

NUEVOS DIBUJOS DE FRANCESCO DA URBINO PARA EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL*

CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA¹
Patrimonio Nacional

ISABEL CLARA GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ²
Biblioteca Nacional de España

La serie de dibujos preparatorios y cartones de Francesco da Urbino para el programa de pinturas al fresco del Real Monasterio de San Lorenzo es objeto de revisión en este estudio, ante el importante hallazgo de varios dibujos para la Celda Prioral Baja en la Biblioteca Nacional de España y en colecciones particulares. Además del análisis de todo el material gráfico relacionado con el pintor, se aportan otras novedades, como el reconocimiento de un diseño de Luca Giordano en el verso de uno de los dibujos de Urbino de la Biblioteca Nacional.

Palabras clave: Escorial; Felipe II; Francesco da Urbino; Niccolò Granello; Luca Giordano; Francesco da Viana; dibujo; fresco.

NEW DRAWINGS OF FRANCESCO DA URBINO FOR THE ROYAL MONASTERY OF SAINT LAWRENCE OF THE ESCORIAL

The series of preparatory drawings and cartoons of Francesco da Urbino for the fresco paintings program of the Royal Monastery of Saint Lawrence of The Escorial, is subject to review in this article before the important finding of several drawings for the Lower Prioral cell in the Biblioteca Nacional de España and in private collections. In addition to the analysis of all the painter's graphic material, this article makes a major contribution by recognising a Giordano design in the verso of one of Urbino's drawings from the Biblioteca Nacional.

Key words: Escorial; Philip II; Francesco da Urbino; Niccolò Granello; Luca Giordano; Francesco da Viana; drawing; fresco.

Cómo citar este artículo / Citation: García-Frías Checa, Carmen/García-Toraño Martínez, Isabel Clara (2020) "Nuevos dibujos de Francesco da Urbino para el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 371, Madrid, pp. 221-238. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.15>.

Felipe II concibió un importante programa de pinturas al fresco para el Real Monasterio de san Lorenzo de El Escorial, lo que trajo consigo la realización de una amplia serie de dibujos preparato-

* Parte de esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D HAR2017-86804, *Dibujo italiano y español del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*, financiado por el Ministerio de Economía y Ciencia y también algunos de estos resultados fueron presentados en el Congreso Internacional *Dibujo español e italiano del siglo XVI en las colecciones de la Biblioteca Nacional de España* el pasado 20 de enero de 2020.

Agradecemos a la Biblioteca Nacional de España y a Patrimonio Nacional la cesión de las imágenes para la ilustración del artículo.

¹ carmen.garcia@patrimonionacional.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5708-1695>.

² ictorano@hotmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9487-4312>.

rios y cartones³, cuyo número se fue incrementando ante el descontento del rey con algunas composiciones ideadas por los artistas italianos contratados para ello, o ante las dudas temáticas surgidas durante la campaña. Como era lo habitual, la mayor parte de dicho material gráfico terminó en manos de sus creadores o ayudantes⁴, y algunos de los pocos diseños que permanecieron en El Escorial fueron reutilizados posteriormente, como así ocurrió con uno de los dibujos recientemente encontrados. A pesar de que los cartones solían destruirse en el complicado proceso de trasposición al muro, la Biblioteca escurialense guarda de forma excepcional un conjunto de dibujos relacionados con importantes proyectos promocionados por Felipe II, como son las decoraciones de Gaspar Becerra para el Alcázar de Madrid y Palacio Real de El Pardo, y de Francesco da Urbino para El Escorial⁵. Su conservación se debe a la diligencia de los veedores de las obras reales y de los miembros de la Congregación de la Fábrica escurialense por hacerse con los diseños de estos dos artistas tras su fallecimiento durante el desarrollo de sus trabajos, con el fin de poner en marcha su pronta finalización⁶.

El conjunto más numeroso de dibujos relacionados con El Escorial corresponde a la decoración de Urbino para la Celda Prioral Baja, que constituye uno de los conjuntos de pintura mural más interesantes del edificio por la armonía de su composición y la belleza de su colorido. Franciscus de Gorachiis⁷, más conocido en España por su sobrenombre Francesco da Urbino, por su origen en la villa de Borgo Sansepolcro de dicho estado italiano, debió nacer en torno a 1545. Su primera noticia se tiene en Génova, cuando el 5 de septiembre de 1565 firma un contrato de aprendizaje por tres años para “perfeccionarse en el arte de la pintura”, con Giovanni Battista Castello, el Bergamasco, que era uno de los pintores de mayor influencia en el ambiente pictórico genovés del momento⁸. En el documento se indica que debía tener cierta experiencia artística como pintor o dibujante de cerámicas, como era habitual entre los pintores de Urbino⁹, lo que le permitió ser uno de los elegidos para venir a España cuando el Bergamasco se incorpora como pintor de Felipe II el 5 de septiembre de 1567¹⁰, para trabajar en las decoraciones murales de la Torre Dorada del Alcázar de Madrid y en otras obras reales¹¹. La incorporación de Urbino, junto al resto del equipo, debió producirse a partir del 31 de mayo de 1568, fecha en la que el Bergamasco recibe la cantidad de 400 ducados “para que con ellos hiziere traer de Ytalia oficiales que le ayudasen”, al haberse puesto al frente de las decoraciones reales, tras la muerte de Becerra el 23 de enero de ese año¹². Además de Urbino, vinieron los discípulos más cercanos al maestro: su hijastro Niccolò Granello, su jovenísimo hijo Fabrizio Castello, Giovanni Maria da Urbino, hermano de Francesco, el dorador Fran-

³ Angulo / Pérez Sánchez, 1975. VV.AA., 1995. McDonald, 2012: 57-79. Navarrete / Alonso, 2016: 13-43. García-Frías, 2018. Queremos agradecer al director de la Biblioteca Laurentina, José Luis del Valle, OSA, su inestimable ayuda en la revisión de los dibujos de Urbino.

⁴ Soprani, 1674: 154, registra el gran número de dibujos reunidos por Lazzaro Tavarone de su maestro Luca Cambiaso, que murió al final de la decoración del Coro de la Basílica escurialense en 1585.

⁵ El primero en dar a conocer la existencia de los cartones de Urbino para las decoraciones de El Escorial fue Quevedo, 1849: 337, que los localizó en el Salón Alto, donde se guardaban los manuscritos. Posteriormente los mencionaron Poleró, 1857: 76. Araujo, 1874: 551. Los dibujos no serían estudiados científicamente hasta Angulo/Pérez Sánchez, 1975, n. 249-271 y 273-294. Pérez Sánchez, 1980.

⁶ A la muerte de Becerra, Felipe II reclamaba a su viuda los diseños del pintor, “para quando se ayan de proseguir” las obras, en *Sobre la mujer de Becerra, difunto, y sobre recoger sus dibujos y papeles*, enero de 1568, Archivo del Instituto de Valencia de don Juan, Madrid (AIVDJ), Envío 61 (I), Leg. 109, fols. 274-275. Los de Urbino se encontraban en El Escorial, por lo que fue fácil su recopilación.

⁷ Su nombre se conoce gracias a su contrato de aprendizaje de 1565 con el Bergamasco, pub. en López Torrijos, 1997: 18, nota 4.

⁸ Boccardo, 1989. Parma, 1986: 267-280.

⁹ La identificación con el maestro del mismo nombre que aparece como pintor de banderas en las cuentas del Vaticano de 1561, que hace Bertolotti, 1881: 26, doc. A 16. 76. 1561, no parece factible, como tampoco son obra de Urbino las dos pequeñas tablas de colección particular que le atribuye Cali, 1987.

¹⁰ Llaguno, II, 1829: 120. Bustamante, 1994: 173-171, recuerda que Felipe II ya tenía en julio un modelo para la escalera principal de El Escorial, mientras que López Torrijos, en Parma, 2000: 147-148, considera que ya estaba en España antes de su nombramiento como pintor del rey.

¹¹ Rosso del Brenna, 1976: 382-384.

