

Е. О. Калугина^{1,2}

**ЛУИС ДЕ МОРАЛЕС И ГРАФЫ ДЕ ФЕРИЯ.
РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО
И КУЛЬТУРНО-РЕЛИГИОЗНОГО КОНТЕКСТА
РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА¹**

¹ Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»

² Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина РАХ, Российская Федерация 199034, Санкт-Петербург

В статье исследуется влияние на творчество испанского живописца Луиса де Моралеса (1509/1511–1586) религиозных идей эпохи Тридентского собора на основе взаимоотношений художника с Педро Фернандесом де Кордова-и-Фигероа (1518/1519–1552), IV графом де Ферия (1528–1552) и его супругой Анной Понсе де Леон (1527–1601). В статье рассмотрены связи графов де Ферия с Хуаном де Авилой (1499/1500–1569) и Луисом де Гранадой (1504–1588), ключевыми фигурами духовной жизни Пиренейского полуострова второй половины XVI века, учения которых оказали на них огромное влияние. Графы де Ферия являлись важнейшими заказчиками Моралеса в 1540-е годы, создавшего много картин для их родового замка в г. Сафре, среди них — «Моление о чаше». В статье выявлено воздействие религиозно-мистической литературы на характер образного решения некоторых композиций раннего периода творчества эстремадурского мастера, установлена их связь с молитвенными практиками эпохи, отмечено преобладание в его последующем искусстве драматических сюжетов Страстей Христовых. В этом можно видеть влияние духовной культуры Испании XVI столетия, личностей его заказчиков, в первую очередь, выдающихся церковных деятелей, а также представителей высшей аристократии, среди них — графов де Ферия, направивших творчество Луиса де Моралеса к животрепещущим темам эпохи Контрреформации, нашедшим в его искусстве одно из самых глубоких выражений. Библиогр. 34 назв. Ил. 5.

Ключевые слова: Луис де Моралес, живопись Испании XVI в., Педро Фернандес де Кордова-и-Фигероа, Анна Понсе де Леон, духовная литература Испании XVI в., Контрреформация, религиозная иконография, Страсти Христовы.

**LUIS DE MORALES AND THE DE FERIA COUNTS. THE RECONSTRUCTION OF
THE HISTORICAL, CULTURAL AND RELIGIOUS CONTEXT OF
THE EARLY PERIOD OF THE ARTIST'S WORKS**

E. O. Kalugina^{1,2}

¹ The Tsarskoye Selo State Museum-Preserve

² Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg, St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article explores how the work of the Spanish artist Luis de Morales (1509/1511–1586) was influenced by religious ideas of the Council of Trent period, based on the artist's relationship with Pedro Fernandes de Cordova y Figueroa (1518/1519–1552), the fourth count de Feria (1528–1552), and his wife Anna Ponce de Leon (1527–1601). The article deals with the connection of the de Feria counts with Juan de Avila (1499/1500–1569) and Luis de Granada (1504–1588), the key figures of the spiritual life of the Iberian Peninsula in the second half of the XVI century, whose teachings made a great impact on them. The de Feria counts were de Morales' major customers in the 1540s; he created a lot of paintings for their family castle in Zafra, including "The Agony in the Garden". The article identifies the influence of religious mystical literature on the nature of the imagery in some of Morales's compositions from the early period of the Extremaduran master, establishes their relation with the devotional practice of the time, makes a note of predominance of the dramatic plots from the Passion of Christ in his later art. All of that demonstrates influence of the spiritual culture of Spain in the 16th century, his customers'

¹ Материал статьи является продолжением развития темы, основные научные положения которой были впервые затронуты в работе 2007 г. [1, p. 178–191].

personalities, first and foremost, distinguished church figures, as well as representatives of the highest aristocracy, including the de Feria counts who steered the work of Luis de Morales towards the hot topics of the Counter-Reformation period, which found a most profound expression in his art. Refs 34. Figs 5.

Keywords: Luis de Morales, the work of paintings of Spain in the 16th century, Pedro de Cordova y Figueroa, Anna Ponce de Leon, spiritual literature of Spain in the 16th century, Counter-Reformation, religious iconography, the Passion of Christ.

Луис де Моралес (1510/1511–1586) — один из самых выдающихся и самобытных художников XVI столетия, ярчайший представитель испанской живописи Позднего Возрождения. В его творчестве нашли отражение важнейшие тенденции духовной жизни Пиренейского полуострова и религиозно-мистические идеи эпохи. Он сумел выразить темы и образы, волновавшие людей того времени, получив огромное признание у современников, прозвавших его «Божественным», оказал большое влияние на живопись Испании и Португалии.

Отсутствие архивных источников, относящихся к раннему периоду творчества мастера, вынуждало многих исследователей рассматривать 1540-е годы как период обучения и художественного формирования [2, с. 3–4; 3, р. 23, 37–38; 4, р. 10–11]. Документы, опубликованные испанским ученым Кармело Солисом Родригесом, связанные с тяжбой между Луисом де Моралесом и Эстасио де Брюсселем за получение заказа на создание ретабло для приходской церкви селения Пуэбло де ла Кальсада (1549), заставили кардинально пересмотреть эту точку зрения. В них Моралес предстает художником, находящимся в расцвете славы, мастером, заказчиками которого являлись представители высших слоев общества Испании и Португалии [5].

Один из современников художника указал, что *«Луис де Моралес, живописец из Бадахоса <...> является очень большим мастером очень хорошей живописи и лучшим [из тех], которые сейчас находятся в Королевстве, и что многие знатные сеньоры посылают к нему, чтобы он создал для них указанные произведения и, таким образом, он написал их для сеньора Приора [ордена] св. Иоанна, и Графа де Ферия, и Епископа Пласенсии, и Маркиза де Тарифы, и Графа де Оропесы, и Герцога де Альбуркерке и других сеньоров Королевства <...>»².*

Как справедливо заметил Солис Родригес, клиентура художника являлась исключительной, его заказчики принадлежали к церковной и светской элите Кастилии, Андалусии и Португалии и играли важную роль в религиозной и культурной жизни Пиренейского полуострова. Среди заказчиков — Великий приор ордена св. Иоанна Иерусалимского Кастилии Диего Альварес де Толедо-и-Суньига (между 1484 и 1488 — ок. 1557), сын II герцога Альбы; епископ Пласенсии, Гутьерре де Варгас Карвахаль (1504–1559), «прелат столь изысканного вкуса» [6, t. VII, р. 176]; Педро Энрикес-и-Афан де Рибера-и-Портокарреро (1509–1571), I герцог Алькала де лос Гасулес (1558–1571), вице-король Каталонии (1554–1558) и Неаполя (1558–1571); Бельтран II де ла Куэва-и-Толедо (1478–1560), III герцог Альбуркерке (1526–1560); Франсиско де Толедо, III граф Оропесы (1504–1543), сеньор Харандильи или его сын, Фернандо Альварес де Толедо-и-Мануэль де Фигероа (?–1571), IV граф Оро-

² «...Luis de Morales pintor vezino de Badajoz <...> es muy grande oficial de pintura muy bueno e el mejor que ahora se halla e nel Reino e como a tal los grandes señores envian a él que les pinte piezas señaladas e ansi las ha pintado al señor Prior de San Juan e Conde de Feria e Obispo de Plasencia e al Marques de Tarifa e Conde de Oropesa e Duque de Alburquerque e otros señores del Reino...» [5, p. 577]. Здесь и далее — переводы автора статьи — Е. К.

