VEINTINUEVE DIBUJOS DEL ESCULTOR FELIPE DE CASTRO († 1775)

POR

CLAUDE BÉDAT

Agrégé de l'Université

CUANDO habíamos presentado en un artículo nuestro (1) algunos dibujos de este escultor, nos planteábamos el problema del año y del lugar donde había nacido; y ahora podemos asegurar que no existe ninguna certidumbre con respecto a la fecha de aquel natalicio. En efecto, se omitió este dato en la noticia necrológica publicada por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (2). Según Ceán Bermúdez, había nacido Castro en el año 1711 (3), y así lo precisa indirectamente Ponz al decir que aquel artista "murió en esta Corte, de edad de sesenta y cuatro años, el día 25 de agosto de 1775" (4).

A los mencionados textos se puede adicionar ahora otro que consigna una fecha bastante diferente. Se trata del elogio de Castro leído en la Junta de la Real Sociedad Económica Matritense el 16 de noviembre de 1776 bajo el título: "Elogio de Don Felipe de Castro, Escultor de Cámara de Su Magestad, que en la Junta de 16 de Noviembre de 1776 dixo el Señor Don Felipe García Samaniego, Cavallero del Orden de Santiago, Arcediano de Valdoncellas, de las Reales Academias Española y de la Historia, secretario de Su Magestad y de la Interpretación y socio de número" (5).

---

(1) BÉDAT, CLAUDE: «Un cuaderno de dibujos del escultor don Felipe de Castro», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo 23, 1968.

(2) *Distribución de los Premios de la Real Academia de San Fernando... 25 Julio 1778.* Madrid, 1778, pág. 15.

(3) CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid, 1800, tomo 1, pág. 295.

(4) PONZ, ANTONIO: *Viage de España.* Aguilar, 1947, pág. 560, nota 2.

(5) Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense, legajo 9. Este elogio fue impreso en las *Memorias de la Real Sociedad Económica Matritense*, tomo 2, págs. 70-78.

Aquí aseguraba D. Felipe García Samaniego que Castro había nacido el 10 de julio de 1704.

Nada más añadiremos ahora en torno a este problema por haberlo tratado en un estudio bastante extenso sobre Felipe de Castro que está pendiente de publicación.

* * *

En la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hemos hallado numerosos dibujos de este artista que no se habían publicado nunca. ¿Por qué se encuentran allí esas obras? Ante todo se puede asegurar que Castro había hecho muchos dibujos para que sirviesen de modelos en las clases de principiantes de la Academia, evidenciándolo así una relación de la Junta general ordinaria que se celebró el 7 de mayo de 1775. Y no sólo desempeñó un papel importante aquel profesor en la compra de la colección de dibujos de Carlo Maratti para la misma Academia (6), sino que además los consiliarios de esta Corporación le encargaron que eligiese ciento treinta y uno de esos dibujos para exponerlos en la sala de su clase, sustituyendo a otros hechos por los profesores de aquel centro docente.

El acta de aquella Junta subraya que Castro no vaciló en apartar sus propios dibujos para poner los de la colección Maratti, pues dice así:

> «Después volvió Castro a la Academia y a mi presencia reconoció todos los dibujos de la sala de principios: hecho un prolijo examen, señaló los que debían quitarse, y con tanta imparcialidad que entre ellos fueron algunos suyos» (7).

Estos dibujos se conservaron en la Academia después de fallecer el escultor.

---

(6) BÉDAT, CLAUDE: «L'achat des dessins de Carlo Maratti par la Real Academia de San Fernando», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome IV, pages 413-415.

(7) Junta ordinaria del 7 de mayo de 1775.

También hemos encontrado la siguiente relación de otra Junta donde se muestra que un académico legó a la Academia algunos dibujos de Castro en 1816:

> «El académico de mérito Don Eugenio Ximenes Cisneros presentó para uso de la Academia varios dibujos de Don Phelipe de Castro...» (8).

Esta colección abarca veintinueve dibujos con la firma del escultor. Otros más carecen de ella, pero son tan semejantes a esos que se los puede atribuir a Castro; y ahora hemos decidido publicar aquellos solamente. Por mostrar todos ellos la personalidad artística de su autor, su examen nos permitió establecer algunas conclusiones que expondremos a continuación.

Acusan todos ellos una positiva influencia del arte italiano, cosa bien explicable cuando se recuerda que este escultor había residido en Italia durante trece años, desde 1733 hasta 1746, y tan larga estancia tuvo una decisiva importancia en su formación artística. Es de notar, por otra parte, que al emprender Castro esas labores las realizaba más bien como grabador, advirtiéndose allí un estilo más propio de los grabadores que de los pintores.

Muchas veces el dibujo no es vigoroso, pues el artista parecía interesarse más por la composición de la escena y por los pliegues de la indumentaria que por el dibujo mismo, lo cual caracteriza que era escultor. Y no son obras de primer orden, pues se trataba de dibujos que deberían servir de modelos a los principiantes en la Academia de San Fernando. Allí se destaca la aptitud de Castro para dibujar ateniéndose a estilos diversos, por lo cual parece imposible que una misma persona hubiera hecho obras tan diferentes como las señaladas con los números 1, 9 y 25. Ello explica muy bien que este artista español hubiera podido vivir en

---

(8) Junta ordinaria del 6 de octubre de 1816.

Roma vendiendo dibujos y cuadros, de lo cual había dado cuenta D. Felipe García Samaniego al precisar que

> «como [Castro] tenía que ocurrir a su manutención con lo que trabajaba, se aplicó también, desde que llegó a Roma, a la pintura a que tenía afición, pintando algunas cosas que le encargaban, quando no le alcanzaba para subsistir lo que ganaba con el cincel...»

* * *

Aunque se hubiera podido clasificar aquellos dibujos con sujeción a los temas: mitológicos, religiosos, etc., hemos preferido atenernos a su variado estilo estableciendo tres secciones.

Como, por otra parte, han llegado muy descoloridos, resulta difícil establecer si los realces son restos de pastel o sanguina dulce, y por eso pusimos el signo de interrogación a continuación de la palabra "pastel" en nuestras descripciones.

