

DIPUTACION PROVINCIAL DE BADAJOZ  
INSTITUCIÓN DE SERVICIOS CULTURALES  
PUBLICACIONES

---

Las complejas fuentes de inspiración en la  
pintura de Luis de Morales

POR

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ

BADAJOZ

1975



**LAS COMPLEJAS FUENTES DE INSPIRACIÓN EN LA  
PINTURA DE LUIS DE MORALES**

*Se han impreso  
veinticinco ejemplares*

DEPÓSITO LEGAL, SEP BÀ-14-1958

---

BADAJOS.-IMPRESA DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

DIPUTACION PROVINCIAL DE BADAJOZ  
INSTITUCIÓN DE SERVICIOS CULTURALES  
PUBLICACIONES

---

Las complejas fuentes de inspiración en la  
pintura de Luis de Morales

POR

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ

BADAJOZ  
1975



---

Luis de Morales nace en Badajoz hacia 1550 y su muerte debió acontecer en la última década del siglo. La complejidad de su arte nos lleva a hacer un largo recorrido por Castilla, Andalucía, Portugal, Extremadura, Italia y Flandes, tratando de dilucidar las fuentes inspiradoras de su pintura.

Un pintor tan estático y repetido como es Morales, ofrece serias dificultades a la hora de establecer etapas en su obra, aún así, consideramos tres:

1. Formación..... 1532 - 1545
2. Primeros trabajos . . . . . 1545 - 1560
3. Plenitud y decadencia. . . . . 1560 - 1580

#### LAS INFLUENCIAS DE ESCUELA CASTELLANA

Morales en su juventud debió conocer la pintura del primer renacimiento hispano en obras castellanas del círculo toledano y vallisoletano. No descartamos la posibilidad de que nuestro pintor conociese la pintura y técnicas de Francisco de Comontes, Correa y Berruguete, influenciados de la pintura italiana de los grandes maestros: Leonor, Miguel Angel y Rafael.

Francisco de Comontes, es pintor toledano, formado en el taller de Juan de Borgoña. Aquí adquirió las influencias flamencas, mas pronto se decide por el gusto italiano, derivando hacia el estilo de Rafael. Su actividad se centra en el segundo tercio del siglo.

Correa, pintor toledano, gusta de lo rafaelesco. Contemporáneo de Comontes, mantiene un estilo semejante, siendo difícil distinguir la obra de ambos. Algunos historiadores pensaron que los italianismos de la pintura de Morales procederían de Correa, entre ellos Tormo (1). «La Asunción», de Luis de Morales, en el retablo de Arroyo de la Luz y la del Museo del Prado son relacionables con la del mismo asunto y Museo del pintor Correa.

Berruguete, es quizás, el más manierista, sus figuras son alargadas, predominando en ellas los escorzos al gusto miguelangelesco. Su estilo es prolongado por sus seguidores, Villoldo y Antonio Vázquez, también de la primera mitad de siglo. El último, monótono y correcto presenta algunas coincidencias con Morales en «La Asunción», de la Colección Badrinas de Barcelona. Pérez Sánchez cree que Morales conocería a Berruguete en Toledo y no en Valladolid, y establece algunas relaciones entre el retablo de Arroyo, de Morales, y el de Santa Ursula de Toledo, de Berruguete (2).

Algunos autores han querido ver en Morales arcaísmos góticos y han pretendido justificarlos a través del conocimiento que de estos pintores castellanos tenía nuestro pintor. Gaya Nuño niega la existencia de este goticismo en el pintor extremeño, al que ve atento «a las bogas renacentistas de su siglo» y no acepta que la pintura de Comontes y Correa tenga «dejos gotizantes» (3). Además, Luis no sigue directamente a esta escuela; los conocimientos que de este arte tiene no van a ser más decisivos que los de la escuela sevillana o portuguesa.

#### LAS INFLUENCIAS DE ESCUELA SEVILLANA

Los problemas de la formación de Luis de Morales son arduos y difíciles. Palomino (4) lo cree formado con Pedro de Campaña en Sevilla; la teoría no es desechable, pues las notas flamencas

(1) «Todo lo que hay en Morales que nos sabe a leonardesco lo debió recibir por conducto de Fray Juan de Correa»; ver Tormo, Elías, *Varios estudios de Arte y Letras. Desarrollo de la pintura española del xvi*. Madrid, 1902, pág. 124.

(2) Pérez Sánchez, Alfonso E. *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*. Madrid, 1974, cfr. págs. 26 y 36.

(3) Gaya Nuño, José Antonio. *Luis de Morales*. Madrid, 1961, cfr. pág. 30



e italianas de su arte están presentes en Morales. El gusto por lo dramático, los contrastes de luz, el uso de ciertos colores, de un marcado dibujo y las composiciones de grupos del retablo del «Mariscal» en Sevilla, año 1555, están también presentes en el retablo de Arroyo de la Luz, donde se menciona en 1560 a Antonio de Alfán (5), pintor sevillano que colaboró con Campaña en el mencionado retablo. «La Presentación» de Morales en Arroyo, denota algún parentesco con «La Purificación» de Campaña, en la catedral de la capital andaluza, apreciable en el verticalismo y composición de figuras, así como en la actitud del sacerdote.

Luis de Vargas, pintor sevillano, también está presente en la obra de Morales. Las agrupaciones de figuras en número verdaderamente llamativo, el gusto por lo romano de Rafael y Miguel Angel, del retablo de «La Gamba», en la catedral de Sevilla, son apreciables en su pintura, quizá de manera especial en las tablas de la Pasión del retablo de Arroyo de la Luz.

La proximidad de Badajoz y Sevilla y la juventud de Luis de Morales, en los años de primera formación, son una nota de peso para considerar a la hora de hablar de viajes, por parte del pintor extremeño a la capital andaluza. Morales conoció a Campaña en Sevilla; la teoría de Antal (6) de que se conocieron en Italia aunque sugestiva nos parece improbable a todas luces.

#### LAS INFLUENCIAS DE ESCUELA PORTUGUESA

Se ha querido ver en Luis de Morales una primera formación portuguesa. La proximidad de Badajoz con el país vecino podría apoyar esta formación lusitana, nada descartable. Si viajó a Sevilla también pudo hacerlo a ciudades portuguesas, dadas las cortas

---

(5) Criado Valcárcel, V. *Luis de Morales en Arroyo de la Luz*, en REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS, 1963, cfr. pág. 526.

(6) «A base de su estilo... parece posible que Morales conociese a Campaña en Italia, y que mientras estudiaba con artistas italianos, también aprendió del viejo pintor flamenco. De ser así, el viaje de Morales a Italia debe atribuirse al año 1529, fecha que estilísticamente es plausible y compatible también con la cronología de sus obras, si la tradición de haber nacido en 1509 es correcta. «Ver Antal, F. *The master of the Stockholm Pieta*». En the Burlington Magazine, XCII: 1950, pág. 272.

distancias existentes. Además, la presencia del pintor en Portugal es un hecho contatable en Berjano, Covarsí, Sambricio y Tormo (7), quienes se inclinan por esta primera formación portuguesa. Pero, es quizás, Gaya Nuño quien advierta con mayor claridad esta presencia de lusitanismos en el arte de Morales. Entre otras cosas dice: «la indudable parentela que guarda el definido estilo moralesco con mucha obra manierista de la escuela portuguesa apunta precisamente hacia Frey Carlos, con todo lo que el estilo de este pintor enseña de saudade lusitana» (8), y prosigue mencionando a otros pintores portugueses, tales como: Gaspar Vaz, Vasco Fernández, de quienes cree entresacaría Luis el gesto acentuado del dolor y los signos de mayor amaneramiento, añadiendo: «el pintor con el que más coincide Morales con los lusitanos tal vez sea García Fernández» (9).

