

GOYA

REVISTA DE ARTE

PUBLICACION BIMESTRAL DE LA FUNDACION LAZARO GALDIANO

FUNDADOR:

JOSE CAMON AZNAR (†)

DIRECTOR:

ENRIQUE PARDO CANALIS

SECRETARIO:

CARLOS SAGUAR QUER

CONFECCIONADOR:

I. SANTOS MOLERO

PRECIO DEL EJEMPLAR
(IVA incluido)

ESPAÑA Y PORTUGAL 500 ptas.
DEMÁS PAISES 8 \$ USA

PRECIO DE SUSCRIPCION
Un año (6 números)

ESPAÑA Y PORTUGAL 2.500 ptas.
DEMÁS PAISES 40 \$ USA

REDACCION Y ADMINISTRACION
SERRANO, 122. TELEFONO 261 49 79
28006 MADRID

Depósito Legal: M-921-1968

I.S.S.N. 0017-2715

Título clave: Goya

Imprime: Omnia IG

Mantuano, 27. 28002 Madrid

NUMERO 197

MARZO-ABRIL 1987



SUMARIO

ESTUDIOS

- ENRIQUE PARDO CANALIS
Un extraordinario conjunto de libros y manuscritos reintegrados a la Fundación Lázaro Galdiano 258
- PIETRO PAZZI
Metales venecianos del Museo Lázaro Galdiano 266
- MATIAS DIAZ PADRON
Tres tablas restituidas a importantes maestros de Tierra de Campos. Nicolás Francés, Fernando Gallego y Juan Sureda 270
- ROSARIO DIEZ DEL CORRAL GARNICA
La catedral de Toledo como panteón: la capilla de San Eugenio 274
- EMILIA MONTANER LOPEZ
El pintor José García Hidalgo en Salamanca 278
- MARIA TERESA FERNANDEZ TALAYA
Goya y los frescos de San Antonio de la Florida. Localización de un documento importante 284
- DELFIN RODRIGUEZ RUIZ
El secreto del laberinto: representaciones y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII 288
- ANTONIO URRUTIA
Antonio Saura: una experiencia de imágenes 294

CRONICAS

- EXPOSICION DE GRABADOS DE RAFAEL ESTEVE, por Francisco José León Tello 296
- CRONICA DE ITALIA, por Marianna Minola de Gallotti 301
- CRONICA DE BARCELONA, por Jaume Socías Palau 306
- EL ARTE EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza 313

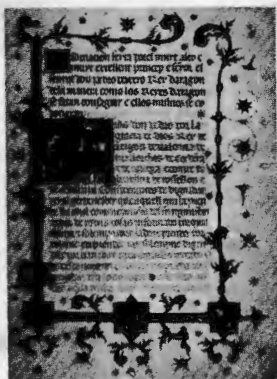
BIBLIOTECA

- José R. Buendía-Ismael Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)* (Carlos Saguar Quer). María Concepción García Gainza, María del Carmen Heredia, Jesús Rivas y Mercedes Orbe, *Catálogo Monumental de Navarra* (María Jesús Sanz). Alfredo De Paz, *Lo sguardo interiore. Friedrich o della pittura romantica tedesca* (Nieves Panadero Peropadre). Publicaciones recibidas. 319

- FOTOGRAFIAS COLOR: J. A. Yeves, *Madrid*.
FOTOGRAFIAS BLANCO Y NEGRO: A. Frequin, *Rotterdam*. E. Pollitzer, *New York*. Archivo Mas, Maragall, Sala Gaspar, Caixa de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, *Barcelona*. Sanz Vega, J. A. Yeves, Biblioteca Nacional, Calcografía Nacional, Museo Municipal, *Madrid*.

GOYA

REVISTA DE ARTE



NUMERO 197

MADRID 1987

Ceremonial de la Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

EL PINTOR JOSE GARCIA HIDALGO EN SALAMANCA

Por EMILIA MONTANER LOPEZ

El interés demostrado en los últimos años por el arte español del siglo XVIII está dando como resultado que no sólo se conozca con más precisión su complejo panorama artístico, sino que también se comiencen a revisar tópicos o afirmaciones, en algunos casos carentes de base.

