

Luis de Morales «el Divino»

La Piedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Manuela B. Mena Marqués

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia.

No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

© Album Archivo Fotográfico: figs. 4, 5, 9, 10 y 17

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1 y 11-16

© Colección Fondo Cultural Villar-Mir, Madrid / Gonzalo de la Serna Arenillas: fig. 19

© Colección Laia-Bosch: fig. 20

© Courtesy of the Hispanic Society of America, New York: fig. 2

© Museo Nacional del Prado: figs. 3, 7, 21 y 23

© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: fig. 18

© Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: fig. 6

© 2010. Photo Scala, Florence: fig. 8

Texto publicado en:

B'09: *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 65-108.

En España ha existido desde fecha muy temprana una especial devoción por la imagen de Cristo y de su Pasión, acentuándose, desde la Edad Media, sus aspectos dramáticos y sangrientos. Esa devoción, extendida y arraigada, explicaría seguramente el número excepcional, que supera a Italia, de los ejemplares conservados del famoso paño de la Verónica, conocido como Santa Faz o Santo Rostro. Existen tres en que se mezclan la devoción, la procedencia incierta y fabulosa y las leyendas locales: la Santa Faz de Alicante, desde 1479; el Santo Rostro de Jaén —los primeros documentos son de 1478, aunque sus orígenes se remontan al siglo XIII y las conquistas de Fernando III el Santo—, que determinó la construcción de su primera catedral y la renovación del siglo XVI; y el de Honrubia (Cuenca), tal vez más tardío, con noticias seguras desde principios del siglo XVII. A esas imágenes hay que añadir el *Pañolón de Oviedo*, lienzo ensangrentado que la tradición devota, que lo acompaña desde el siglo VII, consideró como parte del sudario que cubrió la cabeza de Cristo en el sepulcro. El Santo Rostro de Jaén se reprodujo intensamente en pequeños medallones destinados a satisfacer la demanda de la devoción popular, muy extendida especialmente por Andalucía, lo que en el siglo XVI se siguió haciendo, además, por medio de estampas. Los esquemáticos y característicos rasgos del bizantino rostro, el pelo pegado a la cabeza, simétricamente dispuesto, y la barba abierta en tres ramales, que se mantuvieron en la Edad Media, evolucionaron durante los siglos XVI y XVII hacia la imagen de gran realismo y vivacidad, de belleza masculina moderna, que crearon algunos artistas excepcionales en sus paños de la Verónica. Las de mayor calidad fueron, en uno y otro siglo, las de El Greco y Zurbarán, quienes mejor y más veces representaron esa imagen popular transformada por ellos en objeto de culto con valores añadidos: el elevado grado artístico y el refinamiento expresivo. Coronaron retablos con su mensaje inequívoco, o se destinaron a una devoción íntima y sofisticada de prelados y personajes de alcurnia y saber.

No existe representación conocida de la Verónica por Luis de Morales «el Divino» (Badajoz, c. 1520-1586), que fue, sin embargo, el más obsesivo pintor de la imagen de Cristo de toda la pintura española, y no sólo en ese siglo XVI suyo de la Contrarreforma. La obra de Morales se centró de forma excepcional en la figura del Redentor, sin duda a petición de la clientela, al que representó desde la infancia hasta la muerte, a través de las sucesivas vicisitudes de su vida, acompañado de su madre, la Virgen, en su camino doloroso de la Pasión y en su muerte [fig. 1]. Da la impresión, sin embargo, de que la tipología especial de sus Cristos quería guardar el atractivo religioso del Santo Rostro popular, es decir, la intensidad de lo sagrado y misterioso, perdida ya en el más tardío Greco a pesar de sus orígenes griegos.



© Material protegido

1. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1568
Óleo sobre tabla de nogal. 72 x 50 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/2



2. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Sagrada Familia con una pastora, c. 1562-1568
Técnica mixta sobre tabla. 91 x 67 cm
The Hispanic Society of America, Nueva York
N.º inv. A78

Verismo religioso

Las imágenes de Morales tienen un carácter preciso, como si el pintor hubiera meditado profundamente sobre cómo representar a Jesucristo con veracidad, mejor que a la Virgen o a los santos, que fueron más convencionales, tratando de imaginar y reproducir sus rasgos reales y humanos. En una de sus obras más singulares, la *Sagrada Familia con una pastora*, de la Hispanic Society de Nueva York [fig. 2], reprodujo en la parte superior el horóscopo del nacimiento de Jesucristo, que había sido establecido por el matemático y astrólogo italiano Girolamo Cardano (Pavía, 1501-Roma, 1576) en su libro *Quadripartitae Constructionis libros Commentaria in Claudium Ptolemaeum* (Basilea, 1554). El complicado horóscopo, que sería tachado de herejía en 1570 y censurado en las sucesivas ediciones, trataba de explicar, apoyándose en las incipientes bases científicas de su tiempo, la naturaleza humana de Jesucristo¹, en la cual, desde antiguo, habían sido determinantes sus rasgos externos, esos que revelaba a los fieles el Santo Rostro. Esa Sagrada Familia de Morales, que evidencia un curioso interés teológico, pero con adiciones de astrología moderna, por el carácter humano de Cristo, se fecha con toda probabilidad entre 1562 y 1568², en el periodo de su relación con el obispo de Badajoz y patriarca de Antioquía, Juan —ahora San Juan— de Ribera (Sevilla, 1532-Valencia, 1611), quien se interesó también por las matemáticas y la astrología, aparte de sus escarceos con erasmistas y alumbrados, y que fue el mecenas más importante del pintor. Los Cristos de Morales siguen un modelo humano inalterable en la mayoría de sus obras, como se decía más arriba, que no se confunde con el de sus figuras de santos masculinos. Sus Cristos son de rasgos calculados y señas de identidad inconfundibles,

1 Elizabeth du Gué Trapier publicó la identificación del horóscopo de Morales por Gertrud Bing y manifestó su idea de que el artista trabajó «bajo la dirección de alguien que sabía astrología muy bien, porque la inscripción del centro del horóscopo se ha acertado sin perjuicio de su recto sentido». Véase Gué Trapier 1956, pp. 23-25. Para mayor precisión sobre el horóscopo, véase Esteban 1995. También Rodríguez G. de Ceballos 1987 (p. 201) identifica al mentor de Morales en este asunto con don Pedro Mexía, caballero sevillano amigo del padre de San Juan de Ribera.

2 Du Gué Trapier fecha el cuadro, sin embargo, después de 1574 (Gué Trapier 1956, p. 25), tesis rebatida por la cronología más frecuentemente aceptada posteriormente, que lo sitúa en el decenio de 1560 en Badajoz. Véase Gaya Nuño 1961, p. 44, n.º 23.



