

Diego de Urbina, pintor de Felipe II

Trinidad DE ANTONIO SÁENZ

El escaso interés por la personalidad humana y artística del pintor Diego de Urbina ha sido una constante en los estudios realizados sobre la pintura española del siglo XVI hasta estos momentos ¹, situación propiciada por la ausencia de datos sobre su vida y el desconocimiento de obras seguras de su mano, salvo las conservadas en el monasterio de El Escorial.

Aunque, como este trabajo pretende demostrar, Urbina fue un pintor que disfrutó de prestigio en vida, siendo su biografía incluida por Hernando de Avila en su Libro del Arte de la Pintura ² y manteniéndose su memoria en los tratadistas de la primera mitad del siglo XVII como Butrón ³, Carducho ⁴ y Pacheco ⁵, que le citan en sus respectivos textos entre los artistas más relevantes del reinado de Felipe II, destacando todos ellos su

¹ El estudio de este artista forma parte de mi tesis doctoral, presentada en 1987 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, con el título: *Pintura española de último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*. Colección Tesis Doctoral n.º 77/87, Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Este trabajo será publicado en fecha próxima, y el presente artículo es un pequeño avance de la investigación realizada sobre Urbina, pp. 543-803.

² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, [194], t. I, p. 299.

³ BRUTON, J.: *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid, 1626, fol. 122.

⁴ CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633, p. 86.

⁵ PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. Libro I.º, cap. VII, p. 125.

participación en la decoración de la basílica escurialense. Sin embargo, su nombre cayó casi en el olvido a partir de esos momentos, a pesar de que su yerno Lope de Vega le mencionó elogiosamente en algunas de sus obras, como «La hermosura de Angélica» (1602), «Representación moral del viaje del alma» (1604) y el «Laurel de Apolo» (1630) ⁶. Palomino ya no le incluyó en su *Parnaso Español* y, aunque sí lo hizo Ceán en su *Diccionario* ⁷, éste ignora en las líneas que le dedica su trabajo en el monasterio de El Escorial, prueba inequívoca del profundo desconocimiento que ya por entonces existía sobre este artista.

En nuestro siglo se ha mantenido esta situación que ha propiciado un no excesivo aprecio por su pintura, aunque a principios de la centuria Sánchez Cantón le incluyó en su estudio sobre «Los pintores de los Austrias», considerándole un buen dibujante y colorista, *sobre casi todos sus colegas de El Escorial*, al analizar su estilo en el hoy desaparecido retablo de Pozuelo ⁸.

Su nombre quedó exclusivamente unido a la pintura escurialense tras la publicación por el P. Zarco Cuevas de su libro dedicado a los pintores españoles que trabajaron en el monasterio, el cual ha sido hasta estos momentos la única fuente de conocimiento sobre su actividad pictórica ⁹.

Esta circunstancia ha perjudicado el juicio sobre la calidad de su arte porque siempre se le ha valorado sólo en comparación con el resto de los pintores de El Escorial, juzgándole por su capacidad para expresar los ideales estéticos e ideológicos imperantes en el foco escurialense. Así, Angulo dice que sus parejas de santos de la basílica filipense están *por debajo del nivel medio de la serie*, añadiendo que en las santas, lo mejor de sus trabajos para el monasterio, utiliza un estilo *distinto, de proporciones y tipos distinguidos, que parecen un tardío eco de la elegancia a lo Andrea del Sarto* ¹⁰. Pero esa es precisamente la cuestión, porque en efecto el estilo de Urbina en El Escorial es un tardío eco de las fórmulas estéticas imperantes en nuestro país durante los años centrales del siglo, etapa en la que el artista, nacido como hoy sabemos en la segunda década de la centuria ¹¹, alcanzó el punto culminante de su arte, llegando ya anciano a pintar en la fundación filipense y, por consiguiente, incapaz por su edad de hacer evolucionar su pintura, ni en la forma ni en el contenido, en la nueva dirección, marcada por las necesidades expresivas de la Contrarreforma.

⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Ob. cit.*, t. V, pp. 401, 408, 418-419.

⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. V, p. 91-93.

⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los pintores de los Austrias*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1914, p. 228.

⁹ ZARCO CUEVAS, J.: *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*. Madrid, 1931, p. 173-187.

¹⁰ ANGULO INIGUEZ, D.: *Pintura española del siglo XVI*. *Ars Hispaniae*. Madrid, 1955, t. XII, p. 290.

¹¹ Véase en los párrafos siguientes las noticias dedicadas a su biografía.

En realidad, fue un hombre de la generación de los Becerra, Juanes y Morales, que en El Escorial dio lo mejor de su arte, como en el caso de algunas parejas de santas, cuando permaneció fiel a los valores de belleza y armonía en los que había formado su estilo, resultando sin embargo acartonado y falso en la mayoría de sus restantes obras escorialenses, porque en ellas trató, sin conseguirlo, de incorporarse al incipiente interés por la realidad y a la contenida emoción expresiva imperantes en la pintura de las últimas décadas de la centuria, cualidades éstas impulsadas por los ideales trentinos.