Gran número de ellos están firmados a lápiz en el ángulo inferior izquierdo. Como por imposición de ajuste se altera en la presente publicación el orden establecido aquí, al pie de cada grabado se anota el número que lleva ahora la descripción siguiente.

* * *

La primera sección incluye cuatro bellos dibujos hechos a pluma:

Lámina 1: *Venus, Ceres y Baco.*
243 × 303.
Pluma sepia y aguada grisácea. Papel beige.

En pie y a la derecha, Baco se inclina hacia Venus, desnuda y sentada sobre una nube. Aquél llena de vino una copa que le presenta la diosa. Delante de ella, sobre la cual se apoya, mira hacia Baco. Sentada cerca de Venus, Ceres, coronada, está mirando a su derecha. La construcción del

dibujo, muy bien equilibrada, está hecha con un evidente espíritu clásico. El dibujo tomó como base las oblicuas y las verticales.

Lamina 2: *Afrodita con dos genios alados.*
258 × 330.
Pluma sepia y aguada grisácea. Papel beige.

La diosa, desnuda, está sentada. Un genio alado, arrodillado, le examina el pie izquierdo. Otro genio aparece revoloteando. A la derecha está el carro de la diosa.

Se trata de Afrodita, porque sus animales preferidos eran las palomas, que aquí van enganchadas a su carro (9). También se representaba ese carro tirándolo dos genios alados que llevaban los emblemas de la diosa, es decir, el alabastro y la paloma.

Castro se basó sin duda en la leyenda del origen de la rosa: Afrodita, corriendo para socorrer a Adonis herido, se pinchó con una espina (10), y el genio alado de la derecha está curando el pie de la diosa.

La escena, muy graciosa, quedó compuesta magistralmente.

Lámina 3: *Hermes entrega al pequeño Dionisio a las ninfas del monte Nysa* (11).
318 × 243.
Pluma sepia y aguada grisácea. Papel beige.

En el centro, Hermes, cubierto con su casco, se inclina para confiar a Dionisio a un grupo de ninfas y una de éstas le recibe con los brazos abiertos.

Hermes se asocia al grupo de las ninfas colocado en la parte izquierda y para equilibrar esta masa a la derecha se dibujó un árbol, a cuya sombra

---

(9) P. Grimal: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.* París, 1951, pág. 40.
(10) *Ibídem*, París, 1951, pág. 13.
(11) L. Sechan et P. Levêque: *Les grandes divinités de la Grèce.* París, 1966, pág. 271.

descansa un sátiro por completo indiferente a la escena. Desde el cielo Zeus contempla lo que está ocurriendo.

En esta composición, muy lograda, lo que más llama la atención en la parte izquierda es que el tranquilo grupo de las ninfas contrasta con la actitud de Hermes, todavía en movimiento.

Estas tres obras interesan más por la composición que por el dibujo en sí.

Lámina 4: *La Virgen con el Niño y San Juan Bautista.*
206 × 276.
Pluma y aguada sepia sobre un esbozo de lápiz negro.
Papel beige.

Arrodillada la Virgen, de tres cuartos a la derecha, sostiene al Niño que está en pie sobre la pierna derecha de la Madre. A su lado, San Juan, arrodillado también, tiene las manos juntas como para rezar.

Aquí se manifiesta una evidente influencia italiana.

* * *

La segunda sección agrupa una serie de sanguinas influídas al parecer por el arte italiano, y no porque se hubiese limitado el autor a copiar cuadros o dibujos de artistas nacidos en Italia, sino más bien por el hecho de que había visto muchas obras inspiradas en esos mismos temas y al presentarlos nuevamente realizó una labor muy personal por la manera de tratar la sanguina para subrayar los contornos, insistiendo en las sombras sin envolver formas ni volúmenes, contra lo que se verá en la tercera sección.

Lámina 5: *Numa Pompilio dando a Roma las leyes dictadas por la diosa Egeride.*
288 × 430.
Sanguina con realces de pastel. Papel beige. Una nota de puño y letra de Castro indica el tema del dibujo.

La diosa Egeride, sentada bajo unos árboles, enseña el libro de las leyes. El rey Numa Pompilio remite un ejemplar a Roma, ciudad representada con armas y casco. En el ángulo inferior izquierdo se ven la loba con Rómulo y Remo.

Esta representación triangular de los tres personajes manifiesta una inspiración muy clásica. El dibujo se puede relacionar con uno hecho por Carlo Maratti conservado en esta Real Academia: *Dibujos de Carlo Maratti,* tomo XV, núm. 1075.

Lámina 6: *Grupo de ángeles.*
270 × 395.
Sanguina. Papel beige.

A la izquierda, dos ángeles arrodillados miran hacia otro ángel que les enseña un escudo y a sus pies hay tres cabezas de amorcillos sobre nubes.

El conjunto parece un proyecto de decoración para un arco.

Lámina 7: *Noli me tangere.*
279 × 389.
Sanguina y lápiz negro. Papel beige.

A María Magdalena, arrodillada, se le aparece Cristo con una pala en la mano izquierda.

Este grupo es la obra de un escultor, pues tanto por el movimiento como por el pliegue de los vestidos parecen esbozar un conjunto escultórico.

Se puede relacionar esta obra con un dibujo de Maratti conservado en esta Real Academia: *Dibujos de Carlo Maratti,* tomo IX, núm. 812.

Lámina 8: *Ascensión.*
281 × 430.
Sanguina y lápiz negro. Papel beige. El dibujo está muy picado en la parte inferior izquierda.

Cristo se eleva al cielo y en la parte inferior lo miran la Virgen y los Apóstoles.

La parte inferior del dibujo se caracteriza por su equilibrio, pues en el lado izquierdo está la Virgen arrodillada y en el derecho San Juan (?) tiene un libro en la mano.

La actitud del Apóstol, que está medio arrodillado, como también la postura de Cristo son muy del gusto y reflejan el trabajo de un escultor. Detrás de la Virgen un Apóstol, en pie (¿San Pedro?), ofrece la transición entre la tierra y un cielo nuboso.

