

Juan García de Miranda: Pinturas religiosas en conjuntos madrileños II

TERESA JIMÉNEZ PRIEGO

I. LIENZOS DE LA VIDA DE SAN PASCUAL BAILÓN

Juan de Miranda, en sus prolongados contactos en Madrid y Alcalá de Henares con la orden franciscana, se familiarizó con los temas favoritos de la Orden y su época: la vida de los santos más insignes (San Diego, San Pascual Bailón...). Fruto de esta influencia parecen ser dos cuadros sobre la vida de San Pascual Bailón que habitualmente se le han atribuido.

En ellos se plasman las dos etapas claves de la vida del santo, correspondiendo uno al momento de su juventud, cuando se dedicaba a las labores de pastor, y otro a la de plena madurez una vez que ha ingresado en la orden franciscana. Tras diversos avatares en la actualidad ambos se conservan en el Museo del Prado, con los números de inventario 3.777 y 5.077.

El que figura inventariado con el núm. 3.777, y aparece publicado con el título de *Un santo pastor arrodillado ante un ángel*, procede del extinto Museo de la Trinidad donde ostentaba el núm. de inventario 1.119, atribuyéndose a Miranda, y especificando que se trataba de un santo pastor arrodillado en actitud de oración ante un ángel que se le presenta en el aire, indicando que el tamaño es de a vara y cuerpo entero. Se precisa también que es de medio punto, además de añadir que estaba forrado, sin restaurar y sin moldura en el almacén de restauración. Cruzada lo recoge en su inventario de la Trinidad como anónimo madrileño ¹, mientras Gaya Nuño ² se lo atribuye al pintor José García Hidalgo e indica que no figura

¹ CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO, *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865, pág. 115, núm. 1.119.

² GAYA NUNO, JUAN ANTONIO, «El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1947, pág. 46, núm. 1.119.

en Cruzada, cuando éste sí lo recoge, Sánchez Cantón ³ vuelve a insistir en la autoría de García Hidalgo, y, finalmente, Urrea ⁴ desmiente que sea obra de este artista, estimándola una obra mal atribuida y mencionándolo como creación sin duda de García de Miranda, manteniéndose esta atribución en el inventario del Museo del Prado ⁵. Nosotros compartimos esta última atribución pues coincide con algunas de las constantes estilísticas de las obras de Juan García de Miranda como son la concepción espacial, transparencia del color, paisaje arquitectónico que se divisa en la lejanía, matices de color, pincelada, etc. Estuvo depositado por Real Orden de 19 de julio de 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, hasta 1971 en que regresó al Museo del Prado (fig. 1).



Fig. 1. García de Miranda, San Pascual como pastor, Museo del Prado.

El lienzo, de formato rectangular, aunque presenta las huellas de haber estado acoplado durante mucho tiempo a algún espacio semicircular, se encuentra en malas condiciones, que no dejan percibir con claridad y exactitud el tema representado. Sí se aprecia la presencia de una figura, vestida con manto rojo y túnica blanca, postrada en actitud de oración elevando la mirada a un ángel, su cabeza aparece destacada con un nimbo y

³ SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER, en la edición de la obra de JOSÉ GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura* (1693), Madrid, 1965, pág. 15.

⁴ URREA FERNÁNDEZ, JESUS, «El pintor José García Hidalgo», A.E.A., Madrid, 1975, pág. 115.

⁵ MUSEO DEL PRADO. *Inventario General de Pinturas. T. II. El Museo de la Trinidad*, Madrid, 1991, pág. 340, núm. 3.777 y núm. 1.119, correspondiente este último al Museo de la Trinidad.

aureola luminosa. En el lateral izquierdo se puede distinguir con bastante dificultad un rebaño, mientras en el opuesto, el derecho, se vislumbra la representación de una ciudad envuelta en una atmósfera de lejanía y vaporosidad, que evoca por su tratamiento pictórico las pinturas flamencas, mientras que los edificios se encuentran próximos a la arquitectura clásica, dando la sensación de estar toda ella amurallada. La composición se cierra, en este lado, con un grande y frondoso árbol, situándose otro de tamaño más pequeño próximo a él. Es bastante probable que en el ángulo opuesto se ubicase, en correspondencia y como compensación, otro árbol, pero el estado de conservación del lienzo no nos permite afirmarlo.

El pintor distribuye y escalona de manera acertada diversos planos de paisaje, que se van sucediendo infinitamente hasta desaparecer en el horizonte, creando, de esta manera, una amplia perspectiva.

La figura del santo se halla ubicada sobre la cima de un pequeño collado. Sus músculos están muy marcados y estudiados, correspondiendo a la anatomía y fisonomía propia de una persona que pasa larga jornadas en el campo. Su rostro muestra un gran estudio de los distintos rasgos y elementos faciales, captando sabiamente la fuerza psicológica, y estudiando muy bien la incidencia de la luz y las zonas de sombras, lo mismo se puede decir en cuanto al tratamiento de las manos. El cabello castaño oscuro completa su caracterización física.

Próximos al santo se divisan, aunque de forma muy borrosa y desvaída por el deterioro del lienzo, el cayado y el zurrón colocados en el suelo al lado izquierdo de su figura, en donde también se sitúan unas plantas de vegetación que llaman la atención por su vivo colorido verde.

En lo alto del cielo aparece representado un Dios Padre con cabello blanco, sosteniendo en su mano derecha la esfera del mundo. En esta zona celeste se encuentran situados varios ángeles, uno de ellos alado, con túnica blanca; otro, de tamaño menor, con una filacteria verde y algunos otros más, todos ellos en actitudes de contraposto, y también se aprecian algunas cabecitas de querubines.

El cuadro muestra una gradación de colorido que comprende desde los tonos terrosos a los azules verdosos, ofreciendo una amplia gama de colores intermedios, pasando por diversos matices y tonalidades de verdes e incluso de algunos pigmentos rojizos. Sin embargo, la zona dedicada a la apertura de la gloria presenta una entonación más dorada y cálida, que contrasta con la del árbol de la derecha de color más oscuro y negruzco. La pincelada es suelta y vaporosa denotando un saber hacer.

Para la identificación de este santo como San Pascual Bailón nos basamos en la similitud iconográfica que ofrece con otras representaciones

conocidas del mismo, además de ajustarse con bastante exactitud a lo que se nos narra sobre su vida. Las diversas fuentes escritas nos indican que nació en Torrehermosa, Zaragoza, el 16 de mayo de 1540, siendo hijo de humildes labradores. Aprendió a leer y escribir por sí solo preguntando a los que sabían, repitiéndolo en sus largas horas de pastoreo, tarea a la que se dedicó desde los 7 a los 24 años.

