



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**"EL QUE ESTÉ LIBRE DE PECADO, QUE ARROJE LA
PRIMERA PIEDRA": LA OBRA DE FRANCISCO MORALES VAN
DEN EYNDEN EN LA CAPILLA DE JESUS NAZARENO**

TESIS ELABORADA POR: CLAUDIA DEL CARMEN HERNÁNDEZ MARROQUÍN PARA
OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE
BAJO LA DIRECCIÓN DE: DRA. MONTSERRAT GALÍ BOADELLA Y
CON LA ASesorÍA DE DRA. ISABEL FRAILE MARTÍN Y
DR. ARTURO AGUILAR OCHOA

UNAM
POSGRADO 
Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de este camino tuve la suerte de contar con muchas personas que me brindaron su apoyo y a las que quiero expresar mi más profundo agradecimiento: en primer lugar, a la Dra. Montserrat Galí por su interés, aliento y apoyo en este proyecto.

Al Dr. Arturo Aguilar, a la Dra. Isabel Fraile, a la Mtra. Angélica Velázquez y a la Mtra. Stefanón por sus enriquecedoras observaciones a mi trabajo.

A mis compañeros de la maestría por su amistad y ayuda incondicional.

Gracias también a todas las personas que me permitieron tener acceso a su acervo pictórico y documental sobre Francisco Morales.

Y gracias, sobre todo, a mi familia y amigos por su apoyo y motivación.

INDICE

Agradecimientos

INTRODUCCION 1

Capítulo I Francisco Morales van den Eynden: semblanza artística 4

1.1 Morales y la Academia de Bellas Artes de Puebla 4

1.2 La historia sagrada: su género predilecto 11

1.2.1 El retrato 15

Capítulo II La obra de Francisco Morales en la Capilla de Jesús Nazareno 18

2.1 Revisión historiográfica 18

2.2 Ubicación geográfica y temporal 21

2.3 “La Mujer Adúltera” y “El Fariseo y La Mujer Pecadora” ¿dos temas espinosos en la iconografía cristiana? 23

2.3.1 La Mujer Adúltera 25

2.3.2 La comida en casa de Simón 32

Consideraciones Finales 40

Bibliografía 42

LISTA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIONES

APENDICES

INTRODUCCION

“El Sr. Dn. Francisco Morales, hijo del Estado de Puebla, adquirió como pintor una celebridad universal, pues sus obras, no sólo han sido admiradas en nuestro país sino que han merecido elogios en el extranjero[...]”¹

A través de la cita anterior, nos podemos dar cuenta de lo apreciado y valorado que fue el pintor poblano Francisco Morales van den Eynden no sólo en vida, sino también después de su muerte. No obstante, la bibliografía acerca de su obra es escasa y muy pobre. En la primera mitad del siglo XX, varios historiadores del arte poblano como Francisco Pérez de Salazar, José Luis Bello, Hugo Leicht y José Márquez Montiel, entre otros, se preocuparon porque su nombre y talento no quedara en el olvido; lamentablemente, casi todos ellos repitieron los mismos datos y, por lo tanto, los mismos errores.² Aunque reconocidos historiadores del arte decimonónico mexicano como Justino Fernández y María Ester Ciancas han reseñado la obra de Morales, tampoco aportaron información relevante sobre el tema. El único autor que, hasta la fecha, ha proporcionado nuevos datos para el estudio de la obra y trayectoria artística de Morales, es el historiador poblano José Miguel Quintana Gómez Daza; sin embargo, el texto más completo sobre el tema tuvo una

¹Archivo Histórico del Ayuntamiento de Puebla, de ahora en adelante (AHAP), Ficha 8448, T. 302, Legajo 164, Foja 59-64 Año 1885. Oficio publicado en el Boletín Municipal y presentado ante el Ayuntamiento poblano con el motivo de solicitar la perpetuidad del terreno en el Panteón Municipal donde descansan los restos del pintor, con la finalidad de levantarle un monumento. Por su relevancia, se reproduce el artículo completo en los Apéndices.

² Nos referimos principalmente a la inexactitud sobre el número de obras así como a la existencia de un supuesto catálogo.

difusión de poca circulación ya que se trató de una publicación facsimilar, con motivo del centenario de su fallecimiento.³

A la carencia bibliográfica, se une el limitado acceso a su producción artística ya que, la mayor parte se encuentra en poder de coleccionistas privados, principalmente descendientes de antiguas familias de la sociedad poblana; asimismo, la difusión de su obra a través de museos y galerías es mínima: únicamente el Museo José Luis Bello exhibe una obra de caballete y siete miniaturas. Por lo tanto, prácticamente sólo es posible conocer y valorar su obra a través de los lienzos de gran formato que albergan algunos templos de la ciudad de Puebla como la Concepción, Catedral, Santa Clara y San José. Es en este último templo donde se ubican las dos obras cuyo estudio es el objetivo del presente trabajo. Nos referimos a los lienzos colaterales del altar mayor de la Capilla de Jesús Nazareno de la Parroquia de San José en la ciudad de Puebla firmados y fechados en 1845.

Aunque dichas obras han pasado desapercibidas para la mayoría de sus biógrafos, las considero dos obras decisivas en la trayectoria artística de Morales: por un lado, representan su primer encargo de gran formato para un templo, iniciando así la serie de trabajos que realizó en otras iglesias poblanas a raíz del proyecto de remodelación neoclásica emprendido por José Manzo y Jaramillo en las primeras décadas del siglo XIX; y, por el otro, y a pesar de tratarse de dos obras tempranas, su factura responde ya a una mano

³Quintana, José Miguel, Prólogo en: Francisco Morales van den Eynden, *Esquicios*, Puebla, Arrendadora Bancomer, 1985

experimentada cuya complejidad compositiva e iconográfica, nos habla de un Morales ambicioso, ávido por mostrar su talento y genialidad.

Varias son las preguntas que nos asaltan al estudiar estos lienzos ¿cuál fue su modelo iconográfico?, ¿a qué causas responde la elección del tema?, ¿quién lo contrató? Algunas de estas dudas las iremos resolviendo a lo largo del presente trabajo. Pero antes de profundizar en su análisis, resulta imprescindible hacer un breve recorrido por algunos aspectos de la vida artística de Francisco Morales así como establecer los elementos característicos de su producción pictórica, información que nos será de mucha utilidad en el estudio de la obra de la Capilla del Nazareno. Sin embargo, el objetivo de este primer capítulo no es el de transcribir su biografía sino ampliar y documentar dicha información así como aclarar algunos datos hasta ahora imprecisos, relativos a su producción artística. Con esta finalidad, en la primera parte resaltaremos los aspectos más relevantes respecto a su formación académica así como a su labor docente y, en la segunda parte, realizaremos un breve análisis de su obra, enfocándonos principalmente en los dos géneros que más desarrolló: la historia sagrada y el retrato.

CAPITULO I FRANCISCO MORALES VAN DEN EYNDEN: SEMBLANZA ARTISTICA

1.1 Morales y la Academia de Bellas Artes de Puebla

En 1826 y con apenas 15 años de edad,¹ Francisco Morales van den Eynden ingresaba a la Academia de Bellas Artes de Puebla, iniciando así, una larga y prolífica carrera en las artes.² Para entonces, la Academia de Bellas Artes ya era una institución consolidada, la cual se había ido transformando de una sencilla Sala de Dibujo³--fundada en 1813 por el presbítero José Antonio Jiménez de las Cuevas—en toda una Academia a partir de 1824, incluyendo entre su planta docente, a reconocidos artistas de la región como Julián Ordóñez, Manuel López Guerrero, Manuel Villafañe, Manuel López Bueno, José Zacarías Cora, José María Legazpi, José Manzo y Agustín Arrieta.⁴ No nos extraña, por lo tanto, que a pesar de contar Morales con los recursos económicos para estudiar en la Academia de San Carlos, por ejemplo, hubiese elegido la Academia poblana para su formación artística.⁵

¹Francisco Morales van den Eynden, nació en Atlixco, Puebla el 6 de enero de 1811 y falleció en Puebla, Pue. el 29 de diciembre de 1884. Su biografía completa así como su partida de bautizo y acta de defunción, se incluyen en los Apéndices.

²Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, de ahora en adelante AABAP. Caja 11. Año 1826. Aunque no tenemos un registro del año exacto de entrada, a partir de 1826 su nombre ya aparece en la lista de premios por lo que se deduce que probablemente entró este mismo año.

³El origen de la Academia se remonta a la fundación de una institución ilustrada, la Junta Patriótica para la Buena Educación de la Juventud fundada en 1813 por el Presbítero José Antonio Jiménez de las Cuevas.

⁴AABAP, Caja 29, Expediente 1

⁵No hay que olvidar que entre 1824 y 1844 la Academia de San Carlos se encuentra estancada, en gran parte debido a las luchas por la Independencia; la Academia de Puebla, en cambio, está en pleno rendimiento y actividad. (Galí Boadella, Montserrat, “Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla” en *México-Francia, Memoria de una sensibilidad común (siglos XIX y XX)*, Puebla, Universidad autónoma de Puebla, CEMCA y El colegio de San Luis, 1998, p. 368)

Desde el principio y a lo largo de todos sus años de estudio, se hicieron patentes sus notables cualidades para el dibujo—principal asignatura en la Escuela—obteniendo siempre el primer lugar en los certámenes de la Academia, según consta en las actas correspondientes:⁶

- 1826 Segundo Lugar Francisco Morales, Categoría de figuras
- 1827 Francisco Morales, Mención Honorífica en Estampas de Historia y todos los grandes dibujos
- 1828 Primer lugar Francisco Morales, el Padre Aubry copiada de la estampa *Atala* de Louis Girodet
- 1830 Primer Lugar, premiado con 16 pesos Francisco Morales: *un cuadro del tamaño natural de Himeneo: uno de la Sacra Familia: idem de San Joaquin, Santa Ana y la Virgen: uno mediano del Ecce-Homo: otro idem chico de lo mismo: Diana: Luiller y Langlois; y el Ecce-Homo de Guido Reni.*

Al final del acta de este año, se hace la siguiente mención: “ D. Francisco Morales presentó á la exposición sus primeros y apreciables ensayos de pintura;”
- 1831 Primer Lugar Francisco Morales, Dibujos y Pinturas, premiado con 10 pesos.

Cabe resaltar el hecho de que la mayoría de las obras que copiaban los estudiantes eran láminas de artistas franceses como Philippe de Champagne, Puvis de Chavannes, Charles Le Brun, Nicolás Poussin, Louis Girodet entre otros, circunstancia que influirá en la obra pictórica de Morales. Y es que “resulta interesante constatar que en la Academia de San Carlos dominaron las influencias española e italiana, tanto en la enseñanza del dibujo y la pintura como en la arquitectura, mientras que en la Academia de Puebla fue muy clara la primacía del arte francés.”⁷ Estos lazos con la tradición francesa se acentuaron a raíz del viaje de estudios que realizara José Manzo y Jaramillo

⁶ AABAP, Caja 11 Fondo documental archivo de la antigua junta de caridad y academia de bellas artes de Puebla, sección normativa, años 1814-1835. Falta el acta correspondiente a 1829.

⁷ Galí, *op. Cit.*, p.387

(1789-1860), uno de los maestros principales de la Academia, quien becado por el gobierno poblano y apoyado por el canónigo Francisco Pablo Vázquez, se había ido a perfeccionar a Europa en 1825 en todos los ramos de las artes, tanto liberales como aplicadas. A su regreso, y después de visitar Nueva York, Londres, París y los Países Bajos, trajo consigo una gran cantidad de láminas y tratados de artistas franceses además de su propia experiencia trabajando al lado del arquitecto francés Charles Percier (1764-1838).⁸

Precisamente, justo cuando Manzo regresó de su viaje en 1827, Morales acababa de ingresar a la Academia poblana por lo que no hay duda que bebió de esta sensibilidad francesa, hecho que se verá reflejado en parte de su producción pictórica, como veremos en el siguiente capítulo.

Aunque no tenemos la fecha exacta en la que Morales concluyó sus estudios en la Academia, suponemos que fue entre 1832 y 1833 ya que la última vez que aparece su nombre en las actas de distribución de Premios de la Academia es en 1831.⁹ Desde este año y hasta 1850, no tenemos más registros de Morales en la Academia. Probablemente, durante este tiempo estuvo dedicado a su profesión ya que, como veremos en el siguiente capítulo, a mediados de la década de los cuarenta, realizó los lienzos de la Capilla de Jesús Nazareno. Y aunque no hay referencias documentales que lo confirmen, no descartamos la posibilidad de que a lo largo de estos años, también haya asistido a los maestros de dibujo de la Academia ya que, era común que los

⁸ Galí Boadella, Montserrat, *José Manzo Arquitecto de su época*. (Inédito).

⁹ Cabe aclarar que en el archivo de la academia faltan las actas correspondientes a los años de 1832 a 1834. En el acta de la Junta de 1835, se comenta que debido a la peste y a la guerra no se habían podido manifestar los adelantos de los alumnos.

directores de cada ramo tuvieran a un maestro adjunto.¹⁰ En el catálogo de la primera exposición de la academia poblana, celebrada en 1850, se menciona a Morales como Presidente del Jurado y también como Socio pero no como maestro.¹¹ (Ver Apéndice). No es sino hasta 1855, cuando Morales ya aparece como profesor de dibujo en las actas de los certámenes, (ver Apéndice) lo cual nos hace suponer que, a raíz de la muerte de Julián Ordóñez en 1853, él ocupó su lugar al lado de José María Legazpi. En dicha acta, se hace una aclaración al margen en la que se lee lo siguiente:

La junta encargada de dirigir la Academia de educación y bellas artes, fundada por el benemérito presbítero José Antonio Jiménez de las Cuevas ha tenido el gusto de ver en esta cuarta exposición de pinturas y dibujos que se ha celebrado, los buenos adelantos de los alumnos de la casa que procura siempre sin perdonar fatiga alguna. Del mismo modo ha tenido la satisfacción de ver irrecusables pruebas del afán y acierto con que los *Sres. D. José Manzo, D. José María Legazpi y D. Francisco Morales, han dirigido la escuela del dibujo por lo que se congratula sinceramente con ellos.*¹²

A partir de entonces, y por el resto de su vida, Morales combinará su labor como maestro de dibujo con su profesión artística, a la par de otras actividades políticas y sociales.¹³ Cabe aclarar que, su desahogada situación financiera le permitía, además de dedicarse casi por completo a su profesión, patrocinar obras de beneficencia como la escuela de dibujo que fundó junto con

¹⁰ A este hecho habría que añadir el destacado desempeño que tuvo Morales como estudiante, lo cual, seguramente, era tomado en cuenta por los directores de la Academia.

¹¹ AABAP, Expediente 1, Caja 28. Al final de este catálogo se añade una nota con la siguiente información: “*no constan en este catalogo los cuadros del Sr. Socio Morales por no haberlos presentado en concurso en razón de haber sido nombrado por la junta presidente del jurado.*” Las cursivas son nuestras.

¹² AABAP Caja 28, Expediente 3. Las cursivas son nuestras.