Es bastante armonioso el movimiento en forma de S que hacen las figuras de Cristo, San Pedro y la Virgen.

Lámina 9: *Degollación de San Juan Bautista.*
219 × 334.
Dibujo hecho con lápiz. Papel beige.

El Santo, arrodillado en su prisión, se prepara a la muerte que le va a dar el verdugo. A la derecha, un soldado ilumina la escena con una antorcha.

Contemplan el espectáculo en el marco de una puerta Salomé y una criada, así como también otro personaje asomado a una ventana de la parte derecha.

El principal interés de este dibujo radica en la composición, que es muy pictórica, y en el ambiente de la escena, que está muy bien sugerido.

Lamina 10: *Degollación de San Pablo.*
184 × 275.
Dibujo a lápiz y en papel beige.

El Santo está arrodillado para recibir el espadazo que va a darle la muerte. A la izquierda, un compañero del mártir implora al cielo, en donde aparecen dos angelitos llevando uno de ellos la palma del martirio.

Ofrece una escena bastante convencional y el interés del dibujo radica en el grupo de ángeles con una armoniosa composición a base de oblicuas. La disposición en triángulo de la parte inferior es muy clásica, pero aquí la utilización de oblicuas resulta bastante floja y torpe.

Lamina 11: *¿San Francisco de Borgia entrando en la Campañía de Jesús?*
212 × 313.
Sanguina. Papel beige.

Una inscripción del puño y letra de Castro precisa que el pintor portugués Francisco Vieira pintó el cuadro y que aquél hizo esta copia (12). Se trata, sin duda, de un cuadro que Vieira había traído de Roma y que Castro dibujó al final de su estancia en Sevilla antes de salir para Italia, es decir, a fines del año 1732 o principios del 1733.

Aunque no es obra muy notable, había seducido a Castro esa composición clásica a la que no estaba acostumbrado.

Lamina 12: *Baco estrujando un racimo de uvas.*
280 × 426.
Sanguina muy descolorida. Papel beige.

Un Baco bastante regordete estruja un racimo de uvas en una ánfora. El vino sale por las cabezas de unos leones colocados hacia la mitad de la vasija.

Una inscripción precisa que se trata, una vez más, de la copia de un cuadro hecho por el pintor portugués Francisco Vieira. Como en el dibujo precedente, podemos decir que Castro fue atraído por el ambiente clásico y escultórico de la obra, notándose mucho la influencia italiana y particularmente la de Caravaggio.

---

(12) Se trata de Francisco Vieira de Mattos, llamado *Vieira lusitano* (4-10-1699-13-8-1783).

Lamina 13: *La Virgen con el Niño y ángeles.*
209 × 264.
Sanguina sobre un esbozo hecho con lápiz negro. Papel beige.

La Virgen está sentada sobre nubes y el Niño, desnudo, se apoya en ella. Los rodean grupos de ángeles.

La atmósfera y la concepción del dibujo son semejantes a las de dos obras de Carlo Maratti: *San Miguel y otros Santos adorando a la Virgen y al Niño* y *La Virgen con San Francisco y Santiago,* números 52 y 54 de *The roman drawings of the XVII and XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle by Anthony Blunt and Hereward Lester Cook.* London, 1960.

* * *

Hemos agrupado en la sección tercera una colección de sanguinas caracterizadas por ofrecer un estilo diferente en absoluto al de los dibujos anteriores.

Aquí la sanguina está manejada, como en los dibujos del siglo XVIII, con un amplio trazado que tiende a redondear la forma siguiéndola. Por mostrarse nuestro artista más independiente, ahora sus dibujos responden a una creación personal. Si se hubiese tratado de obras anteriores, Castro las supo transformar, dándoles un sello muy adecuado al del siglo XVIII.

Lámina 14: *Busto de un obispo rezando.*
397 × 487.
Sanguina con realces de lápiz negro sobre un fondo negro. Papel beige.

Busto de un obispo rezando con las manos juntas y dirigiendo la mirada al cielo. Aunque la sanguina no es muy fina, la cara está tratada con mucha delicadeza y tiene mucha fuerza la expresión del personaje.

Lámina 15: *¿Obispo huyendo?*
392 × 264.
Sanguina realzada con blanco (¿pastel?). Papel beige.

Representa a un obispo con su indumentaria litúrgica; se está cayendo y adelanta las manos como si quisiera detenerse o para amortiguar la caída.

La mano de un personaje invisible coge la cinta de la mitra y otro personaje apenas esbozado aparece a la izquierda apoyando su mano izquierda sobre la espalda del obispo y blandiendo la derecha.

Si se tratara de un asesinato o de una escena de tentación con personajes imaginarios, podría tomarse como una anticipación de ciertos dibujos de Goya.

Lámina 16: *Obispo sentado.*
265 × 390.
Sanguina. Papel beige.

El obispo, con su vestidura litúrgica, está sentado y recoge con las manos los bordes de la casulla.

Interesa en este dibujo la representación de la silla, que es de fines del siglo XVII. Generalmente mostraba Castro muy pocos muebles en sus dibujos y por eso nos agrada encontrar aquí esta silla.

Lámina 17: *Acólito arrodillado.*
288 × 435.
Sanguina y pastel. Papel beige.

El acólito, arrodillado, tiene un cirio encendido en su mano izquierda. Este estudio de un hombre medio arrodillado es muy escultural por su estilo y se le puede relacionar, en cuanto a su postura, con la de uno de los personajes del dibujo núm. 8.

Lámina 18: *Monje escribiendo.*
432 × 561.
Sanguina realzada con pastel. Papel beige. Está firmado con pluma en los pliegues del vestido y a la izquierda.

El monje, sentado, está escribiendo en un libro que retiene con su mano izquierda. Aquí resalta, sobre todo, el estudio de una indumentaria cuyos pliegues se trataron como para una escultura.

Lámina 19: *Monje postrado.*
435 × 573.
Sanguina realzada con clarión (¿pastel?). Papel beige.

Está postrado el monje con la cabeza entre las manos.

