

# El legado indirecto: dos nuevas obras de Francisco Morales en el haber de los Padres Redentoristas de Granada

The indirect legacy: two new works by Francisco Morales belonging to the Redemptorist Fathers in Granada

Díaz Gómez, José Antonio\*

Fecha de terminación: octubre de 2015

Fecha de aceptación: diciembre de 2015

## RESUMEN

La singularidad de dos nuevas obras halladas entre los fondos de la Comunidad del Perpetuo Socorro de Granada y firmadas por su autor, permiten engrosar el escueto catálogo de trabajos conocidos hasta el momento del barrista Francisco Morales y profundizar en el conocimiento de su personalidad creativa, con la revelación de una dignidad polifacética, que va más allá del campo de la escultura, y una genial proyección dentro del ámbito de la considerada como última Escuela Granadina.

**Palabras clave:** Escultura romántica; Pintura romántica

**Identificadores:** Morales y González, Francisco; Escuela de Bellas Artes; Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro

**Topónimos:** Granada

**Periodo:** Siglo 19

## ABSTRACT

This paper presents two new works signed by Francisco de Morales belonging to the Community of Perpetual Help in Granada. These two additions to his oeuvre make it possible to deepen in the creative personality of the artist, revealing a versatility that goes much further than sculpture and demonstrating his great projection in the so called last School of Granada.

**Key words:** Romantic sculpture; Romantic painting

**Identifiers:** Morales y González, Francisco; School of Fine Arts; Sanctuary of Our Lady of Perpetual Help

**Place names:** Granada

**Period:** 19<sup>th</sup> century

\* Grupo de investigación HUM-362. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. E-mail: joadiaz@correo.ugr.es.

En numerosas ocasiones, ese no siempre grato elenco de sorpresas que depara la investigación histórico-artística brinda la oportunidad de conocer y reconocer la importancia decisiva que la producción de un artista ha ejercido en la evolución del arte local. El escultor Francisco Morales y González (1845-1908) se presenta ante la historiografía contemporánea como uno de esos personajes fundamentales que, pese a serlo, su nombre hoy pasaría ciertamente desapercibido de no haber sido hallado en el candelero de una de las imágenes marianas más populares y veneradas de la Semana Santa granadina en 1991<sup>1</sup>. Tal y como señala el profesor Juan Jesús López-Guadalupe en sus *Imágenes elocuentes*, a Francisco Morales le tocó tras su muerte en 1908, como a tantos a través de los siglos, ser víctima de ese afán “atribucionista” de principios del siglo XX que, cuantas obras de calidad catalogaba, no recurría sino a otorgárselas a los grandes nombres entonces reconocidos de la Escuela de Escultura granadina<sup>2</sup>. Así, esta última talla que se mencionaba, la de la *Virgen de la Misericordia Coronada*, era una de tantas obras de imaginería que la erudición desacertada atribuía nada menos que a José de Mora hasta el momento del señalado hallazgo<sup>3</sup>.

Quizá por ello y pese a quedar su firma manifiestamente clara en cuantas piezas producía, el buen nombre de Morales no transmitía a los poseedores de éstas más que indiferencia ante un sello del que hoy se muestran orgullosos y sabedores de custodiar un trabajo de mérito dentro del campo de la escultura granadina decimonónica. A este cambio de parecer es al que ha sido posible asistir cuando, dentro de los trabajos de investigación sobre la historia y el patrimonio de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Granada, eran desentrañados los secretos que la comunidad de Padres Redentoristas del actual Santuario del Perpetuo Socorro conservaba escondidos entre sábanas y gruesas capas de polvo, que no de pátina. Es una de las dependencias colindantes al templo la destinada a trastero de todos aquellos bienes muebles, de mayor o menor interés, de que las premisas ideológicas postconciliares motivaron a desprenderse en aras de una mayor muestra de austeridad, pobreza y autenticidad evangélicas. Unos supuestos que parecían implicar necesariamente una ruptura radical con la grandilocuente ostentación del Barroco local y sus muestras derivadas.

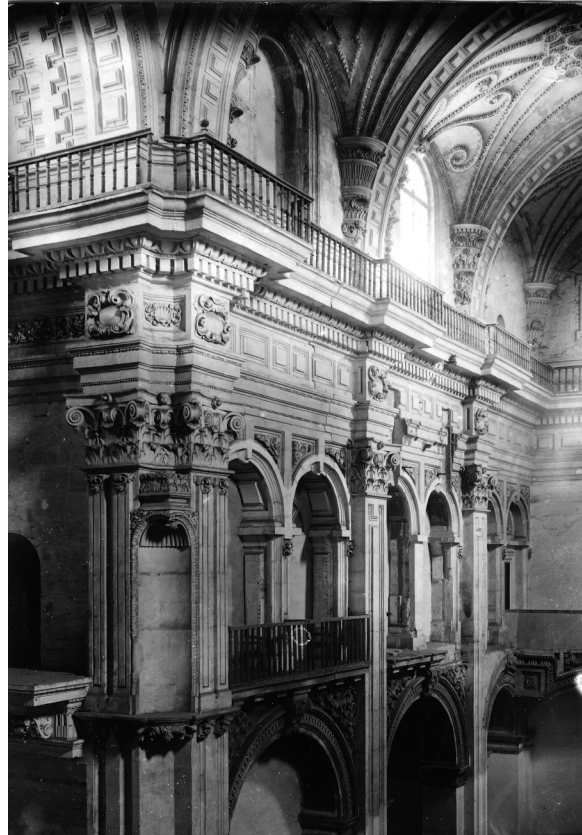
Tal es la historia reciente de las dos piezas que ocuparán nuestra atención en las páginas inmediatas, aunque se hace preciso romper una lanza a favor de la nueva sensibilización respecto al patrimonio de las congregaciones que actualmente se difunde. Así, es necesario evidenciar el modo en que, tras poner el nuevo hallazgo en conocimiento de los responsables correspondientes, fueron emprendidas las medidas oportunas para llevar a cabo el proceso de restauración y conservación de ambas obras.