¹³ AHAP, Ficha 1910, T. 98, Legajo 1062, Foja 181-187 Año 1851. Sobre sus puestos públicos hay registros de que fue regidor de 1850 a 1851; también fue diputado en el Congreso Local y Castro Morales menciona que en 1845 fue Presidente del Congreso.

su amigo Bernardo Olivares en el Barrio de las Piadosas y un orfanato para los niños que quedaron huérfanos a raíz de la epidemia del cólera.¹⁴

Pero, antes de analizar su producción pictórica, hablemos brevemente sobre su labor a cargo de la Academia, función que, según sus biógrafos, desempeñó de 1859 a 1884.¹⁵ Desgraciadamente, y a pesar de que fue director de la Academia por veinticinco años, la información documental sobre su gestión es escasa; no obstante, existen algunos datos que nos ilustran sobre dicha función y, al mismo tiempo, sobre su papel como promotor de la historia del arte en Puebla. Un ejemplo muy claro es la información sobre la relación que mantuvo con la recién estructurada Academia de San Carlos, relación propiciada, por un lado, a través de las Exposiciones Anuales y, por el otro, a través de su labor como Director. Respecto a las Exposiciones Anuales de San Carlos, a partir de 1850 se registra su primera participación en la segunda Exposición Anual.¹⁶ A propósito de dichas exposiciones es importante resaltar que las reseñas periodísticas sobre su participación en éstas, se refieren a Morales como un pintor renombrado dentro del medio artístico, además de que todas las críticas son muy favorables: pintor “aventajado” y “composiciones de bastante mérito” son algunos de los

¹⁴ Leicht Hugo, *Las calles de Puebla*, Estudio Histórico, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1986 (1ª ed. 1936), p. 258 Francisco Morales descendía de una familia pudiente del Valle de Atlixco, dueños de varias haciendas ganaderas así como de varias propiedades en la ciudad de Puebla, entre ellas la famosa Casa del Alfeñique, actualmente Museo Regional del Estado, mandada a construir por su abuelo Juan Ignacio Morales y en donde nuestro artista vivió gran parte de su vida. Asimismo, su abuelo y su padre habían sido dos herreros reconocidos en la ciudad de Puebla, cuyo taller estuvo durante muchos años cerca del puente de Analco. (Leicht, *op.cit.*, p.346)

¹⁵ Según Leicht y Pérez de Salazar, Morales ocupó el cargo de director a partir de 1859; pero, lo más probable, es que haya quedado en dicho puesto hasta la muerte de Legazpi, ocurrida en 1861.

¹⁶ Romero de Terreros, Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1963, p. Según los catálogos, Morales participó en cuatro ocasiones: en 1850 con tres obras: *Judith*, *El Corazón de Jesús* y *La Sagrada Familia*; en 1851 con *La Virgen de la Faja*, copia de Murillo y *El Arcángel San Rafael acompañando al Joven Tobías*; en 1855 con *Principios de Dibujo* y en 1881 con *El estudio de un artista*.

comentarios frecuentes.¹⁷ Al respecto, cabe señalar, que en la Sala de obras remitidas de fuera de la Academia, se exhibían más de ciento cincuenta obras, por lo que los críticos sólo se ocupaban de las obras más sobresalientes.¹⁸

Ya como Director, seguramente Morales estrechó aún más la relación entre las dos academias ya que, entre otras razones, seguramente comulgaba con las mismas ideas estéticas y metodológicas de su nuevo director Pelegrín Clavé. Posteriormente, continuaron sus vínculos con los siguientes directores como Santiago Rebull y José Salomé Pina. Prueba de ello es una carta fechada en 1873 dirigida a José Salomé Pina, en ese entonces director de pintura de la Academia de San Carlos, a través de la cual nos podemos dar cuenta de la relación tan familiar que existía entre ellos, no sólo en el ámbito académico sino en lo personal.¹⁹ A lo largo de esta carta, la cual reproducimos íntegramente en los Apéndices debido a su relevancia, Morales le agradece a Pina el envío de los cuadernos escritos por José Bernardo Couto sobre la historia de la pintura en México y, a su vez, le encomienda la publicación de los escritos de su amigo Bernardo Olivares sobre la historia de la pintura en Puebla; sin embargo, la parte que más nos interesa de dicha misiva es la que nos habla de un Morales preocupado e interesado en difundir no sólo la historia de la pintura en Puebla, sino la de toda la nación:

[...] Tanto este señor como yo, hemos tenido una verdadera satisfacción al ver que una persona tan notable, como fue el Sr. Couto se hubiera

¹⁷ Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vols., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964. T. I, pp. 214-215, 250-257 La reseña completa de las exposiciones en las que participó, se reproducen íntegras en el apéndice.

¹⁸ *Ibid.*, p. 214

¹⁹ Olivares, Iriarte, Bernardo, *Apuntes históricos sobre la historia de la pintura en Puebla*, Puebla, 1911. (1ª. Ed. 1874). Esta carta la publicó por primera vez José Miguel Quintana en el texto de 1985.

ocupado de la historia de nuestra pintura en México, cosa, que creíamos nadie hiciera, por el poco o ningún interés que hasta hoy se ha tenido en esa clase de trabajos e investigaciones, y también por la dificultad de adquirir los datos necesarios para escribir una cosa nueva y de la que muy poco se encuentra escrito. *Felicitémonos porque el Sr. Couto ha iniciado el interés que debe inspirarnos a todos la historia de nuestra pintura, y esperemos que, en lo sucesivo, los artistas se empeñen en continuar lo comenzado por el Sr. Couto, y que parcialmente, cada estado, cada capital y cada individuo contribuya con su grano de arena para formar la historia general de la pintura en toda la nación.*²⁰

A través de estas breves líneas, podemos percibir el profundo interés que tiene Morales por investigar acerca de los pintores poblanos que lo precedieron y, aunque le da todo el crédito a Olivares, no dudamos que Morales haya aportado datos valiosos para estos apuntes sobre la pintura poblana.

²⁰ *Loc. Cit.* Las cursivas son nuestras.

1.2 La historia sagrada: su género predilecto

Hasta aquí hemos hablado del Morales estudiante y maestro pero nos resta hablar sobre el Morales pintor, principal objetivo de este texto. Sólo que antes de profundizar en las características de su obra, es importante aclarar cierto mito con respecto a la cantidad de lienzos que realizó nuestro artista. Hasta donde hemos podido constatar—actualmente tenemos identificadas setenta y dos obras—Morales fue un pintor muy prolífico; sin embargo, dista mucho de haber pintado los tres mil cuadros que se le atribuyen.²¹ Al parecer, el origen de esta información dudosa proviene de una interpretación equivocada sobre la existencia de un catálogo en el que, supuestamente, se detallan todas las obras del pintor;²² sin embargo, hasta la fecha, no tenemos noticia de ningún catálogo de la obra del pintor; únicamente conocemos una serie de seis álbumes de dibujos titulados *Esquicios*—término que significa apuntes de dibujo—los cuales realizó Morales entre 1862 y 1874;²³ todos están firmados, fechados y dedicados a cada uno de sus cinco hijos y a su esposa; todos llevan la leyenda en la portada: “*Per fuggir l’ ozio e non per cercar gloria*”.²⁴ (ver fig. 1) Cada Álbum contiene aproximadamente entre 400 y 600 dibujos hechos a pluma, cada dibujo está fechado individualmente y referido en un índice al final del álbum; es interesante el hecho de que a cada día, corresponde un dibujo, a veces dos o tres, dependiendo de la complejidad de la

²¹ El primer autor que menciona la existencia de dicho catálogo fue Hugo Leicht; posteriormente, también lo afirma José Luis Bello en su texto sobre los pintores poblanos en donde asegura que su obra asciende a tres mil cuadros y a doscientas miniaturas. El resto de los autores repetirá dicha información pero la cantidad oscilará entre mil ochocientos y dos mil obras.

²² Al parecer, fue uno de los hijos de Morales el que difundió esta información, refiriéndose a los álbumes como si fueran catálogos.

²³ El primero en hablar sobre los *Esquicios* fue José Miguel Quintana en el texto de 1985.

²⁴ La leyenda significa “para huir del ocio y no para procurar gloria”.

composición, lo cual refuerza nuestra hipótesis de que su ejecución era parte de un ejercicio diario y no de dibujos preparatorios (ver fig. 2). Sumando los dibujos que contienen los seis álbumes, nos da una cantidad cercana a los tres mil dibujos. Y, aunque no dudamos que varios dibujos sirvieron de bocetos para la ejecución de determinados proyectos, este hecho tampoco comprueba que dichos álbumes correspondan al catálogo completo de su obra.²⁵

Podemos dividir su obra en dos grupos principales: el de la historia sagrada y el del retrato.²⁶ El primer género fue ampliamente desarrollado por Morales a lo largo de toda su vida artística. Dicha preferencia temática no era resultado de la casualidad sino que, seguramente, respondía a dos razones principales: por un lado, los cánones académico-clasicistas bajo los que se formó Morales, los cuales promovían la supremacía del género histórico sobre cualquier otro²⁷ y, por otro lado, el discurso político de los conservadores en cuanto al respeto por la tradición religiosa por ser, en palabras de Lucas Alamán, “el único lazo común que liga a todos los mexicanos, cuando todos los

²⁵ Los seis álbumes se encuentran en poder de coleccionistas particulares; hasta hoy, la autora ha podido conocer dos de ellos: el tomo III fechado en 1866 prologo por José Miguel Quintana y publicado a través de la arrendadora Bancomer en 1985 y el Tomo V fechado en 1870 en poder de una colección privada. Una copia del tomo III se encuentra en el fondo reservado de la Sala Porfirio Díaz de la Universidad de las Américas, Puebla.

²⁶ Cabe mencionar que, hasta la fecha, sólo tenemos referencia de un paisaje hecho por Morales (Véase el Apéndice); sin embargo, no descartamos la posibilidad de que haya desarrollado este género más ampliamente. El paisaje al que nos referimos sirvió para ilustrar un artículo sobre Atlixco, Puebla publicado en la revista *El Museo Mexicano*, Ed. Ignacio Cumplido, 1843, bajo el título “Vista de Atlixco”. Dicho artículo fue escrito por José María LaFragua, otro ilustre poblano nacido en el valle de Atlixco quien escribe: “[...] El dibujo donde está sacada la litografía que se acompaña que representa a la descrita ciudad, vista por el rumbo de Puebla, es obra del apreciable joven don Francisco Morales”.

²⁷ Esta jerarquía de los géneros pictóricos está basada en gran parte, en la teoría humanística de la pintura iniciada en el siglo XVI—*ut pictura poesis*—y cuya suposición fundamental se basaba en la premisa de que la buena pintura, al igual que la buena poesía, es la imitación ideal de la acción humana, teoría que tenía sus raíces más profundas en la antigüedad clásica. De aquí se seguía que “los pintores como los poetas, debían expresar la verdad general, particular mediante unos temas que, gracias a la educación en las narraciones bíblicas y los clásicos grecolatinos, eran universalmente conocidos e interesantes; y habían de aspirar no sólo a gustar, sino también a instruir a la humanidad.” (Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, prefacio).

demás han sido rotos”.²⁸ A estas dos circunstancias, habría que añadir también las exigencias y gustos de su público, predominantemente burgués, católico y conservador.

El grupo más cuantioso de este género, catalogado hasta hoy, está conformado por obras de caballete y miniaturas, la mayoría en posesión de coleccionistas privados y en las que notamos una constante recurrencia a ciertos temas—*Dulce corazón de María, Divino Rostro de Jesús*—lo cual nos habla también sobre las preferencias iconográficas de la sociedad poblana decimonónica (ver fig. 3 y 4); el resto de su obra religiosa lo conforman una serie de lienzos de gran formato localizados en varios templos de la ciudad y del Estado de Puebla: Santa Clara, San José, La Concepción y Catedral, así como en la Parroquia de Apizaco, Tlaxcala.²⁹

Sus composiciones destacan en general, tanto por la perfección de la técnica como por un marcado realismo, reflejado sobre todo en el excelente acabado de rostros y manos—especialmente de ancianos—así como en la recreación arqueológica de sus escenografías. Aunque Morales se mantuvo siempre bajo la misma línea estilística a lo largo de toda su trayectoria artística, en su obra religiosa podemos distinguir dos tendencias las cuales parecen, a

²⁸ Ramírez Rojas, Fausto, “Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores”, en *Hacia otra historia del arte en México, de la estructura colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, T. I, México, Conaculta, 2001, p. 90. Véase también Fausto Ramírez y Angélica Velázquez, “Lo circunstancial trascendido: dos respuestas pictóricas a la Constitución de 1857”, en *Memoria*, Num. 2, México, MUNAL, 1990, pp. 5-29. En dichos textos, tanto Fausto Ramírez como Angélica Velázquez sostienen la tesis sobre la estrecha analogía que se da entre los temas bíblicos expuestos por los alumnos de la Academia de San Carlos y la situación política del país. Aunque consideramos que la pintura de Morales se da en un contexto distinto al de la Academia de México, no podríamos descartar por completo la influencia en su obra de estos discursos moralizantes.

²⁹ Varios autores mencionan que también existe obra de Morales en el extranjero, en España e Italia, por ejemplo; asimismo, en varias fuentes se menciona la obra que realizó para un convento en Boston, Massachuset. Sin embargo, hasta la fecha, no hemos podido corroborar dichos datos.

su vez, corresponder a dos etapas distintas: una claroscurista, con una fuerte influencia de José de Ribera (1591-1652) o Francisco de Zurbarán (1598-1664), con fondos muy oscuros y rostros intensamente iluminados; claros ejemplos de esta tendencia son los cuadros de *San Dionisio*, *San Francisco*, *San José* y *Moisés* (ver fig. 5 y 6). Hay que señalar que, sobre todo en los rostros de los santos, quienes por lo general son ancianos, también se percibe una marcada influencia naturalista. Un segundo grupo de obras, las cuales parecen corresponder a una etapa posterior, presentan una marcada influencia de los maestros del Renacimiento Italiano;³⁰ por ejemplo, su *Sagrada Familia con San Juanito* (ver fig. 7) nos remite de inmediato a las obras de Rafael Sanzio (1483-1520): la composición marcadamente piramidal, las diagonales que se prolongan hasta las esquinas superiores del lienzo, el rostro redondo y dulce de la Virgen, el movimiento de los paños, por ejemplo. Otras obras de esta etapa son *Sagrada Familia con Santa Isabel*, *San Joaquín y Santa Ana* (ver fig. 8) y *María Auxiliadora de Enfermos* (ver fig. 9).³¹

Como podemos observar, el modelo que usa Morales para la Virgen guarda gran similitud con las Madonas del maestro italiano: rostros ovalados y suaves, párpados entornados; también los Niños son muy similares: rollizos, musculosos y con mejillas sonrosadas. Dentro de esta misma tendencia, cabe

³⁰Hacia la primera mitad del siglo XIX, en Europa surgió una escuela conocida como nazarena o purista formada por un grupo de artistas alemanes y austriacos como una reacción en contra de las Academias; entre sus objetivos estaba volver a la pintura medieval y del primer Renacimiento con una marcada preferencia por la temática religiosa. Dichas ideas se comenzaron a difundir en el país a través de ciertas revistas culturales como *El Museo Mexicano* unos años antes de que Pelegrín Clavé las introdujera en la Academia de San Carlos. Véase al respecto el artículo “Filosofía de las Artes” en *El Museo Mexicano* Tomo I, 1843, p. 111.

