

PINTURAS DE JUAN DE MIRANDA EN LA CASA DE CASTILLO

P O R

MATIAS DIAZ PADRON

Del Instituto "Diego Velázquez", C S I. C

I. DATOS BIOGRÁFICO-DOCUMENTALES

En las Islas Canarias, tan poco exploradas en su solar artístico, dos pintores han escapado al olvido: uno se firmaba Cristóbal Hernández de Quintana, y el segundo Juan de Miranda.

La actividad de ambos artistas cubre las exigencias del último tercio del siglo xvii y pleno xviii. En cuanto a su formación, no parece se deba a un contacto directo con la pintura peninsular, a pesar de ser esta opinión la sostenida por los antiguos biógrafos¹. Los incentivos hay que buscarlos, por tanto, en los escasos medios que ofrecía el ámbito artístico isleño: algunas esculturas y pinturas importadas y algunos grabados. En éstos, como fue normal en los artistas de las colonias americanas, encuentran nuestros pintores la fuente para muchos de sus cuadros.

A pesar de haber nacido en Gran Canaria, ambos artistas, quizá por contar con mejores medios para la práctica de su arte, afincan los talleres en la vecina isla de Tenerife. Esto, como veremos, no es razón para pensar en que limitaran su producción a una clientela

¹ Agustín Millares Torres: *Biografías de canarios célebres*, 2ª ed., 1873, pág. 720. Anónimo: "El Ramillete", 13 de nov. 1866, Santa Cruz de Tenerife. Recientemente Tarquis mega la ida a Madrid: "Revista de Historia", 1961 *Notas a la dirección*, pág. 269

tinereña. Esta idea, sugerida en varias ocasiones, no vemos que tenga un apoyo razonable. El comercio marítimo entre las islas y los frecuentes viajes de los artistas no dan pie a tales limitaciones.

Miranda, muy en particular, fue tenido siempre por tinereño, si no por nacimiento, sí por adopción. Es evidente la abundancia de su obra en la isla del Teide, como escasa en la de Gran Canaria.

Juan José Martín González ha estudiado recientemente la personalidad artística de Quintana². Del pintor que nos ocupa trató, hace algunos años, Sebastián Padrón Acosta, en sucesivos artículos aparecidos en un diario local, y luego, reunidos con carácter monográfico, en la "Revista de Historia"³. A estos trabajos hay que añadir las noticias documentales de María Rosa Alonso⁴.

En Gran Canaria sólo se conocían de Miranda dos grandes lienzos en el Templo Catedral de Las Palmas, pero no avalados por un documento o un estudio estilístico. Padrón Acosta aceptó, sin someter a crítica, el testimonio oral del canónigo Azofra⁵ y la tradición recogida por Millares⁶.

Hoy disponemos de una fuente más sólida para sostener esta atribución. En los "Libros de fábrica" de la Catedral consta la solitud del Cabildo, el día 27 de mayo de 1797, de una *Inmaculada* para el testero del templo. El texto dice: "Hízose presente en este Cabildo que los cuadros de Nuestra Señora de la Concepción y de San Sebastián, que están colocados a los lados del testero de esta iglesia, por su ningún gusto y notorios defectos en el arte de la pintura, no eran proporcionados para el adorno del nuevo testero de esta Catedral, y que teniendo ocasión de hallarse en esta ciudad don Juan de Miranda, tan conocido por su habilidad en este arte, podría éste hacerlos con primor como requiere el Cabildo, y exige que, una obra

² *El pintor canario Cristóbal Hernández Quintana*, Valladolid, 1958. *Ibidem*: *Nuevas obras*, "Revista de Historia", 1959, núm. 123.

³ *El pintor Juan Miranda*, "Revista de Historia", 1948, 84. *Ibidem*: *Toda vía Juan Miranda*, 1955; pág. 89-99.

