

Un ecce homo de Luis de Morales en cobre, coronando un relicario de plata con escenas de La Pasión

ISABEL MATEO GÓMEZ Y AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE (JUBILADAS)
Instituto de Historia del CSIC

Resumen

Se trata de estudiar un conjunto de piezas de plata con escenas de la Pasión, que pudieron constituir en cuerpo principal de un relicario, coronado por un pequeño cobre con la representación del *Ecce Homo*, que se atribuye a Luis de Morales. Sobre las piezas de plata se sugiere una autoría y se marca la tipología.

Palabras clave: Plata castellana. Pasión. Grabados. *Ecce Homo* en cobre. Siglo XVI. Luis de Morales.

Abstract

This is a study of several silver piece with the Passion scenes, that possibly were the principal part of a "relicario", and over him a little copper with a painting of the *Ecce Homo*, by Luis de Morales. It is very important the study of the tipology of the silver piece and the approximation to author.

Keywords: Castillian Silver. Passion. Engravings. *Ecce Homo*. XVI Century. Luis de Morales.

Procedente de una colección privada de Bilbao, se hallan en la colección Escudero de Madrid, seis placas de plata dorada con escenas de la *Pasión*, y un cobre ovalado, de pequeño tamaño, representando un *Ecce Homo*¹. El conjunto se halla “desguazado”, presentándose la figura del *Ecce Homo* del óvalo, de algo más de medio cuerpo, pintado sobre un fondo oscuro neutro muy común en este tipo de representaciones de la segunda mitad del siglo XVI. Por sus características formales e iconográficas, pero, sobre todo, por el modelo, hay que relacionarlo con las representaciones que del mismo tema interpretó Luis de Morales. En ellas se expresa el dolor a través de la triste mirada de Cristo hacia el espectador, el fruncimiento de las cejas acentuándolas, la boca entreabierta dejando ver los dienteclillos y las gotas de sangre, que emanan de la corona de espinas, convirtiéndose en hilillos que se derraman por el cuerpo. Sobre la cabeza de Cristo, además de la corona de espinas, aparecen las tres “Potencias”. Jesús va vestido con túnica de solapa, inspirada en los modelos del Piombo, de color rosa fuerte, que deja translucir la pincelada blanquecina de la preparación del cobre. El color de la túnica contrasta con el oscuro del manto, que le cae por la parte izquierda recogiénolo bajo el brazo. La pincelada es suelta evocándonos la de algunas Piedades de la última etapa del pintor, en colecciones privadas y aún sin publicar. Los bordes de la túnica, a la altura del pecho, están atados por una fina cinta roja, similar a los modelos flamencos del XVI, que dejan ver el pecho desnudo de Jesús. En algunas zonas se observan retoques y empastes que restan finura a la ejecución. Cristo lleva las manos atadas por una fina soga, en la que se ha querido destacar los nudillos más sobresalientes –sin duda un repinte– convirtiendo la soga casi en una pulsera. Curiosamente Cristo, en lugar de portar el “cetro de caña”, sujeta una “palma”, novedad iconográfica importante a tener en cuenta (figs.1-3).



Figs. 1-3: Luis de Morales. *Ecce Homo*. Conjunto y detalles. Madrid. Colección privada

¹ Las medidas del óvalo de cobre son 8x6,5cm. Las placas de plata sobredorada, repujada y cincelada.

Este detalle hay que relacionarlo con un *Ecce Homo*, atribuido al círculo de Quintín Metsys, en la colección sevillana de los Marqueses de Almunia². En ella, uno de los personajes que acompañan a Jesús, lleva la “palma”. Tenemos pues hasta ahora dos influencias, la del *Ecce Homo* del Piombo, en el Museo del Prado, y la citada del *Ecce Homo* de Quintín Metsys (figs. 4-5). Por estas dos influencias, italiana y flamenca, y otras que se le irán sumando al pintor extremeño, se adivina la definición de su estilo como “eclectico” y “rico en modalidades ajenas”, según Gaya Nuño.



Fig. 4: Sebastiano del Piombo. *Ecce Homo*. Madrid. Museo del Prado

² *L'Art Flamand...*, 1958: 56-57.



Fig. 5: Quintin Metssys (Circulo De). *Ecce Homo*. Sevilla. Colección Marqueses de Almunia

Todos los autores hacen hincapié en la longevidad de Morales, dando por sentada la fecha de su muerte en 1586, basándose en unos documentos de orden familiar. Sin embargo, no se ponen tan de acuerdo en la fecha de su nacimiento, oscilando entre los años 1510 a 1519, partiendo la cronología de su obra de la *Virgen del Pajarito*, fechada en 1546. Morales coincide en su vida artística con

el toledano Juan Correa de Vivar, y con el valenciano Juan de Juanes, coincidencia resaltada por Pérez Sánchez, destacando el papel que cada uno jugó en sus respectivas escuelas³.

Una vez establecida una cronología aproximada de Morales, debemos tener en cuenta como apuntó Kagan, "(...) que ningún artista trabaja en el vacío. La cultura, la economía, las instituciones que le rodean y las personas que conoce, todo ello influye en su trabajo, aunque no siempre fáciles de apreciar. Para llegar a comprender plenamente los logros de un artista es necesario tener una imagen precisa del mundo en que vivió"⁴. Efectivamente la economía afecta al trabajo del artista para su supervivencia, de ahí la importancia de clientes y mecenas.

Teniendo en cuenta todo ello, en la época de Morales, en Extremadura, por su baja economía, es enorme la emigración hacia América en busca de una vida más próspera abierta por los conquistadores extremeños, Hernán Cortés y Pizarro. La vida cultural se centra en la catedral, las órdenes religiosas y los intelectuales laicos. Todos ellos se convierten en protectores del pintor. También afectará al artista los movimientos espirituales que, por la influencia erasmista del *Enchiridion*, se visualizará en una "piedad" más íntima, deudora de la "devotio moderna"⁵. Quisiéramos traer a colación en este momento, la coincidencia entre el sentido personal e íntimo de las "postrimerías" de la *Alegoría de la muerte del Beato Juan de Ribera*, pintada por Morales, y la del *Entierro del Conde de Orgaz*, pintada por El Greco. Si nosotros vemos coincidencias entre Morales y El Greco en este ejemplo, Checa Cremades afirma que la sociedad española del siglo XVI, no vivía de la misma manera el sentimiento religioso, poniendo como ejemplos el misticismo de Morales y el sentido visionario contrarreformista de El Greco⁶. El *Juicio del Alma* lo pintó Morales en 1568, El Greco comienza veinte años más tarde el *Entierro del Conde de Orgaz*, en 1588. El origen del tema es medieval, recuérdese el *Ars Moriendi*, tema que luego fue retomado por la mística, también medieval, y que actualizó Erasmo en *Preparatio mortis*, escrita en 1537: "Para cualquier mortal el día de la muerte es el postrero día del mundo. En la consumación de los siglos a la vista de todos se celebrará el Juicio Universal y final, pero en el ínterin las almas de cada uno, ya que hayan abandonado el cuerpo, sufren un juicio particular, aunque de nosotros desconocido". Texto citado por Rodríguez G. de Ceballos, quien a propósito del estado e importancia de la sociedad laica y religiosa extremeña que vivió la época de Morales, sociedad a la que

³ A. E. Pérez Sánchez, 1979: 5-16.

⁴ R. Kagan, 1982: 35 y ss.

⁵ D. Davies, 1984: 57-75.

⁶ F. Checa Cremades, 1983: 235.

este autor no estima demasiado relevante, considera al pintor como el intérprete de la “crispada religiosidad y agudizado espiritualismo de la sociedad española y en particular de la extremeña, en la segunda mitad del siglo XVI”. Manifiesta también que Morales, en algún caso, muestra en sus composiciones “neurótica morbosidad”. Al referirse a la sociedad de entre 1546 y 1586, incluye al pintor en espectador de las corrientes erasmistas, de la publicación del Índice de libros prohibidos, llevado a cabo por Valdés, quien considera herejes a los grandes místicos españoles, refugiando a la sociedad en la más estricta ortodoxia y riguroso ascetismo. Pérez de Valdivia escribe, dirigiéndose al mecenas de Morales, don Juan de Ribera, obispo de Badajoz y luego arzobispo de Valencia, *Aviso de gente recogida*, como advertencia. Nos parece contradictorio que unas veces Morales pintara, para los considerados “herejes”, y al mismo tiempo – según Ceballos – “sus tablas estaban hechas para ese cristiano viejo y tradicional, que cifraba su religión en lo externo, en contra de lo que iba el erasmismo.