песы (1543–1571) и другие представители высшей знати Испании. В документах названы король Португалии, Жоан III, Благочестивый, (1502–1557); V герцог Браганса, Теодосиу I де Браганса-и-Мендоса (1510–1563), двор императора Карла V [5, p. 615, 621].

Имена графа де Ферия и представителей его семьи встречаются наиболее часто. Один из свидетелей по делу, утверждал, что Моралес «<...> для Графа де Ферия и для его дяди дона Гарсиа де Толедо создал некоторые картины своей кисти <...>»³. Вышивальщик Блас Перес уверял, что художник «написал для Графа де Ферия другую картину “Моление о чаше”»⁴. В документах говорится об особом почитании Моралеса графами де Ферия: «Из Сафры <...> посылали к нему, чтобы он выполнил произведения для графини де Ферия и дона Гарсиа де Толедо <...> и Граф призывал его, чтобы выполнил для него картины...»⁵.

К сожалению, в архивных источниках указан сюжет только одного произведения, хотя для графов де Ферия Моралесом было написано значительное число работ. До настоящего времени эти произведения не идентифицированы. В данной статье автор ставит своей задачей выявить некоторые из них, очертить личности заказчиков, реконструировать духовный климат эпохи, который, несомненно, нашел отражение в композициях художника.

Педро Фернандес де Кордова-и-Фигероа (май-август 1519, Монтилья (?) — 27 августа 1552, Приего), четвертый и последний граф де Ферия (1528–1552), принадлежал к одному из самых могущественных и знатных родов Испании XVI века [7, p. 452]. Он являлся старшим сыном Лоренсо Суареса де Фигероа, III графа де Ферия, и Каталины Фернандес де Кордова, II маркизы де Приего⁶. Его прадедом был Алонсо Фернандес де Кордова-и-Агилар (1450–1501), полководец Католических Королей, Изабеллы I Кастильской (1451–1504) и Фернандо II Арагонского (1452–1516). Алонсо де Агилар являлся героем знаменитых романсов, посвященных завоеванию Гранады (так называемых пограничных романсов)⁷, среди них — романса: «Воевал король Фернандо / Против мавров из Гранады...»⁸. Самым знаменитым представителем рода являлся его брат, Гонсало Фернандес де Кордова-и-Агилар, прозванный «Великим капитаном» Испании [7, с. 332].

Члены семьи владели значительной частью земель провинций Севильи, Кордовы и Эстремадуры. Территории маркизов де Приего в Андалусии простирались до

³ «...para el Conde de Feria y para su tio don Garcia de Toledo ha hecho ciertas piezas de su mano...» [5, p. 577].

⁴ «pintó para el Conde de Feria otro tablero de la Oración del Huerto» [5, p. 577, 634].

⁵ «de Çafra <...> le han mando hazer piezas la Condesa de Feria e don Garcia de Toledo <...> y el Conde lo a enbiado a llamar para hazer cosas con él...» [5, p. 578, 637].

⁶ Х. М. Валенсия Родригес в исследовании, посвященном Дому Ферия, считал более правильным называть IV графа де Ферия: «дон Педро Суарес де Фигероа-и-Кордова [8, p. 161], однако мы оставляем более традиционное написание его имени.

⁷ Хинес Перес де Ита включил в свою хронику «Гражданские войны Гранады» (1595) две сочиненные им (?) версии знаменитого романса «На реке, реке Зеленой» («Río verde, río verde») [9, с. 283], созданного в середине XV века и посвященного Хуану де Сааведре (?–1458), алькайду г. Химены, г. Кастьельяр де ла Фронтера, сеньора г. Висы и г. Кармоны, взятого в плен маврами 14 марта 1448 г. в горах Сьерры Бермехо близ г. Марбеллы, рядом с Зеленой рекой. Перес де Ита ошибочно связал Сааведру с Алонсо де Агиларом, погибшим 16 марта 1501 г. в горах Сьерры Невады в битве с маврами Альпухарры [10].

⁸ «Estando el rey don Fernando en conquista de Granada con valientes capitanes de la nobleza de España» [9, с. 246].

границ Гранадского королевства. Они включали, кроме городов Эсихи, г. Гуадалька-сара, г. Агилара и другие земли провинции Кордова. Владения графов де Ферия доходили до Португалии и имели своим центром г. Сафру на юге Эстремадуры [11, с. 273].

Педро Фернандес де Кордова-и-Фигероа также отличился на военной службе. Он с 1541 г. принимал участие в военных кампаниях Карла V в Африке, сопровождал императора в походах в Нидерланды и Германию [8, с. 163]. Его доблесть, проявленная при штурме немецкой крепости Дюрен (24 августа 1543 г.), была описана Пруденсио де Сандовалем в «Истории Жизни и Деяний Императора Карла V». «Граф де Ферия проявил себя очень храбрым в этом бою. <...> В штурме отличилось несколько придворных и особенно граф де Ферия, который, невзирая на смертельную опасность, в числе первых поднялся на крепостные стены. К нему устремилось несколько дворян и удерживали за ноги, чтобы он не подвергал себя такой опасности. Граф был настолько оскорблен, что со шпагой в руке бросился на одного. Все увидели, что в его жилах течет горячая кровь “Великого капитана”, его деда»⁹. Этот подвиг «графа из Эстремадуры» был увековечен Гальегосом, секретарем его брата Гомеса Суареса де Фигероа-и-Кордова, ставшего I герцогом де Ферия в 1567 г. по указу Филиппа II, в «Строфах, порицающих придворную жизнь и восхваляющих сельское уединение» (1567–1571?)¹⁰. «С радостью я повествую / о [штурме] Дюрена / где по-счастливилось / захватить крепость / графу из Эстремадуры»¹¹.

В битве за город графу вместе с несколькими воинами удалось спасти из горящей церкви женщин и детей, а также вынести много христианских реликвий, среди которых находился ковчег с мощами св. Анны, матери Девы Марии [12, р. 336]. За это император сделал его кавалером ордена Золотого Руна [12, р. 356]. Граф де Ферия пользовался особым доверием и покровительством императора, который предложил ему блестящую должность Главного майордома Принца Филиппа, будущего короля Испании. Однако молодой сеньор Сафры отказался от этого места «... из опасения перед соблазнами для души, которые имеются в придворной жизни, и особенно в подобных должностях»¹². О преданности монарху Педро Фернандеса де Кордова и его братьев упоминает поэт Луис Сапата (1526–1595) в 49 песне «Знаменитого Карла» (Валенсия, 1566) [16, р. 76].

Граф Педро I Фернандес унаследовал от своего отца склонность к книжной культуре и интеллектуальному окружению. Сафра, «маленькая Севилья», резиденция графов де Ферия, являлась в рассматриваемую эпоху центром ренессансной культуры. В Алькасаре г. Сафры собирался «литературный кружок», куда входил музыкант и поэт Грегорио Сильвестре, поступивший на службу IV графу де Ферия в отрочестве (1527–1541) [16, р. 76]. К этому кругу принадлежал и Рюи Лопес де Сегура, за-

⁹ «El Conde de FERIA se mostró muy valiente en este combate. <...> affalto desto dia algunos Cavalleros cortesanos, y el que mas fue el Conde de FERIA que con su valor pufo grandissimo calor y esfuerzo a los Españoles, y fueron pocos los que fubieron primero que él en el muro, fino que al arremeter ciertos Cavalleros le tuvieron de las piernas, y le estorvaron, que no se pusiese en tanto peligro, pues no era aquel su oficio: El Conde se enojó tanto, que echò mano à la espada para uno. Veyase en el Conde la sangre que tenia del Gran Capitàn su abuelo» [12, р. 336].