Se trata, como el dibujo anterior, de un estudio de vestido; el dibujo acusa cierta nervosidad en la representación de los planos y los pliegues de la indumentaria son particularmente escultóricos.

Lámina 20: *Santa María Magdalena rezando al lado del sepulcro del Salvador.*
282 × 428.
Sanguina con realces de pastel. Papel beige. Está firmado.
El dibujo está muy picado.

Arrodillada y con las manos juntas, la santa está en una actitud dolorosa. La curva de la gruta es el marco donde se destacó la santa. Se trata de una composición muy convencional.

Lámina 21: *Santo anacoreta.*
288 × 428.
Sanguina con realces de pastel. Papel beige.
Dibujo muy picado.

El anacoreta San Gil (?) reza a la entrada de su cueva y mira un crucifijo puesto sobre una piedra. Cerca de él hay un cabrito.

Es una composición convencional, igual que la del dibujo anterior. Ese estilo de composición también se encuentra en el dibujo titulado *Pemen*, de Alessandro Magnasco († 12-3-1749); véase el núm. 94 del libro de Benno Geiger: *I disegni del Magnasco*, Padova, 1945.

Se puede relacionar este dibujo con otro de Carlo Maratti conservado en la Real Academia: *Dibujos de Maratti*, tomo VII, núm. 664.

Lámina 22: *Jesús en tierra.*
265 × 390.
Sanguina. Papel beige.

Personaje en tierra apoyado en la mano izquierda y presentando la derecha en una actitud de imploración.

En este dibujo, algo mórbido, se nota de nuevo que lo que a Castro le interesaba sobre todo era el estudio del ropaje.

Lámina 23: *La Virgen del Carmen.*
230 × 332.
Sanguina con algunos trazos de lápiz negro. Papel beige.

La Virgen, sentada, tiene al Niño en el brazo izquierdo y enseña con la mano derecha el escapulario del Carmen.

El dibujo, muy gracioso, se parece mucho a las composiciones italianas. Abundan las imágenes de la Virgen del Carmen y ésta ofrece un tipo de virgen italiana que se podría relacionar con cierto dibujo de Carlo Maratti conservado en la Real Academia: *Dibujos de Carlo Maratti*, tomo IX, número 764.

Lámina 24: *Desnudo femenino.*
213 × 282.
Sanguina sobre un esbozo de lápiz negro. Papel beige.
Está firmado.

En este bello estudio de un desnudo femenino la joven parece haber sido sorprendida mientras se bañaba. Ofrece un conjunto maravillosamente gracioso. La composición y la representación son más propias de un pintor que de un escultor.

Al dorso aparece el calco, pues tal vez el autor se había propuesto invertirlo para utilizarlo en otra composición.

Se le puede relacionar con cierto dibujo de Carlo Maratti conservado en la Real Academia: *Original de Carlo Maratti,* núm. 69. Este no es exactamente igual al de Castro, pero sí de composición muy parecida, con una ánfora a la izquierda y una mujer que se despierta.

Lámina 25: *Mujer sentada vestida con un traje extraño.*
385 × 544.
Sanguina con realces de clarión (¿pastel?). Papel beige.

Se distingue este dibujo por su frescor y su audacia, recordando algunos anuncios de *La Belle Epoque* como los de Vilette.

Lámina 26: *Busto de hombre.*
425 × 285.
Sanguina.

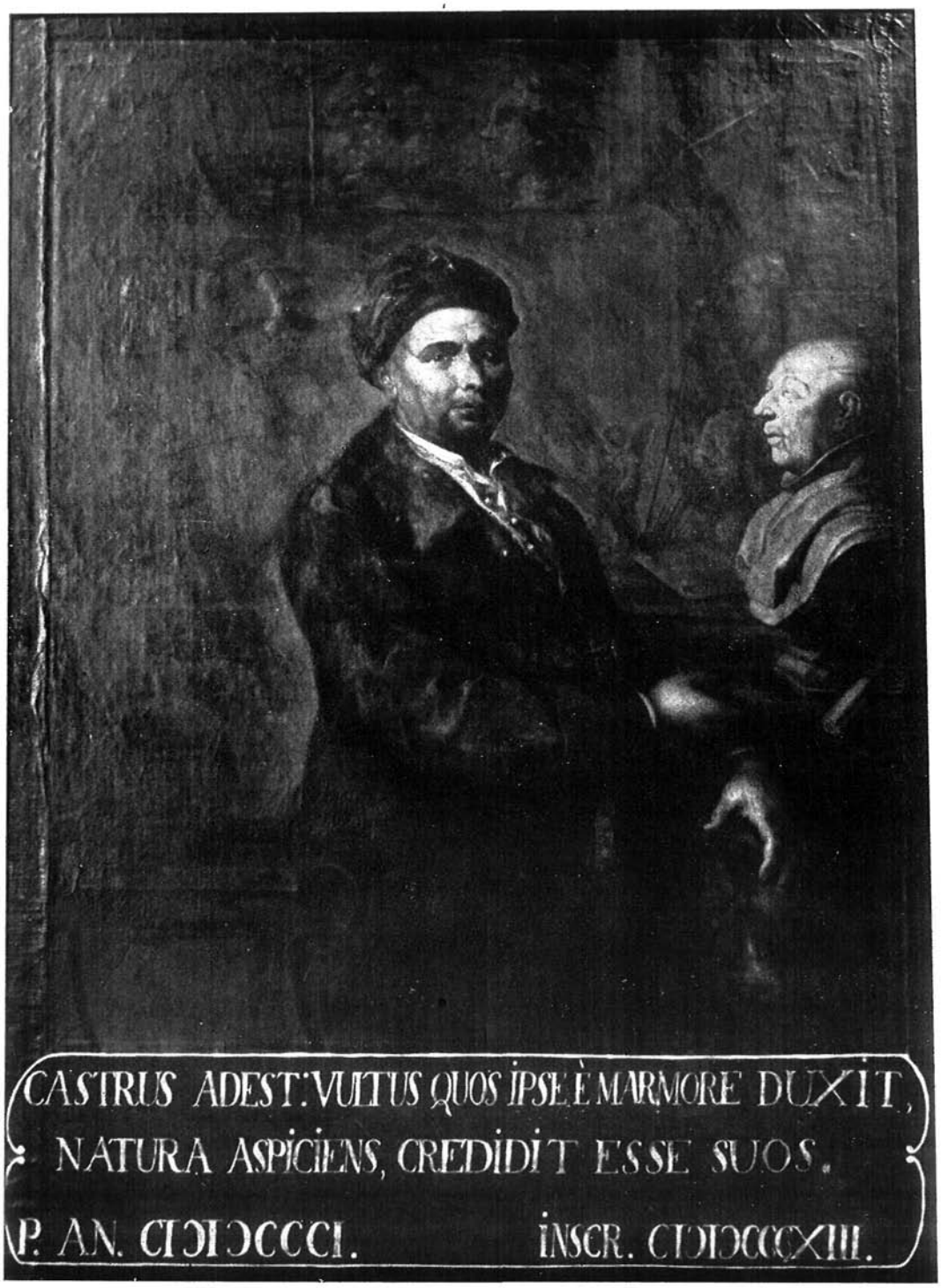
Representado de tres cuartos y la cabeza cubierta con un sombrero, el hombre mira a su derecha.