La primera sobre que se detendrá la atención de estas páginas se trata de un *Cristo Crucificado* de pequeño formato, el cual supone la única obra de esta tipología que por el momento es conocida dentro del exiguo catálogo de Francisco Morales. Por su parte, igualmente novedosa se nos presenta la segunda pieza sobre que se detendrá el presente análisis crítico, con no conocerse actualmente ninguna otra obra pictórica del mismo. Es por ello que, a pesar de no constituirse como un trabajo de originalidad sobresaliente, el lienzo de la *Inmaculada Concepción* supone todo un hito dentro del estudio de la obra de esta insigne personalidad creadora.

Todo indica que, a la llegada de la comunidad redentorista en 1913 al complejo edilicio que otrora fuese de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, ambas dos piezas a tratar, escultura y pintura, ya se encontraban allí<sup>4</sup>. El Oratorio de Nuestra Señora de los Dolores — que contase como notable titular con la genial talla de la *Soledad* de José de Mora, hoy en la Parroquia de Santa Ana— vive sus horas bajas a partir de los primeros meses de 1836 con la disolución de la congregación oratoriana y la consiguiente dispersión de sus bienes al paso de las medidas desamortizadoras decretadas por el Gobierno liberal<sup>5</sup>. Tras pretenderse su propiedad para usos militares y penitenciarios, por los que pasó transitoriamente, el 19 de marzo de 1843 recae su posesión a través de pública subasta en la figura del General y Diputado en Cortes, José Pareja Martos. Será él quien se encargará de llevar a cabo la política de supresión de símbolos religiosos en el recinto, rentando el espacio conventual para viviendas de alquiler, la construcción de una gran casa solariega propia y la instalación de un salón de baile para la sociedad burguesa, al tiempo que destinó la iglesia como espacio para establos, almacenes y su despacho personal que ubicaría en la nave de la Epístola<sup>6</sup>.

Heredado el complejo arquitectónico en 1870

por su yerno y Presidente de la Diputación Provincial, Mariano Fernández Sánchez-Puerta, será este último quien muestre el firme propósito de destinarlo a un uso de mayor envergadura y dignidad. Tanto es así que, en 1888, desahuciada la Escuela Provincial de Bellas Artes de su sede en el antiguo Convento de Santa Cruz la Real, que pasaba ahora a destinarse para usos militares, recibirá la oferta de la Diputación Provincial para iniciar el próximo curso académico en las instalaciones del Exconvento de San Felipe<sup>7</sup>. Entre sus muros y durante el bienio académico 1889-1891 transcurriría buena parte de la formación artística de grandes personalidades de la última Escuela Granadina. Entre ellas se concitan nombres tales como Manuel Arroyo Fernández, José Navas Parejo o Pablo Loyzaga, quienes desarrollarían sus primeras trazas profesionales bajo el auspicio docente de don Francisco Mariño Peñalver en talla, don Manuel Gómez Moreno en dibujo y pintura, o don Francisco Morales y González como profesor de modelado y vaciado decorativo<sup>8</sup>.



1. Escuela Provincial de Bellas Artes (*ex-Oratorio de San Felipe Neri*). h. 1889-1891. Instituto Gómez-Moreno. Es la única fotografía conocida de esta etapa, en la que puede apreciarse la nave de la epístola, en la que Morales tenía su despacho e impartía clases de vaciado.

En opinión de todos ellos y durante este periodo, la dinámica de clases discurría en el interior de una auténtica «joya del arte»<sup>9</sup>, especialmente sensible para Morales, quien tenía su despacho e impartía sus clases en la tribuna y capillas del lado de la Epístola; aquellas mismas que el general Pareja Martos había remodelado como despacho particular y sala de recepciones (fig. 1). Sin que consten mayores señas en la documentación conservada, quizá fuese para este espacio académico para el que Francisco Morales destinase la pequeña escultura de Cristo crucificado y el lienzo inmaculista, realizados y firmados por él mismo y que ocupan estas páginas. No obstante, no debieron ser piezas especialmente estimadas por el artista sino tal vez como dentro de una producción más en el ámbito de su cotidianeidad docente. Asimismo, siendo ambas de pequeño formato, al decretarse el desalojo inmediato del recinto en 1891 por el Gobierno Civil a causa de su avanzado estado de deterioro<sup>10</sup>, ambos trabajos se ven abocados al destino de esas piezas, sin importancia en aquel momento, que la Escuela de Bellas Artes deja atrás con su marcha. Con todo, quizá de no ser por haber quedado olvidadas en los muros del viejo y ruinoso templo oratoriano, a día de hoy no se daría la oportunidad de conocerlas y avanzar un paso más en el estudio de la vida y obra de don Francisco Morales, tan injustamente minusvaloradas. Por lo tanto, procedemos a continuación al acometimiento de su análisis crítico, el cual nos llevará a profundizar, en mayor o menor medida, cómo se desarrolló la personalidad de Morales dentro de la última Escuela Granadina.