¹⁰ «Coplas en vituperio de la vida del palacio y alabaça de aldea», hechas por Gallegos, secretario del Duque de FERIA [13, p. 17–19; 14, p. 183].

¹¹ «Primor grande es contar guerra / primeramente de Dura, / a donde tuvo ventura / para tomarse la tierra / el conde d'Estremadura» [13, p. 18, 31 [строфы 300–305]] (перевод автора статьи).

¹² «...por recelo de los peligros del anima que hay en la vida cortesana, y más en semejantes cargos» [15, p. 114–115].

мечательный игрок в шахматы. В 1561 г. он опубликовал трактат об игре в шахматы и посвятил его дяде графа, Гарсиа де Толедо-и-Фигероа [16, p. 76].

Его мать Каталина Фернандес де Кордова являлась покровительницей религиозных орденов: доминиканцев, францисканцев, иезуитов и часто приглашала их проповедовать в свои владения. Семья маркизы де Приего была тесно связана с Хуаном де Авилой (1499/1500–1569), ключевой фигурой религиозной жизни Испании XVI столетия, выдающимся проповедником и писателем-мистиком, прозванным «апостолом Андалусии», канонизированным святым, и его учеником, знаменитым писателем и проповедником, Луисом де Гранадой (1504–1588) [8, p. 158–161], «христианским Цицероном Испании» [17, p. 496]. Последний посвятил «Книгу о молитве и размышлении», одно из важнейших произведений духовной литературы XVI века, Антонио де Кордове и Лоренсо де Кордова-и-Фигероа, сыновьям доньи Каталины, отказавшимся от мира и полной наслаждений жизни аристократии. Один из них, Антонио, отказался от сана кардинала и вступил в 1552 году в «Общество Иисуса», другой, Лоренсо, примет монашеские обеты доминиканского ордена и станет епископом Сигуэнсы [11, p. 274].

Супруга графа де Ферия Анна Понсе де Леон (1527–1601) принадлежала к древнему аристократическому роду герцогов де Аркос. Она являлась дочерью Родриго Понсе де Леон и Марии Тельес-Хирон [7, p. 452–453]. Оставшись сиротой в три года, она была воспитана тетей, доньей Менсией, сестрой Энрике де Гусман, IV герцога де Медина Сидония (1507–1513), супругой Педро Хирон-и-Веласко, III графа де Уренья [18, p. 6]. За свою красоту, благочестие и кроткий нрав в детстве имела прозвище «Агница» [18, p. 6]. Она получила превосходное домашнее образование, в 12 лет прекрасно знала латынь. В 1541 г. в возрасте 14 лет была отдана замуж за графа де Ферия, который буквально с брачного ложа был призван на театр военных действий [18, p. 13].

После возвращения Педро Фернандеса из Нидерландов супруги жили в г. Осуна и г. Монталья, а в 1546 году они прибыли в свой родовой замок в г. Сафря [18, p. 14]. К этому времени относится, вероятно, знакомство графини де Ферия с Хуаном де Авилой, которого молодые графы пригласили проповедовать в Сафру [18, p. 14; 14, p. XI; 15, p. 114; 11, p. 291–292]. Начиная с первых сессий Тридентского собора (1546), стремление к духовному обновлению охватило многие слои испанского общества. Из разных городов Испании обращались к Хуану де Авиле, призывая проповедников, сформированных его школой, и его самого для проповеди христианского вероучения [11, p. 293]. Граф де Ферия также желал, чтобы «апостол Андалусии» помог реорганизовать религиозную жизнь в его владениях. Авила посетил Сафру в 1546–1548 годы. Его проповеди и учение произвели радикальный переворот в жизни графов де Ферия, особенно в жизни графини, обратив ее от роскоши к аскетизму. Как указал Л. Сала Балюст, графиня приказала, чтобы разрушили повозку, украшенную серебром, и отказалась от всех своих украшений, *«носила только одну длинную рубашку из грубой ткани и туфли, застегивающиеся на пуговицы, подобные тем, которые носили ее служанки. Она спала на плетеной подстилке, когда графа не было дома»*¹³. Слуги графов де Ферия также стали вести жизнь необычайно суровую. *«Двадцать девушек и дуэний, которых имела графиня де Ферия, подражали*

¹³ *«usó de una camisa alta y basta y de unos zapatos abrochados, de los que se ponían sus criados. Dormía en un zarzo, no estando el conde en casa»* (цит. по: [16, p. 76, nota 324]).

своим хозяевам в благочестии; совершали три раза в неделю (духовные) упражнения в специальной зале, причем с такой суровостью, что на стенах оставались следы крови высотой в одну вару (835,9 мм), проводя время в молитве, а из своего ежедневного рациона половину оставляли для нищих»¹⁴. В один из своих визитов (возможно, в 1546 г.) Авила находился в Сафре более двух месяцев, «читая каждый день отрывок из канонического послания Святого Иоанна Евангелиста в церкви монастыря Святой Екатерины, и на эти чтения приходили (среди других слушателей) сеньора Маркиза и сеньора Графиня, причем последняя слушала комментарии с такой радостью, как если бы находилась на самом большом празднике в мире»¹⁵.

В «Собрании духовных писем» Авилы сохранилось одно, написанное, предположительно, Педро Фернандесу, в котором святитель утешает его в болезни и наставляет в том, что она является даром Божиим [14, р. 183–189; 11, р. 274, nota 10]. Дон Педро столь глубоко почитал своего духовного наставника, что в 1552 году, уже неизлечимо больной, назначил Х. де Авилу своим душеприказчиком [11, р. 274].

После кончины супруга 28 августа 1552 г. и смерти своего первенца Лоренсо в 1548 г. донья Анна, которая имела дочь четырех лет, в двадцатипятилетнем возрасте вступила в монастырь Святой Клары в г. Монтилье [18, р. 97–114; 15, р. 116]. В жизнеописании Анны Понсе де Леон, составленном иезуитом Мартином де Роа, описано событие, оказавшее решающее воздействие на уход графини де Ферия из мира. Однажды, когда после смерти супруга она молилась в своей комнате, ей явился Христос, облаченный в коричневую рясу, с огромным крестом на плече и предложил помочь нести крест. Хуан де Авила объяснил ей, что это означает монашеский постриг. В другой раз во время молитвы ей вновь явился Иисус, которого сопровождали св. Франциск и св. Клара, призвавшая графиню де Ферия надеть облачение ее ордена. На титульном листе книги помещена гравюра, иллюстрирующая это видение [18, р. 67–69].