¹² Gerard, 1984: 167, nota 28.

cesco da Viana y el estuquista Pietro Milanese. Al morir el Bergamasco el 3 de junio de 1569, todos sus discípulos continuaron su actividad en la decoración de grutescos de la citada torre del Alcázar, ahora bajo la dirección de Rómulo Cincinato y Patricio Cajés, ya que “parece que tienen mejor subiecto para encargarseles”¹³. A partir de febrero de 1575, Granello, Giovanni Maria da Urbino¹⁴ y el dorador Viana pasaron a trabajar a El Escorial¹⁵, apareciendo juntos y regularmente en su “data de oficiales”¹⁶. Mientras que Urbino, debido a sus otras ocupaciones en el Palacio Real de Valsain que venía compaginando desde 1572, y sus ausencias por la muerte de su primera mujer en Segovia, o por motivos de salud del pintor¹⁷, no se incorporará de forma continua¹⁸ hasta 1577, año en que comienza a aparecer en todos los pagos mensuales del edificio hasta su muerte el 30 de diciembre de 1582¹⁹, bien de forma independiente, o junto a Granello, Castello y Viana²⁰.

La Celda Prioral Baja de El Escorial

De acuerdo con el testimonio irrefutable de Sigüenza (1605)²¹, Urbino pintó entre 1581 y 1582 el fresco del techo de la Celda Prioral Baja²², aseveración que nunca se ha puesto en duda por ninguno de los cronistas posteriores o por la crítica moderna²³, aunque documentos de pago no existen al respecto²⁴. En las datas de salarios de esos dos años en El Escorial aparecen juntos Urbino, Granello y el dorador Viana, lo que puede hacer pensar que los tres intervinieron en la dicha celda²⁵. Si la participación de Viana es segura en los trabajos de su oficio²⁶, la de Granello parece limitarse a unas figuras determinadas. Pero no hay que olvidar al joven Fabrizio Castello²⁷, cuya colaboración podría concretarse en las figuras alegóricas que se incluyen en los motivos de grutescos, cuya tipología es bien distinta a la de las figuras principales, aunque la uniformidad estilística es bien patente en toda la bóveda.

El techo de la Celda Prioral Baja se organiza a base de una armoniosa *quadratura* con una escena central y una arquitectura ilusionista alrededor, con la representación de personajes del Antiguo

¹³ Carta del licenciado Ortega al secretario Martín Gaztelu de 3 de junio de 1569, informando de la muerte del Bergamasco, pub. en Lapuerta, 2002: 539, doc. 150. En ella también se indica que “se haga mostrar todas las trazas y papeles que dexó de su profesión a Joan de Herrera” y que “se guarde las que convenga”.

¹⁴ En El Escorial sólo aparecerá en los pagos de 1575, cobrando el mismo sueldo de veinte ducados al mes de las obras anteriores, Zarco, 1932: 32-35, docs. 1 y 2; y 175.

¹⁵ *Carta de Martín de Gaztelu al veedor de las obras del Alcázar*, 27 de enero de 1575, Archivo General de Palacio, Madrid (AGP), Sección Administrativa, Leg. 43, exp. 8.

¹⁶ Zarco, 1932: 32-48; y 50-51, docs. 1-8 y 12.

¹⁷ Para los trabajos de Valsain, ver Rosso del Brenna, 1976: 384, nota 11. Gerard, 1984: 100. Checa, 1992: 473, nota 158. Carofano, 1993: 99-104.

¹⁸ Zarco, 1932: 165, doc. 1, se refiere a su presencia en El Escorial en abril de 1575.

¹⁹ Su partida de defunción se encuentra en el *Libro de sepulturas y testamentos de la villa del Scurial*, 1582, fol. 36 r., Archivo de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, en Zarco, 1932: 171-172, doc. 11.

²⁰ Zarco, 1932: 33-48 y 50-51, docs. 2-8 y 12; y 166-171, docs. 2 y 4-10.

²¹ José de Sigüenza (1605), 1988: 252, fue testigo de su obra en El Escorial, por lo que pudo afirmar: “Murióse luego en acabando esta obra (Celda Prioral Baja), y así no nos quedó de sus cosas más de esta de que se puede hacer memoria”.

²² PN 10014747: 9,38 (largo) x 9,51 (ancho) x 300 (sagita) m. La escena central del *Juicio de Salomón* lleva la fecha inscrita en números romanos —“MDLXXXI”—, en la base del trono del rey, mientras que la arquitectura ilusionista circundante fue a continuación.

²³ Santos, 1657: 69r. Ximénez, 1764: 127r. Ponz, 1789: 412. Sánchez Cantón, 1963: 377. Lanzi, 1968: 354. Angulo / Pérez Sánchez, 1975: 60-61. Newcome, 1993: 25. Carofano, 1993: 99. García-Frías, 1995; 2002: 127-131.

²⁴ Zarco, 1932: 164.

²⁵ Zarco, 1932: 32.

²⁶ Cano de Gardoqui, 2001: 505-508, da a conocer también su participación como dorador de marcos de cuadros y retablos en El Escorial.

²⁷ Desde el 12 de octubre de 1577, dejó de estar bajo la tutela de su hermano, al obtener su mayoría de edad, percibiendo un salario de 5 reales al día, pub. por Rosso del Brenna, 1976: 492. Lapuerta, 2002: 539, doc. 151. Felipe II le nombró su pintor el 26 de junio de 1584.

y Nuevo Testamentos y de Virtudes en el interior de lunetos fingidos o en sus enjutas, y acompañada de todo un repertorio de fajas ornamentales de estípites con hermas atlantes, falsos estucos y motivos de grutescos. Dicha composición nos trae a la memoria varias decoraciones desarrolladas por el Bergamasco en palacios genoveses, como la bóveda con *Apolo y las musas en el monte Helicón* del Palacio de Tobia Pallavicino (hoy propiedad de Carrega Cataldi) (1562-1563)²⁸; mientras que la escena central del *Juicio de Salomón* tiene conexión directa con *Eneas y Acate ante Dido* del Palazzo Campanella de Baldassarre Lomellino, de los últimos años del pintor en la ciudad (1566), en la que bien pudo participar Urbino como ayudante²⁹. Pero también los dibujos existentes de Urbino, relacionados con la decoración de dicha celda, muestran el modo de trabajar del Bergamasco³⁰, muy dependiente del estilo del famoso Perino del Vaga, que había trabajado en Génova durante el segundo cuarto del siglo XVI. Ese sistema partía de una concepción del dibujo como actividad intelectual, que se apoyaba en las teorías de los tratadistas italianos más destacados del momento, como Vasari, que habían establecido unas pautas rigurosas tanto en el aprendizaje como en su desempeño³¹.

El material gráfico existente es tan completo³², que nos permite mostrar todo el proceso creativo del conjunto, desde las primeras ideas hasta los cartones definitivos de trasposición, hecho bastante insólito en el campo de la pintura mural. Urbino elige para sus dibujos un papel verjurado amarillento³³, de calidad reconocida, que muestra una filigrana de racimo de uvas acompañada de diferentes letras, cuyo estudio determina una procedencia francesa³⁴. Las filigranas estudiadas corresponden a los años de actividad artística del pintor en El Escorial y coinciden con las existentes en otros papeles de origen francés empleados en obras reales, como en los cartones de Becerra para El Pardo en los años sesenta³⁵, o en las trazas de Juan de Herrera para el monasterio en los años setenta³⁶. Otra característica de los cartones de Urbino es que nunca se mezclan papeles de diferente calidad o con distinta filigrana. Incluso se ha detectado el uso de un mismo papel para las Virtudes Cardinales³⁷.

En primer lugar, está el grupo de *dibujos preparatorios de pequeño tamaño*³⁸, que corresponden exclusivamente a estudios parciales de los personajes acoplados a la arquitectura ilusionista que circunda el *Juicio de Salomón*, ya que para este episodio no ha aparecido hasta la fecha ningún dibujo de estas características. Urbino fija en ese formato la composición definitiva, que

²⁸ Para el palacio, ver Rosso del Brenna, 1976: 473. Parma, 2000: 217.

²⁹ Para ésta y otras comparaciones, véase Rosso del Brenna, 1976: 445 y 473. Carofano, 1993: 101. Parma, 2000: 120-121 y 217.