En lo que a pintura se refiere, numerosos estudios coinciden en poner de manifiesto la existencia de una serie de maestros secundarios que trabajaron activamente en Madrid, durante la primera mitad del XVIII, prácticamente ajenos a los modos oficiales. Estos pintores, continuadores de la espléndida pléyade de artistas que sobresalió en la centuria precedente, contribuyeron de modo eficaz al mantenimiento de las fórmulas tradicionales en una época en que los gustos y las modas cortesanas seguían derroteros diferentes.

La mayoría de estos maestros no se destacó por su genio creativo, pero sí por una notable capacidad de trabajo. De sus talleres salió una producción, muchas veces seriada y de tono menor, destinada a cubrir las necesidades de consumo de una clientela devota y poco sutil en materia de pintura.

Salamanca, por una serie de factores determinados, debió ofrecer a los obradores madrileños un excelente campo comercial. En realidad, la ciudad del Tormes no experimentó de una forma radical la general decadencia urbana que caracterizó a Castilla en el XVII. Una parte significativa de su población —el sector eclesiástico y universitario— desplegó una más que discreta actividad constructiva, que contribuyó de manera decisiva a mantener un tipo de vida particular. Por consiguiente, los síntomas de recuperación propios del XVIII no debieron ser tan visibles como en otras regiones de la península. En lo que concierne al mundo de la pintura, los talleres salmantinos del XVIII observaron una regresión en número y calidad respecto al siglo anterior, que contaba con la presencia de Simón Peti o Antonio de Villamor, personalidades nada desdeñables en el modesto ambiente local.

Poco podían ofrecer, por tanto, los obradores de la ciudad. Su producción, ejecutada con medios casi artesanales, no estaba en condiciones de satisfacer los gustos de una clientela mínimamente exigente. Por otra parte, los numerosos establecimientos religiosos de Salamanca encontrarían en el mercado madrileño un variado repertorio de obras de arte, resueltas con el lenguaje tradicional al que ellos estaban acostumbrados.

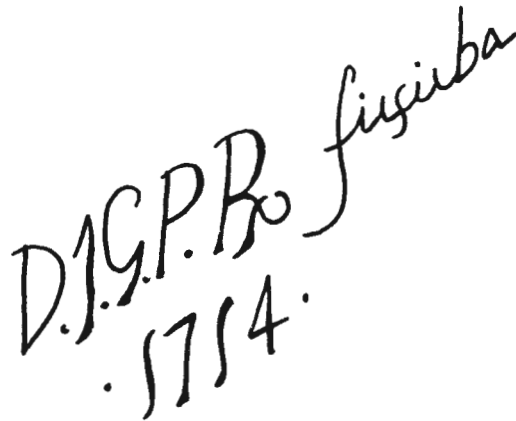
Uno de los pintores secundarios a quien la crítica ha favorecido con más asiduidad, ha sido quizá José García Hidalgo. El catálogo que en 1975 trazó el profesor Urrea Fernández (en AEA, pp. 97 a 117) va siendo ampliado con sucesivas y plurales aportaciones.

En mi tesis doctoral, que trataba sobre «La pintura barroca en Salamanca», presenté una serie de lienzos de este maestro que me permito dar a conocer en este artículo, con el fin de que adquieran la difusión merecida. Dicha serie está formada por ocho pinturas; cinco de ellas pertenecen a un retablo de una capilla lateral, en la iglesia carmelita de Peñaranda de Bracamonte, y las tres restantes se conservan en el convento dominico de San Esteban, en Salamanca.

El crítico estado de conservación y la mala visibilidad del retablo de Peñaranda dificultaron la transcripción completa de la firma del artista. Tan sólo pude leer la palabra «Joseph», escrita en cursiva y en caracteres negros, en el ángulo inferior izquierdo del lienzo del ático.

