

comendados, determinados servicios culturales. ¿Qué mejor servicio cultural que este de recoger y moldear un movimiento literario, que despertará en Extremadura el amor a lo bello y nos hará más sensibles a las enseñanzas de la ciencia y a las emociones del arte? Puesto que la Diputación de Badajoz, merced a su Centro de Estudios Extremeños y a su órgano, la revista del mismo nombre, realiza una interesante labor dentro de la esfera de la investigación histórica, de desear era que la de Cáceres tomase a su cargo la misión de encauzar y sostener el movimiento creador de Extremadura, proporcionándole adecuado órgano. Ambas tareas vendrían a completar tan alto y noble cometido cual es la búsqueda de elementos históricos, dispersos o enterrados y la realización de un ideal estético que sea un eslabón más en la cadena que viene de Micael de Carvajal y Romero de Cepeda a nuestros escritores de hoy.

Pues bien, esto y no otra cosa ha hecho la Diputación de Cáceres al tomar bajo su égida la publicación de la revista ALCANTARA. Plácemes y elogios merece dicha entidad—y muy en particular el Excmo. Sr. Gobernador Civil, Don Antonio Rueda Sánchez-Malo; el Presidente de la Corporación, Don Luis Rodríguez-Arias Bernáldez, y el Diputado Delegado de los Servicios Culturales y Alcalde de la capital, Don Francisco Elviro Mesequer—por su valiosa y ejemplar ayuda en pro de las letras extremeñas y del desarrollo y auge de la cultura.

La Comisión Gestora ha nombrado Director de ALCANTARA a Don Pedro Romero Mendoza. Vamos a ser muy parcos al hablar de él, pues estas son las normas que se nos han impuesto. Es Jefe de Negociado de la Diputación, a la que viene sirviendo hace más de treinta y cinco años. Precisamente por su carácter de funcionario provincial y escritor, ha sido designado para ocupar este puesto.

Tiene publicados varios libros, de los cuales citaremos dos: Azorín, ensayo de crítica literaria y Don Juan Valera, estudio biográfico-crítico, con notas, sobre el ilustre escritor egabrense. Esta obra obtuvo el Premio Valera 1935 y un capítulo de ella fué también galardonado, años antes, por la Asociación de Maestros de Badajoz. En el Certamen poético y literario de Sabadell, de 1943, resultaron laureados su romancillo patético La Cuca y su ensayo Etopeya de Larra. Dirigió El Noticiero, de Cáceres, y ha dado conferencias sobre Lope de Vega, Grieg, Espronceda, etc. Es autor de varias obras inéditas y está a punto de concluir una denominada Siete ensayos sobre el romanticismo español, que es la historia completa de este movimiento literario de nuestro siglo XIX.

Y como quiera que si rebasáramos los límites de esta simple y escueta enumeración de títulos del Sr. Romero Mendoza, contrariaríamos sus deseos, hacemos punto final.

LA REDACCION

PRIMERAS ACTIVIDADES PICTORICAS DEL DIVINO MORALES (1546-1558)⁽¹⁾

Por A. RODRÍGUEZ-MOÑINO

MORALES se nos aparece en el palenque artístico con plena formación técnica aunque todavía vacilante en el camino a escoger. El pincel está firme y seguro, pero el artista no ha hallado aún la senda que encauce definitivamente sus fervores estéticos. Para su fortuna no será una sola la ancha vía que recorra gloriosamente sino que la diversidad de las modalidades con las cuales adquiere y comunica la emoción temblorosa y dolorida de su misticismo, ocasionará el que se le llame el más ecléctico de nuestros pintores.

Le vemos en 1546 intervenir en las obras que se realizan en la Catedral de Badajoz, en compañía de algunos artistas conterráneos, con motivo de las transformaciones arquitectónicas de un lienzo de ella para abrir la puerta que se puso bajo la advocación de San Blas. Entre los gastos menudos del mayordomo de fábrica correspondientes al año 1546 una partida expresa que dió «a Morales, pintor, cuatro reales porque pintó la claraboya de la puerta del señor Sant Blas».

