Es obra que se puede atribuir a Castillo y situarla en un período avanzado de su producción (véase la forma en que están resueltas las manos y la cabeza de Dios padre). Se debe de destacar el extraordinario y efectista uso que hace del lápiz rojo, así como las formas de los angelotes y de las nubes. Llama poderosamente la atención sus similitudes con los grupos de Gloria que Mengs realizó para sus diferentes versiones de la Anunciación. Su precio de salida en la subasta alcanzó los 2.200 euros.

D. 543. San Eugenio arzobispo de Toledo [véase capítulo 7.8] (tomo I, fig. 99)
1781.
411 x 286 mm.
Núm. inv. D00687.

Ins: ángulo superior izquierdo, a lápiz negro con letra del siglo xix, «*Legajo 7*», al otro extremo, con lápiz negro, «*nº 7*»; ángulo inferior derecho a tinta bugalla, «*Castillo*».
Lápiz rojo y clarión sobre papel gris verdoso verjurado.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 124, p. 25; Reuter (2006), tomo ii, p. 683; Agüero (2014), fig. 16, p. 506.

En posición sedente con túnica y palio, se representa un santo recibiendo la inspiración divina. Mantiene la mirada en alto y porta una pluma en su mano derecha, con la que se prepara para escribir un libro abierto que se sitúa sobre unas rocas.

La figura bien construida por Castillo, sin el esquematismo propio de sus primeros años, centra su estudio en el rostro, las manos y los pliegues del manto, lo que permite fechar este diseño a comienzos de los años ochenta. Con buen criterio, Cristiana Agüero llega a relacionar al santo representado con san Eugenio arzobispo de Toledo, protagonista del cuadro ejecutado por Castillo para presidir el altar de una de las saletas de enfermería del Hospital General de Madrid (1781), del que esta obra puede que sea su dibujo preparatorio. Está en íntima relación con el san Agustín ejecutado para la iglesia de San Pedro de la villa de Urrea de Gaén en Teruel (hoy en día destruido), lo que reforzaría su identificación, ya que el duque de Híjar, además de hermano mayor de la real junta de Hospitales, fue el encargado de contratar las pinturas para la iglesia de su villa ducal.

Procede de las colecciones reales.

Dibujos para la edición traducida y anotada de Diego Rejón de Silva sobre los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti (544 y 545).

d. 544. Leonardo da Vinci (tomo i, fig. 78)

h. 1784.
185 x 122 mm sobre papel de 190 x 127 mm.
Ins.: en el pergamino que sujetan los angelotes, a lápiz negro, «*LEONARDO DE VINCI / PINTOR FLORE*[...]»; en el ángulo inferior derecho fuera del marco, a tinta bugalla con letra del siglo xix, «*Juan del Castillo f*».
Lápiz negro sobre papel verjurado amarillento.
José de la Mano Galería de Arte. Madrid.
Bibl.: López Ortega (2019), núm. 25, pp. 111-116.

José del Castillo ejecutó este diseño con el fin de ilustrar la edición traducida y anotada de Diego Antonio Rejón de Silva sobre los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti (véase catálogo de grabados). El pintor madrileño sigue el retrato del florentino ejecutado por Nicolas Poussin para el frontispicio de la edición de su tratado de 1651. Si bien mantiene al efigiado en un óvalo, de busto y de perfil, la guirnalda decorativa

cubre sólo la mitad derecha del marco, introduciendo varios elementos alegóricos a sus pies que aluden a las artes que practicó en vida. Así se pueden identificar, una paleta y unos pinceles, en clara alusión al arte de la Pintura, un martillo y un cincel, en referencia a la Escultura, una escuadra para aludir a la Arquitectura, una lira y una partitura, en referencia a la Música, y un libro y un pergamino, en su faceta de tratadista, científico, filósofo y poeta. Completa la composición, dos angelotes que sostienen un pergamino parcialmente enrollado donde se inscribe el nombre del efigiado.

La ejecución del diseño a base de trazos cortos y discontinuos con la punta del lápiz muy biselada, marcando unas líneas más que otras, el uso de líneas paralelas para reproducir las sombras y la construcción de ciertos elementos formales, permiten considerar que es obra indudable de José del Castillo. Habría que destacar el parecido de los angelotes con aquéllos que ejecutó en estuco Leonardo Retti para la nave de la iglesia de Il Gesù en Roma y que en tantas ocasiones transcribió el madrileño a lo largo de las páginas de sus cuadernos italianos.



D. 545. Leon Battista Alberti

h. 1784.

181 x 119 mm, sobre papel de 194 x 130 mm.

Ins.: en la cartela a modo de pergamino debajo del retrato, a lápiz negro, «*LEON BAUTISTA ALBERTI /ARQUITECTO FLORENTINO*»; en el ángulo inferior derecho fuera del marco, a tinta bugalla con letra del siglo XIX, «*J. del Castillo.*».

Lápiz negro sobre papel verjurado amarillento.

José de la Mano Galería de Arte. Madrid.

Bibl.: López Ortega (2019), núm. 26, pp. 111-116.

Como el retrato de *Leonardo da Vinci,* este primer esbozo, realizado por José del Castillo, estuvo destinado a la ejecución del retrato que precede la traducción de la vida de Leon Battista Alberti redactada por Rafaelle du Fresne en la edición anotada de los tratados de pintura de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti llevada a cabo por Diego Antonio Rejón de Silva.

Castillo sigue el grabado de Charles Errard, según el dibujo ejecutado por Nicolas Poussin, pero transforma el formato rectangular con esquinas en chaflán, donde se inscribe el retratado, en un óvalo moldurado con decoración de perlas. Elimina las guirnaldas y cintas que parten de un mascarón situado en su parte superior y, en su lugar, sitúa una cinta decorativa con broche, muy semejante al motivo empleado en el remate de los tapices destinados al dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid. Mantiene el pergamino parcialmente enrollado con la identificación del efigiado, mostrando ligeras variantes en la inscripción, y enriquece los flancos del óvalo con elementos alusivos a las materias artísticas tratadas por Alberti: un compás, una paleta con varios pinceles, una máscara trágica, plumas de ave para escribir y libros; similar en conjunto al dibujo preparatorio del retrato de Miguel de Cervantes que ejecutó el pintor con destino a la ilustración de la edición del *Quijote* de la Academia Española de la Lengua de 1780 (véase D. 505).

Al igual que su pareja, son perceptibles las líneas de la cuadratura del diseño en cuatro cuarteles para encajar el dibujo y después trasladarlo a un nuevo soporte. Y como aquél, construye las formas a través de trazos suaves, sobre los que después regresa repasando puntos concretos, que alegra mediante el característico uso de líneas paralelas para el sombreado, creando un sutil y exquisito juego de luces y sombras. Tiene también en común con el anterior retrato la inscripción apócrifa a tinta que se registra en el ángulo inferior derecho del soporte, que si bien señala en éste como autor de los diseños a «J. del Castillo», en el de da Vinci se indica que es «Juan del Castillo», posiblemente por la interpretación de alguna inscripción oculta hoy en día en el dorso del papel original, al estar la obra adherida a un cartón en el que se inscribe una cita fechada en 1913 que informa sobre la pertenencia de ambos dibujos a la antigua colección del marqués de Casa Torres en Madrid.

Dibujos preparatorios para las pinturas destinadas a la serie de tapices para la decoración del dormitorio del infante don Fernando en el palacio del Pardo (D. 546-550) [véase capítulo 8.4]

D. 546. Maja sentada (tomo I, fig. 108)

1785.
306 x 225 mm.
Núm. inv. 4029.
Ins.: en el ángulo inferior derecho a tinta china, «*12 r.s*»; en el reverso una etiqueta con una inscripción, «*ANTONIO SATORRE* / *MADRID* / *Carrera de Sn. Jerónimo 29*».

Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado amarillento.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: Lacoste (1913), núm. 11.095; Camps Cazorla (1949-1950); Cano Cuesta (1999), núm. 41; Pérez Sánchez y Espinosa Martín (2000), pp. 179-181.

Figura femenina sentada, con amplia basquiña, pañoleta sobre sus hombros y un tocado de tela. Lleva en su mano izquierda un abanico que apoya sobre su regazo.

Espinosa apuntó que este estudio parcial se puede identificar con el dibujo preparatorio del último lienzo, jamás concluido por el madrileño, para un tapiz del dormitorio del infante Fernando en el palacio del Pardo y del que sólo se tiene la noticia de su borrón. Nada más lejos de la realidad, pues esta figura se identifica en el grupo de la derecha de *La pradera de San Isidro*, oculta en gran parte al situar otra muchacha delante de ésta. En el ángulo superior izquierdo, se vislumbra una cabeza de perfil parcialmente recortada por el marco del soporte.

El dibujo, tomado del natural, sigue el sistema de trabajo de Mengs en cuanto a estudiar aisladamente cada una de las figuras que configuran la composición. Ejecutado a base de trazos leves y cortos, repasa las sombras con líneas más gruesas que conjuga con golpes de luz a través del uso del clarión.

Fue adquirido por José Lázaro a finales del siglo xix, posiblemente de Antonio Satorre, como así se indica en la etiqueta situada en su reverso. Se conserva en la biblioteca de la fundación (ed 6-17-21).

d. 547. Majo (tomo i, fig. 109)

1785.
281 x 136 mm.
Núm. inv. 4034.
Ins.: en el reverso, en una etiqueta, «…*ATORRE*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado amarillento.
Museo Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: Lacoste (1913), núm. 11.088; Camps Cazorla (1949-1950); Cano Cuesta (1999), núm. 5; Pérez Sánchez y Espinosa Martín (2000), pp. 179-181.

Con la misma procedencia que el anterior, este estudio del natural representa a una figura masculina de pie y de frente, vestido con chaquetilla y tocado con una redecilla. Con su mano derecha sostiene un sombrero y con la izquierda la capa que le envuelve.

Al igual que el número anterior, este estudio parcial se identifica con una de las figuras que componen el grupo central de *La pradera de San Isidro*.

Ejecutado con los mismos recursos que *Maja sentada*, mantiene una mayor contención en el uso del clarión.

Se conserva en la biblioteca de la fundación (ed 6-7-3).



D. 548. Estudios de figuras
1785.
408 x 373 mm.
Lápiz negro y clarión sobre papel sepia claro preparado.
Colección particular.
Bibl.: Boix (1922), Lám. xx, núm. 70, p. 94; Espinós Díaz (1982), p. 191.

En el sentido vertical de la hoja, Castillo realiza el estudio de cinco figuras tomadas del natural.

Figuró en una antigua exposición como obra de Ramón Bayeu, siendo propiedad de la colección del marqués de Cenete. Adela Espinós llegó a identificar estos estudios como obra del pintor madrileño y los relacionó con figuras de *La pradera de San Isidro*.

Persiste en construir las figuras con los recursos ya citados en las obras anteriores.



D. 549. MAJA DE ESPALDAS
1784.
305 x 178 mm.
Núm. inv. 10593.
Lápiz negro y toques de clarión sobre papel verjurado amarillento preparado con aguada gris oscura.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: PÉREZ SÁNCHEZ y ESPINOSA MARTÍN (2000), p. 180.

Estudio del natural de una figura femenina de pie y de espaldas. Posee una redecilla en el cabello y lleva un delantal en el vestido.

Dado que la figura no se ha podido identificar con ninguna de las que componen esta serie, Carmen Espinosa llegó a señalar que este apunte parcial es una primera idea de la figura femenina situada en el ángulo inferior izquierdo de *La pradera de San Isidro*. En cualquier caso, no cabe duda de que pertenece a este conjunto de diseños que se vienen tratando en los números anteriores.

Se conserva en la biblioteca de la Fundación (ED 6-19-20).



D. 550. Figuras femeninas
1784.
415 x 293 mm.
Núm. inv. 10594.
Lápiz negro y toques de clarión sobre papel verjurado amarillento preparado con aguada gris oscura.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez y Espinosa Martín (2000), p. 180.

En relación con los dos diseños anteriores, se representan cuatro estudios parciales de figuras femeninas para la elaboración de *La pradera de San Isidro*.

Técnicamente no difiere de los anteriormente catalogados, el papel mantiene una preparación con aguada gris oscura que aporta al lápiz negro una textura apastelada. Construye las figuras con trazos cortos y discontinuos, difiriendo en su grosor y controlando exhaustivamente el uso de la tiza, que se reduce a puntos muy concretos.

Está depositado en la biblioteca de la fundación (ED 6-11-16).



D. 551. SAN FRANCISCO DE ASÍS
1788.
164 x 97 mm, en h. de 188 x 122 mm.
Núm. inv. DIB/14/2/108.
INS.: en el ángulo inferior derecho, con lápiz negro y letra del siglo XIX, «*1.*», aparte, «*M. S. Carmona*»; en el reverso, a tinta china aplicada con pluma, «*Madrid-1879*».
Lápiz negro sobre papel blanco verdoso.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: BARCIA (1906), núm. 1.935; CARRETE PARRONDO (1989), núms. 248 y 249, pp. 150 y 151.

Copia de la imagen realizada por el escultor Julián de San Martín para la capilla de San Francisco de la iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera en Madrid. Este dibujo se debe de identificar con uno de los diseños preparatorios destinado a una estampa que finalmente grabaría Manuel Salvador Carmona (véase catálogo de la obra grabada). Ejecutado a lápiz negro, Castillo ha inscrito sobre el encuadre una cuadrícula para su traslado a otro soporte. La figura está en posición frontal y sostiene con su mano izquierda una calavera. Seguramente, el fondo paisajístico proceda de la imaginación del pintor. En la parte inferior, el madrileño ha ejecutado la cartela donde iría la siguiente inscripción: «*SAN FRANCISCO DE ASIS, / que se venera en la Capilla de su v.e orden tercera de Madrid*».

Se conserva en los depósitos de la sala Goya de la Biblioteca Nacional de España.

Dibujos para *La colección de retratos de Varones Ilustres de la Nación Española* (d. 552 y 553) [véase capítulo 8.6].

d. 552. Retrato del padre Juan de Mariana (tomo i, fig. 117)

1788.
198 x 140 mm.
Ins.: Al pie del diseño, a lápiz negro, «*Josef del Castillo 1788*»; en el otro extremo, a lápiz negro, «*P. Juan de Mariana*».
Lápiz negro sobre papel amarillento.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Gallego (1978), núm. 34, p. 45.

Nacido en Talavera de la Reina (Toledo) en 1536, Juan de Mariana fue al parecer hijo ilegítimo de un canónigo de la colegiata de aquella ciudad. Estudió Artes y Teología en Alcalá de Henares e ingresó con 17 años de edad en la compañía de Jesús. Realizó el noviciado en Simancas (Valladolid), completando su formación de nuevo en Alcalá de Henares. Con 24 años de edad fue a Roma, donde enseñó Teología durante cuatro años, trasladándose después a Sicilia y, más tarde, a París. En 1574 regresó a Toledo, donde vivió hasta su muerte acaecida en 1623.

Este dibujo fue diseñado por Castillo como parte del primer cuaderno de estampas de *La colección de retratos de Varones Ilustres de la Nación Española*. Se representa al jesuita sentado sobre sillón frailero con chambrana recortada. De tres cuartos, viste con levitón, sin bolsillos, gabán con mangas largas y cíngulo de cuero del que pende un rosario. Lleva en su mano izquierda una pluma con la que se dispone a escribir. Sobre una mesa, se representan varios libros, en referencia a su ingente obra como historiador.

El retrato rebosa solemnidad dentro de una composición sencilla y monumental. Concentra la mayor fuerza del efigiado en la cabeza y las manos, sobre las que dirige el foco de luz, modelando sus facciones a través de pequeños toques de sombras. El resto de la escena se orquesta mediante campos de tonos intermedios, sin fuertes contrastes, lo que le obliga a marcar las líneas de los pliegues del traje talar.

Muestra fuertes semejanzas con el retrato que del jesuita grabó Mariano Brandi según un dibujo de Rafael Jimeno y Planes para la edición de la *Historia General de España* publicada en la imprenta de Benito Monfort en 1783. Todo parece indicar que debió de existir una fuente común para los dos diseños. Tal vez, el retrato anónimo conservado actualmente en el despacho del decano de la Universidad Complutense de Madrid (41 x 31 cm), procedente de la incautación de los bienes de los jesuitas del Colegio Imperial de Madrid, sea, por sus semejanzas, el modelo que debió de recoger el madrileño.

d. 553. Retrato de Ambrosio de Morales (tomo i, fig. 118)

1788.
198 x 140 mm.

Ins.: En el lomo del libro, «*Amb*[rosio] *Moral*[es] *His.ª d*[e] *Españ*[a]», al pie, con lápiz negro, «*Ambrosio de Morales*».
Lápiz negro sobre papel amarillento.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Gallego (1978), núm. 33, pp. 44 y 45.

Cordobés de nacimiento (1513), Ambrosio de Morales se formó en Salamanca junto a su tío Fernán Pérez de Oliva, catedrático y rector de la universidad salmantina. Al fallecer éste en 1531, regresó a Córdoba y, dos años después, profesó en la orden jerónima. Se trasladaría entonces a Alcalá de Henares, donde completó sus estudios universitarios, siendo nombrado en 1550 catedrático de Retórica y en 1563 cronista real. En 1577 el arzobispo de Toledo, cardenal Quiroga, le nombró vicario y administrador de los hospitales toledanos. Regresó a Córdoba en 1582, donde murió el 21 de septiembre de 1591.

Como en el caso anterior, este dibujo, realizado por Castillo, estuvo destinado al primer cuaderno de estampas de *La colección de retratos de Varones Ilustres de la Nación Española*. Castillo repite los caracteres del retrato anterior en cuanto a monumentalidad y sencillez compositiva. De tres cuartos y escorzado, Ambrosio de Morales viste con túnica lisa, de mangas anchas y cerradas y capa con cuello. El rostro y las manos, con las que sostiene su *Crónica General de España*, mantienen un modelado muy cuidado, a través del uso del lápiz negro. Vuelve a hacer uso de los planos de tonos intermedios, olvidándose del típico rayado para las sombras, lo que le lleva a introducir un fuerte foco de luz, que entra en diagonal desde el frente, y a marcar más intensamente ciertas líneas para construir las formas.

No se ha podido identificar la fuente utilizada por el madrileño, pues el retrato del humanista grabado por Jerónimo Antonio Gil según diseño de José Jimeno, que sirvió de frontispicio en la edición anotada de su viaje a los reinos de Galicia, León y Asturias (Madrid, 1765), no posee similitud alguna con éste.

2.2. Dibujos rechazados o mal atribuidos



dr. 1. Virgen con el Niño

237 x 161 mm.
Núm. inv. 10274.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, a tinta bugalla, «*Castillo*»; en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro, «*2ª V p ½*».
Lápiz negro y tinta bugalla sobre papel amarillento verjurado.
Museo de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Inédito.

Dibujo de escasa calidad, atribuido a Castillo en función de una firma inscrita en su ángulo inferior derecho. La letra parece autógrafa del pintor, lo cual implicaría que esta obra es una copia literal de un diseño o de una estampa ejecutada en los primeros años de su aprendizaje artístico, dadas las deficiencias que presenta. No obstante, la falta de muestras gráficas de sus primeros años no permite, por el momento, poder adscribir esta obra al madrileño y es más prudente que no se incluya en su catálogo hasta que no se tengan más pruebas de sus comienzos.

Fue donado recientemente a la institución por el Estado español.



DR. 2. MARTIRIO DE SAN LORENZO

434 x 290 mm.

Núm. inv. D06306.

INS.: en el reverso, a lápiz azul, «*Carpt XVIII 2495*»; más abajo, a tinta, «*Bagliones (Jean de Chevalie*r)»; más abajo, a lápiz negro, «*Sera de Castillo? 177…*».

Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.

Museo Nacional del Prado. Madrid.

Bibl.: REUTER (2006), p. 683.

Este diseño está adscrito a José del Castillo en función del juicio vertido, en 2012, por Guillermo de Osma, siendo atribuido al madrileño por Gabriel Terrades, José Sabater y el propio Osma, cuando ingresó en calidad de depósito en el Museo Nacional del Prado. Procede de la colección de Cesáreo Aragón y Barroeta, marqués de Casa Torres, desde donde pasó a la colección José Sabater y más tarde a la galería de arte de Guillermo de Osma. Fue adquirido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y cedido al Museo del Prado en 1998, como dación en pago de impuestos de la empresa Fervisa Sociedades, constitutivas de la herencia Villaescusa de Madrid.

Por las anotaciones inscritas en su reverso, se sabe que, para su autoría, se barajaron varias propuestas. Tras su análisis, no muestra característica alguna que pruebe que se trate de una obra del pintor madrileño.

Se conserva en la segunda planta del almacén del edificio de los Jerónimos (Caja 08-10-01).



DR. 3. DON QUIJOTE LE QUITA UNA BACÍA A UN BARBERO CREYENDO QUE ERA EL YELMO DE MAMBRINO

195 x 150 mm, en hoja de 251 x 197 mm.

Núm. inv. Mss. 417-25.

INS.: en el margen izquierdo, a lápiz negro y tinta china, «*1 2 3 4 25 50*»; en la parte inferior a tinta china, «*Aventura en que ganó D.ⁿ Quixote / el yelmo Mambrino*»; más a la derecha, a lápiz negro, «292».

Lápiz negro, aguada sepia a pincel y clarión sobre papel verjurado amarillento.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: SANTIAGO PÁEZ (2006), p. 57, núm. 8.1, pp. 194 y 195.

Elena Santiago Páez atribuyó este diseño a José del Castillo al pertenecer al álbum que, para la edición del *Quijote* de la Academia de 1780, Alfonso de Castro donó a la Academia de la Lengua con varias ilustraciones autógrafas del madrileño. No obstante, como señalaba la citada investigadora, no se percibe en él huella alguna del estilo del pintor; al igual que relación alguna con su caligrafía. Por todo ello, se debe de descartar de su corpus gráfico.



DR. 4. UNOS YANGÜESES APALEAN A DON QUIJOTE Y A SANCHO POR HABER QUERIDO VENGAR A ROCINANTE

208 x 151 mm.

Núm. inv. A 1258.

Lápiz negro, pluma a tinta china y aguada a pincel de tinta parda sobre papel blanco verjurado.

