

SOBRE DOS OBRAS, UN *CRISTO ATADO A LA COLUMNA* Y UN *ECCE HOMO*, ATRIBUIDAS A LUIS DE MORALES PROCEDENTES DE LA VILLA DE ALBA DE TORMES (SALAMANCA)

About two works, a *Christ bound to the column* and an *Ecce Homo*,
attributed to Luis de Morales originating from of Alba de Tormes (Salamanca)

Eduardo Azofra Agustín¹

Alejandra del Barrio Luna²

Tomás Gil Rodrigo³

Recibido: 20-09-2023

Aceptado: 24-10-2023

Resumen

Integradas en la actualidad en la Exposición Permanente del Museo Diocesano de Salamanca, a donde llegaron procedentes de la casa parroquial de Alba de Tormes, nada sabemos sobre el origen de la tabla de *Cristo atado a la columna* y de la pizarra del *Ecce Homo* que damos a conocer en este trabajo; una de mediado tamaño y la otra de pequeño, respondiendo ambas al mismo formato, a una sesquiáltera, es decir, un rectángulo armónico de proporción 2/3, que alcanza su virtud y su belleza precisamente en su simpleza y brevedad. A partir del análisis científico realizado en ambas obras —soporte, dibujo previo, capa pictórica y protección—, y comparando los resultados obtenidos con los de las restauraciones realizadas en el Gabinete Técnico del Museo del Prado con motivo de la exposición *El Divino Morales* (2015-2016), consideramos que se pueden poner en el haber de Luis de Morales. Desde el punto de vista temático, los dos pasajes del ciclo pasionario de Cristo elegidos para estas obras forman parte del repertorio religioso más característico y repetido del pintor extremeño, tanto que acabaron por convertirse en temas distintivos de su producción artística, siendo muchas las obras que salieron de su taller. Además, teniendo en cuenta el estudio artístico y estilístico llevado a cabo, apuntamos que ambas obras se pueden fechar en la década de 1560, sin duda alguna, la de máxima producción del pintor y en la que la colaboración de su taller resultó asimismo fundamental.

Palabras clave: Luis de Morales y taller, Alba de Tormes (Salamanca), *Cristo atado a la columna*, *Ecce Homo*.

1 Universidad de Salamanca, azofra@usal.es

2 Licenciada en Historia del Arte y Diplomada en Restauración, sdbluna@hotmail.com

3 Director del Servicio de Patrimonio Artístico de la Diócesis de Salamanca, patrimonioartistico@diocesisdesalamanca.com

Abstract

Integrated today in the Permanent Exhibition of the Diocesan Museum of Salamanca, where they arrived from the parish house of Alba de Tormes. We know nothing about the origin of the panel of *Christ bound to the column* and the slate of the *Ecce Homo* that we present in this work; one of medium size and the other small. Both responding to the same format, a sesquialtera, that is, a harmonious rectangle with a 2/3 proportion, which achieves its virtue and beauty precisely in its simplicity and brevity. Based on the scientific analysis carried out on both works —support, preliminary drawing, pictorial layer, and protection— and comparing the results obtained with those of the restorations carried out in the Technical Cabinet of the Prado Museum on the exhibition *El Divino Morales* (2015-2016). We consider that they can be attributed to Luis de Morales. From a thematic point of view, the two passages from the Passion cycle of Christ chosen for these works are part of the most characteristic and repeated religious repertoire of the Extremaduran painter, so much that they ended up becoming distinctive themes of his artistic production, with many works leaving his workshop. Furthermore, taking into account the artistic and stylistic study carried out, we suggest that both works can be dated to the 1560s, undoubtedly the painter's peak production period, during which the collaboration of his workshop was also fundamental.

Keywords: Luis de Morales and workshop, Alba de Tormes (Salamanca), Christ bound to the column, *Ecce Homo*.

Introito

Hace apenas unos meses, en concreto, el pasado 15 de marzo de 2023, se llevaba a cabo la inauguración del nuevo Museo Diocesano de Salamanca, ubicado —tras la intervención realizada a lo largo de los dos últimos años en su interior con ese fin— en el Palacio Episcopal, edificio levantado entre 1887 y 1890 (Nieto y Paliza 1990), en el solar del viejo palacio del obispo, a partir del proyecto redactado por el arquitecto diocesano, el zaragozano José Secall y Asión (1819-1890), que una década antes, entre 1875 y 1879, había ideado y dirigido la ampliación y fachada zaguera del edificio de las Escuelas Mayores de la Universidad y que también desempeñó los cargos de arquitecto diocesano de Ciudad Rodrigo y provincial de la Diputación de Salamanca. Realizado en su totalidad en piedra arenisca de Villamayor, con el fin de lograr una mayor grandiosidad, es un buen ejemplo del eclecticismo clasicista del último tercio del siglo XIX (Azofra y Rupérez 2009, 20) y también acoge desde hace ya varias décadas el Archivo Diocesano.

La Exposición Permanente que hoy se muestra en este Museo Diocesano —ideada y realizada por Eduardo Azofra Agustín y Tomás Gil Rodrigo— se organiza a partir de dos propuestas bien distintas, pero, a su vez, totalmente complementarias; la ubicada en la planta baja, dedicada a “Fernando Gallego, pintor salmantino en el umbral de la modernidad”, y la que ocupa el primer piso, titulada “Misterio Admirable”. Es en el recorrido —en realidad, en el discurso— de esta última, siendo más



Fig. 1. *Cristo atado a la columna*. Estado inicial (Fotografía de Óscar García Rodríguez).

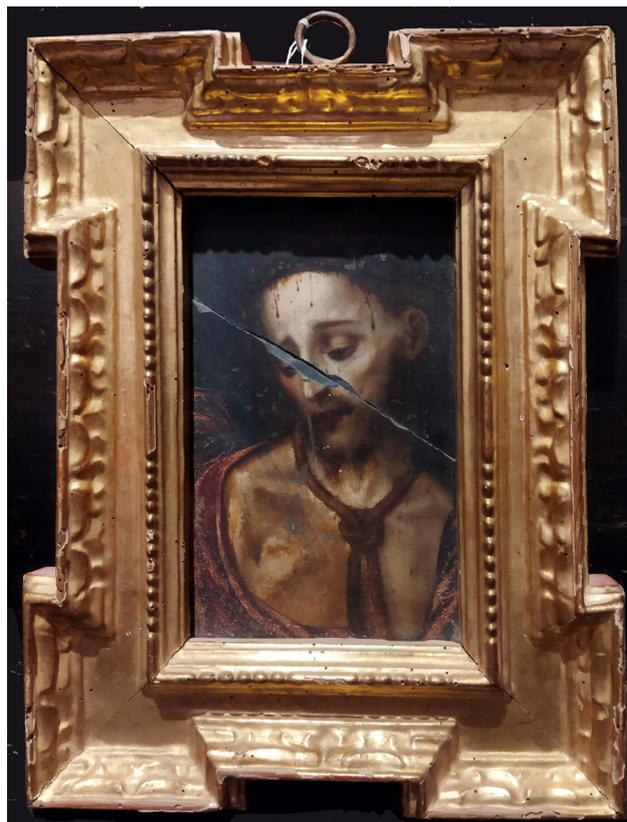


Fig. 2. *Ecce Homo*. Estado inicial (Fotografía de Óscar García Rodríguez).

precisos, en su capítulo 4, designado bajo el epígrafe “La Pascua del amor extremo”, donde se pueden contemplar dos obras que consideramos salidas del taller de Luis de Morales (1510/1511-1586), “El Divino”, si bien carecen de su rúbrica, como, por otra parte, era habitual en el pintor extremeño, pues son muy pocas, escasas, las obras que nos han llegado firmadas por él. Con el fin de ser expuestas, estas dos obras fueron restauradas —siguiendo el método científico, basado en la realización de estudios previos al acto restaurativo a partir de la acción directa sobre la obra de medios auxiliares científicos que amplíen el conocimiento material de la misma y de su estado de conservación (Gómez 2014)— por Alejandra del Barrio Luna entre febrero y mayo de 2021; una de ellas, inédita hasta el momento, es un óleo (técnica grasa) sobre tabla con el tema de *Cristo atado a la columna* (57,2x38,6 cm) (Fig. 1), mientras que la otra, en este caso, un *Ecce Homo* (Fig. 2), apenas se conoce, en realidad, tenemos la impresión de que es totalmente desconocida —no aparece recogida en ninguna de las monografías existentes sobre el pintor extremeño y nunca ha sido fotografiada— a pesar de que en su momento don Manuel Gómez-Moreno la recogiera en su catálogo y la pusiera, con ciertas dudas, en el haber del citado pintor, aunque cometiendo algunos deslices; uno de ellos de menor importancia, una pequeña variación en las medidas de la obra, “Mide 0,28 por 0,21 m.” por los 26,5x18 cm que mide exactamente, debido quizá a que cuando la vio tuviera un pequeño marco o listel de madera, y el otro, de mayor calado, al considerar que el soporte era también una tabla cuando, en realidad, se trata de un óleo (técnica grasa) sobre pizarra. Esa apreciación del investigador granadino nos lleva a pensar, entre otras razones, que la fractura que en la actualidad presenta esta espléndida obra no es muy antigua, incluso podemos sospechar que es relativamente reciente. Además de las ya citadas medidas,

la referencia completa de Gómez-Moreno en su catálogo de la provincia de Salamanca (1901-1903, 371) dice así: “Pequeña tabla, obra de Luis de Morales, el de Badajoz, al parecer, con busto del Ecce-hommo, según su tipo ordinario, pero bello. Está barrida y repintado el pecho, quitándole la caña y rodeándolo de un trapo rojo; cuerda al cuello”.

Nota aclaratoria

Ambas obras —la tabla y la pizarra— se conservaban, hasta su reciente traslado al Museo Diocesano, en la casa parroquial de la villa de Alba de Tormes (Salamanca), donde fueron depositadas en fecha ignota, procedentes, sin duda, de la iglesia de San Juan Bautista, si bien es cierto que, por el momento, no existe una relación documental del origen o encargo de las mismas, y, antes de entrar en posibles coincidencias o de plantear espinosas conjeturas, quizás sea conveniente recordar, como otros ya han hecho con anterioridad, “que el arte moralesco se extendió por la submeseta norte sin necesidad de utilizar caminos tan precisos” (Nieto 1988, 110). Dicho esto, puede que no sea muy arriesgado apuntar como posible causante de la llegada de estas obras a la villa de Alba el nombre de dos de los clientes que Luis de Morales ya había tenido en Badajoz cuando en 1549 el concejo pacense de Puebla de la Calzada entabla pleito con el pintor flamenco Estacio de Bruselas sobre la pintura del retablo mayor de la iglesia, al pretender los regidores poblanos encargársela al Divino. Nos estamos refiriendo, por sus estrechas relaciones familiares con la villa albense, a Diego (Álvarez) de Toledo, prior de la orden de San Juan e hijo de Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez, II duque de Alba, e Isabel de Zúñiga y Pimentel, y a García Álvarez de Toledo y Osorio (1514-1577), IV marqués de Villafranca del Bierzo, I duque de Fernandina y I príncipe de Montalbán, hijo de Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, virrey de Nápoles, y María Osorio Pimentel, II marquesa de Villafranca, y nieto del II duque de Alba de Tormes. Y, dejando coincidencias o conjeturas a un lado, se debe tener en cuenta que, al respecto, otra tabla de Morales se custodia en esta localidad salmantina, en concreto, *La Virgen con el Niño* o *Virgen del sombrero* —también conocida como *La Virgen gitana*— del convento de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes; obra de la que a día de hoy aún se desconoce su forma de llegada al monasterio, si bien en el último estudio en el que se menciona se descarta que fuera gracias a algún miembro de la Casa de Alba, a pesar de que ésta haya sido a lo largo de los siglos una de las principales vías de entrada de obras de la colección que hoy atesoran (Exposición de Luis de Morales del Museo del Prado de 1917, nº 15; Angulo 1954, 239; Mateo 2007, 21-23; Moreno *et alii* 2022, 242).