Tiene para nosotros una significación interesante esta partida, tanto por tratarse del más antiguo documento que cita al pintor (inédito hasta ahora) como por ser el único trabajo que por entonces realiza oficialmente para la Catedral y de una importancia muy secundaria. Es Francisco Flores, quien hasta aquella fecha goza de la confianza artística de los canónigos, los cuales el año 43 le pagan 8.477 mrs. por una comisión y el 46, entre otras cantidades menores, 34 ducados por la pintura de un tablero para la pila bautismal.

Nuestro Morales recibe un encargo de escasa importancia; y esto nos confirma en la creencia de que era joven, casi desconocido y que muy poco antes de esa fecha debió de iniciar en Badajoz el ejercicio de su arte. Hay una interrupción de cinco años hasta que el Cabildo le haga un nuevo encargo, pero para entonces Morales se ha impuesto y es él quien tasa las obras de los demás pintores. Ya lo veremos.

Volvamos al año 46, que si es el del más antiguo documento es también el de la primer (y única) obra fechada del artista, otro dato más para suponer que fuese su iniciación profesional.

A 1546 hay que referir la pintura de unos cuadros para la Parroquia de la Concepción instalada en el siglo XVI en el Hospital del

(1) Notas para un capítulo del libro inédito *El Divino Morales*.

mismo nombre. Don Antonio Ponz, que es el primero que los cita, advierte que son los retablos colaterales de la Iglesia, con figuras de cuerpo entero, una tabla en cada uno de ellos, representando la primera a Jesucristo con la cruz al hombro y la segunda a Santa Ana y San Joaquín abrazándose.

«Aseguro—decía el infatigable y docto viajero—que no he visto cosa mejor de dicho artífice, pues hay más soltura que la regular de sus obras, notable expresión y grandiosidad de las cabezas, gusto y buen partido de pliegues, con lo demás que se requiere.»

Ninguna de estas pinturas ha llegado hasta nosotros, ni hemos podido rastrear por cuentas y libros de fábrica su probable paradero. No ha sucedido así con el tercero de los cuadros que se conservaban en la referida Iglesia, conocido tradicionalmente con el nombre de la *Virgen del Pajarito*.

Representa a la madre de Dios sentada, sosteniendo a Jesús con la mano izquierda mientras con la derecha, primorosamente modelada, sujeta un hilo a cuyo extremo está atada una oropéndola que atrae la mirada del niño, a quien la madre contempla amorosamente.

Todo nos dice en este cuadro que estamos en presencia de la obra juvenil de un enamorado de la técnica rafaelista y leonardesca, con sus delicadísimas interpretaciones femeninas y el agradable *sfumato* que evita los contornos duros y las aristas vivas. Cierta ingenuidad en la colocación de las figuras, demasiado modelo y falta de atrevimiento al atacar el fondo, acusan un artista aún no formado plenamente pero a punto de alcanzar la meta de la delicadeza y de la expresividad en las figuras humanas.

Una cartela encierra el número 1546 que sin duda se refiere al en que Morales realizó la obra. Conservada muchos años en su primitivo emplazamiento, sufrió la agresiva intervención de un restaurador que la estropeó bastante. Hasta 1834 estuvo en Badajoz pero al revisar el *Inventario* de los bienes de la Iglesia en 23 de Enero de 1839 y confrontarlo con el de 2 de Noviembre de 1835, se observó la falta de la tabla que, según advierte una nota de letra coetánea, «se vendió a Madrid».

En muchas publicaciones se ha atribuido la desaparición de este cuadro al ejército inglés en su campaña durante la Guerra de la Independencia: nada más falso, sin embargo, como documentalmente ha podido probarse.

A mediados del siglo XIX el pintor don Vicente Poleró pasó a lienzo la tabla, con lo cual acabó de estropearse bastante. Hoy figura en la colección de los herederos de Moret (Madrid).

Según una nota que comunicó don Antonio Floriano Cumbreño al Prof. Elías Tormo, hace bastantes años, en 1547 había contratado Morales la realización de ciertas obras para Cáceres, que no llegó a ejecutar.

Entre 1546 y 1550 coloca Berjano la pintura del retablo de la Casa Fuerte de las Herguijuelas de Arriba, existente hoy en Cáceres en poder de la familia Carvajal. No hay un solo documento de cierto

valor que atribuya estos cuadros a Morales, ni del examen de los mismos puede deducirse otra cosa sino que no tienen gran relación de semejanza con la técnica o la manera del maestro.

