

# ALCANTARA

REVISTA LITERARIA

Publicación mensual de los Servicios Culturales de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres

## SUMARIO

	Páginas	
La vida y el arte de Morales .....	3	Angel Dotor.
Ideario Extremeño .....	11	Donoso Cortés.
Nuestros clásicos: A una gota de rocío ..	12	Carolina Coronado.
Recuerdos: Moro .....	13	Miguel Muñoz de San Pedro, Con- de de Canilleros y de San Miguel.
Tríptico: La flor en el vaso .....	15	José Romillo.
Extremadura teológica .....	17	Licdo. A. Aradillas Agudo. Pbro.
Año nuevo en mi rincón .....	22	Rafaet Lainez Alcalá.
Recuerdos del año Mariano: Extremadu- ra en el Nuevo Mundo .....	23	Marcelino González-Haba.
Pensamientos .....	27	La Rochefoucauld, Santa Teresa, Feijóo y Simmel.
Villancico: «Vita, via, veritas» .....	28	Fernando Bravo y Bravo.
Páginas femeninas: A la mujer futura, es- posa y madre .....	29	Manola Pérez de Pérez de Villar.
Llamas de Capuchina .....	31	José Canal.
¡Hombre al agua! .....	32	Rafael González Castell.
Pórtico .....	33	Pedro Romero Mendoza.
Raya y Luz .....	42	Eugenio Payo.
Sin ninguna importancia .....	43	Mariano E. Cardenal.
Elegía a Antonio Machado, Noche y Alba	45	Pompeyo Cruz.
La subasta de la rosa (Cuento) .....	47	José Félix Navarro Martín.
Amando sustancial .....	54	Santos Sánchez-Marín.
Valores extremeños: Juan Luis Cordero Gómez .....	55	Fernando Bravo y Bravo.
Breves .....	61	Eladia Montesino.
Medallón extremeño: Juan Luis Cordero.	62	Manuel Monterrey.
A propósito de «La Catira» .....	63	Arturo Benet.
Sonetos: Fatalismo, Abril y Paradoja .....	67	Carlos Callejo.
Unión Europea .....	69	Ricardo Becerro de Bengoa y Mar- qués de Valdeiglesias.
Páginas antológicas: La Novicia .....	73	Julio Herrera Reissig.
Noche de Reyes .....	74	Inés Montesino Suñer.
Necrológica: Don José Ortega y Gasset	75	La Redacción.
Tríptico: Falsa amistad, La verdad y su antítesis y Justicia y Razón .....	77	Rufino Saul Gordo.
Crítica sin hiél .....	79	«Un Aprendiz de Hablista».
Sombras .....	82	M. Ostos Gabella.
Una carta de Amor a Goethe .....	83	Jorge Ramos.
A la memoria de Juan Luis Cordero .....	85	Rufino Delgado Fernández.
Mirador: Crónica .....	87	Curio O'Xillo.
Recensiones .....	91	«Omar el Zegrí» Valeriano Gutié- rrez Macías, A. L. M. y José Canal.
Bibliografía .....	99	
Notas breves: De dentro y de fuera .....	100	José de la Peña.
Noticia de Revistas .....	101	José Canal.
Ilustraciones .....	103	Nuestros artistas: «Castaños», por Ortega Muñoz; «En el huerto», pintura de M. Leroux de Comen- dador y fotos Mas, Olivenza, Castellanos, Javier y X.



# ALCANTARA



Año XI

OCTUBRE - NOVIEMBRE - DICIEMBRE

Núms. 96-97-98

## LA VIDA Y EL ARTE DE MORALES

Por ANGEL DOTOR.

Académico de Historia y Bellas Artes



En aquí en el de este gran pintor, un caso singular que nos ofrece la historia del arte hispánico, por cuanto el genuino perfil de su personalidad persistió ignorado durante mucho tiempo, constituyendo un problema no resuelto con certeza hasta entrada ya la época contemporánea.