#### EL BREVE COMPENDIO DE LA TRADICIÓN ESCULTÓRICA GRANADINA EN TORNO A LA MUERTE DE CRISTO EN UN CRUCIFICADO DE PEQUEÑO FORMATO

La segunda mitad del siglo XIX en la que Francisco Morales y González es educado y formado, en cuanto al campo de la historiografía artística se refiere, se caracteriza por una comprensión reducida del ámbito escultórico granadino. El mismo queda por completo centrado en el elenco de artistas principales comprendidos desde el momento de la Reconquista hasta la muerte de Alonso Cano en 1667, siendo este último aquel considerado como la única cumbre concebible de esa misma Escuela Granadina de Escultura. De facto, Morales recibe e imparte clases magistrales con altas personalidades ya citadas, que en sus investigaciones atribuirán a la genial gubia canesca multitud de obras muy posteriores correspondientes a la producción de los Mora y sus sucesores artísticos, quienes no verán la revalorización de sus personalidades hasta bien entrado el primer tercio del siglo XX<sup>11</sup>.

A todo ello, se hace preciso sumar la realidad innegable con que el clasicismo romántico y costumbrista del XIX extiende un gusto generalizado más deleitable con la pintura que con la escultura. Es por ello que los trabajos de este último tipo se van a ocupar principalmente de monumentos conmemorativos u ornamentación arquitectónica y funeraria. De hecho, a Francisco Morales lo hallaremos en su primer gran trabajo colaborando con su maestro y suegro Miguel Marín Torres en la realización del *Monumento a Mariana Pineda* a finales de la década de los sesenta<sup>12</sup>. Será de él de quien precisamente Morales adoptará una particular inclinación por la praxis escultórica en pequeño formato tallada en madera y, sobre todo, modelada en barro, campo en el que ambos su-

pieron crear exquisitos tipos costumbristas que hoy comparten el tan castizo espacio expositivo del *Museo Casa de los Tiros*.

En consecuencia, Morales hará gala en su producción de una versatilidad propia de su tiempo y en la cual los encargos de orden sacro menudearán, al depender en todo momento de las posibilidades adquisitivas de las órdenes religiosas y congregaciones de fieles. Este tipo de corporaciones experimentaban una transitoria resurrección con la nueva imposición del catolicismo social durante la Restauración Borbónica<sup>13</sup>, un catolicismo ciertamente más asentado en el sentimiento y la tradición que en la convicción. Tanto es así que, a lo largo del siglo XIX, la creación artística de orden sacro entrará en una franca decadencia, generalizada prácticamente en toda Europa, bajo el trasiego de varias generaciones de artistas que, incapaces de asumir la indefinición de la crítica de arte nacional, así como tampoco de reformular el género sacro, dentro de este ámbito acabaron por replicar una y otra vez a los grandes maestros del pasado<sup>14</sup>. De igual manera sucederá con los planteamientos de un Francisco Morales formado en tal tesitura, de modo que en sus creaciones más alabadas lo único que habrá hecho será copiar a Mena, Cano o Mora<sup>15</sup>. De la mayor parte de este tipo de trabajos ejecutados por Francisco Morales, llevados a cabo en el seno del auge del ideario neocatólico en las artes<sup>16</sup>, apenas se tiene más noticia que la de su factura, pues si no fueron encargados por particulares pronto pasarían a formar parte de sus colecciones privadas tras ser expuestos en pingües exposiciones nacionales. Sin embargo, en algún momento supusieron destacables hitos dentro de la escultura que se practicaba en la España de la segunda mitad del XIX, de lo que don Francisco de Paula Valladar y Serrano nos da noticia en el número 39 de la revista *La Alhambra*, a tenor de la realización de una talla de *San Francisco de Paula* por nuestro escultor (fig. 2):

«D. Francisco Morales González es un inspirado artista que honra la historia contemporánea de la escultura granadina. Sus obras van abriéndose paso en España, y en verdad que hay razón sobrada para ello... Hay en el expresivo y severo rostro de la escultura esos rasgos admirables... que traen á la memoria el recuerdo del famoso Cano... Como artista ilustrado que es, no comete esos



**San Francisco de Paula**  
(Estatueta en madera de D. Franc.<sup>o</sup> Morales)  
Dibujo inédito del mismo

2. *San Francisco de Paula*. Dibujo realizado por Francisco Morales y publicado en: VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Alrededor de la “Exposición Alonso Cano”...», pp. 546-547.



3. *Cristo crucificado* [detalle] Francisco Morales y González. 1889-1891. Talla en madera. Santuario del Perpetuo Socorro de Granada, Capilla de la Comunidad. (Fotografía de José Antonio Díaz Gómez).

errores históricos que tan frecuentes eran en antiguos maestros y que hoy se notan y no poco...»<sup>17</sup>.