³⁰ De ello da muestra el “Inventario de las traças y patrones y otros libros y papeles que quedaron por fin y muerte de Juan Baptista Bergamasco” de 6 de junio de 1569, en el que se recogen: “cuarenta y siete figuras que llaman borradores”, “veintidos pedaços de papeles de dibujos que se llaman espulvaros por que estan picados con alfileres para echar polbo para pintar, son tocantes a las obras de Su Magd.”, en Rosso del Brenna, 1976: 390.

³¹ En la *Introdvzione* de le *Vite* de Vasari (1568, I: 46-47), se refiere a los diferentes tipos de dibujos, al modo de elaborar los cartones, así como a los materiales y técnicas necesarios para el proceso creativo y su transferencia al muro.

³² Para su clasificación se sigue a Bambach, 1999 y 2002.

³³ En la documentación de El Escorial son frecuentes las referencias a la compra de pergamino para cantorales, pero no así a la de papel, cuya mención aparece unida a los gastos de procuración del edificio dentro del apartado “libros, papel y tintas” en los años 1576 y en 1579-1582, pero no parece que tuvieran un fin artístico. Véase Mediavilla, 1994: 228, n° 26, y 229, n° 25.

³⁴ Probablemente el papel francés fue suministrado al monasterio desde Medina del Campo, que entre 1560 y 1580 fue el principal centro de importación de impresos y el mayor distribuidor de papel de la Península Ibérica. La unían con Lyon numerosas transacciones comerciales relativas a la importación de libros y de papel. Véase *L'Europe et le livre*, 1996. *Libros y ferias: el primer comercio del libro impreso*, 2011. Tampoco puede descartarse que el papel francés fuera encargado a algún agente de Felipe II en el país vecino.

³⁵ El cartón *Perseo recibiendo el escudo de manos de Minerva* de Becerra de la Biblioteca escurialense, PN 10233364, también tiene la misma filigrana racimo de uvas y letras A y R colgando (Briquet 13166).

³⁶ Las trazas de Herrera presentan las mismas filigranas de racimo de uvas con letras B flor de lis G (ver *Las trazas de Herrera*, 2001), al igual que la *Planta del piso principal del Alcázar de Toledo* (BNE, Dib/15/86/29) (Heawood 2177. Likhachev 2814).

³⁷ Likhachev, 2814. Heawood, 2177.

³⁸ Vasari, 1568, I: 46-47, los denomina “disegni piccoli”. Bambach, 2002: 395, “small scale drawings”.



Fig. 1. Francesco da Urbino, *San Lucas* (1581-1582). Madrid, BNE, Dib/18/1/1725.

luego servirá de guía, una vez aumentada la escala, para el cartón posterior³⁹. Los hay en un estado avanzado de finalización, ejecutados a pluma de punta fina con aguadas, claroscuros y realces de albayalde, con idea de obtener efectos pictóricos, y sobre soportes de papel teñido. El mejor ejemplo de ellos es el profeta *Daniel* de la colección Apelles⁴⁰, realizado para su figura correspondiente al fresco en la enjuta de uno de los cuatro lunetos fingidos que hay en cada eje del techo de la sala. Urbino lo representa como un joven imberbe, con las manos unidas para mostrar la tranquilidad con la que soportó ser arrojado a los leones. La posición del profeta y de los leones

³⁹ Tal como aconsejaba Vasari, 1568, I: 46-47. Posteriormente también lo haría Pacheco, 1649: 334-335: “i asi de los debuxos pequeños se copien los cartones grandes con la cuadrícula”.

⁴⁰ Publicado por primera vez por Véliz, 2002: 12-1, n. 3: pluma, tinta parda y realces de albayalde, 260 x 165 mm. Antes de 1995, colección Stirling-Maxwell, Keir.



Fig. 2. Niccolò Granello (atrib.), *San Lucas*, Celda Prioral Baja (1589). Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10014747.



Fig. 3. Niccolò Granello (atrib.), *San Lucas* (1589). Madrid, BNE, Dib/15/13/14.

es prácticamente idéntica al cartón⁴¹ y a la versión final al fresco, pero el rostro del profeta, que aquí en el dibujo es casi un niño, se transforma en el cartón en un joven de fuerte musculatura, que cambia la posición de la cabeza hacia la izquierda.

Pero los dibujos más frecuentes son los realizados a pluma y tinta parda sobre lápiz negro, que en alguna ocasión acompaña con sanguina, y que van sobre papel verjurado amarillento de diferente calidad. La mayoría de ellos están cuadrículados a tinta y con numeración al margen para su traspaso al cartón de tamaño real. En los dos nuevos dibujos aparecidos en la Biblioteca Nacional de España⁴² —*san Lucas y Jesucristo y los niños*—, que aquí se atribuyen por primera vez a Urbino, los contornos están además repasados a punzón. La grafía dibujística y la tipología del *san Lucas*⁴³ son claramente del pintor. Su hallazgo ha sido muy importante, porque demuestra que Urbino planteó la realización del evangelista [fig. 1] en una fase inicial del desarrollo del programa, en la que todavía no debía estar decidido su ubicación exacta, ya que está encuadrado en el interior de una hornacina de arco rebajado semejante a cómo lo hacen las alegorías de las Virtudes en el nivel inferior del techo. Pero, finalmente, san Lucas acabaría situándose sobre una de éstas, en el interior de uno de los cuatro medallones ovales de cada uno de los ángulos, al igual que los otros tres evangelistas. Ello suponía colocarlos en un lugar más preponderante dentro del programa iconográfico, ya que de ellos mana toda la verdad divina. Urbino representa a san Lucas de acuerdo con el tipo de anciano establecido por el pintor, sentado frente al espectador y ante un gran libro, mientras que el atributo del toro se acomoda a sus pies, alargando su cuello para mirar al evangelista. En la versión definitiva al fresco [fig. 2], el santo se representa de forma bien distinta, como un hombre de mediana edad, de perfil y escribiendo en una tablilla, teniendo como dibujo preliminar el *San Lucas* de la Biblioteca Nacional de España [fig. 3], que dio a conocer Barcia como de mano de Romolo Cincinato, de acuerdo con una antigua atribución del siglo XVII, que aparece inscrita en el propio dibujo —“Rómulo”—, y que Angulo y Pérez Sánchez identificaron como obra para uno de los ángulos de la celda⁴⁴. Sin embargo, el tratamiento del diseño gráfico de la figura no recuerda demasiado el estilo de Cincinato y además no está documentada la intervención de este artista en la Celda, pero tampoco recuerda la grafía de Urbino. En cambio, sí que existen testimonios de la ejecución de dos evangelistas por parte de Granello para la celda del prior en septiembre de 1589⁴⁵, hecho bastante sorprendente después de los años pasados desde su supuesta terminación a finales de 1582. Ello obliga a plantearnos la posibilidad de la autoría de este dibujo, tan cercano a la órbita del Bergamasco, a Granello, de quien no se conoce con total seguridad dibujo autógrafo, sino tan sólo atribuciones. Sin embargo, el toro de la versión al fresco es idéntico al ideado en el dibujo por Urbino, lo que indica que Granello debió considerarlo adecuado para su representación⁴⁶.

El otro dibujo inédito de *Jesucristo y los niños* [fig. 4] de la Biblioteca Nacional⁴⁷ es para uno de los dos lunetos que recibe escena figurativa [fig. 5], cuyo tema está basado en la frase

⁴¹ PN 10233407: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1420 x 1035 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras DR inscritas (similar Likhachev 2812. Briquet 13154).

⁴² Ambos dibujos llevan el sello de compra de la colección de Valentín Carderera de 1867, como la mayoría de la obra gráfica de artistas escurialenses conservada en la Biblioteca Nacional de España. Véase Lanzarote, 2019: 260-264.

⁴³ BNE, Dib/18/1/1725: pluma, tinta parda, lápiz negro y trazos de sanguina sobre papel fino verjurado amarillento; 382 x 288 mm. Recortado en arco el borde superior. Contornos repasados con estilete y verso frotado con carbón para transferir. Cuadrículado a tinta parda y numerada la cuadrícula en el borde superior (del 3 al 8) y en el derecho (del 1 al 8). Colección Carderera (L. 432). Este dibujo aparecía reflejado en el *Inventario de dibujos* de la BNE como obra anónima.

