

## LA IMAGEN DE LA MELANCOLIA EN EL «CRISTO, VARON DE DOLORES» DE MORALES

Existen en la obra del pintor Luis de Morales —objeto hasta el presente de una bibliografía cuantiosa pero poco esclarecedora— aspectos tan insuficientemente estudiados que reclaman urgente atención. La tabla de la Colección del Drago, en Nueva York denominada *Cristo, Varón de Dolores* (Fig. 1), abunda en este tipo de pormenores singulares tan frecuentes en la obra del pintor pacense.

### EL TRATAMIENTO DEL TEMA

El *Cristo, Varón de Dolores*, fue de siempre un tema característico de la iconografía religiosa, consistente en la representación de Jesucristo con las señales de su martirio y acompañado de los símbolos de la Pasión. Generalmente había consistido en una variante del tema del *Ecce Homo*, que pretendía resaltar la naturaleza humana del Salvador, insistiendo en los detalles más cruentos de su martirio<sup>1</sup>.

Morales se muestra aparentemente respetuoso con los elementos de la iconografía tradicional. En su tabla, Cristo, con la corona de espinas y cubierto con el infamante manto proporcionado por los sayones, contempla absorto los instrumentos de la Pasión esparcidos por el suelo. Sentado sobre un bloque pétreo finamente labrado —seguramente una alusión al sepulcro—, se encuentra flanqueado por la columna de la flagelación y la cruz. El cuadro representa, pues, el momento —elegido como epítome emblemático del dolor

1 Sobre las fuentes iconográficas del *Cristo, Varón de Dolores* y la posterior evolución del motivo, véase Jesús Hernández Perera: 'Iconografía Española. El Cristo de los Dolores', *Archivo Español de Arte*, XXVII (1954) pp. 47-62.



y la angustia de la Pasión— en que Jesús, azotado y coronado de espinas, espera la crucifixión<sup>2</sup>.

Lo que en primer lugar resulta llamativo en la tabla de Morales es la exagerada idealización de la figura del Salvador, precisamente en un momento de máximo ardor contrarreformista, cuando se exigía de los pintores religiosos representaciones más dramáticas y truculentas. Pero aún mucho más extraña resulta la actitud de la divina figura, sentada sobre un bloque pétreo y con la mano izquierda sobre su mejilla, detalles todos correspondientes, como veremos más adelante, a otro tema iconográfico muy concreto, ajeno al ámbito artístico religioso<sup>3</sup>.

Si bien la extraordinaria calidad formal de la pintura no ha pasado desapercibida<sup>4</sup>, no ha ocurrido lo mismo con los aspectos reseñados. Checa Cremades explica la idealización de la figura de Cristo en función del estilo de Morales, por cuanto que en imágenes como ésta el pintor pacense hace desaparecer «el dramatismo y la gesticulación para insistir en los aspectos visionarios, irracionalistas e incluso irreales»<sup>5</sup>. Gaya Nuño<sup>6</sup>, por su parte, no encuentra precedentes para el peculiar manierismo de la tabla, por lo que considera pueda tratarse de una idea original del pintor extremeño.

Sea como fuere, lo que sí puede asegurarse es que el Cristo representado por Morales como *Varón de Dolores*, no cumple la estricta ortodoxia exigida a los pintores de imágenes religiosas tras el Concilio de Trento, la puesta en práctica de cuyas conclusiones posiblemente fue coetánea a la fecha de realización de la tabla<sup>7</sup>. Según las Actas del mismo, el artista debía respetar la iconografía tradicional y rehuir las imágenes insólitas, al mismo tiempo que quedaba obligado a seguir estrictamente los relatos bíblicos y evangélicos para no inducir a error a los fieles<sup>8</sup>. Para Paleotti, arzobispo de Bolonia, era preciso

2 El Cristo de Morales no muestra sin embargo los pies y manos taladrados y el costado abierto, como era obligado en las representaciones del tema que nos ocupa. Véase J. Hernández Perera: art. cit., p. 48.

3 A la primitiva actitud del *Cristo, Varón de Dolores*, de pie al lado de la cruz o abrazado a ella, pronto se sumó la cultivada por Durero, que lo figuró sentado. De aquí tomaría Morales su modelo, aunque introduciendo significativas diferencias. Sobre la modalidad del Cristo sentado, véase J. Hernández Perera: art. cit., p. 52.