Ahora bien, Gaya, habla de coincidencias y no de dependencias y más se inclina a pensar que lo portugués haya sido el medio a través del cual Morales entrase en relación con la pintura flamenca llegada a Portugal. Y en cierto modo los italianismos y flamenquismos de la pintura de Luis coinciden con los del arte portugués.

(7) Berjano, Daniel. *El pintor Luis Morales*. Madrid s. a. cfr., pág. 73. Covarsí, Adelardo. *Actuaciones de Luis de Morales en Portugal*. En *REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS*, 1940, págs. 113-119, y 1941, págs. 57-68. Habla este autor de la formación de Morales en Evora, donde asimilaría a los maestros italianos y flamencos; cfr., 1940, págs. 114-115. Y cree que Morales fue a Portugal en el año 1534: «tal vez enviado por el obispo Suárez», suponiendo, que «debieron ser las primeras y más hondas emociones experimentadas por su delicado espíritu de artista»; cfr., 1941, págs. 59 y 60.

Sambricio, Valentín. *En torno al Divino Morales*. En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, de la Universidad de Valladolid, 1942, cfr., págs. 131-141. Supone en este trabajo el aprendizaje de Morales en Evora y habla de coincidencias con el arte portugués, estableciendo como fuente común para Morales y los pintores portugueses los grabados alemanes y las pinturas de artistas neerlandeses establecidos en Portugal.

Tormo, Elías; op. cit. cfr., pág. 120.

Antonio Rodríguez Moñino no admite esta formación portuguesa defendida especialmente por Covarsí y Sambricio, y sí habla de estancias de Morales en Portugal: Evora y Elvas en los años 1564 y 1576. Cfr. *Pintores badajozes del siglo XVI*. Badajoz, 1956. 160 págs.

(8) Gaya Nuño, J. A., op. cit., pág. 10.

(9) *Ibidem*, pág. 22.

Trapier (10) niega la formación de nuestro pintor en Portugal, sin duda, pensando que Portugal por sí solo no justifica la abundante presencia de italianismos en la pintura de Morales.

#### LAS INFLUENCIAS ITALIANAS Y FLAMENCAS

Son tan evidentes los italianismos en la pintura de Luis de Morales que nos hacen suponer algún viaje de él por Italia; mas la carencia de documentación escrita y el no haber seguido directamente a ningún gran maestro, sino a través de segundones, nos retrae de esta hipótesis.

Bäcksbacka admite en Morales relaciones con el renacimiento italiano, pero da por seguro que no viajó a Italia, y que al no salir de las fronteras españolas bien pudo haber recibido las influencias italianas a través de los pintores hispanos, sobre todo de Berruete en Toledo, de Campaña y Vargas en Sevilla (11).

Trapier tampoco da crédito al viaje de Morales a Italia, que Antal supuso hacia 1529 (12). Si aceptamos como fecha de nacimiento del pintor extremeño la del 1520, está claro que nueve años después no estaría recibiendo lecciones en Italia.

Los italianismos de su arte, Trapier los hace proceder del viaje de Morales a El Escorial (13), que hemos de suponer hacia 1565-70, en que comienzan a llegar pinturas italianas al Monasterio. Si Morales fue llamado por Felipe II, sería en estas fechas y no antes. La verdadera invasión de pinturas en el Escorial es con posterioridad al año 1574 (14). No podemos aceptar, por tanto, estas afirmaciones de Trapier. Además, Morales en estos años 1570-74, está ya próximo a la última década de su vida, viejo y temblón no pudo aprender de las pinturas llegadas a El Escorial. Lo mejor y más representativo de su producción en estas fechas

---

(10) Trapier, Elizabeth, *Luis de Morales and leonardesque influences in Spain*. Nueva York, 1953. Traducido por Sánchez Escribano. Badajoz, 1956. Cfr., página 18.

(11) Bäcksbacka, I. *Luis de Morales*. Helsinki, 1962. Cfr., págs. 19, 20, 21, 24 y 74.

(12) Cfr. Trapier, E., op. cit., páginas 18 y 19 y Antal, P., op. cit., pág. 272.

(13) Trapier, E, op. cit. cfr., págs. 21 y 23.

(14) Justí, Carl., *Estudios de Arte Español*, Madrid, s. s. cfr., vol. II, pág. 31.

había quedado ya muy lejano. Desde 1560, en que comienza el retablo de Arroyo de la Luz, Morales parece entrar en visos de decadencia.

Ahora bien, los italianismos de su arte son innegables. Los recuerdos de Rafael y Leonardo tampoco podemos ocultarlos. Pero su pintura está más próxima a Fra Bartolomeo, Beccafumi, Bellini, Luini, Pedrini, Piombo, Cesare de Sesto, etc. Con razón ya advertía Trapier que Morales no siguió directamente a ningún gran maestro, sino que «se contentó con el arte sin consistencia de los discípulos y entusiastas de Leonardo» (15).

El período más puramente italianizable de Luis de Morales hemos de situarlo en la segunda etapa de su arte, es decir, la más plena y recreativa que sigue al período de formación y que cronológicamente situamos entre 1545 y 1560. Las obras más representativas de esta etapa serían: «La Virgen del Pajarito», llena de italianismos y fechada en 1546, hoy en la iglesia de San Agustín, de Madrid, y posiblemente pintada para la parroquia de la Concepción, de Badajoz; «La Madonna della Purita», en San Pedro Mayor, de Nápoles, obra firmada y por tanto de juventud; «La Sagrada Familia», de Roncesvalles; «La Virgen con los Niños Jesús y Juan», de la Catedral Nueva de Salamanca, quizá copia de la anterior, y la larga serie de «Virgenes con Niño», entre otras, las del Museo del Prado, Madrid y Galerías Nacional de Londres, esta última puesta en relación por Trapier (16) con un bajorrelieve de mármol de la catedral de Badajoz, réplica del Desiderio de Sttigano en la Pinacoteca de Turín. Donde la composición es similar y las manos de la Virgen resultan idénticas. También de esta etapa italianizante son: «La Virgen de la Rueca», de la Hispanic Society de Nueva York, que Trapier (17) relaciona directamente con Leonardo, y la larga serie de «Cristo con la cruz a cuestas» en sus versiones de Uffizzi, de Florencia, colección Grasses, de Barcelona, Mayorga, de Madrid, etc., muy relacionadas y próximas a Sebastián del Piombo en sus «Jesús con la cruz a cuestas», del Museo del Prado y del Ermitage. También corres-

(15) Trapier, E., op. cit., pág. 19.

(16) Ibidem, pág. 26.

(17) Ibidem, cfr., págs. 27 y 28.

ponderían a este período las innumerables tablas de la «Piedad» y «Ecce Homo», más relacionables con Bellini y Pedrini que con los grandes maestros; las influencias flamencas tampoco están ausentes, sugeriéndonos éstas a Metsys y Gossaert. Las representaciones de Cristo con la cruz, Ecce Homos y Piedades, fueron muy repetidas en su producción y están presentes en la segunda y tercera etapa de su obra.

En «La Virgen con el Niño y Santos Juanes» de la iglesia parroquial de Valencia de Alcántara, encontramos el final de esta etapa moralesca más directamente relacionada con Italia. Esta «final» no tiene ruptura, pues italianismos afloran bajo flamenquismos, en el tercer período de su arte. En el retablo de Arroyo de la Luz, las tablas de la predella: «Cristo en la columna», «Ecce Homo», «San Juan» y «San Jerónimo», recuerdan al igual que el «Cristo del Descenso al Limbo», calidades leonardescas y miguelangelescas, si bien las actitudes y gestos proceden directamente de Flandes.