Rodríguez G. de Ceballos considera que la Badajoz del siglo XVI, era una ciudad provinciana de entre 10.000 y 12.000 habitantes, con una diócesis pequeña, sin grandes acontecimientos si exceptuamos el paso de la princesa doña Juana, en 1552, para casarse en Portugal con el heredero del trono y, la visita de Felipe II a la ciudad, de paso para Portugal – que acababa de incorporar a la corona – en 1581. Alude Ceballos a algunos obispos, clientes y mecenas importantes en Badajoz como Francisco de Navarra, Martín de Azpilicueta, quien había sido abad en la Colegiata de Roncesvalles y quien probablemente encargó a Morales la *Sagrada Familia* que lleva el nombre de este lugar. También cita a don Cristóbal de Rojas y Sandoval, y a don Juan de Ribera – ya citado – hijo de Pere Enríquez y Afán de Ribera, que fue Virrey de Nápoles y Cataluña, propietario de la Casa de Pilatos en Sevilla, provista de gran biblioteca y de obras de arte, afición que transmitió a su hijo Juan de Ribera, mecenas de Morales en Badajoz y Valencia, y acusado en 1575 como protector de los “alumbrados” por A. de la Fuente. Entre otros clientes de Morales se hallan Diego de Simancas, obispo de Ciudad Rodrigo, y el clérigo Ginés Martínez⁷.

Fernando Marías en las páginas que le dedica a Morales en su *Largo siglo XVI*, ofrece sobre Badajoz un panorama más halagador. El número de clientes del pintor es más numeroso y más importante y, entre la clientela privada cita al Prior San Juan Antonio de Zúñiga, a don Pedro Suarez de Figueroa – IV Conde de Feria–, a don García de Toledo, al obispo de Plasencia Gutierrez de Carvajal y Vargas, al Marqués de Tarifa y I Duque de Alcalá, Perafán de Ribera, al monasterio sevillano de las Cuevas, al Conde de Oropesa, al Duque

⁷ A. Rodríguez G. de Ceballos, 1987: 194-203.

de Albuquerque, Alonso de la Cueva y Benavides – primo del obispo de Badajoz Francisco de Navarra –. Cuenta también, entre la clientela de Morales, a Inquisidores de Toledo y León, como Cristóbal de Mesa, Fadrique de Zúñiga, Alonso Martínez, duque de Braganza y Juan III, Rey de Portugal, amén de los citados por Ceballos, Navarra y Rojas de Sandoval, de los que aporta datos muy interesantes, como las “advertencias” que este último dio en una publicación a los rectores del obispado. Sobre la figura más importante en la vida y obra de Morales, don Juan de Ribera destaca por su gran biblioteca interdisciplinar y su amistad con Fray Luis de Granada y San Juan de Ávila, quienes, como él, tenían raíces erasmistas, como las tuvieron en Valencia en época de Carlos V, Juan Luis Vives y doña Mencía de Mendoza, quien poseía también espléndida biblioteca y colección de arte. El erasmismo prefería la oración mental, la veneración por la Pasión de Cristo y el dolor sensible de la misma, muy bien expresado en la obra de Fray Luis de Granada *La Oración y consideración (1554)* y *Guía de pecadores (1556)*. Estas obras se han puesto en relación con la *Agonía del tránsito de la muerte*, de Alexo de Venegas, con la *Confesión del pecado*, de Constantino, y la idea del juicio particular del alma, presente en *De praeparatione ad mortem*, de Erasmo, y con la también obra de Fray Luis de Granada *Guía*, en la que el tema del juicio particular del alma se convierte en la primera “postrimería”. Ni Ceballos ni Marías han establecido la relación entre el *Juicio del Alma*, de Morales y el *Entierro del Conde Orgaz*, de El Greco, que proponemos⁸.

Leticia Ruiz, en la introducción del *Catálogo de la Exposición de Morales*, celebrada en el Prado en el año 2015, se inclina más hacia el panorama que sobre Badajoz describe Ceballos, como ciudad de escasas posibilidades económicas y culturales en la época de Morales⁹. Nosotros nos inclinamos por la de Fernando Marías, sin un bienestar económico y de clientela, Morales no hubiera necesitado un gran taller y hubiera producido tantas obras. Además, el dinero de América llegó pronto, y las obras de Morales emigraron allí enseguida, decorando las partes más importantes de los retablos y cubriendo devociones privadas especialmente con la representación del *Ecce Homo*.

Al comenzar este trabajo aludimos a la emigración de los extremeños a América, la huella de Cortés y Pizarro. En Extremadura en esos años los tres núcleos con fuerte carga social y económica fueron Albuquerque, Badajoz y Mérida. Gracias al estudio de J. A. Ballesteros Díaz, *Esclavitud en Extremadura durante el siglo XVI*¹⁰, sabemos que la esclavitud participaba en el conjunto de

⁸ F. Marías, 1989: 340-350, 570 y 573.

⁹ Ruiz Gómez, Leticia (ed.), 2015: Introducción.

¹⁰ J. A. Ballesteros Díaz, 2005-2006: 51-70.

la sociedad. Predominaban los blancos en los que se incluían a los musulmanes y moriscos, formando todos ellos parte de los bienes muebles de los señores, contabilizándose en la diócesis de Badajoz, en los censos de 1581 y 1585, 213 esclavos. En el monasterio de Guadalupe, en el libro de visitas de 1542, algunos esclavos aparecen con el adjetivo de “oficiales” y se repartían entre tres clases sociales: alta, media y profesional. Estos datos nos sugieren pensar si algunos o bastantes de ellos “oficiales” llegarían a haber formado parte del taller de Morales, donde hasta el momento el taller ha permanecido en el anonimato, exceptuando a los hijos del pintor, a su yerno Pedro Sánchez de Vera, al pintor Alonso González y a Ambrosio de Herrera, como asistente o criado. Algo parecido ocurrió en el monasterio de Silos cuando, después de la desamortización, llegan en 1880 unos benedictinos franceses encabezados por el Padre Ildefonso Guepín. Al encontrar el monasterio en ruinas deciden su reconstrucción, incluido el artesanado del claustro, totalmente deshecho. Según la documentación guardada en el Archivo de Silos, el claustro está restaurado en 1890 excepto las “pinturas”, a pesar de que en 1889 parece que existe la “instalación de un taller de pintura”, que se abasteció de legos y “de todos los hombres de buena voluntad”, dirigidos por el Padre Roulin. El taller de Morales, como el de Silos y el de Leonardo, pintaba a partir de un original y, dirigidos por un maestro, surgían las copias, en muchos casos difíciles de diferenciar de la composición original¹¹. Otras figuras importantes de Badajoz, no citadas, son el propio pintor Luis de Morales, los filósofos Benito Arias Montano, San Pedro de Alcántara, Francisco Sánchez de Broza y Pedro de Valencia; el lingüista Bartolomé Torres Naharro; los juristas Juan de Ovando y Francisco de Sande, y el médico Juan Soropán de Rieros. Todos ellos posibles clientes de Morales, como lo fueron también la Iglesia y las órdenes religiosas y militares.

Ningún estudioso de Morales recoge en la bibliografía el interesante e ilustrado artículo de Ewald M. Vetter, *Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen*¹². Este autor propone como el ejemplo y prototipo más antiguo que se conoce de esta iconografía, el icono que se encuentra en la Sacristía de la Iglesia del Santo Sepulcro, de Jerusalén. Esta representación y otras similares bizantinas presentan a Cristo de medio cuerpo, desnudo ante la cruz, con corona de espinas y con la cabeza inclinada hacia un lado, con los brazos tendidos a lo largo del cuerpo (fig. 6). En occidente, en el siglo XIII, el modelo de Cristo cambia al ser de más de medio cuerpo y tener los brazos cruzados en el pecho. Vetter apunta la diversidad y libertad en la representación del modelo, unas veces cubierto de heridas y otras no; de cuerpo entero o no;

¹¹ I. Mateo Gómez, 2006: 255-296.

¹² E. M. Vetter, 1963: 197-231.

con corona de espinas o sin ella, pero siempre vinculado a la *IMAGO PIETATIS*. Pueden servir de ejemplo, también, el de Santa Croce de Jerusalén (s. XIII); el del Pasionario de la Biblioteca Laurenziana, de Florencia (s. XIII-XIV); el retablo de la Historia de Cristo, del Maestro de Colonia, en el Wallraf Richartz Museum, de Colonia (s. XIV) y el del Museo de Arte de Cataluña, procedente de Albalate de Cinca (segunda mitad del siglo XIV), (figs. 7-11). Tanto en ellos como en Morales, la influencia de la mística es decisiva.



Fig.6: *Ecce Homo*. Miniatura. Antigua Biblioteca de Leningrado.



Fig.7: *Imago Pietatis*. Roma. Santa Croce di Gerusalemme.



Fig.8: *David y Varón de dolores*. Munich. Biblioteca



Fig.9: Maestro de Colonia. *Historia de Jesús*. Colonia. Wallraf-Richartz Museum.