⁴⁴ BNE, Dib/15/13/14: pluma, tinta parda y lápiz negro, 229 x 154 mm. Colección Carderera (L. 432). Barcia, 1906: cat. 7406. Angulo / Pérez Sánchez, 1975: n. 131. Pérez Sánchez, 1980: n. 83.

⁴⁵ Por los que cobró “trescientos reales”, en Zarco, 1932: 77-78 y 81, docs. 38-39 y 41. García-Frías, 1995.

⁴⁶ Granello también utilizó este modelo de toro para el *san Lucas* bien documentado, que pintó al fresco entre 1583 y 1584 en el testero de los pies de la Sacristía.

⁴⁷ BNE, Dib/18/1/1625: pluma y tinta parda sobre papel fino verjurado agarbanzado, 265 x 243 mm. Inscripción a tinta, cortada, en el borde inferior. Repasado a punzón. Cuadrículado a tinta y numeradas las cuadrículas en el borde superior (del 1 al 9) y en el izquierdo (del 1 al 15). A lápiz en el verso: “La Purificación”. A tinta: “2 m.s”. Filigrana francesa compatible con otros dibujos de Urbino: racimo de uvas con letras “B flor de lis G” en un extremo (Heawood 2177. Likhachev 2814). Colección Carderera (L. 432). El dibujo aparecía reflejado en el *Inventario de dibujos* de la BNE como obra anónima.



Fig. 4. Francesco da Urbino, *Jesucristo y los niños* (1581-1582), recto. Madrid, BNE, Dib/18/1/1625.

evangélica “Dejad que los niños se acerquen a mí”, y de ahí, que Cristo apoye sus manos sobre los dos niños. El dibujo es de una gran belleza, bien representativo del modo de hacer de Urbino, y resulta de gran interés, al no conservarse su cartón. Ofrece pocas variaciones con respecto a la pintura final [fig. 6]. El reaprovechamiento de los dibujos por la buena calidad del papel, como material de trabajo por parte de otros artistas posteriores, se ve claramente en esta obra. En el verso hay un bello apunte de una escena de la *Circuncisión* [fig. 7], inscrita en arco rebajado, junto al esbozo de una Virgen con un ángel, realizados de forma magistral a lápiz negro. La increíble agilidad de su trazo y la tipología de los personajes nos permiten poder atribuírselo a Luca Giordano, quien, durante su estancia en El Escorial para hacer los frescos de las bóvedas de la escalera principal del Convento y de la Basílica (1692-1693), pudo tener acceso a los dibujos de Urbino, y valiéndose del verso de esta hoja abocetó las composiciones de la *Circuncisión* y de la *Asunción* para la serie de la vida de la Virgen que hizo para Carlos II, hoy en las colecciones reales de Patrimonio Nacio-



Fig. 5. Francesco da Urbino, Lado norte-Celda Prioral Baja (1581-1582). Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10014747.



Fig. 6. Francesco da Urbino, *Jesucristo y los niños* (1581-1582). Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10014747.

nal⁴⁸, con cuyas composiciones coincide de forma bastante exacta.

Al igual que ocurría con el dibujo de *Daniel*, existen otros dibujos preparatorios de pequeño formato, que no están cuadrículados, como es el caso del magnífico dibujo de *Jeremías* [fig. 8] de la Biblioteca Nacional de España⁴⁹, que es un estudio preliminar muy acabado a pluma, con profusión de sombreado y con ligerísimas variantes con respecto al cartón definitivo. No presenta señales de transferencia y el papel es de peor calidad. La figura aparece encuadrada en el nicho arquitectónico en el que se inserta, a diferencia de su correspondiente cartón sustitutivo⁵⁰, que presenta su cabeza más inclinada [fig. 9], siendo más convincente en su actitud pensati-

⁴⁸ PN 10007140 y 10007141.

⁴⁹ BNE, Dib/15/13/15: pluma, tinta parda y sanguina, 185 x 145 mm. Colección Carderera (L. 432). Barcia, 1906, cat. 7612.

⁵⁰ PN 10233403: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1327 x 558 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

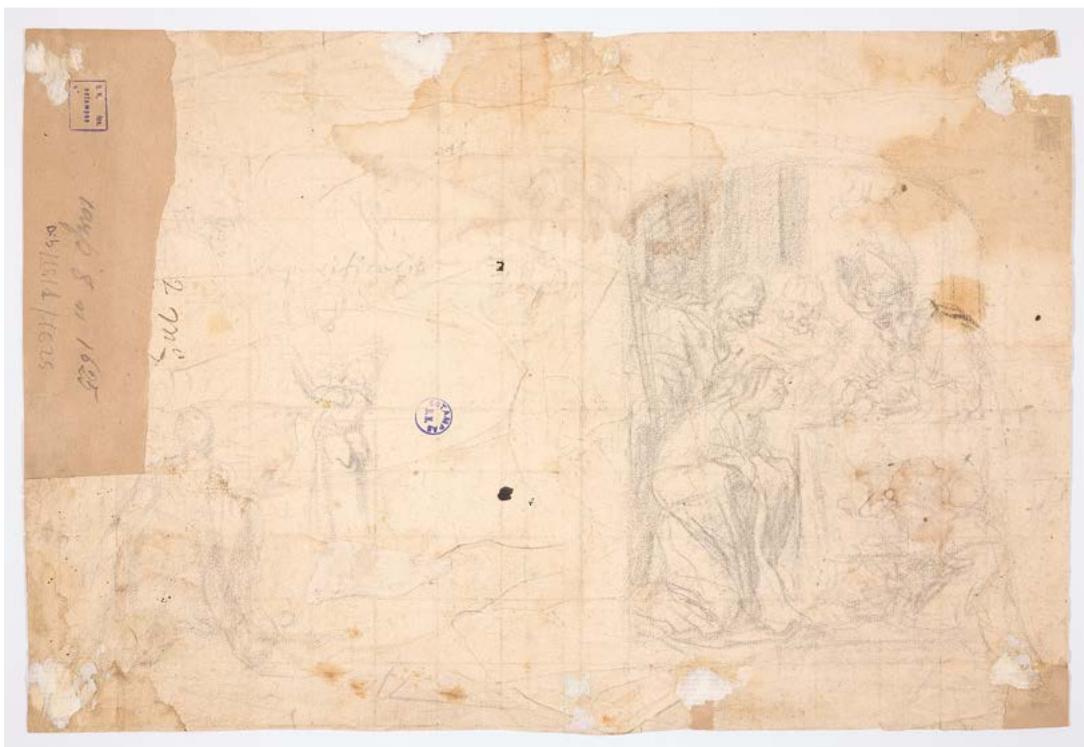


Fig. 7. Luca Giordano, *La Circuncisión* (h. 1693). Madrid, BNE, Dib/18/1/1625 (verso).



Fig. 8. Francesco da Urbino, *Jeremías* (1581-1582). Madrid, BNE, Dib/15/13/15.



Fig. 9. Francesco da Urbino, *Jeremías* (1581-1582). Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10233403.

va que la versión pictórica [ver fig. 5]. Tampoco está cuadrículado el dibujo de pequeño tamaño, también inédito, del profeta *Ezequiel*, hoy en colección de Juan Várez⁵¹, que aquí atribuimos a Urbino. La cabeza presenta un tratamiento minucioso, casi como de miniatura, mientras que el resto del cuerpo está perfilado escuetamente a punta muy afilada de pluma que deja un surco fino. No hay claroscuro y tampoco muestra signos de trasposición, ni referencia alguna al espacio al que iba destinado. Existen dos cartones para la figura de este profeta: una primera versión⁵² lo muestra de forma muy parecida al dibujo, mirando hacia la izquierda y recogiendo con el brazo izquierdo su túnica hacia sí, aunque la posición de la vasija es distinta. Lo interesante es el hecho de que la hoja está agujereada y dada de carbón, por lo que parece indicar que en un principio fue utilizado para calcarse sobre la pared. Mientras que la segunda versión⁵³, muy diferente a la primera, es la que se utilizó finalmente, ya que apenas hay variación con el fresco, además de estar totalmente dado de carbón por el recto. El cambio de modelo revela las dudas habidas hasta su resolución definitiva, en la que claramente se quiere destacar su condición como profeta,

⁵¹ Queremos agradecer a Ángel Rodríguez Rebollo su generosidad por darnos a conocer este dibujo. Colección Juan Várez: pluma y tinta marrón sobre papel verjurado agarbanzado, 182 x 125 mm. Procede de un álbum con dibujos de El Escorial, reunidos por una familia sevillana en la segunda mitad del siglo XIX.