Elizabeth Trapier, la más fiel defensora de las influencias italianas en la pintura de Morales, no acierta a situar cronológicamente estas obras, pues las lleva a un período tardío y decadente en que Morales, ya viejo, no pudo producir lo más hermoso de su arte. «La Virgen con los Niños Jesús y Juan», de la Catedral Nueva de Salamanca, la cree inspirada en la «Sagrada Familia», de Luini, hoy en el Museo del Prado, y que llegó a El Escorial en 1574, diciendo que para la figura de la Virgen el artista dependió de Luini y que la expresión dulce, los ojos tornados, la cabeza vuelta, etc., «se han copiado del cuadro de El Escorial» (18). Lo mismo admite para la «Sagrada Familia» de la Hispanic Society de Nueva York y para las «Vírgenes con Niño», de Madrid, Londres y Lisboa, suponiendo que las terminaría Morales después de su viaje a El Escorial y relacionándolas directamente con la manera de hacer de Luini y no con Leonardo ni Rafael.

Nosotros, como ya hemos indicado, no podemos aceptar estas fechas, y las creemos anteriores a todos los retablos de Luis de Morales, documentados en Extremadura entre 1560 y 1568, de menor belleza y calidad. No debió viajar Morales por Italia, ni

---

(18) *Ibidem*, cfr., págs. 21 y 22.

tampoco aprendió los italianismos de su arte en El Escorial, como ya queda demostrado; éstos proceden en gran parte de las colecciones de grabados centroeuropeos y también directamente de la pintura flamenca.

El arte del pintor extremeño deja ver claros recuerdos de Memling, Metsys, Gossaert, Jan Joest, Joos y Cornelis van Cleve, Floris, etc. También Trapier admite calidades de escuela flamenca en la pintura de Morales, pero suponiéndolas adquiridas a través de lo italiano. «Italia, más que Flandes, fue la inspiración de...» (19).

Hoy hemos de suponer lo contrario, que los italianismos del arte de Morales deben proceder en gran parte de lo flamenco y que nuestro pintor recibiría a través de las colecciones de grabados de Durero, Schongauer, Pieter Coecke van Aelst, Carraglio, etcétera, y de los pintores extranjeros—en su mayoría flamencos—establecidos en Extremadura, Portugal y Sevilla. «Hacia mediados del siglo se concede cierta acogida a la invasión de remanistas flamencos. Era el tiempo en que los libros gremiales de Amberes inscribían 360 pintores y escultores, mientras las turbulencias religiosas hacían que decayese el gusto por los encargos de obras de devoción. Ningún terreno más favorable que la rica España, que no tenía exceso de buenos pintores de Italia, y aún era más católica» (20). Así vio Justi la invasión de pintores extranjeros en España. Rodríguez Moñino dio a conocer nombres de artistas flamencos en Badajoz, entre otros: Cornilvan Suerendoncq, procedente de Holanda; Daniel Horquines y Hans, de Bruselas (21). En Plasencia (Cáceres) hay también un grupo de pintores extranjeros: Juan de Flandes, hijo de otro Juan de Flandes, también pintor; Juan Flores, flamenco y vecino de Plasencia; Jorge de la Rúa, también flamenco, y un italiano, Mateo Vicente, al servicio del Duque de Alba. Todos ellos documentados en el retablo de la capilla nueva de la iglesia de San Nicolás, en el año 1561. De la presencia de artistas extranjeros en Sevilla nos habla Tubino (22), quien

(19) *Ibidem*, pág. 29.

(20) Justi, C. op. cit. cfr., pág. 151.

(21) Rodríguez Moñino, A., op. cit. cfr., pág. 151.

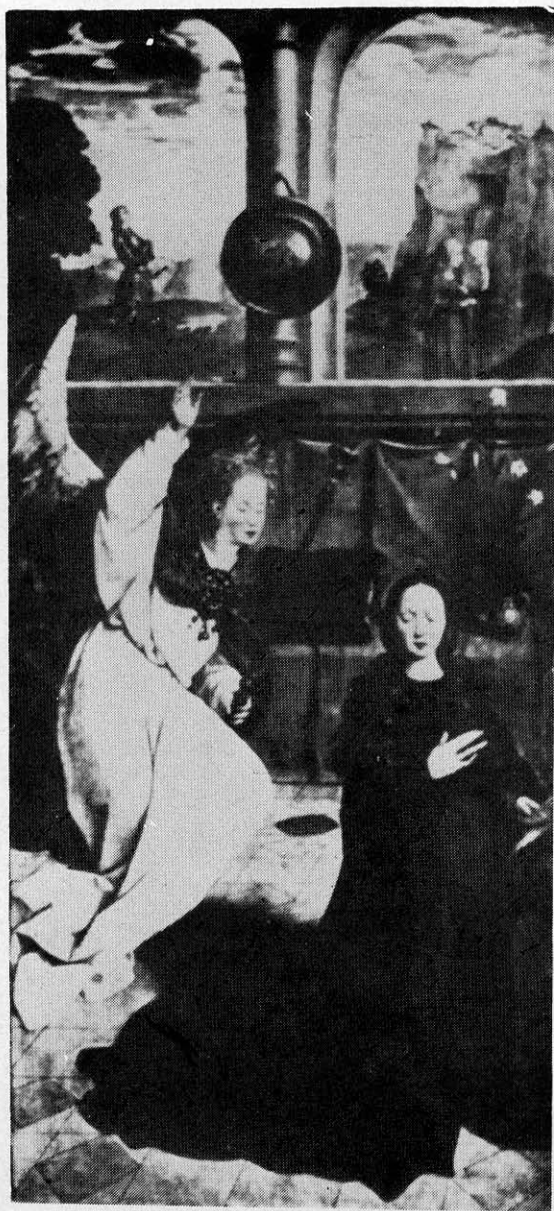
(22) Tubino, F. M. *El idealismo y el naturalismo en el arte pictórico español. Luis de Morales, llamado el Divino...* En Museo Español de Antigüedades. Madrid. VII (1876), cfr., pgs. 74 y 75.



«Anunciación» de Correa. Museo del Prado.







«Anunciación» de Jan Joest. Retablo de la iglesia de San Nicolás de Calcar.