La carencia de datos difedignos acerca de su vida; el hecho de que nunca signara sus cuadros, tal vez por modestia—se ha proclamado a todas luces apócrifa la firma que aparece en la tabla de Robledo de Chavela—, el existir otros pintores coetáneos del mismo apellido, y, acaso más que nada, la falta de escrúpulo característica en varios tratadistas, que vinieron sentando afirmaciones sin fundamento alguno, al no ser sino repetición o copia de otras precedentes, todo este conjunto de concausas, decimos, originó que Morales, uno de los más egregios pintores del Siglo de Oro español, haya sido tan mal conocido y, por ende, su obra erróneamente apreciada.

Según afirma Tormo, «los pintores-escritores de la generación inmediata o poco posterior a la suya (Gregorio Martínez, de Valladolid; Pacheco, de Sevilla; Jusepe Martínez, de Zaragoza, pues Carducho no lo menciona), conocieron su fama y estilo, mas no su nombre, y ni ellos, ni Díaz del Valle (por 1650) citaron obra alguna que pudiéramos reconocer ahora. Palomino (en 1724) todavía ignoró su nombre, le formó biografía poco detallada ni fundada, y ya se atribuyó alguna obra subsistente hoy. Ponz, recogiendo especies en Extremadura, fué el primero en hablarnos de sus varios retablos; mas por documentos cuyo texto todavía desconocemos, pero que en todo caso no eran prueba plena, dijo que Cristóbal era su nombre».

Ceán Bermúdez fué quien primeramente le dió el de Luis, identificándole con el que consta como pintor de la catedral de Badajoz, si bien ninguna de cuyas obras quedó terminada.

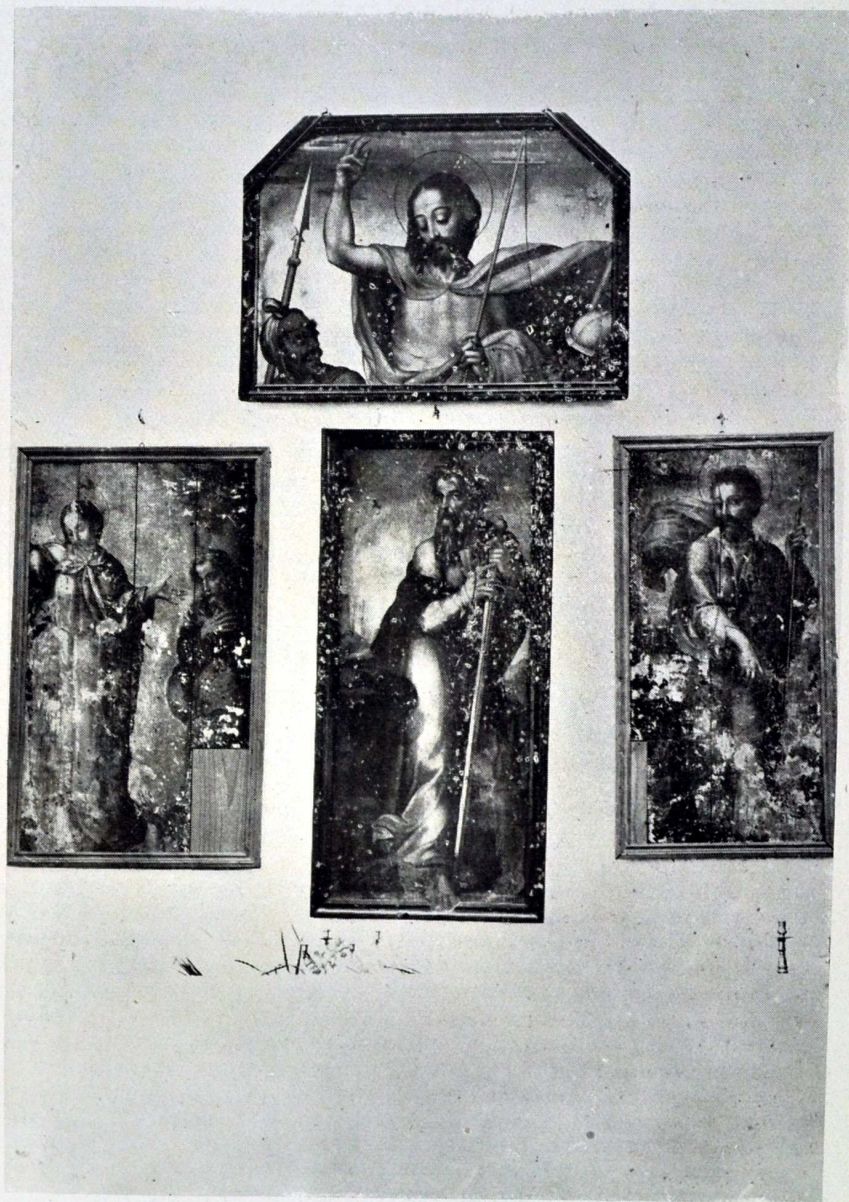
Así como la verdadera reivindicación y el integral esclarecimiento de la personalidad y la obra del otro glorioso pintor extre-