⁴ *Índice cronológico de pintores canarios*, "Revista de Historia", 1944, páginas 255-256. *Ibidem*: *II, Rectificaciones y adiciones*, 1945, págs. 449-450.

⁵ Padrón Acosta: *Art. cit.*, 1948, pág. 318.

⁶ Millares. *Ob. cit* "Libro de Fábricas", 1797, 27 de mayo, Mss. Archivo de la Catedral.

como la del nuevo crucero, sin los gastos, se encargue a don Juan de Miranda los dos cuadros referidos, para lo que se da comisión a los SS. Arcedianos Clavijo y reverendo secretario, a fin de que ellos le manifiesten las ideas del Cabildo Catedral y las circunstancias de las pinturas, traten con él el ajuste y den cuenta del resultado" ⁷. Estas líneas corroboran lo que no pasaba de ser una hipótesis. No sólo registran la paternidad de los lienzos, sino el viaje del pintor a su isla natal y la posible fecha de las pinturas. Noticia de no menor interés esta última, como eslabón para el estudio de la evolución estilística de Miranda.

Estos dos lienzos, más el *retrato del obispo Verdugo* que encarga el Cabildo ⁸ y las *pechinas de la iglesia de San Francisco Javier*, que recientemente le atribuye Tarquis (sus argumentos no parecen convencer) ⁹, son hoy todo lo conocido de la actividad de Miranda en Gran Canaria.

En Tenerife, sin embargo, como observó ya Padrón Acosta: "llevó las iglesias y los conventos y las salas de los principales de la provincia". La reciente exposición retrospectiva en La Laguna es otro testimonio de la fecundidad de su pincel en aquella isla ¹⁰. Pero su producción no se ciñó a la clientela isleña. Según noticias que recoge "El Ramillete" y la biografía de Millares Torres, existían pinturas de nuestro artista en Sevilla y en América ¹¹. Es esta cuestión que interesaría comprobar, pues no hay motivos para dudar de ello, si se tiene en cuenta la importancia de las islas, jalón obligado en las vías marítimas del Nuevo Mundo.

* * *

⁷ "Libro de Fábricas", 1797, 27 de mayo, Mss. del Archivo de la Catedral.

⁸ *Actas capitulares*, Mss. 3 de julio de 1799 (Archivo Catedral). Esta noticia la conocía Santiago Tejera, sin citar el lugar de dónde la tomó (*Los grandes escultores*, 1914, pág. 15).

⁹ *Art. cit.*, 1955, pág. 97. La altura y la oscuridad no me permitieron comprobarlo. Espero hacerlo en otra ocasión, pero, por lo que distinguí, dudo de la opinión vigente.

¹⁰ *Exposición de Arte Sacro*, 1963. Septiembre 1963, págs 13 y 14 del catálogo de Jesús Hernández Perera.

¹¹ Con preferencia en la Catedral de Campeche, *ob cit*, pág 270.

Pero en realidad, ¿ha quedado Gran Canaria al margen de la producción de Miranda? ¿Hubo allí desconocimiento o poca estimación de su obra? A esta última pregunta responde el documento transcrito líneas atrás: "Teniendo la ocasión de hallarse en esta ciudad don Juan de Miranda, tan conocido por su habilidad en este arte, podría hacerlos con primor " Dos años más tarde las actas capitulares se hacen eco de la desesperación del canónigo magistral al no conseguir que el artista terminara el *retrato del obispo Verdugo*. Esto prueba que su arte era bien reconocido en Las Palmas, y es de señalar que el Cabildo Catedral contaba por aquel entonces con canónigos bien reputados en las ciencias y las artes.

Cabría pensar, si aceptamos las palabras del magistral, que Miranda se entregó a la vida idílica, desdeñando toda actividad que no fuese la pesca: "No comienza el retrato —dicen las actas— por sus ocupaciones en cierto proyecto de pesca, en el que parece piensa ejercitarse en lo sucesivo"¹². Esta comunicación del canónigo creemos sea una manera de justificar su fracaso de mediador. Es poco probable que un artista de veta tan fecunda tratase de vivir de sus rentas.