Под духовным руководством Авилы она в течение многих лет совершала подвиги монашеского благочестия. Почитание Святого Причастия заслужило ей имя «Возлюбленная и супруга Иисуса Святого Причастия» [19, р. 714]. Луис де Гранада после своего отъезда в Португалию около 20 лет находился в переписке с графиней де Ферия, ставшей монахиней Анной де ла Крус [11, р. 274, nota 9]. В 1574 году он посвятил ей «Мемориал, или Память христианской жизни, в которых речь идет о совершенствовании в любви к Богу и главных тайнах Господа Нашего», изданный в Лиссабоне (1574)¹⁶. Любопытно, что «Жизнеописание преосвященного учителя Хуана де Авилы» было написано Луисом де Гранадой в Португалии по желанию графини де Ферия (1588) [21, s.p. <11, 12>]. Королева Португалии донья Каталина почитала ее как святую [15, р. 116]. После смерти в 1601 году Анна де ла Крус удостоилась

¹⁴ «*Veinte doncellas y dueñas que tenía la dicha condesa (de Feria), imitando a sus amos en la santidad y costumbres, tenían tres ejercicios cada semana en una sala particular para ello, con tanto rigor, que estaban en las paredes la sangre de una vara en alto, tiniendo también sus tiempos de oración señalados, y que de las razones que les daban comían con la mitad y lo demás lo daban de limosna*» [Цит. по: 16, р. 76, nota 324].

¹⁵ «*...leyendo cada día un pasaje de la carta canónica de San Juan Evangelista en la iglesia del monasterio de Santa Catalina, y a esta lección acudían (entre otros oyentes) la señora Marquesa y la señora Condesa; esta última escuchaba esta predicación con mucha más alegría que si se encontrase en la fiesta más grande del mundo*» [15, р. 115].

¹⁶ Мы пользовались изданием из отдела полиграфии Российской национальной библиотеки [20].

чести быть прославленной церковью как Достопочтенная. В XVII в. был даже начат процесс по ее канонизации, но он не был завершен [18, p. 159–171].

Учение Хуана де Авилы оказало существенное влияние на графиню де Ферия. В ее жизнеописании отмечено, что она жила, всегда имея Господа перед внутренним взором, как пример для подражания на пути духовного совершенства [18, p. 25]. Авила рекомендовал своим ученикам для чтения, в числе других книг, трактат францисканца Санчеса дель Кампо «О благочестивейших и горестнейших созерцаниях Страстей Сына Божьего и о Сострадании им Богоматери, по этой причине называемые Божественные Страсти» (Севилья, 1535), а также сочинение Фомы Кемпийского «О подражании Христу», которое он перевел на кастильский язык [14, p. 20, nota 4; 22, p. 281]. Его духовная доктрина перекикалась с основными положениями книги регулярного каноника ордена святого Августина: человек должен отречься от себя и подражать Христу, неся свой крест. *«Итак, смотри: все в кресте и все в умирании, и нет иного пути к жизни и к истинному внутреннему миру и успокоению, кроме пути Святого Креста и ежедневного умерщвления <тела>»* [23, p. 277].

«Центром и нервом» духовности Хуана де Авилы являлась фигура Христа. Он старался подражать в этом святому Павлу, который являлся для него образцом и учителем [15, p. 74]. Авила призывал человека сделать Иисуса целью своей жизни для того, чтобы уподобиться Ему и соединиться с Ним в любви [24, p. 492–493]. Важнейшее значение в его учении придавалось молитве, *«прямому и самому короткому пути к Богу»*¹⁷. Культ молитвы, прежде всего ментальной молитвы, был стержнем духовных учений Хуана де Авилы и Луиса де Гранады. Медитации над человеческой природой Христа, в первую очередь, над Страданиями Господа, позволяли верующему возвысить душу к Богу [11, p. 30].

Размышляя над одним из событий Страстей Христовых, молящийся не должен был рассматривать его как давно прошедшее, но как настоящее, не как чужую боль, но как испытываемую им самим. Луис де Гранада в «Книге о молитве и размышлении» так описывает медитацию над темой «Моление о чаше». *«Итак, смотри на Господа в смертной тоске, и рассмотри не только страдания его души, но также образ Его святого лика. <...> если по всему телу Иисуса струилась кровь и падала на землю, то какими же были Его столь светлое чело, которое прежде источало свет <...> лицо, столь благословенное небом, которое было все покрыто потом и каплями крови? <...> ты, душа моя, каким видишь лицо Иисуса? Что ты чувствуешь, когда видишь на Нем знаки такие странные и такие смертные? Какие скорби будут впереди, когда в начале <...> Он переживает такие страдания? Какие мучения Он испытывает, если, только размышляя о Страстях, покрывается кровавым потом? Рассмотри в этом событии великую скорбь и [ночное] бдение Христа, а также столь глубокий сон учеников и постигнешь заключенную здесь великую тайну»*¹⁸.

¹⁷ Цит. по: [24, p. 672].

¹⁸ «Mira, pues, al Señor en esta agonía y considera no sólo las angustias de su ánima, sino también la figura de su sagrado rostro. Suele el sudor principalmente acudir a la frente a la cara pues si salía por todo el cuerpo de Jesús la sangre y corría hasta le suelo ¿qué tal estaría aquella tan clara frente que alumbra a la luz, y aquella cara tan reverenciada del cielo estando como estaba toda goteada y cubierta de sudor de sangre? Y si los que mucho se amana, y en las enfermedades y peligros de muerte suelen estar colgados del rostro de sus amigos, mirando el color y los accidentes que muda la enfermedad; tú, ánima mía, que miras la cara de Jesús ¿qué sientes cuando ves en ella señales tan extrañas y tan mortales? ¿Qué dolores serán los de adelante, cuando al principio de la enfermedad le tima tal agonía? ¿Qué sentirá padeciendo los dolores, pues en sólo pensarlos suda sangre?»

Для внутреннего размышления над трагическими событиями жизни и смерти Иисуса, как считал Хуан де Авила, были очень полезны священные изображения [26, р. 192]. Созерцание живописного образа Спасителя служило подготовкой к более высоким уровням ментальной молитвы и было способно «вознести» душу с помощью чувственных образов к миру сверхчувственному.

Можно предположить, что картины, которые графы де Ферия в 1546–1548 гг. заказывали Луису де Моралесу, предназначались для их домашней молельни. Как было указано выше, живописец написал для Педро Фернандеса де Кордова произведение на сюжет «Моление о чаше». По предположению С. Х. Рубьо Масы, кисти Моралеса могли принадлежать картина «Се Человек» [16, р. 76–77] и ретабло «Жертвоприношение Авраама»¹⁹, указанные в инвентаре Алькасара Сафры среди художественных предметов, оставшихся в комнате графа де Ферия после его ранней смерти.

Вполне вероятно, что заказываемые живописцу из Бадахоса картины предназначались в качестве вкладов в церкви и монастыри Сафры и окрестных городов и селений. Так, в 1544 году разрушилась часть приходской церкви Нуэстра Сеньора де ла Канделария, и граф де Ферия приказал выстроить на этом месте большую капеллу, которая была закончена в короткие сроки и освящена в 1546 г. епископом Бадахоса Франсиско де Наваррой [27, р. 439]. Возможно, для украшения этой капеллы Моралес был приглашен в Сафру. Любопытно, что еще в 1925 г. в главном алтаре церкви хранились голова и другие реликвии св. Кира мученика, которые папа Павел V прислал IV графу де Ферия [27, р. 441], вероятно, в память о его подвиге за спасение ковчега с мощами св. Анны.