El error al valorar como poco relevantes el arte de Urbina y su papel dentro del panorama pictórico español del siglo XVI, ha sido motivado por tomar la parte por el todo, es decir, por sólo juzgarle en relación con su participación en la decoración del monasterio de El Escorial, quedando siempre relegado a un último plano tras los nombres de los pintores italianos, la calidad de Navarrete, el prestigio de Sánchez Coello y los avances estilísticos de la pintura de Luis de Carvajal.

Sin embargo, Urbina no es sólo el pintor de El Escorial, sino un artista de dilatada vida e importante obra, llevada a cabo fundamentalmente a lo largo del reinado de Felipe II, siendo además uno de los iniciadores de la actividad pictórica en Madrid desde los años anteriores a la capitalidad, como se demuestra en el estudio realizado a continuación sobre su trayectoria vital y artística.

DATOS BIOGRAFICOS

Aunque ya Juan López de Hoyos en su texto escrito en 1572 sobre el *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid rescibió a la Serenísima Reyna doña Ana de Austria* afirmó que Urbina era natural de Madrid ¹², noticia repetida posteriormente por Ceán Bermúdez ¹³, hoy tenemos certeza documental de ella pues ha sido hallada en la parroquia madrileña de San Ginés la partida de bautismo del pintor, en la que figura como bautizado junto a su hermano Francisco el día 26 de febrero de 1516, hijos ambos del también pintor Pedro de Ampuero y de su esposa Teresa Díaz ¹⁴. El documento hace referencia sin lugar a dudas a nuestro artista, pues el nombre de sus padres ya era conocido ¹⁵, así como el de su herma-

¹² Fol. 63.

¹³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Ob. cit.*, t. V, p. 91.

¹⁴ Libro de Bautismos, n.º 1, fol. 91r.

¹⁵ Publicado por ALONSO CORTÉS, N.: *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Boletín de la Real Academia de la Historia, 1922, p. 531. Este autor da a la madre el apellido Montealbán y no el de Díaz que aparece en el acta bautismal del pintor, cambio debido probablemente a la costumbre de la época de utilizar en primer lugar cualquiera de los apellidos familiares al no existir norma fija. Montealbán es apellido relacionado con la familia, pues un Pedro de Montealbán fue el padrino de bautismo de Isabel de Urbina, hija

no, Francisco de Ampuero, gracias al repertorio documental publicado por Pérez Pastor ¹⁶.

Esta fecha de bautismo confirma la suposición de Angulo Iñiguez de que era un hombre viejo cuando trabajó para Felipe II en El Escorial en la década de los ochenta ¹⁷, y justifica la existencia de noticias sobre su actividad pictórica desde los años cuarenta ¹⁸. Sin embargo, el propio Angulo ¹⁹ y antes Zarco Cuevas ²⁰ creyeron posible la existencia de dos Diego de Urbina, extrañados ante su dilatada carrera. Pero hoy podemos negar con seguridad esta idea, pues en la investigación realizada en diversos archivos hemos podido constatar la identidad de las firmas del pintor en todos los documentos relacionados con él a lo largo de más de cuarenta años, a través de los cuales se puede seguir además sin ninguna duda la trayectoria vital y artística de un único pintor llamado Diego de Urbina ²¹.

Su padre, Pedro de Ampuero, natural de Cantabria ²², fue también pintor, desarrollando su actividad fundamentalmente en Madrid durante las primeras décadas del siglo XVI, según consta en las noticias documentales que de él se conocen, ya que al parecer no se han conservado ninguna de sus obras ²³. Su dedicación al arte de la pintura influyó en sus hijos, pues entre ellos hay varios pintores. Además de Diego de Urbina, sabemos de la existencia de Francisco de Ampuero, probablemente hermano gemelo de Diego como parece indicar el hecho, ya comentado, de haber sido bautizados el mismo día. Su condición de pintor aparece recogida en los documentos existentes sobre él, aunque en ellos no se hace referencia concreta a ninguna obra ²⁴. También se dedicó al arte de la pintura otro hermano de nuestro artista, García de Ampuero, quien en 1540 firmó las condiciones para agrandar el retablo de Santo Domingo el Real de Madrid ²⁵. Cristóbal

de nuestro artista y esposa de Lope de Vega (Archivo parroquial de San Ginés, Libro de Bautismo, n.º 4, fol. 33r).

¹⁶ PÉREZ PASTOR, C.: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*. Madrid, 1914, t. XI de las «Memorias de la Real Academia Española», pp. 2 y 6.

¹⁷ ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Ob. cit.*, p. 290.

¹⁸ PÉREZ PASTOR, C.: *Ob. cit.*, p. 2.

¹⁹ ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Ob. cit.*, p. 290.