4 Para Angulo, «es probablemente una de las creaciones donde su estilo menudo —el de Morales— alcanza insospechada grandiosidad» (D. Angulo Iñiguez: *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae*, t. XII, p. 240). Gaya Nuño, por su parte, considera el cuadro «suficiente por sí solo para la mejor estimación de Morales» (J. A. Gaya Nuño: *Luis de Morales* [Instituto Diego de Velázquez, Madrid 1961] p. 20).

5 F. Checa Cremades: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Cátedra, Madrid 1983) pp. 237 a-b.

6 Op. cit., p. 42, nota a la lám. 15.

7 Aunque carecemos de fechas seguras para la mayoría de las obras del pintor extremeño, no es arriesgado considerar la década de 1560 como la de la posible ejecución del *Cristo, Varón de Dolores*.

8 «No se representará ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda

desterrar del nuevo arte religioso todo lo que fuera «supersticioso, apócrifo, falso, futil, nuevo, desusado»<sup>9</sup>. Si, como sugiere Angulo<sup>10</sup>, el *Cristo, Varón de Dolores* guarda relación con el tema de la Flagelación, habría que admitir que Morales rechazó abiertamente las recomendaciones tridentinas<sup>11</sup>. Su imagen idealizada y ensoñadora de Jesús contradice abiertamente lo que preconizaba uno de los ardientes propagandistas del Concilio, para quien la Flagelación sólo podía representarse mediante un Cristo «afligido, sangrante, cubierto de escupiduras, con la piel desgarrada, herido, deforme, pálido y con un aspecto lamentable»<sup>12</sup>. Un realismo truculento similar era también recomendado como instrumento conveniente para la meditación piadosa por los místicos españoles de la época. Baste citar, entre los numerosos testimonios que pudieran aducirse, las recomendaciones de San Pedro de Alcántara, contemporáneo de Morales y padre superior de un convento de Badajoz. Entre los temas propios para la meditación de la Pasión, el santo extremeño proponía la representación mental de la figura de Cristo tras la coronación de espinas, con el mismo atroz realismo exigido por los más radicales propagandistas tridentinos:

«...vuelve los ojos a mirarlo tal cual aquí lo ves, cubierto con aquella Púrpura de escarnio, la Caña por Cetro Real en la mano, y aquella horrible Diadema en la cabeza, aquellos ojos mortales, aquel rostro difunto, y aquella figura toda borada con la sangre, y afeada con las salivas, que por todo el rostro estaban tendidas»<sup>13</sup>.

Si las recomendaciones tridentinas en el ámbito de la pintura religiosa no influyeron en Morales, se hace preciso buscar en otra dirección las posibles fuentes del tema representado en su cuadro.

conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación». (*Cánones y Decretos del Concilio de Trento*. Sesión XXV).

9 Gabrielle Paleotti: *Archiepiscopale Bononiense* (Roma 1954) p. 230. Citado por Anthony Blunt: *La teoría de las artes en Italia* (Cátedra, Madrid 1979) p. 120.

10 Op. cit., p. 240.

11 Las libertades de Morales en el campo de la iconografía religiosa no tardarían en ser advertidas. En el famoso tratado de Pacheco, publicado en 1549, ya se censuran algunos de sus *Ecce Homo* por carecer de caña y corona de espinas. (Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* [Imprenta de Manuel Galiano, Madrid 1866] t. II, p. 254).

12 G. A. Gilio da Fabriano: *Due Dialogi* (Camerino 1564) p. 86. Citado por A. Blunt: op. cit., p. 134.

13 Pedro de Alcántara: *Tratado de la oración y meditación* (Imprenta de Viuda e hijos de Aguado, Madrid 1882) pp. 94-95.



