

DOS POSIBLES AUTORRETRATOS DE LUIS DE MORALES



FERNANDO CLAROS VICARIO

Resumen.

Este artículo presenta la hipótesis de que Luis de Morales se retrató por dos veces como verdugo de Cristo, en una tabla del retablo de Arroyo de la Luz y en otra del Prado. Esta hipótesis se fundamentará en el estudio de las ideas religiosas de la época en España en general y en Badajoz y en el examen de la iconografía de Morales.

Palabras claves: Luis de Morales, autorretrato, san Juan de Ribera, fray Luis de Granada, Erasmo de Rotterdam, Badajoz, siglo XVI, pecador verdugo de Cristo.

Abstract

This paper presents the hypothesis that Luis de Morales portrayed himself twice as executioner of Christ, once in a table of the altarpiece of Arroyo de la Luz and another time in the Prado Museum. This hypothesis will be based on the study of the religious ideas of that time in Spain in general and in Badajoz in particular, and on the study of the Morales' iconography.

Keywords: Luis de Morales, self-portrait, St. John of Ribera, Fray Luis de Granada, Erasmus of Rotterdam, Badajoz, XVI century, sinner executioner of Christ.

1. Introducción.

Luis de Morales ha sido, y continúa siendo, una figura controvertida en la historia de la pintura extremeña y española. Su biografía sigue teniendo períodos oscuros, incluyendo las fechas de su nacimiento y su muerte. Su valoración nunca fue unánime.

“Artista de fuertes contrastes, conoce en vida fama de gran pintor, “el mejor del Reino”, para más tarde verse rodeado de incompreensión, menoscabado su nombre.

Venerado por sus paisanos, despreciado por la crítica, desde Pacheco a Justi, que le dedica los más furibundos epítetos”¹.

Sobre él escribirán Palomino, Ceán Bermúdez, Antonio Ponz, Rodríguez-Moñino y otros autores más recientes como Gaya Nuño, Diego Angulo, Injald Bákbacka y el citado Carmelo Solís Rodríguez.

Nunca se ha conocido un retrato de Morales. Aunque sobre este punto no hay ninguna noticia documental, este artículo tratará de demostrar que entre las obras de este pintor hay dos autorretratos suyos, basándose en las ideas religiosas de la época y en el análisis de la obra del propio Morales.

2.- Las ideas religiosas del siglo XVI.

2.1. El pecador como verdadero verdugo de Cristo.

De todas las ideas religiosas de la época, nos centraremos en este apartado en la idea de que el alma pecadora es realmente quien martiriza a Cristo. Este concepto no nace en el siglo XVI. San Francisco de Asís, la usará en sus escritos. “*Y los demonios no son los que le han crucificado; eres tú quien con ellos lo has crucificado y lo sigues crucificando todavía, deleitándote en los vicios y en los pecados*”².

La idea de los judíos como pueblo deicida es una de las muchas que se ponen en cuestión con el erasmismo. Este “humanismo cristiano” aceptará el hecho de que sin Crucifixión no puede haber Redención, y defenderá la inocencia de los judíos en la muerte de Cristo. Bernardino de Carleval, discípulo de San Juan de Ávila y rector de la Universidad de Baeza, defenderá esta postura, lo que le ocasionará la persecución por la Inquisición³.

1 Solís Rodríguez, Carmelo. “ESCULTURA Y PINTURA DEL SIGLO XVI”. EN TERRÓN ALBARRÁN, MANUEL (DIR.). *HISTORIA DE LA BAJA EXTREMADURA*. TOMO II, BADAJOZ, REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA, 1986, P. 626.

2 Francisco de Asís. *ADMONICIONES*. [HTTP://WWW.FRANCISCANOS.ORG/ESFA/ESCRITOSSE.HTML#ADM](http://www.franciscanos.org/esfa/escritosse.html#adm). CONSULTADO EL 7/8/2016.

3 [HTTP://CIBERNOUS.COM/AUTORES/BIEDMA/TEORIA/FILRENAC/JAVILA.HTML](http://cibernous.com/autores/biedma/teoria/filrenac/javila.html). CONSULTADO 8/8/2016.

