

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXXVI



C. S. I. C.
1996
MADRID

**ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS**

TOMO XXXVI



**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1996**

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños ..	13
Arte	
Inventario de bienes de Antonio Sillero, por M ^a Luz Rokiski Lázaro	19
La huerta y lavaderos de Juan Fernández en el Prado de Agus- tinos Recoletos, por Concepción Lopezosa Aparicio	27
Entorno y obra de Fabrizio Castello (1562-1617), pintor de la- Corte madrileña de los Austrias, por Eduardo Blázquez Mateos	55
Pinturas murales de Antonio Palomino en la Capilla del Ayun- tamiento de Madrid (1696), por Violeta Izquierdo Expó- sito	65
Antonio y Francisco Rizzi, por Mercedes Agulló y Cobo	75
Juan Gómez de Mora y la Cárcel de Corte de Madrid, por Vir- ginia Tovar Martín	99
Aproximación a las rentas de los regulares madrileños en los siglos xvii y xviii, por Ceferino Caro López	117
Manuel y Antonio Brady. Constructores de nuestra ciudad, por África Martínez Medina.....	135
Nuevos datos sobre Alberto de Churriguera y su obra en Ma- drid: El retablo de la Capilla Mayor del convento de San Basilio Magno. Herencia de la librería del arquitecto Ro- drigo Carrasco, por Matilde Verdú Ruíz	153

	<u>Págs.</u>
El recientemente desaparecido, techo de Ferrant en los Escolapios de San Antón, por Esteban Casado Alcalde.....	163
El cementerio de la Sacramental de San Lorenzo, por Carlos Sagar Quer	167

Historia

Corregidores y Alcaldes de Madrid, estado de la cuestión, por José del Corral	187
La Venta del Espíritu Santo del siglo xv al xviii, por José Andrés Rueda Vicente	205
Médicos y cirujanos del Tribunal Inquisitorial de Corte (1660-1820), por M ^a Pilar Domínguez Salgado	221
El café y los cafés en Madrid (1699-1835) una perspectiva municipal, por Carmen Cayetano Martín, Cristina Gállego Rubio y Pilar Flores Guerrero	237
Conversos, Inquisición y Criptojudasmo en el Madrid de los Reyes Católicos, por María del Pilar Rábade Obradó	249
Algunas escrituras relativas a autores y libros en la documentación notarial de Madrid, por Antonio Matilla Tascón ..	269
El Palacio del Marqués de Casa Riera, por Alberto Rull Sabater	301
Eduardo González Hurtebise: Un madrileño archivero ilustre, por Ernest Zaragoza Pascual	319
Una particular versión del escudo de Madrid, por Luis Miguel Aparisi Laporta	325
Toros en Madrid a beneficio de las víctimas del incendio del Teatro Novedades en 1928, por Miguel Ángel López Rinconada	327
Noticias madrileñas que ahora cumplen centenario, por J. del C.	355

Literatura

Impresos madrileños del siglo xvii en la Hemeroteca Municipal de Madrid. I, por Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez	365
Descubrimiento del cine por Azorín, por José Montero Padilla	403
La librería de la dama madrileña Doña María Josefa de Cuéllar y Losa (1704), por José Luis Barrio Moya	413
El viaje a Madrid de E. Poitou: Improperios y admiración, por Luis López Jiménez	425
Un libro de preceptiva taurina obra de un madrileño, por José Valverde Madrid	435
Un madrileño, caballero del Verde Gabán, por José Barros Campos	441

Música

Los maestros de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo xviii), por Paulino Capdepón Verdú	455
--	-----

Toponimia

Presencia del continente americano en la toponimia madrileña, por Luis Miguel Aparisi Laporta	487
Nueva toponimia para calles chamberileras, por Jaime Castillo	527

Servicios

De servicios colectivos a servicios públicos. Propuestas y perspectivas acerca de la municipalización de los servicios urbanos en Madrid, 1890-1914 por José Carlos Rueda Laffond.....	533
Las aceras de Madrid: Antecedentes, materiales y costes, por Sandra Martín Moreno.....	549