³¹ Isabel Fraile, en su tesis doctoral, comenta que esta obra presenta un fuerte apego a la estética francesa, particularmente, al estilo de Louis David, sobre todo en el detalle del enfermo “que casi deja caer su brazo, con la misma delicadeza que Marat mostrara el suyo al morir trágicamente en la bañera”. (Fraile, Isabel, *La pintura en la Catedral de Puebla de los Ángeles*, Cáceres, (tesis doctoral), Fac. de filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, 2007 p. 82)

mencionar una *Virgen con el Niño*, 1877 (ver fig. 10) en la que el recuerdo a la *Madona de la Silla* de Rafael se hace patente; se trata de una composición atípica de este tema ya que parece más bien un retrato, en el que tanto la Virgen como el Niño Jesús miran hacia el espectador.

Destaca también el uso de paletas distintas en cada etapa ya que en las obras claroscurotas y también en las obras de la Capilla del Nazareno, predominan más los tierras, los ocre, sienas tostados; en cambio, en sus composiciones posteriores, notamos el uso de una gama de colores más vivos como carmín, bermellón, azul cobalto. De hecho, todo parece indicar que ya en su etapa de mayor madurez, aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tendió al uso de este tipo de paleta, la cual quizás llegó a ser, en algunos casos, demasiado intensa o “brillante”, expresión usada por uno de sus críticos al referirse al cuadro sobre *Judith* presentado en la exposición de 1850 en la Academia de San Carlos: “[...] No es la excesiva *brillantez de colores*, la violenta transición de claros y sombras, lo que constituye esa buena pintura: es así la entendida armonía de las partes con el todo, la justa degradación en tintas....”³²

1.2.1 El retrato

El retrato fue otro de los géneros más desarrollados por Francisco Morales, género que destaca por su realismo casi fotográfico. Probablemente, la gran cantidad de retratos realizados respondió a una creciente demanda de la burguesía decimonónica por este género; no es de extrañarnos que, entre

³² Rodríguez, *op.cit.*, p. 215. Las cursivas son nuestras. La cita completa puede leerse en los Apéndices.

sus retratos más conocidos, se cuenten los de varios hombres destacados de la sociedad poblana como por ejemplo José Luis Bello y González, Manuel Pérez de Salazar y Venegas, Dionisio De Velasco y el de Luis de Haro y Tamaríz (ver fig. 11);³³ asimismo, realizó los retratos de tres obispos poblanos, todos de gran mérito.³⁴

Mención especial, no sólo por su excelente factura sino por la trascendencia que tuvieron dentro de su carrera artística, merecen los retratos de Maximiliano y Carlota encargados, según las fuentes, por el Ayuntamiento de Puebla a raíz de la visita que los Emperadores hicieron a la ciudad en 1865.³⁵ (ver fig. 12 y 13). En dicha visita, los monarcas tuvieron oportunidad de conocer la Academia de Bellas Artes y a su director, en ese entonces, Francisco Morales. Aunque los retratos ya no llegaron a su destinatario debido a la caída del Imperio, Morales sí recibió una condecoración por parte de Maximiliano así como una medalla al Mérito Civil en reconocimiento a su labor al frente de la Academia.³⁶ Sin embargo, las referencias a dichos retratos son

³³ Sobre el retrato de Luis de Haro, fundador de la Maternidad, se encontró una reseña publicada en el Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Puebla, Tomo XXVII, jueves 16 de abril de 1885 p. 555 con motivo de la inauguración de la Maternidad (actualmente hospital UPAEP) en la que se lee: “sobre la puerta del coro de la capilla, hacia el fondo del corredor del 2 piso, fue colocado el retrato del fundador, *obra del distinguido artista poblano don Francisco Morales*”. (las cursivas son nuestras)

³⁴ Pérez de Salazar, *op.cit.*, p. 113. Los retratos de los tres obispos, los cuales se encuentran en la Galería de los Obispos de la Catedral de Puebla, corresponden a: Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, Carlos María Colina y Rubio y Francisco de Paula Vereá. Al respecto, resultan muy útiles las aportaciones de Isabel Fraile, en su texto citado anteriormente, al localizar la rúbrica de Morales en el retrato del Obispo Pelagio Antonio Labastida y Dávalos; también comenta que, aunque los otros dos retratos no están firmados, de acuerdo a sus características, probablemente también pertenezcan al pincel de Morales. Asimismo, aclara un dato erróneo en el texto de Pérez de Salazar ya que, este autor incluye una ilustración que no corresponde al obispo Labastida y Dávalos sino al obispo Fernández de Santa Cruz, firmado por el pintor Rodríguez Carnero. (Fraile Martín, Isabel, *op.cit.*, pp. 612-613)

³⁵ Leicht, *op. Cit.*, p. 257. Los Emperadores visitaron Puebla en dos ocasiones: una en 1863 a su llegada a territorio mexicano, de paso a la ciudad de México, y otra en 1864 en la que permanecieron varios días. Todo parece indicar que fue en esta segunda visita en la que conocieron a Morales y a raíz de esto, la Cancillería le otorgó la Medalla al Mérito Civil y probablemente le fueron encargados los retratos de los Emperadores.

³⁶ La condecoración y la medalla están en poder de un tataranieto de Morales quien nos permitió cotejarla y cuya copia se incluye en los Apéndices.

vagas a pesar de su relevancia; Leicht, por ejemplo, no menciona el encargo de los retratos, sólo informa sobre una oda compuesta al Emperador por el literato Manuel Pérez de Salazar y Venegas, cuyas letras capitales también fueron pintadas por Morales y por Luis Garcés.³⁷

El primero en probar la existencia de estos retratos fue José Miguel Quintana en su publicación de 1978; en dicho texto, Quintana explica la procedencia de estos cuadros y proporciona tanto su ubicación física como la referencia gráfica.³⁸ Dos cuestiones destacan de dicho trabajo: en primer lugar, el hecho de que el Ayuntamiento le hubiese encomendado a Morales este encargo tan importante y no a otro artista contemporáneo, nos habla del buen prestigio que gozaba como artista; en segundo lugar, la condecoración a la que se hizo acreedor, es prueba del agrado y valoración que tuvo el Emperador por su trabajo al frente de la Academia. Cabe resaltar que dichos retratos han sido presentados en varias exposiciones nacionales, entre ellas una en el MUNAL y otra en el Museo Diego Rivera.³⁹

³⁷ Leicht, *op.cit.*, p. 257

³⁸ Quintana, José Miguel, "Francisco Morales van den Eynden: un pintor poblano del siglo XIX" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Num. 46, vol. XIII, México, 1978, p. 125. En dicho texto, Quintana explica que los cuadros permanecieron en la bodega de su abuelo, concuño de Morales, durante 60 años ya que el pintor se los dio a guardar a causa de la caída del Imperio. A su vez, Quintana los heredó de su abuelo y actualmente los conserva uno de sus descendientes.

³⁹ Información proporcionada por el coleccionista y por Fausto Ramírez Rojas.

CAP II LA OBRA DE FRANCISCO MORALES EN LA CAPILLA DE JESÚS NAZARENO

*“Morales es, si no el primer pintor,
sí el pintor de más genio que poseemos.
La crítica le hallará defectos, los conocedores
le inculparán de su falta de estudio,
pero todo aquel que sepa sentir
lo proclamará artista”¹*

2.1 Revisión historiográfica

Lamentablemente, los lienzos de la Capilla de Jesús Nazareno han pasado desapercibidos para la mayoría de sus biógrafos, a excepción de dos de ellos: José Miguel Quintana y Guillermo Tovar de Teresa. En el prólogo a una publicación facsimilar de uno de los Álbumes de dibujos de Francisco Morales (*Esquicios*),² Quintana hace referencia a estas dos obras de Morales. Sin embargo, la referencia a ellas no es puntual sino que simplemente transcribe una conversación entre Morales y Guillermo Prieto publicada en el texto de éste último, *Ocho días en Puebla: Impresiones profundas de un viaje arquitectónico, sentimental, científico y estrambótico* y en la cual describe los cuadros de la Capilla del Nazareno; sin embargo, y a pesar de la relevancia de la cita, José Miguel Quintana no hace ninguna acotación al margen o comentario sobre dicha información, siendo el lector el que tiene que deducir quién es el autor de los cuadros descritos por Prieto:

[...] Yo participaba del mismo entusiasmo, y lo agobiaba con mil preguntas de los otros pintores de Puebla; por fin, se dignó a invitarme a

¹ Prieto, Guillermo, *Ocho días en Puebla: Impresiones profundas de un viaje arquitectónico, sentimental, científico y estrambótico*, 1ª. Ed. 1849.

² Quintana, José Miguel, Prólogo en: Francisco Morales van den Eynden, *Esquicios*, T. III, (1866), Puebla, Arrendadora Bancomer, 1985. Las cursivas son nuestras.

que unidos viésemos algunas pinturas, y yo aproveché su ofrecimiento, indicándole como primer objeto de nuestra visita, *la Capilla de Jesús de la Parroquia de San José*.

A los lados del altar mayor, colocados pésimamente, por más señas, se encuentran los cuadros que más llamaron mi atención y de los que preferentemente quiero ocupar a mis lectores. Uno representa *La Última Cena*³, el otro se refiere a *la Absolución de la Mujer Adúltera*. Ambos interesantísimos episodios de esa sublime epopeya de La Biblia. [...] El conjunto, grandioso: las actitudes de todos los personajes, cada una caracterizada perfectamente. Jesús dominando en el cuadro, el colorido, los detalles y hasta el mórbido y delicado pie del Salvador que estaba entre las manos de María, todo es magnífico; es la poesía ideal y sentida de Klopstock, llena de santa unción y de ternura, tan natural, tan dramática, tan lindo. Este cuadro, que por una incomprensible casualidad, coincide con el de Nicolás Poussin, dedicado al mismo asunto, serviría de diploma al artista, a cualquier otro nombre que no fuese Morales, de quien tenemos derecho de esperar más. Un barniz sacrílego, mandado por algún fariseo que no quise conocer, ha desfigurado un tanto esta pintura. El elocuentísimo cuadro de *La Mujer Adúltera*, representa el pasaje del Evangelio [...] Todo corresponde en este cuadro a la sublimidad del pensamiento, y en comprobación a lo que dijimos al principio; en este cuadro se palpa esa poesía íntima de artista, esa incomprensible comunicación entre sus figuras y nuestro espíritu, ese privilegio del ingenio del pintor, de materializar lo que ni a la palabra le es dado expresar.⁴

A pesar de que hay que leer entre líneas, esta referencia literaria resulta de suma importancia para el análisis de las obras de la Capilla del Nazareno ya que, no sólo nos proporciona datos relevantes como su ubicación geográfica y temporal así como sus modelos iconográficos sino que, además, constituye

³ Prieto se equivoca al mencionar el tema del cuadro ya que, en realidad, no se trata de *La Última Cena* sino de *La Comida en casa de Simón*.

⁴ Quintana, *op.cit.*, pp. XI-XII. Las cursivas son nuestras.

la única reseña de la época sobre estos dos lienzos de Francisco Morales encontrada hasta la fecha.

La otra referencia a estas obras nos la proporciona Guillermo Tovar de Teresa, en su *Repertorio de Artistas en México*. En dicho texto, menciona la existencia de estos lienzos, y se refiere a ellos como parte del “grupo de pinturas de gran calidad que realizó para la Capilla de Jesús Nazareno” y más específicamente, como “dos enormes lienzos con episodios bíblicos en los que Jesús está enseñando”.⁵ Probablemente, aunque no lo cita en sus referencias, su fuente bibliográfica haya sido el texto de José Miguel Quintana, mencionado anteriormente.

2.2 Ubicación geográfica y temporal de las obras

⁵ Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de Artistas en México*, México, Fund. Bancomer, 1996, p.382

Como ya hemos mencionado, los cuadros que nos ocupan se encuentran ubicados en el presbiterio de la capilla de Jesús Nazareno en la Parroquia de San José en la ciudad de Puebla.⁶ (ver fig.14) La capilla de Jesús Nazareno está considerada como una joya del barroco poblano; su construcción se remonta al año de 1693 cuando, a raíz del crecimiento a la devoción de la imagen del Nazareno que se albergaba en la Parroquia, surgió la necesidad de crear un espacio más amplio para alojar a los fieles.⁷ Así, con la ayuda de la recién fundada cofradía de nazarenos (1675)⁸, se reunieron los fondos para la erección de dicha capilla, la cual fue encargada a Diego de la Sierra quien por estos años se encontraba realizando varias obras en la ciudad de Puebla.⁹

A partir de la segunda década del siglo XIX—y a pesar de la inestabilidad política y económica del país debido, en gran parte, a las constantes guerras civiles entre liberales y conservadores—se emprendió en Puebla un proyecto de remodelación en varias iglesias, incluyendo la Catedral, en el cual se sustituyeron los altares barrocos por el entonces estilo “de moda”, el neoclásico, proyecto realizado por José Manzo y Jaramillo.

Aunque la información documental acerca de este proyecto de remodelación todavía es escasa, las recientes investigaciones al respecto de Montserrat Galí Boadella nos indican que, el primer trabajo de José Manzo fue

⁶ La parroquia de San José se ubica en la esquina de la calle 2 norte y Av. 18 Oriente, justo al norte del centro histórico de Puebla en uno de los barrios más antiguos de la ciudad. Su construcción data del año 1556.

⁷ Merlo Juárez, Eduardo y Quintana Fernández, José Antonio, *Las Iglesias de la Puebla de los Ángeles*, 2 vols., Puebla, UPAEP, Secretaría de Cultura del Gobierno del Edo. de Puebla, 2000, p. 136

⁸ *Ibid.* p. 135

⁹ *Ibid.* p.136

la remodelación de una capilla de la iglesia de San Francisco realizado antes de su viaje a Europa. A su regreso, continuó los trabajos en la iglesia de San Francisco entre 1830 y 1835; posteriormente, continuó con el templo de la Soledad en 1838.¹⁰ Probablemente, siguió la remodelación de la capilla del Nazareno entre 1843 y 1845. Nuestra hipótesis parte de la fecha de factura de los lienzos de Morales en dicha Capilla: 1845. La fecha y la firma—recién hallada y corroborada por nosotros—se ubica en el cuadro de *La comida en casa de Simón*, en la base del plato que alberga el jarrón de agua, justo al centro del lienzo y en la que se lee lo siguiente: Fco. MORALES VANDEN EYNDEN PUEBLA 1845 (Ver fig. 15)

Respecto a la participación de Morales en dicho proyecto, recordemos que, por un lado, Manzo fue maestro de Morales en la Academia de Bellas Artes y, por el otro, para estos años Morales ya era un pintor establecido y reconocido, por lo que no nos cabe duda que Manzo invitara a Morales a participar en este proyecto y, seguramente, en los otros dos trabajos posteriores.¹¹

¹⁰ Galí, Montserrat, *José Manzo. Un arquitecto de su tiempo*, op. Cit., pp.40-41

¹¹ Nos referimos a los cuadros laterales del altar principal de la iglesia de la Concepción y al lienzo central del altar de la Capilla del Dulce Corazón de María de la Catedral Angelopolitana. Lamentablemente, hasta la fecha no hemos encontrado ninguna documentación relativa a estos encargos.