Por lo tanto, dentro de lo limitada que pudiera ser en aquel momento la ejecución de imaginería sacra tradicional, por supuesto inmersa aún en el barroquismo de la España del XVII y XVIII, era Morales una personalidad destacada y que despertaba interés no sólo porque actualizaba los logros de los grandes maestros que le precedieron, sino porque además aportaba a la imaginería barroca ápices de racionalización moderna, con la supresión de falsos históricos. Este aspecto será ciertamente la nota predominante dentro de las nuevas creaciones de arte sacro durante la mayor parte de

esta centuria, con la praxis de una pintura y escultura religiosas que, a causa de la inercia del siglo, se miraban más en lo histórico que en lo metafísico. Así es que todo este cúmulo de connotaciones que venimos enumerando se encuentra condensado en la fisionomía del *Crucificado* que hoy obra en poder de los Padres Redentoristas de Granada<sup>18</sup> (fig. 3).

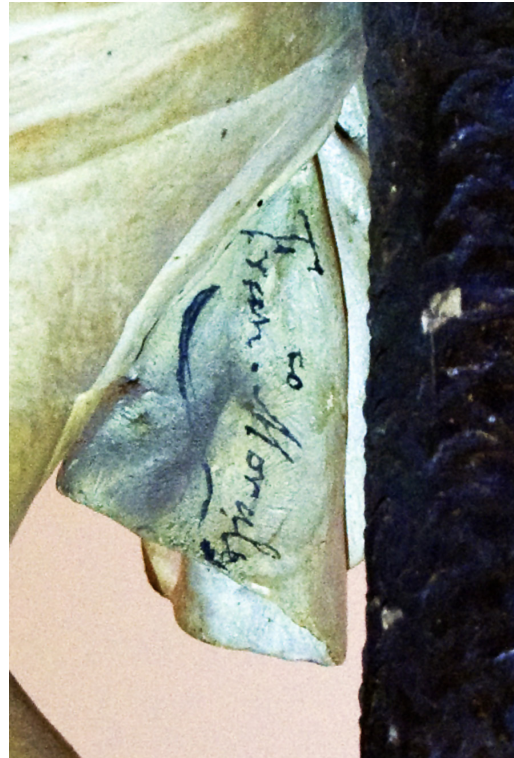
Quizá pueda plantearse este trabajo de envergadura menuda de acuerdo con esta idea y a modo de compendio que la sostenga, puesto que, lamentablemente, las dos esculturas de gran formato más conocidas de Morales, *San Cecilio* y la *Virgen de la Misericordia Coronada* a día de hoy se encuentran notablemente transformadas. Ello obedece a los diversos procesos de retallado a que han sido sometidas tras los dos terribles incendios sufridos por la Parroquia de San Cecilio en la segunda mitad del siglo XX<sup>19</sup>. Mayor suerte han corrido, aunque sin quedar cercanas a la mirada del interesado, las efigies que el mismo realizase de *San Gregorio de Elvira* (1887) para el cenobio homónimo y hoy en la clausura del Convento de la Piedad, junto con la de *San Pompilio María Pirrotti* (1890) para la iglesia de San José de Calasanz<sup>20</sup>. Tampoco conocemos actualmente producción cristífera alguna en la escultura de Morales que nos permita establecer una comparación directa, aunque don Francisco de Paula Valladar y Serrano menciona la realización de «un hermoso *“Cristo Crucificado”* que guarda como preciada reliquia uno de los grandes y verdaderos amigos del artista: el inteligentísimo médico, artista y escritor Pepe Paso»<sup>21</sup>. Se trataría de una talla en madera y al parecer también de pequeño formato, como era común en la producción de Morales, de la que no tenemos mayor noticia. Mas, pese a todo, los modelos quedan perfectamente claros.

En este pequeño Cristo crucificado, Morales ha trabajado a la perfección hasta el último detalle. En primer lugar, la apostura del crucifijo se mira en los grandes crucificados de Pablo de Rojas y su círculo que se yerguen como hitos principalísimos de entre los templos granadinos<sup>22</sup>. Se trata de un trabajo anatómico de reducida carga patética, que busca el giro de la cabeza inerte y caída sobre el costado derecho para mostrar el rostro de una muerte inocente; que coloca el cuerpo con grácil

contraposto clasicista sobre la cruz, como si de un elemento ingrávido se tratase. La labor de Morales como escultor anatómico de la Facultad de Medicina<sup>23</sup> nos hace descartar que pudiese acometer la talla desde la omisión ignorante, antes bien desde la idealización tomada de un docto conocimiento de la escultura propia del clasicismo barroco granadino.