	<u>Págs.</u>
Provincia	
Cuarto centenario de las Carmelitas Descalzas de Loeches, por Isabel Barbeito Carneiro	565
La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Chinchón, por Pilar Corella Suárez	579
Los tópicos de un himno que no ha cuajado en Madrid, por José M ^a Sanz García	595
Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardino y Ferroni para la Capilla del Real Palacio de Aranjuez, por José Manuel Cruz Valdovinos	607
La provincia de Madrid en la guerra de la Independencia: sus pueblos juran la Constitución del 1812, por Fernando Jiménez de Gregorio.....	625
Manzanares: Villa, sierra, puerto y río de Madrid. Aproximación a su origen árabe, por Basilio Pavón Maldonado	643
Juan de Herrera percibe el importe de un censo impuesto por el Concejo de Perales de Milla (Madrid), por Luis Cervera Vera	659
El triunfo nobiliario en la transierra madrileña bajomedieval, por Carlos Manuel Vera Yagüe	671

ENTORNO Y OBRA DE FABRIZIO CASTELLO (1562-1617), PINTOR DE LA CORTE MADRILEÑA DE LOS AUSTRIAS.

Por EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

La llegada a la corte española de artistas italianos marcó un paso fundamental para la cultura madrileña¹. Uno de los grupos de pintores más destacados que irán asentándose sobre nuestro suelo es el de los genoveses, que es iniciado con la llegada de Giovanni Battista Castello «El Bergamasco» (1509-1569) para trabajar en El Viso del Marqués (Ciudad Real) y en la Corte de El Escorial². Con éste vinieron sus hijos Niccolò Granello (1553-1593) y F. Castello, extendiendo su arte en el palacio de los Bazán y por Madrid³.

En éste contexto humanista, la trayectoria de Fabrizio Castello se va confirmando en torno a su trabajo en la corte escurialense, reafirmandose en el círculo de Luca Cambiaso (1527-1585), que llegó en la oleada de 1583 a Madrid⁴. De esta manera, irán realizando las pinturas de la Galería de Batallas de Felipe II, así como la ejecución de las composiciones pictóricas de grutescos de otros compartimentos del conjunto monástico⁵.

¹ BUENDÍA, J. R., *Manierismo*, Barcelona, 1986. En este emblemático estudio se dan las claves del conjunto escurialense, levantado como ejemplificación del arte de la contrarreforma y donde los artistas genoveses colaboran en la elaboración de nuevas concepciones estéticas, fraguando lujosas formas antifuncionales de origen manierista.

² BLÁZQUEZ, E., «El Peinador de la Reina en la Alhambra», *Cuadernos de la Universidad de Granada*, nº XXV, 1994, pp. 11-23. El primero de los genoveses que llega a España es Andrea Semino, que está en Granada trabajando en torno a 1537 para los Bazán en ésta ciudad andaluza. Sus obras fueron reconocidos por la emperatriz Isabel de Portugal, incorporando así su arte en el Peinador de la Reina de la Alhambra.

³ MAGNANI, L., *Il tempo di Venere. Giardino y Villa nella Cultura Genovese*, Genova, 1987. El magistral trabajo de Magnani sobre la cultura genovesa verifica los grandes valores del arte genovés.

⁴ Acerca del afincamiento de los Castello en Madrid, cabe destacar las compras realizadas de casas, en 1608, para su instalación y vida en la corte del reino. Consultar al respecto: A.G.P., protocolo 2115.

⁵ Además de los grutescos de la galería de batallas, realizarán los de la Biblioteca, en torno a 1591, tal y como lo recoge Zarco Cuevas (1932). En los espacios sagrados del conjunto, también colaborarán Castello y Granello pintando y dorando la vuelta del Coro, decorando con casetones y otros recursos el espacio señalado, terminados en 1584 y que fueron precedidos por las pinturas de grutescos de los dos recintos de la Sacristía.