Es una copia de cierto personaje de aquel fresco de Rafael titulado: *Las bodas de Cupido y de Psyché,* que se encuentra en una galería de la villa farnesina de Roma.

Véase la página 156 de Adolf Rosenberg: *Raffael des Meisters Gemälde,* Stuttgart, 1909.

Véase también la lámina 127 de Ettore Camesasca: *Tutta la pittura di Raffaello, II, gli affreschi,* Milano, 2.ª ed., 1962.

* * *



Retrato de Felipe de Castro, por Gregorio Ferro. Universidad de Santiago de Compostela.

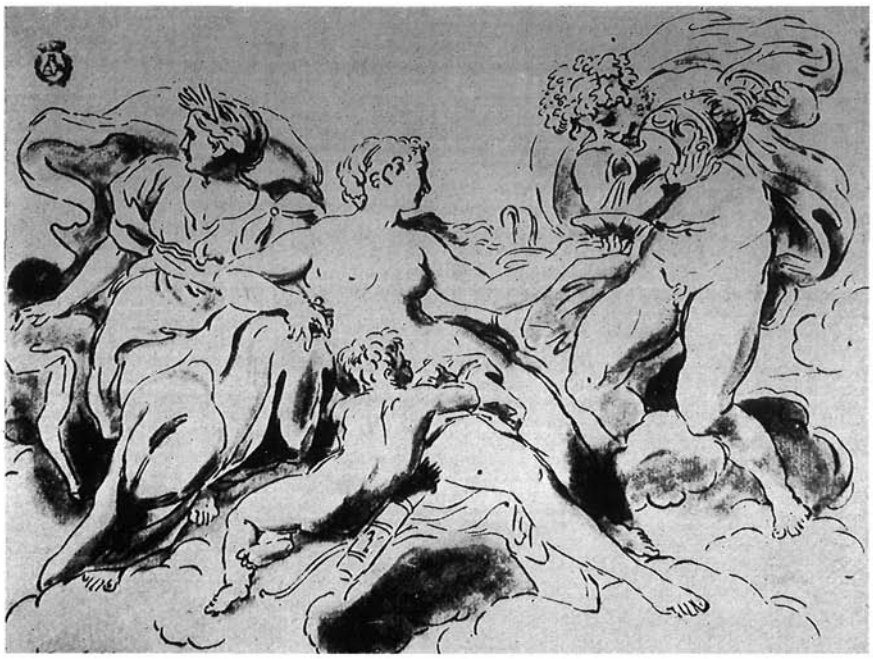


LÁMINA 1.—Venus con Ceres y Baco.

LÁMINA 2.—Afrodita con dos genios alados.

LÁMINA 3.—Hermes con Dionisio y ninfas.

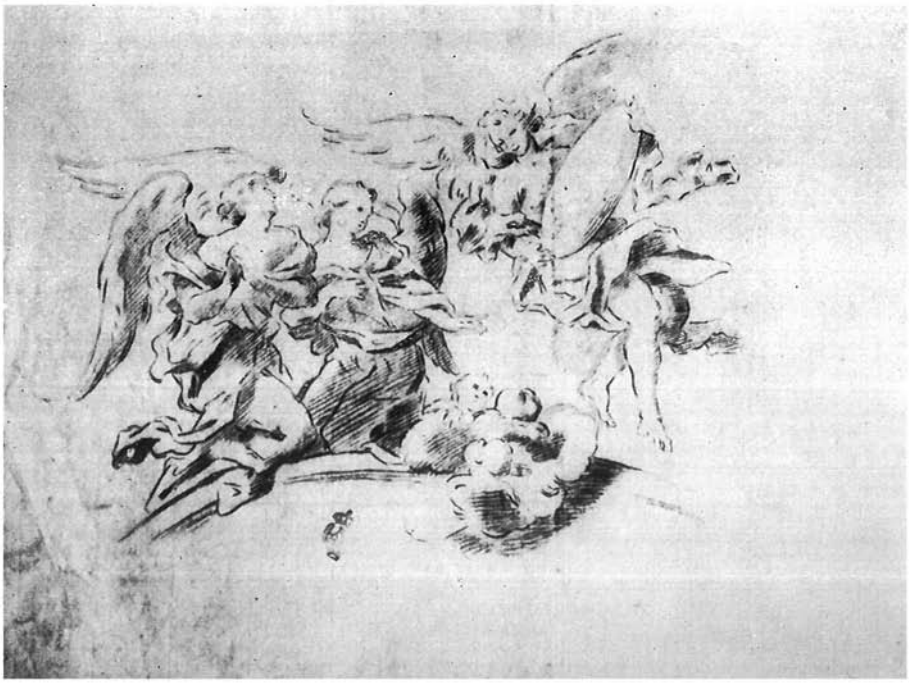


LÁMINA 6.—Grupo de ángeles.