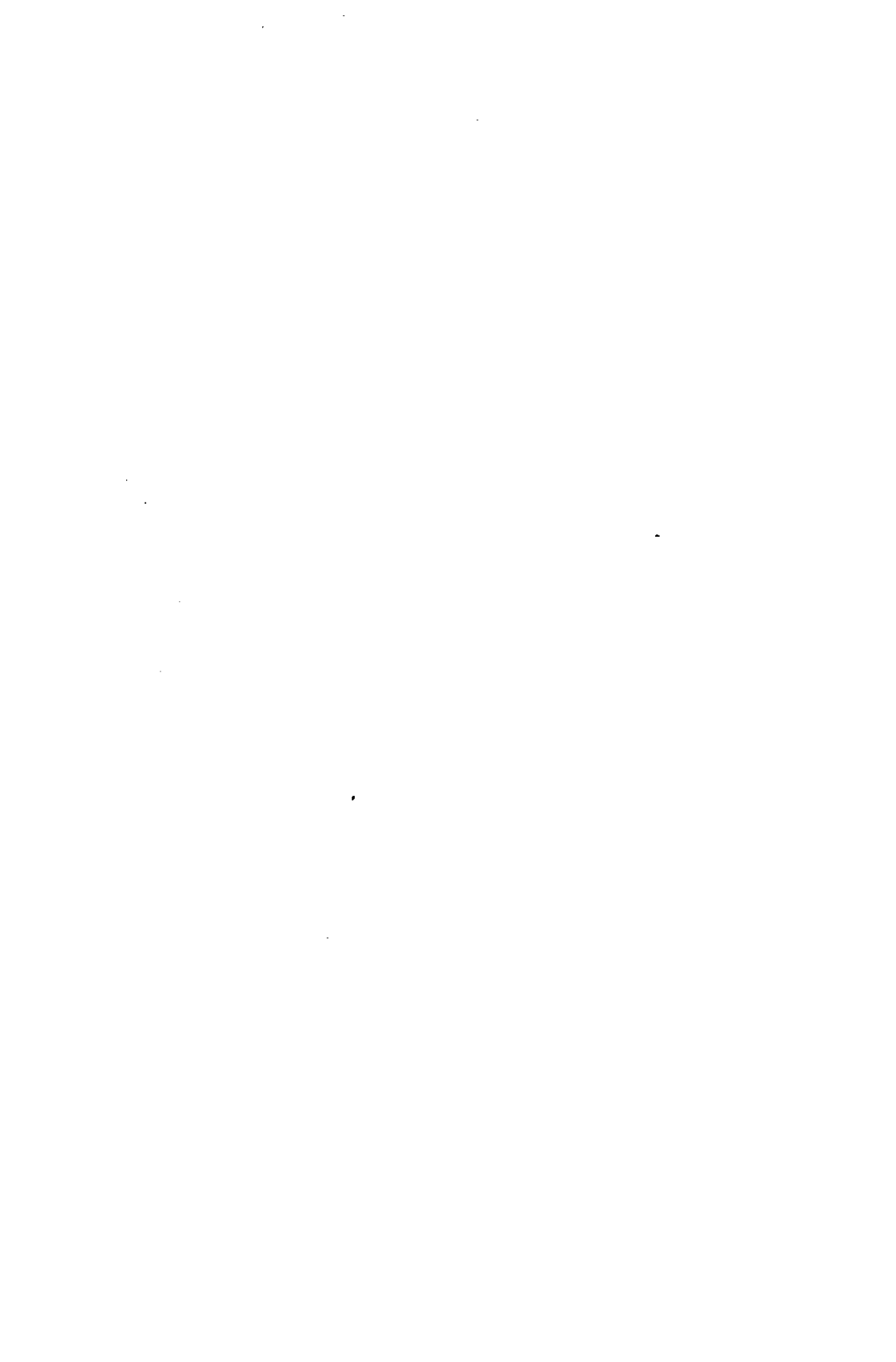


«Anunciación» de Luis de Morales. Retablo de Arroyo de la Luz.

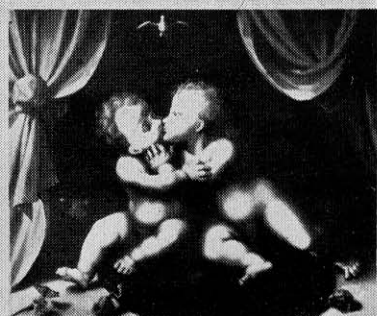
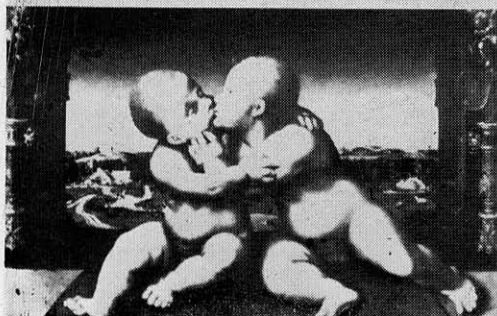
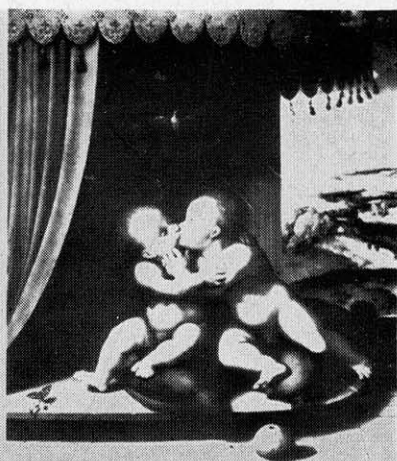
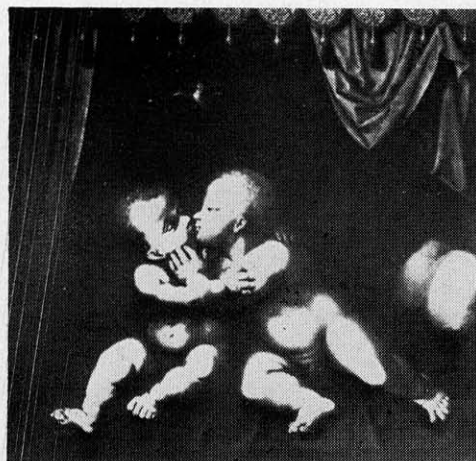




«Purificación» de Campaña. Catedral de Sevilla.







«Niños Jesús y Juan» de Joos van Cleve. 1.º Museo del Capodimonte, Nápoles. 2.\* Colección Bierbeek, Francia. 3.º Colección de Pinturas de la Casa Real de Mauricio, La Haya. 4.º Museo Pinacoteca de la Academia de Bellas Artes de Viena.







«Virgen con los Niños Jesús y Juan» de Luis de Morales. Catedral Nueva de Salamanca.





«Adoración de los pastores». De Cornelis van Cleve. Museo de Dresde.

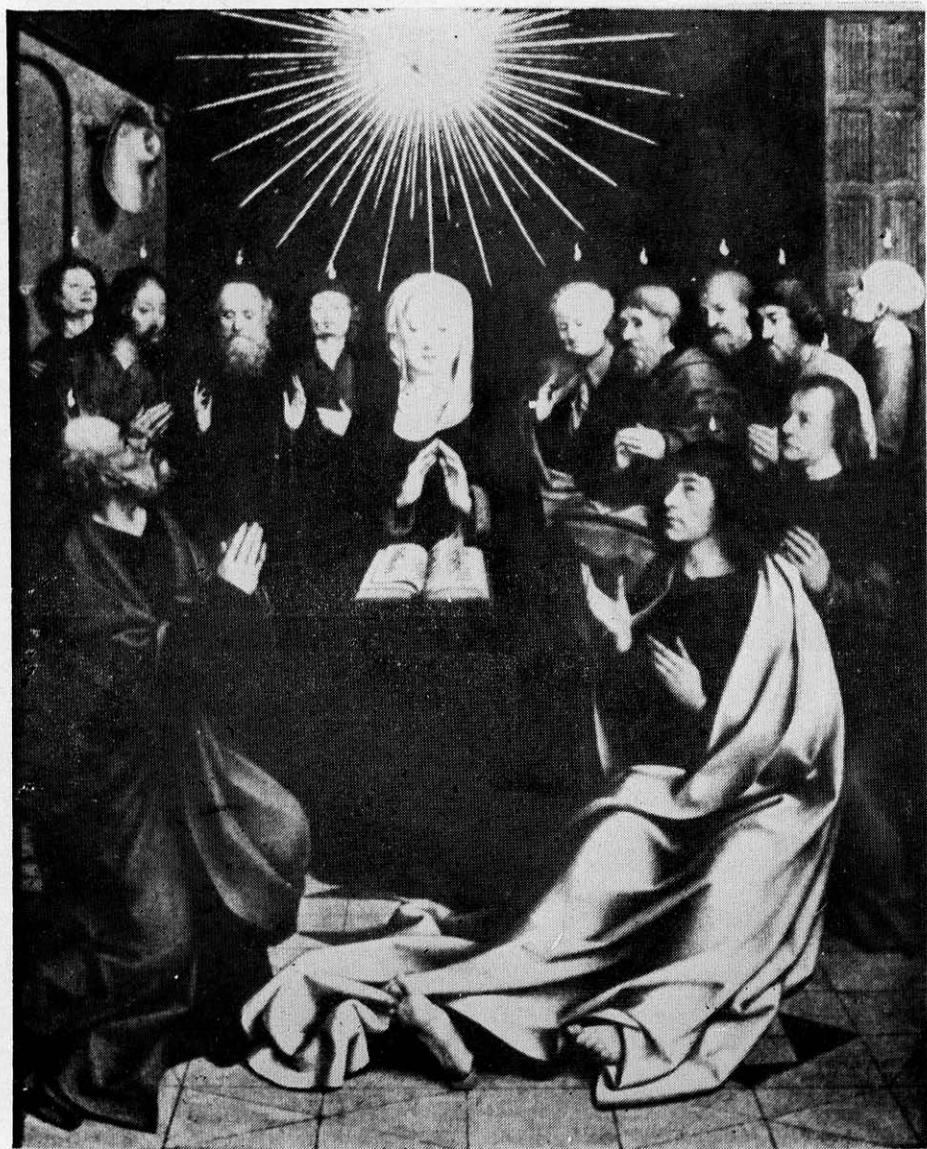




•Adoración de los pastores• de Luis de Morales. Retablo de Arroyo de la Luz.