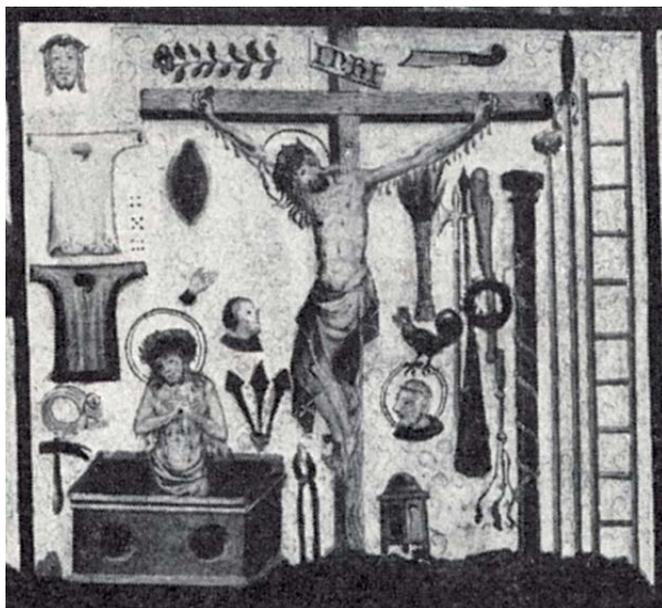


Fig.10.: Detalle de la figura 9.



Fig.11: *Varón de Dolores*. Predela del retablo de San Bartolomé. Villahermosa del Río (Castellón). Iglesia parroquial.

Vetter subraya que la representación del “Varón de Dolores”, tabla pequeña para piedad íntima, servía para la contemplación de los piadosos monjes y monjas, palabras que los historiadores posteriores de Morales, le dedican al destino de la obra del pintor extremeño, como señal de identidad de Morales.

Cuando Ángel Aterido estudia dos *Ecce Homo* de Morales, se suma a la opinión de Francisco Pacheco a propósito de la iconografía “variada” de este tema en Morales, que coincide con la hecha por Vetter, referida a los precedentes medievales. Pacheco dice de la pintura de Morales: “Tomó más licencias, que pintó algunos sin corona de espinas, con solo las señales de sus heridas”. Aterido sostiene que Morales adoptó un tipo fisionómico para la figura de Cristo, siempre de medio cuerpo o busto, utilizándolos indistintamente para los *Ecce Homo*, para los Cristos con la cruz a cuestas y para los atados a la columna, tendiendo a hacer el modelo más dramático en sus últimas obras, consiguiendo conmovier así la piedad

del espectador¹³. Esta manera estaría en concordancia con las intenciones de San Juan de Ribera sobre que “los malos espíritus se van con la oración y la meditación”. Debemos sumar otro tipo de *Ecce Homo*, el que apenas llega al busto, centrándose el dolor en la expresiva y dolorosa cabeza. Así ocurre en el que se conserva en el Museo de Navarra, tal vez procedente de la antigua Galería del Cisne, de Madrid, donde hace bastantes años vendían otro similar. También Morales los pintó de algo más de medio cuerpo: la tabla localizada en colección madrileña, actualmente en colección sevillana (fig. 12); la de algún seguidor del maestro como Pablo Scheppers o Esquert (fig. 13), que se vendió en la Galería Segre de Madrid, el 18 del XII del 2012 y cuyo esplendido original de Morales se encuentra en colección privada madrileña; y la de Cornelio Cyaneus, pintor flamenco establecido en Toledo después de pasar por Italia, quien pinta en Villar del Pedroso (Cáceres), en 1561, el retablo de San Pedro para la iglesia parroquial dedicada al Santo (fig. 14).

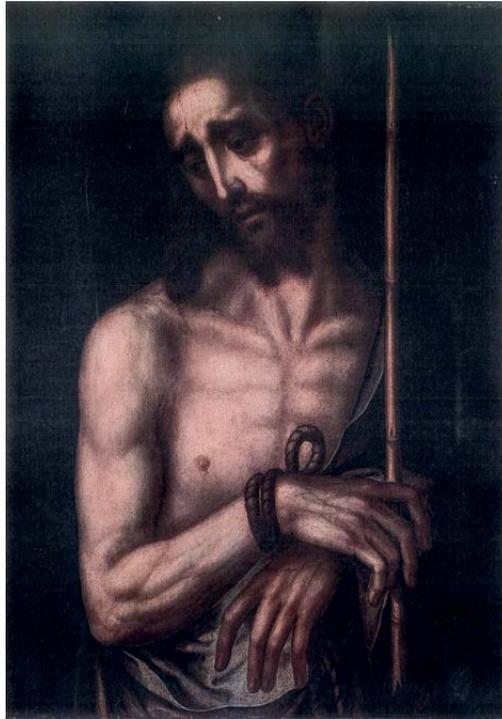


Fig. 12: Luis de Morales. *Ecce Homo*. Madrid. Colección privada.

¹³ Aterido, 2007: 12-15; Mateo Gómez, 2003: 301-310.



Fig. 13: P. Scheppers. *Ecce Homo* Madrid. Mercado de Arte.

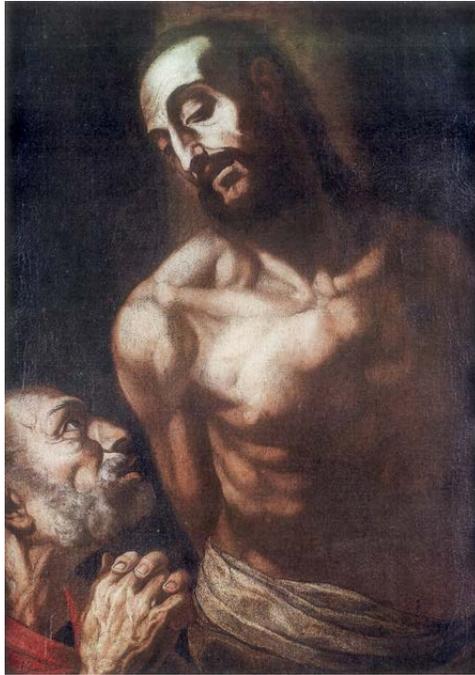


Fig. 14: Cornelio Caneus. *Cristo y San Pedro*. Madrid. Mercado de Arte.

Las tablas de Morales dedicadas al *Ecce Homo* fueron pintadas, en general, a pequeño tamaño, porque – recordando las palabras de Pacheco sobre Morales – este era un pintor para verlo “de muy cerca”, “sutil en los detalles, pero falto de lo mejor del arte y del estudio del dibujo”. También Pacheco, al aludir a la aceptación que tuvo la obra de Morales entre sus contemporáneos, considera que nace la “seriación de sus temas”, y ello condujo a la creación de un taller para abastecer a la numerosa clientela. Pérez Sánchez se refiere a ello cuando se preocupa por la personalidad del pintor, considerándolo “complejo y personal, que funde los modelos italianos con la técnica preciosista flamenca y un cierto expresionismo piadoso de Morales de fondo manierista”, expresión que Checa define como “aspecto visionario, irracionalista e incluso surrealista”. Para Pérez Sánchez el expresionismo piadoso le conduce a la imitación de sus propias obras, ya que la imagen religiosa cumplía funciones afectivas y didácticas, observándose un proceso de inflación que alcanzó un claro fenómeno de reiteración”¹⁴. Estas

¹⁴ F. Marías, 1989: 340-350, 570 y 573; Pérez Sánchez, 1980; Pérez Sánchez, 1979: 5-16; J. A. Gaya Nuño, 1961; F. Checa Cremades, 1983: 237.

influencias llevaron a Pérez Sánchez a considerarle, también, como “un gótico secreto”, y a Gaya Nuño como un pintor ecléctico, de modalidades ajenas, y como un referente del manierismo “casero”, pero interesante.

Después del trabajo de Aterido se han publicado nuevas obra de Morales con el tema del *Ecce Homo* tanto de la mano del maestro como del taller¹⁵. Desde el trabajo de Vetter, hemos venido observando la “variedad” del modelo. Entre estas variedades se halla la de Jesús mirando directamente al espectador, como aparece en el *Ecce Homo* del cobre que estudiamos, y al que podemos aplicar las palabras de Fernando Benito¹⁶, refiriéndose a modelos de Juan de Juanes : “ (...) es capaz de suscitar el diálogo con el espectador de forma espiritual, intensa e intimista” (fig.15), y ponerlo en relación con los de Morales: el del cobre que estudiamos, y el de colección privada madrileña, que fue vendido en Christie’s, de Madrid, en octubre del 2007 (fig.16).