LÁMINA 4.—La Virgen con el Niño y San Juan Bautista.

LÁMINA 5.—La diosa Egeride y Numa Pompilio dando leyes a Roma.

LÁMINA 7.—Noli me tangere.

LÁMINA 8.—La Ascensión.

LÁMINA 9.—Degollación de San Juan Bautista.

LÁMINA 10.—Degollación de San Pablo.

LÁMINA 11.—¿San Francisco Borgia?

LÁMINA 12.—Baco.

LÁMINA 13.—La Virgen con el Niño y ángeles.

LÁMINA 14.—Busto de un obispo rezando.

LÁMINA 15.—Un obispo huyendo.

LÁMINA 19.—Un monje postrado.

LÁMINA 16.—Un obispo sentado.

LÁMINA 17.—Un acólito arrodillado.

LÁMINA 18.—Un monje escribiendo.

LÁMINA 20.—Santa María Magdalena rezando al lado del sepulcro del Salvador.

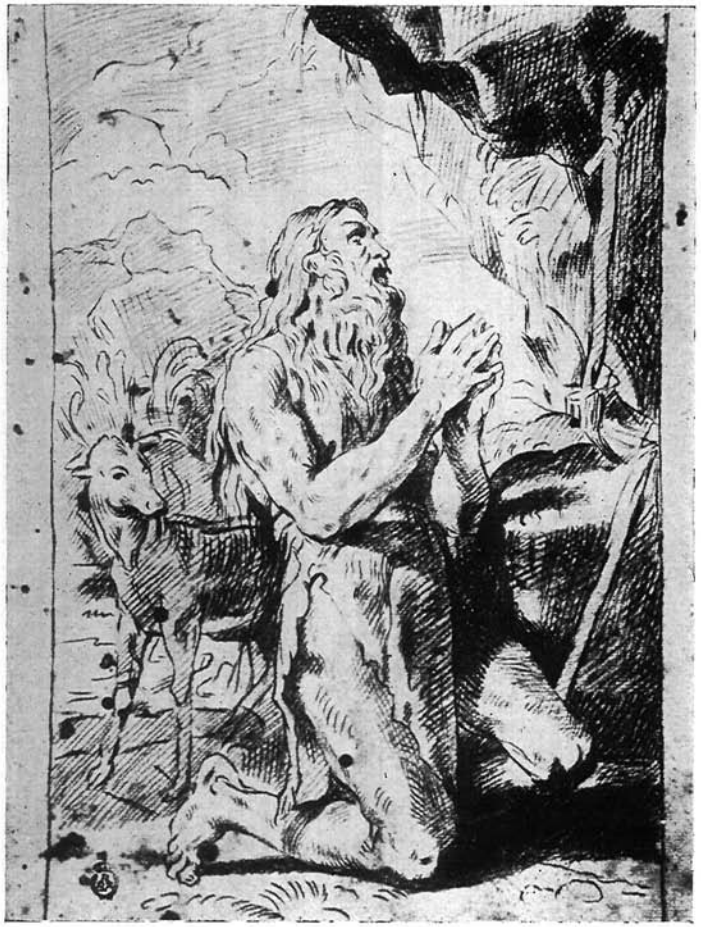


LÁMINA 21.—Un santo anacoreta.

LÁMINA 23.—La Virgen del Carmen.

LÁMINA 22.—Jesús en tierra.

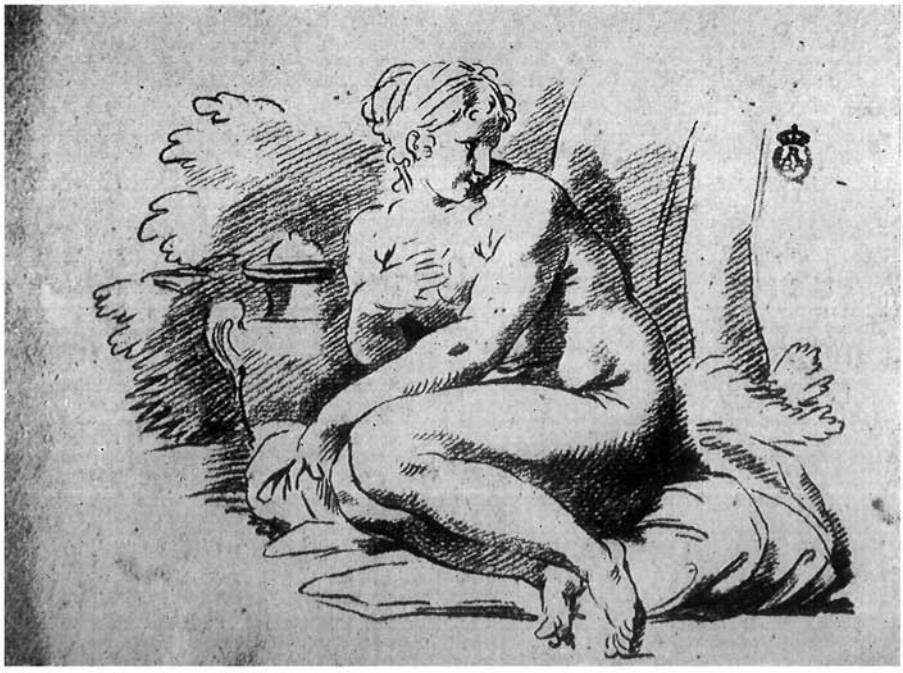


LÁMINA 24.—Desnudo femenino.

LÁMINA 25.—Una mujer sentada.

LÁMINA 26.—Busto de hombre.

LÁMINA 28.—Cabeza femenina

LÁMINA 29.—Una mujer con niños.