В жизнеописании Анны Понсе де Леон часто отмечаются ее продолжительные медитации над жизнью Христа и, особенно, над Страстями Господними [18, р. 19–24]. Вместе с тем, в нем крайне редко упоминаются произведения искусства и не приведены имена художников. Имеется лишь указание на то, что в часовне дворца маркизы де Приего в г. Монтилья находилось «Распятие», перед которым графиня молилась во время болезни и после смерти супруга [18, р. 20]. Описывая годы ее жизни в монастыре, биограф отмечал, что в келье у графини де Ферия имелось много образов. Они были выполнены не из дорогих материалов, а некоторые даже на бумаге, так как она следовала францисканскому идеалу бедности. Среди них находился образ Святой Троицы, столь ветхий и такого плохого качества, что одна из монахинь хотела его унести, но графиня не позволила это сделать, так как, по ее словам, благодаря этому образу ей открылась тайна смирения Господа [18, р. 142–143]. «Однажды прислал ей герцог де Аркос²⁰ картину с изображением Воскресения Христова, исполненную очень красиво, но графиня отослала ее обратно, говоря, что это произведение больше подходит для дворца герцогини, чем для бедной кельи»²¹.

В настоящее время в г. Сафра не сохранилось ни одного произведения Моралеса. Испанский исследователь А. Коварси обнаружил в 1927 г. на хорах церкви монастыря босоногих кармелиток картину Моралеса «Оплакивание Христа» (1560–1565)

Considera también en este mismo paso, por una parte aquella tan grande agonía y vigiliias de Cristo, y por otra, el sueño tan profundo de los discípulos y verás aquí representado un grande misterio» [25, р. 69].

¹⁹ Среди сохранившихся произведений Моралеса нет ни одной картины на этот сюжет — Е. К.

²⁰ Вероятно, ее брат, Луис Кристоаль Понсе де Леон — Е. К.

²¹ «Mandole il Duca d'Arcos un quadro della a Risurrettione assai bello. Parve alla Contessa, che non diceva la ricchezza di quello con la povertá, che professava: e gle lo rimandò dicendo: Che quell cuadro era buono per la camera della Duchessa, non per la cella di una povera» [18, р. 143].

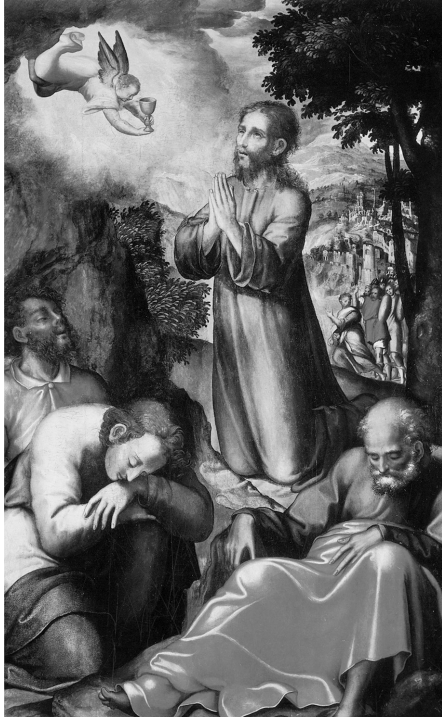


Рис. 1. Луис де Моралес «Моление о чаше». 1560–1563. Приходская церковь Нуэстра Сеньора де ла Асунсьон г. Арройо де ла Лус. Дерево, темпера, масло. 133×91 см

[28, р. 153]. В монастыре св. Клары г. Сафры, основанном в XV веке семьей Суарес де Фигероа, находились, преимущественно, копии картин XVI в. [28, р.143—153].

Произведения Моралеса могли быть посланы в подарок родственникам доньи Анны: графам Тельес-Хирон, герцогам де Аркос, герцогам де Медина Сидония и другим знатым фамилиям Андалусии. В настоящее время в г. Санлукар де Барамеда в фонде-архиве герцогов де Медина Сидония хранится картина раннего периода творчества художника «Богоматерь, обучающая Младенца письму» [29, р. 181–183; 30, р. 182–183].

Некоторые живописные работы, возможно, были связаны с миссионерской программой Хуана де Авилы. Как писал позднее Авила архиепископу Гранады Педро Герреро: «Было бы хорошо, если бы они [проповедники] приносили с собой крестьянам четки, <...> некоторые благочестивые книги, такие как Фр. Луиса [де Гранады] и какие-нибудь азбуки. Также некоторые образы с изображением Святого Распятия, Богоматери и Святого Иоанна, для того, чтобы проповедники давали их бедным в деревнях, чтобы они, поставив некоторые образы в своих домах, молились бы перед ними и для того, чтобы читали <...>, ибо народ нуждается во всех этих соусах, чтобы потреблять [духовную] пищу. Четок, образов должно быть много; и богатые покупали бы их в городах»²².

Как было указано выше, Моралес исполнил для графа де Ферия не сохранившуюся картину «Моление о чаше». Единственное известное произведение на этот сюжет происходит из ретабло церкви Нуэстра Сеньора де ла Асунсьон г. Арройо де ла Лус²³, исполненного в 1560–1563 гг. (рис. 1).

Картина имеет вытянутый по вертикали формат. Коленопреклоненный Христос в голубовато-сером хитоне, чуть смещенный вправо от центра композиции, представлен сложившим руки в молитве и обратившим взгляд к ангелу в золотисто-ро-

²² «Bien sería que llevasen a los pueblos algunos rosarios de cuentas [...] Item, algunos libros devotos, como los de Fr. Luis [de Granada], y algunas cartillas. Item, algunas imágenes del Santo Crucifijo y nuestra Señora y San Juan, para que los predicadores las diesen a los pobres de los pueblos, para que los predicadores las diesen a los pobres de los pueblos, para que recen, poniéndoles algunas imágenes en sus casas y para que lean [...] y los pueblos han menester todas estas salsas para comer su manjar. Rosarios, imágenes, han de ser muchos; y los ricos cómprenlos de las ciudades» [11, р. 290, nota 57].

²³ До 11 декабря 1937 г. городок носил название Арройо дель Пуэрко.

зовом сиянии, подносящему Ему золотую чашу — символ предстоящих мучений и смерти. Фигура Иисуса выделена ирреальным светом. На переднем плане в нижней части произведения помещены спящие апостолы: св. Петр, св. Иоанн и св. Иаков, отделенные от Спасителя диагональной линией скалы и срезанные краями рамы. Фоном картины служит ночной пейзаж. Вдали на горе виден город с башнями и крепостными стенами, залитый светом луны, а на втором плане справа — толпа воинов, ведомая Иудой. Композиция передает атмосферу углубленного молитвенного созерцания, являя образ ночного бдения Спасителя, который он оставил человеку, желающему подражать Ему. Вспышки красного цвета вносят в голубовато-зеленый, «лунный» колорит картины драматизм и придают сцене скрытое напряжение, словно предвосхищая будущие страдания Христа. Вместе с тем, по сравнению с чрезвычайно эмоциональным описанием темы «Моления о чаше» в трактате Луиса де Гранады, приведенном выше, композицию бадахосского мастера отличает более сдержанное художественное решение.

Композиции Моралеса на сюжет «Се Человек» передают религиозный идеал, отвечающий умонастроениям эпохи. Для религиозных учений XVI в. вся духовная жизнь, самопознание, вера в милосердие Божие и надежда на объединение с Иисусом находились в тесной связи с познанием человеческой природы Христа. Хуан де Авила в трактате «Слыши, дочь», рассматривая тему «Се Человек», писал: «Посмотрите на этого Человека для того, чтобы подражать его жизни, потому что нет другого пути спасения, кроме Него» [24, р. 699].