Empero, el *Crucificado* que nos ocupa no presenta la clara definición de rasgos que evidencia en los tipos masculinos de Rojas el volumen de la musculatura o los estragos de la muerte agónica (fig. 4). La estética anatómica y la policromía final, contradictoriamente viva para tratarse de un Cristo muerto, se tornan aquí suavizadas, dulcificadas, más semejantes a la impronta de un varón consumido por el trasiego vital que a la de un vigoroso héroe divino. Así también la disposición de la anatomía, que puede semejar endeble, no actúa en detrimento de la firme expresividad de un rostro exánime que sigue el modelo más idealizado de Cano antes que el riguroso gesto mortecino de Rojas, de quien sí escoge nuevamente la disposición ampulosa y elegante del perizoma, con una caída uniforme hacia la izquierda, al tiempo que juega con la profundidad del doblez sobre la cuerda y el ampuloso nudo sobre la cadera derecha. La presencia de regueros de sangre y hematomas se reduce a los elementos estrictamente evangélicos, es decir, a los orificios de los clavos, las rodillas ajadas, la llaga del costado, la mejilla golpeada y la frente espinada, haciéndose más extensa la sanguinolencia en la parte posterior, de acuerdo igualmente con el pasaje evangélico de la flagelación.

Con todo y en lo que al rostro se refiere, éste hace gala de una serenidad que le lleva a rozar la inexpressión, afortunadamente sin alcanzarla, como se trasluce en la trágica deformación de la boca entreabierta, y que nos hace apartar la mirada de Alonso Cano en este sentido. Se encierra aquí una expresión facial que, unida a la definición menos preocupada de cabellos y barba, antes que a los tipos masculinos de las obras de gran formato de Morales, nos sugiere la semejanza con los modelados costumbristas de menor formato, existiendo una similitud más que notable en cuanto a expresión y rasgos con respecto al *Buscador de oro* (1884) custodiado en la *Casa de los Tiros*. Sin duda, el mayor pronunciamiento del triángulo invertido que conforma la caída de los brazos respecto del *patibulum* se corresponde con aquel que empieza a trazarse en esta tipología escultórica a partir de los Mora, al igual que la disposición asimétrica de la cabellera, pese a lo



4. *Cristo crucificado* [firma del autor]. Francisco Morales y González. 1889-1891. Talla en madera. Santuario del Perpetuo Socorro de Granada, Capilla de la Comunidad. (Fotografía de José Antonio Díaz Gómez).



5. *Cristo crucificado*. Francisco Morales y González. 1889-1891. Talla en madera. Santuario del Perpetuo Socorro de Granada, Capilla de la Comunidad. (Fotografía de José Antonio Díaz Gómez).

cual, para dibujar el rostro Morales se comporta como hijo de su tiempo. La atemporalidad y equilibrio de aquellos nos llevan igualmente a fijarnos en las premisas neoclásicas con que inunda y trata de transformar la imaginaria granadina varias décadas antes el ingenio de Manuel González (1765-1848), a cuyos grupos de la *Santísima Trinidad* de la Catedral de Granada o del *Buen Pastor* en el Oratorio gaditano de la Santa Cueva y la iglesia de San Francisco de Tarifa<sup>24</sup>, nos lleva a establecer asimismo la comparativa a causa de un similar tratamiento de rasgos faciales ciertamente idealizados y casi atemporales.

La estructura de manos y pies, así como la presencia de restos de pelo natural en las pestañas, nos indican que no nos encontramos ante un trabajo casual, sino hecho a conciencia para un encargo que quizá nunca llegó a entregarse. Así nos lo confirma la presencia intencionada de la firma del autor en el registro interior de la caída del nudo del perizoma que, aunque sin fecha adjunta, nos permite situarlo a comienzos de la década de los noventa de la centuria decimonónica. Por su parte, la preocupación por la perfección de rasgos, unida al tamaño y al elemento de la cruz arbórea, tan común en la iconografía que completaba las espalderas de los púlpitos, asimismo nos lleva a pensar en su posible realización con ese fin no llegado a acometer finalmente (fig. 5).

## FORMALISMO BARROCO Y EXPRESIÓN CLASICISTA EN LA ÚNICA PINTURA CONOCIDA HASTA EL MOMENTO DE FRANCISCO MORALES

Con menor claridad se nos presenta la finalidad con que pudo estar realizado el pequeño lienzo de la *Inmaculada Concepción* que a continuación nos ocupará y que quizás no sea muy diversa de la del fruto de un mero rato de recreo personal<sup>25</sup>. Al sostenimiento de esta conclusión nos mueven igualmente dos factores, de los que el primero de ellos se corresponde con la excesiva planitud y monotonía tonal de la capa pictórica, como si se tratase de un trabajo carente de exigencias externas en cuanto a su configuración se refiere. Ello en nada se corresponde con los acusados contrastes tonales tomados del natural tan propios en los trabajos de otros pintores granadinos de la segunda mitad del XIX. Ni tan siquiera le es achacable en ese sentido correspondencia alguna con ningún estilo pictórico anterior, puesto que en definitiva se trata de una resolución del cromatismo algo torpe, si lo comparamos con la contrastada policromía de sus esculturas.