Nada más distante de la fina delicadeza de figuras ya conocida y apuntada, que la basta gordura y tosquedad reflejada en las tablas de la familia Carvajal, desproporcionadas y mal encajadas, obra de ruda minerva, sin gracia ni genio.

En cambio si nos parecen de esa fecha, a juzgar por su factura todavía primitiva, tres tablas que posee en Cáceres la familia Montenegro, entre las que sobresale una de ellas por su limpieza de ejecución y por encajar dentro de la línea marcada por la *Piedad* de la Catedral de Badajoz y la soberbia de la Academia de San Fernando, siendo en cierto modo, a manera de un complemento de ellas. Bastará observar la proporción de figuras, la semejanza de ropajes y hasta la identidad de forma de las heridas de Cristo y manchas de los brazos.

Alrededor de 1549 debió de matrimoniar Luis de Morales con Leonor de Chaves. El nombre y el apellido de esta señora son bastante frecuentes en Badajoz en el siglo XVI y así se hace muy difícil señalar exactamente la procedencia familiar.

En 1563 encontramos a doña Leonor de Chaves, viuda de Juan de Silva; por entorces figura también otra doña Leonor de Chaves y Pinel, mayorazga de su casa, esposa de don Alonso Fernández Martel e hija de Juan de Chaves Tablada y Mencía Pinel; a fines del mismo siglo hay una dencella Leonor de Chaves que solicita curaduría por ser huérfana (en época en que estaban vivos Morales y su mujer) y rondando los últimos años del XVI y comienzos del XVII una devota señora llamada doña Leonor de Chaves deja diversas mandas y legados en su testamento a la Catedral de Badajoz.

Otra Leonor de Chaves hay, hija de Leonor Becerra y Francisco de Chaves, sobrina carnal del poderoso y rico Hernando Becerra de Moscoso. López Prudencio, en un jugoso y evocador trabajo ha identificado a esta Leonor con la esposa de Morales. Sin que aceptemos rotundamente el supuesto, creemos que es el más acertado. Las relaciones cordialísimas que mantienen los Becerra Moscoso con la familia de Morales, inclinan el ánimo de manera harto poderosa a estimar como muy probable la identificación.

En efecto, al nacer el primer hijo de Luis y Leonor, son sus padrinos Hernando Becerra y su esposa doña Isabel de Ribera, padrino que se repite al bautizar el segundo. Ya veremos, en páginas siguientes, la frecuencia con que aparece Hernando Becerra en la vida de Luis Morales. La partida, pues, viene a reforzar esta suposición del escritor.

Hernando Becerra era una persona de gran viso e importancia en Badajoz, Regidor y Alférez Mayor, vivía en la calle que durante tres siglos llevó su nombre, hasta que modernamente se le puso el del poeta Meléndez Valdés. Del boato y riqueza de su casa nos da evocador y brillante reflejo la lectura del testamento de su segunda esposa Inés de Ribera, fallecida en 1571: baste saber que en una sola

de las mandas que deja a Hernando Becerra, figuran «Quinientas y cinco perlas con una poma de oro».

Este matrimonio, en unión de otro linajudo—Gerónimo de Tovar y doña Inés de Ribera—fueron los que apadrinaron al primero de los hijos de Morales: Jerónimo, bautizado en la Parroquia del Sagrario el 5 de Marzo de 1551.

Al año siguiente Morales trabaja para la Catedral de Badajoz, según anotaciones en los libros de fábrica, dos veces. En la primera tasó la obra realizada por su colega Francisco de Fleres al pintar unos atriles y ciriales para el altar mayor de la Iglesia, justipreciándola, con juramento, en 9.000 maravedís (26 reales y 16 maravedís al cambio). En 29 de Diciembre cobró nuestro pintor doce ducados, «por un mandamiento del señor Vicario porque pintó el guardapolvo del retablo de Santa María».

Vemos ya a Morales conceptuado como artista solvente hasta el punto de tasar la obra de un compañero anterior a él en el trabajo para la Catedral: al menos desde 1543 en que pintó, entre otras cosas, el retablo de la sala capitular.