El grutesco, como primera elaboración para Castello, es un privilegio del arte manierista, pues para los pensadores del círculo romano— del que son herederos los genoveses— era una manera de entender el proceso mental y estaba ligado a la fantasía estrechamente. Es una de las salidas de la norma-mímesis permitida por Miguel Ángel y Francisco de Holanda. El tema de las máscaras interesa mucho e indica como el de los grutescos no es utilizado únicamente para representar trofeos, ya que además llevan figuras alegóricas y están ligados a la función expresiva. Es decir, describen y explican las representaciones conceptuales de la Fama que, proyectadas también en el palacio de los Bazán, serán una reiteración necesaria para los postulados teóricos del Renacimiento. El pintor estima, por lo tanto, que si los conceptos no han quedado claros se necesita el recurso enunciado.

EL ESPACIO HISTÓRICO PARA LOS GENOVESES. LOS PAISAJES DE BATALLAS como PARAJE VEROSÍMIL. Los parajes para las escenas de batallas y victorias, en mar y tierra, requieren un paisaje suave y despejado para la historia de héroes. En el contexto de batallas marítimas se requiere mayor movimiento, representándose, por las olas según los teóricos. Esta escena es el primer paso, mientras el segundo sería la vista topográfica que sirve para ensalzar los territorios dominados y vencidos.

El arte de vencer y gobernar comenzó en el Renacimiento con el teórico Maquiavelo, que apoyó la idea de los cortesanos de la época, basado en la atracción por las glorias del Imperio Romano, sueño de todos los gobernantes de momento. De éste gran humanista podría desprenderse la valoración de una apostada convicción, la preferencia de tropas formadas por ciudadanos nativos frente a los mercenarios. En «El Cortesano» también se apuesta por la importancia de estas pinturas de batallas, respaldada en la importancia de la literatura de aventuras, con modelo en el «Orlando furioso» de Ludovico Ariosto.

Así, las novelas de caballería como moda de la literatura del ocio están invocando a Virgilio y Homero, exaltando a Carlos V y a los césares del pasado, es decir, buscan la glorificación de la Antigüedad y la exaltación del presente como prolongación del pasado, no como actitud de añoranza, sino con la confianza de estar viviendo un momento glorioso. La literatura artística, por lo tanto, señala dos puntos principales de las doctrinas literarias renacentistas, dos pautas que se siguieron por todos los retóricos y que parten de la Imitatio. El otro principio es el de la Verosimilitud.

Este «Espejo de Hazañas»⁶ se resalta en las dos salas dedicadas a temas militares, impuestos por el comitente. La intención de Felipe II es dotar de un paisaje decoroso, copia exacta del real, a las batallas, contando los episodios del reinado en el Salón de las Batallas, con la Batalla de la Higuera, la Guerra de San Quintín y las Operaciones de las Azores. El otro espacio es la Galería Baja y tiene seis lienzos de la Batalla de Lepanto⁷. Lo importante de las escenas es el hecho, por consiguiente no hay

⁶ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla del Mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid, 1994.

⁷ De la Batalla de Lepanto también Tiziano representó su particular pintura, en «Felipe II ofre-

héroes. El paisaje y la escena de batalla, ensamblados, asumen los valores simbólicos o de memoria del retrato de un momento histórico, de una realidad histórica independiente. Las historias fueron realizadas por legados de Génova: Luca Cambiaso, Nicolás Granello, Oracio Cambiaso, Fabricio Castello y Lázaro Tavarone. El primero de los artistas es el modelo —para el teórico milanés Lomazzo— en las composiciones de este tipo de representación.

Así lo destacó en el capítulo «La composizioni delle guerre e battaglie»⁸. Lo primero que el pintor debe practicar es la descripción del hecho, basado sobre todo en la colocación de dos ejércitos en un lugar llano de manera que en medio no aparezcan árboles pintados, ni ríos, ni otra cosa que pueda estorbar la pugna, pues estos son los lugares elegidos por los capitanes para las batallas. Este sería uno de los tipos de representación de éstas escenas, denominado por Lomazzo como «escenas de guerra fruto del capricho de la imaginación», puesto que cuando pinta una «batalla desarrollada» lo tiene que representar tal y como lo cuenta la historia. Este es otro tipo de representación de estas escenas, continuador de la pauta de imitación verosímil del modelo del hecho real.