Como se acaba de reseñar, el *Ecce Homo* fue catalogado a comienzos del siglo XX por Gómez-Moreno, que lo vio en ese templo albense y lo mencionó en el apartado relativo a la pintura; sección en la que también incluyó una “Tabla que ocupa el centro del retablo últimamente citado, anterior a él, por cuanto es postiza su moldura, y obra seguramente italiana de gran valor. Representa a *Cristo atado a la columna*, de tamaño natural; su cabeza descubre nobilísima corrección y belleza; encima tiene un sutil nimbo; la actitud del cuerpo es original y feliz, la entonación de las carnes, pálida y algo verdosa, con mucho rigor de claroscuro; fondo negro; columna jaspeada; sudario y manos de cierta sequedad y dureza; factura esmeradísima. Está hecha sobre tablas de pino embarrotadas, y con una mano de

blanco a temple por detrás. Mide 1,24 por 0,72 m. Compárasele (sic) a la *Magdalena de la Clerecía* de Salamanca” (Gómez-Moreno 1901-1903, 371). A todas luces, esta obra, que califica “de gran valor”, nada tiene que ver con la que aquí damos a conocer: la descripción ofrecida por Gómez-Moreno y las medidas que apunta difieren de manera muy considerable. Además, en principio, también rehúye una posible atribución al Divino Morales al considerarla “seguramente italiana”, si bien es cierto que, en su última frase, cuando considera que se confronte con la tabla de la Magdalena que había visto en la sala capitular de la Clerecía, deja, de alguna manera, abierta esa puerta, sobre todo si se tiene en cuenta que, después de realizar su descripción —“de medio cuerpo, en tamaño natural. Muy correcta, de entonación clara y suave, túnica celeste, fondo de peñas amarillas y cielo; rostro lloroso de penetrante hermosura y sentimiento”— añade que: “Se ha reputado por de escuela de Vinci, pero antes bien la creería florentina; y aunque en verdad su belleza revela un artista italiano de mérito, me inclino a creerla hecha en España, como el Cristo de la iglesia de San Juan de Alba, que parece de la misma mano; además, ciertas analogías con las obras de Morales, el de Badajoz, me inducen a sospechar si éste aprendería su arte con el ignorado autor de nuestra Magdalena. Su tamaño es 1,04 por 0,87 m.” (Gómez-Moreno 1901-1903, 286-287).

Dicho esto, lo cierto es que ese *Cristo atado a la columna* —al igual que la referida Magdalena de la Clerecía, a la que recientemente se ha referido Isabel Mateo (2015, 136-139)— formó parte de la exposición —la primera monográfica dedicada al Divino Morales— que tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado en mayo de 1917 —para la que fue cedido “con entusiasmo desde el primer instante” por el “modesto cura de la Parroquia de Alba de Tormes”, como recoge y destaca J. Lázaro (cabe suponer que don José Lázaro Galdiano) en la introducción del catálogo editado con tal motivo en las páginas 3 y 4—, momento en el que fue puesto en el haber de Luis de Morales y, como tal, fue considerado en los estudios posteriores dedicados a él, hasta que hace apenas unas décadas —ya a finales del siglo pasado— se consideró más correcto atribuirlo al pintor valenciano Vicent Macip (Juan Vicente Masip o Maçip, h. 1475-1550) o, incluso, al principal dominador del panorama pictórico valenciano de las décadas centrales del siglo XVI, su hijo Joan de Joanes (Juan de Juanes, en realidad, Vicente Juan Masip o Macip, h. 1510-1579), tras la revisión que de las obras de ambos maestros llevaron a cabo en las fechas ya señaladas con anterioridad autores como Fernando Benito Doménech, Miguel Falomir, Ximo Company o Lluïsa Tolosa, entre otros, y, más recientemente, por ejemplo, Isidro Puig.

A nuestro entender, el hecho de que la tabla de *Cristo atado a la columna* que damos a conocer no aparezca recogida entre las piezas que Gómez-Moreno cita en la iglesia albense de San Juan Bautista en su *Catálogo* no significa, ni mucho menos, que no estuviera allí, como también ocurre con una serie de piezas registradas en el completísimo y detallado inventario realizado y firmado a 16 de mayo de 1853 por José Serrano, cura ecónomo de la referida parroquia, atendiendo al mandato emitido apenas un mes antes, el 13 de abril, por el obispo de la diócesis de Salamanca, don Fernando de la Puente y Primo de Rivera. En este inventario (Archivo Diocesano de Salamanca —ADsa— Sección Inventarios. II-1. Arciprestazgo de Alba de Tormes: 1853-1864. Parroquia de San Juan Bautista, 1853, ff. 5-14), además de aludir al *Cristo atado a la columna* que hoy se pone en el haber de Vicent Macip o de Joan de Joanes —f. 10 r.: 3^a. *Otra capilla sin verjas con su retablo pintado jaspeado que*

contiene un cuadro del S(eñ)or atado a la columna, y es patrono el mayorazgo de Castañeda— también se menciona la tabla que aquí presentamos —f. 8 v.: *Yt(em) para adorno de la Yglesia... cuatro (cuadros) de vara de alto, uno de S(a)n José, otro de la Virgen con el Niño en la cuna, otro de S(a)n Pedro, y otro del S(eñ)or atado a la columna—* y, a nuestro entender, la pizarra —f. 9 r.: *Yt(em) Sacristia. En esta quatro cuadros pequeños con la cara del S(eñ)or dos, el otro de la Virgen y otro con el Ec(c)e (H)omo—*. Ambas piezas con *Cristo atado* aparecen también incluidas en el inventario del 12 de mayo de 1878 —mucho más breve y escueto— y entendemos que también, allí tenía que seguir, el *Ecce Homo*, asumiendo, una vez más, los errores que cometió el autor de éste, el cura Luciano Puerto y Gómez, a la hora de identificar los soportes de las obras. Este inventario, en realidad, un legajo suelto —cuyo listado de piezas, con las variaciones que se iban produciendo fue ratificado por los siguientes curas en fechas posteriores: 21 de agosto de 1878, 13 de junio de 1879, 1 de julio de 1887 y 29 de septiembre de 1889— se localiza en el interior de un libro de fábrica también del siglo XIX (ADSa. 112/24. Alba de Tormes. Iglesia de San Juan Bautista. Cuentas de Fábrica, 1853-1865, s. f.) y de él hemos extraído los siguientes datos: *En el Altar de la Columna, su imagen en lienzo, cuatro cuadros pequeños de madera, y dos de papel. (...) Cuatro cuadros grandes en lienzo en las paredes de la Yglesia y coro; cinco más pequeños, uno en madera y tres en papel.*

Sobre el formato de las obras

Antes de entrar en cuestiones estilísticas, de vital importancia por otra parte en este trabajo, consideramos oportuno aludir, aunque sea brevemente, al formato elegido en el taller de Luis de Morales para ambas obras, que no fue otro —y no creemos que fuera casualidad— que el rectangular. Salvando las distancias, y si se nos permite la referencia, la escritora Irene Vallejo en su archiconocido libro *El infinito de un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, cuando habla de “La piel de los libros” y considera que el antepasado más cercano de los libros fueron las tablillas y que en Europa las más habituales fueron las de madera, metal o marfil cubiertas con un baño de cera y resina, acaba afirmando, en la página 77, que “Las tablillas rectangulares fueron un hallazgo formal. El rectángulo produce un extraño placer a nuestra mirada. Delimita un espacio equilibrado, concreto, abarcable. Son rectangulares la mayoría de las ventanas, de los escaparates, de las pantallas, de las fotografías y de los cuadros. También los libros, después de sucesivas búsquedas y ensayos, han terminado por ser definitivamente rectangulares”.

Ahondando en el comentario anterior, nos introducimos de lleno en el tema de los formatos de la obra. Sin pretender entrar aquí a exponer —no es nuestro propósito— el origen y desarrollo del uso de los formatos a lo largo de la historia del arte —un buen estado de la cuestión al respecto, centrado además en la obra de Velázquez, puede verse en el estudio de Mario Criado Pérez— sí es preciso reseñar que, desde la Antigüedad, tenemos, por un lado, los llamados rectángulos geométricos o dinámicos —aquellos que partiendo del cuadrado se les va añadiendo una cantidad irracional, no entera, fruto de abatir su diagonal y las diagonales resultantes (del tipo $1/\sqrt{2}$, $1/\sqrt{3}$, $1/\sqrt{5}$ o, por supuesto, el rectángulo áureo, es decir, $1/\phi$)— y, por otro, los armónicos o estáticos —aquellos que partiendo también del

cuadrado se les va añadiendo una cantidad entera o justa (del tipo $1/2$, $2/3$ o $3/4$), resultando así su construcción mucho más sencilla que la de los anteriores— y cuyo uso, el de estos últimos, el de los armónicos, se comenzó a imponer ya en el Renacimiento italiano, tanto que también se han llegado a denominar rectángulos albertianos. Ambas series coexistieron desde el Mundo Antiguo de manera más o menos compatible pues, a pesar de su distinta naturaleza irracional o racional, existe en realidad cierto grado de parentesco entre las dos en tanto que ambas parten del cuadrado, de la proporción $1/1$, y se vuelven a encontrar en el doble cuadrado ($1/\sqrt{4} = 1/2$). Y, en palabras de Criado (2011, 32), “Esta simultaneidad de los dos sistemas de proporciones se puede comprobar tanto en la Antigüedad, como en la Edad Media y el Renacimiento, con diferente protagonismo de uno frente al otro. Desde el punto de vista teórico los dos encuentran significado en el mismo universo pitagórico—platónico y, desde el punto de vista práctico, los dos van a servir para resolver los problemas de proporcionalidad y simetría en el ámbito constructivo”.

Dicho todo esto, cabe indicar que las dos obras de este estudio responden a un rectángulo armónico, de proporción $2/3$, es decir, una sesquiáltera, —en definitiva, “un rectángulo básico, universal antes y después de Vitruvio” (Criado, 38)— que, a todas luces, en ambos casos podemos considerar perfectas. Así, en el caso de la tabla del *Cristo atado a la columna*, apenas presenta un mínimo error de 7 mm — $57,2 \times 38,6$ cm— proporción que, por cierto, se mantiene aún con mayor exactitud con las medidas del marco, mide $62,3 \times 48$, es decir, sólo hay 3 mm de diferencia— (Fig. 3), mientras que en el caso de la pizarra del *Ecce Homo* se produce una desviación aún menor que en la tabla, de apenas 5 mm — $26,5 \times 18$ cm— (Fig. 4). Es más, a nuestro entender, la elección de ese rectángulo de relación



Fig. 3. *Cristo atado a la columna*. Estado inicial. Obra desmontada del marco con las proporciones referidas (Fotografía de Óscar García Rodríguez).

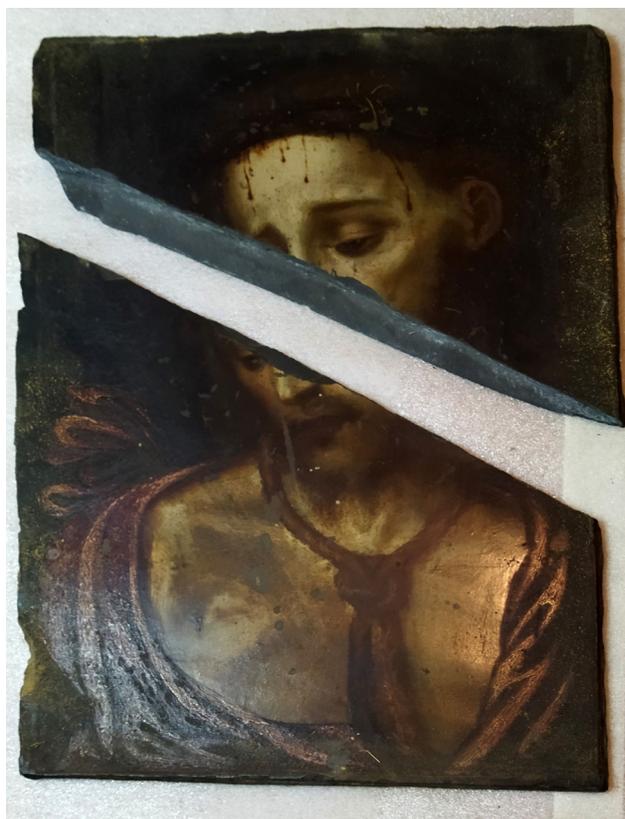


Fig. 4. *Ecce Homo*. Estado inicial. Obra desmontada del marco con las proporciones referidas y la alteración estructural por fractura en el soporte, en la pizarra (Fotografía de Alejandra del Barrio Luna).