Nadie, que sepamos, ha advertido que la figura del *Cristo, Varón de Dolores*, sentado en un bloque pétreo y con la cabeza apoyada en una mano, corresponde a la imagen tradicional de la melancolía<sup>14</sup>. Aunque dicha actitud puede encontrarse en multitud de imágenes legadas por una ininterrumpida tradición iconográfica, es precisamente en la época de Morales cuando toda Europa conoce, por una compleja serie de causas, lo que podría llamarse «la glorificación humanista de la melancolía», al mismo tiempo que asiste a una verdadera exaltación del *homo melancholicus*, como rasgo determinante del artista de talento y de genio. Se impone, por ello, siquiera sea una sucinta exposición sobre las diversas interpretaciones que el concepto de melancolía conoció, desde su aparición en la Antigüedad clásica hasta su apogeo durante el Renacimiento.

El origen de dicho concepto está en relación con la teoría de los «cuatro humores» enunciada por Hipócrates, el mítico médico griego del siglo V a.C., según la cual el organismo humano se encuentra condicionado por cuatro fluidos básicos de cuyo equilibrio depende la salud: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La teoría hipocrática sería reelaborada en el siglo II d.C. por Galeno, para quien el predominio de los distintos humores constituye los factores determinantes del temperamento humano: el predominio de la sangre produce tipos sanguíneos; el de la flema, tipos flemáticos; el de la bilis amarilla, tipos coléricos; y el de la bilis negra, tipos melancólicos. De todos ellos el melancólico era tenido como el más desdichado de los temperamentos, por cuanto el exceso de bilis negra podía ocasionar la más temible de las enfermedades: la locura.

Aristóteles, sin ignorar que la melancolía incontrolada podía desembocar, a través de la depresión o la excitación, en la imbecilidad o la locura, fue quien primero enunció la posible relación entre la condición melancólica y una notable disposición para las artes y las ciencias: «Todos los hombres verdaderamente sobresalientes, ya se hayan distinguido en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son melancólicos...»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Indudablemente el modelo está tomado de Dürero, sobre todo del *Cristo, Varón de Dolores* que abre su *Pequeña Pasión*, pero Morales ha añadido ciertos detalles que corresponden inequívocamente a la iconografía de la melancolía.

<sup>15</sup> Aristóteles, *Problemata*, XXX, 1. Citado por Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Dürers «Melencolia»*, I (Leipzig-Berlín 1923) p. 93. Se contiene en esta obra una detallada exposición de la evolución del concepto de melancolía y de sus componentes iconográficos. Una versión ampliada de estos planteamientos puede encontrarse en la traducción castellana del libro de E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Dürero* (Alianza, Madrid 1982) pp. 171 y ss., que es la que aquí se utiliza. También resultan de interés las páginas que dedican al tema Rudolf y Margot Wittkower: *Nacidos bajo el signo de Saturno* (Cátedra, Madrid 1982) pp. 103 y ss.

La Edad Media relacionó la melancolía con el vicio de la acidia, y la Iglesia, en consecuencia, la rechazó por constituir uno de aquellos pecados capitales que con tanta energía se empeñaba en fustigar. La importancia atribuida por Aristóteles a la melancolía no sería plenamente valorada hasta finales del siglo XV, cuando Marsilio Ficino, el apasionado mentor de la *Academia* neoplatónica de Florencia, se ocupó de la revisión del concepto en sus *Cartas* y, sobre todo, en su tratado *De Vita Triplici* (1482-89). Según Ficino, sólo el humor melancólico, ensalzado por Aristóteles, explica aquel «frenesí divino» de que ya había hablado Platón al referirse al misterio de la creación poética; sólo la melancolía, propia de los nacidos bajo el signo del planeta Saturno, causa aquella locura inspirada, reservada por los cielos únicamente a los profetas y a los poetas.

La conciliación entre las ideas aristotélicas y platónicas, conseguida por Ficino, convirtió el *furor melancholicus*, tan temido hasta entonces, en sinónimo del *furor divinus* que, según Platón, sobrecoge el ánimo del artista durante la inspiración. La melancolía, que antes fuera desgracia temible, pasó a ser un privilegio exclusivamente reservado al hombre genial. A partir de ese momento la «conducta melancólica» se pondría de moda en la Europa humanista del siglo XVI. El postulado de que ninguna obra podía ser considerada genial si su autor no era un melancólico, explica los denodados esfuerzos de ciertos artistas celosos de su prestigio por aparecer dotados con las cualidades de dicho temperamento. Es así como se impone en determinados círculos el cultivo de rasgos temperamentales relacionados con la melancolía, tales como la sensibilidad enfermiza, el amor a la soledad y la excentricidad, que configurarán desde entonces la imagen del artista extravagante.