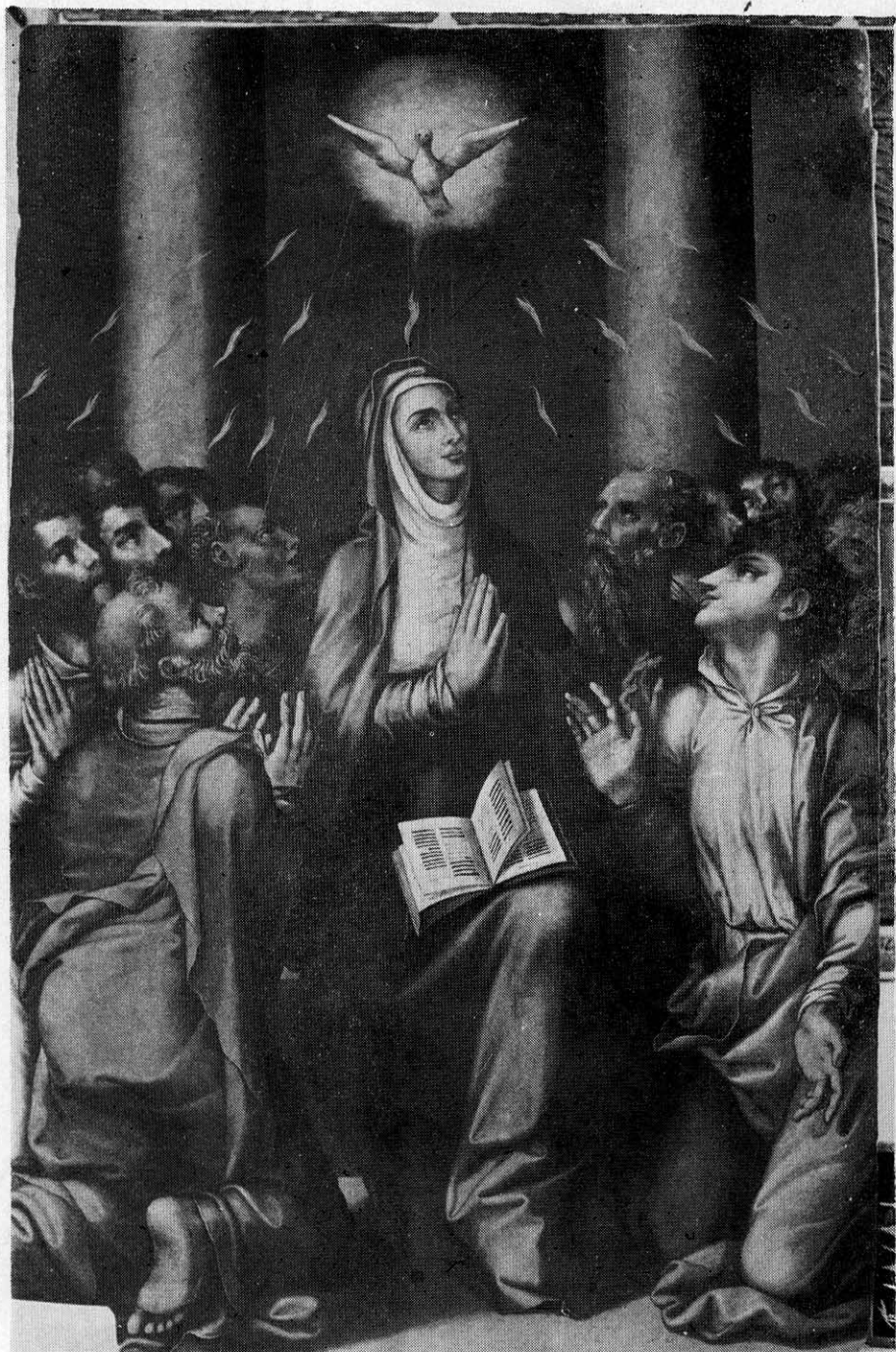




«Pentecostés» de Jan Joest. Retablo de la iglesia de San Nicolás de Calcar.







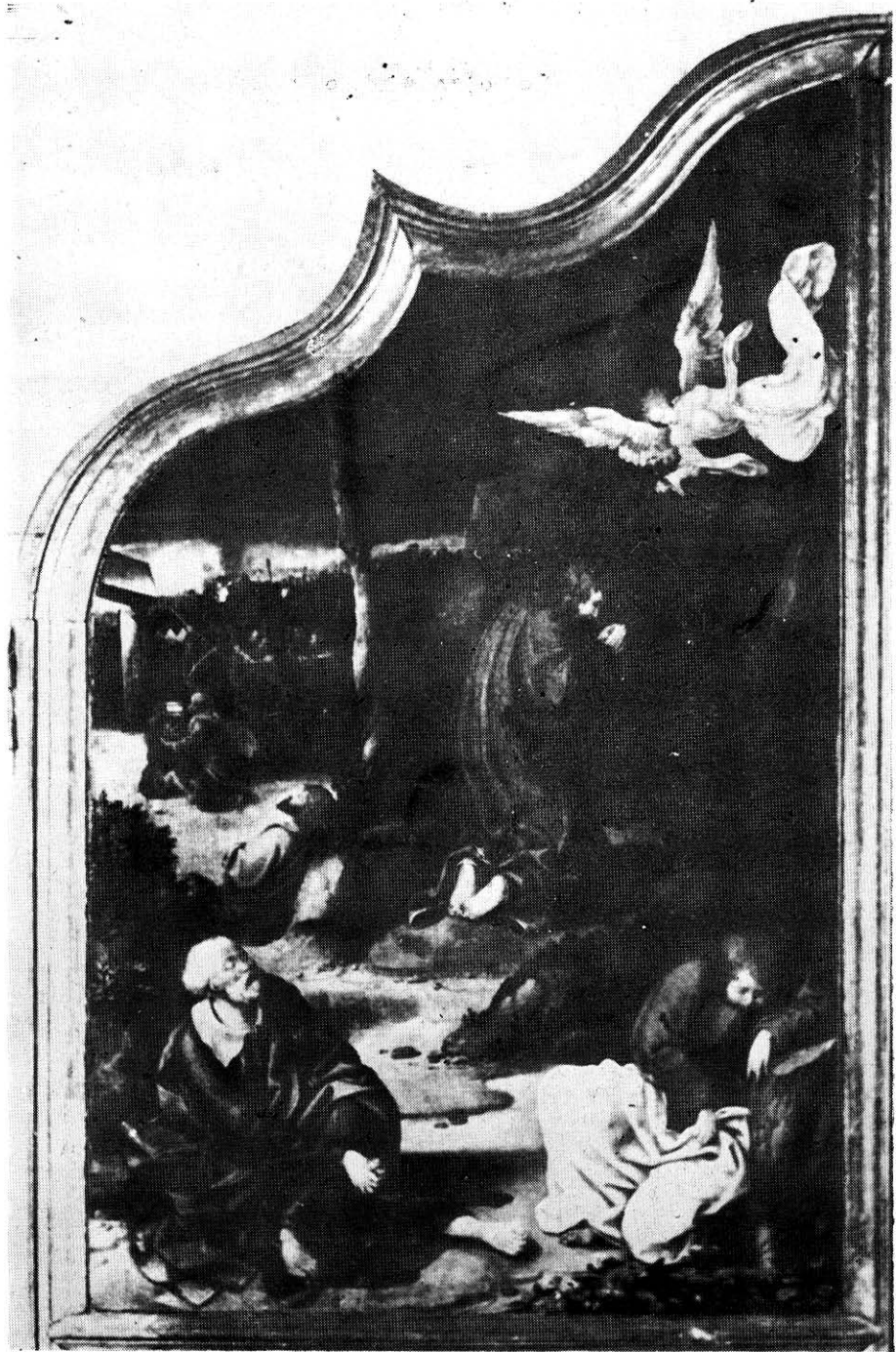
«Pentecostés» de Luis de Morales. Retablo de Arroyo de la Luz.