En segundo lugar, en la parte posterior del lienzo hallamos la firma de Morales, mas no dispuesta a la manera en que se repite en el resto de sus obras, sino con una impronta ciertamente arcaizante a la manera de los maestros del siglo XVII, e incluso sin figurar su nombre completo, tan sólo su apellido (fig. 6). Ante esta situación, surge fácilmente la controversia en cuanto se refiere a si es o no una obra realizada por Francisco Morales, máxime cuando hasta el momento no se conoce ningún otro trabajo realizado por él en este formato. Quizás el recurso más inmediato, siendo innegable por su configuración y formato del bastidor que se trata de una obra del XIX, sea el de su atribución a otros pintores coetáneos de Morales, como su colega en la Escuela Provincial de Bellas Artes, Manuel Ruiz Morales, o su alumno inmediato y afamado pintor, Francisco Ruiz Sánchez-Morales. Sin embargo, para las fechas en que estaría realizado nuestro lienzo, ambos dos presentaban ya una técnica original lo suficientemente avanzada y depurada como para no incurrir en los errores que se evidencian en este trabajo. A todo ello es preciso sumar que, tanto Manuel como Francisco, durante toda su trayectoria artística estuvieron entregados por completo al género más romántico y costumbrista, con lo que apenas les es reconocida incursión alguna dentro del género sacro, tan denostado dentro del pensamiento decimonónico más burgués y elitista. Igualmente descartada queda la figura de su hijo Miguel Morales Marín, de producción mucho más tardía y limitada al campo escultórico.

Una vez desechada la posibilidad de otra autoría por coincidencia de apellidos, surge inevitablemente un interrogante crucial: al no haber otros hitos pictóricos documentados de Morales, ¿existe alguna evidencia que delate a nuestro artista como incursor en este género? La respuesta nuevamente nos la da don Francisco de Paula Valladar en sus comentarios *Alrededor de la "Exposición Alonso Cano"*:

«Somos aquí olvidadizos con nuestros hombres ilustres; y aún más tardamos muchos años en hacerles justicia. Todavía no le corresponde seguramente ese homenaje al notable y muy inspirado artista D. Francisco Morales, a quien en vida adularon muchos y del que ahora apenas se acuerda una docena de personas; los que menos tuvieron que agradecerle... Mucho de lo que él había estudiado puede apreciarse en sus primorosas esculturas: en el admirable "San Francisco [de Paula]", cuya cabeza reproduce el precioso dibujo que publicamos,—dibujo inédito y de mano de Morales, que era un excelente dibujante y aún apreciablesimo pintor—...»<sup>26</sup>.

Como se ha podido comprobar hasta el momento, Valladar insiste una y otra vez en sus escritos sobre Morales en la gran admiración y seguimiento que éste último profesaba hacia la obra del genial Alonso Cano, aunque asimismo queda ya latente cómo este artista no sigue sólo la maestría canesca, sino que hace gala de un profundo conocimiento de la Escuela Granadina que le precedió. De hecho, en el dibujo original del *San Francisco de Paula* que publica por vez primera Valladar, más que a Cano sigue la trayectoria de los Mena que tanto trabajaron esta iconografía y que tan extraordinarias muestras de ella dejaron en Granada, hoy en la Parroquia de San Pedro y también entre los fondos patrimoniales del Ayuntamiento de la ciudad<sup>27</sup>.

En consecuencia, con ello y con responder a un rudo tipo masculino, el dibujo de san Francisco de Paula no nos es de especial utilidad para el análisis del lienzo de la *Inmaculada Concepción*, en el



6. *Inmaculada Concepción* [a la izquierda, firma del autor y a la derecha, detalle]. Francisco Morales y González. 1889-1891. Óleo sobre lienzo. Santuario del Perpetuo Socorro de Granada, Capilla de la Comunidad. (Fotografía de José Antonio Díaz Gómez).

que Morales no hace sino versionar a la versionada hasta la saciedad por los pintores decimonónicos *Inmaculada de El Escorial* de Bartolomé Esteban Murillo, que hoy se halla expuesta entre los muros de El Prado. Y ello pese a que, en los escasos ejemplos conocidos hasta el momento de Inmaculadas producidas por el ingenio de Francisco Morales, tales como la subastada en 2012 en la madrileña *Sala Retiro*, tallada en bulto redondo, replica fielmente el esquema iconográfico inmaculista dado por Alonso Cano para coronar el facistol del coro catedralicio de Granada (fig. 7).

Si un aspecto caracterizó a la pintura de tema religioso en España durante todo el siglo XIX, éste fue el del rotundo fracaso de los postulados puristas de los nazarenos, sucedido del afán por versionar, cuando no copiar, a los grandes nombres de la pintura barroca, especialmente a Murillo. Es así como el denominado *murillismo*<sup>28</sup> se convierte en la nota predominante en las paletas de unos pintores que hacían acopio de unos esquemas cargados de costumbrismo y tintes vaporosos, en aras de conseguir impregnar un misticismo y sentimiento religioso que eran incapaces de resolver por sí mismos. La sociedad burguesa española decimonónica se sabe capacitada para construir un futuro desde una perspectiva científico-filosófica, mas sin desprenderse de una tradición e instituciones religiosas que tienen más que ver con el pasado que con el presente.