A fines de 1553 debió de encargarse Morales de un trabajo de mayor envergadura que los que realizara hasta entonces. Tratábase de la pintura del retablo de la Capilla del Sagrario, colocada entonces detrás del altar mayor. El Magnífico Señor Licenciado Alonso Martínez, provisor, anunció a los Canónigos en 11 de Julio de 1554 que estaba terminada la obra y que nombrase el cabildo personas que juntamente con él apreciaran la valía material de lo hecho.

Comisionóse al Arcediano de Jerez para que con el Provisor viera la obra y la mandase tasar «y porque al presente Francisco de Hermosa, pintor, está absente desta cibdad, que para la tasación llamen a Francisco Flores, pintor, y si a los dos pareciere cosa conveniente para la tasa llamar a otros pintores, los hagan llamar».

Ninguno de los dos fué, sin embargo, el designado, sino que eligieron los reverendos a Diego Solano, el cual percibió seis reales por su tarea. A Morales se le dieron 26.838 maravedís, hechos efectivos en el mismo mes de Julio de 1554, según nota del libro de fábrica.

No hemos podido rastrear por los libros de visita ni por el testimonio de escritores qué cuadros integraran el retablo de la capilla del Sagrario. ¿Podían por ventura pertenecer a él cuatro de los cinco que aún se conservan en la Catedral, de los cuales hemos hecho ya mención? El San Jerónimo parece obra de mayor madurez en el artista que los restantes.

Para suponerlo así tenemos los datos de su factura pictórica: corresponden plenamente al estilo que se manifiesta en la *Virgen del Pajarito* y que—a nuestro modo de ver—caracteriza los primeros pasos del pintor.

También hay un dato de tipo negativo y es que *no* pertenecieron al Retablo de Santa Ana, obra de Morales de fecha indeterminada, puesto que a mediados del siglo XVIII, cuando aún existía intacto dicho retablo, se acusa la presencia de estos cuadros desmontados y figurando aisladamente.

Florentina, y no flamenca, es la construcción de la *Anunciación*, de la *Adoración* y de la *Piedad* de la Catedral de Badajoz, aunque en este último aparezca de tal modo recargado el fondo con multitud de elementos extraños y no concordantes con el motivo pictórico, que acuse con claridad la mano de un pintor fuertemente expresivo pero que aún no ha sabido aislar sus figuras—como lo hará más tarde—para producir la honda emoción por medio de ellas y exclusivamente de ellas.

Esta manera de tratar los fondos a base de ruinas de edificios clásicos la siente un artista enamorado, es cierto, de la pintura flamenca, pero educado en aulas italianas. Lo que de artificioso y falso tienen esos fondos aflora, más que en los pintores indígenas, en los seguidores de su escuela y así vemos, por ejemplo, la enorme semejanza existente entre esta *Piedad* del español-italianizante Morales y el *Descendimiento* del francés-italianizante Jean Cousin. En ambos existen idénticos elementos constructivos del paisaje con la diferencia de haber alterado la colocación: lo que en uno está a la derecha aparece en el otro a la izquierda. Pero la masa de tierra horadada, el edificio cupular de dos cuerpos, la gran puerta con arco de medio punto, etc., en los dos están.

El tipo de la *Virgen*, mujer madura, mayor naturalmente que el hijo, es de un verismo muy superior al de las restantes interpretaciones moralescas en las que María (v. gr., Polán, Vizconde del Parque) es tan joven como Cristo. Ciertamente es mucho más real el cuadro de Badajoz, pero también es cierto que nos producen mayor impresión estética y espiritual aquellas otras figuras estilizadas, hechas pura alma, del resto de sus cuadros con el mismo tema.

Pero si la *Piedad* de la Catedral es el único ejemplo de este tipo de composición y figuras al que no vuelve Morales, al menos en su obra conocida, salvo una sola vez (*) la *Anunciación* y la *Adoración* inician una construcción temática que no abandonará nuestro artista y que se manifiesta en los cuadros que pinta más tarde con el propio asunto.

Así vemos que la *Anunciación* de Badajoz se corresponde con levisimas variantes a lo que luego el maestro ha de pintar para Arroyo del Puerco y Plasencia y la *Adoración* presenta una gran semejanza con las de Arroyo y la que posee en Cáceres la familia de Carvajal.