simple, muy sencillo de obtener y que, por lo tanto, no es nada excepcional en la pintura europea renacentista y barroca —por ejemplo, Velázquez fue un asiduo de este formato en sus cuadros—, también se debe a motivos estéticos. Así, sin profundizar en exceso en el tema —para ello remitimos al trabajo ya referido, que seguiremos citando, de Criado Pérez— debemos incidir en el hecho de que desde la Antigüedad ya se habían planteado, reduciéndolo todo a relaciones numéricas simples, diversos cánones de belleza según los distintos tipos de proporciones; proporciones bien conocidas en el Renacimiento italiano debido, entre otros motivos, a la divulgación que tuvieron algunos tratados como la *Summa de arithmetica, geometría, proporcione et proporcionalitá* (Venecia, 1494) de Luca Pacioli. El monje franciscano estableció tres tipos de proporcionalidad justa: *multiplex*, *superparticularis* y *superpartiens*, de los que surgen todas las relaciones proporcionales consideradas bellas. Y esta idea fue transmitida en el Renacimiento, de tal manera que los intervalos más perfectos y bellos eran aquellos que representaban un tipo de proporción múltiple, como la doble (1/2) o la triple (1/3), seguidos de manera inmediata por los de la superparticular, es decir, la sesquiáltera (2/3) o la sesquitercia (3/4). Y así seguimos encontrando estas mismas proporciones asumidas con entera normalidad, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en tratados como el *De varia commensuracion para la escultura y architectura* (Sevilla, 1585) de Juan de Arfe y Villafañe o el *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani* (Roma, 1596 y 1604). En este sentido, un caso paradigmático es el maravilloso *Cristo crucificado* o *Cristo de San Plácido*, de Velázquez, obra en la que, teniendo en cuenta o no la leyenda que la envuelve, el pintor sevillano podía haber optado por emplear un rectángulo áureo, aquel que representa la divina proporción, o cualquier otro de la serie geométrica que de manera tan asidua se han relacionado con la arquitectura sagrada, por tratarse de un tema religioso “condimentado con historia de amor, desamor y destierro (...) a pesar de la importante carga emotiva que Velázquez imprime al Cristo y el comentado simbolismo teológico, está realizado en una “vulgar” sesquiáltera de 3 varas de alto por 2 varas de ancho” (Criado, 65). En definitiva, y eso ocurre en las dos obras que aquí presentamos, la proporción sesquiáltera alcanza su virtud y su belleza precisamente en su simpleza y brevedad. O, si se prefiere, dicho de otra manera, el formato favorece la factura de la obra —en este caso, de las obras—, su potente contenido y su latente geometría.

Luis de Morales, su taller y sus iconografías devocionales

A nuestro entender, si algo han destacado los distintos autores que en alguna ocasión se han acercado al estudio de la obra de Luis de Morales —como muy bien nos ha recordado en más de una ocasión Isabel Mateo Gómez (2015, 131)— es, además de la calidad técnica de sus obras, de la fama que obtuvo en vida y de su fortuna póstuma, su evidente singularidad dentro del panorama de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVI —se ha dicho en más de una ocasión que poseía un estilo propio— y la dificultad con la que nos encontramos a la hora de establecer una cronología de sus obras, resultando realmente complicado precisar un catálogo razonado de su producción, debido también en buena medida a la calidad de las réplicas y copias de su taller —en el que debieron de tener un destacado papel sus hijos Cristóbal y Jerónimo, su yerno Pedro Sánchez de Vera, el pintor

Alonso González y Ambrosio de Herrera, como asistente o criado— y de algunos de los seguidores del maestro, como pusieran de manifiesto hace ya varias décadas Rodríguez-Moñino (1945) y Gaya Nuño (1961, 14-15) en su ya clásica monografía sobre El Divino, y que otras estudiosas han ido recordando con posterioridad (Ruiz 2015, 22); taller, a todas luces gremial, que, en definitiva, fue capaz de dar respuesta a los numerosos encargos y compromisos que Morales asumió a lo largo de las décadas de los años 40, 50 y 60, sobre todo las dos últimas, sin duda, las más exitosas de su larga carrera, cuando, ya plenamente asentado en Badajoz, trabajó al servicio de los obispos Francisco de Navarra, Cristóbal de Rojas y Sandoval y, sobre todo, Juan de Ribera —hoy san Juan de Ribera— (prelados pacenses entre 1545-1556, 1556-1562 y 1562-1568). El rotundo éxito alcanzado por sus personales composiciones moralianas —en las que además el maestro consiguió adaptarse a las exigencias del comitente— nos ponen de manifiesto que supo adentrarse a la perfección en el sentir de una época, de su época, alargando, en definitiva, espiritualizando la figura humana, y convirtiéndose así “en una de las personalidades artísticas más importantes de nuestra pintura del Renacimiento (Angulo 1954, 231)”. Sin duda, el éxito de la pintura de Luis de Morales se debe a la coincidencia con el espíritu de su tiempo. Como ya escribiera, con su delicada prosa, Julio Cienfuegos: “Yo creo que cada veladura moralesca vale por la cita de un místico, y con esta óptica quizá nos puede resultar fácil la comprensión de sincretismos en su obra, la elección de unos ingredientes que obedecen no tanto a un criterio estético como al afán de expresar un estado del alma”. En definitiva, esas inconfundibles y propias formas moralianas “estarían condicionadas por el sentido religioso de la persona o grupo que las encargara y fuera a utilizarlas para una más adecuada relación, a través de la oración y la meditación, con lo santo”, como ya apuntara Fernando Marías en las páginas que dedica al pintor extremeño en su clásica obra *El largo siglo XVI* (1989, 340-349) y que, poco después, recoge y amplía en una breve monografía sobre el mismo (1992, 10).

Desde el punto de vista temático, los dos pasajes del ciclo pasionario de Cristo elegidos para estas obras forman parte del repertorio religioso más característico y repetido por el Divino Morales, tanto que Angulo Íñiguez (1954, 231) ya apuntó que él fue el pintor del *Ecce Homo*, tema que repitió con diferentes variaciones, bien en solitario o acompañado de sayones, en infinitas ocasiones —en algunas con la colaboración del taller— en pequeño y mediano formato —como es el caso de las obras aquí dadas a conocer— con el fin de satisfacer a una numerosa clientela ávida de estos cuadros que, definidos por un incipiente dramatismo expresivo, favorecen la piedad privada, el diálogo meditativo del espectador sobre los Hechos de la Pasión de Cristo. Pero es que, asimismo, también cabe reseñar, siguiendo al mencionado Angulo, que Morales también fue el pintor de la Virgen con el Niño y, abordadas la mayoría de las veces con un intenso dramatismo, del Cristo a la Columna, de las últimas etapas de la Pasión y de la Piedad. Como ya apuntara Fernando Marías (1992, 12), lo mejor de Morales se encuentra en las tablas de devoción privada, de oratorio particular o pequeña capilla, usadas por una selecta clientela para practicar la oración privada y la meditación, moviendo asimismo a la piedad, más que en las composiciones de gran tamaño de tono narrativo de los retablos de las iglesias. En definitiva, pequeñas y medianas obras —“tablillas” o, como se citan más frecuentemente, “pieças” (Ruiz 2015, 25)— de tema pasional —y también mariano— tan habituales en el hacer del pintor pacense, que dramatiza con una maravillosa economía de medios, de gestos, y que acabaron

por convertirse en algo distintivo de su producción artística desde comienzos de la década de los años 50 —como ya expusiera hace un tiempo la investigadora Elizabeth Trapier (1953, 32-33)— y que sabemos que salieron en diferentes versiones del taller de Morales y fueron adquiridas por *algunos señores del Reino (quienes) han enviado y envía (...) a esta ciudad (de Badajoz) a hacer muchas piezas de pintura (...) muy estimadas (...) diciendo que son las mejores obras que hay agora* (Solís 1977, 624). En definitiva, con estas obras Morales daba continuidad al coleccionismo de tablas devocionales que desde finales del XV y sobre todo en la primera mitad del XVI se había extendido en Castilla y el norte de España a través de los puertos del Cantábrico y las ferias y mercados castellanos. Además, El Divino, con una clara vocación comercial, adecuó esas obras de tradición flamenca a un público más amplio, difundiendo desde Extremadura unas obras muy cuidadas, vinculadas a tradiciones flamencas pero matizadas por elementos y modelos italianizantes (Ruiz 2015, 35). Y, en este caso, en las dos obras motivo de estudio, en la tabla del *Cristo atado* y en la pizarra del *Ecce Homo*, la presencia de numerosos depósitos de cera, en forma de salpicaduras y punteaduras, eliminados en la restauración de 2021 hasta donde se pudo, ponen de manifiesto que estuvieron expuestas al culto desde fecha temprana y con un uso continuo de iluminación de velas muy cercano.

Y, en estas dos obras que presentamos, El Divino —si bien en su realización cabe suponer la participación de su taller— elige, como en él era habitual, dos escenas del ciclo pasionario de Jesús —una muestra el instante previo a los azotes que el Señor recibió en la columna; la otra el momento posterior, tras haber sido flagelado y coronado de espinas— pero aislándolas de la secuencia narrativa de la que procedían y concentrando todo su interés en resaltar de manera palmaria el patetismo exacerbado, la intensidad dramática, del protagonista absoluto de la obra, ayudando a ello también, sin duda, el empleo de las medias figuras dispuestas de tres cuartos —de manera que, en ambos casos, Cristo está más atento a su propia introspección interior que a volverse hacia el espectador, con quien no mantiene conexión visual alguna— contra un fondo oscuro, casi negro, que evita cualquier posible distracción y favorece la meditación piadosa (Benito Goerlich 2013, 53-54). Y, en ambas obras, la figura de Cristo está muy cercana al espectador, y con muy escasa, casi nula, profundidad espacial, son auténticos “primeros planos”. De alguna manera, “las imágenes de Luis de Morales son con frecuencia narraciones sincopadas” (Pereda 2015, 46-47). En realidad, no interesaba la enseñanza de un pasaje evangélico, porque en sí estas obras estaban destinadas a la meditación sobre una historia archiconocida (Marías 1992, 14), al estudio reflexivo e individual de las escrituras; opción que en las décadas centrales del siglo XVI tan vinculada estuvo en Castilla a los grupos erasmistas y alumbrados. Y, en este sentido, el propio Fernando Marías plantea la posible influencia que en la obra moraliana pudieron tener los escritos de sistemática de la oración mental —sin olvidar, entre otros, los de Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales* (1548) o Juan de Ávila y su *Audi Filia* (1554)— de fray Luis de Granada, su famoso *Libro de la oración y la meditación* (1554) y su *Guía de pecadores* (1556), sobre todo si tenemos en cuenta que el fraile dominico dividía las meditaciones en un riguroso esquema semanal, dedicando las matinales a la Pasión de Cristo y, más en concreto, las de los miércoles a los pasajes de Cristo ante Anás, ante Caifás, ante Herodes, ante Pilatos y a la Flagelación y Cristo atado a la columna, y las de los jueves a los del *Ecce Homo* y Cristo con la cruz a cuestas; es decir, iconografías reiteradas y recurrentes en las tablas de Luis de Morales. Es más, en buena medi-

da, esa monotonía temática justificaría el abandono por parte de Morales de sus obras “en manos de sus ayudantes y su factura a veces seriada y escasamente original, reservándose solamente —como requerían muchas veces los contratos— la pintura de rostros y manos, el toque personal del artesano que remata la obra colectiva y, en cierto sentido, anónima, en la que el artista esconde, no muestra, su personalidad, incluso la huella de la grafía única de su propia mano sobre la superficie de la tabla o el lienzo (Marías 1992, 28)”. En este ambiente y en estos tiempos no es de extrañar que fuera la década de los sesenta la de mayor éxito y esplendor del arte del Divino Morales, coincidiendo, como ya se ha apuntado, con el obispado en Badajoz de Juan de Ribera —prelado pacense entre 1562 y 1568— y en la que más se aleja, como se ha dicho en alguna ocasión, de las influencias renacentistas italianas de su primera etapa, de sus primeros años, que para esta época ya están muy atenuadas (Cienfuegos, 1975).