El predicador real fray Alonso de Cabrera abundará en esta misma idea. Aunque posterior a los cuadros de Morales, ya que vivió entre 1549 y 1598, recogerá en sus famosísimos sermones las ideas religiosas de su tiempo.

“Pecadores, si no os acabáis de persuadir que habéis sido los matadores de Cristo, venid a este huerto y miradle cuál está tendido en el suelo, pegado su rostro con la tierra, desamparado del Padre, cercado de tristezas de muerte, afligido con nuestros pecados, espantado de sus tormentos, su cuerpo destemplado, todos sus miembros hechos fuentes de sangre, y mirad que de todo eso son causa vuestros pecados; porque ahora no le azotan los verdugos, no le coronan los soldados, no son los clavos ni las espinas los que ahora le hacen salir la sangre, sino tus pecados”. (Viernes Santo, “Consideración cuarta 460”)⁴.

San Ignacio de Loyola compartirá también esta forma de pensar. En sus *Ejercicios espirituales* dirá:

“[53] Coloquio. Imaginando a Christo nuestro Señor delante y puesto en cruz, hacer un coloquio; cómo de Criador es venido a hacerse hombre, y de vida eterna a muerte temporal, y así a morir por mis pecados. Otro tanto, mirando a mí mismo, lo que he hecho por Christo, lo que hago por Christo, lo que debo hacer por Christo; y así viéndole tal, y así colgado en la cruz, discurrir por lo que se ofresciere”⁵.

San Pedro de Alcántara, escribirá:

“¿Aquellos azotes y bofetadas que se recibieron por ti? ¡Oh miserable de ti por lo que perdiste, y mucho más por lo que hiciste, y muy mucho más si con todo esto no sientes tu perdición!”

“Por ti ayuné, caminé, velé, trabajé y sudé gotas de sangre. Por ti sufrí persecuciones, azotes, blasfemias, escarnios, bofetadas, deshonras, tormentos y cruz. Testigos son esta cruz y clavos que aquí parecen; testigos estas llagas de pies y manos, que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra, delante de quien padecí. ¿Pues qué hiciste de esa ánima tuya, que yo con mi sangre hice mía?”⁶

Para cerrar el tema sin ninguna pretensión de agotarlo, reproduciremos las palabras del padre Jerónimo López, “maestro y caudillo de misioneros” como se le llamó en su época:

4 GRACIA, CARMEN MARÍA: *El Predicador Real Fray Alonso De Cabrera (1549-1598) y el poder de la palabra: elocuencia y compromiso en el sagrado ministerio de la predicación*. The Ohio State University 2009, p.168.

5 IGNACIO DE LOYOLA. *Ejercicios Espirituales*. Edición crítica a cargo de DALMASES, Cándido. 4ª ed. Santander, Sal Terrae, 1985, p.72.

6 LÓPEZ RUANO, RAQUEL E. *Edición crítica del Tratado de oración y meditación de San Pedro de Alcántara*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009.

“¿Quién le rasga sus sagradas espaldas? Tus pecados. ¿Quién taladra sus pies y sus manos? Tus pecados. ¿Quién traspasa su delicada cabeza? Tus pecados. ¿Quién crucifica? ¿Quién quita la vida a un hombre Dios? Tus pecados”⁷.

Apuntaremos también que, según santa Teresa de Jesús, las imágenes sagradas no son solo elementos que recuerdan a Cristo, a la Virgen o a los santos, sino que su función devocional, es “*mover a las lágrimas*” y despertar emociones en el fiel. Esta idea implica aceptar una teoría de lo visual, donde el fiel confunde “presencia” con “representación”⁸.

2.2. Las ideas religiosas en el Badajoz del siglo XVI.

Carmelo Solís nos hace una vívida descripción de la cultura religiosa en el Badajoz del XVI.

“Fray Diego de Chaves y la descalcez franciscana con Pedro de Alcántara, formado en el convento de san Gabriel, junto al arroyo de la Mañoca, a las afueras de la ciudad; fray Luis de Granada, prior del convento de santo Domingo; los prela-dos Francisco de Navarra, Rojas Sandoval y san Juan de Ribera, más otros personajes de la clerecía pacense, como el provisor Alonso Martínez, el deán Alonso Martel y los canónigos Rodrigo Dosma y Fernández Valtodano protector y amigo este último de Arias Montano para quien Morales pintara algunas “piezas” en la década de los cuarenta... conforman un elenco de raros ingenios, que indudablemente habrían de influir en el ambiente de la ciudad y en el ánimo del artista. Con algunos de ellos —nos consta— mantuvo contactos personales el propio pintor”⁹.