#### ICONOGRAFIA DEL MELANCOLICO

La iconografía del temperamento melancólico se remonta a una antigua tradición medieval, acuñada, por una parte, en los tratados técnicos de medicina, donde tal inclinación se consideraba como una enfermedad susceptible de ser tratada; por otra, en los calendarios y pliegos populares que se ocupaban de la teoría de los cuatro humores, donde se representaba al melancólico como uno de los cuatro tipos posibles de la naturaleza humana<sup>16</sup>. En cualquiera de los casos la imagen se atenía al mismo estereotipo, el configurado por una persona sentada, que apoya la cabeza en su mano. Esta fue también la imagen adoptada por los círculos humanistas de la *Academia flo-*

<sup>16</sup> E. Panofsky: *Vida y arte de Alberto Dürero*, ed. cit., p. 173.



rentina cuando hubieron de rendir tributo poético a la avasalladora moda. El propio Lorenzo de Médicis, en un soneto estudiado por Chastel<sup>17</sup>, se representa a sí mismo en la actualidad del hombre melancólico, sentado sobre una roca y con la mano en la mejilla:

Io mi sto spesso sopra un duro sasso  
E fo col braccio alla guancia sostegno  
E meco penso e ricontando vegno  
Mio cammino amoroso a passo a passo<sup>18</sup>.

La iconografía tradicional del motivo se enriquecerá durante el Renacimiento con el concepto humanista del *Divino artista* a que ya nos hemos referido. La imagen de la melancolía pasará a ser entonces emblema del artista ensimismado en los laberintos de su inspiración. Así al menos, tal como confirma el análisis de Redig de Campos<sup>19</sup>, mostró Rafael en su *Escuela de Atenas*, realizada entre 1509 y 1511, a Miguel Ángel. En el grandioso fresco el pintor florentino encarna a un sabio o filósofo griego que, sentado en las escalinatas, cesa por un momento de escribir para entregarse caviloso, con la cabeza apoyada sobre su puño, al curso de sus inextricables pensamientos (Figura 2).

Pero la más famosa y divulgada representación de la melancolía sería realizada poco tiempo después, en 1514, por Alberto Durero. Con su inquietante grabado *Melancolía I* (Fig. 3), el pintor alemán supo trasplantar los difusos sentimientos suscitados por las reflexiones de Ficino al inmarcesible mundo del arte. Un genio alado de gesto sombrío, sentado como el Cristo de Morales sobre una losa de piedra, apoya la cabeza en una mano mientras con la otra sujeta un compás. Muestra su frente ceñida por una guirnalda de ranúnculos acuáticos y berros, remedio tradicional contra la «sequedad» propia del humor melancólico. El tono terroso de la piel, atribuido a quienes padecen tal humor —la llamada *facies nigra* de la melancolía—, es perceptible en el rostro oscuro, donde sólo fulgura el blanco deslumbrante de los ojos. Esparcidos por el suelo, junto a un perro famélico que tiritaba de frío, numerosos objetos aluden a los oficios de arquitecto y carpintero. Un tono espectral domina la escena, débilmente iluminada por la luz de la luna y por el halo de un cometa que se precipita sobre el horizonte del mar. Durero, tomando los elementos iconográficos tradicionales de la melancolía, consiguió reflejar de modo insuperable la desolación del artista ante el reto de la

17 André Chastel: 'Melancholia in the Sonnets of Lorenzo de Medici', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VIII (1945) pp. 61-67.

18 *Ibid.*, p. 61.

19 D. Redig de Campos: *Raffaello e Michelangelo* (Roma 1946) pp. 83 y ss.

creación<sup>20</sup>. Dada la amplia difusión europea de la estampa de Durero desde el mismo año de su realización, no es difícil que Morales la conociera, ya que, por otra parte, está documentada la utilización de grabados del pintor alemán en diversas figuras del retablo de Arroyo de la Luz<sup>21</sup>. De cualquier manera, la misma intención alegórica que, como emblemas de la Pasión, poseen la columna y la cruz en el cuadro del pintor pacense, tienen en el grabado de Durero la esfera de madera y el poliedro de piedra, referencias simbólicas a las artes de la carpintería y la arquitectura.