2.3 *La mujer adúltera y El fariseo y la mujer pecadora: ¿dos temas espinosos en la iconografía cristiana?*

En la introducción nos preguntábamos acerca de la selección de la temática de estos cuadros y es que, en una primera revisión, los temas nos parecieron poco comunes, sobre todo el de la Mujer Adúltera. Sin embargo, al avanzar la investigación nos fuimos dando cuenta de que, aunque efectivamente se trataba de una iconografía poco difundida—por lo menos en el arte novohispano—no resultaba tan ajena en relación a estas obras de Morales.

Ciertos datos nos han llevado a suponer que, probablemente, la temática fue asignada por la cofradía de nazarenos ya que, por un lado, era la cofradía la que generalmente sufragaba los gastos relacionados con su capilla y, por lo tanto, la primera que tenía derecho a sugerir o imponer el tema y, por el otro lado, parece ser que existe cierto programa iconográfico común para la decoración de las capillas dedicadas a la advocación de Jesús Nazareno.¹² Y es que no podría ser sólo coincidencia que, en esta capilla, encontremos representadas las mismas escenas más de una vez: en la parte superior de la fachada se ubican tres cuadros: de izquierda a derecha, tenemos la *Comida en casa de Simón*, en medio, el de *Jesús y la Samaritana* y al final *La Expulsión del Templo*; por otro lado, en la sacristía de la capilla, nos encontramos con los mismos pasajes: en el muro sur, a cada lado de la ventana, el pasaje de la *Samaritana* y *la Comida en casa de Simón*; en el marco de la puerta, tenemos la escena de *Jesús en casa de Martha y María*.

¹² Nuestra hipótesis se basa en la presencia de más de una obra con la misma temática, así como la coincidencia de la misma serie iconográfica en otra capilla de Jesús Nazareno, (Iglesia de Jesús Tlatempan, Cholula, Puebla) como veremos más adelante. Debido a los alcances de este trabajo no es posible profundizar en este aspecto pero queda abierta esta hipótesis para una investigación posterior.

Cabe señalar que en la mayoría de los pasajes seleccionados, los personajes principales son mujeres.¹³

Por lo tanto, no resulta extraño que la cofradía haya solicitado la misma temática para los colaterales del altar principal. Sin embargo, probablemente, Morales optó por representar los pasajes de *La Mujer Adúltera* y el de *La Comida en casa de Simón* en lugar de los otros dos, por varias razones: en primer lugar, estos dos episodios le permitían realizar una composición más ambiciosa con un gran número de figuras; en segundo lugar, le daban la posibilidad de experimentar con iconografías poco conocidas sobre el mismo tema y, en tercer lugar, estos pasajes, a diferencia de los otros, tenían una mayor connotación moral, idónea para cuestionar a los fieles acerca de la diferencia entre justos y pecadores.

¹³ No podríamos asegurar que la elección de la temática tuviera una doble connotación dirigida principalmente a la mujer pública; sin embargo, queda abierta la posibilidad debido a la situación tan contradictoria que vivía la mujer mexicana ya que “en el siglo XIX se produce una división tajante entre las mujeres buenas, sin deseos, sin sexo, y las mujeres malas, aquellas que hacen uso libre de su cuerpo”. Este tema de la mujer prostituida era una constante en la literatura de la época, y llega a haber casos, en que la prostitución se justifica. (Galí, Montserrat, *Historias del Bello Sexo, La Introducción del Romanticismo en México*, México, UNAM-IIE, 2002, pp. 437-443)

2.3.1 La Mujer Adúltera

Ficha Técnica

Ubicación: Parroquia de San José, Puebla, Puebla. Capilla de Jesús Nazareno, Altar mayor, lado del Evangelio
Título: *La Mujer Adúltera*
Fecha: 1845
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 2.30 x 3.90
Sin firma

El cuadro está basado en el pasaje del Nuevo Testamento titulado *La mujer adúltera* que relata el momento en que los fariseos le llevan a Jesús a una mujer que ha cometido adulterio para que la juzgue:

Jesús por su parte se fue al monte de los olivos. Al amanecer estaba ya nuevamente en el templo; toda la gente acudía a él, y él se sentaba para enseñarles. Los maestros de la ley y los fariseos le trajeron una mujer que había sido sorprendida en adulterio. La colocaron en medio y le dijeron: “Maestro, esta mujer es una adúltera y ha sido sorprendida en el acto. En un caso como este la Ley de Moisés ordena matar a pedradas a la mujer. Tú, ¿qué dices?” Le hacían esta pregunta para ponerlo en dificultades y tener algo de que acusarlo. Pero Jesús se inclinó y se puso a escribir en el suelo con el dedo. Como ellos insistían en preguntarle, se enderezó y les dijo: “Aquel de ustedes que no tenga pecado, que le arroje la primera piedra.” Se inclinó de nuevo y siguió escribiendo en el suelo. Al oír estas palabras, se fueron retirando uno tras otro, comenzando por los más viejos, hasta que se quedó Jesús sólo con la mujer, que seguía de pie ante él. Entonces se enderezó y le dijo: “Mujer ¿dónde están? ¿Ninguno te ha condenado?”. Ella contestó: “Ninguno señor.” Y Jesús le dijo: “Tampoco yo te condeno. Vete y en adelante no vuelvas a pecar. (Juan 8, 1-11)

Juan es el único de los cuatro evangelistas que narra este pasaje. En general, su Evangelio difiere totalmente de los otros tres, tanto en el contenido

como en la finalidad.¹⁴ Al parecer, este episodio fue incluido posteriormente ya que había sido descartado tanto por los sinópticos como por la iglesia griega, la cual lo omitía en sus lecturas litúrgicas por miedo a que las prostitutas no se sintieran alentadas por ese precedente.¹⁵

Sin embargo, y a pesar de lo controvertido del tema, este pasaje ha sido frecuentemente representado a lo largo de la historia occidental por un gran número de artistas como Veronés, Poussin, Tintoretto, Rembrandt, Rubens, entre otros.¹⁶ Y aunque en la pintura novohispana no parece ser un tema muy común, creemos que algunos artistas no fueron totalmente ajenos a su representación, como el caso de un cuadro atribuido a Cristóbal de Villalpando (1645-1714).¹⁷ También cabe mencionar el cuadro de Juan Cordero (1824-1884) el cual, aunque de factura posterior al de Morales, probablemente sea el ejemplo más conocido sobre esta temática.¹⁸

Respecto a la iconografía de este relato, los artistas han separado dos escenas: una, en la que los fariseos le presentan a Jesús a la mujer atada y Jesús se agacha o arrodilla para escribir en la losa polvorienta y la otra, en la

¹⁴ Klausner, Joseph, *Jesús de Nazaret, Su vida, su época, sus enseñanzas*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 70

¹⁵ Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T.I, vol. 2, Barcelona, Serbal, 1996, p. 338

¹⁶ *Ibid.* p.339

¹⁷ Gutierrez Haces, Juana, *et.al., Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, UNAM-IIE, 1997, p. 357. Dicho cuadro se encuentra en la iglesia de Jesús Nazareno Tlatempan, Cholula, Puebla y al parecer formó parte de una serie junto con otros tres lienzos: el de Jesús y la Samaritana, la Expulsión del Templo.

¹⁸ Véase García Barragán, Elisa, *El pintor Juan Cordero, los días y las obras*, México, IIE-UNAM, 1992. Cordero realizó esta obra estando como pensionado en Roma, cuadro que presentó en la sexta exposición anual de la Academia de San Carlos en 1853. Sobre las críticas que suscitó esta obra, véase Rodríguez Prampolini, Ida, *op. Cit.*, p. 355)

que la mujer adúltera llorando, se arrodilla a los pies de Jesús quien la ha salvado del martirio.¹⁹

Morales optó por la primera escena, en la que Jesús arrodillado, escribe en la losa (ver fig. 16). Su composición—la cual consiste en un formato horizontal a lo largo del cual están distribuidas una gran cantidad de figuras, 27 en total, todas de cuerpo entero—nos presenta a la mujer adúltera quien, aprehendida por los fariseos, es llevada ante Jesús para ser juzgada mientras una *multitud* curiosa se amontona a su alrededor. Hemos resaltado la palabra multitud porque este elemento es uno de los primeros que sobresalen en esta obra ya que, a diferencia de otras representaciones del mismo pasaje en las que suele haber muy pocas figuras, para Morales fue muy importante plasmar fielmente la idea de “*toda la gente acudía a él*”, tal y como lo marca la fuente literaria.

En un primer plano se encuentran los protagonistas de la escena sólo que en este caso, Jesús y la mujer adúltera no ocupan el centro de la composición como era común, sino que Jesús ha sido desplazado hacia el extremo derecho, mientras que al centro, destaca la figura del fariseo que acusa y exige castigo para la adúltera. Este recurso fue muy usado por los pintores del barroco francés, entre ellos Nicolás Poussin (1594-1665), quien precisamente lo aplica en un cuadro suyo con la misma temática.²⁰ Sin embargo, y a pesar de este desplazamiento, el foco de atención sigue siendo Jesús y lo que escribe en la tierra, cuya traducción al latín significa: *quis ex*

¹⁹ Reau, *op.cit.*, p. 338

²⁰ Nicolás Poussin, *La mujer adúltera*, 1653, Museo del Louvre.

vobis sine peccato est, Primus in illam lapidem mittat (El que de vosotros esté sin pecado, arrójele la piedra el primero). (ver fig. 17)

En este primer plano, y atrás de Jesús, destaca la figura de otro fariseo quien sostiene la bolsa con las piedras y cuya mano derecha parece indicar que escuchen. En el extremo contrario, nos contraponen la figura de una mujer hincada abrazando a un niño y, de acuerdo a su tocado, no se trata de una mujer casada sino, probablemente, de otra pecadora.²¹

En el siguiente plano, se localizan las figuras de diferentes hombres, algunas mujeres y niños; en la parte de atrás, destaca un anciano que sostiene en alto el Libro de la Ley y lo señala. Con ello, refleja la parte del pasaje donde enfatizan que el castigo de la adúltera está marcado en la Ley de Moisés.²²

Debemos señalar que, a pesar de la presencia de tantas figuras, *todos* los personajes, no sólo los protagonistas, expresan diferentes emociones: unos, sorpresa o arrobamiento, otros, curiosidad, otros, enojo. Y es que, este dominio de la retórica gestual es precisamente uno de los elementos que destaca en toda la producción pictórica de Francisco Morales, cuyo aprendizaje era parte esencial de la formación académica. Dicha retórica del gesto y la expresión facial tiene sus antecedentes más remotos en Aristóteles quien establecía que, ya que los seres humanos en acción constituyen el tema de la

²¹ En la época de Jesús, las mujeres judías solteras o casadas no podían salir a la calle sin cubrirse la cabeza. Además, por lo general, en la iconografía cristiana a las prostitutas se les representa con joyas en el tocado.

²² La novia que tenía relaciones antes del matrimonio era considerada como adúltera y su castigo era la lapidación; en el caso de una mujer casada, la pena era morir estrangulada.; para el varón, no obstante, no había castigo. (Levítico , 20:10)

pintura, entonces los movimientos que expresan los afectos y las pasiones del alma debían ser el espíritu y vida del arte.²³

Posteriormente, Leonardo Da Vinci, basándose en su propia observación de la naturaleza humana y preocupado por la relación entre el movimiento del cuerpo y la expresión facial, esbozaría su teoría sobre la expresión dramática, convirtiéndose en norma en toda la crítica de la pintura barroca y renacentista.²⁴ Es decir, para Leonardo, la pintura que no exteriorizaba convincentemente las pasiones del alma—admiración, reverencia, miedo, sospecha, temor, alegría—estaba “dos veces muerta”; además, la expresión de las pasiones debía estar estrictamente relacionada con el motivo dramático del cuadro. Esta doctrina sería fielmente adoptada por la Academia Francesa.²⁵ Unos años después, Charles Le Brun (1619-1690), retomando la teoría cartesiana, redactaría un exhaustivo tratado sobre la anatomía de las pasiones—*Traite des passions*, 1698—en el que “trata al cuerpo como un complejo instrumento que registra con exactitud mecánica los efectos invariables de los estímulos emocionales”.²⁶ Además añadirá y enfatizará que las expresiones de cada uno de los personajes no sólo tendrán una reacción causal directa con el hecho principal sino que además dependerá del carácter o condición de cada una de las personas representadas.²⁷ De ahí que, un mismo hecho dramático puede provocar diferentes reacciones y, por lo tanto, diversos movimientos y expresiones faciales.

²³ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p.45

²⁴ *Ibid.*, p.48

²⁵ *Loc.cit.*

²⁶ *Ibid.* p. 51

²⁷ *Ibid.*, p. 53

Estos aspectos se hacen patentes en la composición de Morales: por un lado, tenemos el marcado contraste entre la serenidad y resignación del rostro de la acusada y el gesto de desprecio e ira de su verdugo (ver fig. 18); y, por el otro lado, nos presenta las expresiones de curiosidad, lástima, aprobación o condena del resto del pueblo sólo que, a diferencia de las obras barrocas, con poco movimiento de los cuerpos; y es que la pintura de Morales, responde a los cánones de la llamada “tradición moderna”, tal y como lo corroboran sus apuntes personales: *“La pintura moderna está en el deber de hacer manifiesta a la naturaleza humana la idea y la pasión con poco movimiento y poca acción física. La antigua tradición busca principalmente sus efectos en la acción, hoy deben buscarse en la expresión de la fisonomía”*.²⁸ El cuadro de *La mujer adúltera* es la mejor prueba de sus convicciones estéticas.

En cuanto al color, en esta composición el pintor utiliza una baja intensidad cromática—a excepción del manto azul cobalto de Jesús—en la que predominan los ocre y los verdes en la vestimenta del pueblo y los sienas y tierras para el fondo arquitectónico y el paisaje. El bermellón sólo lo utiliza para el manto de la pecadora. En sus obras suele ser frecuente esta misma paleta, sobre todo para sus temas del Antiguo Testamento. En este lienzo, como en la mayoría de sus obras, predomina el dibujo sobre lo pictórico, demostrando un gran dominio en el tratamiento de los paños donde los pliegues de mantos, túnicas y turbantes caen con gran naturalidad.

²⁸ Morales van den Eynden, Francisco, *Esquicios*, Puebla, 1870 (Apuntes). Parece ser que este párrafo está tomado de un texto de Paul Delaroche. La cursivas son nuestras.