⁵² PN 10233421: pluma, tinta parda y lápiz negro, 822 x 555 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras DR inscritas (similar Likhachev 2812. Briquet 13154).

⁵³ PN 10233406: lápiz negro, 1350 x 970 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras DR inscritas (similar Likhachev 2812. Briquet 13154).

con la aparición del libro que escribió, y su papel santificador, vaciando un vaso de agua para aludir al lavacro, con el que quiere salvar a su pueblo, como clara prefiguración al bautismo con agua (Ezequiel 16, 9). *Elías* es otro de los profetas que cuenta con un dibujo preparatorio a pequeña escala, hoy en colección privada⁵⁴, que no presenta casi novedades con respecto al cartón sustitutivo⁵⁵ y al fresco. Únicamente el cuervo, que aquí aparece reposado sobre el luneto, acabó representándose de forma más correcta portando el pan que sustentó al profeta en el desierto.

Relacionado con este grupo de estudios preparatorios para otro de los Evangelistas, se encuentra el de *San Mateo y el ángel* de la colección Abelló, procedente del Álbum Alcubierre⁵⁶, que reproduce a estas dos figuras de forma invertida en el medallón pintado al fresco en el ángulo del techo. La manera de sombrear con la pluma a base de rayas paralelas y la soltura de su trazo son típicas del círculo del Bergamasco, pero existen algunas diferencias con la grafía de Urbino en el modo de entrecruzar las líneas para construir los perfiles de los músculos, o en la resolución de las rayas paralelas para conformar las sombras, tal como indican Pérez Sánchez y Navarrete Prieto.

En los ángulos, se representan las tres *Virtudes Teologales* y las cuatro *Cardinales*, más la *Iglesia*, unidas dos a dos, cada una en su respectiva hornacina simulada, y con sus atributos habituales. La única que, hasta el momento, presenta un diseño preliminar de pequeño tamaño es la *Caridad* del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe de los Uffizi⁵⁷, de la que también se conserva su cartón definitivo⁵⁸ para el fresco, resultando ser una de las más atractivas del conjunto de las Virtudes por su monumentalidad y evidente recuerdo rafaelesco.

El capítulo de cartones definitivos se limita a la escena central del *Juicio de Salomón*, aunque posiblemente debió haberlos también del resto de las figuras representadas en la bóveda de la celda. En total, son cuatro, se conservan en la Biblioteca escurialense y corresponden a los tres grupos principales que conforman la escena: el grupo de espectadores de primer término⁵⁹; los pies y la escalera de este grupo⁶⁰; las dos madres de la parte central⁶¹; y los tres verdugos con el niño vivo de la derecha⁶². Los cuatro están ejecutados sobre papel verjurado amarillento preparado con una aguada densa azul grisáceo⁶³, base sobre la que Urbino emplea con maestría el lápiz negro y el carboncillo que realza con toques de clarión, logrando un resultado de extrema delicadeza.

El apartado de los llamados *cartones sustitutivos*, o cartones de trabajo sobre los que se ha calcado la composición a tamaño del espacio al que iban destinados, cuenta con un gran nú-

⁵⁴ Pluma, tinta y aguada parda y lápiz negro, 340 x 250 mm. En el ángulo inferior derecho, dibujo de un desnudo masculino de espaldas de otra mano. Se vendió en Sotheby's, Londres, 23 marzo de 1972, n. 80, donde aparecía como del círculo de Federico Zuccaro y lo titulaba como San Pablo, y después en Phillips, London, 4 de diciembre de 1989, lote 9.

⁵⁵ PN 10233408: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1410 x 1015 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras DR inscritas (similar Likhachev 2812. Briquet 13154).

⁵⁶ Angulo / Pérez Sánchez, 1975, I: n. 454. Pérez Sánchez / Navarrete, 2009: 208, n. 84, lo catalogan como anónimo escurialense de finales del XVI, del círculo de Urbino: pluma y tinta parda, 252 x 197 mm.

⁵⁷ Uffizi 10514S: pluma, aguada de tinta parda y lápiz negro, 200 x 136 mm. Angulo / Pérez Sánchez, 1975, I: n. 272. Pérez Sánchez, 1980: n. 245. McDonald, 2016.

⁵⁸ PN 10233411: pluma, tinta parda y lápiz negro, 820 x 720 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁵⁹ PN 10233397: lápiz negro, carboncillo y clarión, 1630 x 1120 mm. Filigrana: racimo de uvas. Relacionado con los *cartones sustitutivos* PN 10233390 y PN 10233391.

⁶⁰ PN 10233398: lápiz negro y carboncillo, 555 x 830 mm. No se aprecia filigrana.

⁶¹ PN 10233399: lápiz negro, carboncillo y clarión, 1315 x 832 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras A y R colgando (Briquet, 13166. Heawood, 2174). Relacionado con los *cartones sustitutivos* PN 10233393 y PN 10233394.

⁶² PN 10233400: lápiz negro, carboncillo y clarión, 1600 x 1150 mm. No se aprecia filigrana. Relacionado con los *cartones sustitutivos* PN 10233395 y 10233396 para la misma escena. La preparación opaca del papel impide el estudio de las filigranas. No están cuadrículados ni parecen picados para transferir.

⁶³ Urbino sigue aquí las pautas de Cennini (2002, XVI: 46-47) sobre preparación del papel con diferentes tipos de aguadas de color.

mero de ejemplares, tanto para la escena central, como para la mayor parte de las figuras del friso ornamental, conservándose todos ellos en la Biblioteca Laurentina. La mayoría de los cartones sustitutivos están cuadrículados a lápiz negro o a sanguina⁶⁴; y la técnica de trasposición más frecuente es el estarcido, *spolvero*, estando sus perfiles picados con minúsculos agujeros con un alfiler o una rueda de estarcir, y ennegrecidos por los restos de carbón pulverizado, aplicado con una muñequilla, aunque a veces hay trazas de polvo no pertenecientes al dibujo⁶⁵. Sólo el cartón de *La Fe y La Esperanza*, posiblemente por estar dibujados en una misma hoja, muestra la incisión como sistema de transferencia, que consiste en dar carbón en el verso para calcar luego desde el recto los contornos por medio de un estilete, dejando la impronta de la composición sobre el muro. Todos los cartones sustitutivos están conformados por diferentes hojas encoladas y alisadas, para adaptarse al trabajo de cada *giornata*. Los correspondientes al *Juicio de Salomón* son rectangulares, aunque también hay algunos que están recortados siguiendo la silueta de las figuras, como *Salomón con los leones*, el *Busto de la madre de pie*, y la *Figura de grupo*⁶⁶; mientras que las figuras que conforman toda la arquitectura ilusionista adoptan la forma del espacio arquitectónico fingido que ocupan, bien sea triangular, como lo hacen los ocho profetas para ajustarse a las enjutas de los lunetos, o con remate de arco rebajado, como lo hacen las Virtudes Teologales, Cardinales y la Iglesia. En su mayoría, están realizados a lápiz negro y repasados a pluma y, en ocasiones, a pincel, para conseguir las correcciones anatómicas y de proporciones. En algunos cartones se incorporan aguadas grises o pardas y realces pastosos blancos, que sirven, éstos últimos, a veces para enmascarar arrepentimientos. Urbino da plena muestra en estos dibujos de ser un artista experimentado, como así lo confirman las inscripciones manuscritas autógrafas [fig. 10] en el verso del cartón de los *tres verdugos con el niño vivo*⁶⁷ para la escena del *Juicio de Salomón*. Su estilo se reconoce de forma bien patente en la expresión dulce y melancólica de los personajes, ajustada al decoro y a la dignidad requeridos en la representación, que también veíamos en los dibujos preliminares de Urbino ya analizados.