También Miguel Ángel utilizaría la imagen tradicional de la melancolía en su estatua de Lorenzo de Médicis (1521), que habría de coronar el monumento funerario de éste en la capilla de la poderosa familia en San Lorenzo. Conocida como el *Penseroso* (Fig. 4), la efigie del joven duque muestra a éste en posición sedente y actitud abstraída. Apoya su barbilla en la mano izquierda, cuyo dedo índice sobre la boca, haciendo el gesto tradicional del silencio, alude al amor de los melancólicos por la reserva y el sigilo. El complicado tocado que corona la cabeza del *Penseroso*, arroja sobre su rostro la densa sombra propia de la *facies nigra* de la melancolía.

A finales de la centuria, desaparecido ya Morales, la imagen sería definitivamente codificada por Cesare Ripa en su famosa *Iconología*, donde la *Melancolía* (Fig. 5) aparece representada como una mujer sentada sobre una roca, en medio de un paisaje desolado sugerido por un árbol sin hojas. La mujer, como es de rigor, apoya la cabeza sobre sus manos.

La tradición llegaría hasta el siglo XVII, en el que un pintor reputado de realista a ultranza, José de Ribera, consigue con su grabado *El poeta* (Fig. 6), realizado hacia 1630, la más monumental composición alegórica del artista melancólico<sup>22</sup>. En la estampa, un hombre coronado con una guirnalda de laurel se apoya en un bloque pétreo sobre el que emerge el tronco casi desnudo de un árbol. Su caviloso ensimismamiento es sugerido por la inclinación de la cabeza que, apoyada sobre su mano izquierda, deja en penumbra gran parte de su rostro.

La importancia adquirida por la melancolía en la Europa del Renacimiento, como rasgo definitorio del artista genial, fue asociada con consideraciones astrológicas que concederían relevante papel al planeta Saturno. Según la antigua teoría astrológica, también revisada por Ficino en el tercer

20 Para la comprensión del grabado de Durero es inexcusable la consulta de E. Panofski: *op. cit.*, pp. 171 y ss.

21 D. Angulo Iniguez: *op. cit.*, p. 245; Alfonso E. Pérez Sánchez: *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*, Catálogo de la Exposición (Madrid 1974) pp. 32-33. Ya hemos también advertido la probable influencia que hubo de ejercer en Morales el tratamiento del tema *Varón de Dolores* realizado por Durero.

22 Sobre el grabado de Ribera, véase Wolfgang Stechow: 'A Note on «The Poet» by Ribera', *Allen Memorial Art Museum*, XIV (Oberlin, Ohio 1957) pp. 69-72.



libro de su *De Vita Triplici*, los planetas podían ser relacionados con los cuatro temperamentos. A tenor del determinismo astral implícito en las antiguas creencias, el carácter de cada hombre venía fijado por su planeta. Así, mientras los nacidos bajo el signo de Júpiter o Venus habían de ser sanguíneos, los nacidos bajo el signo del fiero Marte no podían ser sino coléricos. De la misma manera los melancólicos no eran otros que los nacidos bajo el signo de Saturno, el antiguo dios de la tierra. Esta última asociación fue de siempre tan estrecha que «saturnino» y melancólico llegaron a ser términos equivalentes<sup>23</sup>. La relación se estableció también en el campo de la iconografía, de tal manera que la cabeza apoyada en la mano, imagen tradicional de la melancolía, fue igualmente válida para la representación del planeta Saturno. Eso es lo que al menos se deduce de un conocido grabado de Jacob de Gheyn (1569-1629), donde el temperamento melancólico aparece como una representación de dicho planeta. Sentado sobre el globo terráqueo, bajo un cielo estrellado, Saturno, con un compás en la mano como en la estampa de Dürero, se muestra en la conocida actitud de la melancolía (Fig. 7).