Otro de los consejos que observa Lomazzo es hacer pintar el ejército cerca de un monte, de una selva o una ciudad, porque son estos los lugares que suelen elegir los capitanes para buscar cobijo y salvación en caso de derrota. También debe pintar alguna fuente cercana a los campos de batallas donde colocar las tiendas, junto a importantes ríos⁹. Los pintores ejemplares han sido Leonardo, Rafael y Tiziano. Entre los más destacados exponentes están las pinturas de Rafael de las Salas Vaticanas. En las escenas navales el modelo único, señala Lomazzo, es Luca Cambiaso, pintor según el autor de la batalla de Lepanto de El Escorial¹⁰. Fuegos, luchas y anécdotas serán representadas a la manera de los antiguos, tal y como fueron descritas las batallas troyanas.

ce al cielo al infante don Fernando», entre 1571 y 1575. Ubicado en el Alcázar hacia pareja con el «Retrato de Carlos V a caballo», de 1548. Descrito por Vicente Carducho, en los «Diálogos de Pintura», como un cuadro grande de:

«Geroglífico, por aver sido estimado aquel año [1571], en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa victoria de tan poderoso enemigo».

Sin embargo, lo más importante del texto de Carducho es el comentario sobre el fondo: «lexos la misma batalla manchada». La fuerza del colorido y el inacabado son estimaciones de una pintura moderna, reconocidas en el plano teórico.

⁸ LOMAZZO, G. P., *Scritti sulle arte*, 2 vol., int. y com. de R. P. Cordi, Firenze, 1973, pp. 306-311. Para Lomazzo su norma sería conocer el arte militar e imitarlo bajo las ideas de Vegezio, conociendo al mismo tiempo la historia.

⁹ Otras consideraciones que hace Lomazzo son las formas de los ejércitos, todo ello tomando como modelo a Vegezio, en «De Re Militari», de donde han sido sacados los comentarios para estos escenarios. El modelo de proporción para los cuerpos de los hombres es Miguel Ángel, especialmente los cuerpos de los caballeros de Juicio Final. Por último, tiene especial interés que los escudos y emblemas estén presentes en las pinturas.

¹⁰ Los dibujos preparatorios de estas pinturas están en el Museo del Prado, en el dibujo 545; así como en «los Uffizzi» está en el dibujo 3655.

De esta manera, son recreadas las pinturas «engañosas» de batallas. El padre Fray José de Sigüenza describe las pinturas de la Galería Grande como muy sorprendentes para el espectador de la época¹¹. De la «Batalla de la Higuera» es importante destacar el modelo que impuso Felipe II para la realización del relato pintado. Esta referencia la tuvo en la pintura encontrada en la torre del Alcázar de Segovia «que hacen extraña y apacible vista». La descripción pormenorizada de Sigüenza coincide con la de Lomazzo, ampliado por el detenimiento en los detalles paisajísticos del español, valorando el paño¹² de «las arboledas, huertas y caserías casi hasta los muros de Granada».

El lienzo del Alcázar era en «aguadas claro y oscuro», por lo que el colorido de las pinturas superan a la obra inicial. Variados colores e imitación natural en todo el cuadro es la clasificación que hace el autor de la obra, creando así «una hermosísima vista». En el otro gran fresco está la toma de San Quintín y «la batalla que había dado primero el Duque Filiberto de Saboya el día de San Lorenzo, cuando prendió al Condestable de Francia». Este es otro diseño diferente de la escena heroica, donde dominan el fuego de artillería e infantería, además de otro tipo de escuadrones, de mayor movilidad y acción, sorprendente para Sigüenza.

En los dos testeros están otras dos jornadas realizadas en la isla de la Tercera, de las Azores, es el otro escenario de batallas y guerras, el del mar¹³. En otro de los aposentos en la galería alta, comunicando con los principales y abiertos al jardín, se encontraban:

«hermosos lienzos y cuadros al temple, de lo mejor que ha venido de Flandes, las más hermosas verduras y paisajes que yo he visto: las figuras son pequeñas al propósito para verduras y arboledas»¹⁴.

