

## UNA VIRGEN DE LA RUECA DE LUIS DE MORALES

Vicente MÉNDEZ HERNÁN y José Antonio RAMOS RUBIO

### Resumen

Con este artículo damos a conocer una nueva tabla de Luis de Morales con el tema, tan frecuente en su pintura, de *La Virgen de la rueca*.

*Palabras clave:* Luis de Morales, Virgen de la rueca.

### Abstract

The article studies a new painting by Luis de Morales, with the topic, so common in his painting, of *The Virgin with the distaff*.

*Keywords:* Luis de Morales, Virgin with the distaff.

*Luis de Morales* surge en el panorama extremeño como una figura renovadora del ambiente artístico heredado de la etapa bajomedieval. La fuerte carga goticista, de base tradicional, y los tintes flamencos se combinan en su producción con los nuevos aires que llegan de Italia, atento a las producciones de los más importantes maestros del Renacimiento: *Leonardo da Vinci*, *Rafael Sanzio* e incluso *Miguel Ángel Buonarroti* junto a sus respectivos epígonos. Se unen las influencias de grabados flamencos, alemanes e italianos, que manejó a lo largo de su dilatada trayectoria artística<sup>1</sup>. Resultado, y causa a la vez, de esto será el complejo mundo de su pintura. Las figuras de sus obras, de espíritu patético de raíz medieval hispánica, se ordenan en esquemas compositivos procedentes de Italia (son sobre todo esquemas triangulares, con un resuelto equilibrio de volúmenes), captadas bajo la óptica del manierismo no exento de flamenquismo. Y todo ello, a su vez, fruto del ambiente espiritual de una época inmersa en la celebración del tan importante e influyente concilio tridentino<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> KALUGUINA, Elena O., «Luis de Morales y Leonardo. Nuevas fuentes iconográficas», *A.E.A.*, tomo LXXVII, n.º 308, 2004, pp. 416-424.

<sup>2</sup> *Vid.*, PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «El mundo espiritual del pintor Luis de Morales. En el IV Centenario de su muerte», *Goya*, n.º 196, 1987, pp. 194-203. *Vid.*, *etiam*, SOLÍS RODRÍGUEZ,

Nacido en 1509-1510, según propone Carmelo Solís, o tal vez en el segundo decenio del siglo XVI<sup>3</sup>, *Morales* debió iniciar su aprendizaje en el arte de la pintura al amparo de los talleres castellanos, de Toledo, Valladolid o Salamanca, y es probable que sobre él ejercieran su magisterio maestros tan importantes como *Juan de Borgoña*, *Alonso Berruguete*, *Francisco de Coomontes* (que trabaja desde 1526 y muere en 1565) o incluso *Juan Correa de Vivar* (documentado desde 1539 y muerto en 1566). Esta tesis sobre el período de formación del *Divino*, que planteó Ceán Bermúdez en 1800<sup>4</sup>, se ha visto de nuevo refrendada. Solís Rodríguez<sup>5</sup> afirma que el establecimiento del pintor en Badajoz a partir de 1538-1539 permite cuestionar la idea que recogieron *Jussepe Martínez* y *Palomino* acerca de su aprendizaje en Sevilla, junto al bruselés *Pedro de Campaña*<sup>6</sup>, así como también la hipótesis de Hernández Perera sobre los contactos que pudo mantener el artista en la ciudad hispalense o en Italia con *Luis de Vargas*<sup>7</sup>. E incluso su viaje a Italia, hipótesis avallada por la historiografía artística<sup>8</sup> atendiendo a sus tipos iconográficos inspirados

Carmelo, *Luis de Morales*, Badajoz, Fundación Caja Badajoz, 1999, pp. 111-119: «La estética de *Morales*. El complejo mundo espiritual de su pintura».

<sup>3</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *Vidas*, Madrid, Alianza, edición a cargo de Nina Ayala Mallory, 1986, p. 57, n. 8.

<sup>4</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, tomo III, pp. 185 s.

<sup>5</sup> SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, pp. 57-60. *Vid., etiam*, TORRES PÉREZ, José M.ª, «Las complejas fuentes de inspiración en la pintura de Luis de Morales», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXI (I), 1975, pp. 163 s., donde recoge la siguiente frase de TORMO, Elías, *Varios estudios de Arte y Letras. Desarrollo de la pintura española del XVI*, Madrid, 1902, p. 124: «Todo lo que hay en Morales que nos sabe a leonardesco lo debió recibir por conducto de Fray Juan de Correa».