«Cristo en el monte de los Olivos» de Durero. Serie: Pasión de grabados en cobre.





«Cristo en el monte de los Olivos» de Joos van Cleve. Retablo Reinhold.  
Museo Nacional de Varsovia.







«Oración en el Huerto» de Luis de Morales. Retablo de Arroyo de la Luz.

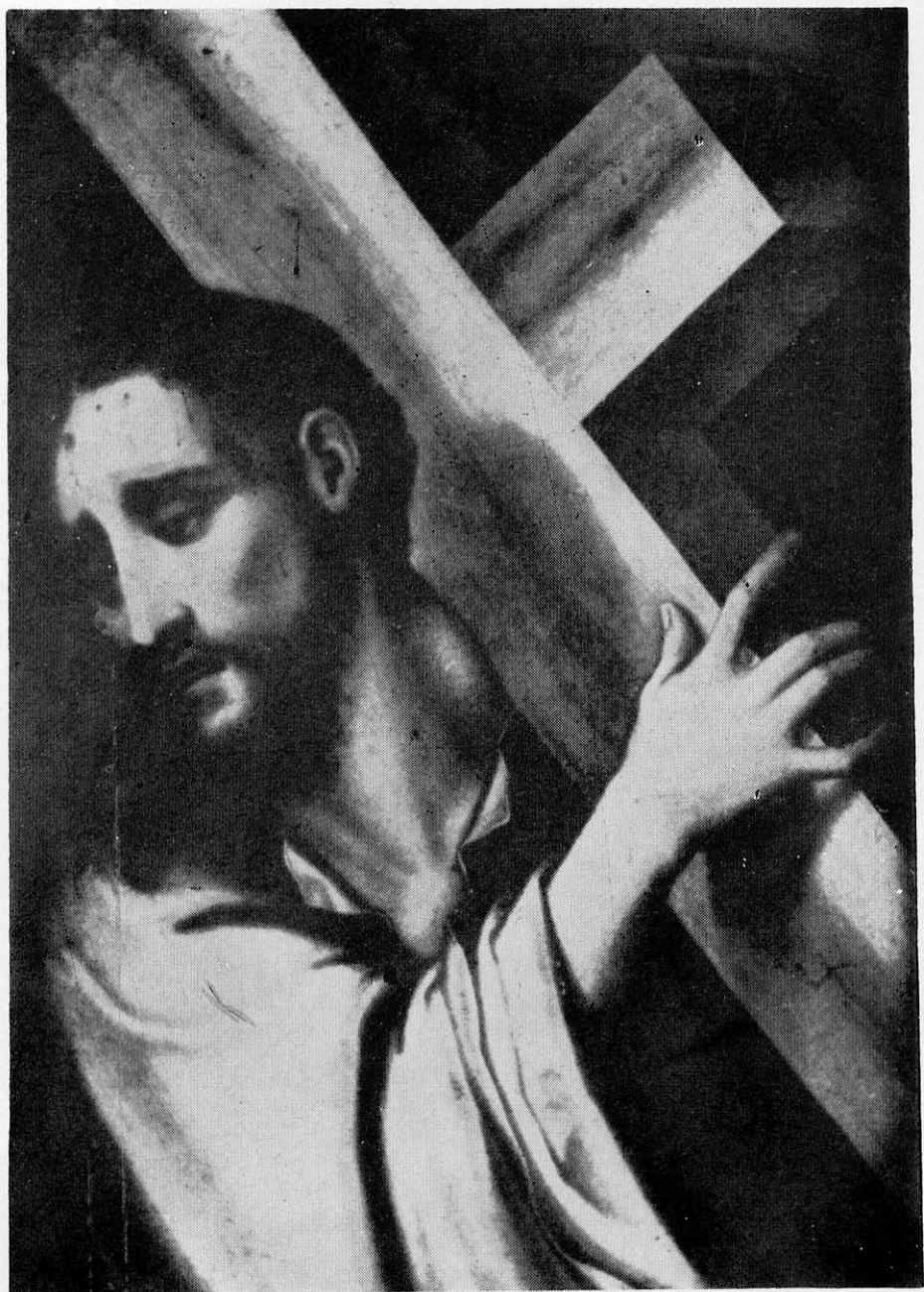






«Jesús con la cruz a cuestas» de Piombo. Museo del Prado.





«Cristo con la cruz a cuestas» de Luis de Morales. Colección Grasses.





•Presentación• de Luis de Morales. Retablo de Arroyo de la Luz.







«Virgen con Niño». Bajorrelieve en mármol. Catedral de Badajoz, réplica del de Sttiguano en la Pinacoteca de Turín.







«Virgen con Niño» de Luis de Morales. Galería Nacional de Londres.





«Sagrada Familia» de Luini. Museo del Prado.



establece en esta ciudad a pintores, miniaturistas e iluminadores en la primera mitad de siglo, citando entre otros a Nicer Cristóbal, Juan Jacobo, Juan Jacques, Juan Bernal, Juan Vivau, Bernardino de Gelandia, Arnao de Flandes..., y más tarde a Frutet, Campaña, Sturnio y Carlos de Brujas. Portugal tampoco está ajeno a la invasión de pintores; desde el país vecino se llama a pintores de Flandes y se importan pinturas de van Eyck, Menling, Gossaert, Metsys... Además, se admite hoy que los pintores portugueses Francisco Enriques y Frey Carlos fuesen de Flandes, no ya sólo por su arte, sino por su nacimiento.

No tenía muy lejos Morales las obras de pintores flamencos que debió conocer directamente en Extremadura, Sevilla o Portugal. Por eso hemos de suponer que las notas renacentistas italianas y flamencas las adquiriese directamente de estos artistas extranjeros afincados en la proximidad de su tierra natal y que él completaría con las colecciones de estampas. Durero parece haber sido la principal fuente inspiradora en el retablo de Arroyo de la Luz; su presencia la advertimos en las tablas «Cristo en el Limbo», «Presentación», «Oración en el Huerto», «Santo Entierro», «Resurrección» y «Cristo con la cruz a cuesta», si bien tamizadas por los filtros flamencos y las interpretaciones del pintor. Las series de grabados de Durero que conoció Morales fueron: «Pasión: Grande y Pequeña», «Vida de la Virgen» y «Grabados en cobre». Schongauer parece haber sido la fuente de las tablas de la Pasión de este mismo retablo, donde el grabador muestra conocer la pintura italiana de Leonardo, Rafael y discípulos. Carraglio, grabó «La Anunciación», de Tiziano en Aranjuez y ésta es la fuente inspiradora que Pérez Sánchez señala para «La Asunción», de Arroyo. El mismo autor relaciona tipos de la «Adoración de los pastores» y figuras de la «Resurrección», «San Jerónimo» y «Cristo en la columna» con Pieter Coecke van Aelst (23).