La iconografía de San Pascual Bailón en su adolescencia-juventud, es más escasa que en otros momentos de su vida. Este primer lienzo al que nos referimos constituye una figuración tipológica significativa y representativa de esa etapa de su vida. La composición es sencilla, pero responde a la expresión genérica del arrebató religioso de la mayoría de los santos, no aportando ningún rasgo singular y novedoso, si bien los atributos parlantes que lo identifican están reflejados en el rebaño, que alude a su vida de pastor, a la que se dedicó en esos años. La presencia del ángel, como intermediario entre el mundo divino y el de los hombres, alude a la presencia de Dios en su soledad o, como anota Ferrando Roig ⁶, corresponde al momento de su coronación de flores por los ángeles, forma habitual de representarlo en grabados populares. Este santo va vestido de pastor, con el cayado en el suelo, rodeado de ovejas en un paraje campestre, postrado de rodillas y dirigiendo su mirada al cielo, donde aparece un grupo de ángeles con la custodia. La escena elegida corresponde al suceso narrado en sus biografías, en que, no pudiendo asistir a misa por estar ocupado con el ganado, en el momento en que oye la campana de la iglesia que anuncia el instante de la consagración de la Eucaristía, a pesar de estar alejado de la población, se le aparece la Sagrada Forma, prodigio repetido en varias ocasiones a lo largo de su vida.

La figura orante del santo se realza con el nimbo ovalado luminoso sobre su cabeza. Su cuerpo marca el eje simétrico de la composición, actuando su cabeza como vértice del triángulo que tiene como base el rebaño de ovejas en un lado y en el opuesto el paisaje con edificaciones. La configuración del espacio muestra un claro predominio de la zona correspondiente al ámbito celeste frente al terrestre, que puede interpretarse como símbolo de la elevación espiritual del santo.

Una composición similar a ésta de Juan García de Miranda es la conservada en un luneto de la capilla de San Pascual Bailón (fig. 2) en el convento de alcantarinos de Onil (Alicante), cuyo autor se desconoce, aunque parece ser se encuentra relacionado con el artista que decoró la capilla de

⁶ FERRANDO ROIG, JUAN, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950, pág. 217.

Comunión de San Pedro Apóstol de Agost en la misma provincia, y su datación se sitúa en los últimos años del siglo xvii o primeros del xviii ⁷.

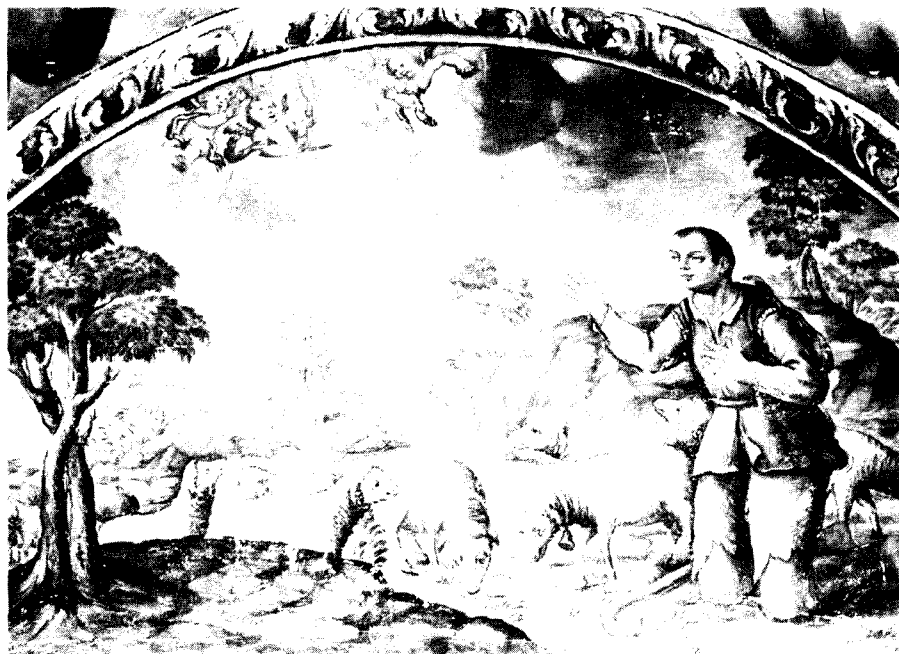


Fig. 2 Pintura de la iglesia de Onil.

Tras renunciar a las posesiones de las que su amo quiso hacerle heredero, solicitó su ingreso en la orden de franciscanos en el Convento de Nuestra Señora de Loreto, en el Reino de Valencia. Fue aceptado el 2 de febrero de 1565. Desempeñó varios oficios propios de los frailes legos (portero, jardinero, etc.), distinguiéndose por su amor a Jesucristo sacramentado. Su único vestido lo constituía una túnica, bajo la cual llevaba un cilicio y una cadena ajustada a la cintura, siendo el suelo su lecho. Su vida estuvo llena de caridad y abnegación, describiéndosele como amante de la pobreza, sencillo y modesto, además de ilustrado con dones de ciencia y profecía. Falleció el día de Pascua de Pentecostés, 17 de mayo de 1592, en el convento de Villarreal (Castellón), donde había pasado los últimos años de su vida.

⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. t. I (El último tercio del siglo xvii y primeros años del xviii)*, Alicante, 1990, págs. 199-206.

El papa Paulo V lo beatificó el 19 de octubre de 1618, Alejandro VIII lo canonizó en 1690 y León XIII, el 28 de noviembre de 1897, lo declaró patrono de las asociaciones eucarísticas, por haber destacado como uno de los santos más amantes del misterio de la fe y el amor. Su fiesta se celebra el 17 de mayo ⁸.

El segundo cuadro (fig. 3) sintetiza otros aspectos más destacados de su vida, adoración al Santísimo y devoción a la Eucaristía. Su iconografía responde a la utilizada en su beatificación y es la más difundida en las representaciones artísticas.



Fig. 3. *García de Miranda. San Pascual adorando la custodia, Museo del Prado.*

⁸ *Chronica del V. Pascual*, Valencia, 1601; TALENS, JUAN BAUTISTA, *Vida admirable del glorioso San Pascual Baylón*, Valencia, 1761; VILARRASA, EDUARDO MARIA, *La leyenda de Oro para cada día*

Este último lienzo procede, al igual que el anterior, de los fondos del Museo de la Trinidad, en cuyo inventario manuscrito se le describe «de tamaño pequeño arrodillado adorando el Sacramento sostenido por un grupo de ángeles. \ Dice el inventario viejo firmado Miranda pero no se encuentra la firma, en otro inventario anterior pone Miranda, Dudoso, es estilo Murillo. \ Rdo. Alto 1,06; ancho 0,83. \ Forrado y Restaurado, Colgado en la Galería Principal núm. 103» y se identifica con San Diego. Cruzada lo cita en el catálogo impreso ⁹ con el número de inventario núm. 85. Posteriormente Gaya Nuño ¹⁰ lo menciona como anónimo andaluz y lo identifica con San Pascual Bailón. Por Real Orden de 26 de mayo de 1882, se depositó en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, Barcelona, donde permaneció hasta 1982 en que regresó al Museo del Prado. En el fichero de depósitos del Museo del Prado se le atribuía a uno de los Miranda, mientras en el inventario publicado en 1991 ¹¹ se le incluye como anónimo sevillano del s. XVII, discípulo de Murillo. Por el dibujo, colorido y composición pensamos debe mantenerse la atribución a Juan García de Miranda.