The Hispanic Society of Amarica. Nueva York.

Bibl.: LENAGHAN (2003), p. 209, nota 6, p. 212, núm. 70, p. 214; SANTIAGO PÁEZ (2006), núm. 7.1, pp. 182 y 183.

La ilustración de este pasaje del *Quijote* destinada a la edición de la Academia de la Lengua de 1780, fue ejecutado por José del Castillo (véase en este catálogo de dibujos). Por este motivo, Patrick Lenaghan adjudicó este diseño al madrileño, a pesar de que tradicionalmente se venía atribuyendo al pintor Antonio Carnicero. No es obra del madrileño y tampoco parece probable que sea del salmantino.



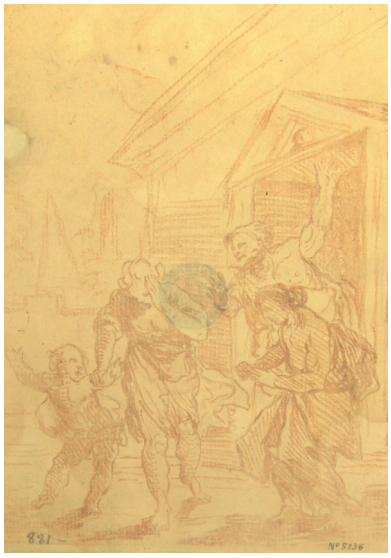
DR. 5. CRUCIFICADO
194 x 130 mm.
Núm. inv. MNAC/005137/D.
Lápiz negro sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Dibujo atribuido a Castillo sin fundamento alguno. Se trata de una copia calcada, a modo de contraprueba, de una página del *Cuaderno italiano* de Francisco Goya conservado en el Museo Nacional del Prado en Madrid (D 6068/57), de ahí la posición invertida que muestra respecto al original, que el papel tenga las mismas medidas que el citado cuaderno, que su ejecución se haya llevado a cabo con lápiz negro o el cromatismo de su soporte[2]. Tal vez fuese ejecutado por un discípulo del aragonés o por un antiguo propietario del cuaderno.

Está ejecutado por el procedimiento de la fotocincografía, al igual que la copia de otro dibujo del cuaderno que se conserva en el Museo Nacional del Pardo (*La muerte de Absalón*). Manuela Mena señala como autor de esta reproducción a Bartolomé Sureda, antiguo propietario de la agenda de Goya, a quien también se podría adscribir este diseño.

Procedente de la colección Casellas, ingresó en el museo a mediados del siglo XX.

[2] Desde aquí, queremos dar las gracias a Anna Reuter por las apreciaciones vertidas sobre este dibujo.



DR. 6. EXPULSIÓN DE AGAR E ISMAEL
s/m.
Núm. inv. MNAC/005136/D.
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Como el dibujo anterior, se trata de la reproducción en sentido inverso de un dibujo perteneciente al *Cuaderno italiano* de Francisco Goya, conservado en el Museo Nacional del Prado en Madrid (D6068/35), y como aquél, ejecutado por el mismo procedimiento. Tal vez sea obra de Bartolomé Sureda (véase obra anterior).



DR. 7. TOBÍAS CURANDO A SU PADRE Y EL ARCÁNGEL RAFAEL A SU LADO
s/m.
Núm. inv. MNAC/005135/D.
Lápiz negro sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

En relación con los dos diseños anteriores, se puede poner en relación con el *Cuaderno italiano* de Francisco Goya. En ningún caso se puede atribuir al pintor madrileño.



DR. 8. SANSÓN Y DALILA
s/m.
Núm. inv. MNAC/005139/D.
Lápiz negro sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Cuarto dibujo relacionado con el *Cuaderno italiano* de Francisco Goya. Tal vez corresponda a un calco de una ilustración que en su día formó parte de la citada agenda y, por tanto, ejecutado, supuestamente, por Bartolomé Sureda. En cualquier caso, se debe de descartar como obra del madrileño.



DR. 9. SANTÍSIMA TRINIDAD
265 x 310 mm.
Núm. inv. MNAC/007994/D.
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Este dibujo se atribuye a José del Castillo en función de su supuesta relación con el *Agustín meditando sobre el misterio de la Santísima Trinidad* (véase en este catálogo de dibujos), obra indudable de José del Castillo. Es obra completamente ajena a su estilo, no sólo por la forma de aplicar los trazos, sino por los modelos empleados, las visibles torpezas en su ejecución y la deficiente aplicación de la perspectiva.

Fue adquirido por el museo en 1921 a través de la colección Riquer.



DR. 10. DORMICIÓN DE LA VIRGEN

180 x 324 mm.
Núm. inv. MNAC/108618/D.
Lápiz negro, tinta bugalla a pluma y aguada a tinta china aplicada con pincel sobre papel verjurado amarillento.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Obra con fuertes resonancias giaquintescas, se debe de poner en relación con el círculo de los hermanos González Velázquez.

Fue donado al museo por la señora Lafabregue en 1972.



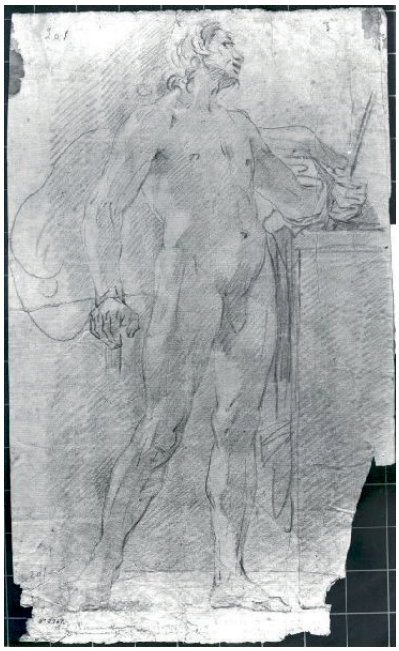
DR. 11. ALEGORÍA DEL VERANO

329 x 268 mm.
Núm. inv. MNAC/108623/D.
INS.: en la parte inferior, a lápiz negro, «*Agosto fin de la siega el Verano*».
Lápiz negro y clarión sobre papel verjurado grisáceo.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Apegado a las maneras de Corrado Giaquinto, este dibujo se viene atribuyendo en el museo a José del Castillo. No obstante, la forma de aplicar las sombras, la construcción del ramaje de los árboles, la aplicación de los trazos y la construcción de los rostros y de las

manos, son motivos suficientes para descartarlo como obra del madrileño. Pertenece a la órbita del pintor valenciano Mariano Salvador Maella.

Fue donado al museo por la señora Lafabregue en 1972.



DR. 12. ESTUDIO DE UN HOMBRE DESNUDO CON MANTO Y PLINTO
440 x 272 mm (anverso).
Núm. inv. MNAC/002947/D.
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Esta academia masculina, con fuertes coincidencias con el estilo de Corrado Giaquinto, está adscrita en el museo barcelonés a José del Castillo. La forma de modelar la anatomía, el manto o la ejecución de las manos y los pies es completamente ajena a las maneras del madrileño. Fue adquirido en 1911 de la colección Casellas.



DR. 13. HOMBRE DESNUDO DE TRES CUARTOS CON UN LIBRO ENTRE SUS MANOS
440 x 272 mm (reverso).
Núm. inv. MNAC/002947/D.
INS.: en el sentido vertical de la hoja, «*A Museos en el*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Reverso del anterior, en sentido apaisado de la página, se aprecian los modos de Corrado Giaquinto. Su fisionomía recuerda a la figura de la izquierda de los *Tres azotados* de la Biblioteca Nacional de España, que también se excluye aquí del catálogo de Castillo.



DR. 14. HOMBRE ARRODILLADO EN ORACIÓN

h. 1755.
240 x 170 mm.
Núm. inv. D01987.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, a lápiz con letra del siglo XIX, «*Legajo 43*», al otro extremo, «*nº 27*»; ángulo inferior derecho a lápiz, «*Copia de Murillo*».
Lápiz rojo y lápiz negro sobre papel amarillento verjurado.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: PÉREZ SÁNCHEZ (1977), III, F.A. 661, p. 144.

Pérez Sánchez apunta las similitudes de este dibujo, en cuanto a estilo y técnica, con las maneras de José del Castillo. La inscripción a lápiz, con letra del siglo XIX, que lo identifica con una copia de Murillo es infundada, pues, como muy bien señala el investigador, la indumentaria que presenta el personaje es del siglo XVIII. A través de ella, se podría pensar que se trata de una representación de san Isidro en oración, sin embargo, la ausencia de nimbo descartaría esta hipótesis.

No parece probable que se pueda atribuir al madrileño, por la excesiva simplicidad de los trazos y el agudo esquematismo que presenta. Procede de las colecciones reales y se custodia en el depósito de la segunda planta del edificio de los Jerónimos del museo (caja 15-07-01).



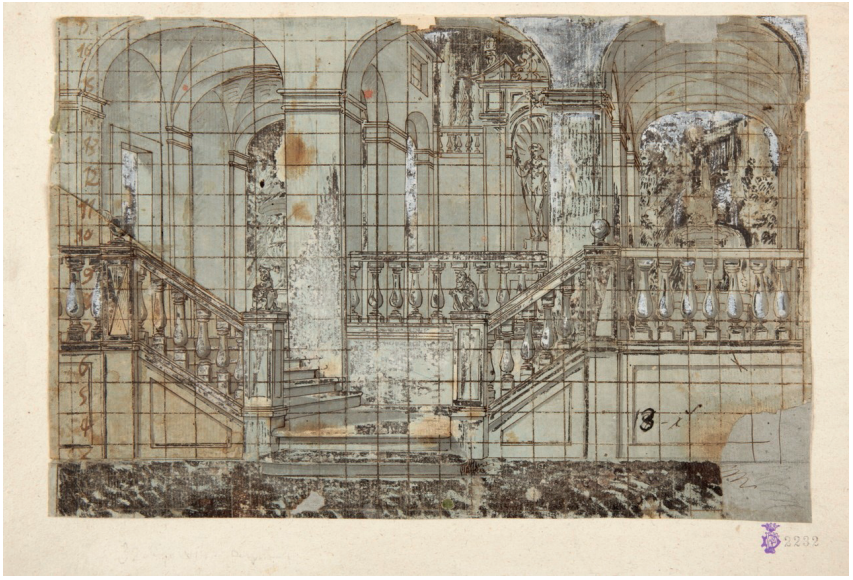
DR. 15. ASUNCIÓN DE LA VIRGEN

341 x 245 mm.
Núm. inv. D00919.
Lápiz negro y albayalde sobre papel verjurado marrón.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: REUTER (2006), p. 683.

Este dibujo se viene catalogando a José del Castillo en la base de datos del Museo Nacional del Prado. Es obra que tanto por sus recursos estilísticos (tipo de figuras, el estudio de los paños o los angelotes), como por los técnicos, al emplear el albayalde en lugar de la tiza, no corresponden a las maneras del madrileño, por lo que se debe de descartar de su catálogo.

En el reverso del soporte se representa un estudio de una mujer de perfil apoyando su barbilla sobre su mano derecha, que, de la misma manera, no se ajusta en modo alguno al estilo del Castillo.

Se custodia en el depósito de la segunda planta del edificio de los Jerónimos (Caja 06-26-01).



DR. 16. ESTUDIO ARQUITECTÓNICO DE UNA ESCALERA

210 x 310 mm.
Núm. inv. D01419.
INS.: en el lateral izquierdo, a tinta bugalla, «*2 4 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17*», en el centro a la izquierda, con tinta bugalla, «*13 r.s*».
Tinta bugalla a pluma, aguada a tinta china y albayalde sobre papel verjurado grisáceo.

Museo Nacional del Prado. Madrid.
Bibl.: Reuter (2006), p. 683.

Montado sobre un papel azul y después pegado sobre otro amarillento, este dibujo se ha adscrito al catálogo de Castillo sin fundamento alguno. Aparte de que ciertos elementos técnicos no encajan con su forma de hacer, no existe noticia de que el pintor madrileño trabajase sobre perspectivas o ejecutase escenografías teatrales. En el tramo izquierdo de la escalera, se inserta un desplegable donde se descubre el tramo que encuadra, aunque descentrado. Tal vez deba de atribuirse a los hermanos González Velázquez, si no a Alejandro.

Se conserva en la segunda planta del edificio de los Jerónimos del museo (Caja 07-27-02).



dr. 17. Virgen en Gloria
244 x 192 mm.
Núm. inv. D01941.
Lápiz negro sobre papel verjurado amarillento oscuro.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: Pérez Sánchez (1977), f.a. 885, p. 135.

En su catálogo de dibujos españoles del siglo xviii, Pérez Sánchez señaló que esta obra podría corresponder a Corrado Giaquinto o alguno de sus discípulos españoles, señalando como posible autor a José del Castillo.

No parece ser un dibujo del madrileño, ya que los trazos del diseño no corresponden a sus maneras, así como la forma de construir las manos o el propio rostro de la Virgen.

Ingresó en el museo en 1971, procedente del extinguido servicio de recuperación, asignado, desde su depósito, por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en las dependencias de la Dirección General de Bellas Artes (caja 108, leg. 13.10/30).



DR. 18. DIVINA PASTORA
Óvalo de 165 x 220 mm, en hoja de 340 x 280 mm.
Núm. inv. D01970.
Lápiz rojo sobre papel verjurado gris azulado.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: PÉREZ SÁNCHEZ (1977), D.D. 1362, pp. 120 y 121.

En este dibujo, Pérez Sánchez llega a encontrar, tanto en la técnica como en el rostro de la pastora y el cordero que sostiene, las formas de hacer de Corrado Giaquinto. Baraja la hipótesis de que su autor fuese alguno de los hermanos Bayeus o José del Castillo. En cuanto a este último, no corresponde a su estilo el modo en como resuelve los plegados de las vestiduras, así como la manera de tratar las sombras o el paisaje, por lo que se debe de descartar de su catálogo.

Procede de la colección Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós, habiendo ingresado en el museo el 31 de marzo de 1931.



DR. 19. JESÚS DORMIDO SOBRE LA CRUZ

176 x 127 mm, en h. de 220 x 154 mm.

Núm. inv. Dib/13/4/92.

INS.: en el margen inferior, a tinta china con pluma, «*M. S. Carmona d*», y con lápiz grafito, «*4*»; en el reverso, a tinta china con pluma, «*Madrid-1879*».

Lápiz negro, lápiz rojo y aguada de lápiz rojo aplicada con pincel sobre papel amarillento verjurado agarbanzado.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: BARCIA (1906), núm. 1.913; CARRETE PARRONDO (1989), núms. 177 y 431, pp. 121 y 218.

Mal identificado con el dibujo que José del Castillo ejecutó sobre un *Niño dios* (1780), con el fin de ser grabado por Manuel Salvador Carmona para regalárselo a su esposa Ana María Mengs (*Libros de asientos de láminas*, número 153), debe de identificarse en realidad con un dibujo preparatorio del *Niño pasionario dormido* (*Libro de asientos*, número 356), según el diseño de Mariano Salvador Maella sobre la pintura de Bartolomé Esteban Murillo. En la propia biblioteca, existe otro diseño preparatorio del mismo adjudicado también a Castillo (Dib/13/93, lápiz rojo, lápiz negro y difumino sobre papel agarbanzado, 329 x 245 mm, en hoja de 378 x 284 mm).

Se conserva en la sala Goya de la biblioteca.



DR. 20. TRES AZOTADOS

407 x 557 mm.

Núm. inv. Dib/13/4/19.

INS.: en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro, «*(?)*»; en el reverso, a lápiz negro, «*Carmona (?)*».

Lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado. Filigrana compuesta por una flor de lis inscrita en un círculo y las letras «PM/ FABRIANO».

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: BARCIA (1906), núm. 942; MARTÍNEZ IBORRA (1933), pp. 132 y 137.

Tanto Barcia como Martínez Iborra consideraron este dibujo obra de José del Castillo. En nota manuscrita, se especula con que su autor fuese un francés o un italiano (el papel es de procedencia italiana). No hay relación alguna con el estilo del madrileño, por lo que se debe de descartar de su corpus gráfico.



DR. 21. SAN JOSÉ

202 x 145 mm.

Núm. inv. Dib/13/4/20.

INS.: en el ángulo inferior derecho, con tinta bugalla, «*C*»; en soporte secundario, a lápiz negro, «*Castillo, Jose*».

Lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado. Filigrana compuesta por tres círculos, el primero con el escudo de Génova flanqueado por dos leones rampantes.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: BARCIA (1906), núm. 941; MARTÍNEZ IBORRA (1933), pp. 132 y 137.

Dibujo ejecutado a base de trazos deshechos, con ángulos quebradizos y vibrantes. Totalmente ajeno a los modos de José del Castillo.



DR. 22. EL SUEÑO DE SAN JOSÉ

324 x 221 mm (encuadre del dibujo 227 x 178 mm).

Núm. inv. Dib/13/4/23.

INS.: debajo de la línea de encuadre, a lápiz negro con letra moderna, «*Josef del Castillo*».

Lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado. Filigrana en forma de luna rematada en su parte superior por una cruz.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: BARCIA (1906), núm. 936; MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 137; LAFUENTE FERRARI (1934), núm. 102; PÉREZ SÁNCHEZ (1978), núm. 5; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ (2004), A23, pp. 369 y 370.

Enmarcado con lápiz rojo, se representa a san José durmiendo sobre unas piedras. Está cubierto por un manto y su vara permanece tendida en el suelo. A su lado, en posición descendente, un ángel mancebo, en actitud declamatoria, señala con su mano derecha al cielo. En un segundo término, por la izquierda, bajo un gran arco que da acceso a una ciudad, se representa a la Virgen con el niño Jesús sobre un asno.

Catalogado en su día por Barcia como obra de José del Castillo, se viene a relacionar con el dibujo siguiente, al compartir estilo, técnica y procedencia. Es un dibujo que se debe de descartar de su catálogo, pues a pesar de estar ejecutado con un estilo abreviado, propio de sus primeros años, los trazos no corresponden a sus maneras y sus perfiles no muestran sus típicos ángulos cortantes.



DR. 23. SANTO OBISPO

310 x 201 mm (encuadre del dibujo 284 x 181 mm).

Núm. inv. Dib/13/4/24.

Lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado. Filigrana en forma de una luna rematada en su parte superior por una cruz.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: BARCIA (1906), núm. 937; MARTÍNEZ IBORRA (1933), p. 137; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ (2004), A22, pp. 369 y 370.

En relación con el anterior, Martínez Iborra identifica la figura con la de san Agustín. En posición sedente sobre nubes, se representa un santo doctor vestido con mitra de obispo. Lleva pluma y un libro y recibe la inspiración de un ángel mancebo, que se sitúa a su lado.

Atribuido a José del Castillo, es obra que se debe de descartar de su catálogo por los motivos expuestos en el número anterior.



DR. 24. ALEGORÍA DE LA DANZA.
260 x 230 mm.
Núm. inv. 5198.
Lápiz negro y acuarela sobre papel blanco verjurado. Filigrana recortada.
Museo Cerralbo. Madrid.
Bibl.: SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA (1976), p. 38.

Registrado en el inventario del arqueólogo turolense Juan Cabré, como dibujo preparatorio para una decoración mural de estilo pompeyano (1924), fue adscrito a José del Castillo por Consuelo Sanz Pastor, quien lo relacionó con los cuadros que el pintor madrileño realizó para los tapices del gabinete de la princesa de Asturias en el Palacio de San Lorenzo del Escorial. Según la investigadora, esta obra sería parte de un proyecto jamás realizado.

En realidad, el diseño muestra estrechas similitudes con los cuadros que ejecutados por los hermanos Agustín y Juan Navarro, bajo la dirección de Maella, sirvieron de modelos para los tapices de la pieza inmediata a la torre del cuarto de las infantas del Palacio del Pardo en Madrid. No obstante, su modelo no se identifica con ninguna de las pinturas realizadas para esta serie.



DR. 25. TOBÍAS Y EL ÁNGEL
240 x 175 mm.
Tinta china sobre papel verjurado.
Colección privada.
Bibl.: *Subastas Phillips*, Nueva York, 2-7-1997, lote 118.

Este dibujo salió a la venta en 1997 en una sala de subastas de Nueva York como obra de José del Castillo. Se debe de descartar esta atribución en función del estilo que presenta.



DR. 26. SAN JUAN BAUTISTA DESTAPANDO EL CUERPO DORMIDO DEL NIÑO JESÚS

205 x 277 mm.
INS.: en el ángulo superior derecho, a tinta china, «*10 r.ª*»; en la parte superior, a tinta china, «*4 R.ª*».
Lápiz negro y clarión sobre papel gris verdoso verjurado.
Colección particular.
Bibl.: ANSÓN NAVARRO (2008b), núm. 62, pp. 230 y 231.

Arturo Ansón Navarro atribuyó este dibujo a Castillo en función de algunos de los caracteres que presenta. No obstante, existen otros que obligan a descartarlo como obra del madrileño: una extrema degradación de perfiles, una aplicación abreviada de sus trazos y el modelaje de las figuras y sus rostros.

Procede de la colección María Cristina de Borbón (sig. caja 5 P, carpeta 132). Posee marcas de adhesivo en la zona lateral izquierda.



PR. 27. LOT HUYE DE SODOMA

212 x 311 mm (anverso).
Núm. inv. MNAC/065212/DOA.
1516/P.
INS: a tinta bugalla en el ángulo inferior derecho «*4 r.ª*».
Lápiz negro y tinta bugalla a pluma sobre papel agarbanzado.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Este dibujo reproduce, con ligeras variantes (véase la figura barbada de Lot), la obra ejecutada por José Castillo para la prueba «de repente» de los premios generales de la Academia de San Fernando de 1755, en los cuales el madrileño obtuvo el primer premio de primera clase de Pintura (véase D. 12).

Se trata pues de una obra singular, ya que, desde su ejecución, el original está depositado entre los fondos de la Academia. Tal vez se trate de un ejercicio realizado por un discípulo de la corporación matritense.