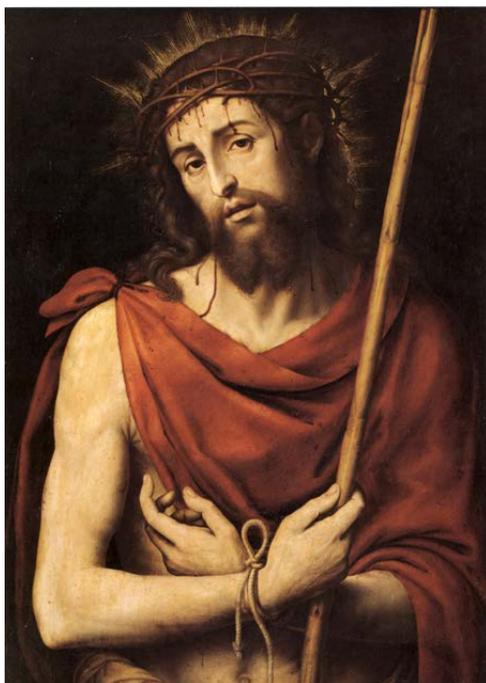


Fig. 15: Juan de Juanes. *Ecce Homo*. Valencia. Museo de Bellas Artes.

¹⁵ I. Mateo Gómez, 2015:131-140.

¹⁶ Benito Domenech, 2000.



Fig. 16: Luis de Morales. *Ecce Homo*. Madrid. Mercado de Arte.

La calidad del dibujo subyacente de éste último, contradice la opinión de Pacheco sobre las actitudes de Morales¹⁷. De calidad es, también, el *Ecce Homo* de Morales vendido en Christie's de Londres, el 7 de julio del 2000, en cuya soga se resalta con sutiles toques dorados, sus partes más sobresalientes (fig.17). Dentro de esta tipología, pero de menor calidad, son los ejemplos del Museo Sacro, de Vitoria, procedente de Manurga (fig.18), cuyo modelo original podría ser el pintado sobre cobre, en colección privada madrileña (fig.19), de mayor calidad. Continuando con la tipología de los que miran al espectador, pero de baja calidad, citamos el que estuvo en comercio madrileño y el que perteneció a la colección de doña Ana y doña Julia Vela González, en Alcoy (Alicante) (figs. 20 y 21).

¹⁷ I. Mateo Gómez, 2015: 131-135.

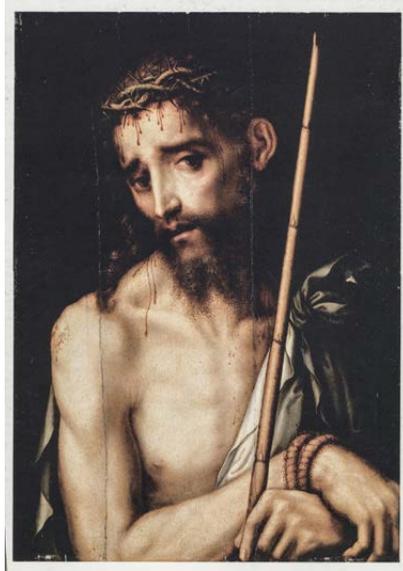


Fig.17: Luis de Morales. *Ecce Homo*. Madrid. Mercado de Arte.



Fig.18: Luis de Morales (Taller). *Ecce Homo*. Vitoria. Museo de Arte Sacro.

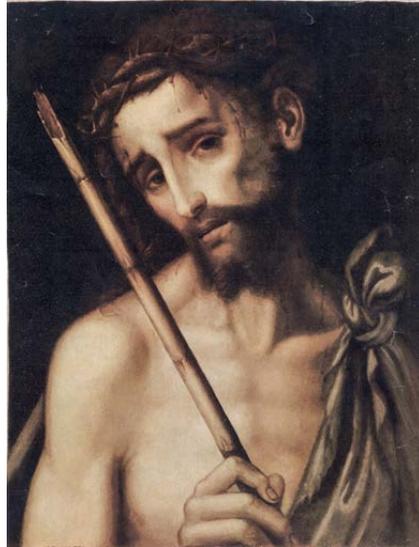


Fig.19: Luis de Morales. *Ecce Homo*. Madrid. Colección privada.



Fig.20: Luis de Morales (Taller). *Ecce Homo*. Madrid. Comercio.

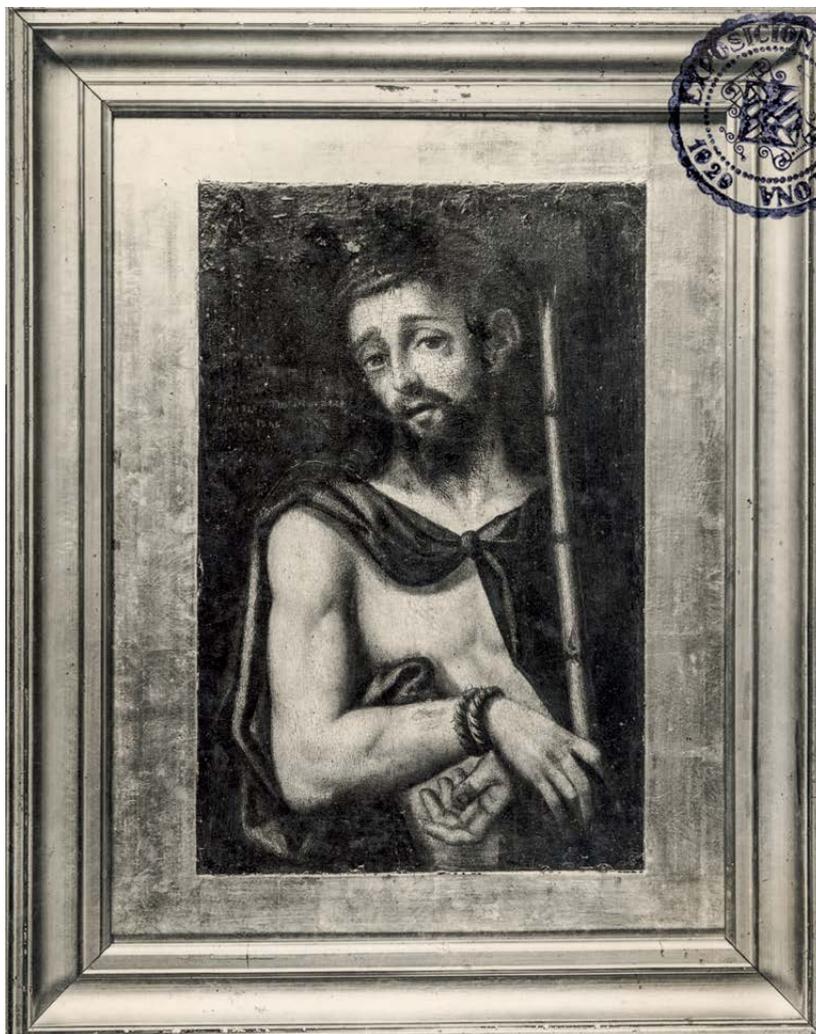


Fig. 21: Luis de Morales (Seguidor). *Ecce Homo*. Alcoy (Alicante). Colección Vela González

En reciente trabajo sobre los “Expolios” pintados por Correa de Vivar, anteriores al de El Greco, sugerí el conocimiento mutuo de Morales y El Greco¹⁸. En esta misma publicación – dedicada al pintor cretense – Leticia Ruiz da a

¹⁸ *Arbor*, 2015. Número monográfico sobre El Greco.

conocer unos óvalos, de pequeño tamaño, pintados por El Greco al óleo sobre papel adherido a tabla o vitela. Las medidas son algo mayores que las de Morales: 10,2x8 cm, uno y 15x19 cm, el otro.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, nos preguntamos en qué tipo de pieza iría colocado el óvalo en cobre de Morales, en relación a los relieves de plata. Si consideramos que la pieza podría ser un relicario, tal vez tendríamos que tener en cuenta bien el de los Corporales de Daroca, o bien alguno de los del Ocho de la catedral de Toledo (figs. 22-23), donde podrían haber estado colocados los relieves de la Pasión, coronados o presididos por el *Ecce Homo* en cobre de Morales, al que tal vez le falte el reverso. El *Ecce Homo*, escena de la presentación de Jesús al pueblo, falta entre los relieves. También podría haber formado parte del remate de un Ostensorio, como el de Juan de Juanes, en el convento de Clarisas de Villarreal, o el de la parroquia de San Andrés, de Alcuía, en cuyo reverso había una Dolorosa (figs. 24-25). En ambos casos no hay espacio para los “relieves de la Pasión”. Todo ello se analizará con detenimiento más adelante. También existen Cálices icosaédricos, con escenas de la Pasión labradas en plata en la base.