Este segundo cuadro nos representa a San Pascual arrodillado y vistiendo el hábito ceñido por el cordón franciscano y sobre él, el manto con capucha. Como muestra de su pobreza el hábito presenta varios remiendos. Esta escena es la más representativa de la vida del santo y la que más lo identifica. Corresponde al descendimiento de los ángeles presentándole la custodia. Se halla repetida en casi todas las iglesias franciscanas y tuvo gran difusión en América. Otra variante de la escena consiste en la sustitución del ostensorio por el cáliz que le ofrece un ángel desde el cielo (lienzo de San Francesco in Ripa, en Roma).

La composición se estructura en dos diagonales paralelas en cada uno de los sentidos. Las de dirección izquierda-derecha vienen marcadas por las manos del santo y por la parte inferior de los cuerpos de los ángeles tenantes de la custodia. Las otras dos diagonales son creadas por el grupo

del año. Vida de todos los santos que venera la Iglesia, Barcelona, 1864, 3 vols.; SALAS, JAIME, *Opúsculos de San Pascual Bailón. Patrón de las Asociaciones Eucarísticas, sacadas del Cartapaccio autógrafa*, Toledo, 1911; FERRANDO ROIG, JUAN, *op. cit.*, págs. 216-217; REAU, LOUIS, *L'Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1955-1959, vol. III, 3, pág. 1029; ARRATIBEL, JUAN, «San Pascual Bailón», *Año cristiano*, Madrid, 1959, t. II, págs. 400-406; DEL RE, NICCOLO Y CELLETI, CHIARA, *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1964, t. X, págs. 358-364; CASTRO, M. DE, «Pascual Bailón», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1973, t. III, págs. 1885-1886; MALE, EMILE, *El Barroco*, Madrid, 1985, pág. 416; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Roma, 1974, columnas 121-122.

⁹ CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO, *op. cit.*, pág. 90, núm. 85.

¹⁰ GAYA NUNO, JUAN ANTONIO, *op. cit.*, 1947, pág. 130, núm. 85.

¹¹ MUSEO DEL PRADO. *Inventario General de Pinturas, t. II, El Museo de la Trinidad*, Madrid, 1991, pág. 47, núm. actual 5.077 y núm. 85 del Museo de la Trinidad.

de ángeles del lateral derecho que se estructuran en sucesión decreciente de tamaño, una, y otra por la línea visual establecida entre el rostro extático del santo y la custodia.

La luz del rompimiento de gloria ilumina tanto los grupos angélicos portadores de la custodia y de los querubes como la cabeza del santo, sus manos y el suelo donde se encuentra arrodillado. La gloria presenta una gama variada de colorido entre amarillos y blancos, azules desvaídos y tonos verdosos. Estas tonalidades son las que inundan y están presentes en la caracterización de los ángeles, el santo y el propio paisaje.

El espacio abierto, en que se desarrolla la escena, se estructura en diferentes planos logrados a través de los escorzos y movimientos de los ángeles niños, por las diferentes gradaciones de luz así como por la profundidad del suelo.

El rostro del santo está muy bien estudiado y capta su expresión estática. Destacan también sus ojos grandes y profundos así como sus labios carnosos. Esta caracterización contrasta con la gracia y el encanto infantil de las figuras angélicas.

Junto a los caracteres, antes destacados, podemos subrayar la perfección en la pintura hábito del santo y el lenguaje de las manos a que tan habituados nos tiene este pintor, amén de la precisión de dibujo y mezcla de tonalidades en los ángeles niños y querubes.

El tratamiento del tema recuerda la escuela naturalista y las calidades de las telas y la figura del santo nos evoca la escuela madrileña del siglo XVII. Puede presentar similitudes con otras pinturas de otros santos como San Francisco recibiendo los estigmas.

Como posibles fuentes o paralelos con la creación de Miranda, que estudiamos, podemos enumerar toda una serie de lienzos, esculturas y grabados además de las informaciones proporcionadas por testimonios escritos¹². Entre los primeros se encuentran la pintura del siglo XVIII del Museo Franciscano e Instituto Histórico Capuchino, de Roma; el de la iglesia de los Cuarenta Mártires, de la misma ciudad, que le está dedicada; o en la de Nápoles, también bajo su advocación. De Vicente Carducho se conserva, en una colección particular madrileña, un lienzo de San Pascual Bailón ante el Sacramento, repre-

¹² Sobre la iconografía de San Pascual y algunas de sus representaciones se pueden consultar: FERRANDO ROIG, JUAN, *op. cit.*, p. 216-217; RÉAU, LOUIS, *op. cit.*, 1955-1959, vol. III, 3, pág. 1.029; CELLETI, M. C., *op. cit.*, Roma, 1964, t. X, pág. 352-364; MALE, ÉMILE, *op. cit.*, 1985, pág. 416; *Enciclopedia Católica*, Nueva York, 1965, págs. 1. 49 y ss.; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, *op. cit.*, columnas 121-122.

sentado en esta ocasión por un cáliz ¹³. Bello es el lienzo de Tiépolo, que lo pintó para el convento de San Pascual de Aranjuez ¹⁴. La obra mutilada nos es conocida por el grabado (fig. 4) realizado por su hijo. En él se ven las herramientas del trabajo de jardinero, que ha dejado, así como el ángel que muestra la custodia e insinúa remontarse al cielo. La proximidad iconográfica con la representación de José Hidalgo, del Museo Provincial de Zaragoza ¹⁵ y con el grabado recogido en su obra *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* es clara, si bien son igualmente notorias sus diferencias. La de Miranda se distingue por una mayor elegancia en la composición y cánones de las figuras, el movimiento de éstas y las concepciones espaciales. Los triángulos en que se pueden inscribir cada una de las zonas —terrestre y celeste— nos evoca la separación empleada desde el Renacimiento. El artista cuida, no obstante, situar el rostro del santo en la zona neutra, fuera de los triángulos, que une y separa cada una de ellas. Entre las esculturas, conocemos la que se custodia en la catedral de Cádiz, o en la iglesia parroquial de Abruzos Roccaroso (Italia), la estatua y el bajorrelieve encuadrados con columnas torsas que muestran al ángel presentando el ostensorio a San Pascual, en la Anunciata de Genes. En el grupo de los grabados incluiríamos el de García Hidalgo ¹⁶, Lorenzo Marín ¹⁷; el grabado al boj, del Museo Histórico de la Ciudad, en Barcelona, o el conservado en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de París ¹⁸, y el anteriormente citado del hijo de Tiépolo. Entre los dibujos merece destacarse el de Mariano Salvador Maella conservado en el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando ¹⁹. La devoción popular de que gozó este santo, en las ciudades en que él nació y vivió, ha originado múltiples representaciones como las realizadas en las cerámicas de Manises.

¹³ VICENTE CARDOCHO, *San Pascual Bailón ante el Sacramento*, Madrid, colección particular, 167 x 107 cm, adquirido en Dublín y sin atribución anterior. ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO y PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO, *Historia de la pintura madrileña del primer tercio del siglo XVIII*, Madrid, 1969, pág. 40, núm. 56, lám. 23.