Hemos dejado al final el análisis del paisaje pues, aunque apenas perceptible al fondo del lienzo es, quizás, el elemento que deja vislumbrar cierta sensibilidad romántica en esta composición. Dicho romanticismo lo podemos detectar a través de determinados elementos dentro de sus composiciones: escenografías orientales, el afán de verdad histórica o el *revival* medieval, como en este caso.²⁹ El fondo del lienzo se divide en dos partes: hacia el lado derecho, y ocupando más del setenta por ciento del fondo, resalta la fachada del Templo de Jerusalén; del lado izquierdo, tenemos un paisaje conformado por un lago, montañas y unas construcciones de tipo basilical; prácticamente, el contenido de este paisaje es imaginario, ya que, cerca de Jerusalén no había ningún lago ni tampoco existía este tipo de arquitectura basilical; simplemente, se hace presente este *revival* medieval tan de moda en esos años.

²⁹Galí, *Historias del Bello Sexo*, *op.cit.*, pp. 455-456

2.1.2 *La Comida en Casa de Simón*

FICHA TECNICA

Ubicación: Parroquia de San José, Puebla, Puebla. Capilla de Jesús Nazareno, Altar mayor, lado de la Epístola
Título: *La comida en casa de Simón*
Fecha: 1845
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 2.30 x 3.90
Firmado y fechado

A diferencia del tema de *La mujer Adúltera* cuya referencia literaria es muy clara, el tema de la unción de Jesús resulta ser muy contradictorio y es que, aunque este pasaje está narrado por los cuatro evangelistas, existen numerosas divergencias entre ellos. Dicha confusión se debe principalmente a que en los cuatro textos coincide un mismo hecho: la unción hecha a Jesús por una mujer. No obstante, no todas las unciones son realizadas en la misma ciudad, ni en la misma casa y tampoco por la misma mujer: para Marcos y Mateo se trata solamente de “una mujer”, para Juan es María, la hermana de Lázaro y para Lucas, es una pecadora. Y aunque tratadistas como Interian de Ayala(1646-1730)³⁰ trataron de probar con diversos argumentos que María la hermana de Martha y Lázaro del texto de Juan y la pecadora del texto de Lucas son la misma persona, es decir, la misma María conocida como la Magdalena

³⁰ Interián de Ayala, Juan, *El pintor christiano y, erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Edición digital basada en la edición de Madrid, 1782 por. D. Joachin Ibarra, capítulo XII, libro tercero. En esta sección argumenta “María, pues, hermana de Lázaro, y de Marta, ungió á Jesu-Christo, no una vez sola, sino dos veces: la primera en Galiléa, y la segunda en Judéa, en el Lugar de Bethania, donde habia ido siguiendo á Jesus con su hermano, y hermana: la primera uncion, la practicó llevada de un corazon arrepenitido; la segunda, llevada de incendios de caridad, de reverencia, y de un singular amor para con Christo.”

sólo que antes y después de su conversión, todo parece indicar que, en realidad, se trata de dos mujeres diferentes.³¹

Sin embargo, la diferencia más clara radica en el personaje que dirige el reproche a Jesús y el motivo de dicho reproche: en el caso de Marcos, Mateo y Juan, es Judas quien reclama a Jesús dejarse ungir con un perfume tan caro; en el caso de Lucas, es un fariseo quien reprocha a Jesús dejarse tocar por una “pecadora”. Todo esto nos lleva a pensar que, el texto que narra Lucas, se refiere a una escena totalmente diferente en tiempo y lugar a la que narran los otros tres evangelistas. Y es precisamente el pasaje de Lucas titulado *El fariseo y la mujer pecadora*, al que se apega Morales como fuente literaria para su obra:

Un fariseo invitó a Jesús a comer. Entró en casa del fariseo y se reclino en el sofá para comer. En aquel pueblo había una mujer conocida como una pecadora; al enterarse de que Jesús estaba comiendo en casa del fariseo, tomó un frasco de perfume, se colocó detrás de él, a sus pies, y se puso a llorar. Sus lágrimas empezaron a regar los pies de Jesús y ella trató de secarlos con su cabello. Luego le besaba los pies y derramaba sobre ellos el perfume.

Al ver esto el fariseo que lo había invitado, se dijo interiormente: “si este hombre fuera profeta, sabría que la mujer que lo está tocando, es una pecadora, conocería a la mujer y lo que vale.”

Pero Jesús, tomando la palabra le dijo: “Simón, tengo algo que decirte. Simón contestó: “Habla, Maestro.” Y Jesús le dijo: “Un prestamista tenía dos deudores: uno le debía quinientas monedas y el otro cincuenta. Como no tenían con que pagarle les perdonó la deuda a ambos. ¿Cuál de los dos lo querrá más?”

³¹ Reau, *op. cit.*, p. 339. En su texto, Reau nos comenta: “la tradición ha confundido bajo un mismo nombre por lo menos dos personas diferentes: la pecadora María de Magdala y María de Betania, hermana de Marta y de Lázaro.”

Simón le contestó: Pienso que aquel a quien le perdonó más. Y Jesús le dijo: has juzgado bien: y volviéndose hacia la mujer, dijo a Simón: ves a esta mujer. Cuando entré en tu casa, no me ofreciste agua para los pies, mientras que ella me ha lavado los pies con sus lágrimas y me los ha secado con sus cabellos. Tú no me has recibido con un beso pero ella, desde que entró, no ha dejado de cubrirme los pies de besos.

Tú no me ungió la cabeza con aceite; ella, en cambio, ha derramado perfume sobre mis pies. Por eso te digo que sus pecados sus numerosos pecados, le quedan perdonados por el mucho amor que ha manifestado. En cambio aquel al que se le perdona poco, demuestra poco amor.

Jesús dijo después a la mujer: tus pecados te quedan perdonados. Y los que estaban con él a la mesa empezaron a pensar: así que ahora pretende perdonar pecados. Pero de nuevo Jesús se dirigió a la mujer: tu fé te ha salvado, vete en paz. (Lucas 7: 36-50)

Sólo que Francisco Morales no se limitó a repetir las iconografías tradicionales sobre este tema—como las que se encuentran en la misma capilla—sino que él quiso ir más lejos.³² (ver fig. 19) Por ello, no nos extraña que su modelo iconográfico haya sido precisamente una obra de Nicolás Poussin³³ titulada *La penitencia* la cual forma parte de la segunda serie de Los Sacramentos que Poussin realizó para su mecenas Chantelou en 1647.³⁴ Seguramente, Morales tuvo acceso a esta obra a través del Álbum de láminas

³² Los cuadros sobre este tema presentan la iconografía más común en la que Jesús se encuentra sentado alrededor de una mesa rectangular u ovalada y la pecadora, a sus pies, le lava y seca con sus cabellos. Dichas obras están catalogadas como anónimas pero parecen corresponder al mismo pincel. (Véase al respecto Eduardo Merlo y José Antonio Quintana, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Vol. 1, Puebla, UPAEP, Secretaria de cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2000, pp.

³³ La pauta para esta referencia a Poussin nos la da Guillermo Prieto en su texto *Ocho días en Puebla* citado anteriormente: “Este cuadro, que por una incomprensible casualidad, coincide con el de Nicolás Poussin, dedicado al mismo asunto...” Es probable que haya sido el mismo Morales el que le informara a Prieto sobre su modelo iconográfico. Sin embargo, Prieto titula erróneamente este cuadro como La Última Cena.

³⁴ Green, Tony, *Nicolas Poussin paints the Seven Sacraments twice*, England, Paravail, 2000. Poussin siempre se caracterizó por su constante innovación compositiva así como por su realismo arqueológico. A través de la correspondencia que sostuvo con su mecenas Chantelou, es posible conocer las inquietudes y los motivos que lo llevaron a realizar dicha serie así como los retos a los que se enfrentó.

con las Obras Completas de Poussin, el cual formaba parte del acervo bibliográfico de la Academia de Bellas Artes de Puebla.³⁵ (véase fig. 20)

Recordemos que, ya desde su etapa formativa, Morales mostraba preferencia por lo pintores del barroco francés; sin embargo, esta obra de Poussin debió despertar un interés especial en Morales debido, sobre todo, a las innovaciones iconográficas y compositivas que presenta, como veremos más adelante. Sin embargo, si observamos ambas composiciones con detenimiento, nos daremos cuenta de que, aunque la composición de Morales es muy parecida a la de Poussin—sobre todo en la disposición de las figuras y en el uso de ciertos elementos—Morales introdujo algunos cambios: en primer lugar, añade otros personajes: una mujer que abraza al fariseo, dos criadas que llevan unas viandas y un niño de mediana edad, parado junto a ellas. En segundo lugar, omite algunas acciones: a Simón el fariseo nadie le está lavando los pies, como en el cuadro de Poussin; y, en tercer lugar, sustituye por completo el fondo arquitectónico de la escena por un gran cortinaje rojo, a manera de escenografía teatral, el cual sólo deja entrever el zócalo y las basas de unas columnas de orden jónico. También la disposición y postura de ciertas figuras es diferente, como la de Jesús, por ejemplo.

Morales plasma el momento en que Jesús bendice a la pecadora diciéndole: “*Tus pecados te quedan perdonados..., Tu fe te ha salvado, vete en paz*”. A Jesús lo ha colocado en el extremo izquierdo de la composición, al

³⁵ Galí Boadella, Montserrat, “Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla”, *op. Cit.*, p. 391. La lámina en la que debió inspirarse Morales se encuentra físicamente bajo el título *Obras Completas* de Nicolás Poussin, en la Biblioteca LaFragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

igual que en el cuadro de Poussin y, al fariseo, en el extremo contrario. Sin embargo, Morales, a diferencia de Poussin quien dispone a Jesús de perfil, coloca a Jesús completamente de frente al espectador y apenas reclinado sobre los cojines; con este detalle, Morales enfoca la atención en Jesús y la mujer que le unge los pies; con la mano derecha bendice a la mujer. El rostro de Jesús denota bondad y dulzura; en esta ocasión, no lleva puesto su manto por lo que se pueden apreciar mejor sus cabellos rizados. A sus pies, la mujer pecadora—quien ya ha terminado de lavar y ungir a Jesús pues podemos ver el frasco de alabastro vacío en el piso—abraza la pierna derecha de Jesús mientras con la otra mano, sostiene parte de su larga cabellera. La mirada de la pecadora es de total arrobamiento al encontrarse en presencia de El Salvador. (ver fig. 21)

Por su parte, Simón, el fariseo, también se encuentra reclinado sólo que con su mano derecha sostiene una copa. Su mirada se dirige hacia Jesús con una expresión de reproche e indignación por dejarse tocar por una pecadora;³⁶ técnicamente, es la figura que destaca en esta composición y en la que Morales demuestra su maestría en el dibujo: la gestualidad, los paños, el turbante, la barba, las arrugas, la mano que sostiene la copa, todo trabajado con un gran realismo.³⁷ (ver fig. 22)

³⁶ Los fariseos era un grupo religioso caracterizado por su estricto apego a la Ley. Para el fariseo los publicanos, las prostitutas y hasta las mujeres en su periodo menstrual eran considerados como pecadores, es decir “impuros” y no concebían la idea de estar cerca o dejarse tocar por alguno de ellos porque los “contaminaba”. Por esta razón, los fariseos tenían por costumbre lavarse los pies varias veces al día debido a su obsesión por “purificarse”; pero este procedimiento sólo lo podía realizar un esclavo o, en su defecto, las hijas.

³⁷ Este modelo de un judío anciano, será recurrente en la iconografía de Morales, modelo que llegó a ejecutar con una excelente maestría. Ejemplos de ello son las obras *Agar* (1872, Museo Bello), *Moisés y San Dionisio*.

Toca ahora detenernos en un elemento que sobresale en la composición: el triclinio.³⁸ Recordemos que la mayoría de las representaciones de esta escena nos muestran a Jesús y al resto de los convidados sentados alrededor de una mesa rectangular y no recostados, tal y como lo menciona Lucas en su texto: “*Entró en casa del fariseo y se reclinó en el sofá para comer.*” A partir del siglo XVII y debido a la influencia de los arqueólogos, se sustituye la mesa por el triclinio. Esta innovación aparece por primera vez en un cuadro de Cigoli (Pallazzo Doria, Roma) y posteriormente fue adoptada por los pintores franceses Nicolás Poussin, Philippe de Champaigne y Charles Le Brun.³⁹

Unos años después, en su tratado sobre pintura, Interián de Ayala, es muy tajante acerca de esta distinción entre estar recostado y no sentado:

En pintar este hecho, convienen casi todos nuestros Pintores, pero (lo diré con su licencia) todos ellos obran erradamente; y (por no decir algo mas picante) sin atender á la verdad de este suceso, conforme nos lo refiere el mismo Evangelista. Pintan á Jesu-Christo sentado en una silla, ó banco, y por consiguiente, puestos los pies debaxo de la mesa: luego, nos representan á una muger echada á sus pies, y postrada en tierra, ungiendo con aromas, ó ungüento los pies de Jesus, regándolos con sus lágrimas, y enjugándolos —330→ con sus cabellos. ¿Quién habrá, que no haya visto semejante Pintura? Nadie por cierto. Pero ¿quién habrá tampoco, por mediana instruccion que tenga, que no conozca ser esta Pintura muy agena de la misma narracion del Evangelio? Porque primeramente, no dice el Evangelista, que al entrar Christo en la casa del Fariséo, se sentara á la mesa; sino señaladamente, segun era la

³⁸ Triclinio, del latín *triclinium*, del griego *triklinion*, de *treis*, tres y *kline*, lecho; lecho de los antiguos griegos y romanos, por lo común para tres personas en el que se reclinaban para comer.

³⁹ Reau, *op.Cit.*, p. 341

*costumbre de aquellos tiempos, que se recostó, discubuit: lo que luego repite con aquellas palabras: Ut cognovit quod accubisset in domo Pharisæi. Así que entendió (la muger) que (Jesus) se habia recostado en casa del Fariséo. Por lo que, será muy conforme al Evangelio, el pintar este hecho verdaderamente lleno de piedad, de amor, y de reverencia para con Christo, del modo que lo hemos descifrado; pero á no hacerse así, será una necesidad, y ridiculez, y lo que es peor, contra la Fé, y narracion del Evangelio.*⁴⁰

Aunque como ya vimos, Morales sigue el modelo de Poussin, probablemente también coincide con el tratado de Interián de Ayala, ya que nos presenta un lecho alto en el que los comensales están recostados y dispuestos en torno a una mesa con forma de sigma. Su triclinio es de mayores dimensiones y los cojines se encuentran más detallados que en la composición de Poussin. Sobre la mesa, nos presenta una serie de viandas típicas de la época así como copas y jarras de cobre.

Nos resta hablar sobre otro elemento que destaca en el primer plano de la composición: ubicado exactamente al centro de la obra, tenemos a un hombre que sostiene unos jarrones. Por su vestimenta y el color de su piel, sabemos que se trata de un esclavo; entre los fariseos de buena posición económica era muy común que tuvieran esclavos a su servicio. Al igual que en la composición de Poussin, éste va cargando unos jarrones con los que parece estar mezclando agua con vino; Simón ya sostiene su copa, en cambio, a Jesús nadie le ha ofrecido vino. Con este detalle, Morales parece enfatizar la

⁴⁰ Interián de Ayala, *op.cit.* Cap. XII. Las cursivas son nuestras.

ofensa de la que es objeto Jesús al no ser atendido como era costumbre por el anfitrión de la casa.