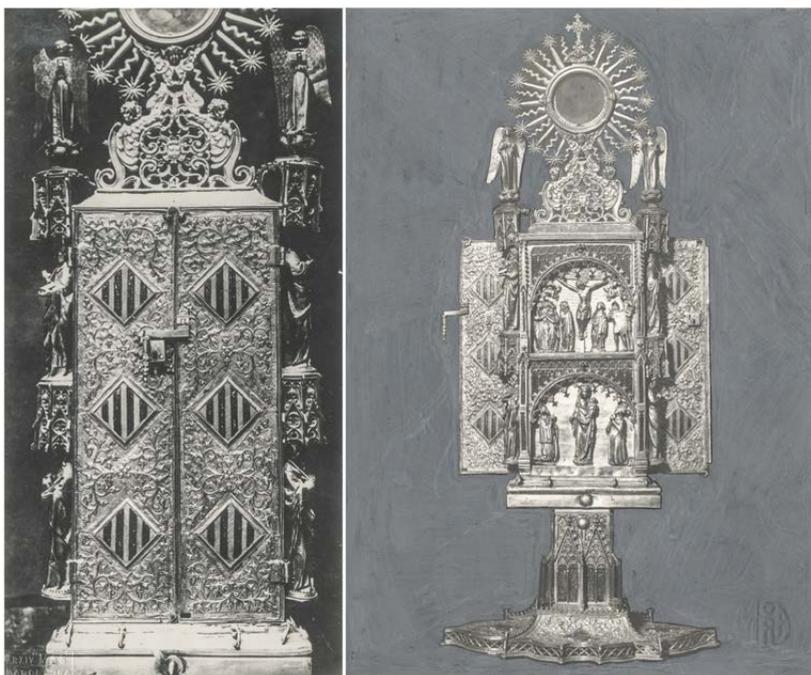


Fig.22: Custodia-relicario de los Corporales de Daroca.



Fig.23a: Relicario del Ochavo de la Catedral de Toledo.



Fig. 23b: Recreación del Relicario de San Eugenio con el *Ecce Homo* de Morales

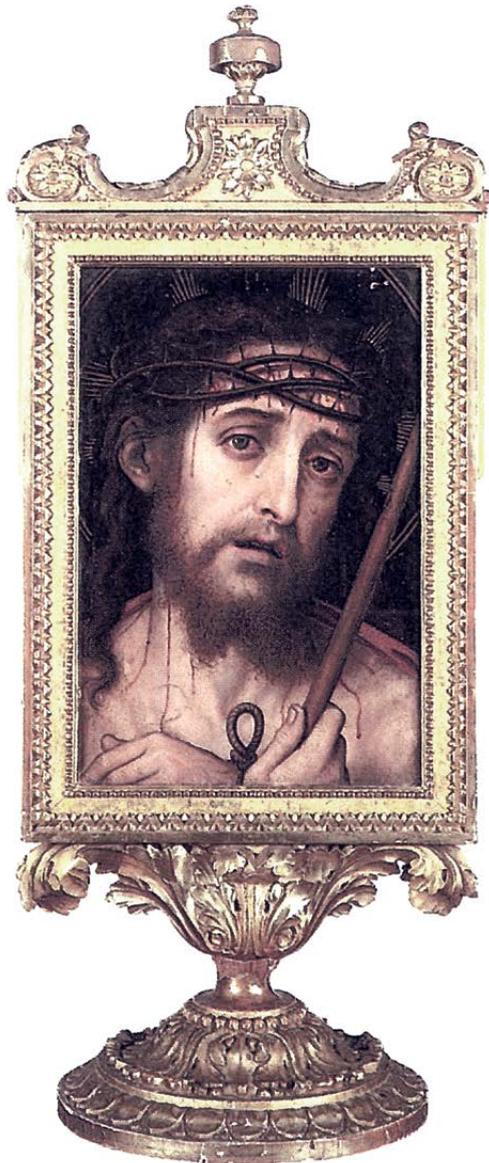


Fig. 24: Juan de Juanes. Ostensorio. *Virgen, letanías y Padre Eterno. Ecce Homo*, en el anverso (conjunto y detalle). Villarreal. Monasterio de Clarisas de San Pascual Bailón.

Volviendo al pequeño cobre del *Ecce Homo*, la utilización de esta técnica como soporte, nos hace pensar en el interés de Morales por la experimentación. Bargellini – siguiendo a Vasari – aclara que este material no fue utilizado solo por los flamencos, sino por los pintores europeos que la extendieron al Nuevo Mundo. Sobre cobre pintó Piombo encontrándose obras suyas en Sevilla, tan próxima a Badajoz. También era abundante la presencia, en nuestro país, de “cobres” pintados por Coffermans y, el propio Pacheco, llegó a pintar sobre este material en alguna ocasión. La oxidación del cobre es diversa según el color. Generalmente se emplea para pintar sobre él, una plancha con una fina capa de color blanco de plomo, mezclado con aceite de linaza consiguiéndose así veladuras, y que creo puede observarse en el pequeño cobre que estudiamos. Sobre las veladuras se dibujaba y después se aplicaba el óleo, consiguiéndose gran minuciosidad en el trabajo.



Fig. 25: Juan de Juanes. Ostensorio. *Virgen, letanías y Padre Eterno. Ecce Homo*, en el anverso (conjunto y detalle). Villarreal. Monasterio de Clarisas de San Pascual Bailón.

Las seis placas de plata son rectangulares y en ellas se representan la *Oración en el Huerto de los Olivos*, el *Prendimiento*, la *Flagelación*, la *Caída en el camino hacia el Calvario y encuentro con su madre*, el *Entierro* y la *Resurrección*. La calidad del trabajo es extraordinaria y minuciosa en todos sus detalles como en la decoración del sepulcro, el escudo de los soldados, cabellos, barbas, plegados, además de la expresividad de los rostros y riqueza de las actitudes. Las escenas se representan siempre en sentido horizontal, adaptándose a la forma de las placas.

El artífice de la obra ha utilizado, como fuente de las composiciones, grabados tanto nórdicos como italianos como la mayoría de los artistas de la época. En unos casos la copia es literal, en otros supone una reinterpretación de las estampas o funde en una escena dos imágenes distintas.

En *La Oración en el Huerto de los olivos* (fig. 26), el platero muestra su preferencia por los grabadores centroeuropeos. Aunque no reproduce con exactitud ninguna composición concreta, vemos un entorno rocoso como la representada por Schongauer en esta misma escena con un árbol al que en la placa se le han roto las ramas. Asimismo la figura de Cristo, aunque invertida, es muy semejante en ambos casos, incluso en la disposición de los mechones de cabello sobre su hombro. Sin embargo, la disposición de los tres apóstoles es distinta, piramidal en el caso del grabado y horizontal en el de plata. En la figura de San Juan, sin embargo, vemos que recoge la de Durero de la serie “Pasión grabada” también conocida como “Pequeña Pasión de cobre”. En el caso de la placa de plata la escena queda cerrada en la parte del fondo por una empalizada hecha con cañas. Quizá quiera dar, simplemente la idea de un huerto concreto, una propiedad privada a la que se retiraron Jesús y los Apóstoles, o puede que vaya más allá y signifique el “Hortus conclusus”, el “Jardín cerrado” que, aunque iconográficamente en la pintura del siglo XV se representa más explícitamente en las escenas de la Virgen con el Niño con una carga simbólica muy fuerte que se ha relacionado tradicionalmente con el Cantar de los Cantares¹⁹, el cerramiento “puede ser debido a la búsqueda de intimidad, meditación, o para proteger aquello que encierra”, concepto que se adapta a la escena que se representa²⁰.

¹⁹ *Cantar de los cantares*, IV, 12, Huerto eres cerrado/ hermana mía, novia/ huerto cerrado/ fuente sellada.

²⁰ Escobar Isla / Díaz, 1993: 5. Mateo Gómez, 1992: 371-376.



Fig. 26: Anónimo. *La Oración del Huerto*. Colección privada, Madrid.

En *El Prendimiento* (fig. 27), un suelo desigual y pedregoso, nos sitúa de nuevo en el Huerto de los Olivos. El beso del traidor Judas a Jesús adquiere gran protagonismo en la escena, ya que ambas figuras ocupan el centro de la composición, mientras que los soldados se distribuyen a ambos lados. Un soldado levanta una soga, hoy perdida, por encima de la cabeza de Cristo para ceñirla a su cuello.



Fig. 27: Anónimo. *El Prendimiento*. Colección privada, Madrid.

En este caso la fuente parece haber sido un dibujo de Maarten van Heemskerck que forma parte de una serie titulada “La caída y salvación de la Humanidad a través de la Pasión de Cristo”. Como es bien sabido, este artista no fue grabador. Otros se encargaron de trasladar a la plancha sus composiciones. Concretamente en el caso de esta serie el grabador fue Dirk Volkertsz Coornhert que la grabó invertida, aunque hay también hojas sueltas de autores anónimos.