PR. 28. SAGRADA FAMILIA

212 x 311 mm (reverso).
Núm. inv. MNAC/065212/DOA.
1516/P.
INS: en el lateral izquierdo, a lápiz negro con letra moderna, «*de Castillo F1C3*», en el sentido de las figuras, a tinta, «*7 / 4 / 2 / 2 ½ / 1 / 1 / 6*».
Lápiz negro y tinta bugalla a pluma sobre papel agarbanzado.
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Inédito.

Reverso del dibujo anterior, en sentido apaisado del papel, se representa, a tinta, el torso de una figura masculina barbada introduciendo parte de su mano derecha en el interior de su túnica. A su lado, un nuevo torso, esta vez femenino, que parece amamantar al niño que sostiene entre sus brazos. Se podría identificar con una *Sagrada familia en su huida a Egipto*. Existe un dibujo subyacente a lápiz negro, en sentido vertical del papel, con el que se han plasmado varios estudios de piernas. Tal vez los números que aparecen en el papel indiquen una serie de cantidades que se pretendían sumar.



DR. 29. FIGURA EN UN CARRO ACOMPAÑADO DE JINETES
1759/1760.
268 x 181 mm [reverso].
Núm. inv. 10342.
Lápiz negro, pluma y tinta bugalla sobre papel amarillento verjurado.
Museo de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.
Inédito.

Dibujo inscrito en el reverso del *San Felipe* (véase D. 8). Se representa, a la izquierda, una figura sentada sobre un carro y, a la derecha, dos jinetes con yelmos, escudos y lanzas.

Ejecutado a base de trazos de lápiz negro y repasado después con tinta bugalla, esta escena no se puede atribuir con los medios actuales a José del Castillo. Tal vez las líneas suaves de encaje pudieran ser obra del madrileño, pero, sin duda, fueron repasadas a tinta de una forma tosca por otra persona, con lo que cualquier huella del pintor, si es que la hubo, ha desaparecido.



DR. 30. ASUNCIÓN DE LA VIRGEN.
303 x 240 mm.
Núm. inv. D00669.
INS: en el ángulo inferior derecho a tinta, «*2 r.s*».
Lápiz rojo y clarión sobre papel verjurado amarillento.
Museo Nacional del Pardo. Madrid.
Bibl.: REUTER (2006), p. 683; SZPARKOWSKA (2015), pp. 109-111.

Un detenido estudio sobre esta obra conservada en el Museo Nacional del Prado y atribuida a José del Castillo, revela que, si bien el rostro de la Virgen y el estudio de sus manos parecen corresponder a las formas del madrileño, no sucede lo mismo con el tipo de ángeles mancebos y angelotes, así como la forma en cómo se construyen los plegados de los ropajes y las nubes. Por todos estos motivos, no se puede incluir en su catálogo de dibujos. Kamila Szparkowska considera el dibujo de mano del pintor polaco Tadeusz Kuntze.

Se perciben manchas de tinta ferrolítica sobre su superficie y una huella dactilar en el ángulo inferior derecho. Se custodia en el depósito de la segunda planta del edificio de los Jerónimos (Caja 16-21-01).



DR. 31. DOS FRAILES FRANCISCANOS.
289 x 270 mm.
INS.: En el ángulo superior derecho, en sentido vertical, con lápiz azul, «324», debajo suyo, en sentido horizontal, con lápiz negro, «.*6*», más abajo, con lápiz negro «.*117*».
Lápiz rojo sobre papel azulado.
Colección privada.
Bibl.: NAVARRETE PRIETO (2006), núm. 48, p. 134.

La técnica utilizada en este dibujo, como la preparación del papel, así como la esquematización de los rasgos de las dos figuras representadas, indujeron a Benito Navarrete a atribuir esta obra a José del Castillo. No obstante, la ejecución de los trazos, los rostros y las manos de los frailes, alejados de sus formas, son razones de peso para no incluirlo en su corpus gráfico.

Procede de los bienes de la duquesa de Benavente, colección Casa Torres en Madrid.



DR. 32. ALEGORÍA DE LAS ARTES

50 x 230 mm.
INS.: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta bugalla, «*J. del Castillo pinx*».
Tinta china y aguada gris sobre papel verjurado.
Colección privada.
Bibl.: *Alcalá Subastas*, Madrid, 10-10-2019, lote 955.

Este dibujo aparecido recientemente en una sala de subastas madrileña fue atribuido a José del Castillo en función de una firma, no autógrafa, que figura en el borde inferior del soporte. Formó pareja con una *Escena Etrusca* firmada por el pintor catalán Joseph Llovera (1846-1896).

Es obra que no se puede atribuir al madrileño, en función del estilo que presenta.



DR. 33. LA TÚNICA DE JOSÉ

263 x 212 mm.
Núm. inv. 1946,0713. 807.
INS: en el papel, «*c. d'Arpino*».
Lápiz rojo sobre papel verjurado amarillento.
British Museum. Londres.
Inédito.

El presente estudio, procedente de las colecciones de sir Thomas Phillipps y Thomas Fitzroy Fenwick, fue adquirido, mediante donación del conde Antoine Seilern, por el museo británico en 1946. Estuvo formalmente atribuido al pintor italiano Andrea Sacchi y actualmente a José del Castillo; adscripción a todas luces descartable.



DR. 34. FIGURA DE CRISTO
290 x 216 mm.
Lápiz negro y lápiz rojo sobre papel amarillento verjurado.
Colección particular.
Bibl.: *Artcurial*, París, 16-6-2020, lote 25.

Este desnudo masculino ha aparecido recientemente en una sala de subastas francesa como obra atribuida a José del Castillo. Guarda estrechos lazos con las maneras de Corrado Giaquinto, tanto el rostro como en la forma de construir las manos y los pies.

Se relaciona con un estudio de la figura de Cristo destinado al cuadro de altar que el italiano ejecutó sobre el *Bautismo de Cristo* para la iglesia de Santa Maria dell'Orto de Roma (1750). Se perciben líneas de encaje a lápiz negro en ambas piernas y en el brazo izquierdo del modelo, repasadas y corregidas con lápiz rojo, lo que probaría que es una obra original. Su venta se remató en 6.500 euros.



DR. 35. DISEÑO DE JARRA ORNAMENTAL

532 x 204 mm.

INS.: en la parte inferior, a tinta china, «*Josep Castillo fecit 1780*».

Tinta china y acuarela sobre papel encolado sobre cartón.

Colección particular.

Bibl.: *Subastas Fernando Durán*, Madrid, 8-5-1991, lote 61; MENA MARQUÉS (1992), núm. 16; *Sotheby's*, Madrid, 18-5-1993, lote 51.

Esta obra se ha adjudicado a Castillo en función de la firma que figura al pie de la representación. No obstante, la ortografía no corresponde al pintor ni a la época, posiblemente plasmada ya en el siglo XIX. Por otro lado, tampoco encaja el estilo, la técnica empleada (acuarela) y el soporte utilizado (cartón), de ahí que no se pueda atribuir a su corpus gráfico.

Manuela Mena Marqués sitúa esta jarra ornamental en el ámbito de la decoración del dormitorio de Carlos III en el Palacio real de Madrid, si bien no corresponde la fecha inscrita en el dibujo con la citada decoración ni el motivo transcrito se relaciona con ella.

Fue subastado en 1991 en la galería Fernando Durán de Madrid, consiguiendo un precio de remate de 1.570 euros. Dos años después volvería figurar en la sala Sotheby's de Madrid, sin precisar a cuánto ascendió su precio de remate.



DR. 36. MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS
228 x 183 mm.
INS.: al dorso, con letra moderna a lápiz, «*José del Castillo*».
Lápiz negro y rojo sobre papel verjurado. Filigrana de leones rampantes, con corona y tres círculos que encierran una cruz y las letras SP y C.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: BLAS, CIRUELOS y MATILLA (2002), núm. 63, pp. 143 y 144.

Aunque de trazo abreviado, tanto por sus formas de suma brevedad como por las maneras redondeadas de su construcción, se debe descatalogar del corpus gráfico de Castillo. El tipo de papel es de clara ascendencia italiana y recuerda, con variaciones, al cuadro con el miso asunto recogido por el Veronés y conservado en el Museo del Pardo (P00502), aunque, tal vez, la escena se recogiese de una estampa no identificada. Procede la colección Rodríguez Moñino-Brey.

2.3. Dibujos perdidos o en paradero desconocido

dp. 1. Una estación (1751). Según se daba cuenta en una carta fechada a comienzos de agosto de 1751, José de Carvajal y Lancaster había solicitado a José del Castillo que desde Roma le enviase una *Estación*, prueba de sus progresos en el obrador de Corrado Giaquinto. A mediados de agosto se enviaba a Carvajal el dibujo; fue enmarcado con cristales en su gabinete privado de Madrid. Bibl.: Urrea (1999), p. 381; Urrea (2006a), pp. 179 y 180.

dp. 2. Inmaculada Concepción. (1751). Junto a la obra anterior, José del Castillo envió a su protector una *Inmaculada Concepción*. Al igual que la *Estación*, fue enmarcado y cubierto por unos cristales para su protección, quedando depositado en el gabinete privado de José de Carvajal y Lancaster. Bibl.: Urrea (1999), p. 381; Urrea (2006a), p. 180.

dp. 3. San José. (1751). A finales de agosto de 1751, Carvajal había recibido desde Roma las dos obras señaladas de Castillo en los dos números de catálogo anteriores, expresando el secretario de Estado su deseo de recibir otro diseño para su gabinete privado. Se solicitó entonces al madrileño que enviase un san José, santo patrón de ambos. Entre octubre y diciembre, Castillo ejecutaría el diseño, según un modelo facilitado por Corrado Giaquinto que se conservaba en la Accademia di San Luca de Roma. Bibl.: Urrea (1999), p. 381; Urrea (2006a), p. 180.

dp. 4. Nuestra Señora (1752). A comienzos de abril de 1752, José del Castillo envió desde Roma una *Nuestra Señora* a un tal José Rivera, tal vez oficial de la Secretaría de Estado y miembro de la Academia. Bibl.: Urrea (1999), p. 381; Urrea (2006a), p. 180.

dp. 5 y 6. Dos figuras. (1755). Pruebas elegidas de José del Castillo para una colección de figuras de academia propuesta por la Academia de San Fernando; una de ellas, fue seleccionada a mediados de abril de 1755, siendo ejecutada bajo la dirección de Antonio González Ruiz; la segunda, realizada bajo la dirección de Gian Domenico Olivieri, se eligió a finales de octubre.

dp. 7. Per Ansúrez presentándose ante Alfonso el Batallador. (1758). Dibujo correspondiente a la prueba presentada por José del Castillo para optar a una de las pensiones de Roma que concedió el Rey a los discípulos de la Academia en 1758. El 11 de junio se estableció el asunto a seguir para los opositores por la Pintura, ejecutado a lápiz o aguadas en las dos horas acordadas. La prueba fue premiada y pasó a formar parte de los fondos de la Academia, donde figuraba en el inventario de 1758, no volviendo a figurar en otros inventarios posteriores. Tal vez se conserve perdido entre los fondos del Museo de la Academia. Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), pp.

253-270; Sambricio (1957), p. 10; Pérez Sánchez (1964), p. 27; Morales y Marín (1994), p. 224; Ciruelos Gonzalo y Durá Ojea (1994), pp. 318 y 319; López Ortega (2020-2021), pp. 125-130.

dp. 8 y 9. Dos Polifemos. (1759). Reproducciones de las pinturas al fresco de Annibale Carracci en la Galleria Farnese de Roma. Los dibujos fueron ejecutados por José del Castillo durante su primer año como pensionado por la Pintura de la Academia en Roma. Fueron enviados a la Corte a comienzos de enero de 1760, junto a otras obras del madrileño. Están en paradero desconocido, quizá se conserven aún perdidos entre los fondos del Museo de la Academia. Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), p. 33; Sambricio (1957), p. 10; Morales y Marín (1994), p. 224.

dp. 10-12. Antinoo como Osiris, Gálata moribundo, Antinoo y Venus. (1759). Estos cuatro dibujos fueron ejecutados por Castillo sobre las esculturas que se conservaban en la Galleria del Campidoglio en Roma. Al igual que los diseños anteriores, fueron remitidos a la Corte en varios cajones a comienzos de enero de 1760. Actualmente perdidos o desaparecidos entre los fondos de la Academia. Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), p. 33; Sambricio (1957), p. 10; Morales y Marín (1994), p. 224.

dp. 13-30. Dieciocho academias. (1759). Según las instrucciones de gobierno de los pensionados en Roma, Castillo debía de realizar durante su primer año de estancia en la ciudad del Tíber, dos docenas de diseños del natural sobre el modelo vivo. Como las obras anteriores, de la Roda envió, a comienzos de enero de 1760, las academias a Madrid, siendo valoradas cuatro meses después ante la Junta. De las veinticuatro obras señaladas, sólo se han podido identificar cinco en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, habiendo sido vendida una sexta, en 2002, en la sala Alcalá Subastas de Madrid. Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), p. 33; Sambricio (1957), p. 10; Morales y Marín (1994), p. 224.

dp. 31-36. Seis academias. (1761/1762). El envío de las obras de Castillo correspondientes a su tercer y cuarto año como pensionado en Roma fue dirigido a Madrid en un único envío a comienzos de enero de 1763. El conjunto formado por seis cajones fue expuesto ante la Junta a comienzos de marzo, informando que José del Castillo había ejecutado media docena de dibujos de academia. Actualmente perdidos o en paradero desconocido. Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), p. 52; Sambricio (1957), p. 10; Morales y Marín (1994), p. 224.

dp. 37-40. Cuatro academias. (1763). A mediados de junio de 176, zarpaba del puerto romano de Ripa Grande una barca catalana con tres cajones que contenían las obras de los pensionados correspondientes a su quinto año como pensionados de la Academia. Para finales

de agosto, se encontraban ya en la Corte, y a comienzos de septiembre, se presentaban ante la Junta para su evaluación. Según ésta, Castillo había ejecutado seis academias, de las cuales sólo se conservan dos: una en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y otra en colección particular (véase en este catálogo de dibujos), sin que se tengan noticias de las otras cuatro. Bibl.: Martínez Iborra (1933), pp. 63 y 64; López Meneses (1933), p. 59; Sambricio (1957), p. 10; Morales y Marín (1994), p. 224.

dp. 41. Molino de agua. s/f. 125 x 195 mm. Aguada sobre papel. Firmado: «*J. Castillo fec*». Dibujo aparecido en 1995 en la sala de subastas Fernando Durán de Madrid, su venta se remató en 154 euros, la misma cantidad por la que salió a puja. Se encuentra en paradero desconocido. La casa de subastas no conserva ninguna fotografía del diseño, por lo que no se puede asegurar su autoría y más si se considera que la firma no podría ser autógrafa y lo extraño del asunto representado. Bibl.: *Subastas Fernando Durán*, Madrid, 17-5-1995, lote 22.

Grabados

3.1. Grabados documentados y de segura autoría

Estampas que ilustran la edición del *Quijote* de la Academia de 1780 (G. 1-8) [véase capítulo 6.11]



G. 1. Retrato de Miguel de Cervantes

1774.
310 x 235 mm.
Núm. inv. RAE. Archivo, lám. 1.
Ins.: en el lomo de los libros, «*PERSI / LES*; *LA / GALA / TEA*; *D. QUIXOTE*»; en la cartela, «*MIGUEL DE CERVANTES/SAAVEDRA*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inventó y dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Manuel Salvador Carmona lo grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce, sobre cobre.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Carderera (1862), p. 47; Ossorio Bernard (1869), tomo II, pp. 194-196; Viñaza (1894), II, p. 107; Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 19; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 1969-49; Morales y Marín (1986), p. 178; Carrete Parrondo (1989), núm. 181, p. 123; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 36, pp. 111 y 112; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 2.2 y 2.3, pp. 150, 152 y 153.

Con el fin de ilustrar la edición del *Quijote* de la Academia de la Lengua de 1780, Manuel Salvador Carmona grabó este retrato de Cervantes a partir de un dibujo preliminar de José del Castillo. Uno de los estudios previos a la ejecución del diseño de presentación se conserva en la biblioteca de la Academia Española (véase D. 505). Entre éste y la estampa existen diferencias notables: se ha aumentado el número de libros situados debajo del retrato y se han inscrito los títulos de las obras en sus lomos, como así se indicaba en las instrucciones para la ejecución de la ilustración, introduciendo junto a ellos un tintero. El óvalo donde se inscribe el retrato es más grande y la efigie se sitúa más arriba, cambiando la decoración del marco, ahora con guirnaldas. También muestra diferencias en la pose y rictus del escritor, que se acerca al retrato pintado por Alonso Arco. La posición de la máscara trágica en el lateral izquierdo ha cambiado de posición y muestra variaciones en los broches que, con decoración de lazos, sujetan en los extremos superiores las guirnaldas.

Presentado a mediados de octubre de 1774, se pagaron a Carmona 50 doblones por el retrato. Se registra en el *Libro de asientos de las láminas grabadas* del grabador con el número 117.



G. 2. Un ventero arma caballero a don Quijote que le juzgaba castellano y tenía la venta por castillo

1775.

315 x 230 mm.

Núm. inv. RAE. Archivo, lám. 4.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 1.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 22*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inventó y dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Geronimo A.º Gil la grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce, sobre cobre.

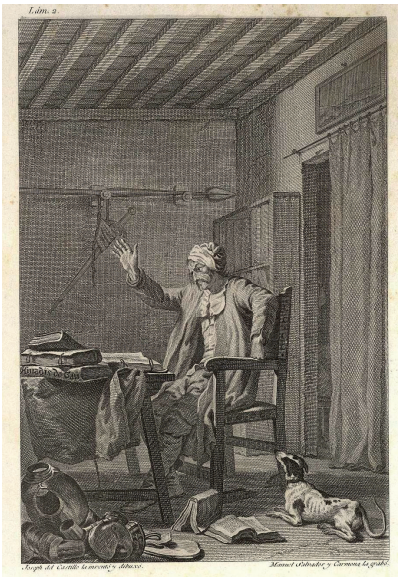
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Río y Rico (1930), núms. 79 y 154; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 20; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 877-17; Morales y Marín (1986), p. 178; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 38, pp. 114 y 115; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 4.2 y 4.3, pp. 164-169.

Como en la estampa anterior, se conserva un dibujo preliminar de José del Castillo en la biblioteca de la Academia, con la que mantiene algunas diferencias (véase D. 509): el madrileño ha cubierto ahora la cabeza de don Quijote con un yelmo y su postura es más erguida, al igual que la del ventero, que tiene el brazo derecho más alto; a una de las damas

se le ha puesto un sombrero, mientras que se lo ha quitado al joven que sostiene la vela; ha eliminado varias de las ventanas de la venta y ha añadido una chimenea por la que sale humo. En primer término, ha cambiado la posición y la forma del escudo y de la lanza del hidalgo y el brocal del pozo es distinto.

La lámina fue entregada a finales de agosto de 1775, por la cual, se pagaron a Jerónimo Antonio Gil 40 doblones.



G. 3. DON QUIJOTE PIERDE EL JUICIO CON LA LECTURA DE LIBROS DE CABALLERÍAS Y RESUELVE HACERSE CABALLERO ANDANTE.

1776.

310 x 230 mm.

Núm. inv. RAE. Archivo, lám. 3.

INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 1.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 4*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inventó y dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Manuel Salvador y Carmona la grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce, sobre cobre.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

BIBL.: CARDERERA (1862), p. 47; OSSORIO BERNARD (1869), tomo II, pp. 194-196; VIÑAZA (1894), II, p. 107; ASHBEE (1895), núms. 72 y 246; RÍO Y RICO (1930), núms. 79 y 154; MARTÍNEZ IBORRA (1933), pp. 135-137; GONZÁLEZ PALENCIA (1947), p. 20; SAMBRICIO (1957), p. 20; CALVO SERRALLER (1978), pp. 7-11; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 1969-49; MORALES Y MARÍN (1986), p. 178; CARRETE PARRONDO (1989), núm. 183, p. 124; MORALES Y MARÍN (1994), p. 223; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 37, pp. 113 y 114;

Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 3.4 y 3.5, pp. 155 y 159-161.

Esta estampa fue la segunda que grabó Manuel Salvador Carmona sobre un dibujo de Castillo para la edición del *Quijote* de la Academia de 1780. El grabador entregó la plancha en marzo de 1776 y se le pagaron 50 doblones por ella. A la junta no le pareció que estaba tan bien trabajada como el *Retrato de Miguel de Cervantes*, por lo que el grabador fue amonestado.



g. 4. Don Quijote defiende en público que la bacía que había quitado al barbero era el yelmo de Mambrino

1776.

310 x 230 mm.

Núm. inv. rae. Archivo, lám. 14.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 2.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 330*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inventó y dibujó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Joaquín Ballester la Gravó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce, sobre cobre.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Río y Rico (1930), núms. 79 y 154; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 20; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 195-17; Morales y

Marín (1986), p. 178; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 44, p. 118; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 14.3 y 14.4, pp. 240, 242 y 243.

A finales de marzo de 1776, Joaquín Ballester entregó a la Academia este cobre por diseño de Castillo. Se le abonaron 3.000 reales, la misma cantidad que a Carmona, informándole entonces que en lo sucesivo la cuantía de las láminas sobre las que trabajase no sería tan alta.



G. 5. Dorotea es descubierta por el cura y el barbero

1776.

325 x 240 mm.

Núm. inv. rae. Archivo, lám. 10.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 2.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 94*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inv. y dibujo*»; en el ángulo inferior derecho, «*J. Joaquin Fabregat la gravó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.

Bibl.: Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Río y Rico (1930), núms. 79 y 154; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 24; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 1969-49; Morales

y Marín (1986), p. 178; Carrete Parrondo y Villena (1990), núm. 41, p. 147; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 42, p. 118; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 10.7 y 10.8, pp. 216 y 219-221.

Este grabado de José Joaquín Fabregat por dibujo de Castillo fue presentado a la junta de la Academia de la Lengua a comienzos de julio de 1776, con el fin de ilustrar la edición del *Quijote* de 1780. El grabador valenciano recibió 50 doblones, la misma cantidad percibida por Carmona y Ballester, instándole el tesorero de la institución, Gaspar Montoya, que al no ser uno de los grabadores señalados desde el comienzo del proyecto, así como no haber pasado por el dictamen de la Academia de San Fernando, en lo sucesivo, el precio de cada cobre sería ajustado por Ríos y Hermosilla, nombrados por la Academia de la Lengua para dicho fin.



g. 6. Don Quijote acomete a unos monjes benedictinos juzgándolos encantadores que llevaban presa una doncella en un coche que casualmente venía siguiendo el mismo camino

1777.