²⁰ ZARCO CUEVAS, J.: *Ob. cit.*, p. 174.

²¹ En las láminas CXXI y CXXII de nuestra tesis doctoral, citada más arriba, aparecen recogidas diversas firmas del pintor desde los años cuarenta a los ochenta, pudiéndose comprobar la similitud de rasgos entre todas ellas.

²² ALONSO CORTÉS, N.: *Ob. cit.*, p. 531. Dice: «Natural del valle de ese nombre en la montaña».

²³ Sobre la actividad de Pedro de Ampuero véase ESTELLA, M.: *La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI*. Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM), 1979, p. 181; AGULLO, M.: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, p. 17; MATILLA TASCÓN, A., y MARTÍN ORTEGA, A.: *Referencias de otorgantes (siglos XVI y XVII)*. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), manuscrito, 1983, p. 23.

²⁴ Véase lo dicho en not. 16.

²⁵ ESTELLA, M.: *Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños en la primera mitad del siglo XVI*. AIEM, 1980, p. 61.

de Urbina, chantre del obispo de Burgo de Osma ²⁶, Jerónimo de Urbina ²⁷ y Pedro de Ampuero ²⁸ completan el número de hermanos del pintor escu-rialense.

Este contrajo matrimonio con Isabel de Alderete ²⁹ hacia los años cincuenta, ya que en 1576 el pintor concedió la emancipación a su hijo mayor Diego de Urbina de Ampuero, quien en esta fecha declara tener *veinte y un años poco más o menos* de edad ³⁰. Del matrimonio nacieron seis hijos, cinco de los cuales, Diego, Pedro, Cristóbal, Jerónimo y Ana María, son citados por su madre entre sus herederos en el testamento otorgado por ésta el 25 de septiembre de 1564 ³¹. Una sexta, y al parecer última hija, nació en 1567 ³², se llamó Isabel y fue esposa de Lope de Vega.

La familia debió de residir siempre en Madrid. A partir de 1560, sabemos que lo hizo en unas casas situadas en la calle Mayor, que fueron compradas por el pintor en dicha fecha al capitán Diego Meléndez ³³. En la vecina parroquia de San Ginés se conservan numerosos documentos relativos a la familia a lo largo de varias generaciones ³⁴. Entre ellos destacan las partidas bautismales de algunos de los hijos de Diego de Urbina, concretamente la de Isabel, ya citada más arriba, y la de Jerónimo que fue bautizado en 1564 ³⁵.

En 1586 había fallecido la esposa del pintor, así como sus hijos Jerónimo y Cristóbal, pues sus nombres aparecen citados en la escritura de venta de unas casas efectuada en ese año por el pintor y el resto de sus hijos ³⁶.

²⁶ PÉREZ PASTOR, C.: *Ob. cit.*, p. 2, n.º 9 y 12.

²⁷ MATILLA TASCÓN, A., y MARTÍN ORTEGA, A.: *Ob. cit.*, p. 23.

Estos autores citan una escritura en la que aparece un Jerónimo de Urbina, hermano de Diego de Urbina, que no ha podido ser localizado por nosotros en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

²⁸ No hemos encontrado más noticias sobre la existencia de este Pedro de Ampuero que la confirmación de un hijo suyo en la parroquia de San Ginés en 1544 (Libro de Bautismo, n.º 2, fol. 34v). Por las fechas creemos que debe tratarse de un hermano de nuestro artista.

²⁹ Así consta en diversos documentos, como las partidas parroquiales de la familia o el testamento otorgado por Isabel de Alderete. AHPM, P.º 324, fol. 419r-420r.

³⁰ AHPM, p.º 173, fol. 272r-273v. Suponemos que Diego de Urbina de Ampuero era el primogénito del matrimonio, pues después de su mayoría de edad representó a su padre en diversas escrituras (véase, PÉREZ PASTOR, C.: *Ob. cit.*, p. 122, así como el apéndice documental de mi tesis doctoral). Así parecen también confirmarlo las fechas conocidas de nacimiento de sus hermanos.

³¹ AHPM, p.º 324, fol. 419r-420r.

³² Archivo de San Ginés. Libro de Bautismos, n.º 4, fol. 33r.

³³ En mayo de ese año Urbina, ausente de la capital, otorgó un poder en favor de su hermano Francisco de Ampuero para que éste en su nombre tomara posesión de dichas casas. PÉREZ PASTOR, C.: *Ob. cit.*, p. 6, n.º 20.

³⁴ Resulta muy complejo el estudio de esta familia por los cambios de apellidos y la similitud de nombres existentes entre sus componentes. En mi tesis doctoral, después de un amplio estudio documental sobre ella, incluyo un supuesto árbol genealógico desde Pedro de Ampuero, padre de Diego de Urbina, hasta los nietos de éste último, pp. 547-558.

³⁵ Libro de Bautismo, n.º 3, fol. 65r.