meño—Zurbarán — no arrancan hasta el año 1905, en que celebróse en Madrid la Exposición de sus obras—afin a las precedentes de Goya en 1899 y del Greco en 1902—los de Morales se inician también en fecha reciente, con motivo de análoga Exposición de sus pinturas, que tuvo lugar en Mayo de 1917, merced a la iniciativa y organización del entusiasta protector de nuestras artes señor Lázaro Galdiano, asistido por el Patronato del Museo del Prado. La tal Exposición cumplió un cometido amplio, beneficioso y oportuno, pues al haberse reunido en ella, en extraña mezcla, treinta y seis obras, ora auténticas, ora sólo atribuidas, de Morales, permitió realizar una labor esclarecedora en que la Crítica, enguizgada su atención por tema tan importante y tan propicia coyuntura, dió fe de haber dejado su antiguo papel de revisora de defectos e incorrecciones para convertirse en resumen de aciertos. A partir de dicho año vinieron sucediéndose meritisimos trabajos individuales con los que se ha acrecido y depurado el acervo crítico y divulgador en torno a la genuina valoración del gran pintor español.

Natural de dicha ciudad extremeña, Badajoz, vino dándose como fecha más probable de su nacimiento el año 1509, si bien hay quien, como Sánchez Cantón, la anticipa hacia 1500, o como Tormo, la retrasa a 1517. La cronología de Morales es, en gran parte, dudosa. En 1540 casó con doña Leonor de Chaves, y créese que fueron dos los hijos que tuvo: José, prematuramente fallecido, y Cristóbal, del cual consta que nació en 1554 y fué también pintor, en tiempos pretéritos confundido con su padre.

En cuanto a sus comienzos, se ha afirmado que protegióle don Jerónimo Suárez, Obispo de Badajoz; pero lo cierto es que nada se sabe del proceso de su aprendizaje. Palomino y Preciado de la Vega le hacen discípulo del famoso españolizado Peter de Kempeneer (Pedro de Campaña), acaso por ser éste el gran artista de entonces más próximo, como radicado en Sevilla, sin reparar en que vino a España al mediar el siglo, cuando Morales ya había pintado obras que le erigían en maestro.

Cabe suponer cierta la creencia de Ceán al apuntar que estuvo en Valladolid o en Toledo aprendiendo de algunos de los buenos profesores con taller allí existentes; mas no en Italia. Berjano Escobar, quien decanta el autodidactismo de Morales en lo esencial, dice a este respecto que «no por eso hemos de comulgar en ese supuesto aislamiento, rayano en la misantropía, que se le atribuye sin motivo, por la sola sospecha de ser, como fué, un enamorado de su tierra natal». En ese plano de simples conjeturas cabe suponer marchara al vecino Portugal, trabajando acaso en Evora, pues, según Pietro Guaranti, había allí una tabla suya antes atribuida a Miguel Angel. En dicha ciudad lusitana se encontraba a la sazón el monje flamenco Fr. Carlos, del Convento de Espinheredo, cuyo estilo delicado, que proclama un cuadro suyo existente en la Academia de Lisboa pudo haber influido en el tan afin de Morales. Igual objeción cronológica cabe hacer a lo afirmado por el gran crítico francés Bertaux, de haber sido Morales discípulo de Stürm, pues no sólo



ALBUM EXTREMEÑO.—Pinturas de Morales en la Iglesia de Santa María de Almocóvar, de Alcántara. (Foto Mas)

llegó a Sevilla cuando Morales ya había conquistado la fama en Badajoz, sino que existe ostensible disparidad de características entre los estilos de ambos.