En visita por las colecciones de Las Palmas me fue posible estudiar un cierto número de obras, que creo poder ahora adjudicar a Miranda. Su publicación podrá ser útil para engrosar el esperado catálogo del artista isleño.

Dos ideas, aceptadas por la generalidad de los estudiosos, creo que será de interés someter a revisión: su producción en Gran Canaria y la naturaleza de esa producción. Mientras en Tenerife la iglesia y el monasterio son los clientes más asiduos, en la vecina isla —a juzgar por el lugar donde se localizan las pinturas— parece ser la nobleza, y, muy en especial, la casa de los Castillo, la eficaz protectora del artista.

No deja de ser significativo la negligencia con que Miranda acoge el encargo del *retrato de Verdugo* del Cabildo catedral, que al fin tiene que continuar Luis de la Cruz¹³, alegando los motivos ya

¹² *Actas Capitulares*, Mss, 3 de julio de 1799, Archivo Catedral.

¹³ Hoy en la Sala Capitular El Marqués de Lozoya creyó que era el que se atribuye a Goya, sin razones suficientes, en la sacristía alta ("Bol Soc Esp. Excursiones", 1944, pág. 11)

señalados. Estas razones no le impiden, sin embargo, que ejecutara el *retrato de don Cristóbal Manrique* con acabado primor, quizá por aquellas mismas fechas.

La localización de las pinturas en las colecciones particulares explica su envidiable conservación, como también su desconocimiento ¹⁴.

Aunque no es momento de abordar la significación de la antigua familia en el desenvolvimiento histórico y económico de la isla ^{14 bis}, pues son cuestiones ya conocidas, sí es oportuno destacar su presencia en el campo de las artes, aunque ello sea muy de pasada.

Como es bien sabido, la isla sostenía un comercio de gran escala con los Países Bajos en los siglos xv y xvi. Los productos que cargan los buques no sólo fueron el azúcar y la cochinilla. A la vuelta, los barcos del norte traen consigo útiles de lujo y obras de arte ¹⁵. Los documentos y los retablos vírgenes de estudio en las viejas iglesias de Gran Canaria dan prueba de ello. Fue la Catedral la entidad que estimulaba este comercio ¹⁶, pero también la casa de los Castillo, por su propia iniciativa y por prurito de buen gusto, compite con aquélla, enriqueciendo con pinturas de Flandes sus capillas particulares e iglesias de su protección.

Dos son los retablos conocidos, sólo por fuentes literarias, que adquiere la Catedral ¹⁷. Pero por iniciativa de la futura casa condal han llegado a nosotros, afortunadamente también, el retablo de la iglesia de Telde ¹⁸ y los trípticos del marqués del Muni y de

¹⁴ Ninguno de ellos se ha encontrado firmado. Sólo en *La Virgen del Rosario*, de la Casa de la Vega Grande, se lee una inscripción en el reverso con el nombre del pintor.

^{14 bis} V. *Estudio bio-bibliográfico sobre Pedro Agustín del Castillo*, por Miguel Santiago, en la edición crítica de la *Descripción histórica de las Islas Canarias*. T. I. Fascículo 1, Madrid, 1960.

¹⁵ Rumeu de Armas. *Praterias y ataques navales*, t I, vol 2^a, pág. 311

¹⁶ J. Hernández Perera: *La Catedral de Santa Ana y Flandes*, "Revista de Historia", 1952, pág. 449.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 451.

¹⁸ P. Hernández Benítez. *El retablo del altar mayor de la parroquia de Telde*, 1938. No citado en la bibliografía de ese artículo, ni posteriormente en otros trabajos que han tratado dicho retablo, es el estudio de Lucie Ninane.

don Francisco Bravo de Laguna, no menos interesantes para el arte y la historia de Gran Canaria. De menores dimensiones y primorosa factura conozco otro en la colección privada del conde de la Vega Grande. Y es posible tenga el mismo origen el retablo de la ermita de San Cristóbal, tan desconocido como los anteriores.