³⁶ Se trata de una venta realizada por todo el grupo familiar, haciéndose constar en la

Entre éstos cabe destacar la figura de Diego de Urbina, quien fue regidor de Madrid y rey de armas de Felipe II y Felipe III ³⁷.

No ha sido hallada hasta el momento la partida de defunción del pintor. La última fecha en la que se relaciona con el monasterio de El Escorial es la del 23 de julio de 1593, cuando tasa unos cuadros de Tibaldi ³⁸. Meses antes, a principios de febrero del mismo año, se obligó junto al vallisoletano Gregorio Martínez a pintar y dorar el retablo de la capilla mayor de la catedral de Burgos ³⁹, trabajo que probablemente fue el último de su vida y que debió comenzar al poco tiempo. El 13 de abril de 1594 rechazó en Burgos las reformas que el pintor zamorano Alonso de Remesal había recomendado que debían hacerse en el retablo ⁴⁰, y el 28 de mayo siguiente fue dictada sentencia en su contra y en la de Martínez en un pleito que ambos sostenían contra el pintor Pedro de Sobremazas, por no estar ambos conformes con el trabajo de éste en dicho retablo ⁴¹. En documentación posterior relativa a este mismo pleito se dice que Sobremazas murió el 4 de abril de 1595, y que *por entonces también había fallecido Urbina en la calle de la Sombrerería* de Burgos, sin citar la fecha exacta ⁴². Estos datos permiten situar su muerte entre mayo de 1594 y abril de 1595, siendo probablemente correcta la afirmación de Martínez y Sanz de que Diego de Urbina había fallecido antes del 12 de agosto de 1594 ⁴³, contando entonces el artista setenta y ocho años de edad. El archivo de la catedral de Burgos sólo conserva libros de defunciones a partir de 1626, y en la parroquia de San Lorenzo, a la que debía pertenecer en aquella época la calle de la Sombrerería no existe ninguna noticia sobre la muerte del pintor ⁴⁴.

FORMACION, ESTILO Y OBRA

La ignorancia sobre la fecha de nacimiento de Urbina ha propiciado que en ocasiones se le considere discípulo de Sánchez Coello ⁴⁵, hecho imposible pues el retratista nació varios años después que el pintor madrileño según hoy sabemos.

escritura que Ana María e Isabel son menores de edad y actúan con autorización del padre. AHPM, p.º 294, fol. 923v-928r.

³⁷ ALVAREZ Y BAENA, J. A.: *Diccionario Histórico de los Hijos de Madrid*. Madrid, 1791, t. I, p. 309.

³⁸ ZARCO CUEVAS, J.: *Ob. cit.*, p. 187.

³⁹ MARTÍNEZ Y SANZ, M.: *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos, 1866, pp. 47-48; MARTÍ Y MONSO, J.: *Estudios histórico-artísticos*. Valladolid, 1901, pp. 521-522.

⁴⁰ ALONSO CORTES, N.: *Ob. cit.*, p. 532.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 536-537.

⁴² *Ibidem*, p. 538.

⁴³ MARTÍNEZ Y SANZ, M.: *Ob. cit.*, pp. 49-50.

⁴⁴ Es información que agradezco al archivero de la catedral don Matías Vicario.

⁴⁵ Así lo afirman STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the Artists of Spain*. Londres, 1891, t. I, p. 322; y CAMON AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVI*. Summa Artis, t. XXIV. Madrid, 1979 (2.ª ed.), pp. 453-454.

Este debió de iniciar su aprendizaje en el círculo familiar junto a su padre, de quien recibiría probablemente unas enseñanzas vinculadas al estilo imperante por entonces en Toledo, principal foco artístico de la época en la zona castellana. Todavía vivía Juan de Borgoña cuando Urbina, a los doce años aproximadamente según era costumbre en aquellos tiempos, debió de iniciar su aprendizaje, dando sus primeros pasos en el conocimiento de la pintura renacentista de raíz florentina que Borgoña introdujo en Castilla. La nitidez del dibujo y la elegancia de la figura son cualidades del estilo de Urbina que bien pudieron tener su origen en el arte de Borgoña.

Posteriormente debió de ampliar su formación con el estudio del estilo rafaelesco que, a partir de los años treinta, configuró una nueva etapa en la pintura toledana, representada por la obra de Comontes y Correa. El desinterés por la profundidad espacial y el protagonismo absoluto de la figura humana, la belleza y la armonía compositiva son cualidades que se aprecian en la pintura de Urbina y que se desarrollaron en la escuela española a partir de esos momentos.

Hemos vinculado la educación artística de nuestro pintor con su padre y después con el círculo toledano, porque éstas eran las dos fuentes de aprendizaje más cercanas que el artista tuvo durante los primeros años de su vida. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que viajara a Italia para completar su formación, uso no extraño entre los pintores españoles del siglo XVI, pues visitaron dicho país Yañez de la Almedina, Berruguete, Machuca, Becerra, Navarrete y Carvajal, entre otros. Las noticias documentales que conocemos de Urbina se inician en la década de los cuarenta, salvo el dato de su bautismo, por lo que el viaje quizá pudo producirse en torno a los años treinta, cuando el joven artista estaba finalizando su periodo de aprendizaje, y prolongarse incluso durante cierto tiempo. Esta es una hipótesis que como tal la expresamos, esperando la aparición de alguna prueba documental que pudiera confirmarla.