En Badajoz ocupa la sede episcopal san Juan de Ribera, que se caracterizó por una religiosidad de raíces erasmistas. Valoraba más la oración mental que la pública, oración que incidía en meditar en torno a los episodios de la pasión de Cristo¹⁰. Para los erasmistas en general y para Ribera en particular, la muerte de Cristo no debía ser lúgubre sino gloriosa, pues gracias a ella la humanidad se redimió¹¹. Y sabemos que san Juan de Ribera tuvo una magnífica relación con Luis de Morales, al que consideraba casi como su pintor de cámara, relación que no siguió con el sucesor de Ribera, Diego de Simancas, obispo que dio en su *Institutiones Catholicae* una serie de directrices para

7 LÓPEZ, JERÓNIMO. *Sermones y pláticas para misiones populares*. Manuscrito publicado en el siglo XVI. Biblioteca Nacional, MSS/6032, folio 3.

8 VELANDIA ONOFRE, DARÍO. *Hacia una teoría de la imagen. Mística, retórica y pintura en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, p.489.

9 SOLÍS RODRÍGUEZ, CARMELO. *Luis de Morales*. Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 1999. Pags 114 y 115.

10 *Ibidem*, página 18.

11 *Ibidem*, página 52.

el uso de las imágenes. Simancas nunca tuvo con Morales una relación tan cercana como la que el pintor tuvo con el obispo Ribera.

Ribera, amigo de Juan de Ávila, tenía en su biblioteca las obras completas de Erasmo de Róterdam anotadas por su mano, varios sermones de Juan de Ávila y casi todos los tratados espirituales de fray Luis de Granada. Su amistad con los jesuitas es tanta que, cuando lo retrata Morales, no lo hace con traje episcopal, sino con un traje talar negro y alzacuellos blanco, al modo de los jesuitas de entonces, por lo que el retrato se tuvo durante mucho tiempo como el de Ignacio de Loyola¹².

Otra gran figura que inspira la religiosidad de Luis de Morales será fray Luis de Granada. Sabemos que fray Luis residió en Badajoz, en el monasterio de Santo Domingo desde 1547 a 1550, año en el que marchó a Évora¹³.

En su obra *Libro de la oración y la meditación*, fray Luis de Granada medita el jueves por la mañana sobre “La coronación de espinas” diciendo:

“Mis pecados son, Señor las espinas que te punzan; mis locuras, la púrpura que te escarnece; mis hipocresías y fingimientos, las ceremonias con que te desprecian; y mis atavíos y vanidades, la corona con que te coronan. Yo soy tu verdugo, yo soy la causa de tu dolor”¹⁴.

3.- Luis de Morales.

3.1.- El humanismo de Morales.

Todos los autores consultados coinciden en resaltar la excelente formación artística de Luis de Morales, independientemente de las dudas que existen sobre quien fue su maestro. Lo cierto es que nuestro pintor estaba informado de todas las corrientes artísticas que triunfaban en Italia y Flandes en su época.

Podemos aceptar que Luis de Morales fue un hombre culto que estaba al tanto no solo de las novedades de su oficio de pintor, sino del pensamiento religioso del humanismo cristiano con conocimientos muy sólidos de las Sagradas Escrituras, como prueba la distribución del retablo de Arroyo de la Luz.

Para Ceballos, la prueba de que Morales era un cristiano culto está en la “Turrís Ader”, que aparece en el cuadro de *La Sagrada Familia* (Hispanic Society de Nueva York). Esta torre es citada por Erasmo en *Paráfrasis al evangelio de san Lucas*. Y en ese cuadro, además, se encuentra también el famosísimo “Horóscopo de Cristo”¹⁵.

12 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO. “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales”. *Goya*, Madrid, 1987. p. 196.