La complejidad del arte de Morales viene dada por esa fusión de lo italiano y flamenco, sabiamente asimilado e interpretado por su mano. Ambas tendencias en tono igualmente llamativo. Lo italiano fue foco de atracción en los pintores flamencos del siglo XVI; pintores de estos países viajan a Italia atraídos por la

---

(23) Pérez Sánchez, A. E., op. cit. cfr., págs. 18, 20, 36, 40, 44.

novedad renacentista y el gusto por las ruinas griegas y romanas. Metsys viaja a Roma y Florencia; Leonardo dejó en él profundísima huella en técnicas y temas, tales como esfumato, ojos tornados, sentido caricaturesco, etc. Gossaert viaja también a Italia y desde allí difunde en dibujos los monumentos clásicos, el alargamiento de las figuras y la actitud dialogante de sus personajes. Floris introdujo el manierismo italiano. Los van Cleve abusaron en sus pinturas de estas arquitecturas ruinosas procedentes de Italia y del gusto por lo rafaelesco y leonardesco. Sabiendo la profundísima influencia de éstos en Morales, tenemos que aceptar con razones de gran peso estos datos al hablar de su formación y personalidad.

Lo flamenco está presente en toda su producción, pero se hace más notoria en la tercera etapa de su vida, que situamos cronológicamente desde 1560 hasta el último de sus días. Ya Trapier, aunque timidamente, creía ver influencias flamenco, italianas en el retablo de Arroyo, admitiendo que éstas procediesen de lo italiano o de escuela sevillana (24). La presencia de Alfán, pintor de Sevilla, en Arroyo hacia 1560, deja abierta las puertas al estudio de las relaciones Campaña-Morales en una etapa de madurez de nuestro pintor.

Para el estudio de las pinturas de esta etapa hemos elegido el retablo de Arroyo (1560-1563), por ser el conjunto más completo y mejor conservado.

La pintura más sorprendente de este retablo extremeño es «La Adoración de los pastores». Su composición italiana es relacionable con el taller de Bassano (25). El Niño convertido en foco de luz y la manera de sostener la Virgen los pañales son típicamente bassanescos. El detallismo del paisaje, las figuras de San José y animales proceden sin duda de Flandes. Las arquitecturas ruinosas y el obelisco del fondo nos llevan a esos apuntes de viajes y grabados de pintores flamencos en sus estancias en Italia. Pero lo verdaderamente sorprendente en esta pintura es la similitud e identidad de composición y tipos con «La Adoración de los pastores», de Cornellis van Cleve en el Museo de Dresde. Extraña

---

(24) Trapier, E., op. cit. cfr., págs. 18, 20 y 29.

(25) Pérez Sánchez, A. E., op. cit. cfr., pág. 20.

coincidencia que nos relaciona a Morales con Italia pero a través de lo flamenco, y es que Luis debió «beber» en una misma fuente: las colecciones de grabados, y también de la pintura de artistas de Flandés llegadas a España y Portugal.

«La Pentecostés», de Jan Joest en el retablo de la iglesia de San Nicolás de Calcar, debió ser el modelo del que se sirviese Morales para su «Pentecostés», del retablo de Arroyo. El San Pedro adopta una actitud similar y la Virgen en el centro de la composición lleva el libro abierto como la de Calcar. La pintura de Joest resulta más clásica, simétrica, ponderada y mejor proporcionada. Muy cercana está también con la pintura del mismo asunto de la Catedral de Palencia, de Juan de Flandes, y que algunos identifican con el mismo Joest.

La «Oración en el Huerto», de Morales en el retablo de Arroyo, tiene su procedencia en lo flamenco y es fácilmente relacionable con Gossaert en su «Cristo en el monte de los Olivos», del Museo de Berlín, aunque éste conceda una mayor importancia al fondo paisajístico. También la comparamos con la pintura del mismo asunto de Joos van Cleve en el retablo Reinhold, del Museo Nacional de Varsovia, idéntica pero girada de derecha a izquierda. Similar es también al «Cristo en el Monte de los Olivos», de Durero de la serie «Pasión de grabados en cobre».

«La Anunciación», de Arroyo, relacionada con Tiziano por Pérez Sánchez a través de un grabado de Carraglio (26), es similar también a la del mismo pintor en la Escuela de San Roque, de Venecia, y a la de Jan Joest en la iglesia de San Nicolás, de Calcar, y a la de Joos van Cleve en la Colección Porgés y Museo Metropolitano de Nueva York. También está próxima a la de Correa en el Museo del Prado y a la de Antonio Vázquez en la Colección Badrinas de Barcelona. El complejo arte de Morales nos relaciona de nuevo lo italiano y flamenco con lo castellano.

La multitud de pinturas de Luis de Morales con el tema del «Ecce Homo», «Cristo en la columna» y «Piedad», revelan conocimiento de la pintura italiana y flamenca. Los torsos desnudos hablan de influencias miguelangelescas, pero las actitudes y gestos de Cristo, Virgen, sayones y acompañantes proceden indudable-

---

(26) *Ibidem*, cfr., pág. 18.

mente del manierismo flamenco. Los tipos llorosos pueden recordar, aunque de lejos, a los de van der Weyden y Bouts, mientras que los feos sayones evocan a Metsys y Gossaert, fealdad que tenemos que buscar con Bäcksbäcka, en el círculo leonardesco y en concreto en la «Batalla de Anghiari» de Leonardo (27).

Ya hemos hablado en este mismo trabajo de las fuertes influencias italianas en las primeras etapas de Morales, mas tampoco están en ellas ausentes las notas de pinturas flamencas: «La Sagrada Familia», de Roncesvalles, y «La Virgen de la Catedral Nueva de Salamanca», revelan procedencia italiana, claramente emparentada con la manera de hacer de Rafael y Leonardo. Pero Morales no coincide con los grandes maestros, sino con pintores italianos y flamencos de segunda fila. Los «niños» representados en estas tablas son idénticos a los de Luini en «La Sagrada Familia», del Museo del Capodimonte en Nápoles, Colección Bierbeek, de Francia, Museo Pinacoteca, de la Academia de Bellas Artes de Viena y en la colección de pinturas de la Casa Real de Mauricio, en La Haya.

Las Vírgenes con Niño de Madrid, Londres y Lisboa, donde el Niño busca el seno de su Madre, ya había sido conocido por Joos van Cleve, quien a su vez nos recuerda a los tipos de Menling, Gerard David, Metsys, etc., muy repetidos y difundidos por museos y colecciones europeas y americanas.

## C O N C L U S I Ó N

Morales es un pintor complejo, por su formación y por su arte. Abierto a todas las influencias renacentistas de su tiempo, suyo en su aislamiento, formar una manera personal de pintar, en la que no apareciesen como copias los conocimientos que de pinturas y grabados le llegaron. Lo mismo hace con lo que debieron ser influencias escritas. Morales, no parece seguir a ninguno de los místicos españoles, pese a ser contemporáneos. El misticismo de sus pinturas podríamos decir que se torna en subjetivismo religioso, alejándose del realismo-naturalismo, para crear sus tipos capricho-

(27) Bäcksbäcka, I, op. cit., pág. 76.



samente. Pacheco se quejaba de que Luis representaba a Cristo sin corona ni disciplinas (28). Mas abierto nuestro pintor a lo nuevo «no fue seducido por el lujo renacentista, prefirió lo seco, austero, duro y rústico...; quizás obedecía a las exigencias de la clientela extremeña, gustosa de lo expresionista y austero» (29).