Se aprecian algunas diferencias entre el grabado y la placa. Cristo y Judas tienen la misma postura aunque éste, en la placa, no tiene en su mano la bolsa de las monedas de su traición como en el grabado, sino que toma una mano de Cristo, en una actitud falsamente amistosa. El soldado que precede a Jesús camina en el sentido en el que irá la comitiva y vuelve su cara hacia Cristo, mientras que en el grabado está de frente a Él. La figura que tiene la soga es un soldado con casco, mientras que en el grabado es una figura, aparentemente civil, que se cubre con un gorro con una pluma. Otro soldado, con armadura y escudo, tiene un casco adornado con unas alas como se suele representar a Mercurio y a Perseo en el arte clásico. Este tipo de cascos, con mucha fantasía, fueron grabados por artistas italianos. Aparece en “Los portadores de enseñas” primer lienzo de la serie de “Los triunfos de Cesar” de Mantegna. El conjunto fue grabado entre otros por Giovanni Antonio da Brescia y Andrea Andreani. También aparece en los trofeos de Enea Vico y como casco de fantasía en algún grabado suelto anónimo a mediados del siglo XVI. Por último, la agitada composición en el extremo derecho de la placa, se remansa al representar a san Pedro con una rodilla en tierra mientras levanta su espada sobre Malco que está a sus pies.

En la *Flagelación* (fig. 28), Cristo y los dos verdugos que le flagelan ocupan el centro de la escena en la que participan, además, otras figuras que completan la composición. Cristo ha sido atado a la columna abrazándola, una posición que aparece tanto en la pintura como en la miniatura gótica europea desde el siglo XV, alternando con la de Cristo atado de espaldas a la columna. La escena se inspira en la correspondiente de la “Pequeña Pasión en cobre de Durero” en lo referente a las figuras de Cristo y el sayón de la izquierda. Sin embargo, el de la derecha, que coge el látigo con las dos manos para dar el golpe con más fuerza, aunque aparece en numerosas pinturas, creemos que la imagen más cercana, incluso en la ropa, es la grabada por Battista Franco, también llamado Giovanni Battista Franco, Battista Franco Veneziano o Semolei (Venecia, antes de 1510 a 1561) y copiado más tarde, en sentido inverso, por Martino Rota, también conocido como Martin Kolunić (Šibenik, Croacia, h. 1520 – Viena, 1583).



Fig. 28: Anónimo. *La Flagelación*. Colección privada, Madrid.

Los dos sayones visten a la moda del segundo tercio del siglo XVI. El de la izquierda lleva calzas con muslos y medias, cofia en la cabeza y está descalzo, mientras que el de la derecha viste calzas-bragas, medias y botas²¹.

En la obra de plata hay tres elementos que nos han llamado la atención. Uno es el personaje de cierra la escena en el lado izquierdo que parece llevar una dalmática o una capa y el pelo cortado como lo llevaban los frailes de las órdenes mendicantes. Le vamos a volver a ver en el Entierro.

Otro, el gallo en lo alto de la columna, símbolo de la negación y traición de San Pedro y por añadidura de toda la humanidad. No es fácil encontrar el gallo en la escena de la *Flagelación* y menos en lo alto de la columna. Sí aparecen juntos, a menudo, cuando se representan los símbolos de la Pasión de Cristo. Por poner un solo ejemplo, aparece así en la *Misa de San Gregorio Magno*, del Maestro de Sinovas, en la iglesia parroquial de Haza (Burgos).

²¹ Bernis, 1962: 79, 80, 84.

En una de las catacumbas de Roma hay una pintura en la que se presenta a Pedro negando al Señor, con el gallo cantando en lo alto de una columna²². Asimismo en el Statens Museum for Kunst, de Copenhague, hay un grupo escultórico en mármol que representa la Flagelación. Cristo está atado abrazado a la columna y dos sayones le flagelan. Igual que en la escena de plata hay un gallo en lo alto de la columna. En la ficha del Museo pone que estuvo atribuida a Durero pero, posteriormente, fue fechada en torno a 1600²³. La antigua atribución quizá fue debida a que las tres figuras están copiando la escena correspondiente en la “Pequeña Pasión de cobre” del artista alemán, lo mismo que parte de la de plata. Pero no he encontrado ningún gallo en ninguna de las tres Pasiones grabadas por Durero. Quizá hubo otro grabado perdido con este animal sobre una columna.

Finalmente, en el extremo inferior izquierdo, a los pies del supuesto fraile hay un niño que ríe a carcajadas. Tampoco es frecuente la presencia infantil en esta escena y, cuando aparece, suele estar preparando un pequeño flagelo para contribuir al castigo. Son los flagelantes los que se burlan a veces, aunque pocas ya que el esfuerzo para pegar fuerte se lo impide y es lo que se nota en los gestos de sus rostros y en las actitudes. Las burlas y escarnios aparecen, a veces, en la escena de la *Coronación de espinas* y en algún *Ecce Homo*. *Flagelación*, *Coronación de espinas* y *Ecce Homo* engloban lo que se llama, de forma genérica, “Los improperios”. Pero en algunas series de la Pasión, hay una escena conocida específicamente como “Las burlas” o “Los Improperios” en las que Cristo paciente, a menudo con los ojos tapados con un paño, aguanta toda serie de afrentas por parte de los sayones.

En el *Camino del Calvario* (fig. 29), una, como es frecuente en el arte, varias escenas del *Vía Crucis*: Jesús carga con la cruz, cae bajo su peso, se encuentra con su madre y consuela a las mujeres de Jerusalén que le seguían y que aquí, como tantas veces en pintura, acompañan a la Virgen. El cortejo lo inicia un sayón que tira de la cuerda anudada en la cintura de Cristo, mientras otro personaje, quizá el Cireneo intenta ayudar a levantar la cruz; un soldado con escudo y lanza y dos figuras a caballo completan la escena. Indudablemente, la representación que le ha servido como fuente es el Camino del Calvario de Rafael, conocido popularmente como el “Pasma de Sicilia”, aunque interpretada en sentido inverso. Aunque el cuadro no llegó a España hasta el siglo XVII, se

²² Consultado en: <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/el-gallo-en-la-columna-un> [31/5/2016]

²³ Consultado en: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/search-smk/#/detail/KMS5519> [31/5/2016]

difundió por toda Europa gracias a la versión grabada de Agostino dei Musi, también conocido como Agostino Veneziano y bastantes años después por Francesco Villamena.



Fig. 29: Anónimo. *Camino del Calvario*. Colección privada, Madrid.

El sayón que tira de la cuerda viste de forma muy parecida a uno de los de la Flagelación y se cubre con una cofia recogida en la nuca. La Virgen se cubre con un velo, la que puede ser la Magdalena lleva la melena, suelta mientras que las otras dos santas mujeres cubren el cabello con tocados muy populares y uno de los caballeros con sombrero de copa alta y ala estrecha.

Se ha escrito mucho sobre la relación Rafael-Durero. En el caso de la “Pasión grande” de este último, Cristo se vuelve hacia las santas mujeres mientras se apoya en una piedra, de forma parecida a como lo hace Rafael. Este grabado fue popularizado aún más al ser copiado por Marcantonio Raimondi. El resto de la composición es distinto.

En la quinta placa se unen dos escenas de los últimos momentos de la Pasión: *La Lamentación sobre el cuerpo muerto de Cristo* y *el Entierro de Cristo*

(fig. 30). Se trata de una composición muy equilibrada cuyas figuras muestran una gran serenidad. En principio, y según esto, se trataría de una composición más italiana que nórdica ya que estas son, por lo general, más dramáticas. Pero no podemos olvidar, entre otros ejemplos, la Lamentación sobre el cuerpo muerto de Cristo, representada por Mantegna o por Vittore Carpaccio, las dos versiones del mismo tema de Botticelli o el grupo escultórico de Nicolo dell'Arca, en Santa Maria della Vita de Bolonia, cargadas todas ellas de un profundo dramatismo.

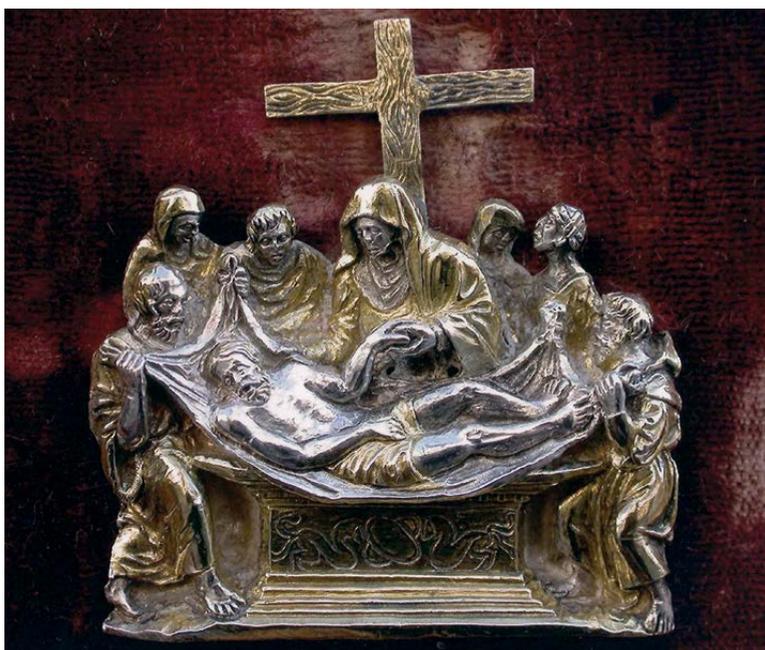


Fig. 30: Anónimo. *Llanto sobre el cuerpo muerto de Cristo*. Colección privada, Madrid.