Los cuadros de San Esteban, que debieron formar parte de un mismo ciclo o retablo, aparecen firmados con las iniciales D.J.G.P.R. El pintor, consciente de la dignidad del oficio, hace figurar junto a su nombre y primer apellido el tratamiento y título de «Pictor Regis». El lienzo de «Los desposorios místicos de Santa Catalina» lleva escrita, en el pedestal donde se arrodilla el rey David, debajo de la firma, la fecha del 1714 (fig. 1). Así pues, la certeza cronológica de estas obras permite que sean consideradas, junto a

1. Facsímil de la firma de José García Hidalgo. Reproducido de *Los desposorios místicos de Santa Catalina*. Convento de San Esteban, Salamanca.



D.J.G.P.R. *fusiuba*
1714.



2. San Cirilo. *Peñaranda de Bracamonte*. Retablo.



3. San Juan de la Cruz. *Peñaranda de Bracamonte*. Retablo.

la «Crucifixión del Señor», en la Concepción Jerónima de Madrid, como las últimas conocidas de José García Hidalgo, muerto en 1717.

Probablemente, y teniendo en cuenta algunas características de estilo, la obra de las carmelitas sea anterior a la serie de los dominicos. En realidad los signos de cambios o evoluciones formales apenas son perceptibles en la trayectoria artística de este pintor, cuyo trabajo se mantuvo en una línea de discreta mediocridad con mínimas transformaciones. En consecuencia, creo que las diferencias entre dichas series radican más en los matices que en los conceptos.

El retablo de Peñaranda —excepto la pintura del ático— aparece resuelto con una sobria gama cromática y con luces de interior, impuestas quizá por necesidades temáticas. Las obras de 1714 están trabajadas con una iluminación clara, de matices dorados, y con una brillantez de color propia de los talleres madrileños de fines del XVII.

Si se analizan los ejemplares de Salamanca en relación con su producción conocida, no podría señalarse ninguna innovación digna de ser tenida en cuenta. García Hidalgo sigue utilizando similares tipologías y modos compositivos, lo que pondría de manifiesto, una vez más, lo limitado de su imaginación creativa.

Ignoro las circunstancias que rodearon la contratación de las pinturas de Peñaranda. Los biógrafos del artista coinciden en destacar su numerosa producción destinada a ambientes conventuales. Por otra parte, estaba habituado a recibir encargos de la Orden Carmelitana, como señala Ceán Bermúdez.

Las pinturas del retablo aparecen distribuidas de la siguiente manera: en las calles laterales del primer cuerpo, San Cirilo y San Juan de la Cruz; en el cuerpo superior, recortadas en cuarto de círculo, Santa Teresa escribiendo sus obras ante la visión del Espíritu Santo y Transverberación; finalmente, en el ático, la escena de «La imposición del collar».

Los lienzos del primer cuerpo están concebidos como si de esculturas de bulto se tratara. Las imágenes de San Cirilo y de San Juan de la Cruz (figs. 2 y 3) se presentan sobre un pedestal, donde figura la identidad del santo, y en el interior de una hornacina moldurada. Técnica y recursos compositivos se encaminan a producir el efecto visual de las tallas policromadas. Los volúmenes se modelan en superficies redondeadas, mientras que las encarnaciones y los colores se distribuyen con el sombreado típico de los trabajos en madera.

Las escenas de la vida de Santa Teresa del cuerpo superior están ambientadas con los mismos detalles anecdóticos como mesa, sillón, libros o crucifijo (figs. 4 y 5). La iluminación, como corresponde a escenas de interior, es de índole claroscuro con predominio de tonalidades pardas —reflejo de su formación valenciana, como señala el profesor Urrea—. Ambos temas aparecen resueltos con idéntica simplicidad compositiva, aunque en la Transverberación hubiera podido apoyarse en la utilización de recursos efectistas. Los volúmenes se destacan con sequedad, salvo en la figura del ángel, tratado con matices vaporosos y coloristas, posibles herencias de su adhesión al círculo de Carreño.