3. Fernando Gallego (c. 1440-c. 1507)
La Piedad, c. 1470
 Técnica mixta sobre tabla. 118 x 111 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 N.º inv. P02998



4. Bartolomé Bermejo (c. 1440-c. 1498)
La Piedad del canónigo Desplà, 1490
 Óleo sobre tabla. 175 x 189 cm
 Museo Diocesano, Barcelona

como, por ejemplo, el color de los ojos, que en las obras de autografía segura de Morales es casi siempre de un tono verdoso azulado, en lugar del colorido castaño generalizado en España. De ese color pudieron ser los ojos del Cristo de la Piedad de Bilbao, en los que parecen quedar restos, en las pupilas desgastadas y blanquecinas, de un colorido claro. Tal vez esa nota de color provenga del conocimiento de Morales de las facciones de Cristo en obras de artistas flamencos, en los que fue más frecuente el tono azul de los ojos, por su procedencia nórdica. Pudo existir, sin embargo, otra razón, como podría ser el señalar de ese modo, más claramente, la naturaleza humana de Jesucristo, ya que ése es el significado del color azul de su manto,



5. Juan de Flandes (c. 1465-1519)
Ecce Homo, c. 1500
Óleo sobre tabla. 30 x 21 cm
Cartuja de Miraflores, Burgos

© Material protegido

frente al rojo o púrpura, divino, de su túnica. Ambos marcaban con evidencia sus dos naturalezas. Su pasión y muerte, las figuras o escenas más representadas por Morales, presentaban en realidad el fin del carácter humano de Jesucristo en la cruz, lo que significaba en definitiva la redención.

El siglo XVI español, en el que nació Morales seguramente hacia 1520³, se distinguió por su exaltada reacción contra la Reforma protestante, algunos de cuyos resultados visibles, incluso antes del Concilio de Trento, fueron la producción reiterada de imágenes y la proliferación de su culto, que mantenían la profunda inclinación a las mismas de toda la historia anterior, así como su inalterable voluntad de ortodoxia. En los retablos medievales, del románico y del gótico, y en todos los centros artísticos de la Península Ibérica, el tema iconográfico central de la Pasión en sus distintos pasos fue, naturalmente, uno de los más representados. La Piedad de Fernando Gallego (Salamanca, c. 1440-c. 1507), de hacia 1470, en el Museo del Prado [fig. 3], la del obispo Lluís Desplà de Bartolomé Bermejo (Córdoba, c. 1440- Barcelona, c. 1498) en la catedral de Barcelona [fig. 4], del final de su vida, o las representaciones de la Pasión del flamenco Juan de Flandes (Flandes, c. 1465-Palencia, 1519) iniciado ya el siglo XVI, como las del retablo de la catedral de Palencia, o sus *Ecce Homo*, el de ese mismo retablo o el de la cartuja de Miraflores (Burgos) [fig. 5], pueden servir de ejemplo de distintos modelos, profundamente expresivos y refinados, de la imagen más doliente de Cristo, también del Cristo en brazos de su madre, y no muy alejadas en el tiempo de las creaciones de Morales. En el artista extremeño, sin embargo, no aparece sólo la estela de la pintura medieval hispano-flamenca, aunque ésta sea evidente⁴, sino también el influjo de la pintura italiana de principios

3 La fecha del nacimiento de Morales, aún debatida, como su lugar de origen, se sitúa en la actualidad, coincide después de Gaya Nuño (Gaya Nuño 1961, pp. 8 y ss.), hacia 1520, lo que coincide con la posible fecha de su matrimonio hacia 1539, establecida por el nacimiento de su primer hijo en 1540.

4 Un resumen de cierta meticulosidad algo ingenua (Torres 1975) fecha erróneamente el nacimiento del pintor en 1550.

del siglo XVI, que muchos autores atribuyen a un viaje a Italia que no ha podido ser documentado fehacientemente⁵. Es cierto que la técnica del *sfumato* leonardesco o que los modelos de profunda devoción de Sebastiano del Piombo (Venecia, 1485-Roma, 1547)⁶ y de otros italianos del entorno milanés⁷ están tras la formulación de su estilo, pero es asimismo evidente que más allá de las correlaciones puntuales con algunas obras de artistas italianos, o con su posible maestro en Sevilla, Pedro de Campaña, Morales se caracterizó fundamentalmente por la creación de un lenguaje propio y singular. Fue un artista de voz inconfundible, perfectamente diferenciado de otros pintores de su tiempo, y ajeno, en definitiva, a la pertenencia a una escuela artística determinada, de cuyas clasificaciones estrictas se escapa. Aunque su pintura no esté a la altura de la de artistas como, por ejemplo, Alonso de Berruguete (Paredes de Nava, Palencia, c. 1490-Toledo, 1561), Morales «el Divino» tuvo un estilo particular que, como en el caso de El Greco, y salvando las distancias, no se acomoda a una definición sencilla. La pintura de Morales no alcanzó el nivel de los grandes maestros del siglo XVI, tal vez por una mala formación artística que le impidió más tarde los vuelos para la invención de grandes escenas y la incorporación variada de las figuras en sus escenas⁸, o en parte porque su esfera de actuación fue limitada, tanto en los temas representados como en los modelos que utilizó. Ya lo explicaba Palomino certeramente cuando se refería a la visita del artista a Felipe II en El Escorial: «...en que se portó como buen vasallo [...]. Pero habiendo servido a Su Majestad en muchas cosas de su devoción (porque su habilidad no se extendía a más, ni era para obras de magnitud), se retiró a su tierra muy recompensado, y favorecido de la grandeza de Su Majestad»⁹. Sus modelos de devoción, admirados por todos, hasta por el rey, parecen creados realmente con una voluntad de permanencia en el tiempo, como si hubieran sido acuñados para siempre sobre un material noble y eterno, y como retratos verdaderos de figuras vivientes. Es posible que sea esa particularidad especial de su pintura, que va más allá de lo puramente artístico, oscilando en su creación entre lo sagrado y lo verdadero, la que hizo que en su tiempo le dieran ese singular calificativo de «El Divino», que han recibido muy pocos artistas. También Palomino se refería a ello con perspicacia: «Fue cognominado “el Divino”, así porque todo lo que pintó fueron cosas sagradas, como porque hizo cabezas de Cristo con tan gran primor, y sutileza en los cabellos, que a el más curioso en el arte ocasiona el querer soplarlos, para que se muevan; porque parece tiene la misma sutileza que los naturales»¹⁰.