No hemos encontrado un grabado que pueda haber servido de inspiración al platero. Pero tiene una serie de características que aparecen tanto en la escultura como en la pintura castellana del momento. Así pues, quizá el artista tuvo presente alguna o algunas de ellas. La composición se encierra en un rectángulo marcada la línea inferior por la base del sepulcro y subrayada por el Cuerpo de Cristo. Los laterales están cerrados por las figuras de José de Arimatea y Nicodemus que sujetan los extremos de la sábana en la que se transportan el cuerpo de Cristo y la superior por la línea de las cabezas de las cinco figuras del fondo, la Virgen, las Marías y San Juan. Las siete figuras están dispuestas de una manera totalmente simétrica. Sobresale la cruz desnuda sobre la que

destaca la figura de la Virgen. Algunos autores han señalado, en composiciones semejantes a estas, la similitud, en la idea básica, con el Descendimiento de van der Weyden del Prado, que Corneáis Cort grabó en 1565. La única diferencia sería la línea diagonal marcada por el cuerpo muerto de Cristo y el cuerpo sin sentido de la Virgen.

Vemos plasmar en esta imagen varias tradiciones iconográficas. La cruz desnuda, con la Virgen destacando sobre ella, aparece muy frecuentemente tanto en pintura como en las miniaturas desde el siglo XV, fundamentalmente en el sur de Europa. Un ejemplo lo tenemos en las diversas Piedades pintadas por Luis de Morales en las que la Virgen sostiene el cuerpo de su hijo ante la parte baja de la cruz. La Virgen cogiendo la mano de Cristo es menos frecuente, pero la vemos, por ejemplo, desde Nicolo di Pietro Gerini a principios del siglo XV en la iglesia de San Carlo dei Lombardi, de Florencia, en el que es San Juan el que coge la mano de Cristo hasta el cuadro del mismo tema que la placa y de parecida composición pintado por Pedro Sánchez a finales del siglo XV, hoy en el Museo de Budapest. La sábana en la que recogen el cuerpo de Cristo alterna con otras escenas sin ella en toda la pintura europea desde el siglo XV.

También hemos encontrado algunos paralelismos en escenas escultóricas castellanas: las dos versiones de Alejo de Vahia -Iglesia museo de Becerril de Campos y Museo Diocesano de Valladolid-; Jacobo Florentino el Indaco en el grupo del Museo de Bellas Artes de Granada procedente del Monasterio de San Jerónimo; y algo más alejada la escena plasmada por Vigarny en la Piedad de la catedral de Palencia entre otras.

El personaje que sujeta el cuerpo de Cristo en la parte de la derecha viste el hábito de una orden mendicante y tiene el cabello cortado como estos frailes. Esta figura la hemos visto en la Flagelación. En el primer caso está suplantando a un personaje histórico, en el segundo es un acompañante. Hace pensar en que la pieza completa pudo ser encargo de algún convento importante y que en la Desamortización fue expoliado y más tarde desmontado. Por su parte, una de las Marías, de rasgos duros que podrían hacer pensar en un hombre, viste saya de escote rectangular, aparentemente sin camisa, y mangas y lleva un tocado femenino que puede ser un tranzado arrollado en la cabeza. Todo ello de moda, con numerosas variantes, durante el reinado de Carlos V, a partir de la década de los 30²⁴.

En la *Resurrección* (fig. 31), el sepulcro está dispuesto en diagonal hacia el ángulo inferior izquierdo y tiene la tapa semiabierta en la parte posterior.

²⁴ Bernis, 1962: 41-48

Cristo Resucitado, envuelto con el paño de pureza y una capa que cubre sólo los hombros y que es movida por el viento, está de pie sobre el sepulcro y bendice con la mano derecha. La mano izquierda, por su postura, debió de tener el estandarte con el lábaro como es frecuente en estas escenas. Cuatro soldados romanos, vestidos y armados con uniforme muestran su sorpresa con gestos expresivos.



Fig. 31: Anónimo. *La Resurrección*. Colección privada, Madrid.

No hemos encontrado una estampa en la que se haya inspirado directamente, aunque diversos detalles como la disposición del sepulcro, la actitud de Cristo y los soldados con variantes, son muy frecuentes en todas las manifestaciones artísticas del momento.

Es difícil afirmar categóricamente cual es la procedencia tipológica de estas placas de plata. Sólo conozco un grupo semejante, con escenas de la Vida de Cristo, en el Victoria and Albert Museum de Londres. Son veintitrés placas de varios tamaños, unas terminadas en medio punto, otras ovaladas o circulares, que entraron juntas en el Museo procedentes de una colección privada montadas en un arca de madera ebonizada. En principio se pensó en una pieza original toda ella, procedente de Italia y de mediados del siglo XVI. Estudios posteriores

han demostrado que el arca es moderna y que fue un montaje de finales del siglo XIX o principios del siglo XX hecho expreso por algún coleccionista particular. Cuando se escribió el “Catálogo de la plata española” del Museo quedaba por aclarar a qué tipo de pieza pertenecieron y donde fueron hechas. En una primera apreciación, pendiente de un estudio más profundo, las dan como procedentes de una custodia y una cruz procesional hechas en España por un maestro de influencia alemana hacia 1530 y para una misma iglesia. En el pie de las ilustraciones añaden que fueron hechas en el taller de Enrique de Arfe²⁵. En el catálogo actual consta Arfe como “posible autor”. Aunque Arfe viajó por cuestiones de trabajo a Toledo y Córdoba, se estableció en León, ejerciendo una gran influencia en todo el reino.

Las placas estudiadas por nosotros, aparece en las manzanas de algunas cruces procesionales. El formato y el tamaño de todas ellas²⁶ suele ser el de este tipo de piezas. Hay dos modelos básicos de manzanas de cruz: el esferoidal aplastado y el arquitectónico. En este último los seis lados suelen estar cerrados por tracerías que imitan ventanales durante el gótico. Desde 1515 aproximadamente los seis lados se convierten en hornacinas con figuras de santos de bulto redondo. En la zona de Burgos – Valladolid – Palencia, también en época muy temprana, aparecen placas recortadas sobrepuestas con escenas historiadas, como las que nos ocupan, que se completan con otras en el extremo de los brazos, aunque estas suelen estar repujadas, no recortadas, en un círculo o en un rombo. Por lo general, la manzana se reserva para escenas de la Vida de la Virgen y de la Infancia de Jesús, mientras que en los brazos se representan escenas de la Pasión con el Cristo crucificado en el centro. Pero tampoco faltan los nudos de cruces con escenas de la Pasión de Cristo. Las últimas cruces con placas con escenas historiadas son de 1560-1575. Después se generalizan las figuras de santos como en el resto de Castilla.

En Burgos, es donde aparecen con más frecuencia las escenas de la Pasión en la manzana. Una de las más antiguas es la cruz gótica de Santa Gadea del Cid (Burgos), obra del burgalés Adán Díez en 1514-1519 con escenas inspiradas en grabados de Schongauer. La Oración del Huerto es copia literal de la que inspira una parte de la nuestra. Totalmente renacentista y una de las últimas es la de Villamayor de los Montes hecha en Covarrubias por Mateo Revenga entre 1555-1570²⁷.

²⁵ Oman, 1968: 11-13, figs. 74-80.

²⁶ Oración en el huerto, 4,6 x 4,5 cm; Prendimiento, 3,6 x 4,5 cm; Flagelación, 4,8 x 4,5cm; Camino del Calvario, 4,6 x 4,5 cm; Entierro, 4,8 x 4,5 cm; Resurrección: 4,3 x 4,5 cm.

²⁷ Barrón García, 1998: I, 201-202, 352-353

En Valladolid, la mayoría tienen escenas de la Vida de la Virgen y de la Infancia de Cristo en la manzana y de la Pasión en los brazos de la cruz, a menudo inscritas en rombos. Así son las espléndidas cruces góticas de Mucientes y Osuna (Sevilla), obras de Pedro de Ribadeo que trabajó en Valladolid a fines del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI. Totalmente renacentista es la de Peñafiel hecha entre 1564 y 1567 por Lucas Blanco. De 1575 son las de Villavicencio de los Caballeros, Mayorga de Campos y Castromonte²⁸.