Sus tipos se tornan en prototipos y aunque idealizados, no dejan de ser la representación del hombre o la mujer rurales. Frente a esa belleza idealizada femenina se oponen los más rudos y expresionistas tipos masculinos. Frente a la belleza de los rostros de sus tipos femeninos opónense sus grandes y vastas manos. El prototipo tal vez surgió de las exigencias de su clientela, que le obligaron a repetirse ininterrumpidamente, haciendo de él un pintor de escasos recursos iconográficos y siempre fiel a sus mismos arquetipos. Sólo la expresión parece admitir variaciones, la ausente sonrisa de sus pinturas se vuelve hacia un mayor dramatismo expresionista. Y en medio de esa aparente tristeza adivinamos conexiones con la pintura leonardesca. La fealdad y detallismo de otras figuras nos aproxima por su afectación exagerada a la pintura flamenca y portuguesa. El florentinismo de su arte está en la idealización del paisaje, en las construcciones rocosas y extrañas, en los grupos de figuras en lejanías desentendidas del motivo central. Conocimientos de pintura italiana afloran bajo flamenquismos y ello lo encontramos en la técnica rafaelística y leonardesca visible en el agradable esfumato y en la delicadeza y expresividad de sus figuras, en el empleo de arquitecturas ruinosas clásicas, y lo flamencos, en el detallismo de cabellos y paisajes, en la expresión fea de sayones, en el empleo casi continuo de fondos neutros y en la interpretación de lo italiano.

Gaya Nuño dice que la obra de Morales es la de un pintor sensible y personal que lograría «su personalidad a fuerza de asimilar exotismos muy variados, más o menos derechamente escondido en sus orígenes» (30). Y los exotismos tenemos que buscarlos en:

1. En los conocimientos que Morales tiene de pintura caste-

---

(28) Pacheco, F. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649. Reimpreso en Madrid. Galiano, 1866, cfr. vol. II, pág. 254.

(29) Gaya Nuño, J. A., op. cit., pág. 31.

(30) *Ibidem*, pág. 29.

llana de la primera mitad de siglo, ampliamente conocedora del arte flamenco de Borgoña y los italianismos de Leonardo.

Comontes, Correa y Berrugete son conocidos por el pintor extremeño, quizá en Toledo o Extremadura, donde dejaron algunos retablos.

2. En las relaciones de Morales con la escuela sevillana, fundidora también de italianos y flamenquismos.

Dibujo, composiciones, colorido, afectación dramática, solemnidad y artificiosidad, nos relacionan a Morales con Campaña y Vargas. La presencia de pintores sevillanos en Extremadura, Alfán, Marín y otros, corroboran estos hechos.

3. Los lusitanismos, presentes también en el arte de Morales, nos llevan hasta Flandes. Francisco Enriques y Frey Carlos no son portugueses, sino flamencos; además, este último muy relacionado en su arte con el de Jan Joest de Calcar, como también lo está el de Morales. Este gusto de Luis por lo dramático y sensible, tal vez, lo deba a estos conocimientos de pintura portuguesa.

4. Las composiciones italianas presentes en la obra de Morales es un hecho más cierto que el de los posibles viajes a Italia. Las relaciones de España con Italia y Flandes, en tiempos de Felipe II, al ser tan estrechas facilitaron todo tipo de intercambios. Las pinturas italianas llegaron a El Escorial, pero antes habían llegado las estampas germanas y flamencas de Durerø, Schongauer, Coecke van Aelst, etc., y las pinturas de flamencos y holandeses, de las que tanto aprendería Morales. La originalidad de su arte tenemos que buscarla en las interpretaciones que hace de pintores italianos y flamencos.

5. Las influencias de Flandes en la pintura de Luis de Morales tal vez hayan sido mayores que las de los italianos, y debió recibirlas a través de los muchos pintores de los Países Bajos establecidos en Andalucía, Extremadura y Portugal, o bien por la profusión de estampas llegadas desde Europa. Lo italiano en su mayor parte debió llegarle por este conducto. Es tanta la proximidad de Morales con Jan Joest, Joos y Cornellis van Cleve, Frey Carlos, etc., que no tenemos más remedio que admitirlo.

Podemos hablar en Luis de Morales de personalidad compleja, híbrida, de coincidencias, similitud y dependencias con muchos pintores renacentistas del momento, pero nunca podremos quitar

méritos a Morales—que si bien no Divino—supo estar libre del quehacer del copista interpretando y fusionando sabiamente cuantos conocimientos de pintura extranjera le llegaban.

Por su manera de pintar, Morales es un manierista, y su manierismo es amanerado, ingenuo y sencillo; con palabras de Gaya Nuño (31) diremos que es «un manierismo al que podríamos llamar domesticado». Mas aún, incorrecto y amanerado, Morales dio a su arte una originalidad extraña y distinta de la de sus contemporáneos, con la que se declara iniciador de una escuela: la extremeña, y precursor de Zurbarán.

---

(31) *Ibidem*, pág. 32.



## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS GENERALES

PACHECO, F. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas*. Sevilla, 1649. Segunda edición en Madrid. Imp. Galiano, 1866. Dos vols.

PALOMINO, A. *Las vidas de los pintores y escultores eminentes españoles*. Londres, s. e. 1742, 325 págs.

CEAN BERMUDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid. Ibarra, 1800. Cinco vols.

CONDE DE LA VIÑAZA. *Adiciones al Diccionario histórico de Cean Bermúdez*. Madrid, 1889-94, Cuatro vols.

JUSTI, C. *Estudios de arte español*. Madrid. «La España Moderna». s. a. Dos vols.

POST, Ch. R. *A history of Spanish painting*. Cambridge. Harvard University Press, 1930-1958, vols. VIII, IX, X, XI.

RODRIGUEZ MOÑINO, A. *Los pintores badajoceros del siglo XVI*. En REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMENOS. 1955, págs. 119-272. Reimpreso en Badajoz. Imp. Diputación, 1956, 160 págs.

SANTOS, R. *Historia del arte portugués*. Barcelona. «Labor», 1960, 383 págs.

#### Aspectos parciales

TUBINO, F. M. *El idealismo y el naturalismo en el arte pictórico español*. Luis de Morales, llamado el Divino y... En «Museo Español de Antigüedades», 1876, páginas 71-108.

TORMO, E. *Varios estudios de arte y letras. Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*. Madrid, s. e. 1902 págs. 120-127.

BÉRJANO, D. *El pintor Luis Morales*. Madrid. «Biblioteca de Arte», s. a., 150 páginas.

BERTAUX, E. *La peinture portugaise du style flamand, la fin de la peinture hispano-flamande*. En «La Histoire de l'art.», dirigida por A. MICHEL. Tomo IV, dos partes.

COVARSI, A. *Actuaciones de Luis de Morales en Portugal*. En REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS, 1940, págs. 113-119 y 1941, págs. 57-68.

SAMBRICIO, V. *En torno al Divino Morales*. En «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», 1942, págs. 131-141.

ANTAL, F. *The master of the Stockolm Dieta*. En «The Burlington Magazine», 1950, pág. 272.

TRAPIER, E. *Luis de Morales and leonardesque influences in Spain*. Nueva York, 1953, 46 págs. Hay traducción española en Badajoz. Imprenta Diputación, 1956. 36 págs.

GAYA NUÑO, J. A. *Luis de Morales*. Madrid. «C. S. I. C.», 1961, 46 págs.

BACKSBACKA, I. *Luis de Morales*. Helsinki. «Helsingfors», 1962, 336 págs.

CRiado VALCARCEL, V. *Luis de Morales en Arroyo de la Luz*. En REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS, 1963, págs. 525-528.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*. Madrid, «D. G. B. A.», 1974. (Catálogo Exposición).