#### HACIA LA COMPRESION DEL «CRISTO, VARON DE DOLORES»

Los ejemplos aducidos, anteriores y posteriores a Morales, muestran hasta qué punto la iconografía del temperamento melancólico estaba perfectamente definida y divulgada, así como la incongruente que hubiera resultado su uso sin una intención expresiva concreta. Por otra parte, las similitudes en detalles y composición que pueden observarse entre dichos ejemplos y la tabla del pintor pacense, permiten descartar con bastante seguridad la hipótesis de unas coincidencias casuales. Pero si Morales, como creemos, usó deliberadamente la iconografía tradicional de la melancolía en su *Cristo, Varón de Dolores*, cabe preguntarse con qué fin trasladó al campo religioso una imagen procedente de las teorías artísticas de la época.

El hecho resulta tanto más llamativo por cuanto que la Iglesia, que de siempre había censurado la melancolía, como vicio asociado a la pereza, llega, durante la vehemencia contrarreformista de la época de Morales, a considerarla verdadera invención demoníaca<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Sobre el interés suscitado por Saturno en los círculos neoplatónicos florentinos, véase E. Panofsky: op. cit., pp. 180 y ss.; Rudolf y Margot Wittkower: op. cit., pp. 104 y ss.

<sup>24</sup> La propia Santa Teresa, en el capítulo VII de su *Libro de las Fundaciones* —precisamente titulado «De cómo se han de haber con las que tienen melancolía. Es necesario para las preladadas»— recomienda los remedios y precauciones que las superiores de los conventos de la Orden habían de adoptar con las afectadas por el pernicioso humor melancólico, del cual llega a afirmar «que el demonio en algunas personas le toma por

Si Morales se propuso configurar una imagen simbólica del sufrimiento y la aflicción de Cristo enfrentado al drama de la Pasión, es posible tuviera en cuenta las teorías que acerca de Saturno circulaban. Al igual que la melancolía había sido considerada hasta el Renacimiento como el más pernicioso de los humores, la dependencia de *Saturnus impius* pasaba por ser la más nociva de las influencias astrales. Los nacidos bajo su signo, aunque dotados de sensibilidad y talento, estaban inevitablemente abocados a la soledad, la tristeza y la desesperanza, en un grado sólo marcado por la conjunción del maléfico planeta en el momento del nacimiento. Pero es la caracterización que se hacía del propio Saturno —como astro y como dios mitológico— la que, para nuestros propósitos, nos interesa. Pues si bien podía otorgar el poder y la sabiduría, «por ser un astro seco y helado, y un padre-dios cruel destronado, castrado y encarcelado en las entrañas de la tierra, se asociaba con la vejez, la invalidez, la pena, con toda clase de aflicciones y con la muerte»<sup>25</sup>. ¿Utilizó Morales conscientemente la imagen iconográfica tradicional de Saturno, relacionada con el desamparo, la aflicción y la muerte, para configurar su *Cristo, Varón de Dolores* como emblema del dolor y la angustia de la Pasión? Creemos que la hipótesis implícita en esta interrogación merecería ser investigada<sup>26</sup>.

Para señalar otra dirección que tal vez podría aportar luz sobre la extraña iconografía del *Cristo, Varón de Dolores*, se hace preciso volver de nuevo a la imagen renacentista de la melancolía como símbolo del artista genial. Tal concepto no sólo provenía de la teoría platónica de la inspiración poética, a la que ya nos hemos referido, sino también de la idea medieval del Dios Creador, según la cual la milagrosa obra de la Creación podía ser considerada como la de un «artista a lo divino». La piadosa metáfora del *deus artifex*, literalmente extraída del *Génesis*, pronto tomó dos direcciones: la de Dios como arquitecto del Universo, aludiendo a la creación del mundo; y la de Dios escultor, que da forma al hombre mediante el barro de la tierra. La ingenua mentalidad medieval sería capaz de elaborar con semejantes ideas encantadoras leyendas piadosas, como la relatada en un Evangelio apócrifo,

medianero, para si pudiese ganarlas» (*Clásicos Castellanos*, t. 115, p. 167). Ya la misma autora se había ocupado del tema en el cap. XXIV de su *Camino de perfección*.

<sup>25</sup> E. Panofsky: op. cit., p. 180.