4. Santa Teresa. *Peñaranda de Bracamonte*. Retablo.



5. Transverberación de Santa Teresa. *Peñaranda de Bracamonte*. Retablo.



6. Visión del collar. *Peñaranda de Bracamonte*. Retablo.

En cuanto al modo de narrar, el artista añade mínimas innovaciones a la iconografía tradicional. Las pinturas describen al pie de la letra los relatos de Santa Teresa, tomados del *Libro de su Vida*: «Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: ví a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal... no era grande sino pequeño, hermoso mucho... Veíale en las manos un dardo de oro largo y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter con el corazón algunas veces» (cap. XXIX).

«La visión del collar» (fig. 6), tema comúnmente utilizado como símbolo de la aprobación celestial de la reforma del Carmelo, también se ajusta con detalle a uno de los pasajes del libro: «Después ví a Nuestra Señora hacia el lado derecho y a mi padre San Josef al izquierdo... parecíame haber echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asída una cruz a él de mucho valor» (cap. XXXIII).

Las dimensiones excesivamente alargadas del lienzo del ático permitieron que García Hidalgo hiciera uso de sus habituales recursos: altas barandillas de finos balaustres recortados a contraluz, elementos arquitectónicos vistos en escorzo y torneados cuerpos de angelitos, tomados estos últimos de otras composiciones, sirva como ejemplo «La muerte de San José», en Wadsworth Atheneum de Hartford, fechada en 1688. A los acostumbrados tonos pardos añade aquí otros verdosos, rojos y azules.

Como ya he indicado, los ejemplares de San Esteban, por su idéntico formato (0,60 × 0,80) y similitud de estilo, debieron formar parte de un mismo ciclo o retablo. La ausencia de datos documentales me impidió rastrear siquiera las vías de acceso al convento de Salamanca. La índole temática permite deducir que los lienzos fueron pensados para círculos dominicos. Falta dilucidar si constituyeron un encargo directo del convento de San Esteban o si tal vez fue-

fon donados por algún fraile residente en la corte. Tampoco se excluye la procedencia de ambientes vinculados a la Orden de Predicadores.

Las tres escenas representadas, como ya he indicado, se relacionan con asuntos dominicos. «Los desposorios místicos de Santa Catalina» (fig. 7) recogen una modalidad iconográfica poco difundida en la época del barroco, más inclinada a representaciones proclives al despliegue de elementos retóricos. El tema corresponde a una antigua tradición, tomada tal vez de la leyenda de Santa Catalina de Alejandría, según la cual la monja de Siena se desposa con el Salvador, quien coloca un anillo en el dedo de la dominica en presencia de la Virgen, que aparece sosteniendo una corona de espinas, elegida en lugar de la de rosas. Las represen-

de azucenas o estigmas en las manos, propios de Santa Catalina, no figuran en la representación. Por el contrario el rosario que la protagonista lleva al cuello sí constituye un atributo particular de la monja de Siena, nunca referible a Osana de Mantua.

La intención de resaltar la devoción al rosario puede también observarse en la pintura dedicada a Santo Domingo (fig. 8). En ella se describen dos momentos diferentes de la vida del santo. Uno se refiere a la visión de los apóstoles Pedro y Pablo, ocurrida en la iglesia romana de San Pedro. En esta visión el dominico recibió un báculo del Príncipe de los Apóstoles y un libro de manos de San Pablo con el mandato concreto de predicar la palabra de Dios. El otro pasaje se relaciona con la entrega por la Santísima Virgen,



7. Desposorios místicos de Santa Catalina de Siena. *Convento de San Esteban*. Salamanca.

taciones del XVI suelen acompañar la unión mística con la presencia de varios santos, entre los que se encuentra San Francisco de Asís. El lienzo de Salamanca, quizá por recomendación expresa, incluye a los apóstoles Juan, Pedro y Pablo y al rey David. Ha sido precisamente la presencia del profeta la que me ha planteado dudas en cuanto a la identidad de la monja desposada, ya que otra santa dominica —Osana de Mantua—, cuya devoción se relaciona con círculos de la Orden (el convento de San Esteban conserva una representación), recibió el mismo don del cielo, teniendo como testigo al rey David (P. Alvarez, *Bienaventurados y Venerables de la Orden de Predicadores*, t. I, p. 567). La identificación habría que basarla, pues, en el análisis de los atributos iconográficos. La corona de espinas no debería constituir un elemento diferenciador, ya que las dos santas tienen similar distinción. El corazón inflamado y atravesado por un clavo, característico de Santa Osana, y la vara

en Albi, del santo rosario, quedando así vinculada la práctica de esta devoción —fortalecida tras la victoria de Lepanto— a la Orden de Santo Domingo.

