



**FUENTES ICONOGRAFICAS EN LA OBRA DEL PINTOR
JUAN DE MIRANDA**

MARGARITA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

La trayectoria vital y artística del pintor Juan de Miranda presenta aún lagunas importantes que es necesario ir esclareciendo dada la categoría que debe dársele dentro de la plástica hispana del siglo XVIII. Parece que de ello ya eran conscientes algunos de sus coetáneos, de la misma manera que en los siglos XIX y XX diferentes investigadores lo han dejado patente al interesarse frecuentemente en el estudio de su personalidad.

Sin embargo, fue su primer biógrafo, Agustín Millares Torres, quien nos ofreció ya en 1878 un primer esbozo sobre los derroteros por los que se desarrolló su existencia¹. Ulteriores trabajos han ido demostrando que, independientemente de sus apreciaciones personales, aquel nos ofreció unas vías de investigación perfectamente válidas para el estudio de su producción. Ello se plasma en la continua presencia en su obra de la influencia de los grabados, así como de la pintura de los talleres peninsulares de los siglos XVII y XVIII. Incluso se pueden observar algunas concomitancias con la plástica americana.

Aquellos constituyen los verdaderos pilares de su formación; sin lugar a dudas asimiló cuantos conocimientos le podían aportar los talleres canarios en los que inició su aprendizaje, particularmente en Las Palmas de Gran Canaria antes de mediar el siglo XVIII. Francisco de Rojas y Paz, a quién parece corresponder dicho mérito², le informó de los rudimentos del arte, entre los que se encontraba, como en cualquier otro maestro por importante que fuera, la inspiración en las láminas. Los grabadores de los Países Bajos, importantes tanto desde el punto de vista técnico como en la propia difusión de composiciones propias y extrañas, fueron bien conocidos por Juan de Miranda cuando, como afirma Millares Torres, reproducía todos los que a sus manos llegaban y para lo cual era especialmente hábil.



Es factible descubrir algunas de esas imágenes que le servían de inspiración, a pesar de las dificultades que presenta su localización, y en función de las cuales introducía las variantes que le pudieran interesar, a las que no era ajena la necesidad de imprimir el propio sello personal o incluso el propósito de ocultar su fuente compositiva.

Uno de los maestros del que podemos advertir la influencia fue Rubens, lógico si atendemos a que este maestro contribuyó de forma importante al desarrollo del grabado en Flandes, sobre todo si tenemos en cuenta que él mismo instaló un taller en Amberes del que era parte muy activa³. Pues bien, uno de los temas más conocidos en la producción de Juan de Miranda es el referido a la «Adoración de los pastores»; el más representativo es aquel que se guarda en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la capital tinerfeña, existiendo otros tres de pequeño tamaño que se guardan en colecciones particulares de las islas, constituyendo los cuatro variantes de un mismo estudio. Independientemente de la paleta, asunto en el que no vamos a entrar ahora, es posible adivinar la presencia de Rubens en este asunto tan usual del Barroco. Varias debieron de ser las láminas que de este asunto conoció el pintor grancanario pero resulta especialmente significativa aquella que reproduciría una pieza conservada en la iglesia de San Pablo de Amberes⁴; si invertimos la composición, pues así la conocería Miranda, comprobamos que todos los personajes parecen tener relación con un lienzo conservado en el Puerto de la Cruz, pero sobre todo llama la atención por la fidelidad con que es copiado el modelo de anciana que aparece en el centro de la composición (Láms. 1 y 2).

Mayor presencia del maestro de Amberes se advierte en «La Sagrada Familia» del palacio Episcopal de Las Palmas, encargado al pintor para presidir su capilla. Miranda repite aquí un tema de gran difusión en toda la plástica occidental, haciendo derivar sus personajes directamente del óleo que figura la «Trinidad de la Tierra», grabada por Schelle a Bolswert⁵.

Sin embargo, las láminas impresas en los Países Bajos no sólo reproducían obras de sus maestros, de modo que es asimismo factible conocer las realizaciones de otras escuelas y períodos a través de estos grabadores del siglo XVII; muestra de ello es el «San Sebastián» ideado por el manierista veneciano Palma el Joven y que la familia Sadeler se encargó de copiar y difundir, de modo que no sólo fue utilizado por Juan de Miranda para la figura del santo conservado en la catedral de Las Palmas, sino que además fue reproducido en una pintura cuzqueña⁶, aunque la obra canaria opta por representar la



escena del martirio mientras que las otras figuran el momento previo.