En el siglo XVII hay un cambio de rumbo. Ya no son los Países Bajos, sino Sevilla el mercado de pintura. La guerra con las provincias del Norte trastornó las relaciones de las Islas Canarias con aquellas latitudes. Los nuevos contactos los inicia la Catedral, aceptando el lienzo del retablo, donación de Cairasco, para la capilla de Santa Catalina¹⁹ y, poco después, el Cabildo solicita las pinturas dedicadas a la familia de Santa Ana, San Sebastián y La Inmaculada, repartidas hoy en las capillas laterales y trascoro del templo²⁰.

Tampoco en estas décadas la casa Castillo quedó a la zaga. Los cuadros de la ermita de Nuestra Señora de los Reyes²¹ y la colección de pinturas que doña Francisca Alarcón legó a su muerte²² permiten juzgar el buen gusto de la noble familia isleña.

Ya en el siglo XVIII se forma el pintor Juan de Miranda. Los Castillo, que habían puesto sus miras en Flandes y luego en Sevilla, siguiendo el derrotero de los tiempos, encuentran ahora un artista que, en las islas, iría a responder con su arte a las exigencias devotas y oficiales de la futura casa condal.

II. LAS PINTURAS.

La Virgen y el Niño con el rosario (fig. 1), propiedad de los condes de la Vega Grande, es composición que sigue esquemas co-

Un retable sculpté flamand aux Canaries, "Revue Belge d'Archeologie et Histoire de l'Art", Anvers, 1937, págs. 135-137.

¹⁹ Millares: *Anales*, Mss, t. 3, fol 90 Se coloca en 1609 el 17 de octubre (Arch Mus Canario).

²⁰ *Ibidem*, fol. 22. Se hace la petición el 18 de febrero de 1605

²¹ Jiménez Sánchez: *Runa e historia de la ermita de Nuestra Señora de los Reyes*, pág 16, 19 Entre los donantes, don Rodrigo de León

²² Miguel Santiago: *Documentos*, "Revista de Historia", 1962, pág. 353

Pedro Agustín del Castillo: *Descripción histórica y geográfica de las Islas Canarias*, 1737. Edición y notas de Miguel Santiago Madrid, 1960, vol I, pág 69



Fig. 1.—La Virgen y el Niño. (Colección del conde de la Vega Grande.)



Fig. 2.—La curación de Tobías. (Colección de doña María Manrique.)



Fig. 3.—La Sagrada Familia. (Colección de doña María Manrique.)



Fig. 4.—Santo Domingo de Guzmán. (Colección de doña María Manrique.)

nocidos. Las facciones menudas, los ojos almendrados y la gracia del gesto recuerdan a modelos de Baroccio, muy divulgados por el grabado. A diferencia de la mayoría de las obras de Miranda, el dibujo es descuidado y la factura algo pastosa.

La curación de Tobías (fig. 2). El asunto se desarrolla en el primer plano de la composición, bajo una fábrica arquitectónica. Refleja el momento culminante de la leyenda: "Cuando entrases en tu casa adora al Señor tu Dios, y dale gracias, y acércate a tu padre y bésale y al momento unge los ojos, con hiel del pez que llevas contigo" (*Tobías*, XI, I-21). El dibujo es deslavazado, pero buena la ejecución. Para la fisonomía de la anciana del fondo empleó el artista el mismo modelo del San José en el lienzo de la Sagrada Familia (fig. 3).

En *La Sagrada Familia* (fig. 3), lienzo de la colección de doña María Manrique de Lara²³, el tono dominante es frío, a base de grises y azules en armonía con las carnaciones pálidas; sin embargo, el Patriarca tratado con tierras rompe la uniformidad tonal. La frescura de la película de color, retenida a través de dos siglos, prueba un conocimiento del oficio, digno de estimar.