Análisis científico de las obras: soporte, dibujo previo, capa pictórica y protección

La exposición *El Divino Morales* —celebrada de manera sucesiva en el Museo Nacional de Prado, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Museu Nacional d'Art de Catalunya entre el 1 de octubre de 2015 y el 25 de septiembre de 2016— motivó que en el Gabinete Técnico del Museo del Prado se realizaran veintitrés restauraciones científicas en obras del pintor, usando métodos reflectográficos y estratigráficos, que generaron importantes datos sobre su forma de trabajar y que han permitido conocer en profundidad el soporte, la técnica pictórica y las patologías generales en toda su producción artística (Jover *et alii* 2015). Las piezas de este estudio también fueron restauradas, como se ha indicado, usando métodos similares, de manera que la información obtenida nos ha permitido establecer un completo parangón entre unas y otras obras.

En relación con el **soporte**, el *Cristo atado a la columna* se pintó al óleo (materia grasa) sobre tabla, realizada en un embón de roble —el soporte se categorizó con microscopía digital 500 x y microscopía óptica Enosa 60x— con corte tangencial —de 57,2x38,6 cm— con el reverso trabajado con biselado en los cuatro lados (Fig. 5). Este tipo de soporte de origen báltico, denominado *wainscotts*, llegaba desde Flandes a los puertos peninsulares de Sevilla y Lisboa. Su uso fue habitual en las obras de carácter devocional salidas del taller de Morales, sobre todo en las realizadas en la década de los 60 y, de manera especial, alrededor de 1565-1566, y que tienen una anchura similar a la tabla aquí estudiada (*La Virgen con el Niño* y *San Juan Bautista*, h. 1560, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, n° 333, 47x38 cm; *La Virgen con el Niño escribiendo*, Ciudad de México, Museo Nacional de San Carlos, SGROA 6799,



Fig. 5. *Cristo atado a la columna*. Se observa el alabeo propio del embón por contracción a favor de fibra presente en la pintura sobre tabla y cómo afecta a la acumulación de depósitos superficiales en obras enmarcadas (Fotografía de Alejandra del Barrio Luna).

54,7x38,8 cm; *La Virgen de la Leche*, Madrid, Museo del Prado, P944, 57x40 cm; *Virgen vestida de gitana*, Oxford, Museum of Art and Archaeology, A871, 43,5x29,5 cm; *Virgen vestida de gitana con el niño del aspa*, 1567-68, Colección particular, 39x28,5 cm; *La Piedad*, 1562-65, Colección Villar Mir, 42x30 cm; *La Piedad*, 1565-70, Madrid, Museo Nacional del Prado, P2513, 42x30 cm; *San Juan Ribera*, 1566, Madrid, Museo Nacional del Prado, P947, 52,3x40 cm (tabla documentada de roble); *San Juan Bautista*, 1566, Madrid, Museo Nacional del Prado, P950, 52,4x39,8 cm (tabla documentada de roble); *Cristo atado a la columna*, Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo, 69,5 x 49,6 cm; *Ecce Homo*, 1570, Delaware, The Alana Collection Newark, 53x37 cm). La tabla forma conjunto mueble con un marco de madera —de 62,3x48 cm— de pino en los listones horizontales y de nogal en los verticales. Asimismo, en el reverso presenta otro biselado con fin conservativo muy similar al de otras obras como el ya citado del Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo (Nieto 2000; Azofra y Ganado 2001, 54).

En el caso del *Ecce Homo*, pintado al óleo (materia grasa), destaca sobremanera por la singularidad del soporte empleado, sobre todo si se tiene en cuenta que, hasta donde sabemos, se trata de la única obra conocida salida del taller del pintor extremeño en la que se utiliza un soporte pétreo, en este caso, una pizarra (Figs. 6 y 7). Es bien sabido, como nos recordaba hace apenas unos años González Mozo (2018, 21-28), que el uso de la piedra, de cualquier tipo de piedra, como material artístico se asocia a lo largo de la historia, en casi todas las culturas, con el deseo de eternidad, y que los artistas del Renacimiento italiano la utilizaron buscando la perpetuidad del material, en definitiva, su durabilidad. Dicho esto, es bien sabido que Morales pintaba sobre tabla (roble, nogal, pino) y que rara vez abandonó ese soporte. En este sentido, hace apenas unos años Isabel Mateo (2015, 135-136) dio a conocer un *Ecce Homo* de El Divino, perteneciente a una colección privada madrileña, destacando —entre otras peculiaridades— que el soporte utilizado era un cobre; hecho que según la referida historiadora “nos indica el interés de Morales por la experimentación”; puesta en práctica en este caso,



Fig. 6. *Ecce Homo*. Reverso. Se observa la adhesión de la fractura y la textura laminar propia de la pizarra. (Fotografía de Alejandra del Barrio Luna).



Fig. 7. *Ecce Homo*. Anverso. La pizarra fue alisada por el anverso. El pulido por lijado es la técnica habitual para unificar la superficie, obteniendo una homogeneidad de grano, absorción y valor cromático. El pulido por lijado, técnica habitual de preparación de soporte para recibir la preparación, se aprecia en el anverso en las alteraciones de lagunas cromáticas que poseen un tono gris (Fotografía de Alejandra del Barrio Luna).

en esta pizarra, con gran éxito, teniendo en cuenta la calidad lograda en esta espléndida obra. Y, poco después, I. Mateo y A. López-Yarto (2019) sacaron a la luz otro *Ecce Homo*, de la colección Escudero de Madrid, que, pintado en un cobre ovalado de tamaño muy pequeño —8x6,5 cm—, pusieron en el haber de Luis de Morales.

Por su parte, la reflectografía IR y radiografía realizadas —que con la longitud de onda necesaria nos permiten detectar los diseños llevados a cabo a pincel con pigmentos negro carbón y grafitos no visibles— nos aportan mucha información relativa a cómo se trabajó el **dibujo previo**, en línea con los resultados obtenidos por el Gabinete Técnico del Prado (García-Máiquez y Gayo 2015; Jover *et alii* 2015). Así, en las repetidas y exitosas versiones de iconografías devocionales de Luis de Morales establecen, en los estudios aludidos, dos momentos creativos; una primera etapa, entre 1545 y 1555, de dibujo muy minucioso y una segunda, posterior a 1555, donde el dibujo se realiza a estilete o con lápiz negro de punta más afilada y mayor dureza para silueteados —que en la reflectografía IR se perciben con menos precisión, como es el caso de las líneas de la mano de un pastor de *La Adoración de los pastores*, h. 1565-1570, *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*, 2015, 217, Fig. 54—, alternando con el uso de líneas de encaje a pincel en los contornos, carbón para detalles compositivos e incluso el empleo de calcos —como ocurre en el *Ecce Homo* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (h. 1570-1580, *El Divino Morales*, 2015, cat. 30, 137-139) donde en la reflectografía se observa la ausencia de dibujo en la totalidad de la obra y la presencia de estarcido con puntos de carbón usando un modelo calcado, detalle que pone de manifiesto la participación del taller— para acabar con uso de técnica seca en los detalles. Dicho esto, esta tabla de *Cristo atado a la columna* tiene —al igual que las obras analizadas en el Gabinete Técnico del Prado en 2015— un dibujo previo realizado con varias técnicas: a seco con trazo muy fino y negro para detalles, un dibujo en seco con carbón con trazo grueso para remarcar la composición, un dibujo a seco fino para detalles de la composición con epigrafías y un dibujo a pincel para sombreado y encaje de detalles de mayor precisión. En líneas a lápiz no visibles tenemos punteaduras finas en la comisura de la boca, y de dibujo a pincel en el contorno del antebrazo y en la zona de las sogas. Hay también ausencia de dibujo en algunos lugares. Al realizar la radiografía sólo quedaron visibles de negro carbón. A pincel se realizó un perfilado para encajar el ojo derecho, la nariz, el diseño del pelo, la línea del antebrazo y el nudo de la soga. Con carbón en seco hay dos epigrafías, de las que no nos es posible identificar su significado, pero que son discernibles dentro de la composición y que quizás sirvieran de pautas dentro del taller, y unos *pendimenti* —no se ajustan a la ac-

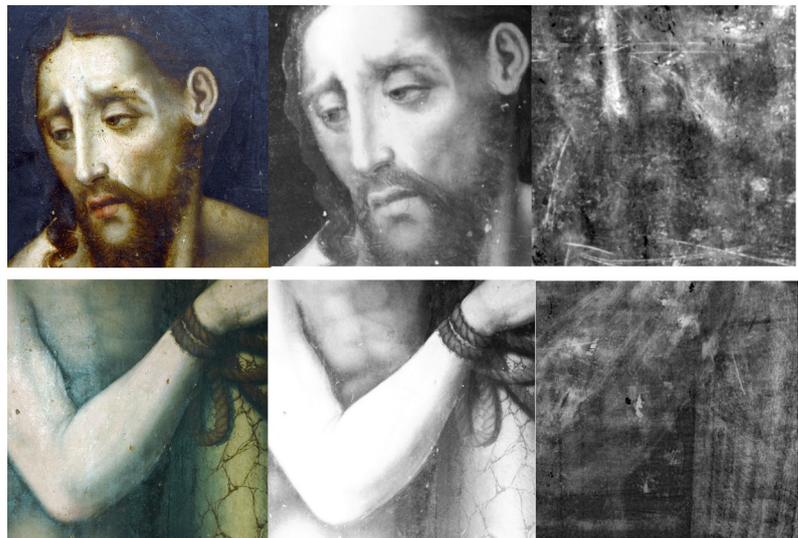


Fig. 8. *Cristo atado a la columna*. En este montaje se puede analizar el dibujo previo, la técnica pictórica y los *pendimenti* en el parangón de la fotografía de luz directa —izq.—, reflectografía IR —centro— y radiografía —der.—. (Fotografías y Reflectografías IR de Alejandra del Barrio Luna. Radiografías de Susana Castellano).

tual pintura— en la colocación de las sogas en la columna. En definitiva, con los datos obtenidos y expuestos podemos apuntar que esta tabla es posterior a 1555, probablemente de la segunda mitad de la década de los 60, realizada ya en el período final del maestro, que en esas fechas mostraba un menor cuidado del detalle en el dibujo previo en favor de la réplica de modelos para una mayor distribución de iconografías devocionales (Fig. 8).

Por el contrario, en el *Ecce Homo*, realizado al óleo (materia grasa) sobre pizarra, la reflectografía IR apenas dio información, ya que sólo mostró una línea de encaje a pincel en tono negro localizada en el perfil izquierdo del cuello. En definitiva, como también apuntara recientemente Isabel Mateo (2015, 135, nota 8), se hace necesario a la hora de realizar un catálogo razonado de la obra de Morales y de su taller, de determinar la participación del maestro o de sus colaboradores, el estudio del dibujo previo, subyacente, aunque ese proceso pueda resultar costoso (Fig. 9).

Con el fin de analizar la **capa pictórica** se realizaron cuatro estratigrafías, dos de cada obra, si bien es cierto que en el caso del *Ecce Homo* se enviaron siete micromuestras por la presencia de un repinte —detectado en la reflectografía— aunque cinco no sirvieron por la dificultad técnica a la hora de efectuar una extracción correcta a causa del estado disgregado del aglutinante del repinte y la adhesión continua entre los distintos estratos y el soporte, la pizarra.

Las dos obras cuentan con una preparación adaptada al soporte; en el caso de la tabla el aparejo es de cola orgánica y sulfato de calcio. Tiene acabado lijado, casi pulido, para lograr un estrato uniforme, fino y continuo que sirve para recibir la policromía de la forma más estable posible. Sobre este estuco se aplicó el dibujo previo, ya aludido. Para fijar los trazos, el dibujo previo, sobre todo el negro carbón, se dio una imprimación de óleo de tono anaranjado, compuesta por albayalde y minio, que microscópicamente tiene un espesor de 30 micras y es visible en las dos muestras analizadas en el Laboratorio ArteLab y en los desgastes y escorrentías de los laterales de la tabla. Este tipo de imprimación ha sido documentada por análisis en otras obras de Morales (Jover *et alii* 2015, 222). La pizarra también tiene esta imprimación grasa —común a veces en las pinturas sobre este soporte (González Mozo, 2018)— debido a las características del soporte, sin cambio dimensional, y que tiene como objetivo unificar la absorción del soporte y recibir el encaje de la composición.