La Biblia Vamn Borcht, editada en Amsterdam en 1613⁷, sirvió a Miranda para efectuar uno de los óleos que componen el Vía Crucis de la capilla de la Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife, de tal manera que utilizó la escena relativa al entierro de Cristo para completar la serie de catorce cuadros que efectuó en la década de los años setenta.

Al final de sus días, cuando los nuevos aires clásicos habían desplazado al fructífero Barroco, Miranda no pudo dejar de reproducir alguna que otra composición que ilustraba los libros arribados al Archipiélago, como así sucedió con el cuadro que pintó en 1804 relativo a la «Sentencia y muerte de Tito y Tiberio», copiando el grabado que ilustra este hecho en el Compendio de Historia Universal del francés Anquetil, conservadas ambas composiciones en la *Casa Ossuna* de La Laguna⁸.

Pero si en el caso de las realizaciones flamencas e incluso francesas es posible afirmar el conocimiento por parte de Juan de Miranda de los correspondientes grabados, no ocurre lo mismo con la plástica hispana puesto que la relación del pintor con el barroco español de los siglos XVII y XVIII es tan estrecha que no es posible discernir que obras le inspiraron directamente de las que pudieron hacerlo a través de láminas, puesto que desconocemos la existencia del correspondiente grabado. Pero lo que sí es evidente es que su trayectoria está marcada por las composiciones del Barroco seiscentista y la impronta dieciochesca en la que el color juega un papel fundamental en la interpretación de los temas.

Quizá pudo observar en el convento sevillano de San José de la Merced Descalza el cuadro de «San Lorenzo» que Zurbarán había realizado en 1636 (hoy en el Museo del Ermitage)⁹ y que no tuvo inconveniente en copiar para la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife, o la «Concepción de Aranjuez» de Murillo (Museo del Prado)¹⁰, que tuvo muy en cuenta para trazar la de la Catedral de Las Palmas en 1797. En el mismo siglo XVIII Alonso del Arco había pintado una «Inmaculada Concepción» que antes de su desaparición se conservaba en Alcalá de Henares¹¹, y que sirvió a Juan de Miranda para efectuar la «Purísima de Carlos III» (colección particular, Puerto de la Cruz).

Ya en el siglo XVIII, la plástica andaluza seguirá interesando al pintor grancanario, de modo que la obra de Domingo Martínez (1749), considerado el maestro más sobresaliente de la pintura sevillana de la

primera mitad de la centuria¹², aparece directamente conectada con él. En efecto, difícilmente pudieron conocerse ambos maestros pues Miranda se trasladó a la península Ibérica cuando aquél ya había muerto, pero pudo conocer la serie de obras relativas a la infancia y su relación con Cristo que en 1724 efectuó aquél para la iglesia del colegio de San Telmo de Sevilla, particularmente la escena más valorada de todas, la Entrada de Jesús en Jerusalén. Bien es cierto que esta obra y la que con el mismo tema se encontraba originalmente decorando la casa de la familia Carta en la capital tinerfeña (hoy en el Museo de la misma población) pudieron tener una fuente común, pero también es cierto que Miranda pudo estudiarla a su paso por la capital hispalense después de comedar dicha centuria. Aún cuando la muy superior calidad del lienzo tinerfeño es evidente, no deja de ser interesante constatar como los fondos y séquito de Cristo son los mismos; no son dos piezas iguales, puesto que la imaginación y paleta de Miranda hace que su obra tenga un despliegue compositivo y cromático mucho más rico y variado, sobre todo en los primeros planos (láms 3 y 4).

Finalmente, en la producción de Juan de Miranda debería de considerarse la posible relación con la pintura mexicana del Setecientos, de tan fructífero desarrollo. La generación de Miguel Cabrera, José e Ibarra y tantos otros maestros de primera fila, son coetáneos de Juan de Miranda, tanto desde el punto de vista cronológico como estilístico; una pequeña muestra de ello podría ser la relación que se advierte entre la figuración de la «Virgen con el Niño y España» (Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife) y la «Inmaculada» que de Ibarra conserva el Museo de América en Madrid¹³, tanto desde el punto de vista iconográfico como formal.