310 x 230 mm.

Núm. inv. rae. Archivo, lám. 6.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 1.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 58*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inv.tó y dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Manuel Salvador Carmona lo grabó en Madrid 1777*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Carderera (1862), p. 46; Ossorio y Bernard (1869), tomo ii, p. 195; Vinaza (1894), ii, p. 107; Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Río y Rico (1930), núms. 79 y 154; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 24; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 1969-49; García Gómez, Ángel Batalla y Gallego Fornés (1984), p. 58; Morales y Marín (1986), p. 178; Carrete Parrondo (1989), núm. 138, p. 124; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 40, pp. 115 y 116; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 7.5-7.8, pp. 188-193.

Según la inscripción que se aprecia en esta estampa, el grabado fue ejecutado por Manuel Salvador Carmona en 1777; año en el que se registra en los gastos de la Academia un único pago al artista de 3.000 reales, los 50 doblones que se le había señalado por cada cobre. Se inscribía en el *Libro de asientos* del grabador con el número 135.



g. 7. Unos yangüeses apalean a don Quijote y a Sancho por haber querido vengar a Rocinante
1777.
310 x 230 mm.
Núm. inv. rae. Archivo, lám. 7.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 1.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 116*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo lo dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*P. P. Moles lo Gravó*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Río y Rico (1930), núms. 79 y 154; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 24; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 1411-15; Morales y Marín (1986), p. 178; Subirana i Rebull (1990), p. 183-185; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 41, p. 117; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 7.5-7.8, pp. 188-193, 152 y 153.

En los gastos de la Academia correspondientes a 1777, se registra un pago de 2.400 reales al grabador Pasqual Pere Moles por la ejecución de esta lámina. En la Biblioteca Nacional se conservan dos pruebas de estado de este grabado (invent/47936 y 47937).



g. 8. Don Quijote sale por segunda vez y lleva por escudero a Sancho Panza

1779.
315 x 235 mm.
Núm. inv. rae. Archivo, lám. 5.

Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Tomo 1.º*»; en el ángulo superior derecho, «*Pag. 4*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo la inventó y dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Fernando Selma la gravó en Madrid 1779*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Madrid.
Bibl.: Ashbee (1895), núms. 72 y 246; Río y Rico (1930), núms. 79 y 154; Martínez Iborra (1933), pp. 135-137; González Palencia (1947), p. 24; Sambricio (1957), p. 20; Calvo Serraller (1978), pp. 7-11; Páez Ríos (1981-1983), 2020-8; Morales y Marín (1986), p. 178; Villena (1993), p. 43; Morales y Marín (1994), p. 223; Morales y Marín (1996), núm. 39, p. 115; Blas y Matilla (2003), pp. 73-117; Lenaghan (2003), pp. 207-212; Santiago Páez (2006), núms. 5.4 y 5.5, p. 170 y 173-175.

Esta lámina fue ejecutada por Fernando Selma y presentada a la junta de la Academia de la Lengua, junto al dibujo de Castillo, el 30 de noviembre de 1779, con el fin de ilustrar la edición del *Quijote* de 1780. Por ella, se pagaron a Selma 2.400 reales.

Topografía del real sitio de Aranjuez por Domingo Aguirre (g. 9 y 10)



g. 9. Orla decorativa del plano de Aranujez

1775.
646/658 x 850/870 mm.
Núm. inv. r. 2626-2640.
Ins.: en la parte inferior del plano, en la orla, «*TOPOGRAFIA DEL REAL SITIO / DE ARANJUEZ / POR DOMINGO DE AGUIRRE CAPITAN DE INFANTERIA / INGENIERO ORDINARIO DE LOS REG. P. Y F. / AÑO DE MDCCLXXV*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*D.n Josef Castillo invento la Comp.on de la figura y la Orla*»; en la zona inferior, en el centro, «*Antonio Salvador Carmona de la R.l Academia de S. Fernando gravó el Plano y la Orla*»; en el ángulo inferior derecho, «*D.n Manl. Sav.or Carmona Pensionado de S.M. y Gravador del Rey de Francia gravó la Comp.on de la Figura*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Rodríguez Moñino y Lord (1952), núms, 174-188, pp. 62 y 85; Carrete Parrondo (1987), núm. 726, p. 58; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2.477, p. 235.

De las quince láminas que componen el *Plano topográfico de Aranjuez*, diseñado por el capitán de ingenieros Domingo de Aguirre, doce de ellas, aquéllas que están en los orillos del plano, contienen una orla decorativa. Ésta arranca de la parte central de la zona inferior del plano, donde se sitúa una cartela en forma de tarjeta, encuadrada por una cenefa decorativa, en la que se inscribe el nombre del plano, su autor y año de ejecución. La cartela se corona con una decoración de cintas con lazo que acoge en sus laterales la inscripción. A ambos lados, se representan sendas cornucopias con uvas y frutas, de las que parten sarmientos y hojas de parra que, formando círculos entrelazados, rodean toda la composición. Esta cenefa está enmarcada por sendas molduras, unidas al plano en su zona superior a través de una cinta enrollada a modo de espiral. En las esquinas, se vuelven a recoger decoraciones de cintas con lazos y broches en su zona central.

La orla, diseñada por José del Castillo, fue grabada por Juan Antonio Salvador Carmona para enmarcar el plano topográfico de Aranjuez, según el diseño del citado Aguirre. Si bien los investigadores tienden a fechar el grabado del plano en 1773, tanto la orla como la composición figurada, situada en la esquina inferior derecha (véase la obra siguiente), se grabaron en 1775, como así indica la inscripción de la cartela. Las láminas y la orla ingresaron en la real Calcografía en 1789, momento en el cual se realizó una nueva estampación, recogiendo los cambios que experimentó el real sitio.



G. 10. Alegoría de Carlos III y la Monarquía

1775.

640 x 850 mm.

Núm. inv. R. 2642.

Ins.: en la parte inferior del plano, en la orla, «*TOPOGRAFIA DEL REAL SITIO / DE ARANJUEZ / POR DOMINGO DE AGUIRRE CAPITAN DE INFANTERIA / INGENIERO ORDINARIO DE LOS REG. P. Y F. / AÑO DE*

MDCCLXXV»; en el ángulo inferior izquierdo, «*D.n Josef Castillo invento la Comp.on de la figura y la Orla*»; en la zona inferior, en el centro, «*Antonio Salvador Carmona de la R.l Academia de S. Fernando gravó el Plano y la Orla*»; en el ángulo inferior derecho, «*D.n Manl. Sav.or Carmona Pensionado de S.M. y Gravador del Rey de Francia gravó la Comp.on de la Figura*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Carderera (1862), núm. 46; Ossorio y Bernard (1868-1869), pp. 194-196; Viñaza (1894-1895), p. 107; Alegre Núñez (1968), p. 284; Páez ríos (1981-1983), 462-2; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 39-1; Carrete Parrondo (1987), núm. 726, p. 58; Carrete Parrondo (1989), núm. 157, p. 111; Morales y Marín (1996), núm. 5, p. 92; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 160, p. 67.

Esta lámina fue grabada por Manuel Salvador Carmona a partir de la pintura de José del Castillo conservada en el Musée Goya de Castres (véase p. 74). El cobre se registraba en el *Libro de asientos de láminas* del grabador palentino con el número 125, habiendo percibido por ella 150 doblones. Morales y Marín, desatinadamente, apuntó que Elena Páez Ríos había errado en considerar a Manuel Salvador Carmona autor de esta obra, pues según pensaba era de su hermano Juan Antonio, quien únicamente grabó el plano y la orla, como así se indica en la inscripción. Ingresó en la real Calcografía en 1789.

Estampas grabadas por José del Castillo (G. 11-15) [véase capítulo 7.6]

G. 11. Jesús dormido en la barca durante la tempestad (tomo I, fig. 91)

1778.
108 x 193 mm.
Núm. inv. R. 3323.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, «*P. por Lucas Jordan*»; en el ángulo inferior derecho, «*G. por Castillo*»; en la zona inferior, «*El quadro original, está en el oratorio del Rey del Palazio del Bn Retiro / su alto 2 pies, y 8 dedos: su ancho 6 pies, y 8 dedos*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Alegre Núñez (1968), p. 284; Páez ríos (1981-1983), 462-3; Carrete Parrondo (1987), núm. 119, p. 30; Vega (1992), núm. 101, p. 28; Morales y Marín (1996), núm. 3, p. 90; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 158, p. 67.

Esta estampa fue grabada por José del Castillo sobre un cuadro original de Luca Giordano que se conservaba en el oratorio del palacio del Buen Retiro en Madrid, actualmente en el mercado de anticuario en Londres (67,5 x 148,5 cm). Si bien, vienen a coincidir las medidas

en altura del cuadro aportadas por el madrileño (69,4 cm), no sucede lo mismo con las de su anchura, que excede en 30 cm (181 cm); lo que implica que la obra original ha sido recortada. La plancha fue adquirida por la real Calcografía entre 1791 y 1792. La venta de esta estampa, junto a las siguientes que llegó a ejecutar el madrileño, se anunció en la *Gaceta de Madrid* el 19 de enero de 1779.

G. 12. Yavé se presenta a Abraham, mandándole rechazar a Agar (tomo I, fig. 90)

1778.
113 x 186 mm.
Núm. inv. R. 3324.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, «*P. por Lucas Jordan*»; en el ángulo inferior derecho, «*G. por Castillo*»; en la zona inferior, «*El quadro original esta en el oratorio del Rey del Palazio del Bn Retiro / su alto 2 pies, y 8 dedos: su ancho 6 pies, y 8 dedos*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Alegre Núñez (1968), p. 284; Páez ríos (1981-1983), 462-3; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 39-2; Carrete Parrondo (1987), núm. 120, p. 30; Vega (1992), núm. 102, p. 28; Morales y Marín (1996), núm. 4, p. 90; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 159, p. 67.

Nuevamente, Castillo copia en esta lámina un cuadro de Luca Giordano conservado en el oratorio del palacio del Buen Retiro, actualmente en el palacio de San Ildefonso en Segovia (PN. núm. 10026419). Según la inscripción recogida por el propio Castillo, el original poseía las mismas medidas que el anterior (69,4 x 181 cm). Sin embargo, hoy en día, presenta diferencias, pues sus dimensiones son 66 x 163 cm. La plancha fue adquirida por la real Calcografía entre 1791 y 1792.

G. 13. Descanso en la huida a Egipto (tomo I, fig. 87)

1778.
323 x 234 mm.
Núm. inv. R. 3322.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, «*Pintado por Lucas Jordan…*»; en el ángulo inferior derecho, «*Gravado por Joseph del Castillo*»; en la zona inferior, «*El Quadro original está en el oratorio del Rey del Palazio del Buen / Retiro*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Alegre Núñez (1968), p. 284; Páez ríos (1981-1983), 462-2; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 39-1; Carrete Parrondo (1987), núm. 118, p. 30; Vega (1992), núm. 100, p. 28; Santiago Páez y

Wilson-Bareau (1996), núm. 104, p.135; Morales y Marín (1996), núm. 2, p. 90; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 157, pp. 66 y 67.

Al igual que las obras anteriores, Castillo reprodujo en esta lámina una pintura de Luca Giordano que se custodiaba en el oratorio del palacio del Buen Retiro (D. 534 y 535), actualmente en el Palacio real de Aranjuez (PN. núm. 10029199). La plancha fue adquirida por la real Calcografía entre 1791 y 1792.

G. 14. Los discípulos de Emaús (tomo I, fig. 89)

1778.
225 x 320 mm.
Núm. inv. R. 3321.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, «*Matheo Zerezo lo pintó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Josef del Castillo; lo Gravó. / 1778*»; en la zona inferior, «*El Quadro original está en el Refectorio de los P.P. Agustinos recoletos, de Madrid*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Alegre Núñez (1968), p. 284; Páez ríos (1981-1983), 462-1; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 39-3; Carrete Parrondo (1987), núm. 117, p. 30; Vega (1992), núm. 103, p. 28; Santiago Páez y Wilson-Bareau (1996), núm. 103, p.135; Morales y Marín (1996), núm. 1, pp. 88 y 89; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 156, p. 66.

Como así se indica en la inscripción de la obra, en esta ocasión, José del Castillo reproduce una pintura del pintor burgalés Mateo Cerezo que se conservaba en el refectorio del convento de agustinos recoletos de Madrid, hoy en día desparecida o en paradero desconocido (véase D. 536). La plancha fue adquirida por la real Calcografía entre 1791 y 1792.

G. 15. Retrato de Blas Lobo (tomo I, fig. 92)

1778.
176 x 110 mm.
Núm. inv. R. 3325.
Ins.: en el ángulo inferior izquierdo, «*J del Castillo*»; en la zona inferior, «*Retrato de Blas Lobo*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Paez Ríos (1966), 4929; Alegre Núñez (1968), p. 284; Páez ríos (1981-1983), 462-4; Carrete Parrondo (1987), núm. 121, p. 30; Vega (1992), núm. 104, p. 28; Morales y Marín (1996), núm. 5, p. 92; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 160, p. 67.

Según las noticias que se han podido reunir, Blas Lobo era un contemporáneo de José del Castillo, quien posiblemente se encontraba a su servicio, pues desde al menos 1775 vivió junto al madrileño en el cuarto principal de la casa que poseía Isabel Martín en la calle de la Cruz Verde de Madrid. Es sorprendente que Morales y Marín afirmase que este retrato reproducía un cuadro original perdido de Luca Giordano, conservado en el palacio del Buen Retiro, tal vez por formar parte de esta serie de grabados ejecutados por el madrileño, donde, como así se ha señalado, se incluyen algunas láminas sobre originales del pintor napolitano. El retratado, un deficiente mental, debió de tener cierta fama en su época o al menos en el distrito parroquial de San Martín. Una apuesta personal del pintor hacia un género al que apenas había prestado atención, buscando con ello la apertura de un mercado que le podría haber granjeado pingües beneficios, y hacia el cual, como se puede observar, dotes no le faltaron. El cobre fue adquirido por la real Calcografía entre 1791 y 1792.

Los trabajos de Hércules (G. 16-31) [Véase capítulo 7.5. y p. 83-92]



G. 16. Hércules en la cuna sofocando las serpientes
1779/1785.
366 x 262 mm.
Núm. inv. R. 2988.
Ins.: en la parte inferior, «*Lucas Jordan lo Pintó á fresco en el Cason del R.l sitio del buen Retiro; Jph Castillo lo dibuxó; J.n Barcelon lo Gravó en Mad.d Año 1779*»; más abajo, «*Hércules en la cuna sufocando las serpientes que le envio Juno para que le matarsen*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 13-1; Carrete Parrondo (1987), núm. 121, p. 30; Vega (1992), núm. 1108, p. 217; Morales y Marín (1996), núm. 16, p. 99; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2068, p. 185.



G. 17. Mercurio, Minerva y Vulcano suministran a Hércules armas y valor
1779/1785.
364 x 268 mm.
Núm. inv. R. 2989.
Ins: en la parte inferior, «*Lucas Jordan lo Pintó á fresco en el Cason del R.l sitio del buen Retiro*»; más abajo, «*Jph Castillo lo dibuxó»;* en el centro, «*Mercurio, Palas y Vulcano suministran á Hércules armas y valor*»; a la derecha, «*J.n Barcelon lo Grabó*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 13-2; Carrete Parrondo (1987), núm. 759, p. 62; Vega (1992), núm. 1109, p. 217; Morales y Marín (1996), núm. 17, p. 99; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2069, p. 185.



G. 18. HÉRCULES MATA A LA HIDRA DE LERNA

1779/1785.

364 x 226 mm.

Núm. inv. R. 2990.

Ins: en la parte inferior, «*Lucas Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibujó; Nicolas Barsantí lo Grabó*»; más abajo, «*Hércules mata la Hidra de la Laguna Lernea*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 216-11; CARRETE PARRONDO, DIEGO Y VEGA (1985), 14-1; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 760, p. 62; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 18, p. 101; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2070, p. 185.



G. 19. Hércules mata a las aves de la laguna Estínfalo

1779/1785.

360 x 257 mm.

Núm. inv. R. 2997.

Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibujó*; *J. Barcelon lo gravó*»; más abajo, «*Hércules mata las Aves Estinfalides*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo (1987), núm. 767, p. 62; Morales y Marín (1996), núm. 25, p. 106; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2077, p. 186.



G. 20. HÉRCULES MATA AL REY GERIÓN

1779/1785.

373 x 229 mm.

Núm. inv. R. 2991.

INS.: en la parte inferior, «*L.s Jordan lo Pintó á f.co*»; más abajo, a la izquierda, «*Jph Castillo lo dibuxó*»; *en el centro,* «*Hércules vince y mata á Gerion*»; *a la derecha,* «*J Barcelon lo Grabó en Mad.d*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 20911; CARRETE PARRONDO, DIEGO Y VEGA (1985), 13-3; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 761, p. 62; VEGA (1992), núm. 1111, p. 218; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 19, pp. 101 y 102; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2071, pp. 185 y 186.



G. 21. HÉRCULES Y EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES

1779/1785.

360 x 260 mm.

Núm. inv. R. 2993.

INS.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibujó; Nicolas Barsanti lo Grabó*»; más abajo, «*Hércules mata al Dragon del huerto de las hesperides*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 216-1; CARRETE PARRONDO, DIEGO Y VEGA (1985), 14-3; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 773, p. 63; VEGA (1992), núm. 1109, p. 217; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 31, pp. 109 y 110; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2069, p. 185.



G. 22. HÉRCULES LIBERA A PROMETEO

1779/1785.

360 x 262 mm.

Núm. inv. R. 2998.

INS.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo p.tó; Jph Castillo lo divujó; J.n Barcelon lo grabó*»; más abajo, «*Hércules mata al Buitre que sacaba las entrañas á Prometeo*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 20911; CARRETE PARRONDO, DIEGO Y VEGA (1985), 13-7; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 768, pp. 62 y 63; VEGA (1992), núm. 1118, p. 218; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 26, p. 106; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2078, p. 186.



G. 23. Hércules rompe las puertas del infierno en busca de Alcestis

1779/1785.

360 x 260 mm.

Núm. inv. R. 2993.

Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo divujó*; *J Barcelon lo grabó*»; más abajo, «*Hércules baxa al infierno para sacar á Alcestes*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 20911; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 13-4; Carrete Parrondo (1987), núm. 763, p. 62; Vega (1992), núm. 1113, p. 218; Morales y Marín (1996), núm. 21, p. 102; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2073, p. 186.



G. 24. HÉRCULES CAPTURA A LOS DOS CÉRCOPES

1779/1785.

358 x 185 mm.

Núm. inv. R. 2992.

INS.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo P.tó; Jph Castillo lo dibujó; Nicolas Barsanti lo Gravó*»; más abajo, «*Hércules vence y se lleva muertos á Bergion y Albion*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 216-1; CARRETE PARRONDO, DIEGO Y VEGA (1985), 14-2; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 762, p. 62; VEGA (1992), núm. 1112, p. 218; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 20, p. 102; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2072, p. 186.



G. 25. HÉRCULES DEVUELVE A ALCESTIS A SU ESPOSA ADMETO

1779/1785.

369 x 230 mm.

Núm. inv. R. 2995.

INS.: en la parte inferior, «*Lucas Jordan lo Pintó a fresco en el Cason del R.l sitio del buen retiro*; *Jph Castillo lo dibujó; J.n Barcelon lo grabó*»; más abajo, «*Hércules restituye á Alcestes á su marido Admeto*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 209-11; CARRETE PARRONDO, DIEGO Y VEGA (1985), 13-6; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 765, p. 62; VEGA (1992), núm. 1115, p. 218; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 23, p. 104; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2075, p. 186.



G. 26. Hércules ahogando el león de Nemea

1779/1785.

351 x 186 mm.

Núm. inv. R. 3002.

Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibujó; Juan Barcelon lo Grabó*»; más abajo, «*Hércules sufoca al Leon de la selva Nemea*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo (1987), núm. 772, p. 63; Vega (1992), núm. 1109, p. 217; Morales y Marín (1996), núm. 30, pp. 109; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2069, p. 185.



G. 27. Hércules apresa la cierva Cerinia

1779/1785.

357 x 190 mm.

Núm. inv. R. 3000.

Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo P.tó; Jph Castillo lo dibujó; J. Barcelon lo Grabó*»; más abajo, « Hércules alcanza al Ciervo de los pues de bronce, y las hastas de oro».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo (1987), núm. 770, p. 63; Vega (1992), núm. 1120, p. 219; Morales y Marín (1996), núm. 28, p. 108; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2080, p. 186.



G. 28. Hércules lleva el jabalí de Erimanto

1779/1785.
357 x 190 mm.
Núm. inv. R. 2999.
Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibuxó*; *J. Barcelon lo Gravó*»; más abajo, «*Hercules lleva vivo el Javali del monte Erymanto*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo (1987), núm. 770, p. 63; Vega (1992), núm. 1119, p. 218; Morales y Marín (1996), núm. 27, pp. 107 y 108; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2079, p. 186.



G. 29. Hércules lucha con el toro de Creta

1779/1785.

358 x 195 mm.

Núm. inv. R. 3001.

Ins.: en la parte inferior, «*Lucas Jordan lo Pintó a fresco en el Cason del R.l Sitio del buen retiro*»; más abajo, a la izquierda, «*Jph Castillo lo dibuxó*»; en el centro, «*Hércules doma al Toro de Creta*»; a la derecha, «*J.n Barcelon lo Grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 13-8; Carrete Parrondo (1987), núm. 771, p. 63; Vega (1992), núm. 1121, p. 219; Morales y Marín (1996), núm. 29, p. 108; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2081, p. 186.



G. 30. Hércules apresa al Cerbero

1779/1785.

360 x 194 mm.

Núm. inv. R. 2994.