Santo Domingo de Guzmán (fig. 4). Forma parte de la misma colección. De medio cuerpo, el santo se nos presenta seco y formulista, acompañado de un coro de angelitos portadores de símbolos: las azucenas, el rosario que instituyó, el can con la antorcha y la esfera de la tierra, alusión al sueño materno: "de su seno un cachorro con antorcha en la boca, en actitud de pegar fuego al mundo". Así lo hizo este descendiente de los Guzmanes. La bandera y el libro que sostiene el angelito completan el cuadro de la España monacal y guerrera que bullía en el santo. Atendiendo al estilo, es de interés hacer fijar la atención en el angelito portador de la bandera. Es modelo muy personal y creo muy valioso para reconocer la obra inédita: amplia frente abombada y pequeña nariz en punta unida por una línea ondulada. Este tipo lo repite en *la Purí-*

²³ Gracias a su amabilidad, de la que siempre seré deudor, me ha sido posible el estudio y el poder hacer fotografiar estos cuadros. Por idénticos motivos reitero desde aquí mi agradecimiento a don Agustín Manrique de Lara y al señor Conde de la Vega Grande. Y muy en especial a su hijo don Alejandro del Castillo.

sima de Carlos III, obra documentada ²⁴ que reproducimos (fig. 5), y entre los cuadros que nos ocupan, el *San José con el Niño* (fig. 12), *La Anunciación* (fig. 6) y *La Inmaculada* (fig. 11).

La Anunciación (fig. 6). Concebida como pareja del anterior lienzo, responde iconográficamente a los postulados que fijó la Contrarreforma. Representa a la Virgen pubescente, sorprendida en la lectura por el arcángel San Gabriel. La Virgen está ajena al suceso, su serenidad contrasta con el movimiento del dintorno. En la composición domina la diagonal que parte del ángel y culmina en grupo de querubines en el vértice derecho del lienzo. De tal forma que el triángulo alto queda libre de toda zahorra simbólica que distraiga el diálogo. La entonación general es fría, y la ejecución del más fino modelado. La composición guarda igual unidad. El arcángel no es elemento perturbador como San José en el lienzo antes citado. Con su gesto marca el ritmo de la guirnalda de querubines en movimiento envolvente. La iluminación es afortunada: alta y lateral. Acaricia al ángel y cae sobre el rostro de la Virgen, dejando el resto del cuadro en semipenumbra. Con este recurso afortunado destaca la prestancia de la Madre de Dios. Si a estos elementos unimos la belleza del rostro, el más encantador que conozco de la obra del pintor, podríamos pensar que tratamos uno de sus mejores logros.

Arcángel San Rafael (fig. 7). Esta pequeña pintura, de la colección de don Alejandro del Castillo, representa al arcángel en actitud de marcha y traje de peregrino: sombrero, túnica de vuelo, muceta abierta, coturnos y bordón. Iconográficamente responde a una particularidad hispánica que vincula al arcángel a los destinos de la peregrinación santiagueña. Al fondo se narra la historia del arcángel y Tobías. El momento en que el joven es atacado en el camino de Ragas (*Libro de Tobías*, V, 5-21). Las facciones del rostro reproducen el modelo que diseñó el pintor en *La Purísima de la Tiara* (fig. 8). También son análogas la técnica y la ejecución.

Virgen del Rosario como reina de los ángeles (fig. 9). Pertenece a la misma colección. La composición sigue un esquema arcaizante. El rostro de amplia frente y cabellos recogidos no parece ser un

²⁴ S Padrón, *art cit*, pág 324



Fig. 5.—La Purísima de Carlos III. (Puerto de la Cruz: colección Rahn.)



Fig. 6.—La Anunciación. (Colección de doña María Manrique.)



Fig. 7.—Arcángel San Rafael. (Colección del conde de la Vega Grande.)