¹⁴ GIOVANNI BATTISTA TIÉPOLO, *Ángel portador de la Eucaristía* (núm. inventario actual 364, en los inventarios reales núm. 2730) y *San Pascual Bailón* (número de inventario actual 364a, en los inventarios reales figura con el mismo número que el anterior). *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, op.cit.*, 1972, págs. 675-676; *MUSEO DEL PRADO Inventario General de Pinturas. T. I. La Colección Real*, Madrid, 1990, pág. 714 y SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER, «Los Tiépolos de Aranjuez», *A.E.A.*, Madrid, Año III, 1927, págs. 1 y ss.

¹⁵ JOSÉ GARCÍA HIDALGO, *San Pascual Bailón*, Zaragoza, Museo Provincial, año de 1681, interesante por ser una obra anterior a su canonización. URREA, JESÚS, «El pintor José García Hidalgo», *A.E.A.*, 1975, pág. 113.

¹⁶ JOSÉ GARCÍA HIDALGO, *San Pascual Bailón*, grabado de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693). Madrid, 1965.

¹⁷ *San Pascual Bailón*, grabado en cobre, talla dulce, 264 x 189r mm, fechado en 1754 y conservado en el Museo Municipal de Madrid.

¹⁸ Biblioteca Nacional de París, Sala de Estampas, RD 19.

¹⁹ MARIANO SALVADOR MAELLA, *San Pascual Baylón*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 4. Tiepolo. Grabado.



Fig. 5. Camilo, San Joaquín con la virgen niña, Museo del Prado.

II. IGLESIA DE CAPUCHINOS DEL PRADO

En esta iglesia, según Ceán ²⁰, se encontraban dos cuadros de Juan García de Miranda que representaban a *San Joaquín y la Virgen Niña de la mano* y *Un santo mártir capuchino*. Estos decoraban las dos primeras capillas. De dicha iglesia nos hablan entre otros Ponz ²¹, Madoz ²², pero no hacen mención de estos lienzos ni de su autor.

La pintura de *San Joaquín y la Virgen Niña de la mano* parece ser la mencionada en el inventario del Convento de Capuchinos del Prado, que se conserva en el Archivo Histórico de Simancas ²³, fechado en 23 de agosto de 1809. En éste se cita un lienzo que representa a *San Joaquín con la Virgen de la mano*, de alto dos varas, y una y media de ancho (167 x 125 cm).

Es incluida entre las obras de Juan García de Miranda, además de en el Diccionario de Ceán, por Thieme-Becker ²⁴, Benezit ²⁵ y Camón Aznar, Valdivieso y Morales y Marín ²⁶, que siguen casi literalmente al primer autor mencionado.

Las fuentes de esta representación iconográfica se encuentran en el protoevangelio de Santiago (Cap. VI) ²⁷. Este tema fue interpretado también por otros pintores como Francisco Camilo ²⁸ (fig. 5) y García Hidalgo ²⁹.

Se conservan cuadros con esta misma escena en varias iglesias y conventos madrileños, entre los que podemos citar: Comendadoras de

²⁰ CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800). Madrid, 1965, t. II, pág. 172.

²¹ PONZ, ANTONIO, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que nay en ella*. Madrid, 1772-1794, Lomo v, septima división, número 17, pág. 173.

²² MADOZ PASCUAL, *Diccionario geográfico, histórico,...* Madrid, Madrid, 1848, t. X, pág. 209.

²³ Archivo Histórico de Simancas, Sección de Gracia y Justicia, Legajo 1.247, inventario del convento de capuchinos del Prado, 23 de agosto de 1809.

²⁴ THIEME BECKER, *Allegemeines Lexikon fur Bildender Künsler*. Leipzig, 1908 1950, t. XIII, pág. 178.

²⁵ BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris, 1976, t. VI, pág. 612.

²⁶ CAMON AZNAR, JOSE, MORALES y MARIN, JOSÉ LUIS y VALDIVIESO, ENRIQUE, *Arte español del siglo XVIII*, vol. XXVII del *Summa Artis*, Madrid, 1984, p. 69-70.

²⁷ Sobre esta iconografía se pueden consultar las obras de RÉAU, LOUIS, *op. cit.*, 1955-1959, II, 2, pág. 164; FERRANDO ROIG, JUAN, *op. cit.*, pág. 150-151; HALL JAMES, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, pág. 323.

²⁸ *San Joaquín conduciendo a la Virgen de la mano*, óleo sobre lienzo, 177 x 126 cm, Museo del Prado, Madrid, núm. de inventario 3.277.

²⁹ GARCÍA HIDALGO, JOSÉ, *op.cit.*, lám. 122.



Fig. 6. Juan García de Miranda, Iglesia de San Lorenzo de Valladolid, 1723

Santiago el Mayor, Convento de Jerónimas del Corpus Christi o Carboneras (obra de 1620 relacionada con la escuela de Carducho). Otros, sin embargo, añaden la figura de Santa Ana como Atanasio Bocanegra³⁰ o la pintura del siglo XVII conservada en el Convento de las Comendadoras de Santiago el Mayor.

Presenta paralelismos, en la composición e iconografía, con la escena de San José con el niño Jesús de la mano.

Del lienzo citado como un *Santo mártir capuchino*, al igual que nos sucede con el anterior, no hemos podido conocer su paradero, aunque se les cree obras totalmente perdidas. En el inventario del Convento de Capuchinos, ya citado, aparece recogido de la siguiente forma: «El Martirio de un Padre de la orden, alto 2 varas, ancho 1 y 1/2».

³⁰ Colección de Don Luis González en Granada y en la iglesia de San Juan de Dios en Granada, recogidos en el catálogo de la exposición de Alonso Cano de 1968, núm. 115.



Fig. 7. Zamora. Diputación Provincial

III. IGLESIA DE SAN GIL.

Ceán Bermúdez, en su *Diccionario*³¹, describe y da noticia de este cuadro en los siguientes términos «uno de cerca de tres varas que figura el martirio de San Juan del Prado en la pira de leña ardiendo y, en lo alto, un

³¹ CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTIN. *op. cit.*, t. II, pág. 172.

rompimiento de gloria con varios angelitos»³¹. También aparece citado por Thieme-Bécker³² y Camón Aznar, Morales y Valdivieso³³.

Sobre la iconografía de este santo franciscano, orden a la que también pertenecía el convento, nos habla Ferrando Roig³⁴.

IV. ERMITA DE SAN ISIDRO DEL CAMPO

Esta ermita fue incendiada y destruida el 20 de julio de 1936, según reza en una lápida inscrita en su muro.

En esta fecha desaparecieron también las obras artísticas que contenía, entre ellas esta *Virgen de la Portería* mencionada por Ceán³⁵.

La iconografía de esta Virgen no nos es ofrecida ni descrita en ninguno de los diccionarios de iconografía consultados. En cambio si hemos descubierto testimonios de una imagen de la Virgen de la Portería, venerada en la capilla del convento de Santa Isabel de Madrid, de la que se conserva un grabado en la colección de Antonio Correa (núm. 03824)³⁶. Otra alusión a esta Virgen se encuentra en el sermón de Joseph de la Asunción³⁷ *Voces Sonoras Evangélicas* (Salamanca, 1736), donde se menciona la colocación de su imagen en una capilla del convento de carmelitas descalzos de Avila, y se indica que pasaban de treinta el número de capillas y altares dedicados a su culto, destacando por su suntuosidad los de La Habana, México y Veracruz.