Morales fué ya en vida sobrenombrado *el Divino*, no sabemos bien, según repetidamente se vino diciendo desde entonces, si con intención encomiástica, dada su celebridad, tan prontamente extendida por toda España, o, como es más probable, por consagrar sus pinceles casi exclusivamente a temas religiosos y místicos. A juzgar por el clérigo y poeta Francisco Gregorio de Salas, quien en su obra *Elogios poéticos dirigidos a varios héroes* (Madrid, 1773) tanto le encomia, más parece lo primero. He aquí su composición dedicada «A. D. Luis Morales, famoso pintor, y el que más se acerca en la empastadura, estilo, diseño y colorido al gran Rafael de Urbina, natural de la ciudad de Badajoz».

#### SONETO

De aquel Gran Rafael, que el orbe admira,  
perfecto imitador en tu diseño,  
tus tablas consiguieron el empeño  
de mostrar la verdad a quien las mira.

La dulce libertad a que conspira  
de todo gran pincel el desempeño,  
supo dejarte, Apeles Extremeño,  
a la posteridad eterna pira.

De todo gran Pintor eres buscado,  
por tu estilo modesto y peregrino,  
en las Cortes más cultas admirado;

y al ver tu grande mérito imagino  
cuán grande es la razón con que te ha dado  
todo el Mundo el renombre de Divino.

Es, desde luego, uno de los artistas de su época acerca de quienes más leyendas se tejieron, favorecidas, sin duda, por esa carencia de datos biográficos ciertos, de lo que se sigue que haya constituido natural afán de cuantos autores modernos hanse ocupado de él, llegar al esclarecimiento posible de lo seguro confundido con lo improbable.

Desde Palomino y Ceán Bermúdez, que hablan de ello en sus conocidos libros, se vino repitiendo por casi todos los autores que Morales fué uno de los pocos artistas españoles a quienes Felipe II honró con el encargo de que contribuyeran a decorar El Escorial, cuando se edificaba la entonces octava maravilla del mundo, diciéndose que confióle la ejecución del cuadro *Jesús con la cruz a cuestas* o *La calle de la Amargura*, obra que no resultó a gusto del monarca, pese a que fuera, en el sentir de un crítico, «comparable, por la elevación y el sentimiento religioso, y sobre todo, por la intensidad de la emoción que produce, a las más penetrantes creaciones de

los primitivos italianos»—caso análogo al posteriormente acaecido al Greco con su *San Mauricio*,— por lo que el cuadro fué colocado en la iglesia madrileña de San Jerónimo el Real, despidiendo Felipe II al artista, que se retiró a su patria chica, no sin recibir de aquél una indemnización pecuniaria. A propósito de esto dice Berjano Escobar, en su obra sobre Morales: «Nosotros lo consideramos fantástico e inverosímil por diversas razones: una de ellas el carácter y antecedentes artísticos de Felipe II, que, entusiasta de las artes y de los artistas, no iba a castigar a Morales lo que premiara en Antonio Moro, en Tiziano y en Federico Zuccari; otra, el silencio del P. Sigüenza, tan minucioso en otros detalles menos importantes relacionados con el Monasterio del Escorial, y otra la fecha de la tabla que cree Palomino que no admitió Felipe II fuera colocada en El Escorial (fecha en 1564), pues allí aún no estaban comenzadas las obras».