Fig. 8.—La Purísima de la Tiara. (Santa Cruz de Tenerife: colección de don Arturo López de Vergara.)



Fig. 9.—La Virgen del Rosario. (Colección del conde de la Vega Grande.)



Fig. 10.—San Juan Nepomuceno. (Colección de doña María Manrique.)



Fig. 11.—La Pequeña Inmaculada. (Colección del conde de la Vega Grande.)



Fig. 12.—San José y el Niño. (Colección de don Agustín Manrique.)



Fig. 13.—San José y el Niño. (Colección del conde de la Vega Grande.)



Fig. 14.—Don Cristóbal del Castillo. (Colección de don Agustín Manrique.)

modelo muy frecuente. Las tres coronas que portan los angelitos aluden a las cincuentenas. El tono es uniforme, acerado y con tendencia a la monocromía.

La abundante simbología da el material sobrado para identificar un *San Juan Nepomuceno* (fig. 10) en la colección de doña María Manrique de Lara. El simbólico candado se prestaba a confundirle con San Ramón Nonato. Aquí es una alusión al silencio del santo ante las amenazas de Wenceslao, como es bien sabido, al exigir el soberano que delatara los pecados de la reina. El gesto del angelito refuerza la intención. A los pies, otro porta un gorro de vicario y de la palma del martirio. Al fondo, una escena de confesión, y a la derecha, junto a un río, la narración de otro hecho que es difícil reconocer en la fotografía, pero es probable aluda a la tragedia final: el momento en que el cuerpo del santo es arrojado al río. Creo sea una obra madura. El dibujo es correcto, y el modelado suave y fluído. Estas figuras individuales son superiores en concepción a las de historia, donde Miranda casi siempre fracasa.

La pequeña Inmaculada (fig. 11), de la colección de don Alejandro del Castillo, podría ser una primera idea, calculada para una obra de mayor empeño. Es pintura de pequeñas dimensiones, sobre lienzo y sin alardes de color. La Virgen surge eclipsando el fondo de luz que ilumina los perfiles de una guirnalda de angelitos en penumbra. El rostro de la Virgen es de formas llenas, algo diferente a los modelos aquí tratados, pero análogo al de *La Purísima* de los señores Orestes de Trujillo (Santa Cruz de Tenerife) ²⁵.

El San José y el Niño, de D. Agustín Manrique (fig. 12), es claro exponente de las ideas que del Patriarca aporta el siglo XVIII, en gran parte movido por incentivos sentimentales y literarios de aliento hispánico ²⁶. San José, tan olvidado por los artistas de siglos atrás, va a ocupar el lugar de la Virgen como padre de Jesús. Esta revalorización alcanza su auge en el siglo XVIII. Así se nos presenta amanerado y dulzón, siguiendo la "estela" de Mengs o de Vicente López.

²⁵ De don Arturo López Vergara en Tenerife. Seb. Padrón, *art. cit.*, página 330.

²⁶ Emil Male: *L'Art religieux après le Concile de Trente*, pág. 312.

Una variante casi literal existe en la colección de los condes de la Vega Grande (fig. 13). Las concomitancias con el grupo principal de la precedente composición son suficientemente evidentes para detenernos en cotejos. Sólo en algún aspecto se hace necesaria alguna observación, más por su significado espiritual que compositiva. El Niño se ha despertado conmovido por el presagio de su muerte. Sostiene una pequeña cruz en la mano izquierda, mientras la derecha, antes inerte en la versión de don Agustín Manrique, la apoya ahora sobre el pecho con contenida inquietud. Con esta ligera variante dio un tinte dramático a lo que antes era dulce embeleso.