Ins.: en la parte inferior, «*Lucas Jordan lo Pintó a fresco en el Cason del Real Sitio del buen Retiro*»; más abajo, a la izquierda, «*Jph Castillo lo dibuxó*»; en el centro, «*Hercules encadena y saca al Can Cerbero que le impedia el ingreso al infierno*»; a la derecha, «*J.n Barcelon lo Grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Páez ríos (1981-1983), 209-11; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 13-5; Carrete Parrondo (1987), núm. 764, p. 62; Vega (1992), núm. 1114, p. 218; Morales y Marín (1996), núm. 22, pp. 103 y 104; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2074, p. 186.



G. 31. HÉRCULES DESPEÑA A LICAS

1779/1785.

370 x 190 mm.

Núm. inv. R. 2996.

INS.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo P.tó; Jph Castillo lo dibuxó; Nicolas Barsanti lo gravó*»; más abajo, «*Hércules mata á Lyco*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; PÁEZ RÍOS (1981-1983), 216-1; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 766, p. 62; VEGA (1992), núm. 1116, p. 218; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 24, pp. 105 y 106; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2076, p. 186.

Las cuatro partes del mundo (g. 32-35)



g. 32. Alegoría de Europa

1779/1785.
309 x 320 mm.
Núm. inv. R. 2546.
Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibuxó; J. Barcelon lo gravó*»; más abajo, «*EUROPA*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Carrete Parrondo (1987), núm. 774, p. 63; Vega (1992), núm. 1124, p. 219; Morales y Marín (1996), núm. 32, p. 109; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2084, p. 187.



G. 33. Alegoría de Asia
1779/1785.
308 x 313 mm.
Núm. inv. R. 2547.
Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo p. tó; Jph Castillo lo dibuxó; Nicolas Varsanti lo grabó*»; más abajo, «*ASIA*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Carrete Parrondo (1987), núm. 775, p. 63; Vega (1992), núm. 1125, p. 219; Morales y Marín (1996), núm. 33, p. 110; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2085, p. 187.

G. 34. Alegoría de África (tomo I, fig. 84)
1779/1785.
312 x 308 mm.
Núm. inv. R. 2548.
Ins.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo Pintó; Jph Castillo lo dibuxó; J. Barcelon lo grabó*»; más abajo, «*AFRICA*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 286; Carrete Parrondo (1987), núm. 776, p. 63; Vega (1992), núm. 1126, p. 219; Morales y Marín (1996), núm. 34, p. 110; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2086, p. 187.



G. 35. ALEGORÍA DE AMÉRICA

1779/1785.

313 x 310 mm.

Núm. inv. R. 2549.

INS.: en la parte inferior, «*L. Jordan lo P.tó ; Jph Castillo lo dibujó; J. Barcelon lo g.bó*»; más abajo, «*AMERICA*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: CEÁN BERMÚDEZ (1800), tomo I, p. 286; CARRETE PARRONDO (1987), núm. 777, p. 63; VEGA (1992), núm. 1127, pp. 219 y 220; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 35, p. 110; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2087, pp. 187 y 188.



G. 36. SAN LUIS GONZAGA

h. 1783.

149 x 95 mm.

Núm. inv. INVENT/36367.

INS.: en diagonal descendente, desde la figura de la Virgen al santo, «*HIJO MIO ENTRA EN LA COMPAÑIA DE JESUS*»; en la cartela de la parte inferior, «*S. LUIS GONZAGA PRNC. DE MANT*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Josef del Castillo lo dib. 1783*»; en el ángulo inferior derecho, «*F. Sel*[ma]».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Calcografía Nacional. Madrid.

Bibl.: PÁEZ RÍOS (1981-1983), 2020-15; VILLENA (1993), núm. 65, p. 59; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 9, p. 95.

Esta estampa, recortada en su parte inferior, representa al santo jesuita vestido de noble ante una escultura de la Virgen, guardando una pose recogida por José del Castillo en su san Carlos Borromeo destinado al real sitio del Soto de Roma. La inscripción, con claros propósitos propagandísticos, invita al santo a abandonar su condición de príncipe y a abrazar los preceptos de la Compañía.

Láminas de la *Traducción del tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti* por Diego Rejón de Silva (g. 37-78).

Tratadista, escritor y aficionado al arte de la pintura, Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796) fue miembro de la orden de San Juan, de Alcántara y caballero maestrante de la orden real de Granada. En 1780 llegó a alcanzar el grado de académico honorario de la Academia de San Fernando y más de un lustro después, en 1787, pasó a ser su consiliario. Perteneció también a la Academia Española de la Lengua y a la de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. En 1785 ascendió a la secretaría de Estado, donde ocupó varios cargos como oficial, entre los que se incluían el negociado de las academias, y llegó a ser secretario del Consejo del rey, con ejercicio de decretos.

La nota necrológica que le dedicó la Academia de San Fernando en 1799, ponderaba de él su inclinación natural hacia el trabajo: «nunca estaba más ocupado que quando estaba ocioso, pues en los ratos que le permitían sus obligaciones, o dibujaba, o meditaba, o componía algo […]» (*Distribución* (1799), p. 23). Ceán Bermúdez señaló en su *Diccionario* el haberle visto «dibuxar y copiar con acierto las obras de Mengs, de lo que existe alguna prueba en la real academia de S. Fernando» (Ceán Bermúdez (1800), tomo IV, p. 164) e incluso se atrevió a ejecutar el retrato de fray Luis de Granada para la *Colección de Retratos de Españoles Ilustres*. Su interés hacia la pintura y la poesía le llevó a escribir, entre otras obras, una traducción de la *Historia del Arte de los Antiguos* de Winckelmann, una revisión del tratado de Palomino en su *Estracto de la práctica y uso de la pintura,* un *Diccionario de nobles artes para la instrucción de los aficionados y uso de los profesores* (1788) o *La Pintura. Poema Didáctico en Tres Cantos* (1786).

En sintonía con las políticas ilustradas de la época y «para cooperar en quanto me es posible al aprovechamiento y utilidad» de los pintores «filósofos», aquéllos que fundían la práctica de la pintura con el estudio y aplicación de las ciencias, realizó la traducción al castellano de *El tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti* (Madrid, Imprenta real), según la edición llevada a cabo por Rafaelle Trichet du Fresne en 1651. La obra vio la luz en 1784, añadiendo algunas notas para dar mayor claridad al texto.

El tratado fue ilustrado teniendo presente algunos grabados de Charles Errard el Joven sobre los dibujos realizados por Nicolas Poussin para la edición parisina, siendo dibujados por José del Castillo y grabados, en su inmensa mayoría, por Juan Barcelón y José Jimeno, «y aunque la actitud es la misma, por evitar la nota que ponen a las de Errard los inteligentes, se les ha dado una proporción más gallarda y esbelta, como conviene a unas figuras de academia. En donde ha parecido preciso se ha consultado el natural para que salga todo con la posible perfección».

El 11 de enero de 1785 el tratado se ponía a la venta en las páginas de la *Gaceta de Madrid*, «la qual se reputa como magistral para instruir a los pintores en la parte científica del arte; a cuyo fin se ha traducido, y se da a luz por orden superior». Un tomo en cuarto cuyo precio alcanzó los 34 reales en papel y los 36 reales a la rústica, acompañado de una

serie ilustraciones, «para la mejor inteligencia de los preceptos que se dan en esta obra», puesto a la venta en la Imprenta real. Según se especificaba en el anuncio impreso: «Lleva una estampa alusiva al asunto en el frontispicio y una viñeta; y además el retrato de Vinci y Alberti al principio de la vida de cada uno; 19 láminas con figuras desnudas y vestidas; 18 con figuras geométricas y 2 con países para la mejor inteligencia de los preceptos que se dan en esta esta obra […]» (*Gaceta de Madrid*, 15 de enero de 1785, núm. 3, p. 24; *El memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Madrid: en la Imprenta real, enero de 1785, tomo IV, pp. 16 y 17).



G. 37. ALEGORÍA DE LA PINTURA
1783/1784.
198 x 142 mm en hoja de 250 x 178 mm.
Núm. inv. BA/4464.
INS.: en el ángulo inferior izquierdo, «*Jph Castillo lo imb.to*»; en el ángulo inferior derecho, «*J. Barcelon lo grabó*».
Aguafuerte, buril y punta seca sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: PÁEZ RÍOS (1981-1983), 209-10; *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Esta estampa se sitúa en el frontispicio de la anteportada del *El Tratado* de la *Pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo Arte escribió León Bautista Alberti* […] traducidos y anotados por Diego Antonio Rejón de Silva en 1784. Fue grabada por Juan Barcelón, según el dibujo, ahora en paradero desconocido, aunque conservado en muy mal

estado, de José del Castillo, ejecutado entre 1783 y 1784.

Según el texto del tratado, la composición representa a «Minerva, madre de las artes y ciencias, está al lado de un niño dedicado a la Pintura; y mostrándole con la una mano un libro, y señalando con la otra al campo, le enseña que la instrucción de los escritos científicos, y la imitación de la naturaleza en sus producciones, le conducirán a la deseada perfección. Al otro lado se ve un Genio o mancebo con varios instrumentos Matemáticos, denotando la necesidad que tiene la Pintura de la Geometría, Perspectiva &c».

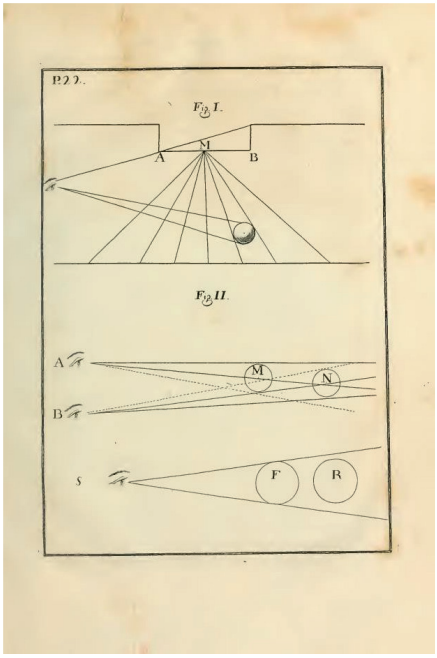


G. 38. Retrato de Leonardo da Vinci

1783/1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. R. 1418.
Ins.: en el zócalo, «*LEONARDO DE VINCI* / *PINTOR FLORENTINO*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Barcelon lo g.º*».
Aguafuerte, buril y talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2046, p. 183.

Copia del retrato ejecutado por dibujo de Nicolas Poussin y grabado por Charles Errard para el frontispicio de la edición parisina del *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci* […] (1651), destinado a la traducción del mismo llevado a cabo en 1784 por Diego Rejón de Silva. El diseño, propiedad de José de la Mano Galería de Arte (véase D. 544), difiere de la estampa grabada por Barcelón al inscribir el retrato en un círculo con decoración de perlas

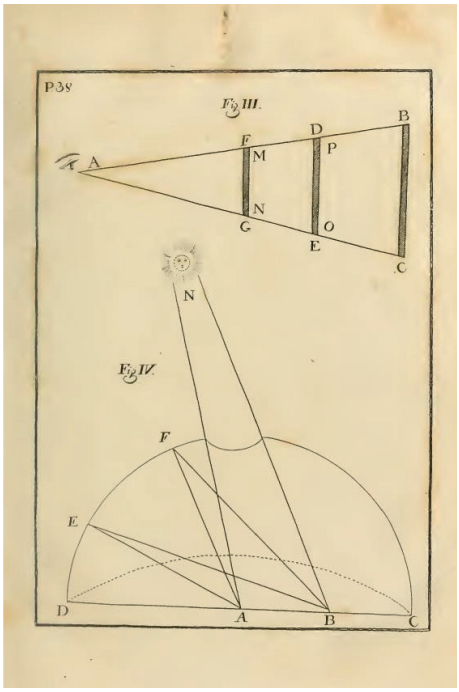
dentro de una estructura arquitectónica, descartando el pedestal sobre el que se alza, la corona de laurel que envuelve la orla y la decoración de lazo que corona el retrato de Poussin.



G. 39. SITIO EN DONDE DEBE PONERSE EL PINTOR RESPECTO DE LA LUZ Y AL ORIGINAL QUE COPIA, Y CAUSA DE NO PARECER LAS COSAS PINTADAS TAN RELEVADAS COMO LAS NATURALES

1783/1784.
183 x 132 mm.
Núm. inv. R. 1904.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 22*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2047, p. 183.

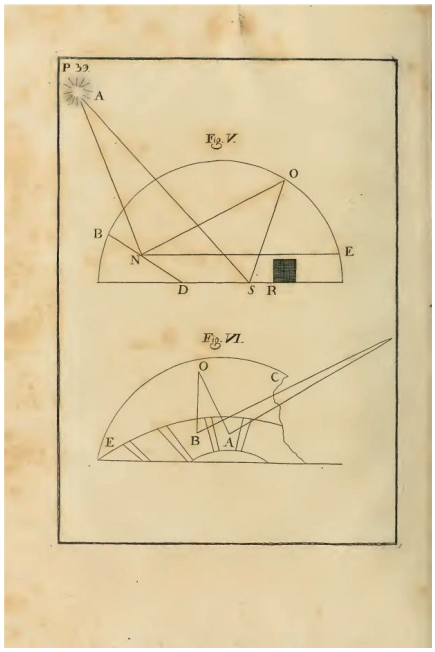
Situadas a continuación de la página 22, estas láminas fueron grabadas por José Jimeno o Juan Barcelón, y vienen a corresponder a la página 8 (*Della qualità del lume*. CAP.XLI) y a la figura S de la ilustración *Perche i capitoli delle figure l`una sopra l`otra è cosa da fuggire* (CAP. LIIII, p. 11) de la edición francesa de 1651 respectivamente.



G. 40. De la representación del tamaño de las cosas que se pinten y qué parte del reflejo debe ser la más clara

1783/1784.
184 x 133 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 38*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Al igual que el anterior, esta estampa por dibujo de José del Castillo, fue grabada por José Jimeno o Juan Barcelón. Está situada a continuación de la página 38. En la edición de París de 1651, la figura III está en la página 17 y la figura IV en la página 20.



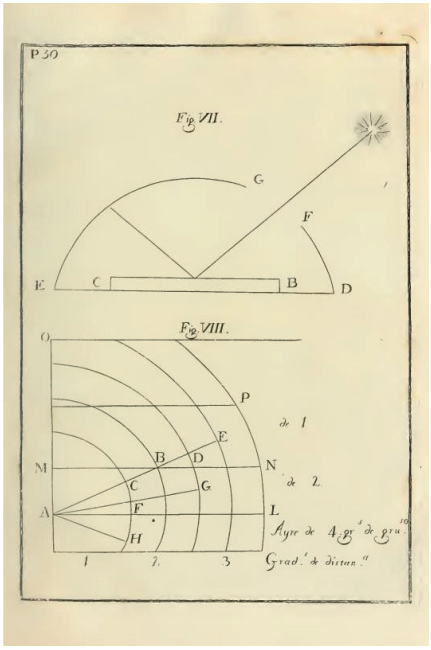
G. 41. DE LOS REFLEJOS DUPLICADOS Y TRIPLICADOS Y NINGÚN COLOR REFLEJO ES SIMPLE SINO MIXTO DE LOS QUE LE PRODUCEN
1783/1784.
184 x 133 mm.
Núm. inv. R. 1805.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 39*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2048, p. 183.

Grabado de nuevo por José Jimeno o Juan Barcelón, la estampa según las versiones de Castillo, se sitúa antecediendo la página 39. En la edición parisina de 1651 (figs. V y VI) se localizan en la página 21.



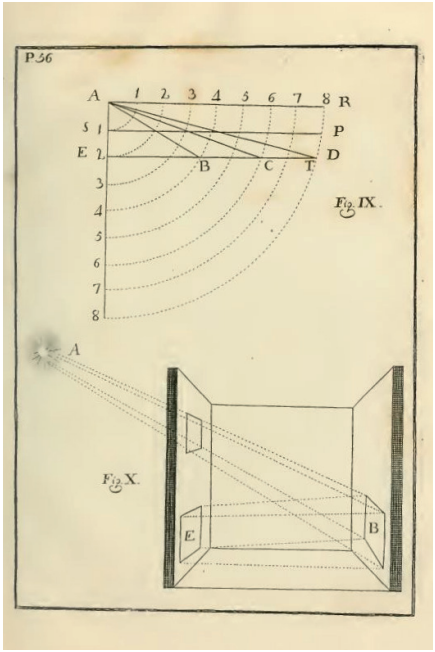
G. 42. DE LA PLANTA DE LAS FIGURAS Y DE LA BALANZA QUE HACE EL PESO DE CUALQUIER ANIMAL INMÓVIL SOBRE SUS PIERNAS.
1783/1784.
200 x 145 mm.
Núm. inv. R. 1419.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 42*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. I*»; en el ángulo inferior derecho, «*Barcelon lo G.to*».
Aguafuerte, buril y talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2049, p. 183.

La ilustración de esta figuras fue grabada por Juan Barcelón. Se localiza a continuación de la página 42. En la edición parisina de 1651, se sitúan en la página 23.



G. 43. RARÍSIMAS VECES SON LOS REFLEJOS DEL MISMO COLOR QUE TIENE EL CUERPO EN DONDE SE MANIFIESTAN Y DEL COLOR QUE NO SE ALTERA CON VARIAS DIFERENCIAS DE AIRE
1783/1784.
180 x 130 mm.
Núm. inv. R. 1806.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 50*»; en la figura VIII, «*Ayre de 4 gr.s de gru.50/ Grad.s de distan.a*».
Aguafuerte, grabado línea sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2050, p. 183.

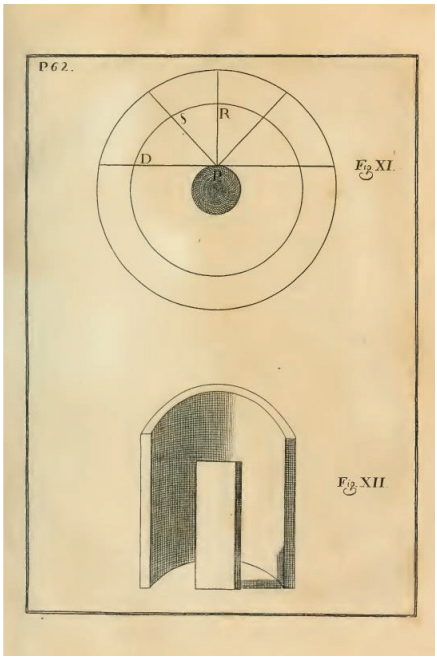
Las figuras VII y VIII, grabadas por José Jimeno o Juan Barcelón, se sitúa a continuación de la página 50. En la edición francesa, se reproducen independientemente, en la página 22 y en la página 28.



G. 44. DE LA PERSPECTIVA DE LOS COLORES, QUÉ PARTE DE UN COLOR DEBE SER MÁS BELLA SEGÚN LO QUE DICTA LA RAZÓN, Y DE LA PERSPECTIVA REGULAR PARA LA DIMINUCIÓN DE LOS COLORES DE LARGA DISTANCIA

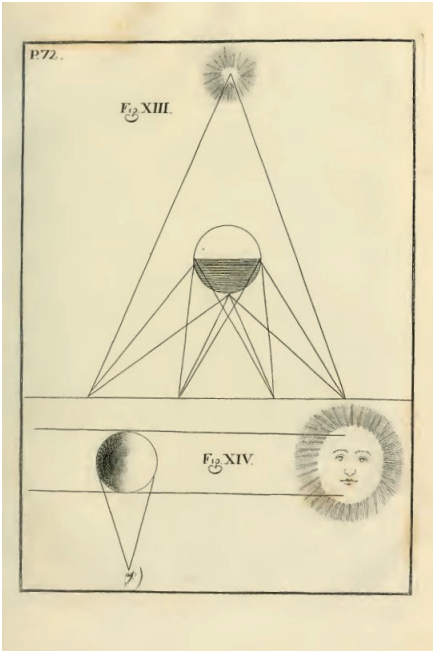
1783/1784.
184 x 133 mm.
Núm. inv. ER/1002.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 56*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Dibujado por Castillo y grabado por José Jimeno o Juan Barcelón, estas dos ilustraciones estampadas en la misma página, se registran como independientes en la edición parisina de 1651: la fig. IX en la página 29, y la fig. X en la página 32.



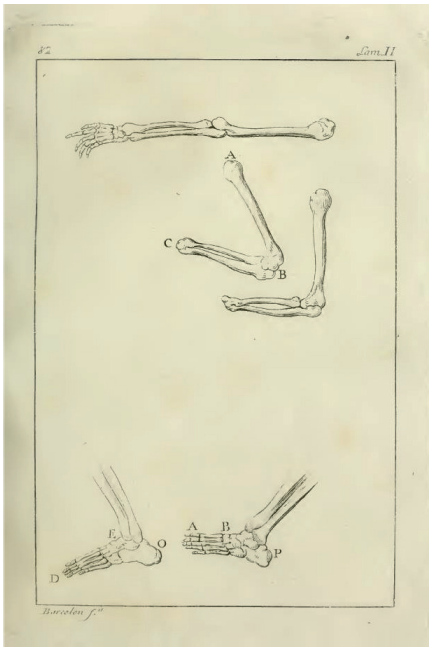
G. 45. De la perspectiva regular para la disminución de los colores a larga distancia
1783/1784.
184 x 133 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 62*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

De nuevo, estas figuras que ilustran esta edición del tratado de pintura de Leonardo da Vinci, fueron grabadas por José Jimeno o Juan Barcelón, según los diseños actualizados de José del Castillo, situándose a continuación de la página 62. En su edición matriz (París, 1651), las figuras XI y XII se registran en las páginas 36 y 37 respectivamente.



G. 46. De los colores de la sombra y de las cosas puestas a luz abierta, y por qué es útil este uso en la pintura
1783/1784.
182 x 130 mm.
Núm. inv. R. 1808.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 72*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), núm. 2051, tomo I, p. 183.