Otro tanto cabe decir de que el Rey Prudente y el pintor extremeño se encontraran en Badajoz, en 1581, cuando aquél regresaba de Portugal, tras pacificar el país y proclamarse allí monarca. «Muy viejo estáis, Morales»,— cuéntase le dijo Felipe II—, a lo que contestó el artista: «Sí, Señor, y muy pobre», palabras que enternecieron al Rey, por lo cual concedióle una pensión vitalicia de 300 ducados anuales. El mismo autor de referencia dice a este respecto: «Como de la anterior leyenda, de ésta no hacen tampoco mención los varios cronistas de la expedición y toma de posesión de Portugal por Felipe II, y sin negar verosimilitud a la concesión de la pensión, sí hemos de observar que precisamente después de 1564, en que se supone a Morales ciego y manco, es cuando lleva a cabo las mejores obras, y hasta tres años después de la visita del Rey pinta Morales para el Concejo de la ciudad el cuadro de San José que valió 90 ducados, tres veces más de lo que valiera cada uno de los tableros de la Península. Precisamente en ese viaje hubo de rezar el Rey varias veces sus devociones ante cuadros de Morales, lo mismo en Carballar del Maestre, en la campiña de Valencia de Alcántara, donde pernoctó, que en el convento de San Gabriel el Viejo, extramuros de Badajoz, donde celebró el 53º aniversario de su nacimiento».

Hasta a propósito de algunos otros de sus cuadros famosos se han tejido leyendas de esas que, como vemos, no resisten el somero examen de una crítica racional, si bien debamos reconocer que su existencia, al venir siendo dadas como respondiendo a hechos ciertos, todo lo contrario que significar demérito para la personalidad y la obra del artista, constituyeron la resultante de esa admiración popular, aunque un tanto inconcreta, de que Morales fué objeto. Así, sobre *La Virgen de la oropéndola o del pajarito* se dijo que la pintó momentos antes de morir, habiendo recobrado la vista milagrosamente, y que para colocarlo se construyó en Badajoz una especie de capilla, a la que dióse el nombre *del pajarito*, situada al final de la calle que se denominó de Morales, donde estuvo el cuadro hasta que, en los comienzos del siglo XIX, fué llevado al extranjero: producto todo ello de la fantasía, pues la famosa composición fué

ejecutada en 1546, cuando su autor se encontraba, como joven que era todavía, en la plenitud de sus facultades físicas, y consta que aquélla jamás salió de España.

Algunos otros datos figuran en el parvo acervo documental de Morales que ofrecemos en este trabajo, entreverado, como bien se advierte, con elementos dudosamente auténticos, los cuales pretendemos invalidar. Casi todos ellos se refieren a fechas de ejecución de obras y otros detalles personales. En 1547 contrató obras para Cáceres, que no llegó a hacer. En 1554, año en que nació su hijo Cristóbal, cobró varias labores hechas para la catedral de Badajoz. De 1565 a 1570 trabajó en el grandioso retablo de Arroyo del Puerco (hoy Arroyo de la Luz). En 1569 fué a Plasencia para efectuar la tasación de unas vidrieras. Y consta que en 1575 vendió, en cien ducados, un viñedo de dos mil cepas que poseía en el término de Mérida.

Se da, aunque no con plena seguridad, como fecha en que acaeció su óbito el año 586.

\* \* \*

No debe, pues, encontrarse extraño, y menos paradójico, como en un principio pudiera parecer, que la vida y la obra de Morales hayan venido siendo tan desconocidas y deficientemente conceptuadas, pese a su patente objetividad. Hemos de parar mientes en lo mucho que contribuyó a ello el confusionismo imperante, emanado tanto de encontradas opiniones y juicios dispares, a veces enunciados con supino desconocimiento de causa, cuanto de la propia fama popular del artista, que hizo que se le atribuyeran, con fines no siempre desinteresados, tantas obras inferiores o, por lo menos, diferentes en sus características, lo cual contribuyó a desvirtuar el concepto que debió tenerse de las auténticas.

Así vemos, en cuanto a lo primero, cómo Palomino afirmó «que no se ha visto pintura suya que exceda de una cabeza o medio cuerpo», denotando con ello no conocer ni tener siquiera idea más que de parte muy reducida de sus obras, según puso Ceán Bermúdez de manifiesto. Y referente a lo segundo, nada lo reafirma mejor que estas frases de Tormo: «Los escritores de Arte de las pasadas centurias ya nos hablaron de la constante imitación del género Morales, tan popular, aunque menospreciado en los cenáculos de los pintores. Y la pasada Exposición confirmó esta misteriosa supervivencia del arcaico Morales por la virtud popular inmanente de su emotiva dulzura. La Exposición nos mostró en extraña mezcla Morales auténticos (algo más de media docena), y Morales del siglo XVI, Morales del siglo XVIII, Morales del siglo XIX y Morales del siglo XX, y algunos tan hermosos como el *San Francisco* (3) y el *San Pedro de Verona* (4), correspondientes al último grupo, que (salvo errores de Iconografía sagrada: ¡Los clavos en la estigmatización del querubín de Asis! por ejemplo) son cosa notable de un pintor de ahora, que bien merecería que se supiera su nombre».