Aspectos de su técnica

En la misma medida que su iconografía particular y sus modelos son decisivos para reconocer de inmediato a Morales, la técnica pictórica que señalaba Palomino por su extraordinario carácter de *trompe l'oeil*, valorándole por lo mismo que se había admirado en el mundo clásico a los pintores, merece ser tenida en cuenta como algo consustancial a su pintura. La mayoría de sus obras están pintadas sobre tabla, soporte que había sido exclusivo de la pintura del siglo XV, aunque aún se mantuviera en los artistas españoles del siglo XVI renacentista. La apariencia de la superficie de la madera preparada, por la capa de fino yeso pulido que acoge la capa pictórica, fue única también en Morales por su especial perfección, muy

5 Bäckström 1962 (pp. 19 y ss.) intentó demostrar que las influencias italianas en Morales pudieron ser adquiridas en España. También Gué Trapier 1956 (pp. 25 y ss). Alfonso Pérez Sánchez, sin embargo, revisó la cronología de las obras del artista y estableció paralelos evidentes con artistas del círculo de Siena, que no se explicarían sin la presencia de Morales en esa ciudad y su conocimiento directo de obras de Sodoma, Beccafumi y Vincenzo Tamagni. Véase Pérez Sánchez 1974, p. 4.

6 Para la influencia generalizada de Piombo en España véase Benito Doménech 1988. Con relación a Morales, véase Benito Doménech 1995.

7 Gué Trapier 1956, especialmente pp. 20 y ss.

8 Véase Pérez Sánchez 1974, p. 17, con relación a algunas obras de Morales.

9 Palomino 1988, vol. III, p. 75.

10 *Ibid.*, p. 74.



6. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Juicio particular de San Juan de Ribera, 1567-1568
 Óleo sobre tabla. 130 x 98 cm (tabla central); 130 x 48 cm y 130 x 34,9 cm (tablas laterales)
 Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia
 N.º inv. P-125

distinta de la de otros maestros contemporáneos como pudieron ser, en escuelas distanciadas, Juan de Juanes (Fuente la Higuera, Valencia, 1523-Bocairent, Valencia, 1579) y Pedro de Campaña (Bruselas, 1503-c. 1580). Morales, a diferencia de otros, creó un mundo propio, en el que hace, e hizo entonces, entrar de inmediato al espectador a través de sus modelos perfectamente reconocibles, con su capacidad para convertirlos en verdaderos, en los que, además, el color, la técnica y las variaciones de un mismo tema consiguen efectos especiales de refinamiento y realidad, también en la descripción de la materia. Si hubiera mantenido siempre los mismos efectos y recursos, como por ejemplo el *sfumato*, hubiera sido un imitador de Leonardo en tono menor, como se le ha considerado generalizadamente. Sin embargo, no fue así, o el problema no es tan sencillo.

Morales utilizó la *sfumatura* de los contornos sólo en ocasiones concretas y en zonas específicas de sus composiciones, como en los rostros, con lo que consigue la mirada húmeda y melancólica de los ojos. No lo utilizó como un recurso generalizado para toda una escena o una figura completa. El *sfumato* contrasta en su pintura, por ejemplo, con la definición precisa de los contornos de sus figuras, o con la perfección casi escultórica de sus telas, que parecen tallas de madera suave y colorida. A todo ello une el dibujo sensible de sus figuras, de movimiento variado y dinámico, con una iluminación especial reservada a sus bordes y aristas, para separar las figuras del fondo, generalmente oscuro. Las dota así de una presencia casi tridimensional, que avanza hacia los presupuestos del siglo XVII, es decir, hacia lo caravaggesco. A veces, Morales tuvo recursos pictóricos que le acercan a lo que se entiende por moderno, es decir, a esa libertad especial en la aplicación de la pintura sobre la superficie del soporte, en su caso de las tablas. Por ejemplo, en la masa de los árboles de algunos paisajes, el pintor dejó a un lado los pinceles y trabajó directamente con sus manos,

cuyas huellas, de los dedos o de la palma, han quedado impresas en la materia misma de la pintura. Así, por ejemplo, se hace evidente en los paisajes de las alas del tríptico del *Juicio particular de San Juan de Ribera*, de 1568 [fig. 6], en el colegio del Corpus Christi o del Patriarca de Valencia, pintado para su patrono. En ellos, los árboles, tras las figuras de la Virgen y de San Juan, evidencian esa técnica con claridad. Los roces y golpes de la mano, cargada de pintura verdosa, han servido para lograr la densidad y variedad de la materia de las hojas, sobre la que aplica, nuevamente del mismo modo, pero con toques más ligeros y puntuales, pintura de un tono amarillento luminoso¹¹, consiguiendo así la impresión naturalista del follaje denso y radiante de los árboles.

Retardatario o moderno

La pintura de Morales está en la línea divisoria entre el mundo gótico medieval y el moderno, donde se hace difícil determinar si el pintor supuso el final de una época o el principio de algo nuevo. No tuvo discípulos, sino ayudantes, y algunos imitadores contemporáneos de pésima calidad¹², que desvirtuaron sus invenciones. Sin embargo, es posible que fuera admirado por El Greco, que trabajaría también, más adelante, para San Juan de Ribera¹³. Existe en las obras de este último la misma fijación obsesiva de la religiosidad de Morales, ya advertida por Rodríguez de Ceballos en 1983 cuando se refería al calificativo de «Divino» dado al artista: «no tanto porque la temática de su pintura fuese exclusivamente de carácter religioso, cuanto porque acertó como nadie —a excepción acaso del Greco— a expresar la crispada religiosidad y el agudizado espiritualismo de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVI [...] religiosidad y espiritualismo que en Morales se manifestaron a veces con un grado de casi neurótica morbosidad»¹⁴.

Su pintura, como la de El Greco, es pintura del silencio; por ello, no de la devoción masiva popular en las naves de las iglesias, sino de la meditación íntima del oratorio privado y la capilla reservada, de personajes singulares, como su patrono, y de otras figuras de prelados y miembros del cabildo de la catedral de Badajoz, como don García de Loaysa y Girón, que sería más adelante preceptor del futuro Felipe III y arzobispo de Toledo; los obispos de Badajoz, como don Francisco de Navarra (hasta 1557), don Cristóbal de Rojas y Sandoval, que lo sería hasta 1562, o el obispo de Ciudad Rodrigo, don Diego de Simancas¹⁵, que meditaron y escribieron sobre los temas candentes que exaltaba la Contrarreforma. Entre los fieles de Badajoz podían encontrarse incluso aquellos que rozaban la herejía, esas devotas *alumbradas* del círculo de Juan de Ribera, que había tenido sus veleidades con la nueva herejía, y «particularmente las más perfectas [devotas] que se arrebatan y sentían las llagas de Cristo y daban muestras de cosas semejantes...»¹⁶. Sin embargo, a pesar de mantener en muchas de sus composiciones, sobre todo en las de los retablos, el distanciamiento formal, frío, del último renacimiento manierista, en algunas de ellas, especialmente en las Vírgenes con el Niño [fig. 7] y en las figuras de Cristo, acertó a crear una pintura que, como el Concilio de Trento (1545-1563)

11 Las tablas del Colegio del Patriarca fueron restauradas en el Museo del Prado en 1981-1982 por don Alfredo Piñeiro.

12 Como ya advertía Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800, t. III, pp. 187-188): «...ha habido y hay mucha facilidad en atribuirle todas las pinturas que representan Eccehemos, lánguidos, secos y descarnados y Dolorosas exhaustas y denegridas, sin contar con que este maestro tuvo un hijo y varios discípulos que aunque procuraron imitarle no lo pudieron lograr, al contrario le desacreditaron con sus caricaturas horribles».