De este modo, la Inmaculada que figura en el lienzo que es analizado, al igual que la realizada por Murillo hacia 1656, se presenta al modo hispalense de una joven muchacha vestida de blanco con el manto azul abierto de modo que sirva de trasfondo contrastado a la palidez de la efigie mariana, manos juntas en actitud orante y elevando la mirada al cielo, al tiempo que queda envuelta por una atmósfera nebulosa de la que emergen cabezas aladas de ángeles en la parte superior, mientras que aquellos otros tenantes de la figura de la Inmaculada, son representados de cuerpo entero sosteniendo los iconos letánicos de las rosas, el olivo, las azucenas o la palma triunfal. Con todo y a diferencia de Murillo, Morales ofrece un mayor volumen del juego de paños, así como un mayor despliegue y solidez de los pliegues internos, que lo acercan positivamente a su tiempo, con especial seguimiento



7. *Inmaculada Concepción*. Francisco Morales y González. 1845. Terracota policromada. Subastada el 20 de diciembre de 2012 en la Sala Retiro.

de la estela morfológica de las numerosísimas *Inmaculadas* del valenciano Mariano Salvador Maella. Se trata, pues, de un tratamiento de paños que puede apreciarse de la misma forma en el dibujo señalado de *San Francisco de Paula*, así como en las *Dolorosas* conservadas en talla o modelado (fig. 8).

Por su parte, la absoluta palidez de los colores también nos mueve a fijar nuestra atención en el predominio de tonalidades frías que preside los lienzos homónimos que Cano trazase para la capilla mayor y el oratorio de canónigos de la Catedral de Granada. Igualmente canesca resulta la disposición de los cabellos a modo de escueta composición de perfil cerrada, cuya única función es la de delimitar el rostro, a diferencia de lo que sucede en los trabajos de Murillo y otros artistas barrocos, donde la disposición del cabello cae ante la figura enriqueciendo el juego de volúmenes.

No obstante, Morales dota a la expresión facial de su *Inmaculada* de una mayor dulcificación y misticismo, con una mirada que, lejos de interactuar con el espectador, se pierde ensimismada y anhelante en la contemplación celeste. No se trata sino de un gesto tipo que será recurrente en las representaciones marianas de Morales del cariz que sea, ya se trate de un pasaje glorioso o de otro pasionista, tanto en este lienzo como en la *Dolorosa* del Museo de Bellas Artes de Granada o en la disposición primitiva del busto hasta la cadera que era en origen la *Virgen de la Misericordia Coronada*<sup>29</sup>. Dentro de un panorama en que quedaban agotadas las posibilidades para la representación religiosa, el recurso tipo de Morales

para representar la elevación espiritual será netamente *murillesco* y vendrá propiciado por el alzamiento del ademán facial. Nuestro artista replicará la disposición de un rostro encajado en un esquema completamente redondo y cuyo eje central lo conforma un característico tabique nasal de grueso perfil, y ello en una faz que al mismo tiempo es portadora de herencia barroca y de evocadora melancolía romántica, que así también encontraremos en el equilibrio clasicista de las *Soledades* y *Divinas Pastoras* del ya citado hito anterior y modelo, Manuel González.

## NOTAS CONCLUSIVAS

A través de la talla del *Cristo crucificado* y del lienzo de la *Inmaculada Concepción*, que hasta este instante permanecían inéditos y olvidados entre el fondo patrimonial dormido de la Comunidad de Padres Redentoristas de Granada, ha podido dilucidarse el modo en que la versatilidad practicada



8. Inmaculada Concepción. Francisco Morales y González. 1889-1891. Óleo sobre lienzo. Santuario del Perpetuo Socorro de Granada, Capilla de la Comunidad. (Fotografía de José Antonio Díaz Gómez)

por don Francisco Morales y González en su disciplina va más allá de la diversidad de géneros a que forzaban las corrientes ideológicas y nuevos gustos de las postrimerías del XIX, de manera que también alcanza a otros formatos y soportes, de entre los que el menos conocido en su haber es sin duda el pictórico.

En su trayectoria, Morales se comporta como sabio hijo de su tiempo, en cuanto al conocimiento y estudio de sus predecesores en la materia se refiere, aunque ceñido en buena medida por una contemporaneidad historiográfica granadina cegada por la gloria pretérita de Alonso Cano. A ello se suma la difícil consideración social y crítica general del arte español decimonónico, abanderadas de una complejidad ideológica de la que también participaban los artistas, viéndose por ello impedidos para avanzar en el tratamiento del tema religioso más allá de las glorias pretéritas o de las puntuales innovaciones que permitía el género histórico.

Algo similar sucederá con sus más aventajados pupilos, los ya citados a priori Navas y Loyzaga, quienes focalizarán igualmente sus trabajos en torno a José de Mora y Pedro de Mena. Aunque siempre estará presente el genio multidisciplinar de Cano y siempre será él, como señala Valladar, quien colme los anhelos artísticos y científicos de nuestro humano Morales, el cual aunará su personalidad con la del insigne Racionero, para aportarla sobre la piedra, la madera, el barro o el lienzo, aunque el modelo general venga predefinido por la mayor difusión de aquellos que cuentan con otra autoría. De este modo, a la traza base de afamadas creaciones de Rojas, Mena, Cano, Mora o

Murillo se añadirá el detalle decisivo y transformador del genio romántico con vocación ecléctica según Morales, quien escribirá su nombre como una de las últimas pingües personalidades de esta postrera Escuela Granadina de Escultura y Pintura.