Artista de hondo sentimiento religioso y místico, verdadero teólogo de la Pintura, Morales ofrece definida tal característica desde

sus comienzos, en un *curriculum vitae* que no deja entrever vacilación ni contradicciones. El influjo que ejerció ya en su época, sobre todo en Castilla, fué tan considerable como el de Juan de Juanes en Levante. Ambos son los pintores que tienen más puntos de contacto en su coetaneidad fecunda, como representantes de ese *realismo idealista* netamente español que hemos decantado, a propósito del último, en nuestro libro consagrado al mismo.

Aunque también *manierista*, en el sentir de Mayer, es, empero, el gran maestro del siglo XVI que ofrece más difícil filiación concluyente. Fúndense en él múltiples reminiscencias foráneas con elementos o manifestaciones netamente vernáculos, resultando de ello ese su original y personalísimo temperamento creador. Se ha dicho que hubo pintores de su tiempo que le superaron, ora en la composición, ora en el colorido; pero quien tal reconoce proclama a la vez, no igualarle ninguno «en la expresión fisionómica, ni en la esbeltez de sus figuras, ni en la brevedad de los detalles, ni en la innata elegancia de su dibujo, casi escultural en su línea y contorno». Igual cabe afirmar acerca de la adecuación de cuantas figuras y escenas plasma en sus cuadros al fin espiritual perseguido, pues, contra lo que era habitual en su tiempo, huye del esplendor y el fausto, adoptando la humildad y sencillez reveladoras de su carácter. «El Luis de Morales *el Divino* es el más humano que conocemos— dice Berjano Escobar—, pues en vez de ascender de tierra al cielo, baja del cielo a la tierra y busca la divinidad en las acciones corrientes, cotidianas, que en los humanos observa, a semejanza de los místicos contemporáneos, con quienes tantas analogías se le encuentran, de tal manera que el ideal para nosotros sería una edición de las obras de Fray Luis de Granada con reproducciones de las tablas de Morales».

Fácilmente se advierte, pues, lo difícil que es resolver el problema de las influencias específicas, o sea la formación de este pintor, acerca de lo que ya se ha dicho algo, y cómo resultan un tanto inanes, y hasta contradictorias entre sí, las afirmaciones que sobre ello han venido haciéndose.

Dieulafoy dice: «Su estilo, un poco grácil, recuerda el de los primitivos flamencos, y no obstante el artista no sabe olvidarse de las obras de Miguel Ángel. El rasgo en él es claro; el dibujo, de una elegancia suprema; el colorido, fino y delicado; la expresión, intensa y penetrante».

Para Lefort, «sus formas son finas, como las de ciertos primitivos flamencos y alemanes, y sin embargo, se puede suponer que buscaba, en sus grandes líneas, la manera de apropiarse los contornos grandiosos de los maestros florentinos, y que le preocupaba Miguel Ángel más que ningún otro».

Mayer cree que «lo que parece patente en él es la influencia italiana, milanésa», y agrega a continuación: «Por lo del afeminado modelado, que hace un efecto desvanecido que debe reemplazar al *sfumato* milanés; por la exagerada caracterización, que roza con la caricatura; por el sentimiento, a menudo demasiado fuerte, pertenece enteramente al ciclo de la escuela de Leonardo. A pesar de lo que el



ALBUM EXTREMENO.—Pinturas de Morales en la Iglesia de San Martín, de Plasencia. (Foto Mas)

artista acentúa sus conocimientos del Renacimiento, en más de un cuadro suyo alienta un goticismo secreto. Es un «neogoticismo» como el que se halla en esta época también en Alemania en las obras de Cranach y de su escuela. El desarrollo del estilo de Morales está aún por esclarecer; es mera suposición nuestra que su estilo se hizo cada vez más amanerado y que las manos con dedos muy largos corresponden a su último estilo. No hay que omitir tampoco el elemento portugués. Nos parece que hay relaciones importantes en el sentimiento y en el estilo del arte de Morales con el arte portugués. Y tiene su común con los portugueses aquella inclinación hacia el arte de Quintín Metsys, que tanto influye en el arte lusitano».