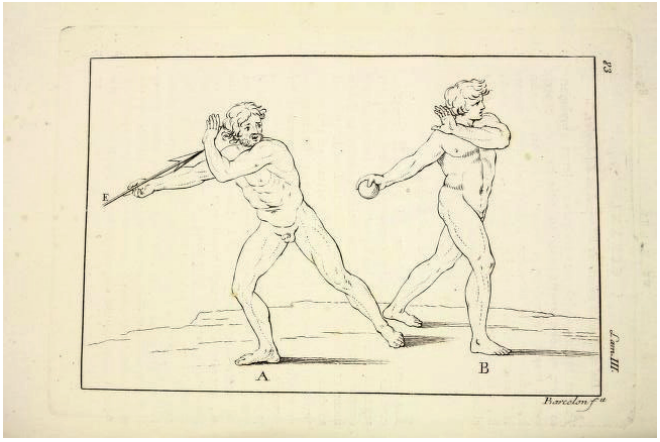
Dibujada por Castillo y grabada por José Jimeno o Juan Barcelón, está estampa se sitúa a continuación de la página 72. En la edición de París 1651, la figura XIII corresponde a la página 41 y figura XIV se introduce en la página 42.



G. 47. DE LA MEDIDA DEL CUERPO HUMANO Y DOBLECES DE LOS MIEMBROS, Y DE LA ARTICULACIÓN DEL PIE, SU AUMENTO Y DISMINUCIÓN

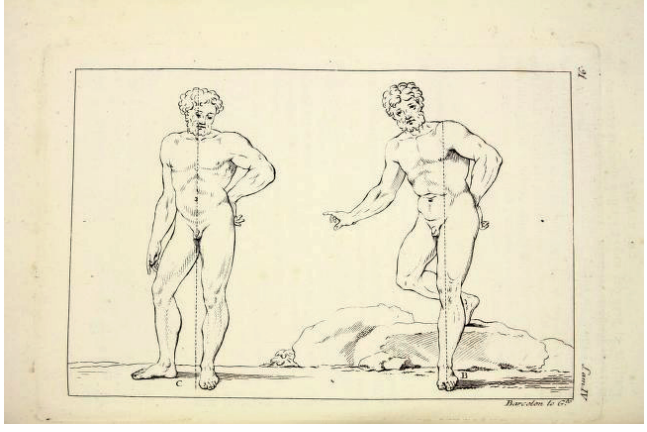
1783/1784.
195 x 140 mm.
Núm. inv. R. 1420.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*P. 82*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. II*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte, buril y talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2052, p. 183.

En la edición parisina de 1651, de las cuales estas ilustraciones son su modelo, se sitúan en las páginas 48 y 49. Ésta corresponde a la página situada a continuación de la página 82, fue reproducida por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón.



G. 48. DEL MOVIMIENTO POTENTE DE LOS MIEMBROS DEL HOMBRE, DEL MOVIMIENTO DEL HOMBRE Y DEL HOMBRE QUE QUIERE ARROJAR ALGUNA COSA CON GRANDE IMPULSO
1783/1784.
202 x 138 mm.
Núm. inv. R. 1421.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*83*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. III*»; en el lateral, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte, buril y talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2053, p. 183.

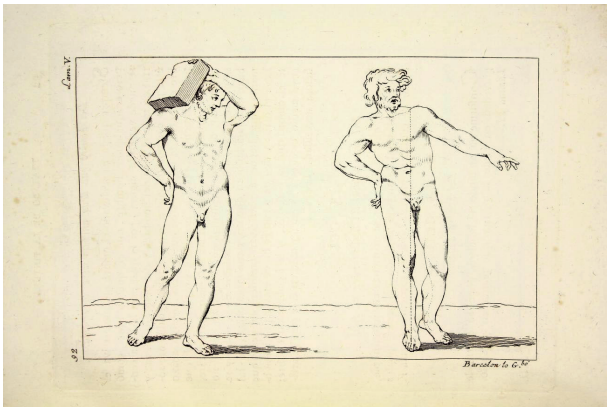
Esta estampa, dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón, se sitúa dentro de la edición del tratado de Leonardo da Vinci de 1784 antecediendo la página 83. En su edición matriz (París 1651), se ubica en la página 51.



G. 49. Objeción a en qué caso está más alta la una espaldilla que la otra en las acciones del hombre

1783/1784.
184 x 133 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*91*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. IV*»; en el lateral, «*Barcelon lo G.*^{bo}».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

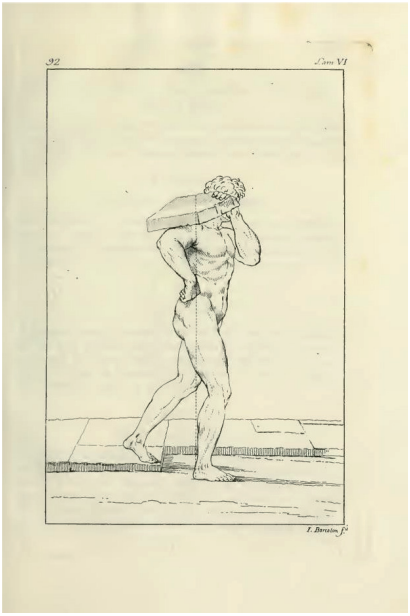
Situada entre las páginas 90 y 91, está estampa de Juan Barcelón, según el diseño ejecutado por José del Castillo, se ubicaba en su edición francesa (1651), en la página 55.



G. 50. Del hombre que lleva un peso sobre la espalda y del peso natural del hombre sobre sus pies.

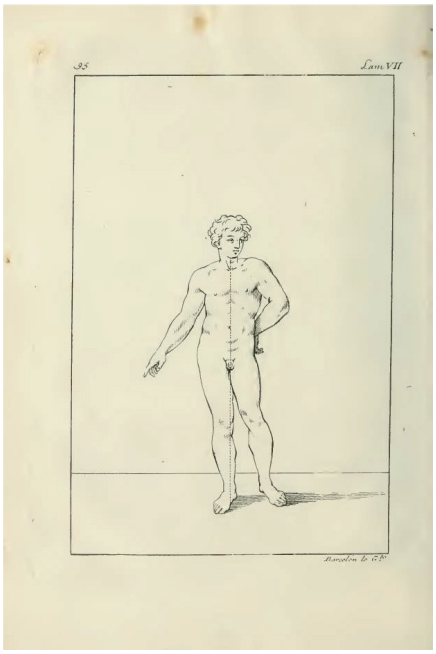
1783/1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*92*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. V*»; en el lateral izquierdo, «*Barcelon lo G.*^{bo}».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

En la edición parisina de 1651, esta lámina, dibujada por Castillo y grabada por Juan Barcelón, estaba divida en las dos figuras representadas (páginas 56 y 57). La presente está ubicada antes de la página 92.



G. 51. DEL HOMBRE ANDANDO
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. R. 1422.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*92*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. VI*»; en el lateral izquierdo, «*Barcelon lo G.bo*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2054, p. 183.

La presente ilustración fue dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón antecediendo la página 92. En la edición de París de 1651 figura en la página 58.



G. 52. De la balanza de las figuras
1783-1784.
195 x 145 mm.
Núm. inv. R. 1823.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*95*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. VII*»; en el ángulo inferior derecho, «*Barcelon lo G.bo*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2055, p. 183.

Lámina CCIX de la traducción del tratado de Leonardo da Vinci traducido por Rejón de Silva. Fue dibujada por Castillo y grabada por Juan Barcelón, antecediendo la página 95. En la edición del tratado de París de 1651, se sitúa en la página 62.



G. 53. DEL ÚLTIMO ESFUERZO QUE PUEDE HACER EL HOMBRE PARA MIRARSE POR LA ESPALDA

1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*104*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. VIII*»; en el ángulo inferior derecho, «*Barcelon lo G.bo*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Esta ilustración grabada por Juan Barcelón según la versión dibujada por Poussin de José del Castillo (París, 1651, p. 65) se sitúa inmediatamente después de la página 104 de la edición de Diego Rejón de Silva sobre el tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci.



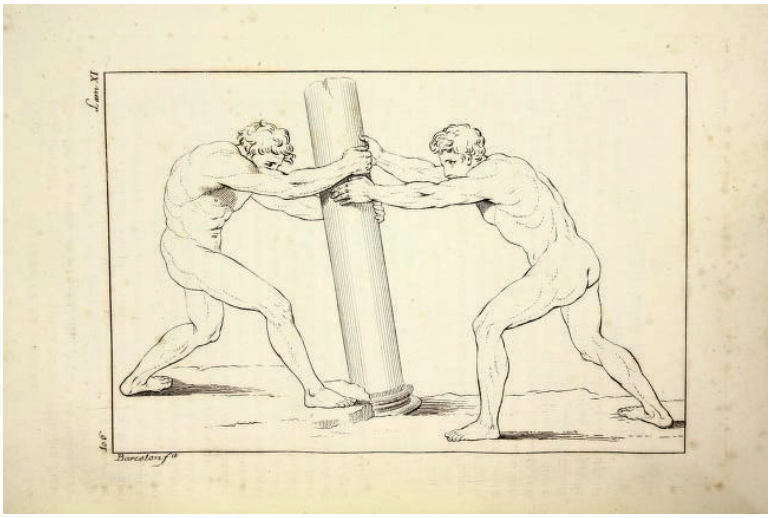
G. 54. De la actitud que toma el hombre cuando quiere herir con mucha fuerza
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*104*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. IX*»; en el ángulo inferior derecho, «*Barcelon lo G.bo*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Dibujo diseñado por José del Castillo y grabado por Juan Barcelón, situado a continuación de la página 104, que corresponde a la página 67 de la edición francesa de 1651.



G. 55. De la fuerza compuesta del hombre, y primeramente de la de los brazos
1783-1784.
195 x 145 mm.
Núm. inv. R. 1424.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*105*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. X*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon lo G.*^{bo}».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2056, p. 183.

Diseño según el original de Nicolas Poussin grabado por Charles Errard el Joven (París, 1651, p. 68) dibujado por Castillo y trasladado al cobre por Juan Barcelón de la edición española del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1784. Ilustra la página contigua a la correspondiente al número 105.



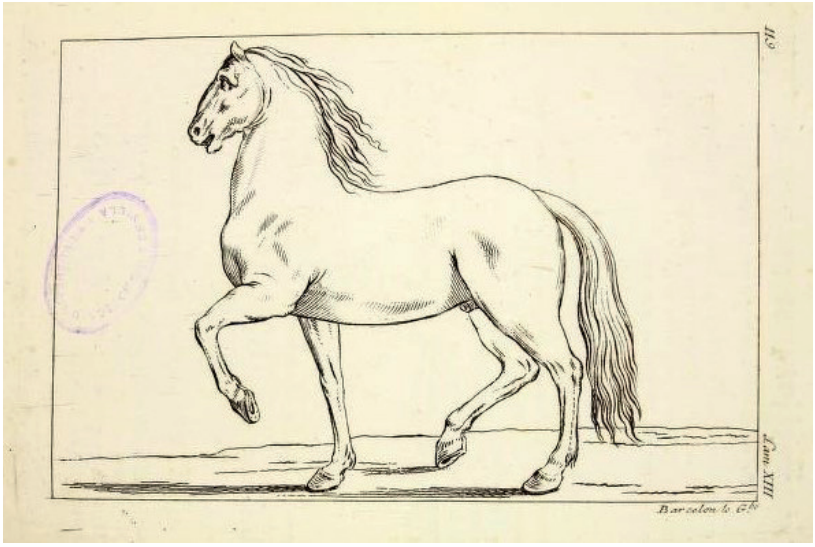
G. 56. En que tenga el hombre mayor fuerza, si en atraer o en impeler
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*106*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XI*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Situado a continuación de la página 106 de la edición española del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci llevado a cabo con notas por Diego Rejón de Silva, esta ilustración, según la versión de la edición francesa (París, 1651, p. 69), fue dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón.



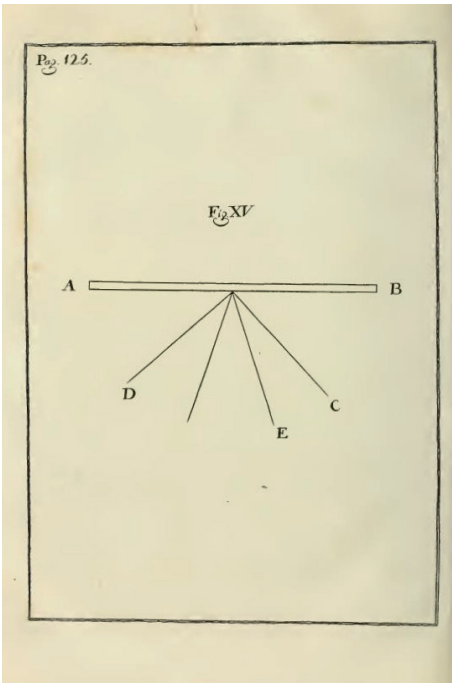
G. 57. EQUIPONDERANCIA DE LOS CUERPOS QUE NO SE MUEVEN
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. R. 1425.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*117*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XII*»; en el ángulo inferior derecho, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2057, p. 183.

Dibujo destinado a ilustrar la edición española del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1784. Fue ejecutado por Castillo y grabado por Juan Barcelón y antecede la página 117 (ed. París, 1651, p. 76).



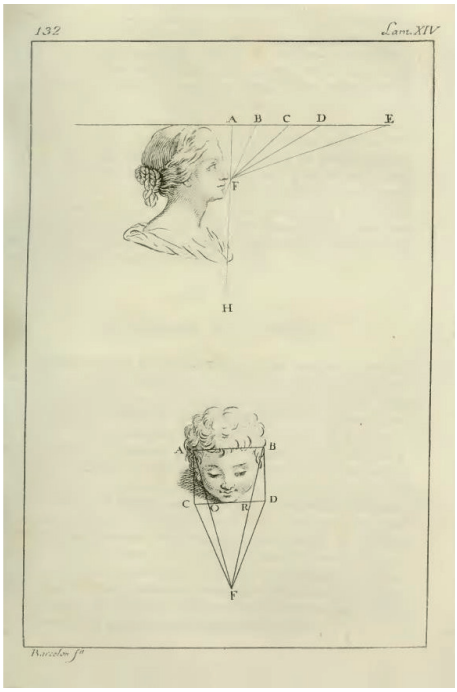
G. 58. Cómo se mueven los animales cuadrúpedos
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*119*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XIII*»; en el lateral derecho, «*Barcelon lo G.bo*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Esta imagen se encuentra situada antecediendo la página 119 de la edición a cargo de Diego Rejón de Silva sobre el tratado de Pintura de Leonardo da Vinci, según su edición parisina de 1651 (p. 77). Según la inscripción, fue grabada por Juan Barcelón, según la versión ejecutado por José del Castillo del diseño original de Nicolas Pousin.



G. 59. Dónde debe ponerse el que está mirando una pintura
1783-1784.
183 x 134 mm.
Núm. inv. R. 1808.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 125*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2058, p. 183.

La estampa que ilustra esta página antecede la número 125 del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci llevado a cabo por Diego Rejón de Silva en 1784. No se indica quién grabó la lámina, por lo que se debe de señalar que fue ejecutada por José Jimeno o Juan Barcelón. En la edición francesa de 1651, esta ilustración se sitúa en la página 81.



G. 60. CÓMO SE DEBE DE HACER UN ROSTRO PARA QUE TENGA RELIEVE Y GRACIA, Y POR QUÉ RAZÓN SI SE MIDE UN ROSTRO Y DESPUÉS SE PINTA SALE LA COPIA MAYOR QUE EL NATURAL

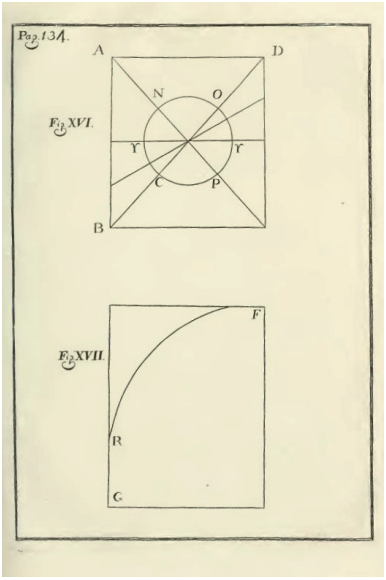
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*132*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XIV*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Dibujado por Castillo y grabado por Juan Barcelón, esta estampa ilustra la página contigua a la inscrita con el número 132. En su edición francesa, ocupa las páginas 83 y 86.



G. 61. De la figura que finge ir contra el viento
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*131*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XV*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte, buril, talla dulce y simple sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

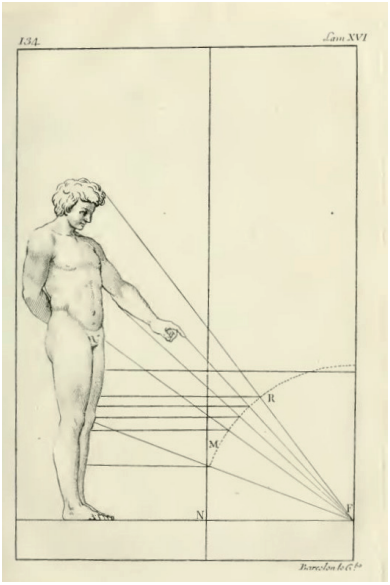
Según se indica en el texto que ilustra esta lámina grabada por Juan Barcelón «Toda figura se mueve contra el viento, por ninguna línea que se mire mantendrá el centro de su gravedad puesto con la debida disposición sobre el de su sustentáculo». En la edición del tratado de París de 1651, ocupa la página 85.



G. 62. SI LA SUPERFICIE DE TODO CUERPO OPACO PARTICIPA DEL COLOR DE SU OBJETO Y DEL PINTAR UNA FIGURA QUE REPRESENTE CUARENTA BRAZAS DE ALTURA CON SUS MIEMBROS CORRESPONDIENTES EN UN ESPACIO DE VEINTE

1783-1784.
185 x 130 mm.
Núm. inv. R. 1809.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 134*».
Aguafuerte, grabado de línea sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2059, p. 183.

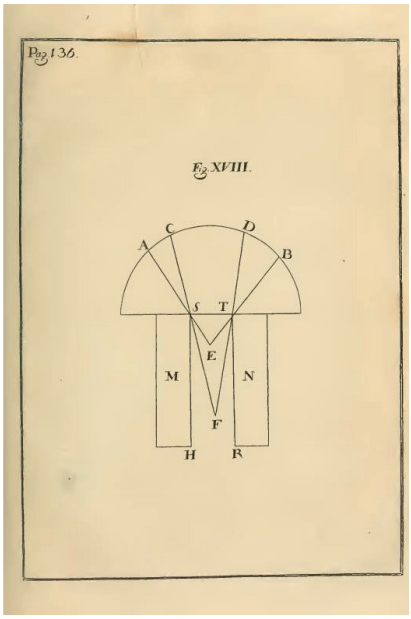
Dibujado por Castillo y grabado por José Jimeno o Juan Barcelón, esta imagen que ilustra la edición del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1784 se sitúa antecediendo la página 134 (páginas 87 y 88 en su matriz de París de 1651).



G. 63. DEL PINTAR UNA FIGURA EN UNA PARED DE DOCE BRAZAS, QUE MANIFIESTE VEINTE Y CUATRO DE ALTURA

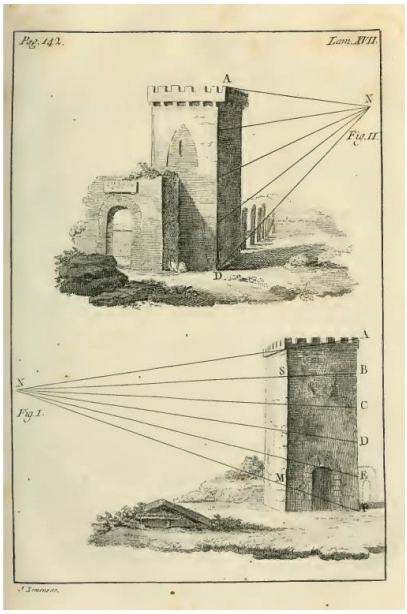
1783-1784.
200 x 138 mm.
Núm. inv. R. 1426.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 134*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XVI*»; en el ángulo inferior derecho, «*Barcelon lo G.*^{bo}».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2060, p. 183.

Dibujada por Castillo y grabada por Juan Barcelón, esta ilustración se ubica a continuación de las figuras XVI y XVII. En su edición de París de 1651, se dispone en la página 89.



G. 64. De la luz universal
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 136*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

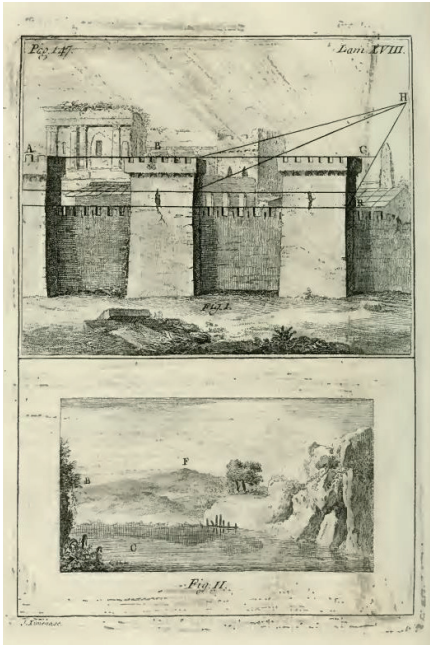
Situada a continuación de la lámina XVI, esta ilustración de Castillo trasladada al cobre por Juan Barcelón viene a ilustrar la edición española del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1784. En su edición de París, en la que se basa esta imagen, se sitúa en la página 90.



G. 65. DE LAS CIUDADES Y OTROS OBJETOS QUE SE VEN CON INTERPOSICIÓN DE AIRE GRUESO, Y DE LOS EDIFICIOS VISTOS CON INTERPOSICIÓN DE AIRE GRUESO

1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 142*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XVII*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Ximeno lo sc*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

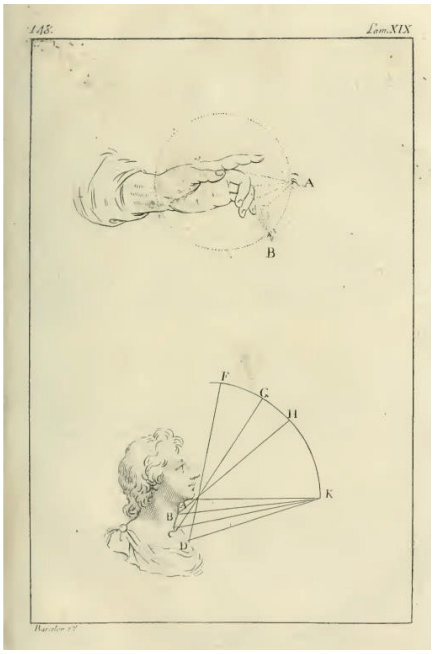
La explicación de esta lámina dentro de la edición del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1784 se ubica entre las páginas 139 y 141. Fue grabada por José Jimeno según el diseño de José del Castillo, quien lo recogió de las páginas 92 y 93 de la edición parisina de 1651.