13 Mena 2003.

14 Rodríguez G. de Ceballos 1987, p. 194. Para la religiosidad de Morales, véase también Marías 1992.

15 Ceballos veía a los clientes de las obras más ascéticas de Morales en ese «público devoto sin demasiadas apetencias intelectuales que se conmovía hasta las lágrimas ante la descripción realista y sentimental de las escenas. O acaso mejor las tablas de Morales semejan hechas para ese cristiano viejo y tradicional que, en frase llena de gracejo de Antonio de Guevara, cifraba su religión en aquellas prácticas externas que había fustigado el erasmismo [...] cristiano de la aldea, hombre moralmente sano frente al personaje disoluto de la corte». Sin embargo enumera a estos prelados especiales bajo los que trabajó el artista. *Ibid.*, p. 194.

16 *Ibid.*, p. 197.



7. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Virgen con el Niño, c. 1565
Óleo sobre tabla. 84 x 64 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P02656

dirimía en los años en los que él estaba aún en su plenitud, se hallaba dotada de una proximidad naturalista acrecentada por el uso de la luz potente dirigida desde fuera de la composición. Era el mismo sistema que apuntaba en Italia, no en la del primer tercio del siglo, con la que se ha establecido siempre el paralelo con Morales, sino en la de los últimos veinticinco años del siglo XVI: en el norte, con los maestros lombardos, e incluso con Caravaggio (Milán, 1571-Porto Ercole, 1610); y en Bolonia, que acogió al concilio por un tiempo, con Ludovico Carracci (Bolonia, 1555-1619) y su entorno.

Esa iluminación potente que ahora buscaba resaltar la ternura o el dramatismo, e incluso la sangre, llegaba instantáneamente a los sentidos de los fieles para transportarles al nivel superior de la fe, que se apoyaba ahora, con fuerza renovada, en las nuevas imágenes. Por ello no es de extrañar que la pintura de Morales no fuera entendida aún en toda su dimensión hasta el siglo XVII¹⁷. Sus imágenes tenían como novedad una cualidad especialmente penetrante, realista, a veces desgarradora en los temas más dramáticos, que iba, además, íntimamente unida a la técnica, capaz de describir, por primera vez, la materia de los paños o el cuerpo desnudo de Cristo con la misma intensa emoción. Se convertía así en precedente de artistas que debieron de admirar sus cuadros ya en el siglo XVII, como Zurbarán¹⁸, e incluso Velázquez, cuyo *Cristo*

17 Barrio 2002.

18 Conviene destacar que, según Rodríguez G. de Ceballos 1987 (p. 198), Zurbarán fue tachado en el siglo XVII de «alumbrado», aunque aquí su relación con la pintura de Morales no es tanto de contenido como de gusto similar por la representación de la materia dentro de una religiosidad profundamente sentida.



8. Luis de Morales (c. 1520-1586)
San Juan Bautista, 1560-1563
 Óleo sobre tabla. 76 x 73 cm
 Retablo de la Iglesia de la Asunción, Arroyo de la Luz, Cáceres

crucificado (Museo Nacional del Prado, Madrid) tiene el refinamiento material y la finura hondamente expresiva del extremeño¹⁹. También tuvo Morales un indudable influjo, nunca señalado, en la escultura, que a él también le había interesado para sus efectos, pero no en la de su propio tiempo, como le ocurrió con los pintores, sino en la de más adelante. No es de extrañar que algunos escultores del siglo XVII se fijaran en sus obras, cuando él mismo había utilizado algunos recursos escultóricos a partir de Alonso de Berruguete, como evidencia su *San Juan Bautista* del retablo de Arroyo de la Luz [fig. 8]²⁰, para conseguir los efectos tridimensionales, expresivos y refinados de su pintura. En los Cristos yacentes o atados a la columna del vallisoletano Gregorio Fernández (1576-1636) [fig. 9], aparece la misma intensidad del detalle realista junto a la moderación de Morales en el uso de los efectos de la sangre. Y en las ejemplares *Dolorosas* y en los maltratados pero misericordiosos *Ecce Homo* del granadino Pedro de Mena (1628-1688), o en su intenso *San Francisco de Asís* [fig. 10], enardecido por el éxtasis y el ascetismo, palpita la religiosidad de realismo contenido de Morales más que la plenitud expansiva y sensual del Barroco.

19 A pesar de que Francisco de Pacheco, maestro de Velázquez, calificara a Morales de «dulzón y almibarado» en su *Arte de la Pintura*.

20 Pérez Sánchez 1974, pp. 4 y 48.



9. Gregorio Fernández (1576-1636)
Cristo atado a la columna, c. 1615-1619
 Madera policromada. 160 cm (altura)
 Iglesia de la Vera Cruz, Valladolid



10. Pedro de Mena (1628-1688)
San Francisco de Asís, 1663
 Madera policromada. 83 cm (altura)
 Catedral de Toledo

La Piedad

La Piedad de Bilbao ha sido descrita en la reciente bibliografía, a partir de su entrada en el Museo de Bellas Artes, simplemente como pintura al óleo sobre tabla, o bien especificando que se trata de madera de roble²¹, una pieza de 72 x 50 cm. Los últimos estudios técnicos realizados con motivo de este artículo han dado otro resultado, también de interés para el mejor conocimiento del artista, al aclarar que se trata en realidad de un soporte de madera de nogal (*Juglans regia*). Otros análisis realizados para esta ocasión han resultado asimismo de gran relevancia, ya que parecen asegurar que se trataría, casi con seguridad, de la primera de las versiones de este modelo de la Piedad en que Cristo aparece sentado a la derecha de la Virgen, pero de tres cuartos, hacia la izquierda de la composición. Habría de fecharse, además, en un tiempo muy cercano a la Sagrada Familia de la Hispanic Society de Nueva York [fig. 2], cuya cronología, ahora aceptada, se establece en el decenio de 1560, relacionándola con las obras pintadas para Juan de Ribera entre 1562 y 1568. Los análisis de la capa pictórica revelaban ya la posible presencia de un dibujo subyacente, que se ha

²¹ Galilea 1994, pp. 22, 34, 42; Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999, pp. 90-91; Maestros antiguos y modernos... 2001, p. 35; Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, p. 39 (ficha de Benito Navarrete).