De las cuatro muestras dos eran del fondo negro, porque la técnica que usa Luis de Morales es muy concreta: dos capas superpuestas y con secado diferencial. El acabado, que demarca claramente la figura y la composición, es muy liso y con pincelada suave. En las capas siempre emplea pigmentos



Fig. 9. *Ecce Homo*. La reflectografía IR permite ver el dibujo previo sobre la imprimación de la pizarra y sobre todo la obra original sin el repinte puntual que tiene en el torso (Reflectografía IR de Alejandra del Barrio Luna).

diferentes de negro con el fin de lograr una transparencia a modo de veladura entre ambos estratos. A la mezcla siempre añade un secativo para evitar la contracción y favorecer la polimerización del óleo. Las dos obras del Museo Diocesano de Salamanca concuerdan exactamente. En ellas se utiliza una primera capa con carbón vegetal y un secativo —albayalde— y tras ella una veladura de acabado de negro de huesos con intencionalidad de dotar de profundidad al fondo.

Las otras dos muestras corresponden a las carnaciones y, una vez más, los resultados del laboratorio concuerdan con la paleta pictórica del Divino Morales, que en la carnación era también muy concreta. Así, en ambas muestras, se aprecia una base de tradición italiana conocida como *verdaccio* que, compuesta de albayalde, carbón vegetal y cardenillo, se utilizaba para crear el volumen de la obra a nivel anatómico, y una segunda capa —de finalización, antes de recibir las veladuras, lisa y delicada— que tiene pigmentos de tono rosado de laca roja, bermellón, cardenillo y albayalde que va texturizada por la aplicación directa de la pincelada que acaba definiendo el volumen. Se trata de una forma muy específica de pintar que denota un gran conocimiento técnico en los acabados y que es propia del hacer de un gran maestro. En los estudios del Gabinete Técnico del Museo del Prado se establece que la paleta de Luis de Morales en la carnación de los hombres es albayalde, bermellón (en mayor cantidad que en las mujeres), laca roja, pigmento negro, tierra roja y cardenillo (Jover *et alii* 2015, 222-223; Romero 2020). Sin duda, lo más destacable —y así lo recogen los estudios citados— es el uso de forma habitual por parte de El Divino de laca roja como pigmento para aportar la coloración de las carnaciones, que en su origen se pudo obtener del quermes y a partir de la década de los 60 de la cochinilla.

Tras los estudios realizados, podemos llegar a establecer la forma de trabajar de Luis de Morales y de su taller a la hora de plantearse una obra. Tras el dibujo previo se hacía el diseño anatómico de las figuras de la obra con la capa de preparación de la carnación mediante una pincelada texturizada con la que se crea el volumen. Esta técnica pictórica se aprecia claramente en la radiografía de la tabla y en la reflectografía de la pizarra, donde las pinceladas de albayalde hacen el volumen anatómico basado en el esqueleto humano, los tendones y los músculos. Este encaje está realizado en la cara, el cuello (y el brazo en *Cristo atado a la columna*) mientras que los torsos carecen de esas pinceladas. El acabado de la carnación es muy liso para recibir las veladuras y pinceladas de los detalles finales. Es un trabajo a pincel característico y por el que se suelen atribuir al maestro las obras. Una pincelada muy fina para las luces en los cabellos y, como en estos casos, para los atributos realizados sobre las figuras ya terminadas. Estas zonas —bien perceptibles en las reflectografías, que permiten ver la transparencia de esa capa, y en las radiografías, donde las débiles capas de pintura apenas se aprecian— aparecen en ambas piezas, por ejemplo, en las sogas. Por otra parte, elementos ajenos a la figura —como la columna en el *Cristo atado* y el manto en el *Ecce Homo*— tienen una pincelada texturizada, vibrante y que casi podríamos decir que crispada, con el objeto de diferenciar las zonas compositivas.

Y en la reflectografía y en la radiografía se aprecian una serie de *pendimenti* del autor, que tan frecuentes son en sus obras. En la tabla se modificó hacia abajo el dedo pulgar de la mano que apoya en la columna, la derecha, tan habitual y característica en las obras de Morales a partir de 1565. Así, podemos ver esta disposición en los cuadros, datados entre 1562 y 1567, del *Nacimiento de la Virgen* del Museo del Prado (P7859), y *La Visitación* y *La presentación en el Templo* de Eichnzell (Kulturs-



Fig. 10. *Cristo atado a la columna*. Proceso de aligeramiento del barniz. El criterio empleado consistió en eliminar el barniz superior y conservar el inferior con sus alteraciones tras considerar que pudiera tratarse del original, como se puede ver en el proceso de media limpieza (Fotografía de Alejandra del Barrio Luna).



Fig. 11. *Ecce homo*. Proceso de aligeramiento del barniz. Al realizar la media limpieza dejó visible la capa pictórica, que carece de otra protección inferior. (Fotografía de Alejandra del Barrio Luna).

tisfrung des Hauses Hessen, Museum Schloss Fasanerie, Inv. Nr. FAS B 351 y 349). Además, en un primer momento se planteó que la axila izquierda fuera visible, aunque acabó cubierta por la veladura de una soga, y que sobre el hombro izquierdo —como ocurre en otras obras del pintor— cayera un mechón ondulado simétrico al del otro lado del rostro de Cristo, motivo que finalmente fue eliminado, al igual que ocurre con un trazo de soga que hay en la columna y que no se corresponde con nada visible en la obra final.

A las pruebas ya referidas, cabe reseñar que ambas obras fueron analizadas también por triangulación de solventes basado en Teas con el fin de determinar la composición química de la **capa de protección**. Así, en la pizarra se observa un tono continuo en toda la obra y en las disoluciones cuenta con un *fd* (fuerzas de dispersión) de solubilidad en torno a 43, que se ajusta a una resina dammar ligeramente polimerizada y de uso reciente. La tabla cuenta con dos capas de protección discernibles. La superior tenía un *fd* 68, que se corresponde a un barniz envejecido graso, mientras que la inferior —en realidad, una capa muy ligera parcialmente embebida en ciertas zonas— es de menor densidad, un *fd* 37, es decir, una resina natural en disolución alcohólica. En las restauraciones de 2021 se

decidió mantener el barniz inferior, al considerar que podía ser el original del propio taller de Morales y, por lo tanto, formar parte de la propia película pictórica (Figs. 10 y 11).

Iconología (y algo más) del *Cristo atado a la columna* y del *Ecce Homo*

Para acercarnos y comprender el sentido y el mensaje de estas dos “silenciosas” pinturas, su iconología (y algo más), no podemos ni debemos obviar la teología que contienen, la propia del escenario en el que participó y vivió Luis de Morales —como ya hemos ido apuntando con anterioridad—. Sin duda alguna, su manera de tratar los temas iconográficos está condicionada por las circunstancias y

las personas que rodearon a Luis de Morales, hasta el punto de atrevemos a afirmar que los pinceles del maestro expresan con el lenguaje de la belleza lo mismo que con sus escritos o predicaciones los grandes teólogos renovadores de su tiempo, como Juan de Ávila o fray Luis de Granada, la actividad pastoral de los obispos Bartolomé de Carranza o Juan de Ribera —poseedor de una espléndida biblioteca que incluía obras tanto de ciencias sagradas como de naturales, astrología, artes mágicas y ocultismo (Marías 1989, 343)—, y los santos reformadores y místicos como Ignacio de Loyola, Pedro de Alcántara, Teresa de Jesús o Juan de la Cruz. En sus palabras y en sus textos, debido a su lenguaje dramático y su contenido expresivo, se van a contar los sufrimientos y padecimientos del Señor de tal manera que van a superar e inspirar lo que va a ser expresado más tarde por la mano de la gubia y del pincel de los artistas (Ramos 1998, 320). La mayoría de estos personajes de la Iglesia y la sociedad del siglo XVI, como acertadamente señalaba hace años Rodríguez G. de Ceballos (1987), estuvieron vinculados al Divino Morales por su amistad, afinidad espiritual y búsqueda de renovación creativa, llegando a influir en su calidad artística y en su manera de hacer tan cuidada y peculiar (Mateo 2007, 7).

La corriente teológica desde la que desarrolló su labor Luis de Morales es la del cristocentrismo, centrada en un deseo ardiente de renovación y renacimiento cristiano fundamentado en la vuelta a los ideales evangélicos y a la humanidad de Cristo (Andrés 1976, 152). Buena prueba de ello son los temas tratados, en su mayoría dedicados a representar no sólo asuntos religiosos, sino sobre todo los misterios de la Encarnación y de la Cruz del Redentor. En esta misma línea se posicionaban los reformadores católicos coetáneos, los cuales priorizaban la humanidad de Cristo por encima de las vidas de los santos, éstas extendidas por la *Devotio Moderna* desde la segunda mitad del siglo XV. La devoción a la humanidad de Cristo no era considerada como un fin en sí misma, sino que se presentaba como un camino místico a través del cual la contemplación de Cristo-hombre lleva a Cristo-Dios (cristología ascendente). En esta época el cristocentrismo se concentra fundamentalmente en la contemplación de la Pasión, de ahí que en el taller de Morales las representaciones preferidas fueran la Flagelación, el *Ecce Homo*, Cristo con la cruz auestas y la Piedad; pasajes que plasman la quintaesencia del momento final y culminante de la vida de Jesús. El desarrollo de una *theologia crucis* de la Pasión de Cristo, lejos de quedarse en simple teoría intelectual sobre la naturaleza de la ciencia divina, quiso ofrecerse para ser una emulación práctica en los creyentes de su humildad, obediencia, amor y sacrificio; un medio para purificar los sentidos y llegar al amor de Dios. No hay que considerar la pintura de Morales desde una búsqueda de una intimidad religiosa, este argumento surgió al relacionar sus obras con aquellas producidas por los artistas del norte de Europa, éstos influenciados por las ideas de la salvación individualizada de la reforma protestante. El entorno de la reforma católica o Contrarreforma, en el que está y al que sirve nuestro pintor, y que propició el Concilio de Trento, profundiza y avanza en el tema de la aplicación de los méritos de la Pasión de Cristo al fiel bautizado. Es decir, se orientan hacia la transformación del cristiano en Cristo, que no sólo se queda en los sentimientos internos y privados derivados de la *sola fide* y la *sola gratia*, sino que también procura su manifestación por los méritos de las obras externas. No busca un Cristo modelo, tal y como le gustaba a Erasmo de Rotterdam, sino que llega a un Cristo que transforma a cada persona en Él, porque no se trata de un cristocentrismo moral, de imitación individualizada e idealizada, sino que es, por encima de todo, un cristocentrismo ontológico, de transformación e implicación en la realidad.

En ese sentido, precisamente el *Cristo atado a la columna* que damos a conocer invita a practicar y vivir esta teología cristocéntrica en la que Dios se revela en la humanidad de Cristo y, más plenamente, en su Pasión. Como es bien sabido, esta escena corresponde dentro de los relatos evangélicos —Mt. 27,26; Mc. 15, 15; Jn. 19, 14— al inicio de la Pasión del Hijo de Dios. Y como era habitual en el hacer de Luis de Morales, recorta el cuerpo de Jesús, de algo más de medio cuerpo, contra un fondo oscuro neutro que desrealiza el ambiente —no fija ni un tiempo ni un lugar concretos— trayéndolo al primer plano y siguiendo además un esquema y una composición absolutamente convencional y muy reiterada en su producción, con un claro naturalismo en el detalle descriptivo de clara influencia nórdica, adquirida quizás a través del conocimiento del ejemplo de los pintores septentrionales afincados en Sevilla. A esa impresión contribuye —y no en pequeña medida— ese fondo negro del cuadro que se empasta con la cabellera, un tanto difuminada en unas partes y bien delineada en otras, al igual que la barba.

Se efigia a Cristo de medio cuerpo, con un buen tratamiento anatómico y un marcado volumen escultórico —perfectamente definido por el juego de luces y la tonalidad de las carnaciones, si bien es cierto que presenta ciertas debilidades en la ejecución— las manos atadas por una soga —que en este caso no le rodea el cuello— a una columna que, de calidades marmóreas, llena la parte derecha de la tabla. Como era habitual en las obras de Morales —y en su época, en realidad, desde finales del siglo XV y a lo largo del XVI— se optó por usar una columna alta, obviando los debates teológicos desencadenados en la segunda mitad del Quinientos y que llevaron a los artistas a utilizar, desde comienzos del Seiscientos, una columna baja —“redescubierta” en la Basílica de Santa Práxedes de Roma, y que algunos consideraban como un fragmento de la del Santo Lugar— que no llegaba a la cintura y en la que Cristo apoyaba las manos. Y en esta tabla a causa de la proximidad de la columna Jesús ladea levemente la cabeza hacia la derecha, creando un sutil *contrapposto* con las manos, dotadas de finos dedos, en el lado opuesto.