Tormo se explica el desarrollo del arte de Morales considerándolo como «un retoño abandonado a sus propias fuerzas de una cultura artística en que se entremezclaban las influencias toledanas y portuguesas; es evidente para mí que en gran parte Morales procede de Fray Correa. La primera educación debió ser en el seno de la familia con indicaciones luso-savias y tradiciones del arte portugués influido por el estilo de Holbein el viejo. Añádase influencias aisladas probables de obras sueltas que hoy no vemos y entonces acaso existieran en la Península; y en alguna *Santa Faz* de Durero, pintada para los comerciantes portugueses; algún *Ecce Homo* de Antonello de Messina o del leonardesco Salario».

En cuanto a esa filiación en Correa cabe hacer el mismo reparo que el puesto para Campaña y Sturm, pues el cuadro más antiguo de aquél, pintado para el convento de Bernardos de San Martín de Valdeiglesias, lleva la fecha de 1550, cuatro años posterior al de *La Virgen de la oropéndola* de Morales.

El Marqués de Lozoya corrobora lo de ser rezagado primitivo que recoge muchas enseñanzas de la escuela lusitana y continúa la tradición de la pintura norteña».

Ya hemos visto cómo el poeta setecentista Salas llamó a Morales «perfecto imitador del gran Rafael».

Berjano Escobar resume el estado actual en que se encuentra el estudio de la formación de Morales de esta manera: «Nosotros encontramos, además de la influencia de Juan de Borgoña y los portugueses por quienes tuvo Morales la iniciación italiana, acentuada devoción en él por Alberto Durero, sobre todo en la composición y en el color; por S. Bellini y Lucini especialmente en las Virgenes-madres; inclinación marcada a Gerardo David, Van Orley y Quintín Metsys, observándose en su última época ciertas afinidades en las entonaciones con Moor y Tiziano. Creemos que de Durero tomó, además de la coloración, de las carnes tostadas, la inquietud y la esbeltez de las figuras, en las que atisba ya el arte espiritualizado que Juan de Juni exageró en demasía, plasmado totalmente en la última manera del Greco. Para nosotros, la influencia neerlandesa de la última manera italianizante de Van der Weyden, que se nota en la primera época de Morales, la recibió éste a través y por medio de las tablas de Gallegos».

Pero lo cierto es que, pese a manifestarse en Morales tan nume-

rosos y dispares atisbos de semejanzas, voluntarias—que son las verdaderas influencias—o espontáneas y meramente casuales en su coincidencia, este gran pintor no siguió deliberadamente a ningún maestro de su tiempo, lo cual proclama la superioridad de su espíritu, en cierta manera reelaborador, con sello subjetivo propio, de cuanto su exquisita sensibilidad aprehendía del ambiente circundante.

Aspecto importante de la técnica de Morales es haber iniciado la tonalidad adecuada en la carnación humana hasta entonces excesivamente subida tanto por los flamencos como por los italianos. Sus cuadros revelan haberse inspirado en tipos representativos de la raza y, más concretamente, de la región; tipos morenos, de penetrante mirada y demás características, que sirviéronle a maravilla como modelo para tantas obras admirables. Síguese de aquí, pues, haber sido también excelente retratista, cosa doblemente meritoria entonces, por descollar a la sazón en el cultivo de tal género insuperados artistas, como Moro y Sánchez Coello, pintores de cámara del monarca. Se ha puesto de manifiesto que sus cualidades de pintor psicológico le hacían especialmente apto para ello, según denota el hecho de que esas figuras tomadas del natural resultarían verdaderos retratos, citándose como ejemplos, en mujeres, algunas de sus interpretaciones de Vírgenes, y en hombres el *San Pedro Penitente*, tabla de la catedral madrileña. En plasmación de una *vera effigies* con intención de legarla como tal a la posteridad, su tabla *El beato Juan de Villegas* es obra maestra digna de ser parangonada con las mejores debidas a los artistas anteriormente nombrados, dado «el colorido propio, sobrio y entonado y el dibujo irreprochable de la cabeza, que se destaca por el efecto de la luz más viva que la ilumina sobre el fondo oscuro monocromático».