13 VARIOS AUTORES. *El divino Morales*. Madrid, Museo del Prado, 2015, p. 20.

14 FRAY LUIS DE GRANADA. *Libro de la oración y meditación*. Edición crítica a cargo de fray Justo Cuervo. Madrid, Fontenbros, 1906. p. 57.

15 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO. Op.cit. p. 200.

3.2.- La religiosidad de Morales.

Morales se caracteriza no solo como humanista, sino también como un buen cristiano. Solo podemos tener la duda de si llegó a nuestro pintor ese ambiente intelectual de Badajoz. Esta pregunta será contestada por Solís afirmativamente.

“Si nos detenemos en el análisis de la producción más significativa y personal de nuestro pintor (desbrozado el catálogo de obras espurias y adjudicaciones molestas), detectaremos en ella un conocimiento nada común del ambiente espiritual, que zarrandeaba a los espíritus más selectos de la época, y del que Morales se erigirá en uno de sus más acertados intérpretes. Interesa sobremanera desvelar este ambiente exterior que sin duda alguna golpearía el espíritu del maestro, volcado en la temática monocorde de su obra que no sobrepasa los límites de lo religioso, cultivado en exclusiva y con una predilección manifiesta por las dramáticas escenas de la Pasión de Cristo. Desconocemos la biblioteca del pintor si es que llegó a poseerla, lo que nos parece más que probable. Nos queda, en cambio una lista de personajes destacados en el entorno inmediato al maestro que puedan ayudarnos a desvelar el significado de su obra y a su través, el pensamiento más íntimo del hombre y del artista. Orientado por figuras insignes en la reforma espiritual y en la praxis mística, el pintor no pudo permanecer sordo a las voces que resonaron en la ciudad a lo largo del siglo, como anteriormente hemos evocado”¹⁶.

Solís llega a relacionar las pinturas de Morales con las ideas de fray Luis de Granada afirmando que en su meditación del sábado por la mañana “Descendimiento de la cruz y llanto de la Virgen”: *“Sin duda estás páginas de oro de la mejor literatura del siglo XVI fueron objeto de una meditada lectura por parte del pintor, quien no hizo sino traducir literalmente con los pinceles la encendida prosa – de auténtico imaginero– del dominico”*¹⁷.

3.3. La iconografía de Morales.

Es de sobra conocido que el apelativo de “Divino” fue concedido a Morales por Palomino en el siglo XVIII, no por la genialidad de su dibujo, sino por el tema de su obra¹⁸. En efecto, Morales tiene una temática casi exclusivamente religiosa en la que escasean los retratos. En palabras de Angulo

“Escasísimos son los retratos que poseemos de su pincel. En realidad, salvo un caso, son retratos de donantes que forman parte de composiciones religiosas. El más bello es el del Beato Juan de Ribera (...) De sencillez de elementos extraordinaria, es un retrato de indiscutible personalidad dentro de nuestra pintura renacentista”¹⁹.

16 SOLÍS CARMELO, *Op. cit.* p. 114.

17 *Ibidem.* pp. 116 y 117.

18 PALOMINO CASTRO Y VELASCO, *Antonio. Museo pictórico*. Madrid, 1795, tomo III p.385.

19 ANGULO ÍÑIGUEZ Diego. “La pintura del Renacimiento”. En *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*. Tomo XII. Madrid, Plus-Ultra, 1954, p. 245.

En cuanto a las figuras religiosas, la originalidad de Morales es bastante escasa. Aparte de las figuras más conocidas como el Ecce Homo o las Vírgenes con el Niño, tiene la figura de la mujer joven (Virgen en la Anunciación o en la Presentación al Templo, o con el Niño en brazos, la Magdalena y Eva) de clara influencia de Beccafumi y su “óvalo asimétrico” y sfumato leonardesco. La Virgen mayor o Mater Dolorosa está resuelta como un auténtico icono bizantino, con su manto azul, símbolo de la divinidad y su túnica blanca, símbolo del renacimiento de la nueva vida. El hombre mayor (San José, San Pedro, el rey Melchor o el sacerdote que recibe en el templo a María), es de clara influencia del pintor Pieter Coecke van Aelst. El hombre joven (ángel, San Juan) es una adaptación, no muy bien conseguida, del ángel de la Anunciación de Tiziano. Sin ninguna intención de agotar este tema, diré que Morales juega con unas pocas imágenes-tipo, que va repitiendo en sus cuadros. Según Angulo “*lo mismo que el Greco, Morales creó sus modelos y, con variantes de escasa importancia, los repitió él mismo y los hizo repetir a su taller*”²⁰.