CONSIDERACIONES FINALES

Al iniciar esta investigación, el panorama sobre la obra de Francisco Morales van den Eynden no era muy alentador: su acervo pictórico comprendía una docena de cuadros, las fuentes documentales eran prácticamente nulas y la bibliografía escueta. En realidad, sólo contábamos con la certeza de su talento y la convicción por difundir su obra. Para empezar, eso fue suficiente.

No obstante, el enriquecimiento del acervo pictórico inicial, nos amplió el panorama sobre la obra de Francisco Morales lo cual nos permitió, por un lado, clasificar su producción en dos géneros principales—la historia sagrada y el retrato—y, por el otro lado, distinguir dos etapas estilísticas: la primera incluye sus primeros trabajos después de salir de la Academia y se extiende hasta 1850, aproximadamente, periodo que presenta una clara reminiscencia del claroscuro de la pintura colonial, muy característico de la Escuela Poblana. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX, parece alejarse de esta tradición colonial tornándose su obra más clasicista y en la que se puede detectar una fuerte influencia de los maestros del Renacimiento italiano.

A través de la investigación documental, desarrollada principalmente en el Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, pudimos corroborar no sólo su destacado y activo desempeño como estudiante sino también como maestro y Director de dicha Academia, resaltando especialmente su profundo interés por la difusión de la historia del arte mexicano.

Ahora bien, el estudio y análisis de los lienzos de la Capilla de Jesús Nazareno, objetivo de este trabajo, aportaron datos relevantes no solo sobre la obra de gran formato de Francisco Morales—composiciones complejas con un gran número de figuras, fondos muy escenográficos, paletas en una baja intensidad cromática, énfasis en la gestualidad—sino también sobre el proyecto de remodelación neoclásica en Puebla; por ejemplo, la localización de la firma y fecha de factura de estos lienzos nos permitió, además de ubicar este trabajo como el primero de los tres que realizó dentro de dicho proyecto, datar con mayor precisión la remodelación de la Capilla de Jesús Nazareno hecha por José Manzo.

Asímismo, cabe mencionar que la investigación iconográfica sobre dichas obras, nos llevó a esbozar la hipótesis sobre la existencia de un programa iconográfico preestablecido para las Capillas de Jesús Nazareno ya que, en dos capillas—ambas en Puebla—encontramos los mismos temas representados; dicha hipótesis queda abierta para una investigación posterior.

A lo largo de este trabajo, hemos demostrado que Francisco Morales van den Eynden, además de un excelente pintor, también fue una figura destacada dentro del ámbito social y cultural en la Puebla decimonónica, cuya obra, precisa ser revalorada. Esperamos con este trabajo no sólo haber enriquecido la bibliografía sobre Francisco Morales sino además haber despertado el interés por conocer y difundir su obra. Sirva también, como nuestro *grano de arena* al deseo que inspiraba a Morales por “*formar la historia general de la pintura en toda la nación*”.

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVOS CONSULTADOS

AABAP Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla

AHAP Archivo Histórico del Ayuntamiento de Puebla

AGNP Archivo General de Notarias de Puebla

APSJP Archivo de la Parroquia de San José, Puebla

ARMELLA DE ASPE, Virginia, "Los retratos de niños en el siglo XIX" en *Artes de México* No. 129, Año XVII, pp. 35-37, México, 1970.

BAEZ MACIAS, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, (1781-1910)* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003.

BELLO José Luis y ARIZA, Gustavo, *Pinturas Poblanas (siglos XVIII-XIX)*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948.

BELLO Y ZETINA, José Luis y CORDERO Y TORRES, Enrique, *Galerías pictóricas de Puebla*, Puebla, Centro de Estudios Pictóricos de Puebla, A.C., 1967.

CABRERA, Francisco J., *Puebla y los poblanos*, México, Ed., Libro de México 1985.

-----, *El coleccionismo en Puebla*, México, Ed., Libros de México, 1987.

-----, *La vida en Puebla*, Crónicas de Fidel, (1ª ed. 1879), México, 1987.

CARDENAS DE LA PEÑA, Enrique y CONDE José Ignacio, *Mil personajes en el México del siglo XIX*, México, Banco Mexicano Somex, 1980.

CARRION, Antonio, *Historia de la ciudad de Puebla de los Angeles*, 2 vols., Puebla, Editorial Cajica, 1970.

CASTRO MORALES, Efraín, et al. *Homenaje Nacional. José Agustín Arrieta, su tiempo vida y obra (1803-1874)*, México, MUNAL, 1994.

CIANCAS, Ma. Ester, "La pintura de provincia de la segunda mitad del siglo XIX" en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo XI, México, Salvat-INBA, 1982.

CORDERO Y TORRES, Enrique, *Diccionario biográfico de Puebla*, 3 vols., México, Centro de estudios de Puebla, 1973.

- CORONA MONTIEL, Jaime, *Catálogo de la ExBiblioteca de la Academia de Bellas Artes de Puebla*, (tesis de licenciatura en historia), Fac. de Filosofía y Letras, BUAP, 1994.
- COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, CONACULTA, Cien de México, 2003.
- FERNANDEZ, Martha, *Retrato hablado, Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986.
- FERNANDEZ, Justino, *El Arte del siglo XIX en México*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967.
- FRAILE MARTÍN, Isabel, *La Pintura en la Catedral de Puebla de los Ángeles, Cáceres*, (tesis doctoral), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, 2007.
- GALI BOADELLA, Montserrat, "el Patrocinio de los Obispos de Puebla a la Academia de Bellas artes", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- "Láminas y tratados franceses en la Academia de Bellas Artes de Puebla" en *México-Francia, Memoria de una sensibilidad común (siglos XIX y XX)*, Puebla, Universidad autónoma de Puebla, CEMCA y El colegio de San Luis, 1998.
- Historias del Bello Sexo, La introducción del Romanticismo en México*, México, UNAM-IIE, 2002.
- José Manzo, *Un arquitecto de su tiempo*, (inédito).
- GREEN, Tony, *Nicolas Poussin paints the Seven Sacraments twice*, England, Paravail, 2000.
- HAUFE, Hans, "Tradicción e innovación en la pintura poblana del siglo XIX. Aspectos de la descolonización", Comunicaciones 16 Proyecto Puebla-Tlaxcala, Fund. Alemana, 1979.
- LAFRAGUA, José María, "Atlixco" en *El Museo Mexicano, o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*, México, ed. de Ignacio Cumplido, 1843.
- LEICHT, Hugo, *Las calles de Puebla*, Estudio Histórico, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1986. 1ª ed. 1934.
- MARQUEZ MONTIEL, Joaquín, *Hombres célebres de Puebla*, 2

vols., México, Ed. Jus, 1952.

MERLO JUAREZ, Eduardo y QUINTANA FERNANDEZ, José Antonio, *Las Iglesias de la Puebla de los Angeles*, 2 vols., Puebla, UPAEP, Secretaria de Cultura del Gobierno del Edo. de Puebla, 2000.

MORALES PEREZ, Velia, *Historia de la formación de la Pinacoteca universitaria*, Puebla, BUAP, 2002.

MORALES VAN DEN EYNDEN, Francisco, *Esquicios*, tomo III, Puebla, 1870 (apuntes).

MONTERROSA Mariano y TALAVERA, Leticia, *Catálogo de bienes muebles de la Parroquia de San José*, Puebla, Gob. Del Edo. de Puebla, INAH, 1988.

OLIVARES IRIARTE, Bernardo, *Álbum Artístico*, 1874 (Ed. Y notas de Efraín Castro Morales), Puebla, Secretaria de cultura del gobierno del Edo. de Puebla, 1987.

-----, *Apuntes históricos sobre la historia de la pintura en Puebla*, Puebla, 1911 (1ª. ed. 1874).

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, España, Cátedra, 1980.

PALACIOS, Enrique Juan, *Puebla, su territorio y sus habitantes*, 2 vols., México, Talleres Gráficos de la Secretaria de fomento, 1917

PEREZ DE SALAZAR, Francisco, *Historia de la Pintura en Puebla*, México, Ediciones Perpal, 1990. (1ª ed. 1927)

PRIETO, Guillermo, (Fidel) *Ocho Días en Puebla: Impresiones profundas de un viaje arquitectónico, sentimental, científico y estrambótico*, (1ª. ed. 1849), Introducción y notas de José Miguel Quintana, México, 1968.

QUINTANA, José Miguel, Prólogo en Francisco Morales van den Eynden, *Esquicios*, Puebla, Arrendadora Bancomer, 1985.

-----, "Francisco Morales van den Eynden: un pintor poblano del siglo XIX", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Num. 46, Vol. XIII, México 1978.

RAMÍREZ, Fausto, "Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores", en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, México, CONACULTA, 2001.

REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T. III, Barcelona, Serbal, 1996.

RENSSELAER W. Lee, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*,

Madrid, Cátedra, 1982.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

ROSA, Antonio Ma. De la, *Historia de las Bellas Artes de la Puebla*, México, ed. Vargas Rea, 1953.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos*, México, 1963.

TOUSSAINT, Manuel, *La Catedral y las Iglesias de Puebla*, México, ed. Porrúa, 1954.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Repertorio de artistas en México*, México, Fund. Cultural Bancomer, 1996.

VALLE, Juan María del, *Guía de forasteros de la capital de Puebla para el año de 1852*, Puebla, Imprenta del editor, s.f.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- 1.- Portada *Esquicios*, 1870. Col. Privada. Foto: Claudia Hernández M. (chm)
- 2.- Dibujo, *Esquicios*, 1870. Col. Privada. Foto: chm
- 3.- Francisco Morales, *Dulce Corazón de María*. Col. Privada. Foto: chm
- 4.- Francisco Morales, *Dulce Corazón de María*. Col. Privada. Foto: chm
- 5.- Francisco Morales, *San Dionisio*, Col. Privada. Foto (chm)
- 6.- Francisco Morales, *Moisés*, Col. Privada. Foto: chm
- 7.- Francisco Morales, *Sagrada Familia con San Juanito*, Col. Privada. Foto: chm
- 8.- Francisco Morales, *Sagrada Familia con Santa Isabel, San Joaquín y Santa Ana*. Foto: chm
- 9.- Francisco Morales, *María Auxiliadora de Enfermos*, Catedral de Puebla, Foto (chm)
- 10.- Francisco Morales, *Virgen con el Niño*, 1877. Col. Privada. Foto: chm
- 11.- Francisco Morales, *Luis de Haro y Tamariz*. Hospital UPAEP. Foto: chm
- 12.- Francisco Morales, *Carlota de Habsburgo*, Col. Privada. Foto: chm
- 13.- Francisco Morales, *Maximiliano de Habsburgo*, Col. Privada. Foto: chm
- 14.- Altar Mayor de la Capilla de Jesús Nazareno, Puebla. Foto (chm)
- 15.- Detalle de la firma y fecha del cuadro *La comida en casa de Simón*. Foto: chm
16. Francisco Morales, *La mujer adúltera*, 1845, Altar mayor Capilla de Jesús Nazareno, Puebla. Foto: chm
17. *La mujer adúltera*, detalle. Foto: chm
18. *La mujer adúltera*, detalle. Foto: chm
19. Francisco Morales, *La comida en casa de Simón*, 1843, Altar mayor Capilla de Jesús Nazareno, Puebla. Foto: chm
- 20.- Nicolás Poussin, *La Penitencia*, 1647, grabado, foto (AABAP)
- 21.- *La comida en casa de Simón*, detalle. Foto: chm
- 22.- *La comida en casa de Simón*, detalle. Foto: chm

APÉNDICES

(1)

Documentos publicados por José Luis Bello y Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas, siglos XVII-XIX*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1948, pp.136-137.

PARTIDA DE BAUTISMO

Al margen.-Francisco de Paula de los Reyes.-Al centro.-“En esta iglesia Parroquial de Nuestra Sra. De la Natividad de la villa de Carrión del Valle de Atlixco en seis de Enero del año de Mil Ochocientos Onze Yo el RP. Fr. Franco. Munos Siliceo Predicador Jubilado y Comendador del Real y Militar.-Orden de Ntra. Sra. De la Merced del Convento de esta Villa de licencia Parrocchi supuesta la del Itmo. Sor. D. D. Manuel Igo. Gonzales del Campillo Dignisimo Obispo de la Ciudad de Puebla de los Angeles del Consejo de S. M. Ca. Bautize solemnemente puse Oleo y Chrisma a Francisco de Paula de los Reyes de dos dias nasido hijo legitimo de D.Jose Anto. Morales y de D. María Gertrudis Bandeneiden; fue su padrino D. Santiago Bandeneiden viudo de D. Clara Caiquehui todos Españoles y de esta vesindad y le adverti la Obligacion qe. Tiene de enseñar a su Aijado la Doctrina Christiana y el Parentesco Espiritual qu. Contrajo y lo firmé.-F. Frco. Muños.- Rúbrica

ACTA DE DEFUNCION

Núm. 1474.- En Puebla Zaragoza a 29 de diciembre de 1884, a la 9 nueve de la mañana, ante mí Rafael Landa, Juez del estado civil, compareció el ciudadano Ángel Cano, originario de Atlixco y de esta vecindad [...] y dijo: que hoy a las cuatro y media de la mañana en la casa número (8) ocho de la calle de Raboso, falleció de anemia el Señor *Francisco Morales vanden Eiunden*, originario de Atlixco, y de esta vecindad, y viudo de Doña Carlota Ávalos, Profesor de Pintura de (73) setenta y tres años de edad e hijo de los también finados don José Antonio Morales y de doña Dolores van den Eynden; el cadáver se inhumará en (1ª) Primera clase del Panteón Municipal.

(2)

Carta dirigida al Ayuntamiento de la ciudad de Puebla

Archivo Municipal, F. 8448, T. 302, L.164, F. 59-64, Año 1885

“El Sr. Dn. Francisco Morales, hijo del Estado de Puebla, adquirió como pintor una celebridad universal, pues sus obras, no sólo han sido admiradas en nuestro país sino que han merecido elogios en el extranjero. Fue colaborador de Don José Manzo en varios trabajos, y principalmente en el de mejorar las condiciones de la Academia de Educación y Bellas Artes.

Prestó sus auxilios a la Junta Protectora de la Penitenciaria, facilitándole datos importantes.

Pero su mayor mérito consistió en el desinterés y empeño con el que sirvió siempre la clase de dibujo, muchas veces sin retribución alguna, debiéndose a sus afanes que existan ahora un número considerable de laboriosos, honrados e inteligentes artesanos formados por él y que veneran agradecidos en memoria.

Las biografías publicadas en diversos periódicos ilustrados tanto de México como del exterior acreditan estos hechos que están en la conciencia de todos los mexicanos y se registran también en los archivos de la Academia. Por eso es que el Congreso del Estado, justo apreciador de los méritos del artista y de las virtudes del ciudadano, decretó a favor de su hijo una pensión hace pocos meses y tanto los artistas poblanos como otros muchos individuos de nuestra sociedad, se han prestado gustosos a contribuir a la construcción del monumento que trata de levantarse en el Panteón Municipal”.

Escrito por el comisionado de panteones José M. Contreras y a petición de Emilio Álvarez y Patricio Carrasco.

Piden se conceda en propiedad el terreno en que está inhumado el cadáver del notable artista Ciudadano Francisco Morales en el Panteón Municipal.