11 y 12. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1568
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle del rostro de la Virgen y el mismo detalle con reflectografía infrarroja



13 y 14. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1568
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle del rostro de Cristo y el mismo detalle con reflectografía infrarroja

hecho evidente con el estudio de la misma con reflectografía de rayos infrarrojos²². El artista lo utilizó, con trazos suaves de carbón o piedra negra, para esbozar las figuras sobre la preparación de la tabla, que es una capa uniforme y fina de yeso, de un espesor de 80 micras. Se pueden ver los trazos delicados y seguros que definen el óvalo del rostro de la Virgen [figs. 11 y 12], que era algo más alargado en la zona de la barbilla, más corta ahora en la pintura definitiva, y que situaban los ojos, las cejas, la nariz y la boca, del mismo modo que preparó la cabeza del Cristo [figs. 13 y 14]. También ligeros y seguros trazos negros dibujan el contorno del manto azul de la Virgen, para el que utilizó la azurita, presentando ligeras variantes en su encaje, que definen, por ejemplo, el importante pliegue en el centro de la frente, sobre la nariz de la figura, que estabiliza y da gracia y variedad al rostro. De igual forma están hechos los pliegues del resto del manto, sobre el brazo derecho de la Virgen, aunque dibujados con libertad. Eso indica que el artista no copiaba aquí de otra

22. Los análisis químicos de pigmentos y aglutinantes, así como la identificación de la madera del soporte, han sido realizados por Arte-Lab S. L. Para el radiografiado de la obra se ha contado con la colaboración de la empresa SGS Tecnos. La analítica y el estudio técnico han sido coordinados por el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde, además, se ha efectuado la reflectografía infrarroja con el equipo *Osiris* de *Opus Instruments*.



15 y 16. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1568
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle de la mano de la Virgen y mismo detalle con
 reflectografía infrarroja

composición idéntica, sino que estaba creando el dibujo de esta composición por primera vez, con encajes y arrepentimientos. La variante de mayor significación, sin embargo, es la que presenta el dibujo de la mano derecha de la Virgen, sobre el pecho del Cristo y sujetando su cuerpo [figs. 15 y 16]. En este caso, no se trató sólo de un pequeño encaje de la misma, como cuando centró con perfección la cabeza, sino que este cambio iba a afectar, sobre todo, a la intensidad expresiva de la Virgen y de la composición en su conjunto.

La forma particular de la mano en el estado original que muestra la foto de rayos infrarrojos, con la apertura de los dedos índice y pulgar, era más cercana a la de la mano de la Virgen sujetando el cuerpo de Cristo, con el pulgar casi en posición vertical respecto al mismo y el dedo índice en un ángulo de unos 80 grados, que aparece en otras versiones del mismo Morales, sin duda anteriores, del tema de la Pasión. Aparece así en las obras en las que, comenzando con la más temprana –la Piedad del retablo de la primitiva capilla del Sagrario de la catedral de Badajoz [fig. 17], de hacia 1563-1564²³– y continuando casi diez años después con la Piedad de la Academia de San Fernando [fig. 18], de hacia 1560, el Cristo está fuertemente sostenido por las manos de la Virgen, para evidenciar el peso del cuerpo muerto²⁴. En la versión de la Academia de San Fernando, que procedía de la iglesia de los jesuitas de Córdoba, ha desaparecido casi el paisaje, sustituido por un fondo negro, en el que queda sólo la referencia a los árboles secos del Gólgota, sobre el que se destacan las figuras ya muy iluminadas. Están situadas ante la Cruz, de la que sólo se ve una parte, y las dos figuras, la Virgen y el Cristo, son ya de tres cuartos y no de cuerpo entero, como en la primera idea de Badajoz, que había tenido

23 Solís 1999, p. 312, n.º 1.3.

24 *Ibíd.*, p. 212, n.º 28.



17. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1563-1564
 Óleo sobre tabla. 111 x 83 cm
 Catedral de San Juan Bautista, Badajoz. Museo Catedralicio



18. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1560
 Técnica mixta sobre tabla. 126 x 98 cm
 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
 N.º inv. 612

claramente las dimensiones y la conclusión de una escena pensada para un retablo. En esta segunda variante de la Academia, destinada a la devoción privada y con las figuras de medio cuerpo, el Cristo está sentado a la izquierda de la Virgen, dirigidos el cuerpo y la cabeza hacia la derecha de la composición. Una réplica, con variantes, de esta última versión, es la *Piedad* de la Colección Balanzó de Barcelona, a la que siguen varias más con esta misma disposición. Las réplicas y versiones de la *Piedad Balanzó*²⁵ son de calidad variable, que hacen pensar en copias e imitaciones del taller, algunas incluso de fecha posterior al siglo XVI. En todas ellas, la mano derecha de la Virgen, sobre el pecho del Cristo, sigue el esquema que se aprecia en el dibujo subyacente de la versión del museo de Bilbao, con el pulgar en vertical respecto al eje de la composición y el índice en un ángulo ligeramente oblicuo, mientras que el resto de los dedos tienen una disposición acorde con la posición de los dos primeros²⁶. De este modelo de composición, que surge de la dramática imagen de la Academia de San Fernando, existe una versión de gran delicadeza y expresividad, según la idea de las figuras de la Virgen y de Cristo de busto [fig. 19]. Es interesante su comparación con la tabla de Bilbao, al ser sin duda de fecha anterior, tanto por su exacta tipología en el contexto de las *Piedades* de Morales, que se estudia a continuación, como por el mayor interés en la representación de la materia, que se aprecia en el madero de la Cruz, en las lágrimas y en la mano de la Virgen, así como en la manga de su vestido, que introduce ade-

25 El archivo documental del Museo de Bellas Artes de Bilbao ha recopilado las numerosas versiones y réplicas de mayor o menor calidad de esa primera versión de *La Piedad*, que no se ha creído necesario recoger aquí, disponiéndose de esta información, si fuera necesaria, en el museo de Bilbao y en la más reciente bibliografía sobre Morales.

26 Sucede así en las réplicas de la antigua Colección Rodríguez Acosta, Palacio Episcopal de Madrid, catedral de Málaga, Museo del Prado, convento de las Teresas de Sevilla y convento de Pinto (Madrid), esta última de calidad muy fina. Todas ellas han sido ilustradas por Díaz Padrón 1968, pp. 19-20, figs. 2-7.



19. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1562-1565
 Óleo sobre tabla de nogal. 43,5 x 31 cm
 Fondo Cultural Villar-Mir, Madrid



20. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1568
 Óleo sobre tabla. 45 x 62,5 cm
 Colección Laia-Bosch

más un toque de rojo intenso en la escena. Más adelante, la materia se hará más abstracta y espiritual, y el colorido más sombrío, adecuado a la tristeza del momento. En esta versión, resulta de interés el velo blanco alrededor del rostro de la Virgen, sobre el que se ajusta el manto azul y cuyos pliegues realzan su palidez rosada, separándola así, además, hábilmente del cuerpo del Cristo y subrayando el contenido movimiento de ella hacia su hijo, cuyo cuerpo muerto va a besar²⁷. Además, se ha conocido la existencia de otra versión, hasta ahora inédita, en una colección particular [fig. 20], que combina la posición de la Virgen de la obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao con la de la tabla central del tríptico del Museo del Prado [fig. 21], pero presenta una nueva idea para las manos de la Virgen, hasta ahora no utilizada en otras obras de Morales de esta iconografía. La mano derecha de la Virgen señala aquí con elocuencia teatral a Cristo muerto, dirigiendo activamente la atención del espectador, en este caso del devoto ante el cuadro, a la injusta muerte de su hijo.