El *Juicio de Salomón* está provisto de *cartones sustitutivos* para todos los grupos. La parte correspondiente a Salomón entronizado con los dos leones, queda casi por completo dibujada con dos cartones⁶⁸, siendo uno de los felinos prácticamente idéntico al que aparece en el dibujo *El triunfo de Cibeles* del Bergamasco⁶⁹. Para el grupo de espectadores de primer término, se conservan solamente dos fragmentos: las cabezas de los personajes y el pequeño joven con la mitad inferior de los personajes a su lado⁷⁰; mientras que otro representa casi por completo la figura de uno de los espectadores del último plano⁷¹. Para el grupo de las dos madres con el niño muerto, existen dos cartones, uno para el busto de una de ellas y el otro para el niño muerto⁷². Al grupo

⁶⁴ McDonald, 2012: 59, considera que probablemente puedan estar hechos por un ayudante, pero la mayor parte de ellos son de una gran calidad, pudiéndose apreciar el trazo del artista.

⁶⁵ Gracias a las restauraciones tan respetuosas llevadas a cabo en la Celda Prioral Baja, la de 1876 por Francisco Vicente (Archivo General de Palacio, Madrid (AGP), Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 19); y la de 2010 por el Taller de Restauración El Barco, es todavía posible vislumbrar en los frescos algunos pequeños puntos negros bajo los contornos de las figuras, fruto de este sistema de calco.

⁶⁶ PN 10233388; PN 10233394; y PN 10233392.

⁶⁷ PN 10233395.

⁶⁸ PN 10233388: pluma, tinta parda y lápiz negro, irreg. 970 x 680 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras SB inscritas (similar Briquet 13158); y PN 10233389: pluma, pincel, tinta y aguadas pardas, lápiz negro, 514 x 863 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras ¿SB? inscritas (similar Briquet 13158).

⁶⁹ Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi, n. 6960.

⁷⁰ PN 10233390: pluma y tinta parda, lápiz negro, 368 x 660 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras "A y R" colgando (Briquet 13166. Heawood 2174); y PN 10233391: pluma, tinta parda y lápiz negro, irreg. 786 x 650 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras A y R colgando (Briquet 13166. Heawood 2174).

⁷¹ PN 10233392: pluma, tinta parda y lápiz negro, irreg. 990 x 480 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras SB inscritas (similar Briquet 13158).

⁷² PN 10233393: pluma, tinta parda y lápiz negro, irreg. 400 x 667 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras SB inscritas (similar Briquet 13158); y PN 10233394: pluma, tinta parda y lápiz negro. No se aprecia filigrana.



Fig. 10. Francesco da Urbino, *Juicio de Salomón, Tres verdugos con el niño vivo* (1581-1582). Incripciones en el verso. Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10233395.

de tres verdugos con el niño vivo le corresponden uno espectacular al completo⁷³, y otro con seis fragmentos, que representa casi totalmente el mismo conjunto⁷⁴.

Aparte de la escena ya mencionada de *Jesucristo y los niños*, el otro luneto que recibe representación figurada es un *Sumo Sacerdote con un niño*, posiblemente Aarón, el hermano de Moisés, por simbolizar al sumo sacerdote de la Antigua Ley. Aparece acompañado por un acólito que porta un incensario. Dicha imagen cuenta con un *cartón sustitutivo*⁷⁵, que presenta algunas dife-

⁷³ PN 10233396: pluma, tinta parda, y lápiz negro, 1550 x 1010 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras "A y R" colgando (Briquet 13166. Heawood 2174).

⁷⁴ PN 10233395: pluma, tinta parda y lápiz negro, irreg. 1442 x 1005 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras "A y R" colgando (Briquet 13166. Heawood 2174).

⁷⁵ PN 10233409: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1290 x 1075 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras "B flor de lis G" colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

rencias con respecto al fresco, al haber sido eliminadas las dos figuras infantiles en posición frontal, por otra distinta, dispuesta de espaldas al espectador.

Además de los cartones sustitutivos mencionados para *Daniel*, *Jeremías*, *Ezequiel* y *Elías*, los otros cuatro profetas, que se acoplan a las enjutas de los cuatro lunetos, tienen cada uno su cartón correspondiente. Salvo pequeños cambios anatómicos, se ajustan casi por completo a las figuras representadas. *Isaías*, el gran anunciador del nacimiento, sacrificio y gloria de Cristo, presenta un cartón⁷⁶ con pocas variaciones con respecto a la trasposición pictórica. Su pareja *David*, representado como rey salmista, con corona por su condición de rey, sosteniendo el arpa y acompañado con la espada con la que decapitó al gigante Goliat, conserva otro⁷⁷, en el que se aprecia un arrepentimiento a pluma en la terminación superior del arpa. El cartón de su pareja —*Gedeón*⁷⁸, el único que es un caudillo israelita recordado en el *Libro de los Jueces* por haber liberado a su pueblo de la opresión de los madianitas (Jueces, VI-VIII)— es uno de los más acabados de ejecución y apenas presenta modificaciones. Este jefe militar lleva inapropiadamente la mitra sacerdotal, que, al no desaparecer en la versión final, debe querer resaltarlo como elegido de Dios. *Moisés* reproduce con total exactitud lo dibujado en el cartón⁷⁹.

Aparte del cartón de la *Caridad* ya mencionado, el resto de las *Virtudes Teologales* y *Cardinales* y la *Iglesia*, unidas dos a dos, tiene su cartón correspondiente, recortado en arco rebajado para simular el nicho que las cobija. El cartón de la *Fe*⁸⁰, con su cruz y cáliz con la Sagrada Forma, presenta varios arrepentimientos a lápiz negro rectificadas a pluma y ocultos por realces de albayalde, parcialmente oxidados. Las sombras están en este caso más trabajadas a base de múltiples rayas paralelas. La *Esperanza*, con las manos juntas y alzadas al cielo y con el áncora con el que siempre auxilia en los peligros, está dibujada en el verso de la misma hoja y presenta técnica similar al dibujo del recto. La *Iglesia* con la llave y un libro responde de forma muy exacta a su cartón⁸¹, como lo hacía también su pareja la *Caridad*. La *Justicia*, con la espada y la balanza, conserva su verdadero cartón sustitutivo⁸², en el que se ve un arrepentimiento en la posición de la balanza, y un segundo cartón de mayor tamaño⁸³, que presenta una matrona en diferente postura de piernas y brazos, con el consiguiente desplazamiento de los atributos. El cartón de su compañera la *Fortaleza*⁸⁴, con la columna, es otro de los dibujos terminados con mayor detenimiento, gracias al claroscuro obtenido por las rayas paralelas. La *Prudencia*⁸⁵, mirándose en un espejo y con la serpiente enroscada en su brazo, y la *Templanza*⁸⁶, con las dos vasijas, vertiendo el contenido de una a otra, tienen también sus correspondientes cartones perfectamente dibujados, sin cambios de composición, ni arrepentimientos, con respecto a su trasposición final al fresco.

⁷⁶ PN 10233401: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1440 x 1110 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras "B flor de lis G" colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁷⁷ PN 10233402: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1200 x 900 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras DR inscritas (similar Likhachev 2812. Briquet 13154).

⁷⁸ PN 10233404: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1140 x 930 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras "b flor de lis g" colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁷⁹ PN 10233405: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1440 x 1080 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras SB inscritas (similar Briquet 13158).

⁸⁰ PN 10233410: pluma, tinta parda y lápiz negro, 845 x 681 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras DR inscritas (similar Likhachev 2812. Briquet 13154).

⁸¹ PN 10233412: pluma, tinta parda y lápiz negro, 810 x 715 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁸² PN 10233413: pluma, tinta parda y lápiz negro, 850 x 624 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁸³ PN 10233414: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1060 x 640 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras ¿A y P? colgando (Briquet 13165. Heawood 2173) o ¿A y R? colgando (Briquet 13166. Heawood 2174).

⁸⁴ PN 10233415: pluma, tinta parda y lápiz negro, 807 x 635 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁸⁵ PN 10233416: pluma, tinta parda y lápiz negro, 813 x 610 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

⁸⁶ PN 10233417: pluma, tinta parda y lápiz negro, 831 x 625 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).



Fig. 11. Francesco da Urbino, *Mitad de reserva oval con guirnalda y amorcillo* (1581-1582). Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10233419.