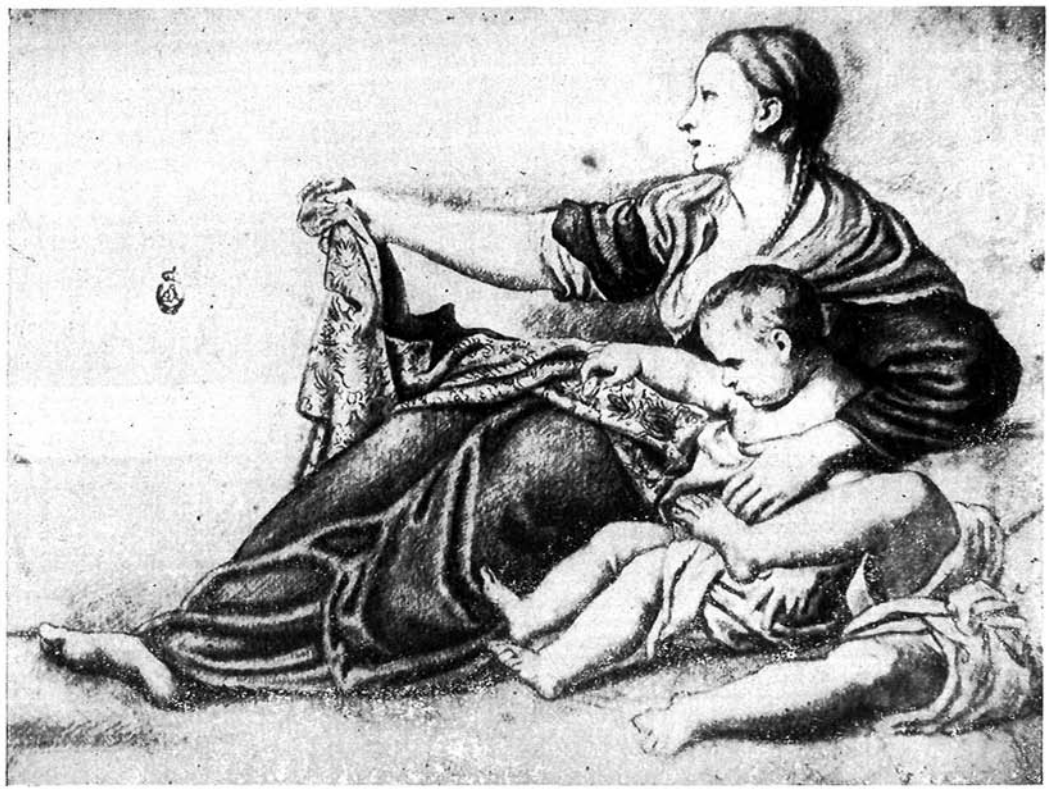


LÁMINA 27.—Una mujer con niños.

En esta tercera y última sección hemos reunido aquí tres admirables copias en las que Castro, yendo más allá del dibujo, se encaminó a lo escultórico aún más que en algunas de las obras examinadas anteriormente. Todas ellas, y muy especialmente la última, sintetizan las profundas aspiraciones de aquel artista gallego, a la vez escultor y dibujante.

Lámina 27: *Mujer con un niño.*
287 × 436.
Sanguina y pastel. Papel beige.

Esta mujer, sentada en una actitud de imploración, estrecha con la mano izquierda a un niño sentado cerca de ella; este niño tiene una moneda en la mano derecha. En la parte inferior, a la derecha, se encuentra la mitad inferior del cuerpo de otro niño; los escorzos son de gran calidad.

El dibujo de los pliegues del vestido femenino carece de vigor y es bastante ingenuo; sin embargo, llaman la atención por su vigor los pliegues del paño bordado que lleva cogido de la mano derecha.

Lámina 28: *Cabeza de mujer.*
440 × 586.
Sanguina. Papel beige.
Al dorso, y de puño y letra de Castro,
se lee: "Guido Reni
"Castro."

Este estudio, muy bonito de cara y vestido, se copió reducidamente del cuadro: *Sant'Andrea condotto al martirio,* que se halla en Roma, en la capilla de San Andrés de la iglesia de San Gregorio al Cielo. Véase la lámina en color núm. 2, pág. 13, del libro: *Guido Reni, saggio introduttivo de Cesare Gnudi,* Firenze, 1955.

Lámina 29: *Mujer con niños.*
402 × 546.
Dibujado con dos sanguinas, oscura y clara.

Copia reducida del cuadro *Sant'Andrea condotto al martirio,* que se halla en Roma, en la capilla de San Andrés de la iglesia de San Gregorio al Cielo. Véase la lámina núm. 23 del libro: *Guido Reni, saggio introdutivo de Cesare Gnudi,* Firenze, 1955.

Destaca su interés, ante todo, en la calidad del ropaje, más perfilado aún que en el mismo cuadro, y aquí el dibujo de las manos es de primera calidad, cosa poco frecuente en los dibujos de Castro.

* * *

Hemos juzgado oportuno que a esta colección de dibujos acompañase aquel retrato de D. Felipe de Castro que se conserva en el despacho del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago de Compostela D. Ramón Otero Núñez. Se le restauró en el año 1968 y entonces se advirtió que la inscripción latina, puesta en la parte inferior cuando corría el año 1804, se había superpuesto a otra más antigua, la cual no ha sido posible restaurar. Está representado aquí el escultor en pie en su taller, y en la pared hay algunos medallones colgados. Como delante de Castro aparece un busto del Padre Martín Sarmiento, esto nos permite afirmar que el autor de ese lienzo retrató a Castro en los postreros años de su vida, ya que no había sido Castro, sino su discípulo Manuel Alvarez, quien terminó el busto, patentizándolo así las siguientes palabras de D. Felipe García Samaniego:

> «También dexó modelado en barro y empezado a desbastar el mármol del retrato que había hecho del insigne Benedictino y sabio P. Maestro Fr. Martín Sarmiento a influxo y expensas de algunos amigos y estimadores de este gran literato entre cuyo número también se contaba nuestro Castro del qual hay algunos yesos y se trata que el mencionado Alvarez lo acabe.»

Si bien este cuadro es anónimo, su contemplación nos sugiere algunas afirmaciones. Considerado estilísticamente, guarda cierta relación con algunas tendencias de la escuela italiana. Más aún: presenta numerosas analogías con otro retrato que Giussepe Ghislandi (1655-1743) había hecho al

Conde G. Vialetti y que se encuentra en la Regie Gallerie dell'Academia de Venecia (13).