G. 66. POR QUÉ LOS OBJETOS MÁS ELEVADOS DE UNA DISTANCIA PARECEN MÁS OBSCUROS EN LA PARTE SUPERIOR QUE EN LA BASA, AUNQUE POR TODAS PARTES SEA IGUAL LO GRUESO DE LA NIEBLA Y DEL HORIZONTE REPRESENTADO EN LAS ONDAS DEL AGUA

1783-1784.
190 x 132 mm.
Núm. inv. R. 1427.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 147*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XVIII*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Ximeno lo sc*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2061, p. 184.

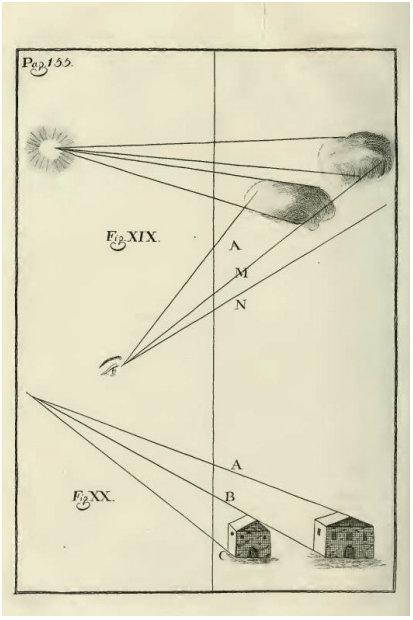
Como en otras ocasiones, Castillo ha reunido dos láminas de la edición francesa del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1651 (páginas 97 y 102) a una, situada antecediendo la página 147. Según indica la inscripción, fue grabada por José Jimeno.



G. 67. NO ES POSIBLE QUE LA MEMORIA RETENGA TODOS LOS ASPECTOS Y MUTACIONES DE LOS MIEMBROS Y DE LAS MANCHAS DE SOMBRA QUE SE DEJAN VER EN LOS CUERPOS DESDE LEJOS

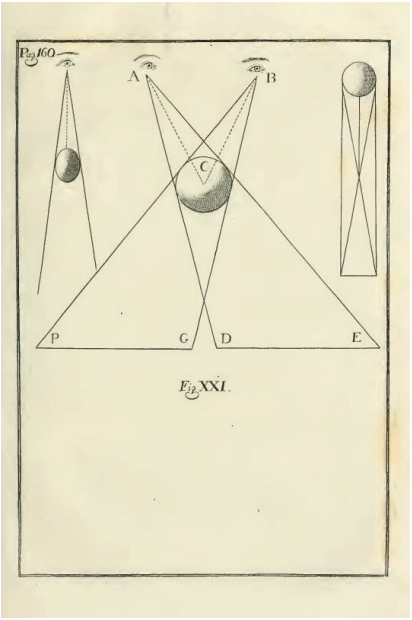
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 148*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XIX*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Dibujado por Castillo y grabado por Juan Barcelón, esta ilustración viene a situarse a continuación de la página 148 de la edición llevada a cabo por Diego Rejón de Silva sobre el tratado de Pintura de Leonardo da Vinci publicado en París en 1651 (página 98).



G. 68. VARIOS PRECEPTOS PARA LA PINTURA, Y POR QUÉ UNA COSA PINTADA, AUNQUE LA PERCIBA LA VISTA BAJO EL MISMO ÁNGULO QUE A OTRA MÁS DISTANTE, NO PARECE NUNCA TAN REMOTA COMO LA OTRA QUE LO ESTÁ REALMENTE
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 155*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Esta ilustración del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de 1784, fue dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón o José Jimeno. Precede la página 155, situándose en su edición matriz de París (1651) en las páginas 102 y 103.



G. 69. POR QUÉ LAS COSAS COPIADAS PERFECTAMENTE DEL NATURAL NO TIENEN AL PARECER EL MISMO RELIEVE QUE EL ORIGINAL
1783-1784.
196 x 131 mm.
Núm. inv. R. 1813.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 160*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2062, p. 184.

Grabada por Juan Barcelón o José Jimeno, esta lámina dibujada por José del Castillo, fue recogida de la página 104 del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci en su edición francesa de 1651. Se sitúa situado a continuación de la página 160.



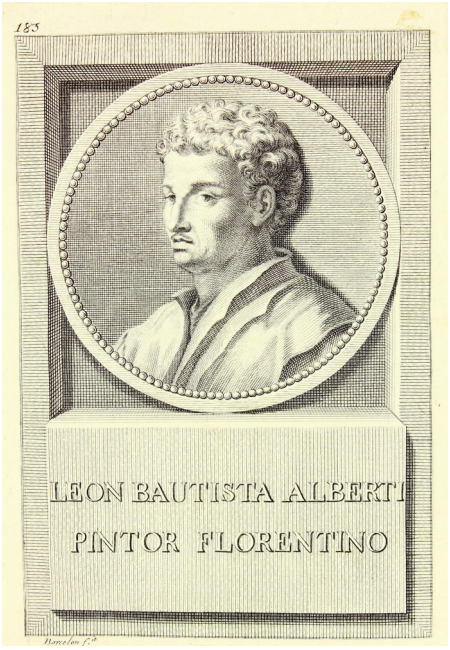
G. 70. Cómo se deben de hacer los pliegues de los paños
1783-1784.
200 x 143 mm.
Núm. inv. R. 1428.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*167*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XX*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2063, p. 184.

En la edición de París de 1651, de donde está recogida esta estampa que ilustra el tratado de Pintura de Leonardo da Vinci de Diego Rejón de Silva (1784), esta ilustración ocupa la página 110. En su edición española, José del Castillo realizó el diseño, siendo trasladado a una plancha de cobre por Juan Barcelón, para que precediese la página 167 del citado tratado.



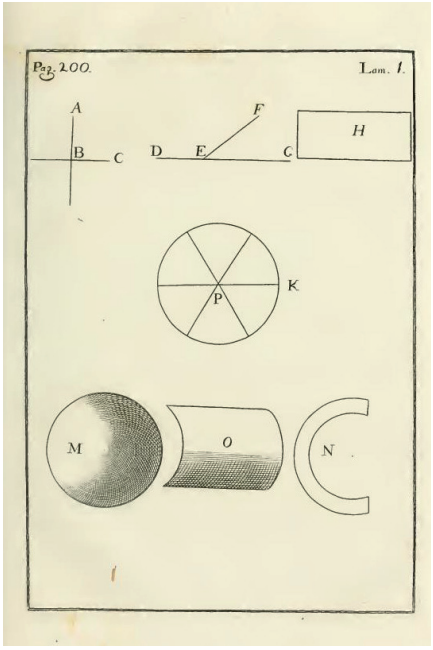
G. 71. De los pliegues escorzados
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. R. 1429.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*168*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. XXI*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2064, p. 184.

Dibujada por Castillo y grabada por Juan Barcelón (véase *Alegoría de la Pintura*), esta lámina se sitúa a continuación de la página 167 del tratado de Pintura de Leonardo da Vinci llevado a cabo por Diego Rejón de Silva en 1784. En su edición parisina de 1651, en la que se basa ésta, se ubica en la página 111.



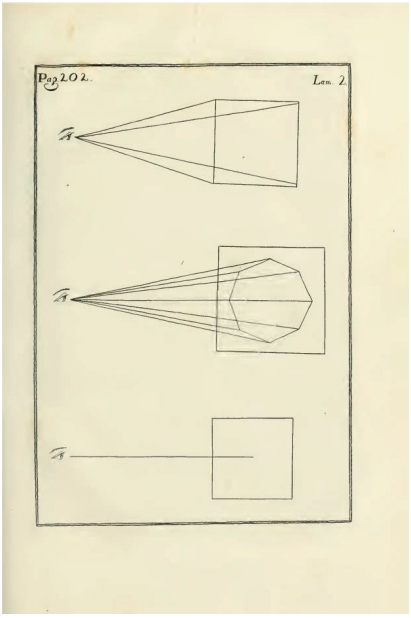
G. 72. Retrato de Leon Battista Alberti.
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 183*»; en el zócalo, «*LEON BAUTISTA ALBERTI* / *PINTOR FLORENTINO*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Barcelon f.it*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Este retrato del genio florentino fue dibujado por José del Castillo y grabado por Juan Barcelón, según la lámina de Charles Errard por dibujo de Nicolas Poussin, para que precediese la página 183, con la que se inicia el tratado de Pintura de Alberti. En la edición de París, en la que se basa ésta, el retrato se sitúa entre la vida de Alberti y su tratado de Pintura. Castillo transforma el formato rectangular donde se inscribe al efigiado, con esquinas en chaflán, en un tondo moldurado con decoración de perlas, eliminando la decoración de guirnaldas y cintas que rodean el mascarón de la zona superior. Del mismo modo, el letrero a modo de pergamino se convierte en un zócalo que imita la piedra.



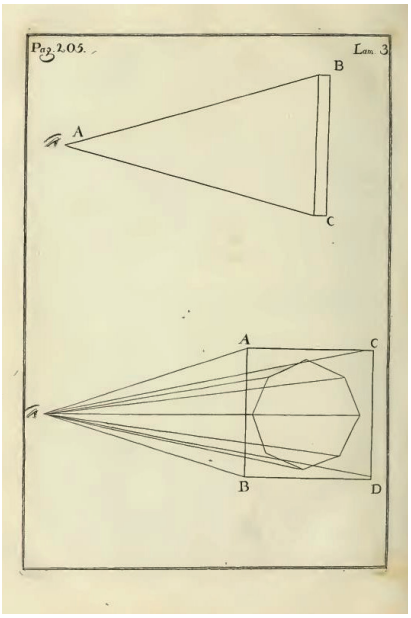
G. 73. Estudios de Geometría
1783-1784.
185 x 130 mm.
Núm. inv. R. 1810.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 200*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. I*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2065, p. 184.

Esta primera ilustración del tratado de Pintura de Leon Battista Alberti, llevado a cabo por Diego Rejón de Silva en 1784, se sitúa a continuación de la página 200 (en la edición de París de 1651 se dispone en las páginas 2 y 4). No está muy claro quién fue el encargado de grabarla, si Juan Barcelón o José Jimeno.



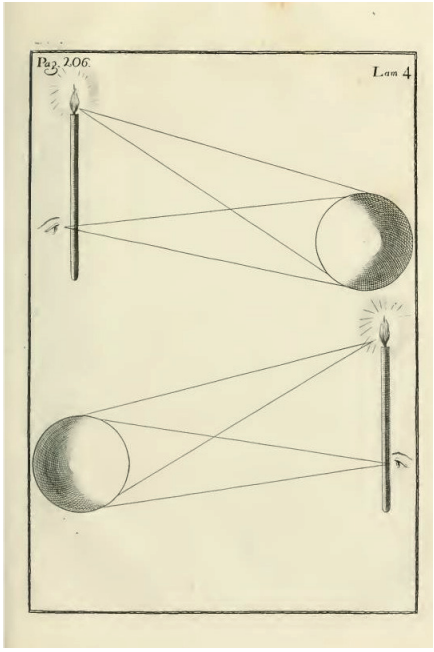
G. 74. De los rayos de luz extremos e intermedios
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 202*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. 2*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Situada a continuación de la página 202, en la edición llevada a cabo por Diego Rejón de Silva en 1784 sobre el tratado de Pintura de Leon Battista Alberti, la estampa fue recogida por José del Castillo de las páginas 5 y 6 de la edición de París 1651. No se especifica quién fue el encargado de trasladar las imágenes a la plancha de cobre, por lo no se puede descartar su autoría sobre Juan Barcelón y José Jimeno.



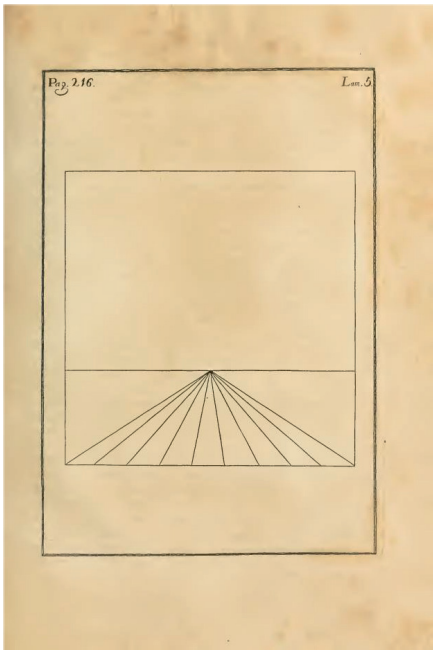
G. 75. Triángulos de visión
1783-1784.
180 x 125 mm.
Núm. inv. R. 1811.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 205*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. 3*».
Aguafuerte y buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2066, p. 184.

Situada antecediendo la página 205 del tratado de Pintura de Alberti, en su edición española de 1784, esta lámina fue dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón o José Jimeno (en su edición de París de 1651, se sitúa en las páginas 7 y 9).



G. 76. QUE LA LUZ TRANSFORMA LOS COLORES
1783-1784.
180 x 128 mm.
Núm. inv. R. 1812.
INS.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 206*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. 4*».
Aguafuerte y buril, talla dulce y simple sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, núm. 2067, p. 184.

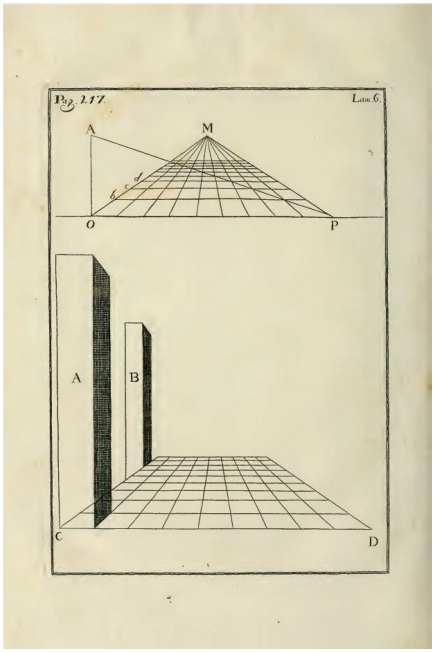
Dibujada por José del Castillo y grabada por Juan Barcelón o José Jimeno para ilustrar la hoja situada a continuación de la página 206, en su edición de París de 1651, se inscribe en la página 10.



G. 77. Cómo se debe aplicar la virtud de la vista y la pirámide visual en la pintura

1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 216*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. 5*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Lámina dibujada por Castillo y grabada por Juan Barcelón o José Jimeno del tratado de la Pintura de Leon Battista Alberti, según la versión traducida y anotada de Diego Rejón de Silva (1784). Se sitúa precediendo la página 216, a partir de la página 16 de la edición de París 1651.



G. 78. Sobre la línea perpendicular y la superficie angular
1783-1784.
200 x 140 mm.
Núm. inv. ER/1002.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Pag. 217*»; en el ángulo superior derecho, «*Lam. 6*».
Aguafuerte y grabado de línea sobre papel.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: *Calcografía Nacional* (2004), tomo I, pp. 181 y 182.

Última ilustración de la versión castellana y anotada por Diego Rejón de Silva sobre el tratado de Pintura de Alberti de 1784. Fue grabada por Juan Barcelón o José Jimeno, a partir del diseño de José del Castillo, que sirvió para explicar el texto situado en la página 217; páginas 16 y 24 de la edición francesa de 1651.



G. 79. Alegoría de la fundación de la Orden de Carlos III
1783-1784.
150 x 85 mm sobre hoja de 205 x 120 mm.
Núm. inv. III/4325.
Ins.: en el ángulo superior izquierdo, «*Castillo inv.*»; en el ángulo inferior derecho, «*Ballester f.*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca Real. Palacio Real de Madrid.
Inédito.

Esta estampa sirvió de portada al *Oficio en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen María,* obra dirigida a la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción y a la conmemoración del oficio y misa de su festividad, con salmos, himnos y oraciones en latín y castellano. El tomo impreso por la Imprenta real en 1784, no ofrecía pista alguna sobre su autor, aunque, cuatro años después, desde las páginas del *Diario de Madrid*, se ponía a la venta su segunda edición, impresa por Antonio Espinosa de los Monteros, con algunas modificaciones en cuanto a su enunciado, donde se daba cuenta de ello: «Misa y Oficio Divino en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Patrona de España

y de sus Indias, en latín y en castellano, con una estampa fina alusiva a la fundación de la real y distinguida Orden de Carlos Tercero, por D. Francisco Antonio Trescian. Un tomo en octavo mayor de papel prolongado, segunda edición. Se hallará en la librería de Muníta, frente a la Imprenta real, antes Escamilla» (núm. 323, 18-11-1788, p. 1190).

Carlos III, vestido con el hábito de su orden y corona en escabel, se arrodilla ante la Biblia y una figura alegórica de la Religión, ofreciendo el collar de la orden a la Inmaculada Concepción. La estampa fue trasladada al metal por el grabador valenciano Joaquín Ballester.



G. 80. Retrato de la beata Mariana de Jesús

1785.

296 x 205 mm.

Núm. inv. IH/5402/3.

Ins.: en la parte inferior, «*V.ro R.to de la B.ta V.n Maria Ana de Jesus Mercenaria descalza, y natural de Madrid, cuio Cuerpo incorruptó se venera/ en S.ta Barvara de esta Corte. Sacado por el orijinal de Vicente Carducho, Pintor de Camara del S.r Felipe IV/ Varios Yll.mos Señores Arzobispos y Obispos an concedido 1040 dias de Yndulgencia atodas las personas de ambos/ sexos, que rezaré un Padre Nuestro Ave Maria y Gloria patri, delante de esta estampa de qual quiera otra dela/ B.ta Maria Ana, y por otros Obispos ai concedidos 120 dias de Yndulgencia rezando un Ave Maria./ Beatificada por N.tro SS.mo Padre Pio VI., en 18 de Enro de 1783*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Castillo lo dibujó á de 1785*«; en el ángulo inferior derecho, «*Palomino la Grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Barcia (1901), 1133-1; Enríquez (1926), núm. 1.107; Páez Ríos (1966), 5402-3; Páez Ríos (1981-1983), 1591-87; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 115-4, p. 327: Morales y Marín (1996), núm. 10, p. 95; Olivares Martínez (2010), p. 250.

Como así se indica en la inscripción de la parte inferior de la estampa, el diseño, ejecutado por José del Castillo, reproduce un cuadro original del pintor de cámara Vicente Carducho, que, por encargo de Isabel Montero y Francisco hermanos devotos de la beata, ejecutó en 1624 a partir de la mascarilla mortuoria de la propia Mariana de Jesús. El cuadro de Carducho se conservó en el convento de Santa Bárbara de Madrid hasta la Desamortización, existiendo una réplica en la catedral de Almería (óleo sobre lienzo, 224 x 140 cm).

La figura de la beata, de medio cuerpo, inscrita en un medallón ovalado con marco moldurado, una guirnalda de flores y frutas, fue grabado, según se indica en la base de datos de la Biblioteca Nacional de España, por Juan Bernabé Palomino (1692-1777). No obstante, por el año en que está fechado el diseño del madrileño, se debe de identificar al grabador con Juan Fernando Palomino y Oropesa, hijo del anterior.



G. 81. Retrato de la beata Mariana de Jesús
h. 1785.
204 x 154 mm.
Núm. inv. IH/5402/4/1.

Ins: en la parte inferior, «*Verdadero retrato de la Beata Maria Ana de Jesus / Natural de Madrid. / Copiado del Quadro original de Vicente Carducho que se halla en el Convento de / Santa Barbara de ésta Corte*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Josef del Castillo lo dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Luis Fernz Noserét lo grabó*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca Nacional de España. Madrid.
Bibl.: Barcia (1901), 1133-2; Páez Ríos (1966), 5402-4.

Esta estampa, dibujada por José del Castillo, puede considerarse una versión de la obra anterior. La figura de la beata está de busto y existen diferencias en la posición de sus manos y el objeto que porta (una rama de palma con su mano izquierda), además del marco donde se inscribe: rectangular con una sencilla moldura tallada. Recoge el modelo anterior, habiendo sido grabado por Luis Fernández Noseret, discípulo de Manuel Salvador Carmona e íntimo amigo de Tomás de Villanueva del Castillo, el hijo pequeño del pintor.



G. 82. San Bartolomé, santo patrón de la villa de Cieza

h. 1785.
340 x 230 mm sobre hoja de 367 x 255 mm.
Ins: en la parte inferior, «*RETR.º DE S. BARTOLOME APOST. MILAGROSO CONTRA NUBES TEMPESTUOSAS PATRON / DE LA MUY NOBLE Y LEAL VILLA DE ZIEZA A QUIEN LA DEDICA SU COMPATRICIO / EL MRP. Fr. Fran.co de Villanueua y Buytrago Pred.r Gen.l App.co EoDifino.r P.e de la S.ta Prov.a de S.n tiago y Minro Proal / de esta de Castilla Regular Obseu.a de NP. S. Francisco. El Ex.o*

y Em.º Card.l de Cordoua Arzpo de Toledo. Concedió 100 / días de Yndulg.ª Rez.do un P.e nuestro y Ave Maria. Y El Yll.mo S.or Obpo de Astorga D.r Fr. Anto.º Lopez Concedió 40 días»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Jph Castillo lo dibuxó Año 1785*»; en el ángulo inferior derecho, «*Juan Barcelon lo Gravó en M.d*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Colección privada. Cieza (Murcia).
Bibl.: López Ortega (2017), p. 158-160.