La Piedad de Bilbao tiene un detalle de interés con respecto a las dos versiones, sin duda anteriores, de Badajoz y de la Academia de San Fernando, como es el cambio de la mano de la Virgen, revelado ahora por el estudio de infrarrojos. Confirma, si no fuera sólo por su elevada calidad técnica, la autoría de Morales y su sabio «arrepentimiento», al cambiar directamente sobre la tabla su primera idea compositiva. Se dio cuenta, sin duda, de que debía modificar ahora la posición de la mano, abandonando la idea del dedo pulgar en vertical estricta con respecto al cuerpo de las versiones anteriores. Aparecía aún así en el dibujo subyacente, pero al haber cambiado decisivamente la escena y su sentido religioso, el Cristo no necesitaba ya la

27 Procede, al parecer, de la antigua colección del escocés William Stirling y se adquirió en subasta en Gran Bretaña (Sotheby's, Londres, 14 de enero de 2000, lote 63), donde se han vendido la mayoría de las obras de Morales, como sucedió también con la Piedad de la Colección Laia-Bosch [fig. 20], lo que indica el aprecio actual del artista en el ámbito internacional. Una réplica de la Piedad que fue de Stirling apareció recientemente en el mercado madrileño (Fernando Durán, 27 de mayo de 2009, lote 270, óleo sobre tabla. 56,5 x 41 cm).



© Material protegido

21. Luis de Morales (c. 1520-1586)

La Piedad, San Juan y la Magdalena, c. 1563

Técnica mixta sobre tabla de nogal. 80 x 55 cm (tabla central); 84 x 28 cm (tablas laterales)

Museo Nacional del Prado, Madrid

N.º inv. P7714

presión extremada de la mano de la Virgen. Así lo habría exigido la posición original, que debía corresponder a la fuerza ejercida para sostener el peso de su hijo muerto, que se escurría de sus brazos, lo que provocaba que, en ocasiones, el pulgar incluso se marcara con una huella profunda en la carne muerta, como en la versión de la Academia de San Fernando. Mantenía aquí, sin embargo, con respecto a la versión primera de la catedral del Badajoz, a Cristo en la misma dirección, sentado a la derecha de la Virgen, y con su cuerpo y cabeza dirigidos de tres cuartos a la derecha, alejándose con ello de la variante posterior de la Academia de San Fernando y de sus numerosas réplicas, que presentaban el cuerpo desnudo sentado a la izquierda.

La mano de la Virgen con el dedo pulgar en vertical era, además, semejante a la de la Sagrada Familia de la Hispanic Society, dispuesta allí para sujetar también convenientemente el cuerpo del Niño. En la versión de Bilbao, seguramente la de fecha más tardía de las imágenes de este tema, por su exquisita perfección y su delicada y contenida expresividad, la primera disposición de la mano, mostrada por el dibujo preparatorio subyacente, tratando de ejercer sobre el cuerpo de Cristo la misma fuerza de las versiones anteriores, era ahora innecesaria. Cambió por ello el artista la posición de los dedos. El pulgar está ahora más inclinado, formando un ángulo más agudo con respecto al índice, habiéndolo dirigido, además, exactamente hacia el centro de la base del cuello de Cristo, donde se unen los dos ramales del músculo esternocleidomastoideo. El brazo de la Virgen forma ahora la base del triángulo que define la composición. La bella y hábil disposición que tiene ahora la mano derecha iluminada lleva la mirada del espectador, a través del camino luminoso establecido por el dedo pulgar inclinado, hacia el cuello, y de éste, por medio de los músculos acentuados por la luz, hacia su dolorida cabeza. La mano izquierda de la Virgen la sostiene con extraordinaria delicadeza, y sus dedos sortean las agudas espinas clavadas aún en la frente y entre el pelo. Es la

única Piedad del artista que presenta la crudeza del tormento de la corona, que marca su condición de rey, pero también el precio de la redención, y exhorta a la humildad. Aunque ha sido ya retirada, quedan aún espinas clavadas en la frente, la sangre derramándose fresca de las heridas, y no sólo las llagas reseca producidas por aquéllas. En esta primera versión del tema concebida con el Cristo en esta nueva posición, la cabeza de la Virgen se inclina al lado contrario de la del Cristo, en un gesto nuevo con el que Morales acentúa el dolor íntimo de la figura. Lo expresa contraponiendo con magistral arquitectura ambas cabezas, que no están en riguroso paralelo —como, por ejemplo, lo estarán en la versión, más esquemática y sencilla, del Museo del Prado [fig. 21]²⁸—, sino en una línea quebrada y contrapuesta, que conmueve profundamente a quien medita ante el cuadro sobre el hecho narrado. Los delicados gestos de las manos de la Virgen tienen un eco en la expresión de su rostro, y su intenso dolor se transmite sólo, teñido ahora de profunda resignación, que es el ejemplo que da aquí al devoto, por el dibujo preciso de sus cejas alzadas y por la boca entreabierta que anuncia el llanto, en un estudio perfecto del sentimiento de tristeza interior, apenas esbozada. La Virgen se ha fundido aquí con la Cruz, y sus brazos, que acogieron al Niño dormido, como anuncio de su futura muerte, han tomado ahora el lugar de los brazos de la Cruz, con esa idea típicamente cinquecentista de asociar la infancia de Jesucristo con su Pasión²⁹. Por eso, sitúa Morales su figura erguida y apoyada sobre aquélla, convertida ahora en trono verdadero, cuyas vetas ilumina poderosamente, marcando además su arista, aquí hábilmente presentada sin entrar en conflicto con la cabeza de la Virgen, como sucede en la versión del Prado, y con la misma intensidad con la que, un siglo después, marcaría Velázquez el bastidor iluminado del lienzo de *Las meninas*. Morales había tanteado ya una disposición similar de la Virgen con respecto a la Cruz en otra exquisita Piedad que ha de ser contemporánea, aunque anterior a la de Bilbao, conservada en la parroquia de San Pedro y San Pablo de Polán, en Toledo [fig. 22]³⁰. En ella, la Virgen inclina la cabeza hacia la izquierda, del mismo modo que en la versión aquí estudiada, habiendo usado, sin embargo, el pintor un velo blanco que define y valora la finura del óvalo de su rostro. Su mano sigue la disposición de las primeras versiones del tema, con el pulgar en vertical, que aquí va dirigiendo la vista del espectador a través del hilo de sangre sobre el hombro de Cristo hacia su cabeza y a la de la Virgen, que cierra el triángulo compositivo. El cuerpo del hijo está ahora de frente, en un escorzo audaz que acentúa con realismo la violencia de su muerte a través de los ojos y de la boca entreabierta, exangüe y descolorida, en una visión de los dientes y de la lengua que se podría comparar con ejemplos de la pintura moderna, pensada para acentuar la naturaleza humana de Cristo. El rostro de frente, con los ojos y la boca entreabiertos, los labios cárdenos y los regueros de sangre de las espinas, parece tener un eco de la figura del Cristo muerto en la magnífica tabla del Descendimiento de Van der Weyden [fig. 23], que estaba en la capilla de El Pardo ya en 1564, cuando figura en los inventarios reales, y más tarde, a partir de 1574, en El Escorial. No hay seguridad alguna de que Morales la viera, aunque sí pudo hacerlo en 1570, cuando fue llamado a la corte por Felipe II, en cuyo caso estas composiciones serían algo posteriores a esa fecha, lo que no es imposible en la indeterminación que aún existe en su cronología. Es interesante subrayar, en cualquier caso, que las delicadas facciones de su Cristo son de carácter más gótico que el naturalismo potente y avanzado de la figura del pintor flamenco.