<sup>6</sup> No ve razón alguna el profesor Pérez Sánchez para descartar esta idea, sobre todo teniendo en cuenta que *Campaña* está en Sevilla al menos desde 1537. Aduce para ello los débitos estilísticos que demuestra *Morales* respecto de *Campaña* en la obra titulada la *Virgen del Pajarito*, fechada en 1546, de modo que pudo haber sido él quien le inició en la devoción por los modelos italianos interpretados bajo la óptica flamenca y crispado expresionismo: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*. Catálogo de Exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974, p. 3. No deja de ser interesante la presencia, en Arroyo de la Luz, del pintor sevillano *Antonio de Alfián*, colaborador de *Pedro de Campaña*: lo advierte TORRES PÉREZ, José M.ª, «Las complejas...», *op. cit.*, p. 165. Al respecto, Carmelo Solís aduce que las coincidencias estilísticas entre ambos artistas son puramente accidentales, y hasta exigencias de la propia escena representada. No encuentra en *Morales* referencia alguna a las amplias escenografías rafaelescas de *Pedro de Campaña*: SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, p. 58. Para Bäcksbäck, sin embargo, no existen dudas acerca de la adscripción del artista a la escuela de Sevilla, aunque nunca hubiera trabajado en la ciudad hispalense: BÄCKSBÄCK, Ingjald, *Luis de Morales*, Helsinki, Helsingfors, 1962, pp. 138 ss.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «La “Madonna della Purità” y Luis de Morales», *Regnum Dei. Collectanea Theatina*, tomo XIV, n.º 54, 1958, pp. 2-12; GAYA NUÑO, J. A., *Luis de Morales*, Madrid, C.S.I.C., 1961, p. 11; BÄCKSBÄCK, I., *op. cit.*, pp. 8 s.

<sup>8</sup> ANTAL, Frederic, «The master of the Stockholm “Pietà”», *The Burlintong Magazine*, tomo XCII, 1950, p. 272: «A base de su estilo ... parece posible que *Morales* conociese a *Campaña* en Italia, y que mientras estudiaba con artistas italianos, también aprendió del viejo pintor flamenco... De ser así, el viaje de *Morales* a Italia debe atribuirse al año de 1529, fecha que estilísticamente es plausible y compatible también con la cronología de sus obras, si la tradición de haber nacido hacia 1509 es correcta»; PADILLA, Mariano, «El “Divino Morales”, pintor inédito», *Arte Español*, tomo VII,

en *Rafael* y en *Sebastiano del Piombo* –para sus Nazarenos–, y a la fuerte carga leonardesca de su pintura<sup>9</sup>, su complacencia por la *sfumatura* y la envoltura misteriosa de sus sombras y la sugerente atmósfera ambiental que logra. Pérez Sánchez lo puso en relación con tres pintores vinculados al círculo de Siena, «que se diría fue visitado y conocido por nuestro artista»: hay una evidente relación entre el *Divino* y los modelos leonardescos del *Sodoma*, el manierismo de *Becaffumi*, o *Vicenzo Tamagni de San Giminiano*, artista con el que se relaciona por el arcaísmo en el componer que demuestra en algunas de sus pinturas<sup>10</sup>. Efectivamente, un viaje tan importante por Italia podía y debía ser empleado como argumento a su favor por los testigos que presentó en el pleito entablado en 1549 con la iglesia de Puebla de la Calzada sobre el retablo mayor; sin embargo, no fue así<sup>11</sup>. Respecto a este viaje a Italia, Du Gué Trapier<sup>12</sup>, siguiendo a Palomino y a Ceán<sup>13</sup>, retoma la hipótesis de que *Morales* aprendió el *italianismo* en el entorno de los pintores escurialenses a partir de 1574, fecha que es insostenible para el profesor Pérez Sánchez<sup>14</sup>, ya que en toda su obra el artista muestra una evolución estilística uniforme, y en ella es patente la influencia leonardesca mucho antes de la fecha propuesta por Du Gué Trapier, a raíz de la llegada a san Lorenzo de El Escorial del cuadro de *Bernardino Luini* titulado *La Sagrada Familia*, hoy en el Museo del Prado.