V. OTRAS OBRAS

En este capítulo agruparemos varias obras de Juan García de Miranda que no se incluyen en ninguna de las grandes series iconográficas hasta ahora estudiadas, y de las que desconocemos, hasta el momento, su fecha de realización y su ubicación. El orden con el que se

³¹ THIEME-BECKER, *op. cit.*, t. XIII, pág. 178.

³² CAMÓN AZNAR, JOSÉ, MORALES y MARÍN, JOSÉ LUIS, VALDIVIESO, ENRIQUE, *op. cit.*, t. XXVII del *Summa Artis*, págs. 69-70.

³³ FERRANDO ROIG, JUAN, *op. cit.*, pág. 160.

³⁴ CEÁN BERMUDEZ, JUAN AGUSTÍN, *op. cit.*, t. II, pág. 172. Tratan de la ermita pero sin aludir a esta obra tratan, entre otros, MADÓZ, PASCUAL, Madrid, *op. cit.*, t. X, pág. 410; TORMO y MONZO, ELIAS, *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1979, págs. 223-227.

³⁵ Catálogo de la exposición *Arte y devoción*, celebrada en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1990, pág. 24.

³⁶ DAVILA FERNANDEZ, MARÍA DEL PILAR, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980, págs. 149-150.

han estructurado responde a criterios temáticos. En primer lugar se analizarán las pinturas correspondientes a temas religiosos, subdivididas a su vez en Antiguo Testamento, Nuevo Testamento y por último las de carácter hagiográfico, y, para concluir, otro apartado se dedicará a las pinturas de las que poseemos alguna mención documental, pero de las que no se nos indica ni temática, ni lugar para el que fueron realizadas ni, por supuesto, fecha.

Temas religiosos

- INMACULADAS

Dicen de Juan García de Miranda —Ceán, Quilliet, Thieme Becker,...³⁸— que, entre diversos temas religiosos, plasmaba con mayor predilección el de la *inmaculada*, siendo sus destinatarios tanto los templos como las colecciones particulares. La afirmación de destacar a algunos artistas como pintores de Inmaculadas es un tópico que tanto Ceán como Pérez Sánchez aplican a diversos pintores de la escuela madrileña.

A pesar de ello, sólo hemos logrado localizar como obras de Juan García de Miranda el lienzo de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid (fig. 6)³⁹, de grandes proporciones, de sus primeros tiempos (1723), el conservado en el Palacio de la Diputación Provincial de Zamora y, posiblemente, los de la colección Mangrané de Barcelona, la del Museo de los Escolapios (procedente de San Antón en Madrid), la conservada en la sacristía de la iglesia del colegio de los Padres Escolapios de Getafe (Madrid), la del primer altar del lado derecho de la iglesia del Convento de Santa Teresa (Padres Carmelitas) de Avila y la de la capilla de la Inmaculada de la catedral de Avila. Estas representaciones responderían, en general, a la tipología e iconografía contrarreformistas propias del momento, además de presentar una gran semejanza y paralelismo con las realizadas tanto por Palomino, Puche, Carreño Miranda, Claudio Coello y otros.

³⁸ CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTIN, *op. cit.*, t. II, p. 172; QUILLIET, F., *Dictionnaire de peintres spagnols*, Paris, 1816, pág. 130; SENTENACH, NARCISO, *La pintura de Madrid desde su origen hasta el siglo XIX*. Madrid, 1907, pág. 183; THIEME-BECKER, *op. cit.*, t. XIII, pág. 178; AGUILERA, EMILIANO, *Pintores españoles del siglo XVIII. Ensayo biográfico y crítico*. Barcelona, 1946, pág. 7; BENEZIT, *op. cit.*, t. VI, pág. 612; BRYANIS, *Dyctionary of painters and engraveurs*. Ed. de G C Willianson, Londres, 1903, pág. 215; CAMÓN AZNAR, JOSÉ, MORALES y MARIN, JOSÉ LUIS y VALDIVIESO, Enrique, *op. cit.*, t. XXVII del *Summa Artis*, págs. 69-70.

³⁹ Pertenece a la serie de lienzos sobre la Vida de la Virgen, firmada, de 1723, estudiada en el artículo corespondiente a estas pinturas de Juan de Miranda, para Valladolid.



Fig. 8. Palomino. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 9. Barcelona: Colección Magrané.

La *Inmaculada* del Palacio de la Diputación Provincial de Zamora (fig. 7) procede del Hospital de la Encarnación de dicha ciudad, donde presidió su escalera principal. Fue dada a conocer por Urrea Fernández ⁴⁰ como obra del taller de Palomino. Navarro Talegón ⁴¹, encargado de realizar el catálogo de los fondos de pintura de la ya mencionada Diputación, la incluye como obra anónima de comienzos del siglo XVIII y copia del lienzo de Palomino conservado en el Museo del Prado ⁴². Es posible que este último autor no pudiera contemplar el lienzo, pues se encuentra, desde hace varios años, completamente entelado y cubierto, como consecuencia de unas labores de restauración paralizadas y todavía hoy no concluidas, que impiden la caída de la pintura y su visión. Sin embargo, en el comentario que realiza de la obra escribe: «Es copia, de indudable calidad del original de Antonio Palomino que se conserva en el Prado, donde el autor del *Museo pictórico y escala óptica* se muestra mucho más próximo a las enseñanzas de los últimos maestros de la escuela madrileña del siglo XVII que a la manera de hacer vibrante y arrolladora del napolitano Lucas Jordán, por el que tanta admiración sintió. Acusando alguna esquematicidad respecto al modelo, perceptible en el tratamiento de las ropas, ha calcado puntualmente a la sobredicha composición del pintor cordobés, exceptuando la cabeza de la figura principal e introduciendo algunas variantes en las representaciones de los angelitos que le acompañan suspendidos con gracia y desenvoltura en torno a sus pies, con los símbolos de los atributos de la Virgen en sus manos, o semiocultos entre las cortinas de nubes del fondo.

Contrastan la expresión sosegada del rostro de la Inmaculada y la quieta actitud de sus manos con la movilidad e hinchazón de sus ropas» ⁴³.

El mismo Urrea Fernández rectifica la atribución al taller de Palomino en otro artículo posterior de 1991 ⁴⁴ donde afirma: «La Inmaculada de Valladolid nos sirve para rectificar la atribución, que en su día adscribimos a Palomino, de otra conservada en el antiguo Hospital de la Encarnación de Zamora, convertido hoy en sede de la Diputación Provincial de aquella ciudad. El parecido con las de Palomino resulta muy evidente, pero ahora

⁴⁰ URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, «En torno a Palomino», *B.S.A.A.*, Valladolid, 1972, pág. 559.