En Palencia, deudora artística en platería de las dos ciudades citadas, encontramos cruces procedentes de ambas y otras hechas en Palencia con las mismas características y temas iconográficos. De mediados de siglo son las de Manzanillo (Valladolid), hoy en el Museo Diocesano y catedralicio de Valladolid y Antigüedad de Cerrato, obras ambas de Paredes²⁹.

El platero que labró las placas que estudiamos demostró tener una habilidad extraordinaria como escultor. La calidad, como se dijo más arriba, es fantástica. No están marcadas ya que las placas son muy finas. Al no existir el resto de la pieza es difícil hacer una atribución. Pero sí podemos aproximarnos a las fechas en las que salió de sus manos. Estilísticamente son manieristas y habría que fecharlas en los años 1545-1570.

Dejamos así planteada la cuestión de la procedencia geográfica por sí, más adelante, se pudieran completar los datos de autoría, procedencia o escuela artística.

En cuanto a la pieza para la que fueron creadas, indudablemente se trata de una pieza de vástago. Los cálices son demasiado pequeños para tener una decoración con piezas de ese tamaño. Las custodias o relicarios con escenas historiadadas son muy escasas y las escenas más pequeñas y repujadas. Sólo cabe pensar en la manzana de una cruz. La referencia a la Cruz de altar de San Isidoro de León es obligada pero se trata de una cruz procesional reconvertida en cruz de altar en el siglo XVIII. Está atribuida a Enrique de Arfe por similitudes estilísticas y estructurales a otras obras documentadas suyas³⁰

Centrándonos en la iconografía del cobre del *Ecce Homo*, sujetando una “palma”, recordemos la *IMAGO PIETATIS*, que Vetter propuso como fuente del tema. Las fuentes del tema las encontramos en los textos de Isaías (50, 6-7), San Juan (19, 1-5) y San Mateo (27, 27-29)³¹. Todos visten a Cristo

²⁸ Brasas Egido, 1980: 111-112, 128, 162-163.

²⁹ Brasas Egido, 1982: 63, 66.

³⁰ Herráez Ortega, 1988: 141-146.

³¹ I. Mateo Gómez, 2015: 135-136.

con el manto púrpura, el cetro de caña y la corona de espinas. Después la mística medieval y la mística contemporánea de Morales abundan en estos detalles. En el cobre pequeño de Morales, Jesús no lleva cetro de caña, sino una rama de “palma”. Esta iconografía puede derivar del mundo flamenco, pues como vimos acompaña también al *Ecce Homo*, del círculo de Quintin Metsys, que citamos en la figura 5. También hemos insistido al principio del trabajo en la similitud de la indumentaria del Cristo del pequeño cobre, con la del *Ecce Homo* del Piombo, del Museo del Prado. La “palma”, aparece en algunos casos portándola el Arcángel San Gabriel, por ejemplo, en nuestra pintura burgalesa de comienzos del XVI, concretamente en el Maestro de San Nicolás, en la que el ángel sujeta la “palma” en la mano izquierda, repintada sobre rama (fig. 32), en colección privada de Barcelona. Según un estudio de Antonio Cea, la presencia de la “palma” en manos del Arcángel, en la escena de la Anunciación, aparece recogida en la literatura medieval, en donde aparece formando parte del primer acto de la “redención del mundo”, su nacimiento, como precedente de la muerte de Cristo. El simbolismo de la “palma”, la Victoria de Jesús a través de su muerte. Se trata, según narra Vicente Beauvais en su obra *El tránsito de la Bienaventurada Virgen María*, de una alusión “ante mortem”, idea que también recoge el *Apócrifo de la Bienaventurada Virgen María*, y que se encargó de propagar el teatro medieval y recogió *La Leyenda Dorada*, de Voragine³². El *Ecce Homo* o Varón de Dolores se ocupó asimismo la mística medieval, y, en España, en el texto de Lucas Fernández sobre *El Auto de la Pasión*, el autor pone en boca de San Mateo los siguientes versos: Pilato por contentar / aueste pueblo malvado, / luego le hizo desnudar / y tantos azotes dar/ que todo quedó llagado,/ y de espinas coronado/ le vi, y quedé no se como : / mostrógelo empurpurado y llagado, y denostado”³³. Ya en pleno siglo XVI, Fray Diego de Ojeda escribe la *Cristiada*, que a modo de *Vía Crucis*, recoge la escena en la que Jesús es mostrado al pueblo por Pilato³⁴. Citemos también la *Vita Christi*, de Isabel de Villena y la de Fray Luis de Granada *De la Oración y la meditación*: “(...) 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, mis atavíos y vanidades la corona con que te coronan. Yo soy tu verdugo, yo soy la causa de tu dolor”³⁵.

³² *L'Art Flamand...*, 1958: 57; Cea, 2001: 5-38.

³³ Fernández, 1867: 222 y ss.

³⁴ Hojeda, lib. IV, tomo 17: 435; Villena (1503): cap. CLXIX.

³⁵ F. Marías, 1989: 347.



Fig.32: Maestro de San Nicolás. *Arcángel Gabriel, con cetro y palma.*
Barcelona. Colección privada.

Finalizamos dejando constancia de la obra de don Carmelo Solís, canónigo de la Catedral de Badajoz, gran investigador y amigo, quien se suma a las teorías estilísticas de la formación de Morales, pero que, tras su rastreo documental por los archivos extremeños, sugiere que el pintor pudo proceder de Salamanca, ciudad en la que, curiosamente, estudió su benefactor don Juan de Ribera, y en la que pudo haber un conocimiento previo a la llegada de ambos a Badajoz. Salamanca, además, estaba próxima al centro artístico vallisoletano, donde Juan de Juni y Alonso Berruguete desarrollaron su actividad, y cuya impronta piadosa “amanerada” no fue ajena a Morales. Luego Correa y Machuca influirían desde Toledo y, desde Portugal, Antonio y Francisco de Holanda³⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- L'Art flamand dans les collections espagnoles.* (1958). Groeninge-Bruges: Musée Communal des Beaux Arts.
- Aterido, Ángel (2007): *El tiempo en la pintura. Maestros de los siglos XVI-XIX.* Madrid: Coll & Cortés Fine Arts.
- Ballesteros Díaz, José Antonio (2005-2006): “Esclavitud en la Extremadura del siglo XVI”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, t. 18-19, pp. 51-70.
- Barrón García, Aurelio A. (1998): *La época dorada de la platería burgalesa.* Burgos: Excma. Diputación de Burgos-Junta de Castilla y León.
- Benito Doménech, Fernando (2000): *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento.* Valencia: Fundación Santander Hispano.
- Bernis, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V.* Madrid: CSIC.
- Brasas Egido, José Carlos (1980): *La platería vallisoletana y su difusión.* Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Brasas Egido, José Carlos (1982): *La platería palentina.* Palencia: Excma. Diputación Provincial de Palencia.
- Cea, Antonio (2001): “El Cielo como triunfo: los galardones de la palma y la corona”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, Madrid: 5-88.
- Checa Cremades, Fernando (1983): *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600.* Madrid: Cátedra.

³⁶ Carmelo Solís, 2000; F. Marías, 1989, recoge la opinión de Giuseppe Martínez de que pudo nacer Morales en Sevilla.

- Davies, David (1984): "El Greco and the spiritual Reform Movements in Spain". En: *Studies in the History of Art*, nº 13. Washington: National Gallery of Art, pp. 57-75.
- Escobar Isla, José Manuel / Díaz, Antonio M^a, (colaborador) (1993): *Hortus Conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Fernández, Lucas (1867): *Églogas y farsas*. Madrid: Real Academia Española, pp. 222 y ss.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1961): *Luis de Morales*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Herráez Ortega, María Victoria, (1988): *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León: Universidad de León.
- Hojeda, Diego de (h. 1590): *La Cristiada. Libro IV*, Tomo 17.
- Kagan, R. (1982): "La Toledo de El Greco", en *El Greco de Toledo*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Mateo Gómez, Isabel, (1992): "Sugerencias sobre el programa iconográfico de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo". En: *Archivo Español de Arte*, nº 259-260, Madrid, 371-376.
- Mateo Gómez, Isabel (2003): "Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el Maestro de la Magdalena de Lille". En: *Archivo Español de Arte*, nº 303, Madrid, pp. 301-310.
- Mateo Gómez, Isabel (2015): "Nuevos campos abiertos a la investigación a partir de algunas exposiciones dedicadas al Greco". En *Arbor*, nº 776, Madrid, 1-10.
- Oman, Charles, (1968): *The Golden age of Hispanic Silver. 1400-1665*. London: Her Majessty's Satationery Office, 1968.
- Pérez Sánchez, A. E. (1979): "Juan de Juanes en su Centenario". En: *Archivo de Arte Valenciano*, nº 50, Valencia, pp. 5-16.
- Villena, Isabel de (1503): *Vita Christi*. Valencia, ed. V. J. Escartí, 2011. Cap. CLXIX.