Según lo inscrito en la parte inferior de la estampa, el ciezano residente en Madrid fray Francisco Villanueva y Buitrago, autor de numerosos escritos de los que da cuenta Madoz, fue el encargado de financiar esta lámina. Si se considera que la elección de Juan Barcelón como grabador de la misma responde a razones de paisanaje, la estrecha colaboración de éste con José del Castillo, en trabajos de esta índole, podría explicar la elección del madrileño. Villanueva fue, indudablemente, quien proporcionaría a Barcelón la estampa que sobre el santo había grabado José Andrade en 1761, a partir de la cual, realizó su diseño José del castillo, con ligeras variaciones.

La plancha fue propiedad del bibliotecario y archivero del ayuntamiento de Cieza Ramón María Capdevila, cronista de la villa, autor de una *Historia de Cieza* y coautor de la zarzuela *¡Siempe adelante!*, actualmente en poder de su heredera Carmen Galindo Capdevila[1].

G. 83. Virgen de la Piedad (tomo I, fig. 79)

h. 1785.
255 x 195 mm.
Ins: en la parte inferior, «*R.to de María SS,ma de la /Piedad, que se venera en el comb.to de / la S,ras Pobres Religiosas descalzas d la Pri- / mitiva regla de la S,ª S,ta d la v.ª de Zieza: / milagrosisma con devotos= los Il,mos S,res / obps de Cartagena, y d Tanes, han concedido / ochenta días d Yndulg,ª al que reze una/ Salbe à esta Soberana Señora*»; en el ángulo inferior derecho, «*Juan Barcelon la gravò*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre papel verjurado amarillento.
Colección Juan Ángel España Talón. Cieza (Murcia).
Inédito.

Al igual que el número de catálogo anterior, el hallazgo de esta estampa se debe al aficionado a la pintura Bartolomé López Torres. A pesar de no mostrar inscripción alguna con el nombre del dibujante, es indudable el estilo de José del Castillo en el diseño. Así, se aprecian sus formas tanto en la imagen de la Virgen y de la religiosa descalza situada a su lado como en los angelotes o en la cabeza del ángel mancebo alado, que, a modo de mascarón, guarnece la cartela con la inscripción, así como en la decoración de guirnaldas que rodea

[1] Desde aquí quiero dar las gracias a Bartolomé López Torres por la información facilitada sobre la plancha.

la parte superior del marco y en los objetos inanimados (martillo y tenazas), situados en la parte superior envueltos en un manto.

Como fuente de inspiración, se debe de señalar una estampa anónima que, sobre la misma, vino a recoger Ramón María Capdevila en su *Historia de Cieza* (1928, tomo II, p. 431). Por sus similitudes con la estampa anterior, se debe de fechar en los mismos años.



G. 84. Nuestra Señora del amor de Dios

1786.

355 x 250 mm.

Núm. inv. INVENT/30014.

Ins: en la parte inferior, sobre un pergamino figurado, «*N.A S.A DEL AMOR DE DIOS Y SANTOS EXERCICIOS. / según se venera en el Altar mayor de la Ig.a del R.l Col.o de Ninños Desamparad.s de Madrid, por su piadosa Congreg.on de Indignos Esclavos, quien la dedica / A la Exma Sra D.a Rafaela Laso de la Vega. Marquesa Viuda de Mortára, su Camar.ra*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Josef Salvador Carmona lo esculpió*»; en el centro, «*Josef Castillo lo dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Grabado p.r F. Selma 1786*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Bibl.: Páez Ríos (1981-1983), 2020-19; Villena (1993), núm. 100, p. 67; Morales y Marín (1996), núm. 11, p. 96.

Según la inscripción que presenta esta estampa, la ilustración reproduce la imagen que presidía el altar mayor en la iglesia del Colegio de los Niños Desamparados de Madrid, obra del escultor José Salvador Carmona. Fue grabada por Fernando Selma a partir de un dibujo de José del Castillo.



G. 85. Nuestra Señora del amor de Dios

1786.

115 x 78 mm.

Núm. inv. INVENT/29938.

Ins: en la parte inferior, sobre un pergamino figurado, «*N.ª S.ª DEL AMOR DE DIOS Y SANTOS EXERCICIOS. / según se venera en el Altar mayor de la Iglesia del / Real Colegio de Niños Desamparados de Madrid, / por su piadosa Congregación de Indignos Esclavos*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Jos. Castillo lo dib.º*»; en el ángulo inferior derecho, «*F.S. lo grabó*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Bibl.: Páez Ríos (1981-1983), 2020-25; Villena (1993), núm. 257, p. 117; Morales y Marín (1996), núm. 14, p. 98.

Réplica de la estampa anterior con ligeras variantes. Destinada al público, su venta se anunció el 30 de agosto de 1786 desde las páginas del *Diario curioso, erudito, económico y comercial*: «Estampa nueva de efigie que con el título de Ntra. Sra. Del Amor de Dios

se venera en el Altar mayor de la Iglesia del Real Colegio de Niños Desamparados de esta Corte, grabada por D. Fernando Selma. Se hallará en el dicho Real Colegio, quarto de Don Juan Antonio Fernández, secretario segundo de la Congregación: su precio 2 rs.» (núm. 61, p. 256); de ahí la simplicidad que muestra en la inscripción de la cartela y sus reducidas dimensiones.

Ilustraciones para las *Lecciones instructivas sobre la Historia y la Geografía* de Tomás de Iriarte (G. 86-89)

Formado en Madrid junto a su tío Juan de Iriarte, el traductor y literato Tomás de Iriarte (1750-1791) ocupó la plaza de este tras su muerte en la Secretaría de Estado, dirigió, por un tiempo muy breve, el *Mercurio histórico y político* y fue archivero general del Consejo Supremo de la Guerra. Escritor incansable, en 1782, sumergido en la traducción de la *Eneida* de Virgilio, el conde de Floridablanca le encargó las *Lecciones Instructivas sobre la Historia y la Geografía* en tres tomos (Imprenta real, 1794). Una obra póstuma destinada a la educación de los niños, que dejó inconclusa al no terminar un tratado original de principios o lecciones morales que pretendía incluir en la edición. Su fin más inmediato era promover la lectura entre los más jóvenes e inculcar conceptos básicos en las materias que proponía.

Como no podía ser de otra manera, el compendio está dividido en dos partes: una primera dedicada a la Historia y una segunda a la Geografía. El primer libro de los tres que componen la Historia, trata de la Historia sagrada, desde la creación del Universo hasta el establecimiento de la Iglesia. El segundo de la historia de los principales imperios antiguos (Grecia y Roma). Mientras que el último versa sobre la historia de España. La Geografía se divide a su vez en dos libros; el primero trata de una pequeña descripción de los países conocidos y el segundo de las diferentes partes de España y sus islas adyacentes: «Contemplando que esta obra no se escribe determinadamente para jóvenes, sino para niños, se excusa en ella el amontonamiento de reflexiones y sentencias que era fácil deducir de los mismos hechos: método que seguramente no desaprobará quien tenga presente que la edad de la memoria no es la edad del juicio, y que no todos nacen con tan feliz comprehensión que logren desempeñar a un mismo tiempo los dos oficios de aprender la Historia, y de meditar sobre ella. Cualquier padre se dará por contento de que su hijo sepa a los siete u ocho años lo que en estos ensayos se contiene, por más breves que parezcan; y oxalá que muchas personas adultas se hallasen de no necesitar de ellos, o de otros semejantes».

A finales de 1792, Bernardo de Iriarte, hermano de Tomás, enviaba el ejemplar al Consejo de la Censura de la Real Academia de la Historia, concediéndosele, el 23 de diciembre, el permiso necesario para su publicación (AHN, Concejos, leg. 5.558/40).

Para ilustrar la obra, es probable que el conde de Floridablanca intercediese por José del Castillo, quien, según indicaría tiempo después Ceán Bermúdez, ejecutó las imágenes del frontispicio y las tres partes en que quedó dividida la Historia.



G. 86. LA RELIGIÓN CONDUCE A UN NIÑO AL TEMPLO DE LA SABIDURÍA
1786.
160 x 90 mm.
Núm. inv. U/9588 V.1.
INS: en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Castillo inv et del.*»; en el ángulo inferior derecho, «*Moreno sc. 1786*»; en la parte inferior, «*La Religion conduce á un Niño / al Templo de la Sabiduría*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: IRIARTE (1794).

Esta lámina, grabada por Juan Moreno de Tejada en 1786, se incluye en el frontispicio del primer libro de Historia de las *Lecciones Instructivas* de Tomás de Iriarte, precediendo la advertencia del editor y el prólogo de la obra. Es muy probable que Castillo ejecutase ese mismo año el dibujo que sirvió de modelo a la estampa.



G. 87. MOISÉS MUESTRA A LOS ISRAELITAS LAS TABLAS DE LA LEY
1786.
160 x 90 mm.
Núm. inv. U/9588 V.1.
INS: en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Castillo inv et d.t*»; en el ángulo inferior derecho, «*Moreno Tejada*»; en la parte inferior, «*Moisés muestra á los Israelitas las / tablas de la Ley*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: IRIARTE (1794).

Para presidir el frontispicio del libro primero dedicado a la Historia, dentro del primer volumen de las *Lecciones Instructivas sobre la Historia y la Geografía* de Tomás de Iriarte (1794), Juan Moreno de Tejada grabó en fecha cercana a 1786 esta estampa a partir de un dibujo original de Castillo.



G. 88. AUGUSTO, PROTECTOR DE LA PAZ Y DE LAS ARTES

1786.

160 x 90 mm.

Núm. inv. INVENT/34341.

INS: en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Castillo inv.t et del.t*»; en el ángulo inferior derecho, «*M.no Tejada sc.t*»; en la parte inferior, «*Augusto, Protector de la Paz / y de las Artes*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: IRIARTE (1794); PÁEZ RÍOS (1981-1983), 1447-73; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 15, p. 98.

Grabado por Juan Moreno de Tejada a partir de un dibujo original de Castillo, esta lámina se sitúa en el frontispicio del segundo libro dedicado a la Historia en la obra de Tomás Iriarte *Lecciones Instructivas sobre la Historia y la Geografía* (1794). En la Biblioteca Nacional de España, existe un ejemplar de esta lámina como estampa suelta.



G. 89. El rey san Fernando reúne las coronas de Castilla y León
1786.
160 x 90 mm.
Núm. inv. U/9589 V.2.
Ins: en el ángulo inferior izquierdo, «*J. Castillo inv et del.t*»; en el ángulo inferior derecho, «*Moreno Tejada sc*»; en la parte inferior, «*El Rey San Fernando reúne las / Coronas de Castilla y Leon*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Biblioteca Nacional. Madrid.
Bibl.: Iriarte (1794).

Para ilustrar el segundo volumen de las *Lecciones Instructivas sobre la Historia y la Geografía* de Tomás de Iriarte (1794), Juan Moreno de Tejada grabó esta estampa, según el diseño original de José del Castillo, con el fin de presidir el frontispicio del libro tercero dedicado a la Historia.



G. 90. San Francisco de Asís

1788.

310 x 200 mm.

Núm. inv. 16465.

Ins: en la parte inferior, «*SAN FRANCISCO DE ASIS, / que se venera en la Capilla de su v.ª orden tercera de Madrid*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Jul.ⁿ de S.ⁿ Martin le esculpio*»; en el centro, «*Joseph Castillo le dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*M. S. Carmona le grabó 1788*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Museo de la Historia. Madrid.

Bibl.: Ossorio y Bernard (1868-1869), tomo II, pp. 194-196; Shermand Font (1966), p. 94; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 149-31; Carrete Parrondo (1989), núm. 248, p. 150; Morales y Marín (1996), núm. 12, p. 96.

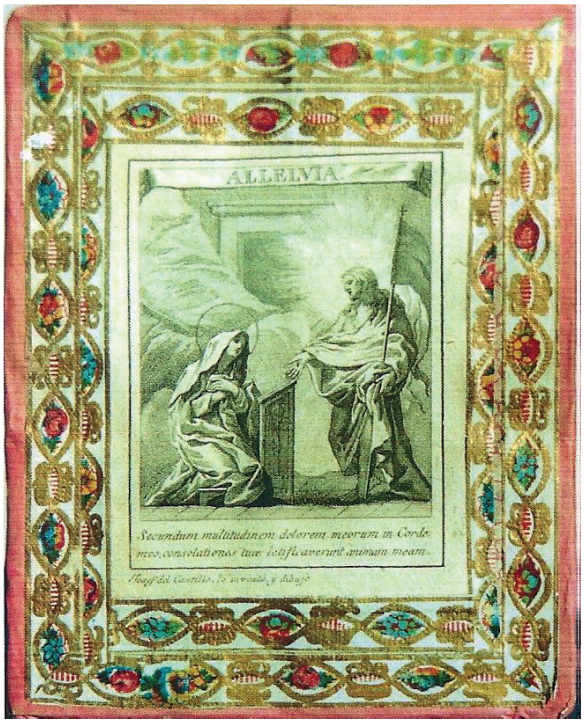
Fechada en 1788, está lámina grabada por Manuel Salvador Carmona, fue diseñada por José del Castillo (véase en el catálogo de dibujos). Se registraba en el *Libro de asientos de láminas de Carmona* con el número 219, por la que se le pagaron 50 doblones.



G. 91. San Francisco de Asís

1788.
210 x 153 mm.
Núm. inv. 3689.
Ins: en la parte inferior, «*SAN FRANCISCO DE ASIS, / que se venera en la Capilla de su v.ª orden tercera de Madrid*»; en el ángulo inferior izquierdo, «*S.n Martin le esculpio*»; en el centro, «*Castillo le dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*M. S. Carmona le grabó 1788*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Colección Antonio Correa. Madrid.
Bibl.: Shermand Font (1966), p. 136; Carrete Parrondo (1989), núm. 249, p. 151; Morales y Marín (1996), núm. 13, pp. 97 y 98.

Réplica de la lámina anterior, aunque con ligeras variaciones, se conserva, al igual que aquélla, en el Archivo de la Orden Tercera de San Francisco en Madrid. Fue registrada en el *Libro de asientos* del grabador palentino con el número 228, habiendo recibido por ella 1.000 reales.



G. 92. CRISTO RESUCITADO ANTE LA VIRGEN MARÍA

s/f.

100 x 80 mm, en hoja de 160 x 125 mm.

Núm. inv. PN. 00614727.

INS: en la parte superior, «*ALLELVIA*»; en la parte inferior, «*Secundum multitudinem dolorem meorum in Corde / meo, consolationes tuae laetificaverunt animam meam*»; el ángulo inferior izquierdo, «*Joseph del Castillo, lo inventó y dibujó*».

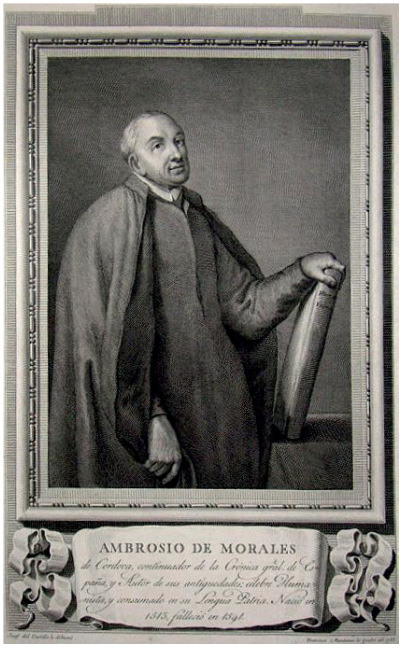
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

Bibl.: RUÍZ GÓMEZ (1998), núm. 585, pp. 173 y 454.

Por la inscripción de esta estampa, enmarcada en un papel con motivos florales, conteniendo el salmo real 93: 19: «Según las muchas tristezas que tenía en mi corazón, tu consuelo ha dado alegría a mi alma», podría estar destinada a la ilustración de un salterio.

Estampas sobre la *Colección de varones ilustres de la nación española* (G. 93 y 94) [véase capítulo 8.6]



G .93. Retrato de Ambrosio de Morales

1789.
367 x 257 mm.
Núm. inv. R. 2768.
Ins: en la parte inferior, «*AMBROSIO DE MORALES* / *de Cordova, continuador de la Crónica gral de Es* /*paña, y Autor de sus antigüedades célebres Huma* /*nista y consumado en su Lengua Patria. Nació en* /1513, falleció en 1591»; en el ángulo inferior izquierdo, «*Josef del Castillo le dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Francisco Muntaner le grabó añ. 1789*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284; Paez Ríos (1966), 6157-3; Carrete Parrondo, Diego y Vega (1985), 106-7; Carrete Parrondo (1987), núm. 847, p. 75; Morales y Marín (1996), núm. 45, p. 119; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2675, pp. 264 y 265.

Este retrato, grabado por Francisco Muntaner a partir de un dibujo de José del Castillo, formaba parte del primer cuaderno de la colección de *Retratos ilustres de la nación española*. En marzo de 1790, el grabador recibió 3.000 reales por su trabajo, y para septiembre, ya se

había entregado a la Imprenta real con destino a su publicación, que finalmente vería la luz en 1791. Ingresó en la real Calcografía en 1790. La lamina fue acerada en 1895.



G. 94. Retrato del padre Juan de Mariana

1790.
370 x 257 mm.
Núm. inv. R. 2766.
Ins: en la parte inferior, «*EL P. JUAN DE MARIANA* / *nació en Talavera año 1536. Entró en la Compa* / *ñia de Jesus la ilustró con sus escritos y se hizo* / *famoso con su Historia de España Murió en 1623*»; en el ángulo inferior derecho, «*Josef del Castillo le dibuxó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Francisco Muntaner lo Grabó añ. 1790*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Calcografía Nacional. Madrid.
Bibl.: Ceán Bermúdez (1800), tomo I, p. 284; Barcia (1901), 1137-1; Paez Ríos (1966), 6157-3; Carrete Parrondo (1987), núm. 850, p. 75; Morales y Marín (1996), núm. 46, p. 119; *Calcografía Nacional.* (2004), tomo I, núm. 2676, p. 265.

Como la lámina anterior, este retrato formaba parte del primer cuaderno de la colección de *Retratos ilustres de la nación española*. Fue grabado también por Francisco Muntaner a

partir de un diseño de José del Castillo y, al igual que aquél, en marzo de 1790, se le pagaron por ella 3.000 reales. Ingresó en la real Calcografía en 1790.



G. 95. NIÑO JESÚS CON LA CRUZ A CUESTAS.

1793.

331 x 198 mm.

Núm. inv. INVENT/13499.

INS: en la parte inferior, sobre una cartela, «*Verdadero Retrato de la Imagen del Niño con la Cruz acuestas, que se ven.ª / en la Hermita del S.mo Cristo del Prado, sita media legua de la Villa de Provencio Diocesis de Cu- / enca, Colocado en ella á devoción de D. Francisco Maldonado Tribiño Muñoz natural de la Villa / de Minaya y vecino de la de Madrid, cirujano de la R.l Familia, y de los R.s Hospitales de ella: / Bendijose esta Imagen en 2 de Mayo de 1788; y en 15 de Noviembre, 25 de Setiembre 11 y 14 / de Octubre del mismo año, concedieron el Emo Sr. Patriarca y otros quatro Obispos 200 dias de Indulgenc.ª / rezando un Credo, Pater noster ó Acto de Contricion y rogando á Dios p.r la Exaltac.n de N.M. Iglesia &.ª*»; En el ángulo inferior derecho, «*Juan de Villanueva los exculpió*»; en el centro, «*Josef del Castillo lo Dibujó*»; en el ángulo inferior derecho, «*Josef Martinez de Castro lo Grabó a 93*».

Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Bibl.: PÁEZ RÍOS (1981-1983), 1339-2; MORALES Y MARÍN (1996), núm. 6, pp. 93 y 94.

Según una mala interpretación de la fecha inscrita en su parte inferior derecha, Elena Páez Ríos y José Luis Morales y Marín vinieron a datar esta lámina en 1773. Por la misma, se sabe que la obra fue esculpida por Juan de Villanueva Barbales, posiblemente por encargo de Francisco Maldonado Triviño, quien en 1788 la condujo a una ermita de la villa de Provencio (Cuenca). Esa fecha debe de establecerse para la de ejecución del dibujo de José del Castillo, antes de trasladarse el grupo a tierras conquenses. A partir de él y ya en 1793 sería grabado por José Martínez de Castro.

3.2. Grabados rechazados o mal atribuidos

gr.1. El Buen Pastor

100 x 70 mm.
Núm. inv. 00614990.
Ins: en la parte inferior a la izquierda, «*Ego sum Pastor bonus*»; a la derecha, «*Joan II as.* / *I.C.f.*».
Aguafuerte y buril, talla dulce sobre cobre.
Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.
Bibl.: Ruíz Gómez (1998), núm. 676, p. 209.

Tal vez, la inscripción que presenta esta estampa, sea la razón de que su diseño se haya atribuido a José del Castillo. De cualquier modo, se debe de descartar de su catálogo.

3.3. Grabados perdidos o en paradero desconocido

gp.1. Niño Dios. (1780). En el *Libro de asientos* del grabador Manuel Salvador Carmona, se registraba con el número 153, una lámina de un *Niño Dios* de media cuartilla de marca mayor, según el diseño ejecutado por José del Castillo. La estampa se gestó en 1780 como regalo para la mujer del grabador, Ana María Mengs. Hoy en día está desaparecida o en paradero desconocido. Barcia mal identificó el diseño del madrileño con el *Niño pasionario* de Mariano Salvador Maella, según el original del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo (véase en el catálogo de dibujos). Bibl.: Barcia (1906), núms. 1913 y 1914; Carrete Parrondo (1989), núms. 177 y 423, pp. 121, y 214; Morales y Marín (1996), núm. 8, p. 94.

gp. 2. San José (1792). Entre las noticias particulares publicadas en el *Diario de Madrid* el 6 de junio de 1792, se anunciaba la venta del «verdadero retrato del S. Joseph, que se venera en la Real Parroquia de S. Juan Bautista de la Ciudad de Toledo, nuevamente dibujado por D. Joseph del Castillo y grabado por Don Mariano Brandi, en lámina de marca mayor; se hallará en la librería de Escribano calle de las Carretas, su precio 3 rs.»; del cual, desgraciadamente, no se tienen noticias. Bibl.: *Diario de Madrid*, 6-6-1792, núm. 158, p. 665.