Una de las originalidades de esta tabla, comparada con otras de Luis de Morales de la misma temática, es que Cristo todavía no ha recibido ningún azote y se nos presenta en actitud de asumida y resignada espera; él sabe el castigo que viene, mientras que su rostro nos anuncia que está preparado para asumir los azotes que le van a infligir, el ya cercano e inminente inicio de su doloroso y trágico ciclo pasionario. Así, se experimenta una emoción intensa y una tensión contenida, porque Cristo aguarda con paciencia a que comience a cumplirse la sentencia dada por Pilato, su sacrificio cruento, el instante en el que empezará el dolor y el derramamiento de su sangre para la redención del mundo y de toda la humanidad. En esta ocasión, se ha prescindido en la composición de la multitud de figuras que deberían acompañar este suceso —*Ostentatio Christi*— en favor de un tratamiento visual denominado *imago devotionis* (Reau 1999, 476-478). Se prefiere mostrar a Cristo en la soledad, acompañado por el silencio y la mirada del orante. Como ya se ha apuntado, se trata de una figura no demasiado grande y modelada por la luz como un relieve casi escultórico sobre fondo oscuro, ya que no se quiere que perdamos la atención a lo esencial (Rodríguez 1987, 198; Kalugina 2004, 422). Es casi una traslación a imagen de la recomendación que Ignacio de Loyola daba en sus *Ejercicios Espirituales*, de no detenerse en lo superfluo, sino presentar los misterios de la fe de forma sobria y concisa (Loyola 1952, 154).

De esta manera, inspirado por la figura descrita por el profeta Isaías en su tercer cántico del Siervo de Dios (Is. 50, 5-9), es retratado Cristo en esta pintura. El gesto contenido de dolor, de marcada expresión apenada, las cejas levantadas y arqueadas, el entrecejo fruncido, los grandes, hundidos y entrecerrados ojos de lánguida mirada, la nariz algo afilada, la boca apenas entreabierta, casi cerrada, y los labios abultados, la barba partida y los cabellos ondulantes prestan belleza a un rostro alargado que no se preserva ni oculta ante el rechazo y el desprecio: *no escondí el rostro ante ultrajes y salivazos* (Is. 50, 6c).

La visible oreja frontal, distintivo del hacer de Morales, es la del Hijo obediente que escucha a Dios Padre y cumple su voluntad: *Me espabila el oído para que escuche como los discípulos. El Señor Dios me abrió el oído; yo no resistí ni me eché atrás* (Is. 50, 4b-5). También la oreja de Cristo se resalta por su servicio de atención a las súplicas de la humanidad en el *Audi Filia* (1554) de Juan de Ávila: *Él nos inclina su oreja, para que no digamos: —No tengo quien mire por mí, ni quiera escuchar mis trabajos—* (Ávila 1963, 216). El *contrapposto* producido por el giro de la cabeza y del cuerpo deja al descubierto, desnudas e indefensas, la mejilla y la espalda de Cristo, con la vulnerabilidad de ser abofeteada una y golpeada la otra: *Ofrecí la espalda a los que golpeaban, las mejillas a los que mesaban mi barba* (Is. 50, 6ab). Esta actitud presenta el ofrecimiento y la disponibilidad del Hijo de Dios para cargar con el pecado de la humanidad y sus consecuencias de dolor y muerte, como expone fray Luis de Granada para la mañana del miércoles (Granada 1963). Las manos alargadas de finos y delicados dedos contrastan con la cruda sogá de esparto que las amarra a la columna, y, a pesar de ello, nos sorprenden porque abrazan y acarician con delicadeza el fuste marmóreo pulido. La mano derecha se eleva en vez de inclinarse hacia abajo —como ocurre en otras representaciones de este tema de Morales, como en la tabla del Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo o en la predela del retablo mayor de la Iglesia de la Asunción de Arroyo de la Luz— significando así la aceptación o resignación, a la vez que el índice de la mano derecha —*digitus dexteræ*— arqueado por la angustia interior, trata de señalar a aquel que le ayudará a soportar la dureza de su Pasión: *El Señor me ayuda, por eso no sentía los ultrajes; por eso endurecí el rostro como pedernal, sabiendo que no quedaría defraudado. Mi defensor está cerca, ¿quién pleiteará contra mí?... Mirad, el Señor Dios me ayuda, ¿quién me condenará?* (Is. 50, 7-8a. 9a).

A nuestro entender, el marco que, realizado para proteger esta pintura, luce hoy la tabla de *Cristo atado a la columna* —que como ya hemos dicho mide 62,3x48 cm y cuyos listones horizontales son de pino y los verticales de nogal— tuvo que ser realizado, teniendo en cuenta sus características, en fecha muy próxima a la obra o quizá a finales del siglo XVI o principios del XVII, sobre todo si, además, tenemos en cuenta que marcos similares, también con textos —el texto pasional de esta tabla se comentará en breve— tienen otras pinturas de Luis de Morales, como, por citar sólo algún ejemplo, el *Jesús con la cruz a cuestas*, atribuido a Morales, del Convento de las Dominicas de Plasencia o la *Magdalena penitente* de una colección particular (Díaz 2022). Dicho esto, cabe reseñar que en el primer libro de fábrica que se conserva de la iglesia de San Juan Bautista de Alba de Tormes, el correspondiente a los años 1696-1723 —ADSa, 112/19A— en las cuentas que van desde el día de San Juan de 1696 al mismo del año siguiente —el libro no está foliado— se indica que a Bernardo Carvajal, vecino de la Villa de Alba, se le pagaron 140 reales *por quatro marcos tallados que hizo, dos para los*



Fig. 12. *Cristo atado a la columna*. Estado final. La obra ya restaurada fue colocada en el marco devocional, que completa el sentido teológico espiritual de la misma (Fotografía de Óscar García Rodríguez).

*colaterales, y los dos para las creencias, y que a Francisco Martín, dorador y vecino de Salamanca, otros 400 reales por dorar quatro marcos, y pintar dos fontales para las creencias. A pesar de que hemos apuntado que el actual marco de la tabla del *Cristo atado a la columna* parece muy anterior, no podemos descartar que, quizá, fuera realizado entre 1696 y 1697 si atendemos al dato documental referido. Por otra parte, cabe reseñar que este *Cristo atado a la columna* sufrió, en fecha desconocida, una caída que provocó la mayor alteración de fracturación en toda la obra, tanto en la tabla como en el marco, motivo por el que antes de su restauración —momento en el que se solucionó— presentaba un empapelado y refuerzo de travesaños en el marco (Fig. 12).*

La inscripción del marco invita al fiel a una apropiada contemplación, ratificando la teología no sólo pasional sino también escatológica del cuadro: “CASTIGATUS SUM TOTA DIE DOLOR IN VITA MEA ET ERIT USQUE AD RESURRETIONEM” (Soy castigado cada día con dolor en mi

vida y será siempre así hasta la resurrección). Con estas palabras, dispuestas alrededor del marco, el mismo Jesús se dirige personalmente al que le mira, solicitando, según propone Juan de Ávila en su plática 4: “recordar e imitar la Pasión”. Cristo busca el *hic et nunc* de su sacrificio por el recuerdo, que ha de ser revivido en el hoy de la salvación a través de la imitación de su compasión y de sus sentimientos de dolor, tristeza y lágrimas, tal y como propone fray Luis de Granada en su *Libro de la oración y meditación en el qual se tracta de la consideración de los principales misterios de nuestra Fe*. La Pasión no se queda en un simple recuerdo de un hecho histórico único e irreplicable que ya pasó, sino que es una conmemoración para ser renovada y actualizada en la oración y los sacramentos, principalmente el de la Eucaristía, y sucederá de este modo hasta el día final de la venida de Cristo en el que la humanidad participará plenamente de su resurrección.

Esta tabla denota una evidente relación con la de *San Pedro arrepentido ante Cristo atado a la columna* de la Catedral de la Almudena de Madrid, aunque invierte el esquema compositivo y prescinde de la figura del santo, y con la de la iglesia de Saint-Willibrord de Gravelines (Collection Ville de Gravelines), repitiendo ambas la acostumbrada ubicación de Cristo —al que también presenta sin soga al cuello aunque con corona de espinas— al otro lado, a la izquierda, de la columna y sin olvidar que también incorpora al apóstol; tabla casi idéntica a otra de una colección particular madrileña restaurada en 2013 en el Estudio I&R. Restauración y análisis técnicos de obras de arte, en cuya ficha informativa se hace hincapié en el soporte utilizado, lienzo, por lo inusual en la producción de Morales. Si bien no hemos podido ver ni analizar esta obra, cabe plantear la posibilidad de que en su origen se tratara de una tabla pintada al óleo que, en algún momento, se pasó a lienzo, como se ha hecho con otras piezas de Morales (Mateo 2015, 138-139). Del mismo modo, la tabla de Alba de Tormes se aleja en gran medida de la del retablo mayor de la iglesia de Arroyo de la Luz, siendo además la extremeña mucho más compleja en su composición al incluir al fondo, entre la figura de Cristo y la columna, un sayón. Por el contrario, una mayor relación tiene, por la disposición de Cristo, con la tabla de *Jesús atado a la columna* atribuido a Luis de Morales de la Catedral de Plasencia, y por la colocación de Jesús y por carecer de la soga al cuello, con el *Cristo atado a la columna* de la colección Asensio de Madrid —nos basamos en la fotografía del catálogo de la exposición de Morales del Prado de 1917, nº 17— y con la tabla homónima del Museo de Santa Cruz de Toledo —siempre que no se trate de la misma obra, aspecto que nos sigue suscitando muchas dudas— que, restaurada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, se atribuye al Divino. Dicho esto, a nuestro entender, las dos obras con las que presenta más coincidencias son el *Cristo atado a la columna* del Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo —si bien la mirobrigense es de mayor calidad y quizá llegara allí de la mano del licenciado Alonso Martínez (Nieto 1988, 110; Nieto 2006, 280) o de Diego de Simancas, obispo civitatense entre 1565 y 1569 y obispo electo de Badajoz entre 1569 y 1579— y el *Ecce Homo* del convento de las Úrsulas de Salamanca —aunque cabe recordar que ésta (al igual que las otras tres tablas que la acompañan, *La Piedad*, *San Pablo* y *San Juan Evangelista en Patmos*, todas dispuestas, a manera de retablo, en una rinconera del coro bajo del referido monasterio) siempre ha sido considerada “de estilo de Morales, pero no de lo bueno suyo, aunque de agradable colorido, correctas e ingenuas” (Gómez-Moreno, 227) o, en ocasiones, obra de taller (Rodríguez 1992, 136).

Y, centrándonos sólo en el rostro, cabe señalar que algunas de las obras con las que esta tabla más se asemeja son el *Cristo con la cruz auestas* de la Colección Grases de Barcelona, el *Ecce Homo* del Tríptico homónimo del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina (nº 8549), la *Caída de Cristo con la Cruz* del retablo para la capilla de Ginés Martínez en la iglesia parroquial de Higuera la Real y el *Ecce Homo* del Tríptico del *Ecce Homo* o *Ecce Homo, la Virgen y los Santos Juanes Evangelista y de Ribera*, hoy en una colección particular de Cádiz (Colección Viuda de Bueno) procedente de la Casa de Oñate, a la que llegaría desde las posesiones del arzobispo de Valencia, Juan de Ribera, el donante que aparece en una de las puertas (Marías: 1992, Fichero, VI, 9). Y, algo menos, a pesar de la relación que tiene con ellos, con el *Cristo atado a la columna* de la colección Comas de Madrid (fotografía del catálogo de la exposición de Morales del Prado de 1917, nº 18), el *Ecce Homo* de la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde y el de la colección Julio Bobo de Madrid.