Su estilo definitivo debió de configurarse a partir de los años cuarenta, cuando las formas del clasicismo se impusieron en la pintura española, para después evolucionar en la dirección de un suave manierismo vinculado a la herencia de Rafael en el elegante y flexible tratamiento de las formas. Urbina demuestra un intenso conocimiento del arte italiano de la época que, en nuestra opinión, supera el rafaelismo de carácter toledano que él pudo conocer entonces desde Madrid, reflejando una influencia, en ocasiones tan directa y precisa, que nos hace dudar de que se relacionase con esa escuela sólo a través de las obras llegadas a nuestro país, de estampas, o del eco que pudiera hallar en el estilo de otros artistas españoles que trabajaron en Italia.

Desgraciadamente, por el momento sólo conocemos obras suyas realizadas a partir de los años 1565-1570. En esta etapa debió pintar el retablo del *Abrazo en la Puerta Dorada* (fig. 1) y el *Salvador bendiciendo* (fig. 2), ambos para la capilla Sarmiento de la catedral de Burgo de Osma, las sar-

gas del monasterio de Santa Cruz de Segovia, hoy en el Parral, y probablemente el cuadro de *La Virgen y San José contemplando al Crucificado en la cuna* (fig. 3). Todas estas pinturas poseen el alargamiento y la inestabilidad formal propias del manierismo, con un elegante dibujo y gran suavidad en el movimiento.

El Salvador bendiciendo de la catedral de Burgo de Osma es una tabla que hoy se encuentra en el archivo capitular, pero que adornaba hasta hace pocos años la sacristía de la capilla dedicada al apóstol Santiago, que fue fundada por el prior don Pedro Sarmiento en 1551. En dicha sacristía es citada en el inventario de la capilla efectuado en 1568. Hasta el momento, ha sido considerada como de autor desconocido ⁴⁶. Sin embargo, ahora sabemos que fue pintada por Diego de Urbina, quien el 21 de octubre de 1569 otorgó un poder a un vecino de Burgo de Osma para que, en su nombre cobrase de los testamentarios del prior Sarmiento lo establecido por los tasadores sobre el valor de *un quadro grande de pinçel de la figura de Cristo... de medio cuerpo arriba, santiguando con la mano derecha y en la otra un mundo, que yo hize para el dicho don pedro sarmiento el qual está en la sacristia de su capilla* ⁴⁷.

En esta obra, realizada antes de 1568, el pintor madrileño se inspira en Tiziano, al que sigue con bastante fidelidad en la concepción monumental y serena del modelo, que recuerda los utilizados por el maestro veneciano en la década de los cuarenta, como por ejemplo el Jesús de la Cena de Emaús del Louvre y el de la Tentación de Cristo del Institute of Arts de Minneapolis. También se asemeja al Cristo bendiciendo del Ermitage, pintado por Tiziano hacia 1560. Por lo temprano de la fecha, Urbina no pudo recibir la influencia del veneciano a través de El Escorial. Quizá tomó como modelo alguna estampa o conoció el estilo del pintor de Cadore en ese posible viaje a Italia, ya apuntado más arriba, o en las colecciones reales.

En la misma capilla se encuentra un retablo dedicado al tema del *Abrazo en la Puerta Dorada*, que es considerado como obra italiana del siglo XVI ⁴⁸. Sin embargo, nosotros le atribuimos a Diego de Urbina basándonos en su estilo y en la circunstancia de que éste realizó la tabla antes citada por encargo del prior Sarmiento para decorar esta misma capilla, por lo que no es extraño que le fuera también encomendada la ejecución de esta obra. La elegancia de las figuras, la firmeza del dibujo y la entonación algo fría que pueden observarse en la misma son cualidades propias del estilo de Urbina, existiendo evidentes analogías entre los rasgos de la Santa Ana y los de la Santa Clara pintada por el madrileño para la basílica escurialense. La pintura posee además un ligero eco de la misma escena ejecutada

⁴⁶ ARRANZ ARRANZ, J.: *El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma, 1979, p. 398.

⁴⁷ AHPM, p.^o 406, fol. 635r.

⁴⁸ ARRANZ ARRANZ, J.: *Ob. cit.*, p. 394.

por Juan de Borgoña para la Sala Capitular de la catedral toledana hacia 1510. Aunque invertida, la composición es similar en el tratamiento del abrazo de los protagonistas, así como en la figura que, encapuchada y llevando un cordero en sus brazos, aparece en un lateral, lo que parece indicar que su autor fue alguien vinculado al foco toledano.