Картины на этот сюжет создавались Моралесом в 1540-е годы. Среди них триптих «Христос в терновом венце» («Се Человек»), «Скорбящая Богоматерь» и «Св. Иоанн Евангелист» из сакристии де лос Кáлисес собора святой Марии г. Севильи. Чаще всего художник создавал однофигурные композиции с изображением Иисуса, которые пользовались огромной популярностью у современников. В этих работах Моралес допускал некоторые вольности, нарушая традиционную иконографию. Он не всегда изображал венец из терна, отказывался от изображения веревки на шее, изменял ряд других деталей, что впоследствии вызвало критику испанского живописца и теоретика искусства Франсиско Пачеко [31, р. 32]. Среди них — погрудное изображение Христа (1540-е) из Картинной галереи г. Дрездена, выделяющееся ювелирной тонкостью в исполнении деталей (рис. 2).

Иисус в бледно-зеленой тунике изображен чуть наклонившим и слегка повернувшим голову, обращенную к воображаемому собеседнику, словно в мистическом диалоге с молящимся. Мотив взглядов Христа, символизирующий мистический союз человека и Бога, постоянно встречается в произведениях Хуана де Авилы, в частно-



Рис. 2. Луис де Моралес «Се Человек». 1540-е. Картинная галерея, г. Дрезден. Дерево, темпера, масло. 39 × 32 см

сти, в его сочинениях «Слыши, дочь» и «Трактате о любви к Богу», посвященных духовной жизни [24, р. 250; 22, р. 236].

Сюжеты многих произведений, исполненных Моралесом для графов де Ферия, неизвестны. Возможно, они включали и картину с изображением святого Иеронима. В документах указано, что в 1540-е гг. лицензиат Кристобаль Меса, инквизитор Льерены, заказал живописцу картину на этот сюжет [30, р. 68, 69, 280, 281]. Луис де Моралес неоднократно изображал св. Иеронима, чьи учение о покаянии и послания имели большой резонанс на Пиренейском полуострове XVI века. Духовные писатели Испании призывали верующих обращаться к переводу и комментариям Священного Писания, выполненных св. Иеронимом, неоднократно цитировали его послания. Программный трактат «Слыши, дочь» св. Хуана де Авилы, написанный на 11 и 12 стихи XIV псалма, был вдохновлен письмом св. Иеронима [32, р. 9–18].

Сохранилось пять произведений живописца с изображением святого [30, р. 158, 159, 164, 165, 280, 281, 348, 349; 31; 32, р. 28–34; 33, сс. 33–44]. Среди немногих работ раннего периода творчества Моралеса следует отметить «Покаяние св. Иеронима» из Национальной галереи г. Дублина (рис. 3).

Оно является произведением для индивидуального поклонения небольшого формата, предназначавшимся для частной молельни. Святой изображен аскетом, скрестившим руки на черепе, предающимся покаянию перед Распятием. Его тело, едва прикрытое светлой тканью, завязанной на плече (символе чистоты святого), изможденное постами и молитвенными подвигами, выделено ярким светом на фоне

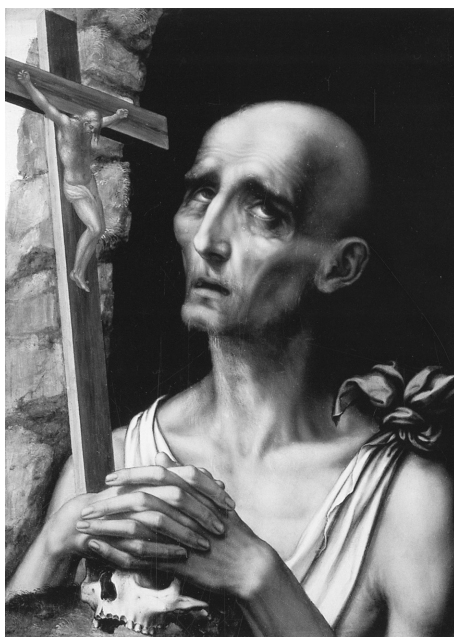


Рис. 3. Луис де Моралес «Покаяние святого Иеронима». 1540-е гг. Национальная галерея, г. Дублин. Дерево, темпера, масло. 62 × 45 см

Вифлеемской пещеры. На картине представлена медитация святого над собственной смертью, она представляет метафору умерщвления плоти — голова св. Иеронима исхудала до того, что под кожей проступают кости, а череп служит напоминанием о смерти. Иконографический тип святого, по нашему мнению, восходит к неоконченной картине Леонардо да Винчи из Пинакотеки Ватикана (1473). Моралес значительно переработал первоисточник, создав свою интерпретацию темы. На картине испанского мастера изображение святого имеет погрудный срез, св. Иероним представлен в ином ракурсе и сильно приближен к переднему плану. Пропорции головы и кисти рук укрупнены по отношению к реальной анатомии, более контрастно решена светотень. Если тело моделировано достаточно пластично, то объемы головы более стилизованы. Моралесом подчеркнуты скуловые кости, впалые щеки, глазничные впадины, обрамленные почти черными тенями, глубоко запавшие глаза, нависающие надглазничные края надбровных дуг. Эмоциональная выразительность усилена за счет акцентирования мимики. В выражении лица святого с огромным лбом, изборожденном морщинами, с текущими из глаз слезами, удлинённым носом, полуоткрытым ртом и маленьким подбородком читаются глубокие душевные страдания. В этом небольшом произведении Моралес добивается ощущения монументальности и рельефной осязательности. Здесь проявились многие особенности живописной манеры художника, отмеченной тщательной детализацией. Экспрессивная патетика сочетается со своеобразным натурализмом в передаче мельчайших особенностей строения головы. Произведение испанского художника отмечено глубоким и искренним молитвенным чувством. Живописные средства служат религиозной цели — пробуждению в душе верующего чувства покаяния. В поздних вариантах сюжета произойдет усиление религиозной экспрессии, а условно переданный пейзаж будет заменен безличным черным фоном. Такое решение образа св. Иеронима Моралеса, вероятно, возникло под влиянием испанской религиозной литературы XVI столетия [33, р. 33–35].

Самым ранним из сохранившихся образцом творчества художника 1540-х годов и единственным датированным произведением является «Богоматерь с иволгой»²⁴ (рис. 4).

Она была написана для не сохранившейся часовни XVI в. г. Бадахоса, посвященной «Богоматери с птичкой» [27, р. 127], а затем перемещена в приходскую церковь де ла Консепсьон старинного госпиталя с таким же названием г. Бадахоса, где находились две не сохранившиеся картины Моралеса: «Встреча Иоакима и Анны у золотых ворот» и «Христос, несущий крест», описанные Антонио Понсом в 1774 году [6, t. XVIII, р. 161–162]. Как считал И. Бэксбака, в коллекциях Барба и Иогансена г. Мадрида имеются их копии XVII в. [3, р. 23–27].

Мария представлена в светлой тунике и голубом плаще, сидящей на скале. Она изображена на темном фоне, на котором слева различимо изображение темно-коричневой драпировки, а справа — изогнутого древесного ствола. Одной рукой Дева прижимает к себе Младенца, а в другой держит длинную нитку, к которой привязана иволга, птичка золотистого цвета с черными поднятыми крыльями, символизирующая крест [34, р. 14], с которой играет Иисус. Моралес создал очень индивидуализированное и живое художественное решение. Фигура Марии, представленная

²⁴ Традиционно называемая «Богоматерь с птичкой».