Lo que en estos cuadros acusa más una técnica flamenca, radica, a nuestro modo de ver en el minucioso detallismo con que están

(*) Nos referimos al magnífico cuadro existente en la Academia de San Fernando que representa la *Piedad*. Allí la Virgen está representada algo más joven que en el de Badajoz, pero mayor que la que figura en las restantes interpretaciones moralescas del tema. El fondo está constituido por dos peñas solamente, el manto de la Virgen de color verdoso oscuro; la sangre muy viva y poco natural, exactamente lo mismo que en el cuadro de Badajoz, y en el *Descendimiento* de Cáceres, que citaremos más adelante. El ensablaje de las cuatro tablas que constituyen el cuadro madrileño presenta la misma técnica que el de la Catedral de Badajoz: probablemente uno y otro obra de Jerónimo de Valencia o de Hans de Bruselas.

tratados los cabellos de las figuras. Las cabezas de Cristo y de los Reyes Magos sobre todo, patentizan el procedimiento de dibujo casi miniaturesco que proviene sin duda alguna de tierras norteñas. También a ella se debe la manera compacta y brillante de tratar las masas de color y el tono esmaltado que domina en la totalidad de los cuadros.

Destacantes dos condiciones que luego Morales ha de abandonar: el verismo y la realidad. El primero en la sujeción absoluta al conocimiento tradicional de las figuras (edad, aspecto, vestidos) y la realidad en las cabezas, v. gr., las de San Francisco y la Madre de Dios, arrancadas de un modelo vivo, la primera con las tosquedades de un recio campesino extremeño y la segunda con los rasgos típicos de una mujer hidalga del XVI español. Nótese la ausencia o atenuación del color rojo que Morales utilizará más tarde para vestir algunas de sus figuras.

En otra obra pictórica tenemos noticia de que trabajó Morales para la Catedral de Badajoz, según lo testifican las anotaciones correspondientes del libro de Actas. El Obispo don Juan Rodríguez de Fonseca, al ser nombrado para su diócesis, quiso iniciar en ella la devoción a la imagen de N.^a S.^a de la Antigua, que se veneraba en Sevilla e hizo (a fines del siglo XV) traer una excelente reproducción (en la que figura su retrato como donante) instalándola en la Catedral pacense.

Por lo visto con el transcurso de los años, a los sesenta se había ya estropeado mucho la tabla y hubo que restaurarla por cuanto el Cabildo concertó con Morales «la pintura de Nuestra Señora del Antigua» en veintiocho ducados, en la primera mitad del año 1554.

La labor de pintura le fué pagada en tres plazos, durante Julio y Agosto del 54 y la de dorado en 24 de Setiembre. Por cierto que en la partida en que se consigna esta última entrega, se hace constar asimismo el abono de 634 maravedís para satisfacer la deuda que con Morales tenía contraída la Catedral por novecientos ladrillos que le había prestado.

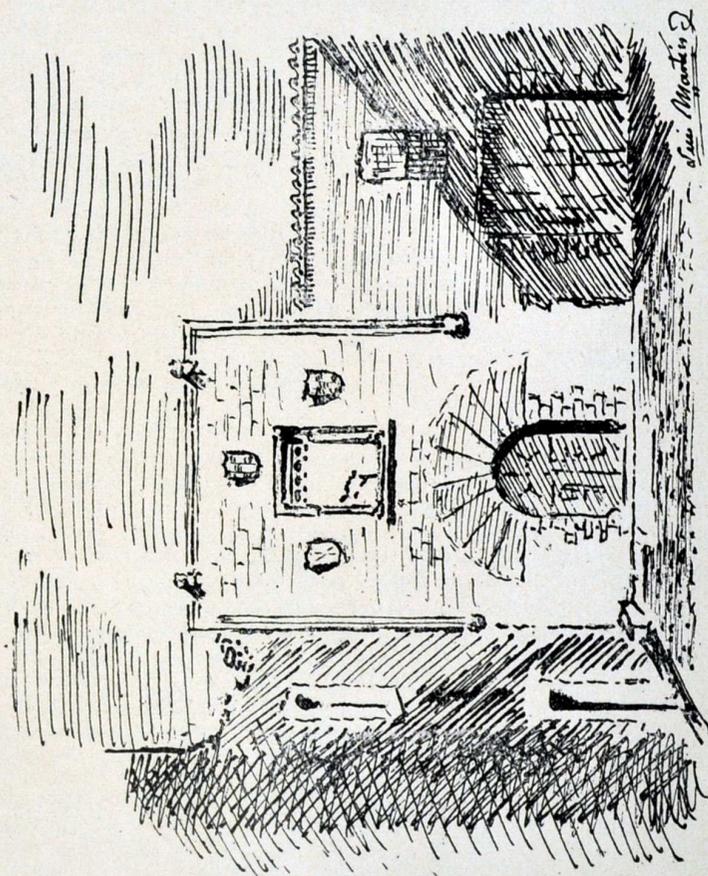
En la tabla, conservada hoy en el mismo sitio para el cual la destinó su donante, no se advierte en modo alguno huellas de remiendo o restauración, tan lograda y perfecta fué la labor del Divino Morales.