A este mismo periodo corresponden las sargas del monasterio de Santa Cruz de Segovia que hoy se conservan en el Parral. Estas pinturas han sido estudiadas y documentadas por nosotros como obras de Diego de Urbina ejecutadas en torno a 1570 en un trabajo que será publicado próximamente ⁴⁹. En ellas el artista auna la estilización formal con un evidente interés por la anatomía derivado del arte de Miguel Ángel.

En la *Virgen y San José contemplando al Crucificado en la cuna* de la Colección Gudiol, Angulo vió con acierto la mano de Urbina ⁵⁰, quien debió pintar esta obra hacia 1570 a juzgar por las semejanzas estilísticas que presenta con otros trabajos realizados por el artista en esa época. Cabe destacar la identidad existente entre el modelo de San José y el utilizado en la sarga del Monasterio de Santa Cruz antes citada.

También en los años setenta Urbina trabajó junto a Hernando de Avila y Sánchez Coello en la pintura del retablo de Colmenar Viejo. Es éste un conjunto de difícil estudio por los numerosos nombres de pintores que aparecen relacionados documentalmente con él, sin que en ninguna de las escrituras conocidas se precise quienes ejecutaron las seis tablas que forman la decoración pictórica del mismo ⁵¹. En nuestra opinión, sólo la tabla de la *Anunciación* es de mano de Urbina, basándonos en sus cualidades estilísticas y en la evidente semejanza entre el modelo de la Virgen y el de la Santa María Magdalena pintada por el madrileño para la basílica escurialense.

En la década de los ochenta puede observarse una evolución en su pintura, definida fundamentalmente por una tendencia a realizar composiciones más equilibradas, de figuras monumentales y más estáticas, renunciando a la estilización en favor de la valoración del volumen y de la solidez formal. A este último periodo de su producción corresponden los cuatro retablos del claustro del monasterio de las Descalzas Reales y sus parejas de santos de los altares de la basílica escurialense. En estas obras se aprecia ya la influencia del manierismo reformado que, rechazando el carácter artificial de la etapa anterior, impulsó una pintura más clara y mesurada, más legible y explícita en su contenido para adecuarse a las necesidades expresivas de la Contrarreforma.

⁴⁹ En el Boletín del Museo del Prado, con el título *Diego de Urbina y las sargas del monasterio del Parral*.

⁵⁰ ANGULO INIGUEZ, D.: *Ob. cit.*, p. 290.

⁵¹ En nuestra tesis doctoral, pp. 624-635, realizamos un completo estudio documental y estilístico de este retablo, recogiendo las atribuciones y los trabajos publicados sobre el mismo. Por su extensión y complejidad es imposible efectuar una síntesis para incluirla en este artículo.

Los cuatro retablos situados en los ángulos del claustro de las Descalzas, en los que aparecen representados los temas del *Nacimiento*, *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* (fig. 4), *Oración en el Huerto y Gloria*, fueron considerados como obra escorialense por Tormo, aunque no las relacionó con Urbina sino con Carvajal y Barroso⁵². Tras el estudio estilístico de estas pinturas nosotros las atribuimos al madrileño, opinión que se vio confirmada por el hallazgo de una cédula real, fechada el 14 de diciembre de 1586, en la que Felipe II ordena que le fueran pagados a Urbina los cuatro retablos que había hecho para el claustro de dicho monasterio⁵³.

Sus últimas obras importantes conocidas son los cuadros de parejas de santos que realizó para el monasterio de El Escorial. Esta serie, destinada a ornar los altares de la basílica, fue iniciada por Navarrete siendo continuada por Sánchez Coello, Carvajal y Urbina tras la muerte del logroñés en 1579⁵⁴. El madrileño pintó siete lienzos, *Santa María Magdalena y Santa Marta*, *San Eugenio y San Ildefonso* (fig. 5), *San Gregorio y San Ambrosio*, *Santa Clara y Santa Escolástica*, *Santa Paula y Santa Mónica*, *Santa Agueda y Santa Lucía* (fig. 6) y *San Fabián y San Sebastián*, terminando además el *San Felipe y Santiago el Menor* que dejó inconcluso el mudo. En la rotundidad formal de los modelos y en el deseo de conseguir unas representaciones más cercanas a la realidad, individualizando los rostros, se advierte la intención del artista de adecuar su estilo al imperante en los años finales del siglo. Urbina logra conferir a estas figuras una intensa presencia física utilizando su habitual técnica dibujística, de factura prieta y lisa, con la que alcanza efectos de gran plasticidad, apoyándose en unos muy tímidos contrastes luminosos. Sin embargo, aunque en los rostros trata de olvidar el carácter arquetípico de sus modelos anteriores, éstos no transmiten el sentimiento de intensa espiritualidad ni poseen la verosimilitud propia de la pintura de la época. Sin duda lo mejor de esta serie pintada por Urbina son los cuadros de Santa Agueda y Santa Lucía y Santa María Magdalena y Santa Marta, porque en ellos plasma la concepción idealizada, bella y de dulce apariencia, propia de su auténtico estilo formado en la esencia quintenista.