Esta estandarización de las caras facilitaría la labor del taller, permitiendo una mayor rapidez en la ejecución de las obras, aunque Morales siempre tuvo la fama de ser un pintor que tardaba mucho en concluir sus encargos²¹.

Nos vamos a centrar aquí en el estudio de las figuras negativas de la iconografía de Morales. En un primer apartado, estudiaremos a los soldados que guardan el sepulcro de Cristo. Dichos soldados aparecerán en el retablo de Arroyo de la Luz, en el retablo perdido de San Felices de los Gallegos y en la tabla de Santa María de Almocóvar.

En el retablo de Arroyo (fig. 1) aparecen tres soldados, aunque en realidad son solo dos, portando el de la izquierda un anacrónico arcabuz. Caro Baroja dirá que cuando los pintores españoles representan a San Fernando con traje moderno, y a sus soldados en la toma de Sevilla con escopetas y mecheros de pólvora, los artistas representan a hombres, y que la sociedad cristiana se compone de gente igual a sí misma durante siglos²². Este soldado está caracterizado como un tipo negroide. Para Luis Méndez Rodríguez, el imaginario social sobre estas personas negras estaba a menudo asociado a la delincuencia o el engaño en el inconsciente colectivo de la Europa Moderna²³. El segundo de la derecha se caracterizará por su barba poblada y casco de acero.



Figura 1.

20 ANGULO ÍÑIGUEZ Diego *op. cit.* p.240.

21 HERNÁNDEZ NIEVES, Román. *Retablistica de la Baja Extremadura*. Mérida, UNED, 1991. p. 402.

22 CARO BAROJA, JULIO. *Las formas complejas de la vida religiosa. Siglos XVI y XVI*. Madrid, Sarpe 1982. p. 135.

23 MÉNDEZ RODRÍGUEZ, LUIS. “El símbolo de lo imposible en Alciato: lavar la negritud”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*. Granada. Universidad de Granada, número 2, 2012.

En realidad, esa figura es la misma que la de la parte inferior derecha, pues solo se diferencian en la posición de la cabeza y en el color de la capa. La cara, la barba y la coraza que se adivina debajo, son las mismas.

En el desaparecido retablo de San Felices de los Gallegos (fig.2), el cual conocemos por estampas²⁴ encontramos a los dos soldados, el de la derecha con una postura idéntica al de Arroyo de la Luz, y el de la izquierda con las mismas características que el de Arroyo, pero recostado hacia atrás.



Figura 2.



Figura 3.

En la tabla de Santa María del Almóvar (fig. 3) encontramos al soldado de la izquierda en una posición exactamente igual a la que tiene en la tabla de Arroyo y con el mismo gorro sujeto por una tela. Sin embargo, esta vez ha cambiado el arcabuz por una lanza. El soldado de la derecha, el del casco de acero, cambia únicamente en la postura, y mira al Resucitado.

Después de comprobar que en toda la iconografía de Morales solo aparecen dos tipos de soldados, pasemos ahora a los sayones. En primer lugar, hay que aclarar que el nombre no tiene nada que ver con la vestimenta. La palabra “sayón” viene del latín tardío *sagio-ōnis*, y a su vez del germánico *sagjan* que significa “decir, notificar”. Según el diccionario de la RAE era: “verdugo que ejecutaba las penas a que eran condenados los reos. En la Edad Media, oficial subalterno de la Administración de Justicia”.

Como tales verdugos que martirizan a Cristo, los sayones son pintados por Morales como caricaturas de la maldad, siguiendo en este aspecto a los pintores flamencos. El sayón de la Real Academia de San Fernando (fig. 4) aparece como un tiponegroide, cuya piel oscura contrasta fuertemente con la clara de Cristo, pelo fuertemente rizado, lo que subraya las características de su raza, boca con los dientes en mal estado y barba rala, hasta el punto de que falta completamente en algunos trozos de la cara. Mira a Jesús con sorna, mientras le despoja de su ropa.