El único cartón existente para los evangelistas es el de *san Juan*⁸⁷, que muestra el atributo del águila en el lado contrario a cómo se plasmó finalmente al fresco. Su estilo permite asignárselo sin duda a Urbino, al igual que la versión pictórica. Los cuatro medallones van encastrados en unas reservas ovales con ricas guirnaldas de flores y frutos y con un amorcillo sedente en las esquinas inferiores, para las que existe un único cartón⁸⁸, bellamente realzado con aguada gris [fig. 11], para la reserva destinada a *San Mateo*. Pocos dibujos conservados presentan este grado de terminación y virtuosismo, pudiéndose considerar como uno de los más

⁸⁷ PN 10233418: Pluma, tinta parda y lápiz negro, oval, 933 x 620 mm, en h. de 1030 x 722 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras SB inscritas (similar Briquet 13158).

⁸⁸ PN 10233419: Pluma, tinta y aguadas pardas y lápiz negro, 1495 x 1028 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras SB inscritas (similar Briquet 13158).



Fig. 12. Francesco da Urbino, *Daniel y Elías*/ Fabrizio Castello, *Alegoría de la piedad*, Lado sur-Celda Prioral Baja, 1581-1582. Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 10014747.

bellos de todo el conjunto. El análisis de estos medallones al fresco parece indicar que el único de los evangelistas que debió realizar Urbino fue *san Juan*, ya que los otros tres parecen responder al estilo de Granello.

Toda esta reunión de personajes veterotestamentarios, asociados a las virtudes “morales y teologales” y a los Evangelistas, tiene un claro mensaje moralizante⁸⁹, como así lo indica Sigüenza: “excelente historia, muy a propósito para celda de Prelados, para que en ella aprendan a pedir sabiduría y conocimiento de mil casos que es menester venga la prudencia del Cielo”⁹⁰. El programa iconográfico queda reforzado por la inclusión de toda una serie de figuras alegóricas en los frisos de coronamiento y claves de los lunetos, ya que todas ellas están extraídas de los repertorios de los *Emblemata*, en los que se recogen múltiples figuras con animales u objetos que ejemplifican las virtudes y los vicios humanos. Tal es el caso de la matrona vestida a la romana que se sitúa en la clave del luneto entre Daniel y Elías, que lleva un cetro que tiene en la parte superior una cabeza de cigüeña y en la inferior una pezuña de hipopótamo [fig. 12], y que de acuerdo con la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (1556), significa “la piedad, que debe prevalecer sobre la impiedad”⁹¹. Para esta figura existe un cartón sustitutivo de una gran calidad en la colección Apelles, que damos aquí a conocer⁹². Tanto la grafía del dibujo como la tipología de la figura nos remiten al joven Fabrizio Castello, que en estos momentos participaba en la campaña como ayudante del equipo. Existe otro cartón⁹³ para una de las figuras de los frisos superiores de los lunetos centrales, pero, a pesar de su grado de acabado y de estar estarcido, fue uno de los rechazados, ya que, si el cartucho en el que está inserta la imagen es exacto al del fresco, el anciano sedente dibujado ha sido sustituido en todas las ocasiones por una personificación femenina. La existencia de estos dos cartones para el detalle de figuras tan menores de la decoración mural demuestra el grado de extremo cuidado que puso todo el equipo para su resolución.

⁸⁹ Para el programa, ver Checa, 1980.

⁹⁰ José de Sigüenza, 1988: 252.

⁹¹ Valeriano, 1556, Lib. XXIX: fol. 208r. Antón, 2002: 216.

⁹² Queremos agradecer a Zahira Veliz el conocimiento de este dibujo, que tan generosamente nos ha brindado para publicar en nuestro estudio. Colección Apelles: pluma, tinta y aguadas pardas, lápiz negro, 443 mm x 330 mm. Borde superior recortado en arco. Picado a aguja para transferir. Adquirido en el mercado de arte londinense en 2013.

⁹³ PN 10233420: pluma, tinta parda y lápiz negro, 580 x 875 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

Urbino en otras decoraciones escurialenses

Paralelamente Urbino también participó en la ornamentación de la bóveda del zaguán de las Salas Capitulares⁹⁴, cuyos pagos están bien documentados, junto a Granello y al dorador Viana, entre el 22 diciembre de 1581 y 16 de julio de 1582⁹⁵. Si en la celda prioral, la intervención de Granello no parece que haya sido importante, salvo los dos o tres evangelistas ya mencionados, en esta sala sí que parece tener un claro protagonismo. Su estilo queda bien tipificado en la representación de los ángeles con coronas de laurel de la escena central, o en una buena parte de las figuras del friso ornamental, como en la figura de Cristo de una de sus enjutas, que recuerda a las figuras de *San Mateo* o de *San Marcos*, que pudo realizar Granello en su intervención de 1589 en la Celda⁹⁶, como ya apuntábamos para el *san Lucas*. En cambio, Urbino sólo parece estar reconocido en la figura del anciano que lee un gran libro verde y que es muy parecido a los elegantes profetas de la Celda; así como también en la única imagen femenina del conjunto que se identifica con la alegoría de la *Modestia*, con los brazos cruzados sobre su regazo y con una expresión de dulzura que es propia del artista. La Biblioteca escurialense conserva un cartón de la *Castidad*⁹⁷, claramente de mano de Urbino, que podría relacionarse con esta personificación, aunque las variaciones iconográficas entre ambas son importantes, al haber desaparecido el atributo de la tórtola, que la identificaba con esa virtud, y al entrecruzarse sus brazos para convertirse en la *Modestia*. El zaguán conoce otro momento de intervención cuando, entre 1585 y 1586, Granello y Castello, junto a Orazio Cambiaso y Lazzaro Tavarone, están trabajando en las pinturas al fresco de las bóvedas de las Salas Capitulares⁹⁸. Los cambios se concentran en los ángeles de los óculos de los lunetos, que son idénticos a los representados en los medallones de la clave de las Salas Capitulares, en los que se observa una clara influencia de Luca Cambiaso, con unos escorzos mucho más atrevidos.

El 22 de agosto de 1582 Urbino, Granello y Castello cobraron cuarenta ducados por “un dissinio o muestra de pintura” para la decoración de la bóveda del Coro⁹⁹, que hicieron por orden expresa de Felipe II dada el 13 de julio de ese año desde Lisboa, pero en ella no se especificaba el tema a representar¹⁰⁰. Al morir Urbino el 30 de diciembre de 1582¹⁰¹, Granello, Castello y Viana fueron los encargados de llevarla a cabo, habiendo pagos expresos hasta junio de 1583¹⁰². En el documento de tasación de 14 de mayo de 1584 se especificaba que era por la “pintura que hizo al fresco y artesones en la bobeda del choro del dicho Monasterio”¹⁰³, lo que ha hecho pensar que la decoración era a imitación de artesones fingidos, muy parecida a la de la bóveda de la Sacristía escurialense. Pero posiblemente debieron idear un proyecto figurativo de mayor envergadura, como así lo confirma el hecho de que exista un cartón a tamaño natural de *San Lorenzo*¹⁰⁴ de Urbino, que debió servir de modelo al mismo santo, que Luca Cambiaso realizó poco después, cuando se le encargó de nuevo toda la decoración del Coro, al decidir Felipe II un programa

⁹⁴ Para el programa iconográfico, José de Sigüenza, 1988: 246. Newcome, 2000. García-Frías, 2004: 127-128.

⁹⁵ Los pagos ascienden a la cantidad total de 800 ducados, en *Libranzas de pago de pintores, doradores, estuqueiros y pizarreros*, Años 1581 y 1582, Archivo de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (ABSLE), sig. 1581-VII-37 y 1582-VIII-10/14, donde se indica que fue “fenecida en VI julio de 1582”. Zarco, 1932: 49-50, docs. 10 y 11.

⁹⁶ Por las que cobró la cantidad de 300 ducados, en Zarco, 1932: 77-78 y 81, docs. 38-39 y 41.

⁹⁷ PN 10233422: pluma, tinta parda, lápiz negro y sanguina, 1120 x 675 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras A y P colgando (Briquet 13165. Heawood 2173). Angulo / Pérez Sánchez, 1975: 63, n. 294. García-Frías, 1995: 62.