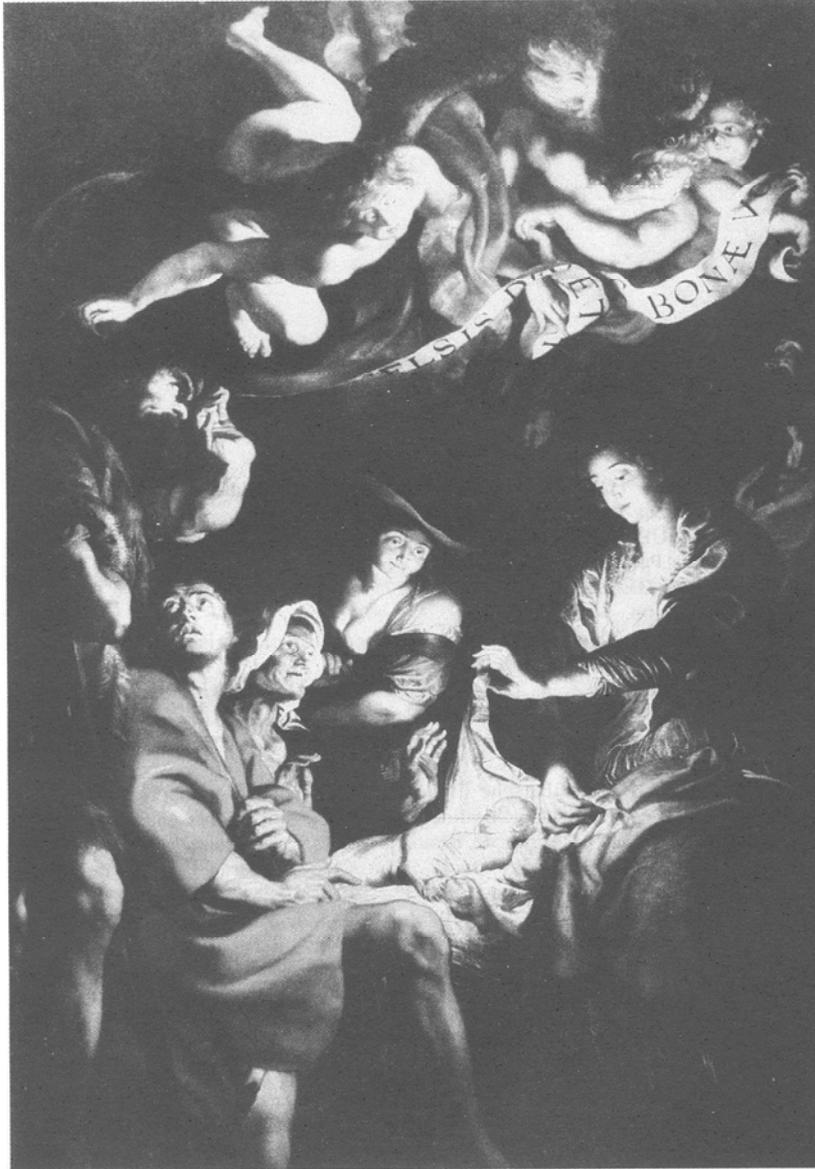
Años atrás apuntamos la posibilidad de un viaje de Juan de Miranda a América¹⁴, de igual manera que el Dr. Hernández Perera dio a conocer la existencia en México de un lienzo de la «Inmaculada», firmado y fechado en 1784, y conservado en el Museo Franz Mayer¹⁵ y el Dr. Díaz Padrón hizo otro tanto con un óleo que representando el mismo tema se encuentra en La Habana¹⁶. Indudablemente, en ese análisis de la probable presencia de Juan de Miranda en América habría que tener en cuenta además la existencia de un pintor mexicano del mismo nombre y apellido que labora en México en el paso hacia el siglo XVIII, autor de uno de los más conocidos retratos de «Sor Juana Inés de la Cruz» (Universidad Autónoma de México)¹⁷.