Figura 4.

24 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *El retablo de Morales de Arroyo de la Luz*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974. p. 36.

El sayón de la iglesia de Santa Catalina de Higuera de Real, (fig. 5) intenta disimular el vientre apretándolo con las dos manos, pero la camisa se le abre, proclamando su obesidad. El rostro está parcialmente oculto en la sombra, para que se aprecie mejor la mirada de odio que lanza al Redentor.

La figura de Pilatos, es idéntica en ambos cuadros.

Con respecto al tema de los sayones, Angulo apuntará que “este tema, tan propio de numerosos personajes, se reduce a los tres indispensables para encarnar los elementos fundamentales del drama, personajes que se limitan a dos en el retablo de Arroyo y en la tabla de la Hispanic Society de Nueva York”²⁵.



Figura 5.

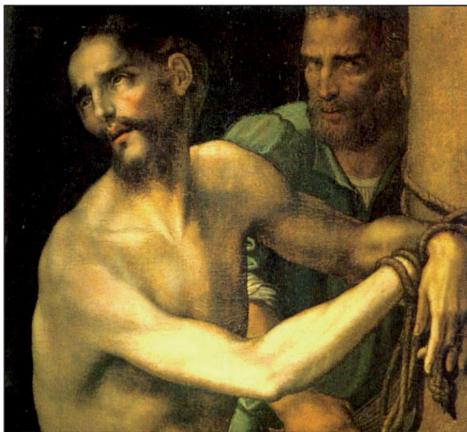


Figura 6.

Cabe disculpar a Gaya por su error ya que estas varillas no son muy usadas en la pintura española. Están tomadas, como muchas otros elementos de la pintura de Morales, de la *Pequeña Pasión* de Durero.

Este mismo autor dice en la misma página que

“Esta versión –de la que no conozco réplica– cuenta sin duda entre las mejores de su obra (...) como por el tipo del sayón, que a través de un rostro sólido y clásico, de estirpe bien italiana, expresa energía violencia y odio, sin recurrir a los excesos de crispación caricaturesca de otras veces”²⁷.

25 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Op.cit.* p. 240.

26 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Op. cit.* p. 42.

27 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Op. cit.* p. 42.

Estando de acuerdo con Pérez Sánchez en casi todo, hay una cosa en la que discrepo y que es el objeto principal de este artículo. Hay otra versión de esta escena que, aunque con elementos muy distintos, tiene una cosa en común: la cara del verdugo.

Según Fernando Marías, en este cuadro (fig. 7) Cristo está en el Gólgota, antes de ser crucificado. Señala al objeto de su sacrificio, el alma de un difunto envuelta en un sudario, alma que se arrodilla para recibir el regalo de su salvación²⁸. Y está el verdugo, que se acerca con los instrumentos de la pasión.

Comparando ambos retratos podemos decir, con todas las prevenciones posibles, que se refieren a la misma persona. Los ojos, la boca y, sobre todo, el puente de la nariz son iguales. La barba está más recortada en el cuadro de Arroyo y más larga en el del Prado, pero el pelo, por su color y sus rizos es el mismo. Tenemos pues un verdugo cuyo retrato no sigue la tradición flamenca de la caricatura odiosa y se nos presenta con una



Figura 7.

cara normal. Y una cara que aparece dos veces en la obra de un pintor, obra en la que escasean los retratos, pero que, cuando los hace, los hace con una gran calidad.

El verdugo del Prado aparece además con un pañuelo ciñéndole el pelo. No pretenderé establecer ese pañuelo como un elemento iconográfico reglado, pero sí es cierto que, durante toda la historia del Arte, muchos pintores se retratan con un chaperón, turbante o pañuelo, prenda idónea para evitar que el pelo se les ensuciara. Recordemos al *Hombre con turbante* que algunos autores clasifican como el autorretrato de van Eyck. O la reciente atribución de un autorretrato de Miguel Ángel en el *Hombre del turbante azul* de la Capilla Paulina. También podemos considerar en esa línea el José de Arimatea de la *Pieta* del Museo de la Opera del Duomo de Florencia. O el turbante de Rembrandt en su *Autorretrato* con dos círculos. El verdugo pues, pudiera ser un pintor. No es una argumentación muy concluyente, pero puede servir como prueba circunstancial.