Рис. 4. Луис де Моралес. «Богоматерь с иволгой». 1546. Церковь св. Августина г. Мадрида. Холст (переведена с дерева художником Висенте Полеро ок. 1850). 210 × 158 см

в контрапосте, изображена в грациозном спиралевидном движении, подчеркнутым искусно геометризованным ритмом мелких складок длинного платья оттенка слоновой кости, с широкими пышными рукавами, перехваченными сверху золотистыми обручами. Это движение продолжено взметнувшимися тяжелыми складками темно-синего плаща, покрывающего колени Марии и сообщающего фигуре устойчивость и монументальность. Моралес проявил себя блестящим рисовальщиком, виртуозно владеющим линией. Вместе с тем моделировка форм при помощи тончайшего sfumato позволила живописцу избежать жестких контуров и острых граней. Тип Богоматери с узким овалом лица, обрамленным тонкими вьющимися золотистыми локонами, с глазами, полузакрытыми опущенными веками, и затененным, обращенным внутрь себя взглядом предвещает более поздние образы Моралеса. Художник передал состояние внутренней сосредоточенности Марии, хотя и далекое от специфического психологизма картин последующего периода с изображением «Богоматери с Младенцем». Не теряя своей тонко нюансированной духовности, образ обретает подлинно монументальное звучание.

Уравновешенная гармоничная геометрически выверенная композиция, правильные пропорции фигур, идеализированные формы которых переданы при помощи мягкой светотени, безукоризненно точный рисунок являются важными особенностями картины Моралеса, еще далекой от сознательных искажений пропорций и деформаций, присущих его последующему творчеству. В художественном языке произведения нашло отражение значительное влияние итальянской ренессансной

живописи, творчества Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, их учеников и последователей. Утонченная живописная техника, вкус к тонкой проработке деталей и некоторые другие особенности говорят о влиянии нидерландской художественной традиции.

В этом произведении Моралес предстает полностью сформировавшимся художником, вполне достойным той славы, которой он пользовался в 1540-е годы. «Богоматерь с иволгой» по внутреннему содержанию отличается от работ живописца последующих десятилетий. Картина была написана год спустя после открытия Тридентского собора (1545), однако решение сюжета в ранний период творчества отличает более свободная трактовка, не связанная со строгими требованиями религиозной ортодоксии. Впоследствии церковная цензура исключит тему из репертуара художников, которые имеют обыкновение «изображать Младенца Иисуса, наподобие других мальчиков, играющим с птичкой, держа ее привязанной за нитку. Но эта живопись с большим основанием не нравится людям с ученым суждением»²⁵. Вместе с тем, уже в этом произведении проявляются многие черты живописного стиля Моралеса, а характер трактовки пейзажа отличает некоторая условность и отвлеченность. После 1546 г. эстремадурский мастер никогда не возвращался к подобной тематике.

Основная часть наследия Моралеса раннего периода не сохранилась либо не выявлена в музейных и частных собраниях. Исследователи датируют концом 1540-х — серединой 1550-х годов три картины «Богоматерь с Младенцем и св. Иоанном ребенком» (Новый собор г. Саламанки; Музей Королевской Колегиаты г. Ронсесвальеса, картина, вероятно, была создана по заказу епископа Бадахоса Франсиско де Наварры (1545–1556); коллекция Ибарры г. Мадрида, работа мастерской) и несколько других произведений.

Среди произведений Моралеса выделяются три композиции для индивидуального поклонения с изображением «Богоматери, обучающей Младенца письму» (к. 1540-х — 1555, Музей Академии Изящных Искусств Сан Карлос г. Мехико; Фонд-архив герцогов де Медина Сидония в г. Санлукар де Баррамеда; частная коллекция, Великобритания). Эти картины, написанные на сюжет, редкий в испанской живописи, яркие свидетельства леонардовского влияния в творчестве испанского мастера. На картине из музея Академии Сан Карлос г. Мехико юная Богоматерь в зеленовато-розовом платье и сине-зеленом плаще изображена на темном фоне. Дева слегка склонила голову с длинными вьющимися волосами к Младенцу, сидящему на небольшом возвышении, покрытом зеленой скатертью, обнимая Его одной рукой, а другой поддерживая раскрытую книгу, в которой Иисусом написано: «М 2 10 1». Эта надпись отсылает к стиху из Евангелия от Матфея, повествующего о посещении волхвов: «Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариєю, Матерью Его...» [Мф., 2: 10, 11; 30, р. 288]²⁶. Картина из коллекции герцогов де Медина Сидония (рис. 5), отличающаяся незначи-

²⁵ «... pintar al Niño Jesús, que, a la manera de los demás muchachos, está jugando con un pajarillo, teñéndolo atado de un hilo. Peo esta pintura ha desagradado a los hombres de mejor juicio, y con mucha razón» [Цит. по: 30, р. 117].

²⁶ Фернандо Мариас, напротив, считал, что надпись на картине связана с цитатой из Евангелия от Марка: «Но чтобы вы знали, что Сын Человеческий имеет власть на земле прощать грехи...» [Мк., 2: 10; 34, р. 22].



Рис. 5. Луис де Моралес «Богоматерь, обучающая Младенца письму». Конец 1540-х — 1555 гг. Фонд-архив герцогов де Медина Сидония, г. Санлукар де Баррамеда. Дерево, темпера, масло. 56,5 × 42,5 см

тельными деталями и размером, указывает на другой стих из Евангелия от Матфея: «Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим» [Мф., 11:29; 30, р. 182]. Надписи на картинах Моралеса играют важную роль. Используя их, художник усиливает теологический аспект произведения и подчеркивает спасительную роль Христа. Они должны были вызывать у человека рефлексию, заложенную в образе, и, вероятно, были выполнены по указаниям заказчиков.

Большинство из рассмотренных выше сюжетов произведений, исполненных Моралесом в 1540–1550-е годы, в последующем творчестве мастера исчезают. В работах живописца последующих десятилетий будут преобладать драматические события Страстей Христовых. В этом можно видеть влияние на художника духовной культуры Испании XVI столетия, личностей его заказчиков, в первую очередь, выдающихся церковных деятелей, епископов Бадахоса, а также представителей высшей аристократии, в том числе, графов де Ферия, сыгравших важную роль в распространении религиозных идей того времени. Они направили творчество Луиса де Моралеса к животрепещущим темам эпохи Контрреформации, нашедшим в его искусстве одно из самых глубоких выражений.