Dentro de la exaltación de la Pasión de Cristo —tan promovida e impulsada por la Contrarreforma de la Iglesia Católica, bajo una intencionalidad exponencial y catequética de los postulados defendidos durante y tras el Concilio de Trento— la representación del *Ecce Homo* fue uno de los episodios más divulgados y difundidos, el que más fama dio a Luis de Morales junto al de la Mater Dolorosa (Ruiz 2015, 144-145). Hace ya bastantes años, Rodríguez-Moñino (1945, 10) al abordar el tema del *Ecce Homo* en la obra del Divino clasificó los numerosos ejemplares que ya entonces se le atribuían en dos grandes grupos: uno, aquellos que sólo presentaban la figura aislada de Cristo (de cuerpo entero o de busto), y otro, en un contexto narrativo, y que, a su vez, subdividió en dos, dependiendo de si estaba acompañado de una o dos figuras, es decir, en presencia de Poncio Pilato o con éste y un sayón. En este caso, se presenta, recortado sobre un fondo oscuro neutro, casi negro, y liso, a Cristo solo, de busto —centrando así toda la atención en la expresiva y dolorosa cabeza— cubierto parcialmente, como en él era habitual, por un manto —que le proporciona dignidad— de tono rojizo y anaranjado cobrizo —más que púrpura— plegado de aristas bordes que le cubre los hombros, anudado en el hombro derecho con un elegante lazo y que, si bien quizás se abrochara por delante con un botón o se atara con una fina cinta, deja al descubierto —gracias a un generoso escote redondo— buena parte del torso desnudo de Jesús. Al respecto, cabe señalar que tanto la forma y lugar en el que se anuda la túnica, la transparente luminosidad del color y sus plegados quebrados, como el tipo de escote que presenta son características habituales de la pintura moralesca. Es llamativo su alargado cuello, atado por la típica cuerda de esparto: *La cohorte, el tribuno y los guardias de los judíos prendieron a Jesús, lo ataron* (Jn. 18,12). La hiriente soga anudada al cuello es —como se acaba de referir— un elemento asociado al relato evangélico de la detención y el prendimiento de Jesús que, muchas veces, como ocurre aquí, se traslada a la figura del Flagelado y del *Ecce Homo*. Despunta en la parte inferior, por debajo del manto, a la altura del pecho, la mano derecha que, con sus dedos alargados, sostiene delicadamente la caña, que hace las veces de cetro, siguiendo el Evangelio de San Mateo (27, 28-29): *lo desnudaron, le vistieron la túnica de púrpura, trenzaron una corona en su cabeza y le pusieron una caña en la mano derecha*. Sólo el evangelista Mateo se refiere a la caña a modo de cetro, como objeto de burla de los soldados romanos de la realeza de Cristo. La otra referencia a la caña está en San Marcos (15, 19), sin embargo, en ese caso, el objeto sirve para el maltrato del reo: *Le golpearon la cabeza con una caña* (Fig. 13).



Fig. 13. *Ecce Homo*. Estado final. La obra, finalizada la restauración, recupera todo su valor iconográfico al haberse eliminado el repinte que ocultaba la información necesaria para su correcta lectura evangélica (Fotografía de Óscar García Rodríguez).

A pesar de que Cristo parece desentenderse del espectador —no dirige hacia él su mirada— consigue suscitar el diálogo con él de forma espiritual, intensa e intimista. Sin duda alguna, ayuda a ello su sobrecogedor y adelgazado, aunque hermoso y bello, rostro, en el que destacan sus cansados y melancólicos ojos de mirada baja, potenciados por unos marcados pómulos y el doliente fruncimiento del entrecejo y remarcados por el contenido dolor causado por la corona de espinas, algunas de las cuales se introducen y salen de la piel de su frente, generando sangrientas gotas que, convirtiéndose en finos hilillos, recorren su frente, aumentando cruentamente el dramatismo. Entretejida con retorcidas y espinosas ramas, ya un tanto secas, la citada corona apenas contrasta con el tono castaño del largo y suelto cabello, que nos permite ver, gracias también al suave y delicado giro de la cabeza, una de las características más definidoras del maestro, su oreja izquierda, colocada como es habitual en Morales, quizá por influencia de la obra del pintor veneciano Sebastiano del Piombo, cuyas pinturas, originales o copias, habían penetrado en las capillas privadas y los oratorios aristocráticos españoles,

desde Valencia a Sevilla o Ávila pasando por Úbeda, Alcalá de Henares o Cuenca (Pereda 2015, 55-57). Por su parte, la barba, también de tono castaño, está pintada con gran minuciosidad y un fino y sutil tratamiento a punta de pincel de lejano origen leonardesco. En definitiva, Cristo aparece con los objetos paródicos de sus insignias reales después de haber sido escarnecido: coronado de espinas que hieren su frente, cubierto por el manto de púrpura y atado de manos que sostienen la caña. Y, a pesar de ello, Cristo vuelve su faz misericordiosa. Completan sus rasgos faciales, siguiendo notas definidoras del estilo de Morales, unas finas cejas elevadas, una afilada y puntiaguda nariz y una boca cerrada de carnosos y granates labios. Y, sin duda, las tenues y sutiles veladuras dadas por el maestro realzan el delicado modelado de los rasgos faciales, empleando —como en él era característico— un pincel muy fino para trazar los pelos de la barba, del bigote y de las cejas. Sin embargo, en el tratamiento del cabello no muestra la misma sutileza, esa que llevó en el siglo XVIII a Antonio Palomino a decir: *hizo cabezas de Cristo con tan gran primor, y sutileza en los cabellos, que al más curioso en el arte ocasiona a querer soplarlos para que se muevan; porque parece que tiene la misma sutileza, que los naturales* (1986, 56).

Esta representación obedece principalmente al relato joánico de la Pasión, repartido en dos momentos sucesivos: la burla y farsa de los soldados tras azotar a Cristo, mofándose de su pretendida realeza, y su posterior presentación al pueblo por parte de Pilato, al que llama *Ecce Homo*, pensando que con el castigo de la flagelación y la burla de su persona se contentaría; sin embargo, tuvo el efecto contrario, porque esto llevó a que le solicitaran enfurecidos su muerte por crucifixión: *Entonces Pilato tomó a Jesús y lo mandó azotar. Y los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le echaron por encima un manto color púrpura; y acercándose a él, le decían: —Salve, rey de los judíos—. Y le daban bofetadas. Pilato salió otra vez afuera y les dijo: —Mirad, os lo saco afuera para que sepáis que no encuentro en él ninguna culpa—. Y salió Jesús afuera, llevando la corona de espinas y el manto color púrpura. Pilato les dijo: —He aquí al hombre—. (Jn. 19, 1-5). Se recrea la prefiguración bíblica del profeta Isaías en el cuarto cántico del Siervo de Dios: *Despreciado, desecho de los hombres, varón de dolores, conocedor de todos los quebrantos, ante quien se vuelve el rostro, menospreciado, estimado en nada* (Is. 53, 3). Así, trabado teológicamente el relato joánico de la Pasión y el profético isaiano del Siervo, se meditaba y predicaba este relato en tiempos de Morales; baste como ejemplo lo que decía fray Luis de Granada, punto de partida de muchos devocionarios de la época: *Mira pues agora, ánima mía, quién sea este Señor, que teniendo imagen de Rey, está como siervo despreciado, lleno de confusión. Está coronado con corona; mas esa corona traspasa su cabeza con agudas espinas. Está vestido de púrpura real; mas en ella no es honrado, sino despreciado. Tiene por cetro real una caña en la mano; mas con ella le hieren en la cabeza. Adóranlo hincadas las rodillas, y llámanlo rey; mas escupen su rostro, y danle de bofetadas y pescozones* (Granada 1945, 536). En medio del alboroto que rodea al suceso de la proclamación del *Ecce Homo*, vemos en esta pintura que la figura de Cristo se abstrae e individualiza, segregándolo del resto de los personajes que conforman el contexto narrativo (soldados, pueblo, Pilato), derivando hacia la singularización de un tipo que constituye, por tanto, una representación más teológico-espiritual, más profunda, no simplemente narrativa o historicista. La imagen es fruto de la experiencia religiosa de un artista y de todo un pueblo, de la vida interior compartida por la comunidad de creyentes (Guardini 1960, 13-35).*

Por lo tanto, la figuración de este *Ecce Homo*, aparentemente aislado del escenario de su episodio evangélico, confirma su valioso contenido simbólico, siendo así la recapitulación de toda la Pasión salvadora del Hijo de Dios, hecho hombre hasta sus últimas consecuencias. Aquí la trascendencia de su divinidad parece eclipsada y la inmanencia de su humanidad, recurso tan propio de la modernidad, se muestra en toda su grandeza y también en su miseria, buscando el impacto sensitivo del sufrimiento de Cristo en el devoto y, lo que es mejor, el poder sentir en sí mismo su presencia junto a él. Y es que el pintor no intenta mostrar la realidad sagrada en sí, sino la experiencia que de ella tiene el ser humano, intenta aproximar lo divino y lo trascendente hasta hacerlo cercano, “como una realidad próxima, corpórea y tangible, que se incorpora a nuestro mundo y que nos arrastra a penetrar en el suyo” (Freedberg 1992, 280). Desde esta clave se descifra esta pequeña pintura, en la que contemplamos la persona de Cristo como espejo y paradigma del ser humano: *Considera bien este hombre, que ves presente, imprime esta figura en tu corazón, y aprende en ella* (Molina 1776, 76). Las célebres palabras de Pilato referidas a Jesús (*Ecce Homo*), dichas con sarcasmo y lástima, van más allá, se hacen misteriosas y proféticas a lo largo de la historia: *Conviene en todos estos pasos tener a Cristo ante los ojos presente... y tener en cuenta no sólo con la historia de la Pasión, sino también con todas las circunstancias della, especialmente estas cuatro... quien padesce, por quien padesce, cómo padesce, por qué causa padesce* (Granada 1945, III, 246). A pesar de las señales del castigo sufrido, visible en el rostro dolorido y de mirada triste, en las cejas arqueadas y acentuadas por el sufrimiento, en la boca cerrada por la resignación, en la cabeza traspasada e inclinada con humildad, o en el cuello atado por la soga, la cara es iluminada y dulcificada, a la vez, desde la belleza atrayente de la misericordia divina. “Morales dramatiza el dolor y, sin embargo, no veréis las lágrimas. Las figuras de Morales lloran hacia adentro, mansamente, serenamente, vueltas hacia sí” (Cienfuegos 1975). El *Ecce Homo* interpela a la humanidad de todos los tiempos a una conversión saludable, que invita a ser imágenes de Dios, a reproducir esta imagen del Hijo contemplada desde su nueva humanidad.

Este *Ecce Homo* que damos a conocer presenta una evidente relación con el que se expone en The Hispanic Society de Nueva York y en la Real Academia de San Fernando de Madrid y los pertenecientes a las colecciones madrileñas de Plácido Arango Arias y de García. Por su parte, en cuanto al rostro, esta pizarra se asemeja al *Cristo meditando sobre su Pasión* existente en The Minneapolis Institute of Arts, al *Cristo, Varón de Dolores* de la colección Drago de Nueva York, al *Cristo de la Piedad* del Museo de Leeds o al *Ecce Homo* de colección madrileña dado a conocer por Isabel Mateo en 2015 y que fechó entre 1564 y 1569 (Fig. 2, 133-135). A su vez, la disposición de la mano tiene mucho que ver con otro *Ecce Homo* de colección privada madrileña sacado a la luz por Isabel Mateo en 2015 (Fig. 7, 135-136). Y, como parece, es probable que estos *Ecce Homo* formasen *pendant* con una *Dolorosa*, lo que resultaba más eficaz y expresivo, al mostrar que el dolor de la Virgen, de la Madre, procedía de la contemplación del sufrimiento de su Hijo (Hoyos 2022, 340); es decir, como ocurre con *La Virgen de los Dolores* y el *Ecce Homo* que, propiedad del Museo Nacional del Prado (P942 y P941, respectivamente), están hoy en depósito en el Museo de Málaga.

Conclusiones

En la tabla de *Cristo atado a la columna* y en la pizarra del *Ecce Homo* que damos a conocer —una de mediano tamaño y la otra de pequeño, respondiendo ambas al mismo formato, a una sesquiáltera, es decir, un rectángulo armónico de proporción 2/3—, y que consideramos salidas del taller de Luis de Morales se abordan dos pasajes del ciclo pasionario de Cristo que forman parte del repertorio religioso más repetido por el pintor extremeño y con el que satisfacía a una selecta, también numerosa, clientela ávida de estos cuadros que, definidos por un incipiente dramatismo expresivo, favorecían la oración y meditación privada moviendo a la devoción y la piedad. Integradas en la actualidad en la Exposición Permanente del Museo Diocesano de Salamanca, aquí llegaron procedentes de la casa parroquial de Alba de Tormes, donde fueron depositadas en fecha desconocida provenientes de la iglesia de San Juan Bautista de la citada villa salmantina. Hasta donde sabemos no existe ninguna referencia sobre el origen o encargo de éstas, y a la hora de apuntar algún nombre el hecho de citar —teniendo en cuenta sus estrechas relaciones familiares con Alba de Tormes— a Diego (Álvarez) de Toledo, prior de la orden de San Juan e hijo de Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez, II duque de Alba, y a García Álvarez de Toledo y Osorio (1514-1577), IV marqués de Villafranca del Bierzo, I duque de Fernandina y I príncipe de Montalbán, hijo de Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, virrey de Nápoles, y nieto del duque de Alba de Tormes, no deja de ser una mera hipótesis de trabajo.