A juzgar por las noticias que publicó María Rosa Alonso y por el encargo del Cabildo Catedral aquí transcrito, conocemos a Miranda como famoso *retratista*, pero no han llegado a nosotros muchos ejemplos de este género. Creo útil dar a conocer uno, existente en la colección de don Agustín Manrique. Al personaje lo identifica la inscripción de la derecha: "El comandante del Real Ejército *Don Cristóbal del Castillo*, Gobernador de las armas de la plaza de esta isla de Gran Canaria por su Majestad..." (fig. 14). El tono acerado y lo límpido de la ejecución delatan la manera del pintor que tantos cuadros de composición ejecutara para la Casa Castillo. La actitud del personaje es imperativa y enérgica. En el fondo, alusiones a su mando, el escudo de la casa, libros y un escritorio que hoy conserva el actual propietario. Algunos datos hemos encontrado en el *Nobiliario* de Bethencourt útiles para la biografía del retratado²⁷. Es posible proponer el momento de la ejecución del cuadro. Don *Cristóbal del Castillo*, Gobernador de las armas de esta plaza era gobernador hacia 1788. Al año siguiente, el 19 de septiembre, es nombrado comandante de los Reales Ejércitos. Esta merced que destaca la cartela del retrato nos hace pensar que, con toda seguridad, fue pintado para testimoniar su nombramiento en este mismo año. Corrobora nuestra afirmación el hecho de que en 1790 había ya

²⁷ Francisco Fernández de Bethencourt · *Nobiliario y Blasón de Canarias*, 1878, t II, pág. 35

fallecido, siendo enterrado en la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria.

III ALGUNOS PUNTOS A OBSERVAR

Un estudio sobre la evolución del *estilo* del pintor no se ha hecho. Sin embargo, existe ya material fechado y documentado con el que es posible hacer algún intento a grandes líneas. En la opinión de Acosta es en el colorido de los cuadros de Miranda donde puede estudiarse con mayor justeza la evolución estilística de su pintura. Así ve en la producción de las primeras décadas un predominio de tonos fríos, sustituidos al final por los cálidos. Sin embargo, en obras como *La Purísima* de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz y en *La Virgen de la Tiara*, fechables hacia 1778, la paleta es fría en la primera y cálida en la segunda. El dibujo y la ejecución es también en ambas obras análogo. Otro lienzo, *La Inmaculada* de la Catedral de Las Palmas, está tratada a base de tonos fríos, y consta documentada en 1797, precediéndole por tanto en casi veinte años la Virgen de la Tiara. Esto da motivo para pensar en una trayectoria de estilo, contraria por tanto a la propuesta por Acosta. Esta última hipótesis parece más probable, teniendo en cuenta el gusto de la época.

Los tonos calientes, de tradición seiscentista, dejarían paso a los fríos y monocromos del neoclasicismo. Es más probable, sin embargo, que Miranda haya utilizado sin distinción ambas tonalidades en su producción.

Quizá sea más práctico juzgar por las calidades, prescindiendo, incluso, de las composiciones, pues con harta frecuencia se valió el pintor de los grabados. De la primera época traemos a colación dos *retratos de religiosas* del convento de La Laguna, ambos firmados en 1749, y, como obras de madurez, *las Purísimas* de 1778 y 1797 ya mencionadas.

En los *retratos* la actitud es rígida, pesada la ejecución e inseguro el dibujo. En las *Inmaculadas*, por el contrario, la impresión del color es firme y brillante, y si atendemos a las composiciones, es de estimar la soltura y elegancia de concepción.

Excepto *La Virgen y el Niño* y *La curación de Tobías*, el resto de las pinturas son, probablemente, de las últimas décadas del pintor. Miranda debió estar con alguna frecuencia en Las Palmas y con reconocido prestigio en 1797. Esta última estancia terminaría antes del año 1804, pues en esta fecha pinta *El juicio de Bruto*, en Tenerife. Un año después había muerto.