Un nuevo acrecentamiento tuvo la familia a finales de este año: la natividad del segundo hijo de Luis, al cual se le puso el nombre de Cristóbal. Fué bautizado en la Parroquia del Sagrario el día 22 de Noviembre de 1554 por el bachiller Gonzalo Sánchez, asistido del sacristán Pedro Mexía de Prado.

Los padrinos fueron dos de los mismos que actuaron en el bautizo de Jerónimo: Hernando Becerra de Moscoso y su mujer doña Inés de Ribera.

Al año siguiente (1555) tasa Morales una obra realizada por Francisco de Flores para la Catedral.

Se ha hablado y escrito de un retablo realizado por nuestro artista en 1558 para la Iglesia de San Andrés en Badajoz. Berjano



transcribe la inscripción que se hallaba en dicha Iglesia y que dice así: «Se hizo este retablo mayor en 1558 con las limosnas de los fieles, las que diera a la Parroquia S. M. el Rey N. S. y las del poderoso caballero Sr. Duque de Feria, patrón de la capilla. La pintura de los nueve cuadros es del nuestro Luis Morales, director de obras y maestro de las de la Catedral».

Al parecer este letrado—hoy desaparecido—hace relación a un gran sinóptico del XVI, sobre tabla, indudablemente posterior a esa fecha, que se conserva actualmente sobre la puerta de acceso a la Sacristía de la Parroquia.

Una simple ojeada basta para apreciar que no solo no es de Morales sino que no tiene trazas de ser obra de taller o discípulos: ninguna de las características del Maestro de Badajoz aparece en él. En cuanto al letrado creemos es falso a todas luces; la redacción en nada se ajusta al estilo de las inscripciones del siglo XVI y se dicen tales inexactitudes que la denuncian como apócrifa a cien leguas.

Ni Luis de Morales prescindió nunca de la partícula *de*, ni fué Maestro de Obras de la Catedral, ni en aquel tiempo era costumbre que el patronazgo de una capilla admitiese limosnas de fieles o suscripciones públicas. Y si se trataba de una *capilla* ¿cómo concordar esto con la indicación de *Retablo Mayor*? Todo esto acredita de apócrifa semejante atribución.

Quien por vez primera la consigna es Nicolás Díaz Pérez, fuente poco digna de confianza en cuestiones de historia regional; esto solo, hace verosímil—sin otra consideración—que estemos en presencia de un engaño. Hemos tratado muchas personas asiduas al templo citado (alguna desde hace más de 60 años) y ninguna la ha visto.

El estilo del letrado acusa una superchería que o pudo ser de Díaz Pérez o anterior. En este último caso no llega la antigüedad de la inscripción a remontar la segunda mitad del siglo XVIII, puesto que nos consta por los hermanos Estrada que en Badajoz se desconocía el nombre propio del pintor. Y si éste desconocimiento es disculpable en hombres no papelistas, que no se dedicaban a revolver archivos como el de la Catedral, es realmente inexplicable que ellos, aficionados a la pintura, no hubiesen entrado nunca en la Iglesia de San Andrés ni tratasen a nadie que hubiera visto tan destacante y llamativa leyenda.

✕