A partir del análisis científico realizado en ambas obras —soporte, dibujo previo, capa pictórica y protección— y del estudio artístico y estilístico llevado a cabo, consideramos que se pueden fechar en la década de 1560; sin duda, la de máxima producción del pintor y en la que la colaboración de su taller resultó asimismo fundamental. Además, siguiendo la propuesta sostenida por Aterido (2007, 12-15), Morales adoptó en estas pinturas un mismo tipo fisionómico para la figura de Cristo, siempre de medio cuerpo o busto, utilizándolo de manera indistinta tanto para Cristo atado a la columna o Cristo con la cruz a cuestas como para los *Ecce Homo*, tendiendo a hacer el modelo más dinámico en sus últimas obras, consiguiendo conmover así la piedad del espectador.

A nuestro entender, la factura y calidad de la tabla de *Cristo atado a la columna* se puede calificar como buena, a pesar de algunas inconsistencias, y plasma el momento previo a los azotes, detalle de gran originalidad si se compara con otras obras de Luis de Morales de la misma temática. Por su parte, en la pizarra del *Ecce Homo*, a pesar de su pequeño tamaño y el deterioro —fractura— que presenta, apreciamos todas las calidades emotivas de su mejor pintura, que en este caso alcanza gran perfección y está repleta de matices muy singulares.

Por último, cabe reseñar que estas dos obras se suman al elenco de tablas que ponen de manifiesto la presencia de Luis de Morales y de su taller en Salamanca, tanto en la capital como en la provincia. Así, a las ya mencionadas en este trabajo, es decir, La Magdalena penitente de la Clerecía —hoy en la Universidad Pontificia de Salamanca—, La Virgen con el Niño o Virgen del sombrero —también conocida como La Virgen gitana— del convento de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes, el *Ecce Homo* del Palacio Episcopal de Ciudad Rodrigo y el *Ecce Homo*, La Piedad, San Pablo y San Juan Evangelista en Patmos del convento de las Úrsulas de Salamanca —si bien éstas, dispuestas a manera de retablo en una rinconera del coro bajo, se han considerado “de estilo de Morales” o piezas

de taller— se suman la archiconocida La Virgen con el Niño y san Juanito de la S.I.B. Catedral de Salamanca (recogiendo bibliografía anterior: Ruiz 2015, 79) y la asimismo bien conocida Lamentación ante Cristo muerto que, propiedad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se conserva en el Museo de Salamanca (recogiendo bibliografía anterior: Ruiz 2015, 153). También se pone en el haber de Morales o de su taller el *Cristo atado a la columna* de la iglesia de Santa María de Béjar (Gómez-Moreno 1901-1903, 408; Casaseca, 102-103). Y, como es bien sabido, otras ya no están aquí, unas porque desaparecieron pasto de las llamas en 1887, nos referimos a las nueve excelentes tablas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Felices de los Gallegos, localidad salmantina que por aquel entonces pertenecía al obispado de Badajoz, que fue contratado el 31 de marzo de 1572 (Píriz 1974, 63-64; Solís 1999, 143-145), y otra porque en los inicios de la década de los años 40 del siglo XX lo adquirió en el convento de las Dueñas de Salamanca un familiar del actual propietario, se trata en este caso del *Ecce Homo* de la colección madrileña Julio Bobo (Ávila 2015, 140). Y, por ahora, nada podemos decir de La Virgen abrazando al Señor muerto que Gómez-Moreno vio en el antiguo (y ya desaparecido) Convento de Franciscanas Descalzas de Salamanca y de la que reseñó: “bustos, en tabla que mide 0,63 por 0,46 m. Parece de lo vulgar de Morales; rostros demacrados” (1901-1903, 291).

Bibliografía

- ANDRÉS MARTÍN, Melquiades. *Teología Española en el siglo XVI*. Tomo I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1976.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. La pintura del Renacimiento. En *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*. Vol. XII. Madrid: Plus-Ultra, 1954.
- ATERIDO, Ángel. *El tiempo en la pintura. Maestros de los siglos XVI-XIX*. Madrid: Coll & Cortés Fine Arts, 2007.
- ÁVILA, Ana. Ecce Homo. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 140-143.
- ÁVILA, Juan de. *Audi, Filia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y GANADO GAMAZO, Patricia. Intervenciones y restauraciones en nueve obras de la exposición «Jesucristo. Imágenes del Misterio» (Ciudad Rodrigo). *Revista de Estudios de Salamanca*. 2001, nº 46, p. 51-67.
- AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y RUPÉREZ ALMAJANO, M.^a Nieves. *El arte en la Salamanca contemporánea*. Salamanca: GRUPOSA, S.A. La Gaceta Regional, 2009.
- BENITO GOERLICH, Daniel. San Juan de Ribera mecenas del Arte. *Studia Philologica Valentina*, 2013, nº 15, 12, p. 49-85.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*. Valencia: Fundación Santander Central Hispano, 2000.
- CASASECA CASASECA, Antonio. *La provincia de Salamanca*. Madrid: Ediciones Lancia, s. d.
- CIENFUEGOS LINARES, Julio. Proemio. *Los Morales de la Catedral de Badajoz*, Sevilla: Diputación Provincial de Badajoz e Institución Cultural Pedro de Valencia, 1975.
- CRIADO PÉREZ, Mario. *La medida original. El problema de los formatos en la pintura de Velázquez*. Grado de Salamanca, 2011. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/121957>
- DÍAZ, Daniel. Una Magdalena de Luis de Morales en Segre, *Ars Magazine*. 01/07/2022. Disponible en: <https://arsmagazine.com/una-magdalena-de-luis-de-morales-en-segre/>
- Estudio I&R. Restauración y análisis técnicos de obras de arte. “Luis de Morales. Cristo atado a la columna y San Pedro”. Disponible en: <https://www.illanromerorestauracion.com/project/cristo-atado-a-la-columna-y-san-pedro/>
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen. Ecce Homo. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 144-145.

GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime y GAYO, M.^a Dolores. “En el taller de Morales: dibujo subyacente y materiales pictóricos”, 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gG0zAMN3ctU>

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Luis de Morales*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

GÓMEZ, M.^a Luisa. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra e Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2014.

GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca, 1901-1903*. Reproducción facsímil. Estudio introductorio a cargo de José Ramón Nieto González. Salamanca: Caja Duero, 2003.

GONZÁLEZ MOZO, Ana. *In lapide depictum, Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.

GRANADA, Luis de. *Meditaciones muy devotas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1945.

GRANADA, Luis de. *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. Salamanca: Sígueme, 2003.

GUARDINI, Romano. *Sobre la esencia de la obra de arte. Imagen de culto e imagen de devoción*. Madrid: Guadarrama, 1960.

HOYOS ALONSO, Julián. “Ecce Homo”. En *Las Edades del Hombre. Catálogo de la Exposición*. Plasencia. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2022, p. 340-341.

Instituto del Patrimonio Cultural de España. “Cristo atado a la columna, atribuida a Luis de Morales. Museo de Santa Cruz (Toledo)”. Disponible en: http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=%3A*&start=2&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_institutions&fv=Museo+de+Santa+Cruz+de+Toledo&fo=and&fq=mssearch_archive&fv=Instituto+del+Patrimonio+Cultural+de+Espa%C3%B1a&fo=and

JOVER, Maite; ALBA, Laura; GAYO, M.^a Dolores y GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime. El taller del pintor: procedimientos artísticos en el obrador de Luis de Morales. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 213-225.

KALUGINA, Elena O. Luis de Morales y Leonardo. Nuevas fuentes iconográficas. *Archivo Español de Arte*, 2004, t. 77, n° 308, p. 416-424.

LÁZARO, José. Introducción. En *Catálogo Exposición de obras del Divino Morales, celebrada en el Museo del Prado de Madrid, desde el 1º al 31 de mayo de 1917*. Madrid: Casa Lacoste, 1917, p. 3-7.

LOYOLA, Ignacio de. *Obras completas de San Ignacio de Loyola. Edición Manual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

- MARÍAS, Fernando. Luis de Morales, El Divino. *Cuadernos de Arte Español*, 68, Madrid: Historia 16, 1992.
- MATEO GÓMEZ, Isabel. Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis de Morales: Las vírgenes gitanas o del sombrero. *Archivo Español de Arte*, 2007, t. LXXX, nº 317, p. 7-24.
- MATEO GÓMEZ, Isabel. Nueva aportación a la obra de Morales: cronología, soportes y réplicas. *Archivo Español de Arte*, 2015, t. LXXXVIII, nº 350, p. 131-140.
- MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. Un ecce homo de Luis de Morales en cobre, coronando un relicario de plata con escenas de La Pasión. *Revista de Estudios Extremeños*, 2019, t. LXXV, nº II, p. 599-637.
- MOLINA, Antonio de. *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*. Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer Viuda, 1776.
- MORENO BLANCO, Raimundo; GUTIÉRREZ ROBLEDO, M.^a Soledad y GASCÓN BERNAL, Jesús. Carmus. El Museo-Sepulcro de Santa Teresa. En *Papeles de cultura abulense. Homenaje a José Luis Gutiérrez Robledo*. Ávila: Diputación de Ávila. Institución Gran Duque de Alba, 2022, t. I, p. 223-242.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. Luis de Morales. En *Las Edades del Hombre. Catálogo de la Exposición*. Valladolid. Salamanca: Junta de Castilla y León y Caja de Ahorros de Salamanca, 1988, p. 110.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. Cristo atado a la columna. En *Jesucristo. Imágenes del Misterio. Catálogo de la Exposición*. Salamanca: Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2000, p. 72- 73.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. Jesús atado a la columna. En *Las Edades del Hombre. Catálogo de la Exposición*. Ciudad Rodrigo. Salamanca: Junta de Castilla y León y Fundación Las Edades del Hombre, 2006, p. 280-282.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón y PALIZA MONDUATE, M.^a Teresa. El arquitecto José Secall y Asión. Polémicas interprofesionales y el Palacio Episcopal de Salamanca, *Anales de Arquitectura*, 1990, nº 2, p. 118-131.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. Antonio. *Vidas. Edición de Nina Ayala Mallory*. Madrid: Alianza, 1986.
- PEREDA, Felipe. Luis de Morales, pintor divino. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 45-57.
- PÍRIZ PÉREZ, Emilio. *La arquitectura gótica en la diócesis de Ciudad Rodrigo*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1974 (1991, 2ª Edición).
- RAMOS DOMINGO, José. *Retórica-Sermón-Imagen*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.
- REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. T. 1 / Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales en el IV centenario de su muerte”, *Revista de Arte Goya*, 1987, nº 196, p. 194-203.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Guía de Salamanca*. Madrid: Lancia, 1992 (Segunda Edición).

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. El retablo de Morales en Higuera la Real (1565-1566), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1945, t. LIII, p. 1-30.

ROMERO ASENJO, Rafael. Conclusión del informe técnico previo a la restauración. En *La Piedad de Luis de Morales. Proceso de restauración*, Badajoz: Diputación de Badajoz y Museo de Bellas Artes de Badajoz (MUBA), 2020, p. 11-15.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. Luis de Morales: divino y humano. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 17-43.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. La Virgen con el Niño y san Juanito. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 79-81.

RUIZ GÓMEZ, Leticia. El Calvario. Lamentación ante Cristo muerto. La Resurrección. En *El Divino Morales. Catálogo de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 153-159.

SAN JOSÉ, Héctor. 40.000 euros por un Ecce Homo de Luis de Morales en Setdart, *Ars Magazine*. 17/07/2020. Disponible en: <https://arsmagazine.com/40-000-euros-por-un-ecce-homo-de-luis-de-morales-en-setdart/>

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales, *Revista de Estudios Extremeños*, 1977, v. 33, nº 3, p. 571-652.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. *Luis de Morales*. Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999.

TRAPIER, Elizabeth du Gué. *Luis de Morales and leonardesque influences in Spain*. New York: The SHispanic Society of America, 1953.

VALLEJO, Irene. *El infinito de un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela, 2019.