Ghislandi ponía mucho aparato en tal género de producciones, insistiendo sobre la opulencia de la indumentaria, y el retrato de Castro prestó gran atención a la vestidura, siendo el turbante parecido al que lleva allí el Conde Vialetti.

Por otra parte muestra dicho retrato que a este artista español, dado su gusto por el ornato, le agradaba vestir bien. Confirmó tal detalle D. Felipe García Samaniego al decir en el elogio fúnebre de Castro: "Se trató con decencia en el porte de su persona."

Nuestras investigaciones nos han permitido comprobar el orgullo del escultor. Muy consciente de su valía, no pudo vestirse con desaliño. Bien le permitían tal lujo sus ganancias, pues si el sueldo como Director de Escultura en la Escuela de Escultura de la Real Academia de San Fernando era tan sólo de 3.000 reales de vellón al año (14), también percibía otros 22.000 reales al año como escultor de la Real Persona, suma igual a la que cobraba D. Andrés de la Calleja como pintor del Rey (15), aun sin contar los ingresos por cada una de sus estatuas. Por todo ello no debe extrañar que tan curioso personaje se permitiera el lujo de vestir con esmero en su taller.

Sin duda lo que realza al retrato de Castro que conserva la Universidad de Santiago es su mirada intensa, rasgo que asimismo resalta en aquel retrato de Ghislandi.

Por ser anónimo ese retrato, intentaremos descubrir a quien tuvo por autor basándonos en la documentación existente.

El 20 de mayo de 1783 la Junta de profesores de aquella Universidad acordó honrar a D. Felipe de Castro y a D. Manuel Ventura Figueroa porque los dos habían legado a ese Centro docente sus importantes biblio-

---

(13) LORENZETTI, GIULIO: *La pittura italiana del settecento*, Novara, 1942, lámina núm. 72.

(14) Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, armario 1-9 (carta de D. Vicente Pignatelli con fecha del 30-4-1769).

(15) Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, armario 1-32 (documento con fecha del 2-10-1766).

tecas y decidió honrarlos poniendo sus retratos en la biblioteca universitaria (16). El texto de aquella reunión dice lo siguiente:

> «Y que se coloque por ahora un retrato de pintura en la biblioteca y otro de Don Felipe de Castro, quedando a arbitrio del claustro en lo sucesivo para la mayor hermosura y permanencia, mandándolos hacer de mármol, o medio busto y el Señor Rector tomó a su cuidado disponer se hagan los dichos dos retratos de Pintura.»

Doce años después un libro de cuentas de la Universidad expuso que el Rector había abonado la cantidad de 3.316 reales de vellón a D. Gregorio Ferro "por el retrato que se le encargó" (17), pues allí se lee:

> «En dicho día y claustro de diez y ocho de agosto de este año al Señor Rector Don Andrés Acuña se le mandaron entregara cantidades siguientes: ... tres mil tres cientos diez y seis reales y maravedís librados a favor de Don Gregorio Ferro por el retrato que se le encargó...»

Ese mismo día decidió la Junta que se colgaran en la biblioteca universitaria los retratos de aquellos dos señores (18), como lo comprueban las siguientes palabras:

> «Se mandaron colocar en la librería los retratos de los señores Figueroa y Castro.»

Durante nuestras investigaciones en aquel Centro docente no hemos encontrado ningún documento que aludiese al importe de otro encargo de retratos, y por ello deducimos que esa noticia se refirió a uno de esos dos retratos, y que uno se trataría del de Castro, pues Ferro había sido director

---

(16) Archivo de la Universidad de Santiago: *Expediente sobre la biblioteca,* A 57. Acuerdo del 20 de mayo de 1783.

(17) Archivo de la Universidad de Santiago: *Libro de libranzas de 1751 a 1815,* A 34. Agosto de 1795.

(18) Archivo de la Universidad de Santiago: *Libro de claustro de esta Real Universidad de 1789-1799,* A 136. Claustro de 18 de agosto de 1795.

de pintura en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando desde el 3 de agosto de 1788 hasta su muerte, acaecida en 1812, y conocía íntimamente a Castro, porque fue uno de sus herederos. Aunque su nombre no figura en el testamento del escultor, se infiere tal afirmación de una acta de la Academia donde se lee que Ferro había inducido a los demás coherederos de Castro a ofrecer a la susodicha Academia algunos moldes que Castro tenía en su taller cuando murió (19), pues allí se consigna textualmente:

> «Di cuenta de que el discípulo Don Gregorio Ferro, uno de los herederos del difunto Don Felipe de Castro, había inducido a los coherederos a que se conviniesen con él en regalar a la Academia quantos moldes se encontraban en el estudio del citado Castro.»

Seguramente Gregorio Ferro logró que se tomara este acuerdo, pues hemos encontrado una lista de los moldes que recibió la Academia (20); y no sería extraño que encargasen a un amigo el retrato de Felipe de Castro.

Comparando esta obra con otros retratos de Ferro hallamos ciertas similitudes: efectivamente, por cuanto no es obra de un pintor eminentísimo, las manos están bastante mal pintadas y la postura general de Castro revela cierta torpeza. Tales defectos se encuentran en otro cuadro de Gregorio Ferro titulado *San Agustín ante el tribunal de Marcelino en Roma*, el cual está a la derecha en la nave de la iglesia de la Encarnación, en Madrid. Las manos de los personajes pintados allí, y sobre todo las del funcionario romano sentado a la izquierda, se ven delineadas de manera bastante inhábil.

Las circunstancias referidas antes y las similitudes que presenta el retrato de Castro con otros cuadros de G. Ferro nos permiten atribuir a este pintor el retrato de F. de Castro. Sin ser ese retrato una obra maestra, refleja en su rostro aquel artista un alma sumamente inteligente.

---

(19) Academia de Bellas Artes de San Fernando: *Biblioteca*, Junta particular del 16-3-1778.
(20) Biblioteca de la Academia de San Fernando, armario 1-33.