⁴¹ NAVARRO TALEGÓN, JOSÉ, «Siglos XIV-XVIII», en *FONDOS de Arte de la Diputación de Zamora*, realizado por Francisco Javier de la Plaza Santiago, José Navarro Talegón, José Carlos Brasas Egido y Teresa Coca Ortega, Zamora, 1989.

⁴² *MUSEO DEL PRADO. Inventario General de Pinturas t. I. Las colecciones reales, op. cit.*, pág. 153, número de inventario actual 1.026.

⁴³ NAVARRO TALEGÓN, JOSÉ, *op. cit.*, pág. 20.

⁴⁴ URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, «Cuatro pinturas de Juan García de Miranda». *B.S.A.A.*, 1991, pág. 494.

sabemos que García Miranda pinta de una forma más fluida, más ligera de pasta y con una luminosidad más diáfana equiparable exclusivamente a las últimas producciones palominescas».

Nosotros, debido a las dificultades, ya comentadas, que nos privan de la contemplación del cuadro, hemos debido basar nuestros estudios comparativos en fotografías, con las dificultades y problemas que esto entraña. Una de las primeras cosas que, indudablemente, llama la atención es que su composición recuerda, en líneas generales, las obras de Palomino, tanto del Museo del Prado (fig. 8) como del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando ⁴⁵, que a su vez se enraizan en los prototipos típicos



Fig. 10. Getafe (Madrid), colegio Padres Escolapios.

⁴⁵ PEREZ SANCHEZ, ALFONSO EMILIO. *Inventario de Pinturas*. Madrid, 1976, número de inventario 569, que mantiene en el inventario actual.

creados por la escuela pictórica madrileña. Pero sus similitudes son todavía mucho mayores con la *Inmaculada* de García de Miranda de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, por lo que estimamos oportuna la atribución de Urrea a este pintor.

A diferencia de la obra de Palomino, la Virgen de este cuadro baja los ojos hacia el espectador que accede por la escalera. Los grupos de angelitos de los ángulos superiores y de la parte inferior repiten la misma situación y expresiones que los del lienzo del artista cordobés con algunas ligeras variaciones de sus miembros. Los angelitos, que rodean a la Inmaculada tanto en las pinturas de Palomino de los museos madrileños como en las de Juan García de Miranda de Valladolid y Zamora, portan en sus manos los símbolos y atributos de la letanía: el espejo, la palma, la corona de flores, etc., en todas ellas, la Virgen posa sus pies sobre el globo terráqueo.

La representación de la Virgen se encuentra a medio camino entre la mujer apocalíptica y el tipo naturalista derivado de la Asunción. Aunque de aspecto juvenil presenta una edad algo mayor que algunas de las Inmaculadas de Murillo, Zurbarán o Alonso Cano. Se ajusta, en todos los elementos iconográficos, a lo descrito por Pacheco, incluso en lo referente a la representación de su figura en medio de «un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo»⁴⁶.

Según Urrea⁴⁷ «el colorido tiene mayores puntos de contacto con la pintura madrileña del último tercio del siglo XVII, de tonalidades más calientes y vibrantes».

La composición de esta Inmaculada de Zamora podríamos afirmar que resulta una síntesis de la de Valladolid y de la perteneciente a la colección Mangrané. El lateral derecho es idéntico, en la posición de los ángeles y sus atributos, al de la colección barcelonesa, mientras la parte izquierda repite, en su zona inferior, la posición y los mismos angelitos que la de Valladolid.

Muy probablemente, también sea de Juan García de Miranda la *Inmaculada* conservada en la colección Mangrané (fig. 9), de Barcelona, que no se encuentra firmada, pero que presenta grandes similitudes de composición y estilo pictórico con la de Zamora y Valladolid. Estas similitudes se evidencian en el colorido y la combinación de tonalidades de carmines y rojos, bien precisos y repetidos en las mangas ajustadas y las

⁴⁶ PACHECO, FRANCISCO, *El Arte de la Pintura*. Madrid, 1990, pág. 575.

⁴⁷ URREA FERNANDEZ, JESÚS, *op. cit.*, 1972, pág. 559.



Fig. 11. Madrid, Museo-Colección padres Escolapios.

vueltas de la túnica, con las de las cintas y filacterias con que juegan los ángeles. Los tonos calientes del celaje que rodea a la Virgen son también muy similares, dándole un carácter elegante, de acogida y proximidad. Esa misma sensación se aprecia en la túnica, si bien el dibujo es tan definido que se diferencian, con claridad, ambas áreas. Los ángeles muestran unos cuerpos desnudos, cuyos movimientos, entonaciones de las carnaciones y actitudes crean una sensación de belleza armónica que podría constituir, por sí sola, un cuadro independiente.

La composición, en su parte derecha, coincide casi exactamente con la de Zamora, mientras que la izquierda difiere en la posición de los ángeles.

Hemos localizado dos Inmaculadas, estimadas hasta el momento como anónimas, que podrían ser obra de Juan García de Miranda. Ambas pertenecen a los Padres Escolapios (figs. 10 y 11), conservándose una en el Museo que han instalado con obras procedentes del colegio de San Antón



Fig. 12. Avila, catedral.

de Madrid y otra en la sacristía del colegio de Getafe. Las dos presentan varias similitudes con la Inmaculada firmada por el artista en la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, la cual hemos tomado como punto de partida para nuestros estudios. La tipología de la Virgen, la manera en que ondea el manto y sus pliegues así como la luz que rodea la figura de la Inmaculada son semejantes. Las posiciones y posturas de los angelitos y querubes se repiten también con ligerísimas variaciones, por ejemplo, en la custodiada en el Museo, a la derecha de la Virgen, aparecen dos angelitos portando una corona, cuya composición es casi un calco de los que aparecen situados en el lateral izquierdo de la de Valladolid. El ángel que sostiene la palma, también se encuentra muy próximo al vallisoletano, así como el que a la derecha abre sus piernas, en una actitud un poco forzada. Estos ángeles, en idéntica postura o con muy ligera variación, están

presentes en la Inmaculada de Getafe. A esto se suma la analogía del colorido en tonos calientes y bien acordados.



Fig. 13. Ávila, catedral (detalle del anterior).

Sin embargo, también se pueden mencionar ciertas variantes. En la proveniente de San Antón aparecen insertos otros atributos de la letanía como la fontana de agua, situada en el ángulo derecho, que también está presente en la de la colección Mangrané. Otra similitud, con este lienzo de la colección particular barcelonesa, es el espacioso y amplio paisaje que se vislumbra tras el núcleo de angelitos, que actúan a modo de peana sustentadora de la Virgen, que, sin embargo, no están presentes en la de Getafe. En la del Museo hacen su aparición otra serie de ángeles que sostienen la filacteria con sus manos, otro porta los lirios azules, etc. Al igual que, en las otras Inmaculadas de este autor, hasta ahora comentadas, la cabeza de la Virgen se encuentra rodeada por una corona de estrellas, y sobre ella se sitúa la figura del Espíritu Santo en forma de paloma. Debemos señalar que, en la de Getafe, la corona de estrellas no se aprecia y de la paloma del Espíritu Santo, solamente aparece la cabeza y algo del cuello, llamando la atención su baja calidad pictórica, cuando en las otras obras muestra belleza y naturalismo en su tratamiento. La única respuesta que hemos encontrado es que el grupo de ángeles, del ángulo superior izquierdo se encuentra muy próximo a la figura de la Virgen no quedando apenas espacio en la parte central, lo que pudo motivar esta resolución poco acertada. Sin embargo, sí es coincidente en todas las Inmaculadas de Miranda, que una sutil gasa de color rojizo bordeee la túnica de María, en la parte del cuello, recogándose con una joya en la zona próxima al pecho.