Puebla Zaragoza 11 de Noviembre de 1885.

Carta publicada en el Boletín Municipal, 1885

“Los suscritos vecinos de esta Ciudad, respetuosamente decimos: que en justo homenaje de gratitud y admiración a la memoria del notable artista don Francisco Morales cuyo cadáver se halla sepultado en el Panteón Municipal, hemos abierto una suscripción con objeto de que se levante un monumento en este sitio, y próximamente comenzar la obra para la que existe ya un pequeño fondo pero la realización de nuestro pensamiento quedaría inconclusa si no se otorgara la perpetuidad del sepulcro...apoyándonos para solicitar esta gracia en los méritos del Sr. Morales, que no sólo dio honra a Puebla con sus obras de artistas sino que uniendo al genio la virtud, consagró su vida a la desinteresada enseñanza de innumerables artesanos

(3)

Carta de Morales dirigida a José Salomé Pina y publicada en el prólogo al texto de Bernardo Olivares, *Apuntes históricos sobre la historia de la pintura en Puebla*, 1874.

Dos palabras

Con gusto recibí los apuntes sobre la pintura en Puebla, escritos por el Sr. Profesor don Bernardo Olivares los cuales vienen a ampliar lo hecho por los Sres. Lucio y Couto, que en medio de sus graves ocupaciones, han tenido a bien emplear una parte de su tiempo en tan noble tarea.

El Sr. Olivares tuvo la amabilidad de dedicarme estos apuntes, como me lo hace saber en una carta el Sr. Don Francisco Morales, expresa también el deseo de que estos apuntes sean publicados; yo con gusto lo habría hecho hace tiempo pero la promesa del Sr. Olivares de mandarme sus apuntes sobre la escultura, hizo demorar esta publicación, que ahora tengo el gusto de hacer, esperando poder hacer más tarde otro tanto con lo relativo a la escultura.

José Salomé Pina

Sr. Don Salomé Pina, México.

Puebla, junio 17 de 1873.

Muy estimado amigo y señor mío:

“Mi larga separación de esta ciudad hizo que hubiera recibido con notable atraso la muy apreciable carta de Ud. y los cuadernos que tuvo la bondad de mandarme, y que, luego que leí, hice que viera nuestro amigo don Bernardo Olivares. Tanto este señor como yo, hemos tenido una verdadera satisfacción al ver que una persona tan notable, como fue el Sr. Couto, se hubiera ocupado de la historia de nuestra pintura en México, cosa, que, creíamos nadie hiciera, por el poco o ningún interés se ha tenido en esa clase de trabajos e investigaciones, y también por la dificultad de adquirir los datos necesarios para escribir una cosa nueva y de la que muy poco se encuentra escrito. Felicitémonos porque el Sr. Couto ha iniciado el interés que debe inspirarnos a todos la historia de nuestra pintura, y esperemos que, en lo sucesivo, los artistas se empeñen en continuar lo comenzado por el Sr. Couto, y que parcialmente, cada estado, cada capital y cada individuo, contribuya con su grado de arena para formar la historia general de la pintura en toda la nación. El Sr. Olivares, luego que leyó los cuadernos, se entusiasmó mucho, y me dijo que iba a entresacar, de lo mucho que ha escrito sobre las artes en México, lo que pudiera servir para un opusculito sobre la historia de la pintura en Puebla, el que escribió ya, y le dedica a Ud., y que tengo el gusto de acompañarle junto con esta carta. Estoy seguro que agradará a Ud. y, aunque el Sr. Olivares, por

la violencia con que lo escribió, cree que es una cosa informe, me parece que puede servir de apéndice a lo escrito por el Sr. Couto; y yo apreciaría que si Ud. lo juzga útil, hiciera de él una publicación, lo que quizás animaría a personas de otros estados a escribir parcialmente su historia de la pintura, y eso daría el resultado que digo a Ud. antes para tener la general de toda la nación. No creo que el Sr. Olivares se dé por satisfecho con lo que ahora manda a Ud., pues siendo como es tan entusiasta por las bellas artes y teniendo tanto material escrito sobre ellas, espero que nos ha de dar mucho relativo a la historia de la pintura y de la escultura, y sobre las biografías de los pintores que ha tenido Puebla: cuya lista verá Ud. al fin del opusculito, y que no es muy corta.

Al empezar esta carta, debía ante todo dar a Ud. las más expresivas gracias por los cuadernos pero el deseo de manifestarle la satisfacción del escrito del Sr. Couto me ha dado, me distrajo y sírvase de disculpa y hasta aquí doy a Ud. las merecidas gracias.

Suplico a Ud. tenga la bondad de dar expresiones al Sr. Miguel Noreña, etc.....”

Francisco Morales

(4)

Reseña de la Segunda Exposición de San Carlos, 1850 publicada en *El Siglo XIX*, México, enero 17 de 1850. t. IV, num. 383, p.2.

“Un cuadro remitido de Puebla, original de Francisco Morales, y que representa a la valerosa Judith en el acto de cortar la cabeza a Holofernes, enemigo mortal del pueblo de Israel, es lo primero que al entrar llama la atención de los curiosos. Compónese de dos medias figuras y de una cabeza separada del tronco. Prescindiendo de los accesorios, el pasaje histórico no está mal interpretado. Judith, mujer de ánimo esforzado, revela en su semblante la grandeza de su alma; y la vieja que lleva un saco para recibir en él la cabeza del tirano, por la contracción de su rostro, por el pavor y angustia que en el se pintan, da una idea bastante bien sentida de la situación. La cabeza de Holofernes no es lo mejor y bueno hubiera sido que la sangre no corriera con tanta profusión; pero en suma, el cuadro es bueno y hace honor al señor Morales. Esto no obstante, preciso es decir que nos parece dispuesto a pecar dicho artista. Sin meternos ahora a examinar en que consiste la diferencia de

las diversas escuelas de pintura, y sin traer a colación nombres y mas nombres, nos limitaremos a una pequeña digresión.

Si el estilo es el hombre, como dijo Buffon, creemos que el modo es el pintor, aunque en pintura el estilo se dé de la mano con el modo. En el señor Morales notamos una especie de propensión o *penchant a viser a le effet*: esto es reprehensible. No es la excesiva brillantez de colores, la violenta transición de claros y sombras, lo que constituyen esa buena pintura: es así la entendida armonía de las partes con el todo, la justa degradación de tintas, la verdad en suma que patentiza la docilidad de seguir las leyes de la naturaleza que jamás puede mentir.”

Reseña de la Tercera Exposición de San Carlos publicada en *El Espectador de México*, México, 4 de enero de 1851, t.1, p. 20.

“Num. 96. LA VIRGEN CON EL NIÑO JESUS. Original del aventajado pintor poblano don Francisco Morales. Este cuadro revela las distinguidas cualidades de que está dotado su autor. El señor Morales pinto este cuadro hace ya años y desde entonces se ha perfeccionado extraordinariamente.”

“Num. 114. San José. Otro cuadro de D. Francisco Morales pintado hace ya algunos años. Es de muy buen efecto, especialmente la cabeza del santo. P.254

“Num.135. El Arcángel San Rafael acompañando al joven Tobías: cuadro original de D. Francisco Morales Esta es una composición de bastante mérito, y en la que, como en todas sus obras, el señor Morales manifiesta la asombrosa facilidad de su pincel. Es notable el contraste entre la natural expresión de inocencia, candor e indecisión que se retrata en el semblante del joven Tobías, y la mayor inteligencia y fijeza de intención que desde luego se trasluce en el semblante del Arcángel. Quizá se hubiera aumentado la ilusión, si la figura del Arcángel, sin dejar de ser esbelta, hubiese sido un poco más elevada.”

Fuente: Rodríguez Pamprolini, Ida, *La crítica de Arte en México en el siglo XIX*, T. I, México, UNAM-IIE, 1997, pp.



Medalla al Mérito Civil, foto (chm)

Puebla, Agosto 23 de 1763.

El Sr. Secretario de la Gran Cancillería de las Ordenes Imperiales con fecha 23 del actual me dice lo siguiente:

„De orden de S. E. el Gran Canciller de las Ordenes Imperiales, tengo el honor de remitirle la medalla de plata del mérito civil para D. Francisco Morales; suplicándole se sirva acusar el recibo correspondiente a esta Gran Cancillería.”

Lo que tengo la satisfacción de transcribir a U. acompañándole la medalla que se menciona, y á que se ha hecho digno por su conocido mérito; sirviéndose U. acusarme el correspondiente recibo.

Dios guarde á U. muchos años.

El Admin. real. de rentas.

J. Campuzano

2009/09/24

Condecoración al mérito civil otorgada a Francisco Morales, Foto (chm)

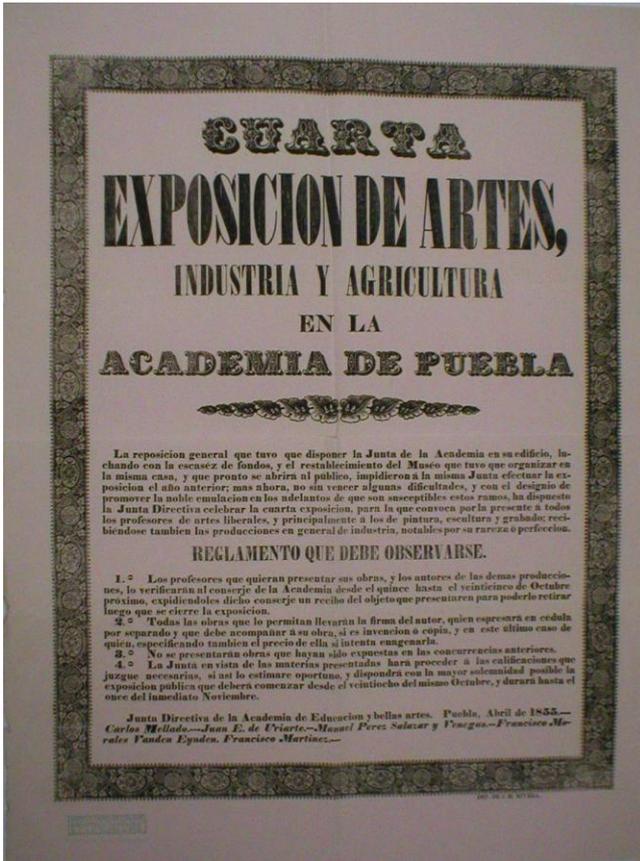


Foto: AABAP

MUSICA.

D. Mateo Torres	La Opera de los dos Finestrís y dos fantasías.	5
D. Manuel Plata	Un Himno dedicado á la Academia.	2
Sra. Doña Mariana Perez Morgado.	Una coleccion de Walses.	1

OBJETOS VARIOS.

D. Anastasio Sotres.	Un piano cuadrilongo	2
D. Francisco Herrera.	Dos sombreros de fieltro de lana corriente.	1
D. Anastasio Pizorra.	Tres sombreros de imitacion	1
D. Agustin Huertu.	Un marco dorado.	1
Sra. Doña Ignacia Paxon	Dos barrillos con risas de mano y un huéleto de jabon calado	1
D. Ignacio Vega.	Una diligencia pequeña.	1
D. Agustin Torres Corral	Un cañonito y un carro chico.	1
D. José Antonio Gollindo	Unos bozales de oro.	0
Sra. Doña Juana Manzano	Una caxeta adornada.	0
D. Pio Martinez.	Un Teniplecto.	0
Sra. Doña Micaela Arcega	Un grupo de figuras de trapo.	1
De la cantera del Sr. Carranza	Una media columna de piedra.	1
D. Mariano Silfeco	Una tabla de figuras	1

Nota: No se publicaron las calificaciones y premios adjudicados, el día 1.º del actual como se anunció en el programa, porque en obsequio de los artistas, cuya mayor parte no presentaron sus producciones, sino hasta el día último de Diciembre, y aun el mismo día 1.º, el Jurado no pudo hacer sus calificaciones hasta despues de esta fecha.

Nota 2.ª: No constan en éste catálogo los cuadros del Sr. Socio Morales, por no haberlos presentado en concurso en razon de haber sido nombrado por la Junta presidente del Jurado.

Academia de educacion y bellas artes. Puebla, 13 de Enero de 1850.

Carlos Mellado
Secretario

Impr. de Rivera.

Acta de la Exposición de 1850, Foto (AABAP)



Francisco Morales, Vista de Atlixco, grabado, Foto: (chm)



Fig. 1 Francisco Morales, Portada de Esquicios, T V, 1870. Col Privada.
Foto: Claudia Hernández M (chm)

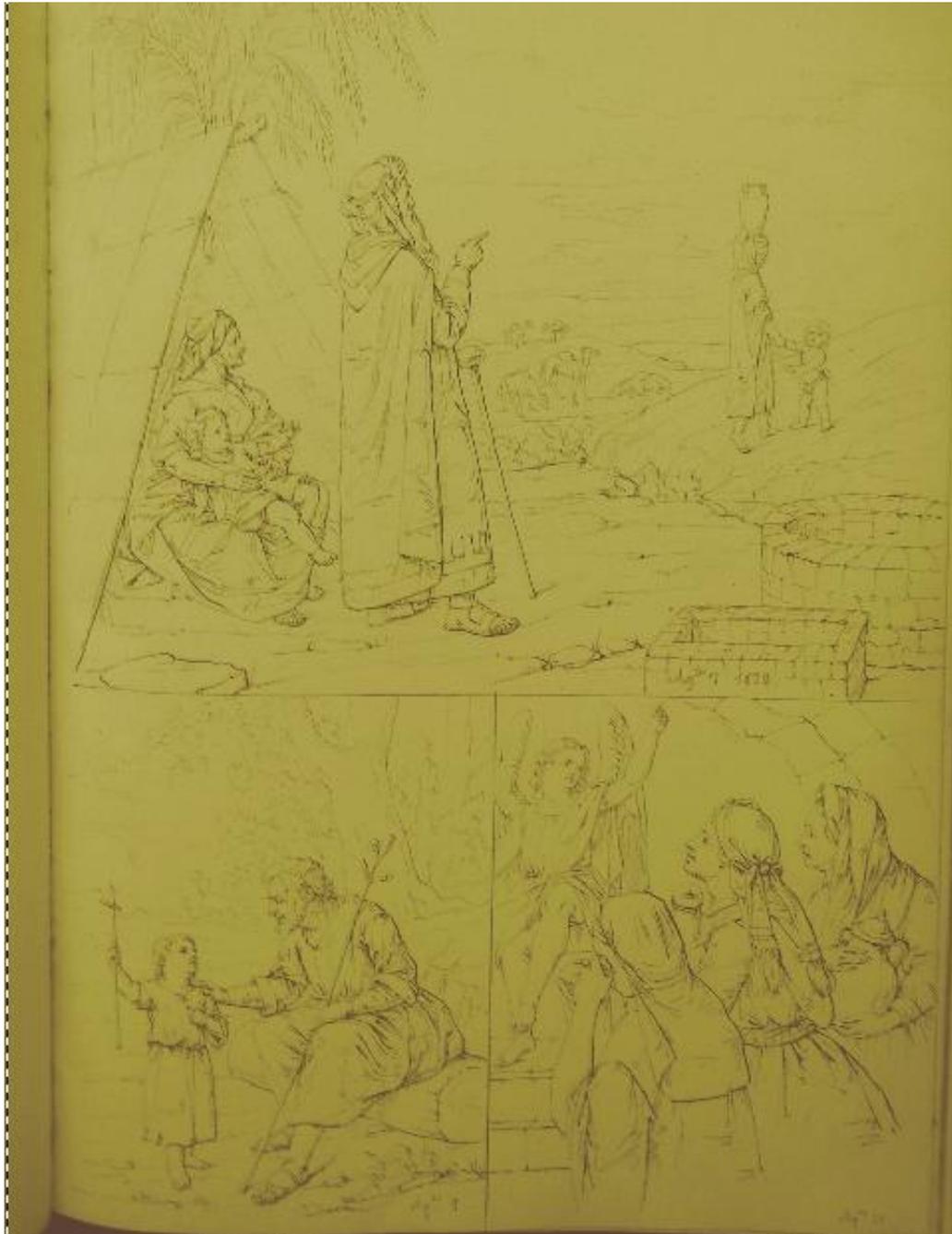


Fig. 2 Francisco Morales, Dibujos de Esquicios, T V, 1870.
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 3 Francisco Morales, Dulce Corazón de María,
Col. Privada. Foto: (chm)