Hoy sabemos que Urbina llevó a cabo una amplia producción, de la que desgraciadamente, en gran parte de los casos, sólo ha llegado hasta nosotros la noticia documental. En el presente trabajo hemos citado sólo las obras más importantes entre las conservadas, por la necesaria brevedad

⁵² TORMO, E.: *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid, 1917, p. 74.

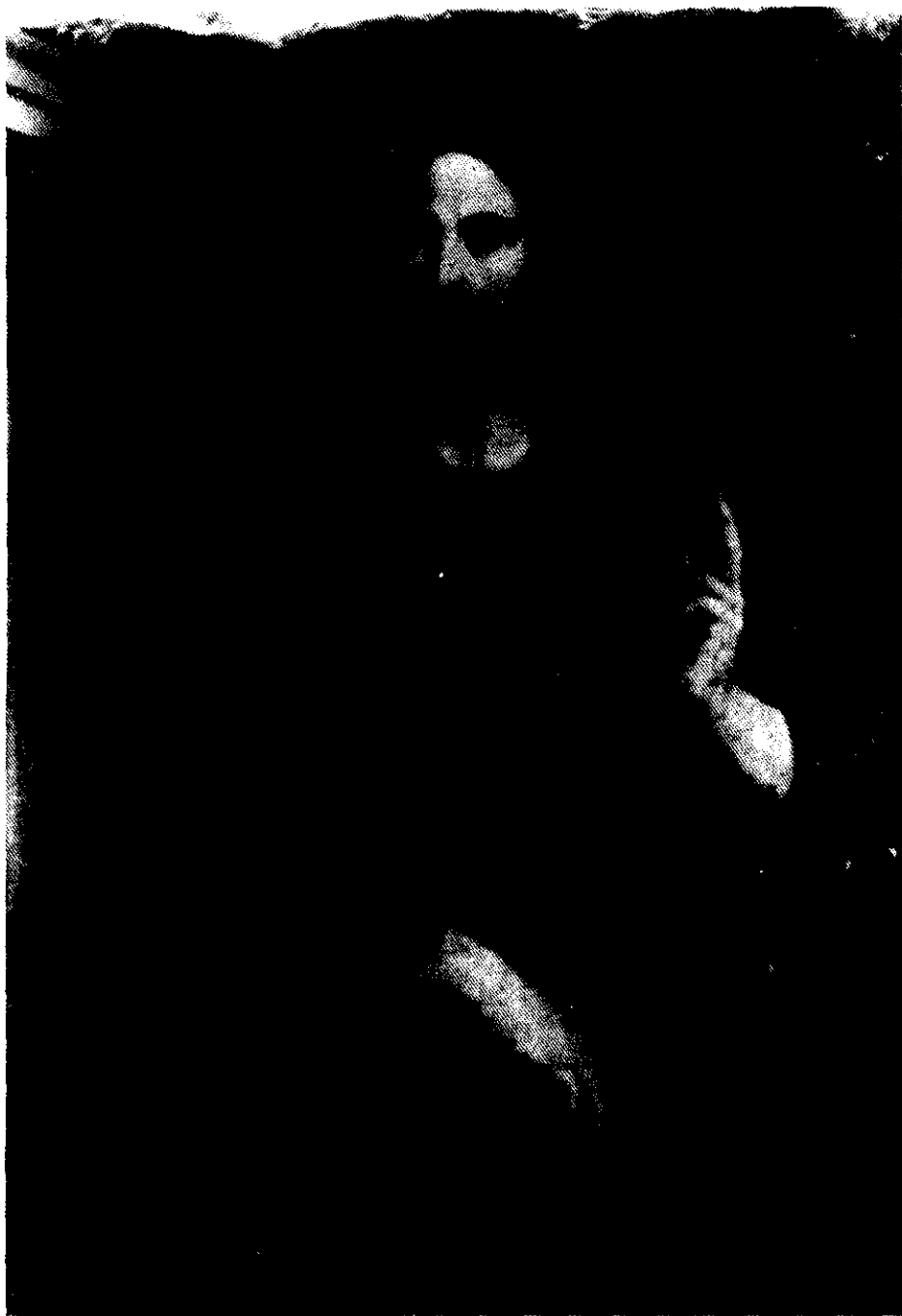
⁵³ Archivo del Instituto Valencia de don Juan. Envío 118 (2), fol. 188 r y v. Existe un artículo escrito por nosotros sobre estas pinturas con el título: *Sobre unas obras de Diego de Urbina en el Monasterio de las Descalzas Reales*. Fue presentado a las III Jornadas de Arte organizadas por el Departamento de Arte «Diego Velázquez» del CSIC en diciembre de 1986, cuyas actas aún no han sido publicadas.