## NOTAS

1. Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes Elocuentes*. Granada: Atrio, 2009, pp. 463-466.
2. *Ibidem*, pp. 455-462.
3. BONILLA CORNEJO, José Manuel. «Restauración de María Santísima de la Misericordia». *Gólgota* (Granada), 6 (1994), pp. 159-163.
4. Archivo de los Padres Redentoristas de Granada: Libro de Crónicas, T. 2, p. 353.
5. BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización*. Granada: Universidad, 1998, pp. 302-305.
6. Archivo Histórico Municipal de Granada: José Pareja Martos pide licencia para demoler dos casas en calle de San Juan de Dios, 1843. Legajo C.00003.0101.
7. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad, 1882 (facsimil), pp. 378-380.
8. Archivo Universitario de Granada: Memoria del estado de la Universidad Literaria de Granada en el curso de 1881 a 1882 y datos estadísticos de la enseñanza en los establecimientos del distrito. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1883, pp. 133-134 [C-045-059 (24)].
9. Archivo Histórico Municipal de Granada: *Documentación relativa al traslado de la Escuela Provincial de Bellas Artes al Exconvento de San Felipe*, 1889. Legajo 2268.
10. Archivo de la Real Academia de Ntra. Sra. de las Angustias: *Libros de Actas de la Junta de Gobierno*, T. 6, 01-03-1891.
11. Recuperada la figura de insignes escultores como José de Mora, José Risueño o Torcuato Ruiz del Peral, serán estos quienes, a su vez, protagonicen una nueva fiebre atribucionista de la mano de historiadores de la talla de don Antonio Gallego y Burín. Para ello, no hay más que acercarse a los extensos catálogos que para ellos confecciona en obras como: GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *José de Mora: su vida y su obra*. Granada: Universidad, 1988 (facsimil) y del mismo autor *Un escultor del siglo XVIII: Ruiz del Peral*. Granada: Facultad de Letras, 1936.
12. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El monumento a Mariana Pineda o el culto civil a la revolución moderna». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 39 (2008), pp. 93-112.
13. *Ibidem*, pp. 453-454.
14. ÁLVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 1 (1988), pp. 81-92.
15. De ello dará fiel testimonio la crónica del Centro Artístico y Literario de Granada, al celebrar el mérito de las diversas piezas que Morales presentaba a exposiciones y certámenes nacionales, tales como el *San Bruno* que realiza por encargo en 1886 y que no era más que una copia del tallado por José de Mora —entonces atribuido a Cano— para la Casa Prioral de la Cartuja de la Asunción, hoy en la sacristía de la misma: «En el estudio del escultor D. Francisco Morales, hemos tenido el gusto de ver estos días, entre otras obras de mérito, una copia en talla del célebre San Bruno, de Cano, que hay en la Cartuja, encargada al escultor granadino por un inteligente arquitecto de Madrid. La copia es un poco más pequeña que el original, y resulta de un efecto lindísimo, reuniendo a su mérito el de ser reproducción exacta de aquella famosa obra». *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 1 (1886), pp. 6-7.
16. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX». *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez* (Guadix), 21 (2008), pp. 389-391.
17. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Arte Cristiano. Una escultura granadina». *La Alhambra* (Granada), 39 (1885), p. 7.

18. Madera policromada, 56,3 x 27 x 2cm., firmado en el perizoma, fechable entre 1889 y 1891, localizado en el Santuario del Perpetuo Socorro de Granada.
19. BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Reforma urbana y destrucción...*, pp. 471-473.
20. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura ...», p. 390.
21. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Alrededor de la “Exposición Alonso Cano”. El escultor Morales». *La Alhambra* (Granada), 13 (1910), pp. 546-547.
22. GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA LUQUE, Manuel. «El Crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco». En: *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Diputación Provincial, 2015, pp. 37-81.
23. Archivo Universitario de Granada: Crónica de los festejos con que la Universidad de Granada ha celebrado el segundo centenario del fallecimiento de Don Pedro Calderón de la Barca. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1881, p. 28.
24. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco y PATRÓN SANDOVAL, Juan Antonio. «Las esculturas del Baldaquino de la Iglesia de San Francisco de Tarifa: nuevas obras del escultor Manuel González ‘el granadino’». *Boletín de Arte* (Málaga), 28 (2007), pp. 22-28.
25. Óleo sobre lienzo de 66 x 52 x 2,5cm, firmado al dorso, fechable entre 1889 y 1891, localizado en el Santuario del Perpetuo Socorro de Granada.
26. VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula. «Alrededor de la “Exposición Alonso Cano”...», pp. 546-547.
27. El calado de los trabajos de Alonso y Pedro de Mena en torno a iconografías tan particulares y concretas, como es el caso de san Francisco de Paula, sentaría claramente las bases para su representación posterior. La pieza a que nos referimos, propiedad del Ayuntamiento de Granada en la actualidad y originaria del Convento de Frailes Mínimos de la Victoria, catalogada con el número 3.0.0832.11, se ajusta a estas características, lo que ha llevado a vincularla a la segunda mitad del XVII dentro del círculo de los Mena, aunque bien podría situarse dentro de la producción de Agustín de Vera Moreno hacia el segundo tercio del siglo XVIII.
28. ÁLVAREZ LOPERA, José. «La crisis de la pintura religiosa...», pp. 81-92.
29. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes...*, pp. 463-466.