<sup>26</sup> Que Morales no ignoraba las ideas y los conocimientos astrológicos propios de su época, lo demuestra elocuentemente su *Sagrada Familia* de la Hispanic Society, donde figura el horoscopo del nacimiento de Cristo, copiado, según Gertrud Bing, de los *Commentaria in Cl. Ptolemaeum* de Girolamo Cardano, en su edición de 1554. Como quiera que la astrología fuera mirada con prevención por la Iglesia —el propio Cardano sería juzgado y encarcelado por la Inquisición— hay que reconocer en el pintor pacense, por otra parte, el valor preciso para cultivar iconografías tan poco ortodoxas como la tabla que comentamos en pleno auge de la Contrarreforma. (Véase E. du Gué Trapier: 'Luis de Morales y las influencias leonardescas en España', *Revista de Estudios Extremeños*, IX [1953] pp. 672-73).



donde se describe al Niño Jesús como un pequeño escultor que modela aves de arcilla a las que infunde vida con su divino soplo<sup>27</sup>. El candor poético de tales metáforas perduraría inmarcesible durante largo tiempo; y así, en los albores del Renacimiento, Nicolás de Cusa podía aún describir a Dios como un pintor de polícromo pincel<sup>28</sup>.

El humanismo renacentista aprovecharía dichas ideas para la elaboración de su teoría de las artes. Ya es bastante significativo que un tratado teórico tan difundido en España como el de Francisco de Holanda, *De la Pintura antigua*<sup>29</sup>, se inicie con un capítulo primero precisamente titulado «Como Dios fue pintor», donde se describen cumplidamente las actividades pictóricas del Dios Creador:

«Pintó el sol de oro y la luna de plata; pintó la rosada aurora; la compartición admirable de las estrellas (que es una parte de la Pintura el repartir e sitiar de los sinos y planetas), la novedad de las nubes, y los demás círculos celestiales tan gravísimos y veloces; el dividir la mar de la tierra tan discretamente; las vueltas de las playas e ríos tan deleitosas; el relieve de las sierras y promontorios; la color de las lagunas y de los campos, y su hermosura; la sombra de las alamedas; el verde de los árboles y la mezcla de las flores. Dibujó la extrañezas de los animales, y la diferencia de los peces; la novedad de las aves. Y todo esto, a quien bien lo considera, son obras de Pintura de un tan perfecto pintor como es Dios»<sup>30</sup>.

Aunque, generalmente, el viejo concepto del Dios artista, creador del mundo y del hombre, sería suplantado —en razón de la glorificación renacentista del genio— por la imagen del artista divino, capaz de crear un mundo propio con la magia de su arte, la vieja idea medieval del *deus artifex* seguiría aún vigente, como hemos comprobado en el caso de Francisco de Holanda.

Es posible que tales concepciones, que Morales seguramente hubo de conocer, pudieran hacerle concebir su ensimismado *Cristo, Varón de Dolores* bajo la iconografía del artista melancólico; un «artista a lo divino» abrumado

27 Citado por Ernst Kris y Otto Kurz: *La leyenda del artista* (Cátedra, Madrid 1982) p. 62. Sobre la consideración de Dios como artista, véase especialmente las pp. 57-62.

28 *De visione Dei*, cap. XXV.

29 Fue escrito en portugués en 1548 y traducido por Manuel Denis al castellano en 1563, fecha esta correspondiente a la plena actividad de Morales. Utilizamos aquí la edición moderna de la traducción de Denis, realizada en Madrid, (s.e) Jaime Ratés, impresor, 1921.

30 *De la Pintura antigua*, ed. cit., p. 20. En el mismo capítulo se desarrolla también la imagen de Dios escultor: «Después desto, más claramente pintó Él por su propia mano, tomando el limo de la tierra, y formando de ella la proporción y fábrica del instrumento acabadísimo que es el hombre» (Ibid., p. 20).

en este caso no por el «furor» platónico de la inspiración, sino por el inefable misterio de la Pasión. Para elaborar tan extraña transposición, sustituyó la consabida roca por la mármorea piedra del sepulcro, la guirnalda de laurel del genio por la corona de espinas del Redentor, los útiles del artista por los símbolos de la Pasión y, finalmente, la *facies nigra* del melancólico por la faz luminosa del Salvador.

ROBERTO ALCALA FLECHA



en arte no por el efecto plástico de la imagen, sino por el contenido  
 mismo de la imagen. Esta es la esencia de la imagen artística: el contenido  
 conceptual, que por la técnica del arte se convierte en forma plástica.  
 del arte por la esencia de la imagen, los datos del arte por los  
 símbolos de la imagen y, finalmente, la forma plástica del arte por la  
 luminosidad del arte.