El dragón, globo terráqueo, media luna, y cabecita alada de ángel a los pies de la Virgen, están presentes en todas ellas excepto en la de Getafe. En la conservada en el Museo escolapio llama la atención el tratamiento tan minucioso de la corona de flores que aparece representada en la parte inferior, que de manera más reducida también está presente en la composición de Valladolid.

La del Museo ofrece un colorido más brillante y exultante que la de Getafe, a lo que contribuye también la limpieza y restauración a la que ha sido sometida. Es muy característico en todas ellas las tonalidades que adquiere el azul del manto, repitiendo las mismas zonas de luz y sombra, alguna irisación verdosa, los mismos pliegues, etc., lo que nos induce a pensar que sean obra de un mismo autor.

Todos estos argumentos y detalles son los que nos hacen opinar que estas dos Inmaculadas puedan atribuirse a Juan García de Miranda.

La conservada en la iglesia de los Padres Carmelitas de Avila presenta numerosas similitudes en su composición y colorido con las de colección Mangrané, Diputación de Zamora, y las dos de los Padres Escolapios.

El lienzo de la capilla de la Inmaculada de la catedral de Avila (figs.12-13), procede de la desaparecida capilla de San Miguel de dicha catedral. Esta Virgen presenta similitud en el rostro con la de San Lorenzo de Valladolid, repitiendo en la cabeza el mismo gesto y ademán. No es éste el único parecido que podemos establecer entre las dos, pues, si observamos detenidamente ambas obras, apreciamos que algunos angelitos se repiten con un tratamiento, postura y posición casi similar como se evidencia en el angelito que porta la corona de flores, en el que sostiene entre sus manos la palma, así como en el ángel, que, situado en el ángulo inferior izquierdo, exhibe una filacteria o en el del lado opuesto, que abre su piernecitas en un gesto, repetido en varias composiciones como la de la Getafe, Valladolid, etc., que reproducen con pequeñas variantes unos modelos ya presentes en algunas obras de Palomino como la conservada en el Museo del Prado de Madrid.

A los pies de la Inmaculada aparecen de nuevo la cabeza de un querube, el globo terráqueo, la guirnalda de flores y el dragón que hemos visto presentes en todas las Inmaculadas de García de Miranda hasta ahora analizadas, excepto en la de Getafe (ésta solamente tenía una guirnalda de flores). Sin embargo, esta Inmaculada difiere de las vistas hasta ahora en el desarrollo y ampulosidad del manto que se recoge en un gran nudo, en contraposición a las otras donde la sujección se realizaba por medio de cinta roja de gasa que se prendía en el pecho con un broche o

pedra preciosa. También se diferencia en la postura de las manos que no aparecen unidas en actitud de oración, sino sosteniendo con la izquierda el extremo del manto que en las otras composiciones cae hacia los pies y cruza por delante de la parte inferior de la túnica mientras en esta deja ver la flexión de la pierna derecha.

Otra característica que aleja un poco esta composición de las otras analizadas anteriormente es la abundancia de angelitos y querubes alrededor de la Virgen, sin apenas dejar espacios libres.

Todos estos detalles nos inducen a pensar que aunque no sea una obra de Juan García de Miranda sí presenta numerosas similitudes y características que la aproximan a sus composiciones así como a las de Palomino, cuyos modelos gozaron de gran acogida.

Otra creación próxima a estas obras es la Inmaculada conservada en el Museo del Prado (Anónimo español del siglo xvii, núm. de inventario actualizado 4.812), cuya representación está menos lograda que las de Palomino y García Miranda, aunque su estado de conservación, algo deficiente, impide apreciarla en su justa medida.

Podemos traer a colación las palabras que Elías Tormo dedicó a las Inmaculadas de los grandes pintores de la escuela madrileña del siglo xvii y que nosotros estimamos aplicables a los pintores aludidos en este capítulo: «La escuela pictórica de Madrid era la más compleja, la más progresiva, la más aleccionada por los ejemplos personales de Velázquez, recién muerto, y por los ejemplos de los cuadros de Tiziano, de Veronés, de Rubens y de Van Dyck, que atesoraban nuestros Monarcas. En conjunto, las Inmaculadas madrileñas valen acaso más que sus coetáneas las de Murillo.

De esta complejidad de orientaciones estéticas son vivos ejemplos Mateo Cerezo, que parece orientado a la vez por Tiziano, por Van Dyck y por Velázquez; Cabezalero, que es el más entusiasta de Rubens sin dejar de ser su estilo verdaderamente madrileño; Carreño, que es, sin imitación directa, el más velazquista de todos; Antolínez, que a lo madrileño, con ser un sevillano, viene a ser el Murillo de la Corte; Escalante, enamorado del azul ultramar, cual Tiziano en sus verdes años; Claudio Coello, de las intensas coloraciones sapientísimas del mismo maestro, mientras otros sentían sutilmente más a lo Velázquez los cambiantes suavísimos de los grises y de los pardos.

Escuela de grandes coloristas por instinto de raza y por sabia orientación técnica, a la vez que realistas, esos maestros citados y otros, pusieron a prueba la riquezas de su paleta, incomparable en su siglo, al caer el

XVII, para interpretar más espléndidamente, a porfía, el tema español por antonomasia de la Inmaculada Concepción»⁴⁸.

Para concluir, podríamos afirmar que las Inmaculadas madrileñas, de esta primera mitad del siglo XVIII, son, en algunos de sus componentes, deudas de los grandes maestros del siglo anterior. Mantienen los prototipos establecidos, tomando de Carreño la corpulencia, la elegancia de Coello y varios elementos formales de Palomino, aunque cada uno de estos artistas presenta sus pequeñas peculiaridades propias y una libertad de creación a pesar de esa sujeción a los modelos. Estas mismas similitudes se pueden apreciar en el rico colorido que suelen presentar.

- ANTIGUO TESTAMENTO

Sansón y Dalila

Esta obra estuvo depositada por Mrs. B. F. Stephens en el Brooklyn Museum hasta 1938, en que le fue devuelta.

Por equivocación, en el *Catálogo de pinturas* del Museo, de 1910⁴⁹, se cita como obra de Juan García de Miranda: *El Asesinato de Xerjes, rey de Persia*, creación de J. F. de Troy, depositada también en el mismo «legado».

Thieme-Becker⁵⁰ recoge esta equivocación en la atribución a Juan García de Miranda de la obra de Troy. Posteriormente, cuando en sucesivas comunicaciones con el referido Museo (7-I-1976; 26-IX-1980 y 10-II-1981) requerimos fotografía, ubicación, medidas, etc., Holly Pyne Connor (Assistant curator) advirtió el error cometido y publicado con anterioridad, ya que en sus registros constaba el lienzo de *Sansón y Dalila* como obra de Juan García de Miranda y de Troy el del *Asesinato de Xerjes*.