El rezo del salterio de la Virgen constituía desde antiguo una costumbre generalizada entre los sectores de la Iglesia. La relación con Santo Domingo debió partir de una bula concedida por el legado papal a Federico III en 1476, ya que en realidad ninguno de los biógrafos contemporáneos del santo narra la visión de Albi (no figura en Rodrigo de Cerrato, Constantino de Orvieto o Frachet, por citar unos cuantos).

Parece ser que a partir de la época de la citada bula, la intervención de Santo Domingo fue aceptada por la autoridad eclesiástica y avalada por el testimonio de varios pontífices como León X, Alejandro VI, Gregorio XIII y Sixto V («Se debe dar fe a los diplomas pontificios y con razón llaman a Santo Domingo fundador del Rosario», palabras de



8. Santo Domingo con la Virgen del Rosario y los apóstoles San Pedro y San Pablo. *Convento de San Esteban*. Salamanca.



9. Detalle de la figura anterior.

Benedicto IV, en L. Alonso de Getino, *Origen del Rosario y leyendas castellanas del siglo XIII*, p. 79).

El ejemplar de San Esteban resalta el protagonismo de Santo Domingo de Guzmán en la institución del rosario mediante el uso de unos cuantos recursos iconográficos. El santo, que ocupa el centro compositivo, tiene en su mano derecha el rosario entregado por la Virgen y en la izquierda, el báculo recibido de San Pedro (figs. 8 y 9). De esta manera dicho encargo divino se presenta testificado por la presencia de la Madre de Dios y de los dos apóstoles y confirmado por la autoridad de

San Pedro, primer Papa de la Iglesia.

Por el contrario, en la representación de San Antonio de Padua (figs. 10 y 11), el pintor no utiliza ninguna sutileza narrativa. Repite una de las modalidades más aceptadas por la piedad del barroco: María aparece depositando a su Divino Hijo en los brazos del franciscano.

En lo que se refiere al estilo artístico, tampoco García Hidalgo ha mostrado en los lienzos de Salamanca innovaciones notables respecto a los años de juventud. Las luces claras —salvo en el atemperado tenebrismo del cuadro de San Antonio—



10. La Virgen entregando el Niño a San Antonio de Padua. Convento de San Esteban, Salamanca.



11. Detalle de la figura anterior.

delimitan los volúmenes con menos rigor que en otras composiciones. Las fisonomías, poco diferenciadas y tendentes a la idealización, siguen sus tipologías habituales. Las actitudes o detalles ambientales también están tomados de su repertorio formal: finas balaustradas, suelos embaldosados y escorzados cuerpos de angelitos; consecuencia todo ello de la excesiva prodigalidad del pintor y de su pobreza de recursos imaginativos.

Las composiciones son igualmente rutinarias y poco originales. Los lienzos de Santa Catalina y de Santo Domingo están concebidos con los mismos esquemas. En ambos, el protagonista de la escena sirve de eje para la distribución de los per-

sonajes. El tratamiento de la perspectiva en los dos cuadros está realizado de una manera superficial.

El pésimo estado de conservación debió contribuir, sin duda, a que el colorido primitivo aparezca ahora desvaído y con ennegrecimientos. Sin embargo, la gama cromática refleja la brillantez de los talleres madrileños de fines del XVII: los pardos de su formación aparecen ahora enriquecidos con rosas, verdes y azules.

Confío en que esta aportación pueda contribuir a engrosar el catálogo de la obra de José García Hidalgo y asimismo ayude a configurar el panorama de nuestra compleja pintura nacional de la primera mitad del Siglo de las Luces.