De la Piedad del museo de Bilbao se conocen sólo tres réplicas, aunque no todas deben de ser del propio Morales. Una, de calidad media, se exhibió a mediados del siglo pasado en la City Art Gallery de Leeds [fig. 24], en Inglaterra³¹. Pintada sobre lienzo, procede de las obras adquiridas en España en el siglo XIX por el coleccionista escocés William Stirling. Acompañan a las figuras principales, dentro del mismo espacio,

28 Adquirido en 1998. Véase Valladolid 1998.

29 Gué Trapier 1956, pp. 26-27.

30 Solís 1999, pp. 254-255.

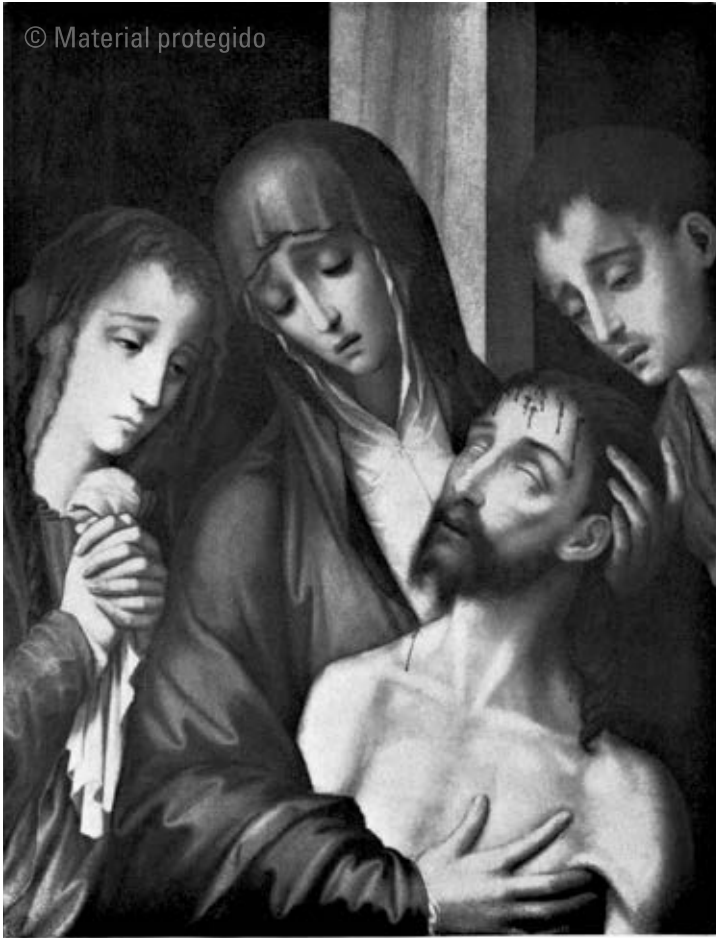
31 Publicada por Angulo 1950, p. 254. Recogida por Gaya Nuño 1961, p. 45, n.º 39.



22. Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, c. 1563
Técnica mixta sobre tabla. 90 x 66 cm
Iglesia de San Pedro y San Pablo, Polán, Toledo



23. Roger van der Weyden (c. 1399/1400-1464)
El Descendimiento, c. 1435
Óleo sobre tabla. 220 x 262 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P2825
Detalle



24. Atribuida a Luis de Morales (c. 1520-1586)
La Piedad, después de 1568
Óleo sobre tabla. 78 x 62 cm
Localización actual desconocida (anteriormente
depositada en Leeds City Art Gallery)

las de San Juan y la Magdalena, a ambos lados. Ni que decir tiene que la mano de la Virgen sobre el pecho sigue ya la posición visible, la definitiva, de la mano de la tabla de Bilbao, aunque su autor la ha situado sin mucho cuidado, más a la derecha, al no haber entendido la intensidad expresiva y el naturalismo en la actitud que buscó Morales con su cambio³². Existe una variante del original de Bilbao en que la Virgen inclina la cabeza hacia el cuerpo del Cristo, aunque muy alejada de él. La mano, cubierta en parte por un paño blanco, como la versión invertida del Palacio Arzobispal de Madrid³³, tiene la disposición de los dedos de la tabla de Bilbao, lo que indica que se siguió en ella ese modelo, conjugándolo con el del Palacio Arzobispal³⁴. La mejor de las réplicas de la tabla de Bilbao es, sin duda, la que guarda el Museo del Prado [fig. 21], citada anteriormente. Pintada asimismo sobre una tabla de madera de nogal, de dimensiones ligeramente mayores que la de Bilbao, está aún dispuesta en su forma original de tríptico, que pudo tener asimismo la que aquí se estudia, aunque en su caso, a diferencia de la versión de Leeds, las figuras de San Juan y la Magdalena ocupan las alas laterales del tríptico devocional. El color de la versión del Prado es más claro y las figuras algo más rígidas, siguiendo en la Virgen la posición final de la mano de la tabla de Bilbao, lo que indicaría

32 Una segunda copia, de menor calidad, sólo con las dos figuras y dando menor importancia al leño de la Cruz, de cuyos brazos pende el lienzo del sudario, y con la mano asimismo en su versión final visible en la de Bilbao, perteneció a la Colección Angulo, en Madrid.

33 Solís 1999, pp. 221-222, n.º 32.

34 Procedente de una colección francesa, se encuentra en la actualidad en Adam Williams Fine Arts Ltd., Nueva York. Su técnica es óleo sobre tabla, y sus medidas, menores a las de la obra de Bilbao (55,4 x 42,5 cm). Es bastante curioso el modo en que se marca el pecho de la Virgen bajo las telas, advirtiéndose perfectamente su anatomía, algo chocante, en contra del decoro de esa imagen dolorosa en la pintura de Morales. Véase también nota 25.

que su autor, que pudo ser el propio Morales o alguno de sus discípulos directos³⁵, se basó en esta obra cuando ya estaba finalizada, pero inclinando la cabeza de la Virgen, en paralelo con la de su hijo, como se decía más arriba.