Acaso en ningún otro pintor de su tiempo sea tan necesario como tratándose de Morales el análisis detenido de todas sus obras para el trazado de su curva evolutiva y el señalamiento de fases o épocas de la misma, máxime cuando no ha faltado quien crea que, pese a la poca variedad de las creaciones a él debidas, tuvo métodos bastante diferentes. En todo caso, la cronología completa de los cuadros auténticos de Morales resulta de fijación en extremo difícil, impidiendo, por ende, agruparlos convenientemente ya que sólo es posible hallar entre todos ellos algunos constitutivos de jalones precisos.

La primera fase o estilo de las tres principales que se advierten inconfundiblemente en su labor es aquella caracterizada por la notable facilidad y soltura con que representa varias figuras en cada composición, aunque no todas las obras hechas entonces fueran de esta clase. Tormo cita como término de tal período el año 1551, que es cuando Morales hizo los retablos del templo parroquial de Alcántara, de los que hoy sólo quedan restos; obra que con la ya nombrada, *La Virgen de la oropéndola o del pajarito*, constituye la más característica dentro del mismo.

La segunda fase, llamada por algunos de transición, que cabe su-

poner duró menos, fué aquella en que Morales mostróse plenamente renacentista, cualidad patentizada en *La Madona con San Juanito*, de la catedral nueva de Salamanca, y en las seis tablas de Higuera de Fregenal, de fecha desconocida.

En la tercera fase está patente su intención restrictiva, por lo cual son numerosas las composiciones de sólo una o dos figuras, casi siempre de medio cuerpo, que resaltan sus contornos sobre fondos oscuros. Es en estos años cuando Morales ejecuta preferentemente numerosas tablas representativas del *Hecce Homo*, *Jesús atado a la columna* y, principalmente, *La Piedad* o *La Virgen sosteniendo a Cristo muerto*, composiciones, sobre todo la última, que varios críticos erigen en género especial, llamado «piramidal», caracterizado por esa sobriedad de referencia, y que uno, muy notable, de hoy, José María Santa Marina, describe así: «Están resueltas con sólo dos medias figuras. Cristo muerto descansa en el regazo de la Santa Madre, sostenido por sus brazos que le oprimen, apasionadamente, sobre su pecho. La aproximación de las cabezas, en dolorosa y entrañable compenetración, forman la meta de la originación, y vértice de la pirámide; los muslos plegados, del divino cuerpo, hacen la base, y para que la línea de acierto sea más tangible con el breve sudario que los envuelve, busca una rectificación que se complementa, definitivamente, con el movimiento de la mano diestra. Los brazos se desploman trazando los lados, con ritmo de lacerado corazón, partiendo en dos por el sendero sangriento que brota del costado; las manos, en crispante radiación, forman el centro vital del cuadro. El más mínimo detalle, en esta composición, es inamovible, y el claroscuro tan sabiamente dirigido alivia las masas de luz, cooperando al ritmo preconcebido».

Se ha señalado como la culminación perfeccionada de esta última época de Morales *La Virgen de la rueca*, existente en Leningrado, y el grandioso retablo de Arroyo de la Luz.

## IDEARIO EXTREMEÑO

El hombre ha nacido para obrar, y la discusión perpetua contradice a la naturaleza humana, siendo, como es, enemiga de las obras. Apremiados los pueblos por todos sus instintos, llega un día en que se derraman por las plazas y las calles pidiendo a Barrabás o pidiendo a Jesús resueltamente, y volcando en el polvo las cátedras de los sofistas.

DONOSO CORTES