Una formación en el entorno castellano, al amparo de los círculos artísticos más activos del momento, según propuso Ceán en 1800 y retomó en 1902 Elías Tormo<sup>15</sup>, vendría muy bien a justificar la fuerte dosis de italianismo de sus cuadros, tanto en lo que se refiere a la iconografía como a la técnica. Fue en este entorno donde sin duda trabó *Luis de Morales* sus primeros contactos con las nuevas formas procedentes de Italia, y con los repertorios de grabados flamencos, alemanes o italianos tan utilizados en los obradores artísticos durante los siglos XVI y XVII: *A. Durero*, *M. Schongauer*, *Pieter Coecke van Aelst*, *Carraglio*, *A. Veneciano*, *Cornelio Cort*, etc., sobre modelos de *Leonardo*, *Rafael*, *Miguel Ángel*, *Zuccaro* o *Tiziano*.

n.º 4, 1924, p. 141, según el cual, *Morales* fue enviado a Italia por don Jerónimo Suárez, Obispo de Badajoz (1533-1545). En 1951 Rodríguez-Moñino desmintió esta afirmación, teniendo en cuenta que el Prelado sólo residió en la ciudad durante un año (1544-1545). Ambas referencias citadas en el trabajo de Du GUÉ TRAPIER, Elizabeth, «Luis de Morales y las influencias leonardescas en España», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo IX (I-IV), 1953, p. 19, n. 20. Citamos por la tirada aparte que se hizo de esta obra en Badajoz, Impr. de la Excma. Diputación Provincial, 1956.

<sup>9</sup> *Id.*, al respecto, el trabajo de Du GUÉ TRAPIER, E., *op. cit.*, pp. 653-684. En adelante citaremos por la edición de 1956, pp. 4-36.

<sup>10</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El retablo de Morales...*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>11</sup> SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, pp. 58 s. Contra la opinión que Gaya aduce sobre el supuesto viaje a Italia Solís Rodríguez presenta un amplio muestrario de encargos y referencias documentales que permiten pensar, efectivamente, que el artista no salió de la ciudad: GAYA NUÑO, *op. cit.*, pp. 10 s.; CARMELO SOLÍS, C., *op. cit.*, pp. 70 ss.

<sup>12</sup> Du GUÉ TRAPIER, E., *op. cit.*, pp. 20 s.

<sup>13</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *op. cit.*, tomo III, p. 186.

<sup>14</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El retablo de Morales...*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>15</sup> TORMO, E., *op. cit.*, p. 124. Contraria a la ida del viaje a Italia es también BÄCKSBACKA, I., *op. cit.*, pp. 19 ss. 74, recibiendo influencias de *Berruguete*, y *Campana* y *Vargas* en Sevilla.

Ejemplo del magisterio ejercido por los italianos sobre *Morales* es el testimonio del Padre Sousa, acerca de la copia de un Calvario del *Buonarroti* que hizo en Elvas en 1547.

La fuerte carga goticista, de base tradicional, bajo el prisma de la nueva sintaxis manierista fue la fórmula de compromiso con la que Luis de Morales alcanzó uno de los logros más originales en la pintura española de la centuria de mil quinientos; de ahí su perfecta adecuación a la sociedad, que va a demandar sobre todo las de temática más intimista, como *La Virgen de la Rueca* que damos a conocer (49 × 34,5 cm). Pertenece a una colección particular de Extremadura, y su estado en general es muy bueno, a excepción de algunas resquebrajaduras, mínimas, que aparecen en el lado derecho de la pintura. La tabla (realizada en madera de roble) presenta las características técnicas y estilísticas propias de Morales, por lo que es de justeza incluirla en el catálogo de las obras autógrafas del artista.

El tema de la *Virgen de la Rueca* fue una de las representaciones marianas que gozaron de una mayor aceptación entre la clientela del pintor. Compositivamente, la tabla es una variante de los modelos que hasta ahora conocíamos sobre el tema, tanto en lo que respecta a la postura de María y del Niño, como al objeto que ella porta: citemos las homónimas pinturas de la colección Peñacastillo, el Palacio Real, la Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, la Hispanic Society of America y el Museo del Hermitage<sup>16</sup>, donde la Virgen siempre sostiene al Niño con la mano derecha mientras le protege con la izquierda en un admirativo escorzo. En estos cinco ejemplos, Madre e Hijo miran hacia su costado derecho; el Niño, que varía su actitud sólo en la primera de las tablas citadas, lleva en sus manos el huso y la rueca, mientras que la Virgen tan sólo se preocupa de su bienestar.