⁹⁸ Zarco, 1932: 61-66 y 69, docs. 25-27 y 30.

⁹⁹ Zarco, 1932: 52, doc. 14.

¹⁰⁰ Zarco, 1932: 51-52, doc. 13.

¹⁰¹ Su muerte está registrada en el documento de pago del mes de diciembre de 1582, en el que se ve cómo el pagador exageró su papel, descontándole de su salario el día 31, al haber muerto un día antes del final de mes. Zarco, 1932: 50-51, doc. 12; y 171, doc. 10.

¹⁰² Zarco, 1932: 52-53, docs. 15 y 16; y 61-71, docs. 25 a 27 y 30.

¹⁰³ Zarco, 1932: 54-55, doc. 19.

¹⁰⁴ PN 10233423: pluma, tinta parda y lápiz negro, 1053 x 560 mm. Filigrana francesa: racimo de uvas con letras B flor de lis G colgando (Likhachev, 2814. Heawood 2177).

iconográfico mucho más ambicioso con la *Gloria* y todo un complemento de escenas, santos y virtudes dentro de una imponente arquitectura ilusionista¹⁰⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo, Diego / Pérez Sánchez, Alfonso E. (1975-1988): *Corpus of Spanish drawings*. Londres: Harvey Miller.
- Antón, Beatriz (2002): “Emblemática y didáctica del latín. Insignis pietate Ciconia”. En: *Revista de Estudios Latinos*, 2, Madrid, pp. 199-233.
- Araujo Sánchez, Ceferino (1874): “Noticia de las pinturas que se conservan en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial”. En: *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, nº 35, Madrid, p. 551.
- Bambach, Carmen (1999): *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bambach, Carmen (2002): *The tradition of pouncing drawings in the Italian Renaissance workshop*. Ann Arbor (Michigan): UMI, Dissertation Services.
- Barcia, Ángel María (1906): *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: s.n.
- Bertolotti, Antonino (1881): *Artisti urbinati in Roma prima al secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*. Urbino: Tip della Cappella per E. Righi.
- Boccardo, Piero (1989): *Andrea Doria e le arti. Commitenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*. Roma: F.lli Palombi.
- Bustamante, Agustín (1994): *La octava maravilla del mundo*. Madrid: Alpuerto.
- Briquet, Charles-Moïse (1966): *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. (2ª ed.). Nueva York: Hacker Art Books.
- Cali, Maria (1987): “Francesco da Urbino, Romolo Cincinnato e l’ambiente romano di Claudio Tolomei”. En: *Prospettiva*, 48, Florencia, pp. 12-32.
- Cano de Gardoqui, José Luis (2001): “Noticias sobre Juan de Til y otros pintores y doradores de la fábrica del Monasterio del Escorial”. En: *El Monasterio del Escorial y la pintura, actas del simposium*, Madrid: Ediciones Escorialenses, pp. 491-508.
- Carofano, Pierluigi (1993): “Francesco da Urbino y la decoración de la celda baja del Prior”. En: *Los frescos del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Electa, pp. 99-119.
- Cennini, Cennino (2002): *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Checa, Fernando (1980): “Capricho y fantasía en El Escorial”. En: *Goya*, 156, Madrid, pp. 327-335.
- Checa, Fernando (1992): *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea.
- L'Europe et le livre: réseaux et pratiques du négoce de librairie, XVIe-XIXe siècles* (1996). Frédéric Barbier, Sabine Juratic / Dominique Varry, (dir.]. Paris: Klincksieck.
- García-Frías, Carmen (1995): “Romolo Cincinnato” y “Francesco da Urbino”. En: Di Giampaolo, Mario (coor.): *Dibujos italianos para El Escorial*. Madrid: Nerea, pp. 47-60 y 61-83.
- García-Frías, Carmen (2002): “Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all’Escorial”. En: Boccardo, Piero / Di Fabio, Claudio: *Genova e l’Spagna: Opere, artisti, committenti, collezionisti*. Milán: Silvana Milano, pp. 127-143.
- García-Frías, Carmen (2018): “Cartoni e disegni preparatori per l’Escorial”. En: *Spagna e Italia in dialogo: culture a confronto nell’Europa del Cinquecento*. (Cat. exp. Gallerie degli Uffizi). Florencia: Giunti, pp. 189-194.
- Gerard, Veronique (1984): *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid: Xarait.
- Heawood, Edward (2016): *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*. Eastford (Connecticut): Martino Fine Books.
- Sigüenza, José de (1988): *La fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*. Madrid: Turner.
- Lanzarote, José María (2019): *Valentín Carderera: dibujante coleccionista y viajero romántico*. Madrid: BNE / CEEH.
- Lanzi, Luigi (1968): *Storia pittorica dell’Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*. Florencia: Sansoni, SPES.
- Lapuerta, Magdalena (2002): *Los pintores de la corte de Felipe III*. Madrid: Consejería de las Artes / Fundación Caja Madrid.
- Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* (2001). Santander / Madrid: Fundación Marcelino Botín / Patrimonio Nacional.
- Libros y ferias: el primer comercio del libro impreso: quinto centenario de la imprenta de Medina de Campo, 1511-2011* (2011). (Cat. exp.). Medina del Campo: Fundación Museo de las Ferias.
- López Torrijos, Rosa (1997): “Francisco de Urbino y Giovanni Battista Castello antes de venir a España”. En: *Reales Sitios*, 133, Madrid, pp. 14-18.

¹⁰⁵ Según San Jerónimo, 1845: 384, fue comenzada el 14 de mayo, día en que se tasó la obra de Granello y Castello.

- López Torrijos, Rosa (2000): "La pittura genovese in Spagna". En: Parma, Elena: *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*. Génova: Le Mani Microarts Edizioni, pp. 145-169.
- Llaguno, Eugenio (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: Imprenta Real.
- McDonald, Mark P. (2012): "Importing graphic practices: Castille 1550-1600". En: *Renaissance to Goya: prints and drawings from Spain*. Londres: The British Museum Press, pp. 57-79.
- McDonald, Mark P. (2016): "La Caridad". En: Navarrete, Benito: *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación Mapfre, p. 111, cat. 16.
- Mediavilla, Benito (1994): *Libros de cuentas del Real Monasterio de El Escorial. Siglos XVI a XIX*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- Navarrete, Benito / Alonso, Roberto (2016): "El triunfo del dibujo español en la Galería de los Uffizi". En: *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 13-43.
- Newcome, Mary (1993): "Fresquistas genoveses en El Escorial". En: *Los frescos italianos de El Escorial*. Madrid: Electa, pp. 25-97.
- Newcome, Mary (2000): "La decoración del vestíbulo de la Sala Capitular de El Escorial". En: *Goya, 277-278*, Madrid, pp. 207-213.
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura*. Sevilla: Simon Faxardo.
- Parma, Elena (1986): *Perin del Vaga. L'anello mancante*. Génova: Sagep.
- Parma, Elena (2000): *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*. Génova: Le Mani Microarts Edizioni.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1980): *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. / Navarrete, Benito (2009): *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Poleró, Vicente (1857): *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*. Madrid: s.n.
- Ponz, Antonio (1787-1793): *Viaje de España*. (3ª ed.). Madrid: Viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- Quevedo, José (1849): *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid: s.n.
- Rosso del Brenna, Giovanna (1976): "Giovanni Battista Castello". En: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento*. Bérgamo: Poligrafiche Bolis.
- San Jerónimo, Juan de (1845): *Memorias del Monasterio de El Escorial*. Madrid: CODOIN, VII.
- Santos, Francisco de los (1657): *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid: Imprenta Real.
- Valeriano, Piero (1556): *Hieroglyphica*. Basileae: Michael Isengrin.
- Vasari, Giorgio (1568): *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*. In Fiorenza: appresso i Giunti.
- Véliz, Zahira (2002): *Dibujos españoles del Siglo de Oro*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- VV.AA. (1995): *Dibujos italianos para El Escorial*, (coord. Mario di Giampaolo). Madrid: Nerea.
- Ximénez, Andrés (1764): *Descripción del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín.
- Zarco, Julián (1932): *Pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial (1575-1613)*. Madrid: s.n.

Fecha de recepción: 13-I-2020

Fecha de aceptación: 25-V-2020