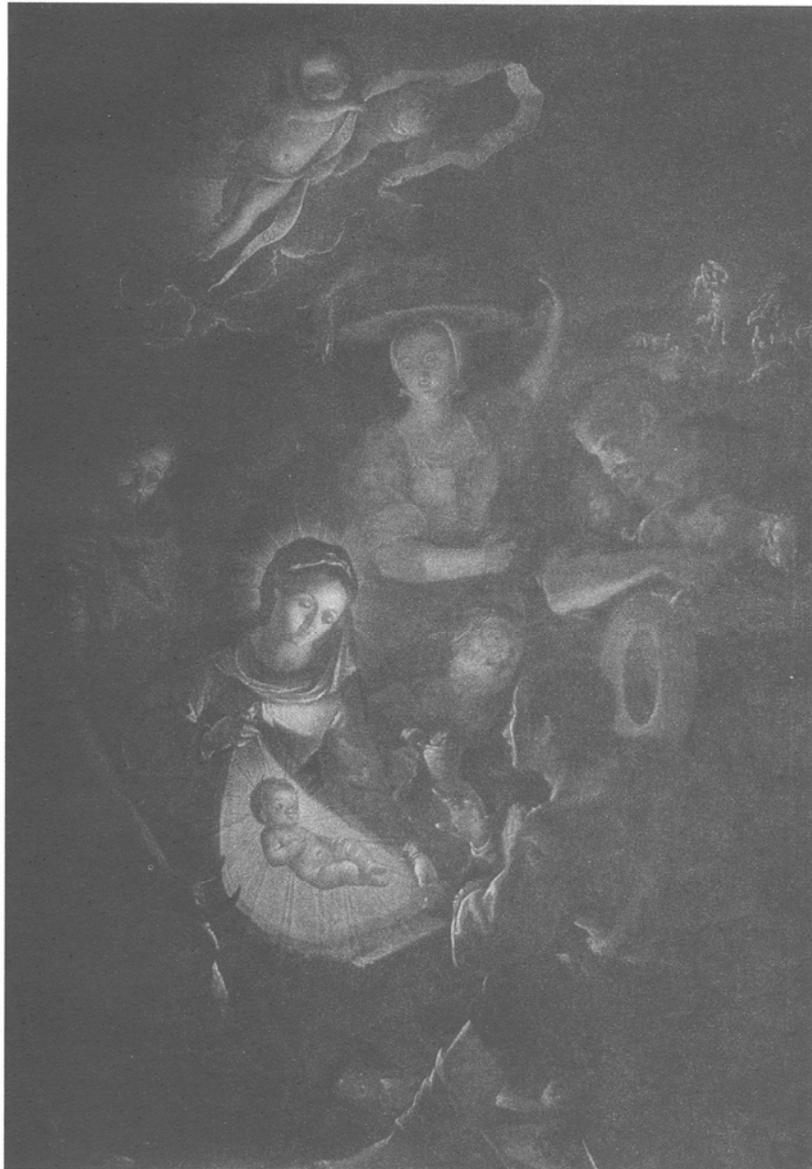


NOTAS

1. MILLARES TORRES, A. (1978): «Juan de Miranda». Biografías de Canarios Célebres 1. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 197-201.
2. RODRIGUEZ GONZALEZ, M. (1986): La pintura en Canarias durante el siglo XVIII. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 294 y sgtes.
3. MINOLA DE GALLOTTI, M. (1977): «Rubens y el grabado». Goya. Ns. 140-141. Madrid, pp. 144-147.
4. NUFFEL, R. O. J. von (1985): «Rubens tra classicismo e Barocco». II Seicento nell'Arte e nella Cultura. Mantua, p. 43.
5. PEREZ SANCHEZ, A. E. (1977): «Rubens y la pintura barroca española». Goya. Ns. 140-141. Madrid, pp. 108-109.
6. KELEMEN, P. (1951): Baroque and Rococo in Latin America. New York, láms. 138 c y d.
7. BORCHT (1613): Bibelsche Figuren.. Amsterdam, Ioannes, cap. 19.
8. ALONSO, M. R. (1945): «Índice cronológico de pintores canarios. II, Rectificaciones y adiciones». Revista de Historia. N. 72, La Laguna, p. 449.
9. AA.VV. (1988): Catálogo de la Exposición Zurbarán. Museo del Prado. Madrid, pp. 209-212.
10. ANGULO IÑIGUEZ, D. (1981): Murillo. Madrid, t. III, lám. 369.
11. GALINDO SAN MIGUEL, N. (1972): «Alonso del Arco». Archivo Español de Arte. N. 180, Madrid, p. 362.
12. VALDIVIESO, E. (1986): Historia de la pintura sevillana. Sevilla, pp. 311 y sgtes.
13. GARCIA SAIZ, M. C. (1980): La pintura colonial en el Museo de América (1): la escuela mexicana. Madrid, pág. 69, lám. 21.
14. RODRIGUEZ GONZALEZ, M., *op. cit.*, p. 300.
15. HERNANDEZ PERERA, J. (1984): «Arte». Canarias. Madrid, p. 287.
16. DIAZ PADRON, M. (1977-79): «Una Inmaculada de Juan de Miranda en La Habana», Museo Canario. T. XXXVIII. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 135-137.
17. PAZ, O. (1982): Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Barcelona, pp. 307-310.



Rubens. Adoración de los pastores. Iglesia de San Pablo. Amberes.



Juan de Miranda. Adoración de los pastores. Propiedad particular. Puerto de la Cruz.



*Domingo Martínez. Entrada de Jesús en Jerusalén.
Iglesia del Colegio de San Telmo. Sevilla.*



*Juan de Miranda. Entrada de Jesús en Jerusalén.
Museo Municipal. Santa Cruz de Tenerife.*