El tema de la Quinta Angustia, tratado aquí magistralmente por Morales en todos sus aspectos, compositivo, expresivo y canónico, aparece en la literatura religiosa del siglo XVI, y justamente por autores cercanos a San Juan de Ribera, como Juan de Ávila y Luis de Granada. San Juan de Ávila, jesuita, recordaba a los fieles las ideas de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, advirtiéndoles de que «la pasión se ha de imitar lo primero con compasión y sentimiento aun de la parte mas sensitiva y con lágrimas». Fray Luis de León, sin embargo, uno de los maestros más admirados por el mentor de Morales, en su *Libro de la oración y meditación*, avanzaba hacia un dramatismo exacerbado en su descripción de la muerte de Cristo y de la escena capital de la Quinta Angustia, que no concuerda claramente con el dramatismo contenido del artista, sobre todo en la Piedad de Bilbao: «Abrázase la Madre con el cuerpo despedazado de su Hijo, apriétalo fuertemente en sus pechos, para sólo esto le quedaban fuerzas, mete su cara entre las espinas de la sagrada cabeza, júntase rostro con rostro, tíñese la cara de la Madre con la sangre del Hijo y riégase la del Hijo con las lágrimas de la Madre»³⁶. La íntima y silenciosa tristeza de la Virgen y la descripción del hijo muerto en la Piedad del museo de Bilbao parecen estar más cerca de la elegíaca recreación que aún en el siglo XVI hacía de ese asunto el poeta y humanista fray Íñigo de Mendoza (c. 1425-c. 1507). Su *Lamentación a la quinta angustia, quando Nuestra Señora tenía a Nuestro Señor en los brazos*³⁷ tiene estrofas de dolor contenido, altamente poético, cercanas a la Piedad de Morales, en la que parece escucharse, además, la profundidad de la música sacra del tiempo:

Los ángeles excelentes
se sientan de mi ventura,
inclinen su hermosura
a mis lágrimas presentes
desleídas en tristura...
Agora me vuelvo a ti,
fijo de color mortal,
con pena muy desigual,
muerto y matado de mí,
vencida de ageno mal;
la gracia de que muy llena
el arcángel me dexara,
mudada la sufro en pena
en mirar tu vista buena
sin la lumbre de tu cara.

35 Solís 1999, pp. 200-201, n.º 22. Bäcksbäcka 1962 (pp. 107, 209) la consideraba de taller, aunque se atribuye a la mano del pintor. La tabla de madera nogal, como la de Bilbao, parece señalar, en cualquier caso, que salió del círculo inmediato de Morales.

36 Rodríguez G. de Ceballos 1987, p. 199. Véase asimismo Sánchez-Mesa 1991. Du Gué Trapier no advierte justamente la relación con el texto de fray Luis de Granada (Gué Trapier 1956, pp. 29-30).

37 Mendoza 1968, pp. 215-222.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo 1950

Diego Angulo Íñiguez. «Una "Piedad" de Morales en Ledston Hall (Inglaterra)», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 91, 1950, p. 254.

Bäcksbäcka 1962

Ingjald Bäcksbäcka. *Luis de Morales*. Helsinki, 1962.

Barrio 2002

José Luis Barrio Moya. «Pinturas de Luis de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII», *XXX Coloquios Históricos de Extremadura : homenaje póstumo a Juan Antonio de la Cruz Moreno, Trujillo, 24-30 de septiembre de 2001*. Trujillo : Centro de Iniciativas Turísticas de Trujillo, 2002, pp. 45-56.

Benito Doménech 1995

Fernando Benito Doménech. «Sebastiano del Piombo y España», *Sebastiano del Piombo y España*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 1995, pp. 76-78.

Díaz Padrón 1968

Matías Díaz Padrón. «Nuevas tablas del Divino Morales y del Maestro del Portillo», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*. 7. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1968, pp. 17-24.

Esteban 1995

Juan Francisco Esteban Lorente. «La naturaleza humana de Jesucristo, por Luis de Morales», *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, pp. 253-266.

Galilea 1994

Ana Galilea Antón. «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekarria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994, pp. 7-42.

Gaya Nuño 1961

Juan Antonio Gaya Nuño. *Luis de Morales*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1961.

Gué Trapier 1956

Elizabeth du Gué Trapier. *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*. [Separata Offprint]. Badajoz : Diputación Provincial de Badajoz, 1956 (ed. original, Elizabeth du Gué Trapier. «Luis de Morales y las influencias leonardescas en España», *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, t. IX, n.º 1-4, enero-diciembre 1953, pp. 653-684.).

Maestros antiguos y modernos... 2001

Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001 (ed. en euskera, *Antzinako maisuak eta maisu modernoak Bilboko Arte Eder Museoaren bildumetan*; ed. en inglés, *Ancient and Modern Masters in the Collection of the Bilbao Fine Arts Museum*).

Marías 1992

Fernando Marías. «Luis de Morales "El Divino"», *Cuadernos de Arte Español*, n.º 16. Madrid : Historia 16, 1992.

Mena 2003

Manuela Mena Marqués. «El Greco : la "Fábula" o "Alegoría moral"», *El Greco*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores ; Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 2003, pp. 335-361.

Mendoza 1968

Fray Íñigo de Mendoza. *Cancionero*. Julio Rodríguez-Puértolas (ed.). Madrid : Espasa-Calpe, 1968 (1ª ed., Zamora : Antón de Centenera, c. 1483).

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999

Museo de Bellas Artes de Bilbao : maestros antiguos y modernos. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa = Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 1999.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en inglés, *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Palomino 1988

Antonio Palomino de Castro y Velasco. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid : Aguilar, 1988 (1ª ed., Madrid : Suc. Ant. de Bedmar, 1715 (vol. I)-1724 (vol. II)).

Pérez Sánchez 1974

Alfonso E. Pérez Sánchez (ed.). *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*. [Cat. exp., Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes]. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1974.

Rodríguez G. de Ceballos 1987

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. «El mundo espiritual del pintor Luis de Morales : en el IV centenario de su muerte», *Goya. Revista de Arte*, Madrid, n.º196, enero-febrero, 1987, pp. 194-203.

Sánchez-Mesa 1991

Domingo Sánchez-Mesa Martín. «Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen : el valor de la imagen como elemento de persuasión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, t. 4, n.º 7, 1991, pp. 167-185. (Actas de los II Coloquios de Iconografía, Madrid, mayo 1990).

Solís 1999

Carmelo Solís Rodríguez. *Luis de Morales*. Badajoz : Fundación Caja de Badajoz, 1999.

Torres 1975

José María Torres Pérez. *Las complejas fuentes de inspiración en la pintura de Luis de Morales*. Badajoz : Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1975.

Valladolid 1998

Felipe II : un monarca y su época : las tierras y los hombres del rey. [Cat. exp., Valladolid, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.