Debajo de estos cuadros están colocados por toda la galería «las descripciones o mapas» de cuantas provincias conocemos, diseñadas con rigor por cosmógrafos y geógrafos, son más de sesenta y sirven de entretenimiento y conocimiento para los caballeros y príncipes sobre islas, puertos, provincias, promontorios, reinos y navegaciones. De esta manera, se puede deducir el fuerte contenido literario y documental de los frescos, identificando los mapas con la descripción histórica.

A su vez, los grandes salones se decorarán con tapices de batallas o se pintarán al

¹¹ SIGÜENZA, F. J. DE, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988.

¹² Las pinturas simulan ser un gran un paño, lo testifica Sigüenza, aunque se observa esta intención en el fresco, jugando con la doble ilusión de la metáfora.

¹³ Estos laterales fueron menos destacados por Sigüenza, volcado en la descripción de «La Batalla de la Higuera». Cierra la descripción de la Galería Real el techo y bóveda: con decorados de grutescos con templete, aves, paisajes, bodegones y paños colgantes que añaden mayor ficción al espacio.

¹⁴ Los temas de los cuadros son el de Elías, Jericó y Ballam detenido por el Ángel, además de otros lugares del Antiguo y el Nuevo Testamento «que detienen y alegran los ojos y el pensamiento» en palabras de Sigüenza.

fresco y también lo recogerá la epopeya renacentista en la que pesará, más que en otros géneros, la perduración de la Edad Media¹³. La Epopeya de Alonso de Ercilla lo constató en la cumbre de la «Casa de la Fama», decorada con temas de batallas en donde se representó la Batalla de Lepanto y en el contexto del jardín del canto XXIII los personajes pasan al denominado «aposento del globo» con el mapa mundi de fines del XVI, enriquecido con las noticias de los Descubrimientos, diferenciándolo de la visiones medievales.

CASTELLO Y LOS GENOVESES EN EL VISO DEL MARQUÉS. La clave heroica preside los trabajos al fresco de El Viso, exaltando el virtuosismo del Marqués, identificado como nuevo Escipión y equiparado con Marte, más triunfalistas que las pinturas de Felipe II. Enlazando con las pinturas de El Escorial, Bergamasco dará las pautas iniciales de la construcción del palacio de Ciudad Real. Las relaciones con las pinturas de los genoveses en el Monasterio parecen coincidir, dentro del amplio número de autorías que se encuentran en el palacio de los Bazán.

Tres grupos destacan dentro del palacio, uno para los fondos de las escenas, mientras los otros dos grupos pretenden valorar las representaciones del paisaje aislado y la veduta conmemorativa. Es la representación de un paisaje testimonial, de reafirmación de un poder en tierra y en mar, expresado en el programa de pinturas de vistas.

La vista de ciudades y puertos conquistados, donde también están presentes la descripción y el viaje, son entendidos como un conocimiento más abierto del artista y el comitente como descriptor, que parece contraponerse al tipo de vida rural, en favor de la alabanza de la ciudad y el poder. Las dobles intenciones del paisaje épico están presentes en la cultura moderna, en donde el artista necesita de «un escenario de un hecho» como lo denomina Curtius, situando en un lugar real o ficticio que intenta ser conveniente. De esta forma, aparecerán notas topográficas y geográficas cada vez más reconocibles, dejando a un lado los vergeles de la literatura medieval.

Por tanto, los «retratos de ciudades» y los lugares de conquista se convirtieron en elementos constituyentes del ciclo de pinturas del palacio del noble y concluyentes como símbolo de los «Triunfos de la Fama». Así es como Fabrizio Castello recupera su protagonismo en las artes del Renacimiento, trabajando, en colaboración con Granello y Tavarone, en la decoración de grutescos, en las vistas paisajísticas y en las pinturas de las alegorías de España, Turquía, Francia e Italia, ubicadas en la galería de la planta baja, ampliándose a la planta noble con las imágenes de las Indias, Castilla, Alemania y Flandes.