28 MARIÁS, Fernando. "Luis de Morales el Divino" *Cuadernos de Arte Español*, número 68. Madrid, Historia 16, 1992.

4.- Conclusiones.

Todas estas consideraciones previas nos llevan a las siguientes conclusiones:

4.1. En toda la obra de Luis de Morales únicamente hay dos sayones que se apartan del retrato-tipo de caricatura flamenca y son los de Arroyo de la Luz y del Prado.

4.2. La cara, repetida en las dos tablas, pertenece a una misma persona. Dicha cara se aparta del esquema de las caricaturas flamencas y parece estar copiada del natural, por su realismo. Es el buen hacer del retrato en Morales, del que habla Angulo.

4.3. Que uno de esos sayones lleva a la cabeza un pañuelo protector, como lo llevan múltiples pintores en sus autorretratos a lo largo de toda la historia del Arte.

4.4. Si a esto añadimos las influencias erasmistas de San Juan de Ribera y que fray Luis de León publicó su “Libro de la oración y meditación” en 1554 y Morales pintó estas tablas entre 1560 y 1565, bien podemos pensar que el rostro del verdugo que azota a Cristo en el retablo de la Asunción de Arroyo de la Luz, o el que lleva los instrumentos de la pasión en el cuadro del Prado es, verdaderamente, el rostro de Luis de Morales.

En el cuadro del Prado, el pintor prescinde de toda connotación espacial y temporal, como si la imagen fuera más mental que real, y que la acción transcurriese fuera del tiempo en un espacio metafísico. Esta es la idea de Ignacio de Loyola, insistiendo en sus Ejercicios Espirituales de “*no prestar mucha atención a los detalles y pormenores de la historia, sino a lo íntimamente experimentado y vivencialmente sentido*”²⁹. En palabras de Caro Baroja “*la pintura puede hacer intuir a los iletrados lo que no pueden alcanzar por la lectura*”³⁰.

Por último, aprovecharemos la identificación de los dos autorretratos de Morales para resolver una duda que siempre se presentó a quienes estudiaron a este pintor: la fecha de su nacimiento. Ésta oscila entre el 1509 fijada por Palomino, y el 1545 fijada por Golschmidt. Ya que los registros bautismales de la parroquia de Santa María del Castillo de Badajoz comienzan en 1550, no se ha podido fijar con precisión el año de nacimiento de Luis de Morales³¹. Usando estas pinturas para calcular su edad, vemos que la cara que aparece en estos retratos es la de un hombre todavía sin canas, de unos treinta y cinco años, por lo que podemos aventurar que en 1556, fecha de estos retratos, Morales tenía unos treinta y cinco años, con lo que su nacimiento ocurriría alrededor del 1520. Es una idea que está en consonancia con lo que manifiesta Antonio Rodríguez-Moñino, el cual hace una fidedigna investigación basándose en los protocolos del archivo provincial de Badajoz. Allí descubre un reconocimiento de censo que

29 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. cit.* p. 198.

30 CARO BAROJA, Julio. *Op. cit.*

31 SOLÍS CARMELO, *Op. cit.* p.75.

hace Francisco Picaldo a favor de los medio-rationeros de Badajoz de un olivar que linda “con olivar de Luys de morales pintor”³². El documento es de fecha de 1591, por lo que, de haber nacido en 1509 la vida de Luis de Morales habría sido asombrosamente larga para su época.

No estoy de acuerdo con algunas interpretaciones que sostienen que en 1591 Luis de Morales ya había fallecido. Los escribanos de la época son muy precisos en los detalles, como lo demuestra que el siguiente documento de 1605 aportado por Rodríguez-Moñino en el que se refiere a Isabel de Morales como “hija de Luis de Morales, pintor difunto”³³.



32 RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. “Los pintores badajoceros del siglo XVI”. *Revista de Estudios Extremeños*, XI, 1-4, 1955, p. 233.

33 RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Ibidem*, p.234.