Ambas obras fueron devueltas a Stephens, en 1938, sin haber dejado fotografías ni la referencia de sus medidas.

⁴⁸ TORMO y MONZO, Elías. «La Inmaculada y el Arte Español», *B.S.E.E.*, t. XXII, 1914, pág. 209.

⁴⁹ GOODYEAR WM. H. y SAVAGE, A. D., *Catalogue of paintings. Museum of the Brooklyn Institute of Arts and Sciences*, New York 1910, pág. 33, núm. 161.

• NUEVO TESTAMENTO

Huida a Egipto.

En el inventario de las obras de arte depositadas en los conventos madrileños del Rosario y San Felipe el Real, realizado por la Comisión de la Real Academia de Bellas Artes, se recoge con el núm. 288 «...un quadro de 2 ps. y 12 dedos alto por 3 1/2 ps. ancho, repta. la Huida a Egipto, autor Miranda...»⁵¹.

Aunque no especifica de qué Miranda se trata, debemos suponer se refiere a Juan, que es el más conocido en estos momentos, y del que conservamos actualmente más obras de temática religiosa.

• HAGIOGRAFICOS

Santa Rosa de Lima y Santa Catalina de Siena con otros santos dominicos.

Este cuadro fue atribuido a Miranda en el Catálogo de la Trinidad con el número 954⁵². Esta misma paternidad se le ha mantenido en las fichas de depósitos del Prado y en el Catálogo actual del Museo, publicado en 1991⁵³, aunque en éste con interrogante. Esta duda puede haber sido planteada al haberlo incluido Gaya entre las obras de García Hidalgo⁵⁴, a quien siguió Urrea Fernández⁵⁵. Como el lienzo fue destruido en 1915 y los historiadores que lo clasifican entre los de García Hidalgo no expresan las razones que les induce a ello o en las que se basan, puede mantenerse la primera atribución, dado que no corresponde a ninguno de los temas más representados por José García Hidalgo, y Cruzada sí pudo contemplar los cuadros. Esta atribución a uno de los Miranda aparece corroborada por Tormo en el artículo «La Galería de Cuadros del incendiado Palacio de Justicia»⁵⁶, quien

⁵¹ THIEME-BECKER, *op. cit.*, t. XIII, pág. 178.

⁵² ANTIGÜEDAD DEL CASILLO-OLIVARES, María Dolores, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*. Madrid, 1987, pág. 575, apéndice

⁵³ INVENTARIO manuscrito del Museo de la Trinidad, Madrid, 1854.

⁵⁴ MUSEO DEL PRADO. *Inventario General de Pinturas. T. II. Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, pág. 293, num. 954 de la Trinidad.

⁵⁵ GAYA NIÑO, JUAN ANTONIO, *op. cit.*, 1947, núm. 954, pág.46.

⁵⁶ URRELA FERNÁNDEZ, JESÚS, *op. cit.*, 1975, pág. 114.

⁵⁷ TORMO y MONZO, ELIAS, *op. cit.*, 1915. págs. 166-177.

también tuvo oportunidad de contemplar el lienzo. Este autor describe a estos santos y santas dominicos y franciscanos como Santa Rosa, Santa Rosalía, San Antonio de Padua, San Jacinto y otros muchos más.

Otro problema que el lienzo plantea es la identificación de los personajes, si bien, en la descripción de la Trinidad se dan atributos que aluden con bastante claridad a determinadas santas. En el catálogo manuscrito de la Trinidad leemos: «Cuadro de composición, en el centro dos Stas monjas coronadas de rosas, la una con el Niño Dios en los brazos y la otra con un Crucifijo en la mano derecha, a los lados San Antonio y otros varios santos de la orden de Sto Domingo, entre ellos un Arzobispo, en la parte alta se ve al Padre Eterno. Figura de tamaño natural y cuerpo entero. Autor Miranda».

El título que se da en el nuevo catálogo del Prado es el de *Dos Santos con San Antonio y otros santos dominicos* sin especificar las figuras de las santas, a no ser que se consideren incluidas de forma genérica en el término de «otros santos».

Siguiendo la descripción de la Trinidad en el lienzo se representan, contemplados por el Eterno Padre desde un rompimiento de gloria, Santa Rosalía y Santa Rosa de Lima, San Antonio de Padua, y otros varios santos de la Orden, entre los que podrían encontrarse San Luis Beltrán, Santo Tomás, San Alberto Magno, San Jacinto,... identificándose el arzobispo también asistente con San Antonino (que fue dominico y arzobispo). Todos ellos, a excepción de San Antonio, vestirían el hábito dominico: túnica blanca y capa negra. Ambas santas lucen sobre sus cabezas una corona de rosas, según la iconografía tradicional, aunque a veces es sustituida por la de espinas o bien las dos unidas. Santa Rosalía es la que lleva el crucifijo en la mano derecha como símbolo parlante y Santa Rosa de Lima porta al Niño Jesús en sus brazos de acuerdo con la representación de la fiesta de su canonización. Nosotros pensamos se trata de una de las obras en la que la sucesión de los santos y las santas dominicos parece narrar toda la historia de la Orden en sus más diversas facetas y dones como refleja *La apoteosis de Santo Tomás* en el lienzo de Zurbarán del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. Mâle comenta una serie de composiciones similares a las que debió ser muy afecta la Orden y de las que no carecen otras congregaciones.

Representación semejante a esta podría ser la de Tiépolo en la iglesia de los jesuitas de Venecia, posteriormente de los dominicos. En ella se pinta a la Virgen con tres santas dominicas: Santa Inés de Montepulciano, Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima. Podemos también mencionar el retablo de la iglesia de Santa Catalina de Sena de Madrid, realizado por

Manuel Pereira y destruido en 1936, donde había imágenes de la Virgen del Rosario, Santa Catalina de Sena, Santa Inés de Montepulciano y Rosa de Lima, y Santos Jacinto y Vicente Ferrer. Otra obra interesante se encuentra en los artesonados del coro de Saint Maximin, fechados entre 1689 y 1692, donde están esculpidos santos y santas dominicos con sus atributos.

Este cuadro debía proceder de algún convento dominico, pasando, a raíz de la desamortización, al Museo de la Trinidad. Fue depositado, por R. O. de 1882, en el Tribunal Supremo, donde fue destruido en el incendio acaecido en 1915.

Santa Teresa y San Agustín

Esta obra aparece mencionada, entre las de Miranda, en el catálogo de la colección del Conde de Quinto con el núm. 101⁵⁷. Solamente se indica Santa Teresa y San Agustín (Techo). Son tan escasos los datos que no podemos saber si formaría parte de la serie de la vida de Santa Teresa, ya estudiada anteriormente, o constituye una obra aislada.

⁵⁷ CATALOGUE d'une riche collection de tableaux de l'École Espagnole et des Écoles d'Italie et de Flandres, Paris, 1862 (copia manuscrita), s. p.