Se ha hablado con frecuencia del barroquismo en su estilo ²⁸ y de la influencia del arte de Murillo ²⁹. Si alguna semejanza existe con el pintor sevillano creo sea sólo en generalidades iconográficas. La concepción pictórica de Miranda está lejos de la del sevillano. Las gamas frías del canario, tendiendo a la monocromía y aplicadas lisamente, distan del sentido colorista y pictórico de la sensibilidad murillesca. Estilísticamente, quizá Miranda esté más próximo al clasicismo de transición a lo Mengs. Es de notar que en el *Juicio de Junio Bruto* utilizó un motivo y una composición ya dentro de la forma de sentir del neoclasicismo.

Otro aspecto que precisa ser destacado es a Miranda en relación con las islas a fin de siglo. ¿Fue Miranda pintor de su tiempo? El tema que más repite es el de *La Inmaculada*. La entrega de los canarios al nuevo dogma mariano fue de sólido arraigo. Sorprende su temprana acogida en la isla. Desde 1609 había sido importado un bello lienzo con todos los signos del dogma ³⁰. Es de señalar que en Sevilla, por aquellas fechas, los agustinos se resistían a las nuevas ideas. Tampoco el Papa Borghese y Felipe III habían tomado una decisión, cuando en Canarias era ya un hecho aceptado. La isla vino a ser la segunda provincia del vasto Imperio que aceptó sin vacilaciones la nueva *doctrina mariana*, siguiendo el ejemplo de la Catedral de Sevilla, su principal inspiradora ³¹.

Años más tarde se celebró en la Catedral un solemne juramento

²⁸ Sebastián Padrón: *El barroquismo de Juan Miranda*, "La Tarde", 11 de agosto de 1934.

²⁹ María Rosa Alonso: *Índice*, "Revista de Historia", 1944, pág. 256

³⁰ Se solicita con dos lienzos más en 1605, en marzo de 1609 se prepara la colocación *Actas Capitulares*, Mss. Resumen de Viera y Clavijo, fol 120 Archivo Museo Canario Hoy en la nave del Evangelio

³¹ Cualquier cuestión, por mínima que sea, se consulta con insistencia en Sevilla; de estos ejemplos están llenas las actas y los libros de fábrica

a *La Purísima* ³². En 1663 se crea una Congregación de esclavos de la Concepción ³³. En 1714 la Catedral isleña toma la iniciativa de pedir a Su Santidad la definición del dogma ³⁴. Cuando Carlos III amplía los tributos ³⁵, Miranda, en *La Purísima* de Carlos III, ya aludida, responde al nuevo sentir. De ahí su modernidad. También en los lienzos dedicados a *San José* y en la manera de concebirlos sigue el artista los modelos dulzones del siglo XVIII. *La Virgen del Rosario*, como es sabido, es en este siglo cuando alcanza el fervor popular, movido por los esfuerzos del dominico Garcés y Benedicto XIV ³⁶. *San Juan Nepomuceno*, por último, canonizado por Benedicto XIII el 19 de marzo de 1729, no podía estar más próximo al ánimo religioso del momento.

Por estos motivos es Miranda un artista que supo responder a las exigencias devotas de su siglo. A su lado Quintana nos parece un artista con un mayor grado de provincianismo: en pleno XVIII utiliza modelos y temas del siglo XVII. En Miranda, sin embargo, color, temas y sensibilidad son ya propios de un espíritu nuevo.

³² En 1623, cuando se exige defender bajo juramento la opinión de La Purísima. El Cabildo convino gustoso y acordó que se hiciera el acto con solemnidad si el II. Obispo lo dispone. En efecto, "hubo dos noches de luminarias en las torres, fuegos artificiales, gran procesión con danzas, ramas". *Actas Capitulares, ob. cit.*, Mss., fol. 144.

³³ *Ibidem*, fol. 228

³⁴ Millares Torres: *Anales de las Islas Canarias*, t. V, Mss., fol. 68.

³⁵ *Actas Capitulares, ob. cit.*, fol. 248.

³⁶ Vid. E. Thurston: Rosary *The Catholic Encyclopedie*.