Entre las pinturas destaca la representación de éstas alegorías con carros triunfa-

¹³ La epopeya española de la conquista se evade de su andadura cronística, intercalando episodios sobrenaturales. En «La Araucana», Alonso de Ercilla cuenta un sueño con un prado paradisíaco, con sátiros y ninfas y montes altos. En la cumbre de éste, puede contemplar el protagonista la redondez de la tierra, como en «El Laberinto» de Juan de Mena, desde donde observa al detalle la Batalla de San Quintín. También se predice acontecimiento de la política europea que acaban en el encuentro de la Casa de la Fama, en donde se representan las hazañas más importantes.

les, tirados por fieras, con leones flanqueados por águilas para la imagen hispana, con una figura femenina coronada y sobre una balaustrada fingida. Para Italia recreó la imagen del carro con leones alados— uno de ellos con cabeza de mujer—, con una mujer— con caduceo y espada— y un águila. En otro ángulo está Francia con bestias apocalípticas para el carro triunfal. Cierra el discurso el carro turco con la imagen de una mujer otomana, tirado por el Cancerbero de tres fauces sobre un globo terráqueo.

En torno a éstas fechas y por ésta circunstancia Castello es contratado para la realización de arquitecturas efímeras y carros triunfales en el Madrid de los Austrias.

LOS DECORADOS PARA FIESTAS Y CELEBRACIONES SOLEMNES DE MADRID. Fabrizio, pintor ya de su Magestad, inicia sus labores en la capital al realizar las pinturas de Ocho Carros que la Villa de Madrid sacó para las Fiestas del Santísimo Sacramento el treinta de abril de 1596, en donde representó la imagen de la Virgen María entre solemnes arquitecturas y junto a otros símbolos como el león y los ángeles guardianes del Santo Sacramento, presidiendo las grandiosas pinturas¹⁶.

Esta labor será continuada por la familia, colaborando tanto su hijo Felix como la mujer de éste, Catalina de Argüelles. A su vez, Fabrizio trabajó con Luis de Carvajal, realizando el Túmulo que la villa montó en el Monasterio de santo Domingo el Real, honores llevados a cabo el dos de octubre de 1598¹⁷. Fabrizio ejecutó dos de los cuatro Carros— por los que cobró 140 ducados en total—, destacando «el equilibrio y perfecta ejecución de las pinturas de santos», aunque más llamativos fueron los motivos heráldicos que hicieron tan famoso al pintor genovés. Precisamente, ya en 1597, Castello realizó al óleo los escudos para el Entierro Real de Felipe II¹⁸.

En las fechas de 1608, 1611¹⁹ y 1613 está colaborando —como señalan Vicente Carducho (1633) y Ponz (1772)— con Cajés, V. Carducho, F. de Carvajal, Julio C. Semino, F. López, Juan de Soto, P. de Guzmán y J. de Mora en el palacio del Pardo²⁰, pintando y dorando las alcobas del rey y la reina, los frescos de la antecámara de la reina, el patio, los salones y el corredor²¹.

¹⁶ Archivo General de Protocolos, Protocolo 429, legajos 30 y 31.

¹⁷ Archivo General de Protocolos, Protocolo 430, folios 21 al 26. En los documentos están incluidas otras colaboraciones de Fabrizio Castello en fiestas, destacando el seis de abril de 1599 la realización de unos Gigantes para las fiestas madrileñas.

¹⁸ MARTÍN-MONSÓ, J., *Estudios histórico artísticos*, Valladolid, 1898, pág. 276.

¹⁹ El Conde de Viñaza (1889) recoge en el libro de gastos de Carmen Calzado el pago de 60 reales a Fabrizio por el óleo «La Muerte de San Alberto», para la iglesia del Carmen de Madrid.

²⁰ Esta afirmación se respalda en el testamento de su hijo Félix Castello —a 29 de abril de 1649—, donde se pone de manifiesto la deuda que aún tenían con la familia por los trabajos en el Pardo. Consultar en A.G.P., protocolo 6063, fol. 230, donde resalta Félix su obra en la Capilla Real de Madrid, dejando como herederos a sus colaboradores: su mujer y su sobrina Magdalena Castello. Para el testamento de Fabrizio consultar el protocolo 1617.