⁵⁴ Para el estudio de esta serie véase el libro de P. ZARCO CUEVAS antes citado.

del mismo, pero esperamos que sea suficiente para demostrar la importancia y la calidad artística de este casi olvidado pintor, que sin embargo fue uno de los más destacados durante el reinado de Felipe II.



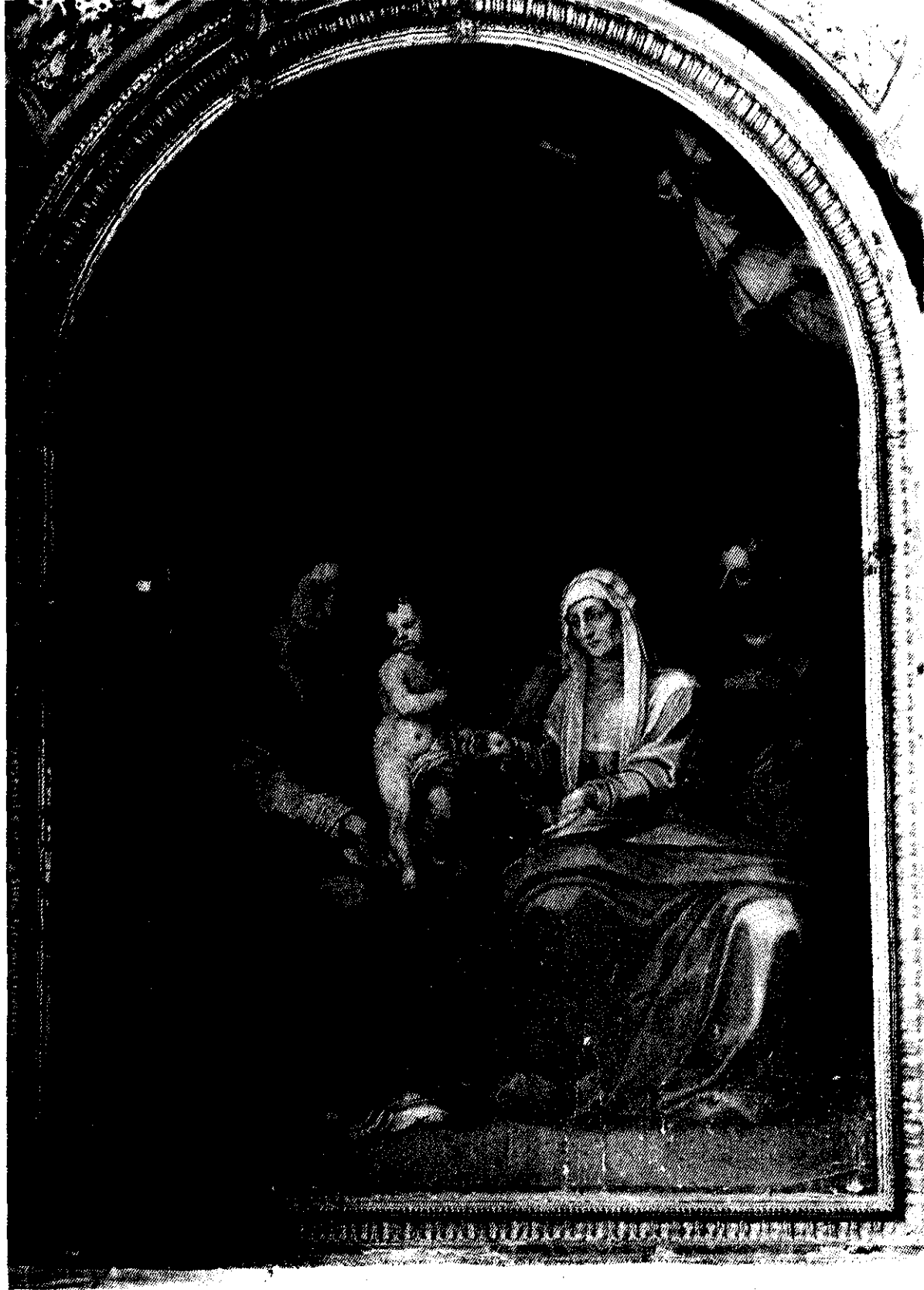
Lám. 1.—Retablo del Abrazo en la Puerta Dorada. Burgo de Osma. Catedral, capilla Sarmiento.
C. 1568.



Lám. 2.—*El Salvador bendiciendo. Burgo de Osmu. Catedral. C. 1568.*



Lám. 3.—*La Virgen y San José contemplando al Crucificado en la cuna. Barcelona. Colección privada.*



Lám. 4.—*Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. C. 1580*



SEVENTHS.

SIXTEENS.

Lám. 5.—San Eugenio y San Ildefonso. Monasterio de El Escorial. Altares de la basilica. C. 1582.



Lám. 6.—*Santa Lucía y Santa Agueda. Monasterio de El Escorial. Altares de la basílica. C. 1584.*