De la esencia del arte se deriva el concepto de arte como actividad  
 humana, que se manifiesta en la obra de arte. El arte es una actividad  
 humana que se manifiesta en la obra de arte. El arte es una actividad  
 humana que se manifiesta en la obra de arte. El arte es una actividad  
 humana que se manifiesta en la obra de arte.

El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.

El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.

El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.

El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.  
 El arte es una actividad humana que se manifiesta en la obra de arte.



Fig. 1.—Luis de Morales. *Cristo, Varón de Dolores*.  
 Tabla, 63 x 44 cm. Nueva York, Colección del Drago.





Fig. 2.—Rafael. *Escuela de Atenas*. 1509-11. Detalle.  
Vaticano, Stanza della Segnatura.



Fig. 3.—Alberto Durero. *Melancholia I*. 1514. Grabado a buril.



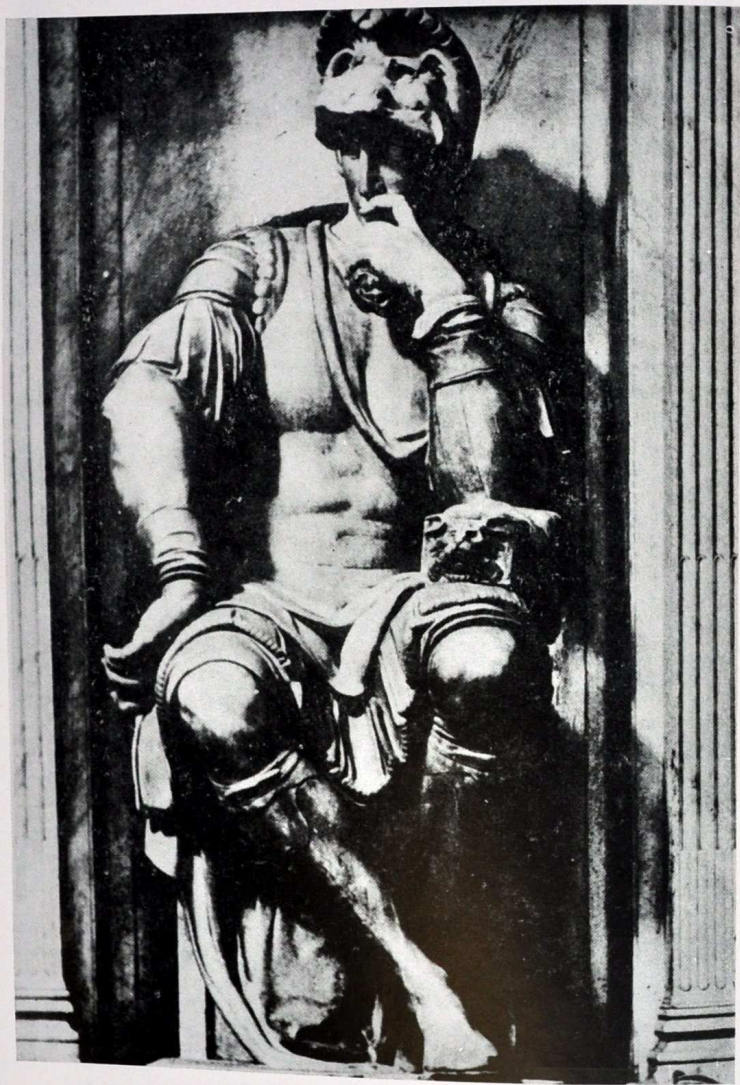


Fig. 4.—Miguel Angel. *Estatua de Lorenzo de Médicis*.  
1521. Florencia, San Lorenzo.



Fig. 5.—*Melancolía*. Xilografía del libro de Cesare Ripa, *Iconología*. Edición de 1630.





Fig. 6.—José de Ribera. *El poeta*. Hacia 1630. Grabado.



Atta. animus. animus. huius. sternina. huius  
Sape. premis. circa. insensu. &. gona

85

Fig. 7.—Jacob de Gheyn. *Saturno como representante del humor melancólico*. Grabado a buril.