A diferencia de las anteriores, en la tabla que presentamos María sostiene al Niño con la mano izquierda, y ambos dirigen sus miradas hacia el lado derecho del espectador. La Virgen aparece de medio cuerpo, y bajo su atenta mirada el Niño se alza de rodillas en su regazo mientras contempla el palo del huso como anticipado presagio de la cruz. A diferencia de los ejemplos citados, es María quien sostiene la rueca en la derecha. Y como es frecuente en Morales, la escena se desarrolla sumida en un fondo oscuro sobre el que destacan la túnica carmesí de la Virgen, de mangas abullonadas y escote por el que sobresale una camisa de ribete ondulante, y su manto verdiazul, sobre el que a su vez se recorta el paño blanco, delicadamente sombreado de azul, con el que está envuelto el Niño. En ambas testas las cabelleras se describen a base de tonos dorados, con especial acento en la de María, cuya forma ondulante la hace serpentear a lo largo del cuello.

Según Elizabeth du Gué Trapier<sup>17</sup>, el tema de *La Virgen de la Rueca* fue uno de los que mayor eco tuvieron entre los discípulos de Leonardo da Vinci, creador del

<sup>16</sup> BÄCKSBACKA, I., *op. cit.*, pp. 153 (Hispanic Society of America), 174 (Palacio Real) y 178 (Hermitage); SOLÍS RODRÍGUEZ, C., *op. cit.*, pp. 224-225, 262-263, 268-269 y 300-301.

<sup>17</sup> Du GUÉ TRAPIER, E., *op. cit.*, p. 27.

modelo en su célebre *Madonna de los Husos*, hoy desaparecida; tenemos noticias de ella a partir de la carta que le escribiera Pietro da Novellara a Isabella d'Este el 4 de abril de 1501, donde le participaba que *Leonardo* la pintaba en Florencia para Florimond Robertet, secretario de Estado del rey francés Luis XII<sup>18</sup>. Uno de los primeros ejemplos del tema parece haber sido el homónimo dibujo que se conserva en la Galleria degli Uffizi de Florencia, y que se atribuye a un discípulo de *Leonardo* o al joven *Rafael*, tras haber querido ver en él un cartón del original perdido de *Leonardo*. Y una de las primeras versiones en España de esta iconografía la tenemos en la *Sagrada Familia Grether*, que Fernando Yáñez de Almedina pintó en 1523, siguiendo el modelo de *Leonardo* e incluyendo a san José<sup>19</sup>. La importancia simbólica del tema reside en que la Pasión de Cristo queda profetizada por medio de las cruces que forman el huso de la devanadera, y que el Niño contempla con devoción. No es de extrañar, pues, que fuera uno de los asuntos que debieron preferir los místicos españoles del siglo XVI.

El modelado esfumado, la envoltura misteriosa de sus sombras y la sugerente atmósfera ambiental que Morales crea con esta tabla –aspecto al que ya nos hemos referido de forma más genérica–, hacen de la misma una obra singular, que sin duda debemos vincular con las influencias leonardescas a las que ya nos hemos referido. Dicho acento cobra especial relevancia en el rostro de María, ligeramente inclinado, o en el suave modelado del Niño. Influencias o rasgos que luego se verían acentuados en las obras antes citadas sobre el mismo tema.

<sup>18</sup> MARANI, Pietro C., *Leonardo. Catálogo completo*, Madrid, Akal, 1992, p. 131.

<sup>19</sup> Cuando Post catalogó esta obra en 1953, se encontraba en la colección bonarense de Carlos Grether: POST, Changler Rathfon Post, *A history of Spanish painting*, tomo XV, *The Valencian School in the Early Renaissance*, Harvard, Harvard University Press, 1953, p. 244. Citado a su vez por IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro, *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*, Cuenca, Diputación Provincial, 1999, pp. 408-410.





FIG. 1. *Luis de Morales, La Virgen de la rueca, Extremadura. Colección particular.*