²¹ BLÁZQUEZ, E., «Lugares de Recreo en el Renacimiento Español: la escena paisajística en El Pardo y Aranjuez», en *Anales del Inst. de Est. Madrileños*, Tomo XXXIV, 1994, 105-119.

Poco antes de su muerte, en mayo 1615²³, realizó para el Duque de Lerma diferentes pinturas para su «casa-huerta», junto al Prado de San Jerónimo²³. Una actividad que debió centrarse en una serie de pinturas de paisajes²⁴ –por las que cobró 500 reales–, incluyendo en el ciclo un programa similar al desarrollado en la Florencia del Renacimiento por Giovanni Stradano y Giusto de Utens que, en clave bucólica, expresaron una sensible variación con respecto al tema de la «veduta» topográfica. En éstas trasposiciones ópticas se representa el jardín con el palacio, tal y como será recogido en la emblemática obra del hijo de Fabrizio: «la Villa de la Casa de Campo y su jardín», recreada por Felix Castello como un Paraíso.

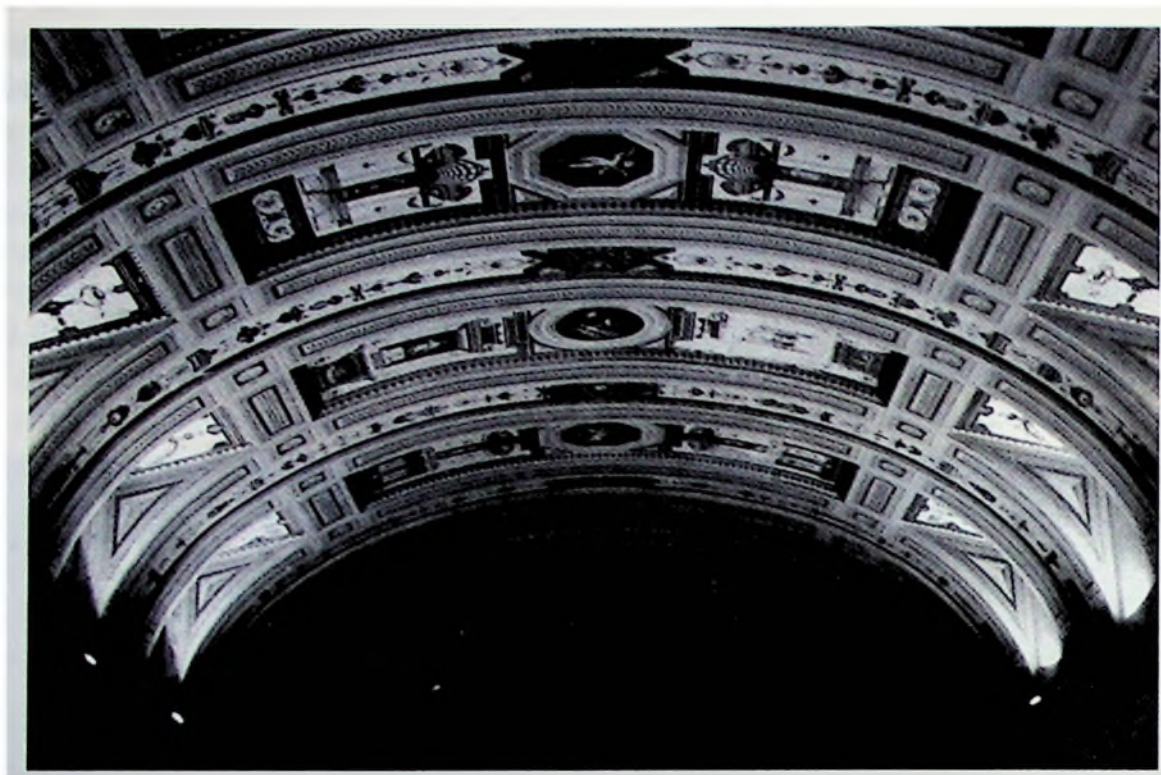