Литература

1. *Kalúguina E.* Los condes de Feria y el período inicial de la creación artística de Luis de Morales (1546–1548) // *Lecturas Cervantinas* 2005. San Petersburgo: Fundación Cervantes de San Petersburgo, 2007. P. 178–191.
2. *Rodríguez — Moñino A.* Primeras actividades pictóricas del Divino Morales (1546–1558) // *Alcántara*. Año V. Número 16. 28 de Febrero. 1949. Cáceres: Diputación provincial de Cáceres. Servicios Culturales. P. 3–9.
3. *Bäcksbäcka I.* Luis de Morales. Societas Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum XXXI. Helsinki — Helsingfors: Paavo Heinon Kirjapaino, 1962. 366 p.
4. *Gaya Nuño J. A.* Luis de Morales. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961. 46 p.
5. *Solís Rodríguez C.* Luis de Morales. Nuevas aportaciones documentales // *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 1977. T. XXXIII. Número 3. 571–652 p.; Luis de Morales. (Continuación) // *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 1978. T. XXXIV. Número 1. P. 49–137.
6. *Ponz A.* Viaje de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Madrid: Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. MDCCLXXVIII. T. VII. 240 p. T. VIII. 246 p.
7. *Haro A. L. de.* Nobiliario Genealogico de los reyes y títulos de España. II tomos. Madrid: por Luis Sanchez Impreffor Real. M. DC. XXII. Primera parte. 600 p.
8. *Valencia Rodríguez J. M.* El poder señorial en la edad moderna: la casa de Feria (siglos XVI y XVII). II tomos. Badajóz: Diputación de Badajóz, departamento de publicaciones, 2010. Tomo I. 583 p.
9. *Перес де Има Х.* Повесть о Сергú и Абенсеррахах, мавританских рыцарях из Гранады / пер. с исп. А. Э. Сиповича; прим. Н. И. Балашова, А. Э. Сиповича. М.: Наука, 1981. 288 с.
10. *Trapero M.* El romance río verde, río verde. Sus problemas históricas y literarios y su especial relación con canarias // *Anuario de estudios atlánticos*. Num. 37. 1991. P. 207–237.
11. *Jereczek Br.* Louis de Grenade, disciple de Jean d'Avila. Fonténay-le-Compte: imprim Lussaud, 1971. 501 p.
12. *Sandoval Prudencio de.* Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V. Maximo, fortissimo, Rey Catholico de España, y de las Indias, iflas y Tierra Firme del Mar Oceano, & c. II Tomos. En Amberes: Por Geronymo Verdussen, Impressor, y Mercader de Libros, 1681. Segunda parte. 674 p.
13. *Morel-Fatio A.* Les «Coplas» de Gallegos // *Bulletin Hispanique*. Tome 3. № 1. 1901. P. 17–34.
14. *Ávila Juan de.* Epistolario espiritual. Ed. y notas de don Vicente García de Diego, Madrid: Espasa — Calpe, 1962. 255 p.
15. *Granada Luis de, fray.* Vida del venerable maestro Juan de Ávila. Buenos Aires — México: Espasa Calpe, 1953. 147 p.
16. *Rubio Masa C. J.* El mecenazgo artístico de la casa ducal de Feria. Mérida-Zafra: Editora regional de Extremadura, 2001. 440 p.
17. *Muñoz L.* Vida y Virtudes del V. Varon el P. M. Fr. Luís de Granada de la Orden de Santo Domingo. Madrid: M. Martín, 1771. 526 p.
18. *Roa Martino de.* Vita di D. Anna Ponce de Leon che fu Contessa di Feria, E pofcia Monica nel Conuento di S. Chiara nella Città di Montilla Diocefi di Cordova, E chiamofsi Svor Anna Della Croce. Scritta in Spagnuolo dal P. Martino de Roa della Compagnia di Giesù. E Da F. Giovanni di S. Diego, Villalon Laico Franncefcano della Prouincia d'Andaluzia, come Procuratore della Beatificazione, e Canonizzazione della medefima Serua di Dio, Fatta Trafportar' in Italiano. Con l'aggiunta dello stato della Cauja, e de' Decreti à quefto effetto ottenuti. In Roma: per Michele Hercole, 1666. 171 p.
19. *Enciclopedia universal ilustrada europea-americana.* En 70 tomos. Barcelona: Hijos de J. Espasa, Editores. 1924. T. XXIII. 1640 p.
20. *Additions au Memorial de la vie chrestienne ou il est traité de la perfection de l'amour de Dieu et des principaux mysteres de la vie de nostre Sauveur.* Composéé en espagnol par le R. P. Lovis de Grenade, de l'Ordre de S. Dominique... A Paris: Chez Pierre le Petit, Impr. & Libr. Ordinaire du Roy, M. DC. LXII. 912 p.
21. *Grenade Lovis de.* F. La vie du reverend pere maistre Jean Avila, prestre seculier. Composéé en Espagnol par le Reverend Père F. Lovis de Grenade Religieux de l'Ordre de Saint Dominique, Et traduite nouvellement en François par un Père de la Compagnie de Iesus. A Paris: Chez la Veuve Jeann Camvsat, M. DC. XLI. (1641). 240 p.
22. *Abellán José Luís.* Historia crítica del pensamiento español. En 4 tomos. Tomo II. La Edad de Oro (Siglo XVI). 2-a edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1986. 698 p.

23. *Фома Кемпийский*. О подражании Христу. // Богословие в культуре средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. С. 227–383.
24. *Esquerda Bifet J.* Diccionario de San Juan de Avila, Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1999. 976 p.
25. *Granada Luis de*. De la oración y consideración: Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada con un prólogo y la vida del autor, por Don Jose Joaquin de Mora. Tomo segundo // Biblioteca de autores españoles. T. VIII. Madrid: Imprenta de la publicidad á cargo de D. M. Rivadeneyra, 1848. 615 p.
26. *González García J. L.* La sombra de Dios: Imitatio Christi y contrición en la piedad privada de Felipe II // Felipe II. Un príncipe del Renacimiento. El catálogo de la exposición en el Museo Nacional del Prado. 13 de octubre de 1998 — 10 de enero de 1999. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. P. 185–201.
27. *Mélida J. R.* Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz. (1907–1910). Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925–26. — 3 Vols. (467; 488; 334 b/n pags). T. II. 488 p.
28. *Covarsí Yusta A.* Extremadura artística: el convento de Santa Clara de Zafra. Noticias de una pintura de Luis de Morales. La huella marxista // Revista de Estudios Extremeños, Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 1936. T. X. Número 2. P. 143–156.
29. *Serrera J. M.* «Una Virgen con el Niño» de Luis de Morales // Archivo español de arte, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Centro de Estudios Históricos, 1978, Tomo 51, número 202. P. 181–183.
30. *Solís Rodríguez, Carmelo*. Luis de Morales. Badajoz: Fundación Caja de Badajoz, 1999. 427 p.
31. *Trapier Elizabeth du Gué*. Luis de Morales and leonardesque influences in Spain. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1953. 53 p.
32. *Granado Bellido A.* El Audi, filia de San Juan de Ávila y una carta de San Jerónimo // Isidorianum. Sevilla: Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, 2009. Vol. XVIII, número 35. P. 9–18.
31. *Solís Rodríguez C.* San Jerónimo en la obra de Luis de Morales // IV Simposio Bíblico de la Fundación Bíblica Española sobre “El Arte y la Literatura en la Biblia”. Pamplona, 1997 (en prensa).
32. *Díaz Padron M.* Cuatro tablas del Renacimiento español identificadas en el Museo Diocesano de Palencia: Pedro Berruguete, Antonio Vázquez, El maestro Beceril y el divino Morales // Goya, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2003. Número 292. P. 28–34.
33. *Калугина Е. О.* Св. Иероним Луиса де Моралеса (1509–1586) ? из ретабло церкви св. Мартина Пласенсии // Университетский историк: Альманах. Вып. 11. Искусство Испании XV–XVIII веков (в рамках культурной программы «Год Испании в России 2011») / под ред. А. В. Морозовой. СПб.: Исторический факультет С.-Петербур. гос. ун-та, 2012. С. 33–44.
34. *Mariás Franco F.* Luis de Morales «El Divino» // Cuadernos de Arte Español. Tomo 68, Madrid: Historia 16, 1992. 31 p.

Статья поступила в редакцию 2 октября 2013 г.

Контактная информация

Калугина Елена Октябрьевна — старший научный сотрудник; elena-kalugina@mail.ru

Kalugina Yelena O. — Senior researcher; elena-kalugina@mail.ru