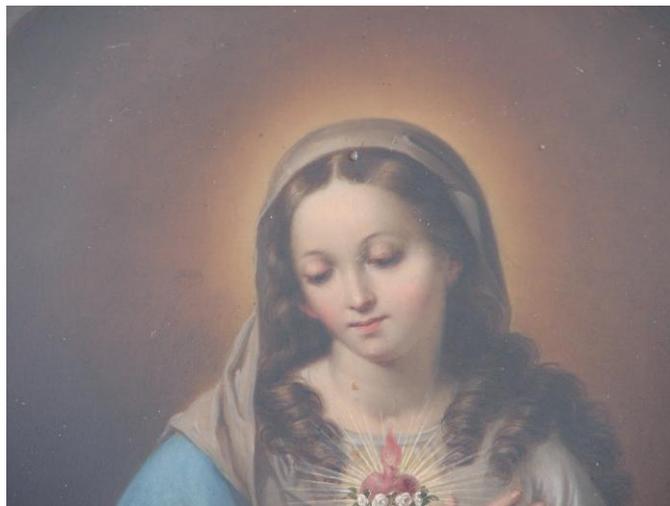


Fig. 4 Francisco Morales, Dulce corazón de María,
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 5 Francisco Morales, San Dionisio,
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 6 Francisco Morales, Moisés,
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 7 Francisco Morales, Sagrada Familia con San Juanito,
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 8 Francisco Morales, Sagrada Familia con Santa Isabel, San Joaquín y Santa Ana, Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 9 Francisco Morales, María Auxiliadora de Enfermos, Catedral de Puebla. Foto: (chm)



Fig. 10 Francisco Morales, Virgen con el Niño, Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 11 Francisco Morales, Luis de Haro y Tamariz.
Hospital UPAEP. Foto: (chm)



Fig. 12 Francisco Morales, Carlota de Habsburgo,
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 13 Francisco Morales, Maximiliano de Habsburgo,
Col. Privada. Foto: (chm)



Fig. 14 Altar mayor de la Capilla de Jesús Nazareno, Parroquia de San José, Puebla. Foto: (chm)



Fig. 15, Detalle de fecha y firma de La Comida en casa de Simón, Capilla de Jesús Nazareno. Foto: (chm)



Fig. 16 Francisco Morales, La Mujer Adúltera, Altar Mayor Capilla de Jesús Nazareno, Puebla. Foto: (chm)



Fig. 17 Francisco Morales, La Mujer Adúltera, Detalle. Foto: (chm)

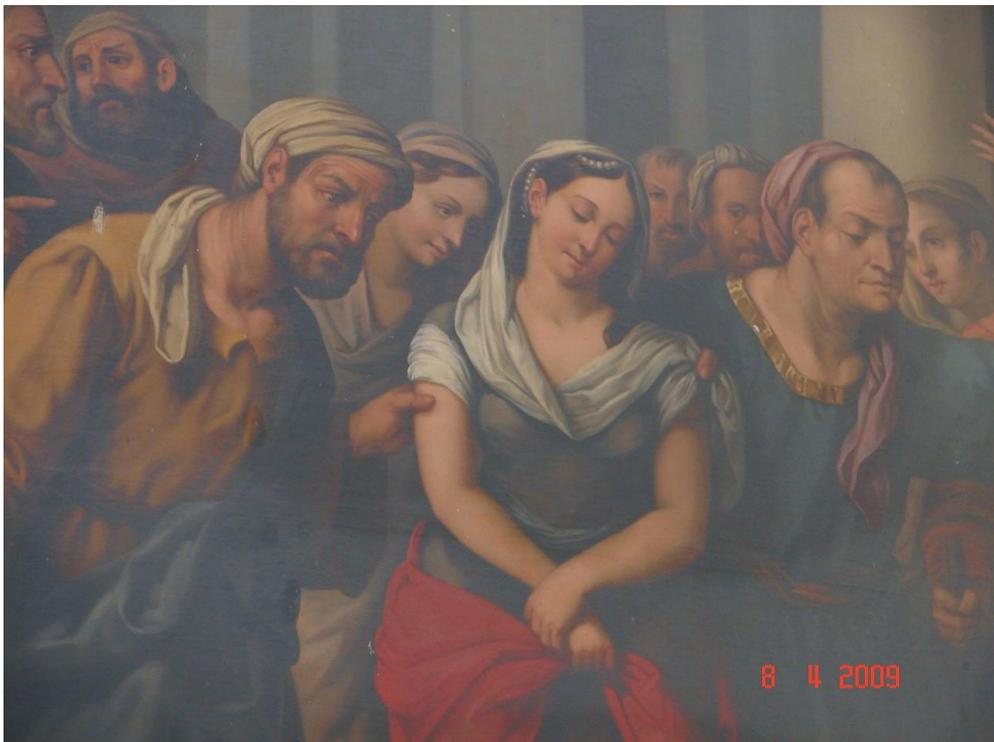


Fig. 18 Francisco Morales, La Mujer Adúltera, Detalle. Foto: (chm)

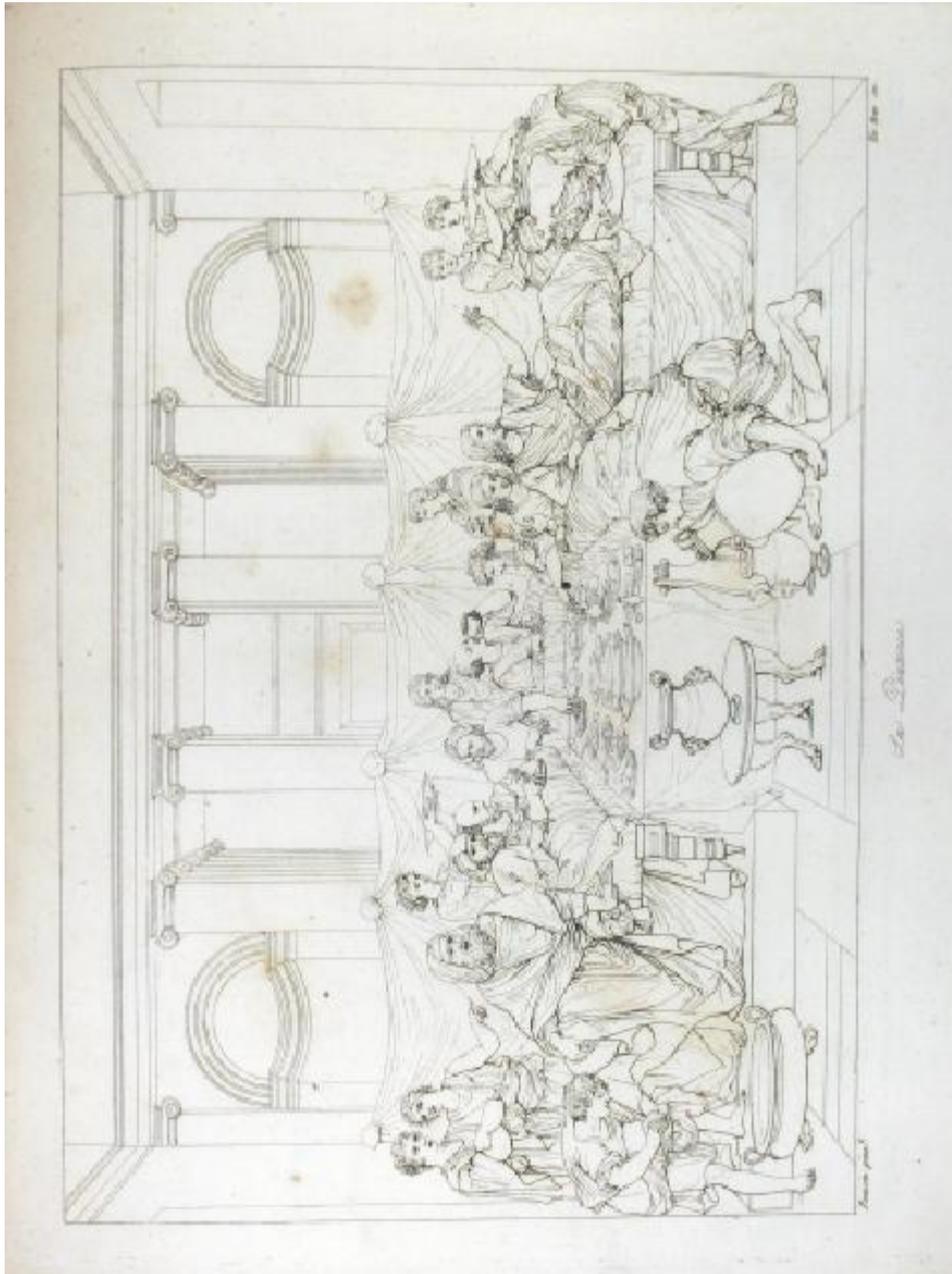


Fig. 20 Nicolás Poussin, La Penitencia,1647. Foto: Archivo LaFragua



Fig. 19 Francisco Morales, La comida en casa de Simón, 1845, Altar Mayor Capilla de Jesús Nazareno, Puebla. Foto: (chm)

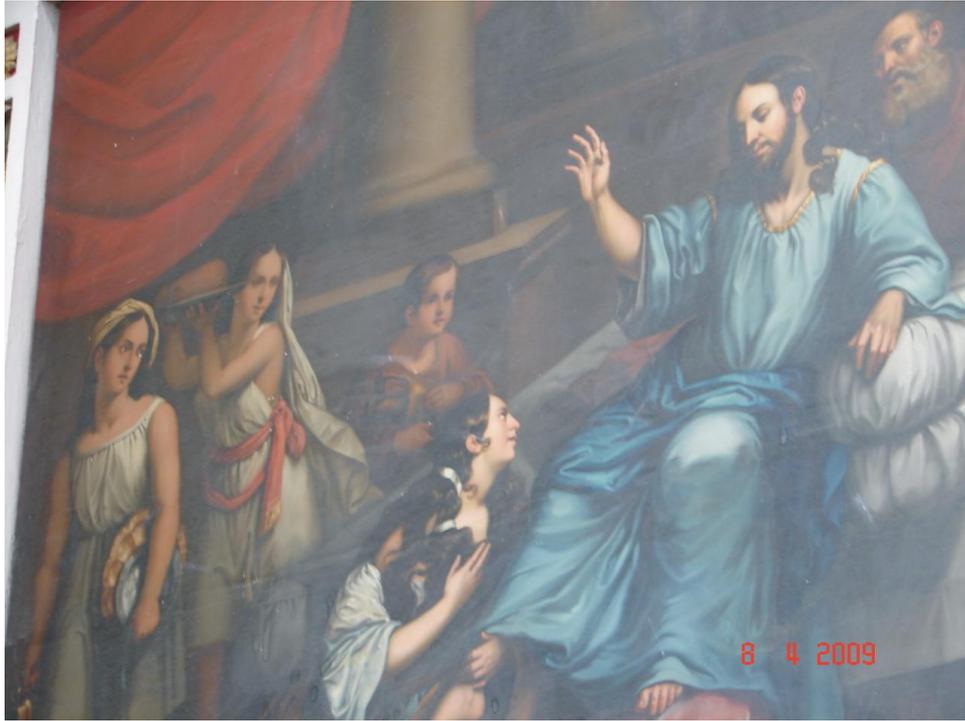


Fig. 21 La comida en casa de Simón, Detalle. Foto: (chm)

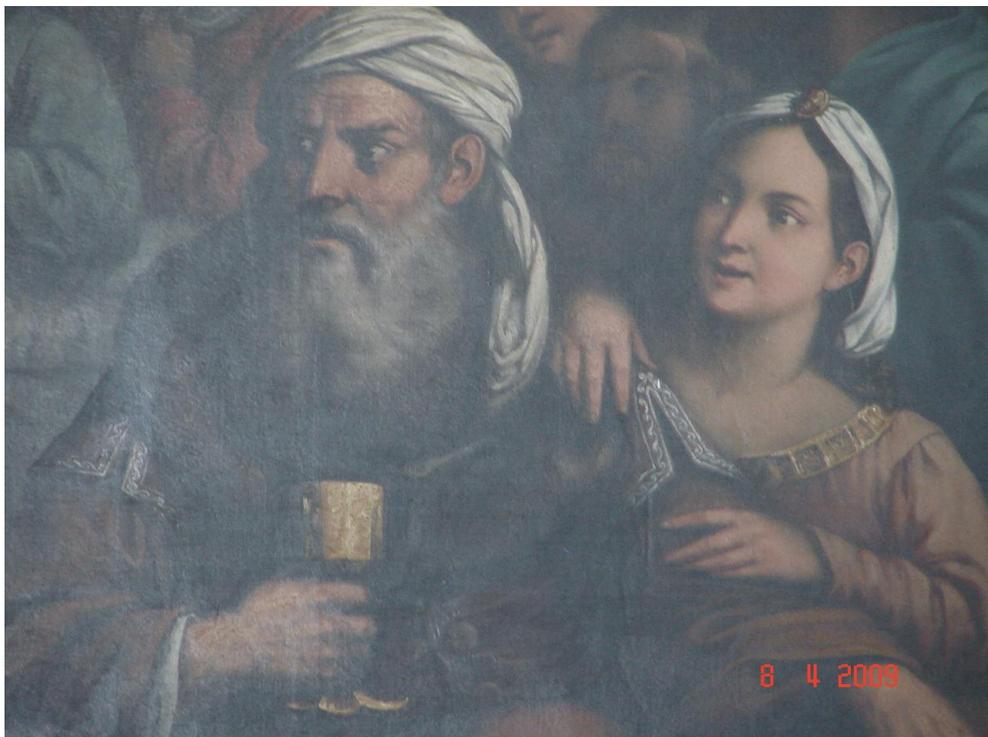


Fig. 22 La comida en casa de Simón, Detalle. Foto: (chm)