F. Castello y N. Granello. **Batalla de la Higuera**. Galería de las Batallas. El Escorial.

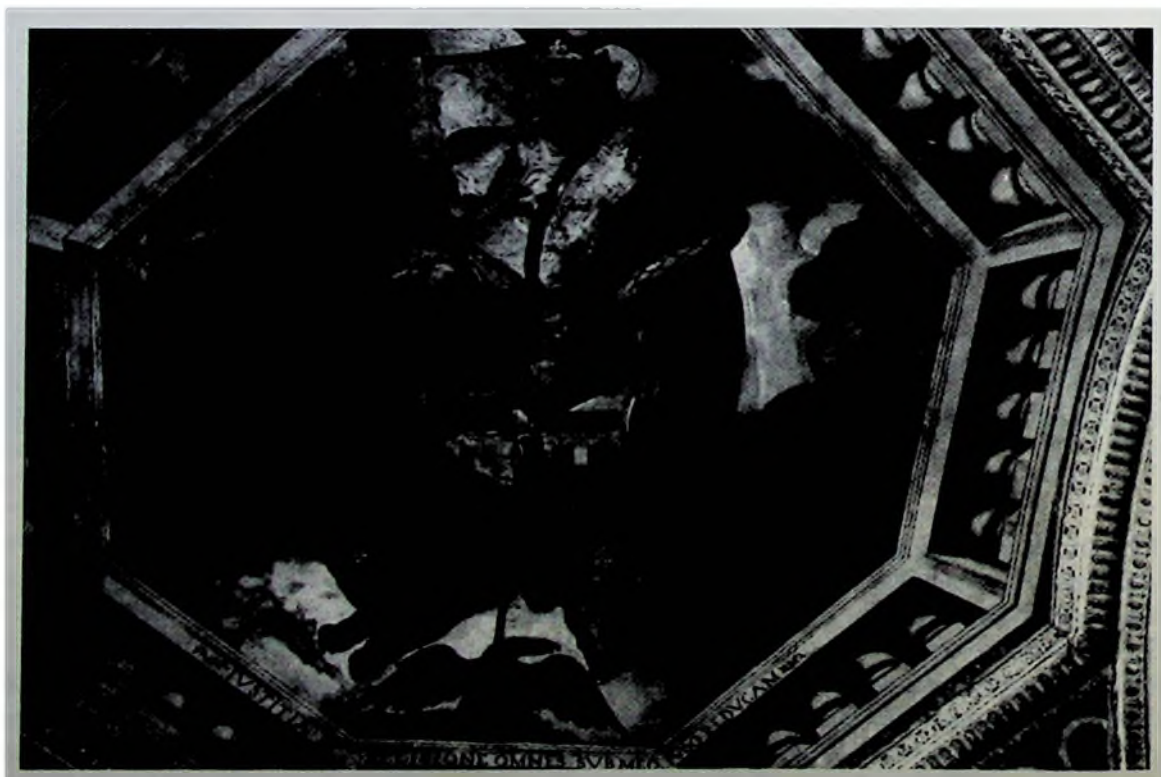
²³ En 1615, elaboró también para el Monasterio de San Martín de Madrid las pinturas de la vida de Magdalena en el desierto y los motivos heráldicos del retablo de la capilla de la princesa de Melito, recibiendo 4600 reales.

²³ Archivo de Protocolos de Madrid, Protocolo 1868, carta de pago, fol. 176.

²⁴ Las primeras pinturas de paisajes con villas y jardines fueron encargadas por Felipe II, en torno a 1582. Destaca Zarco Cuevas (1923) que realizó una tela con la vista de El Escorial, ubicándola en dicho Monasterio. Esta obra será el motivo de otros encargos como la vista de El Pardo, por la que le pagaron 100 ducados en 1611, mientras, el artista estaba realizando las obras de El Pardo, tal y como lo recoge Sánchez Cantón (1914).



F. Castello y N. Granello. **Grutescos.** El Escorial.



F. Castello y Lázaro Tavarone. **Carro alegórico de España.** Palacio de los Bazán.

