

ORIGINALIDAD Y COPIA. MODELOS GRABADOS EN LA OBRA DEL PINTOR JUAN DE MIRANDA

Ángel Muñoz Muñoz

RESUMEN

El grabado, en todas sus modalidades, se ha venido considerando como un arte menor. Su estudio no debe centrarse en la mera ilustración de publicaciones hasta el surgimiento de los procesos fotográficos; sino que, en sí misma, la estampa sirvió a numerosos artistas de toda índole como repertorio iconográfico. En este trabajo queremos destacar la huella que esta labor dejó en Canarias, en el siglo XVIII, en la personalidad de Juan de Miranda y Cejas; centrándonos en algunas de sus obras más representativas y subrayando la doble influencia —flamenca e hispana— de las estampas.

PALABRAS CLAVE: Islas Canarias, grabado, iconografía mariana y hagiográfica.

ABSTRACT

The engraving, in all their modalities, it has been come considering as a smaller art. Their study should not be centered in the mere illustration of publications until the emergence of the photographic processes; but rather in itself, the print served to numerous artists of all nature like iconographic repertoire. In this work we want the track that this work left in Canary Islands to highlight, in the eighteenth century, in the personality of Juan de Miranda y Cejas; centering us in some of their more representative works and underlining the double influences —Flemish and Hispanic— of the prints.

KEY WORDS: Canary Islands, engraving, Hagiographic and Marian iconography.

Debemos a la imprenta la recuperación de piezas olvidadas o casi perdidas en viejas bibliotecas, como el tratado de Vitrubio, que se conservaba en el cenobio de San Gall, que permitió a arquitectos de todo el mundo conocer sus planteamientos teóricos, dando lugar además a una corriente importantísima de teóricos-urbanistas, básicos a partir del s. XVI. Sin esas obras nos resulta muy difícil pensar en el desarrollo de propuestas como las de Serlio o Palladio, tan decisivas en los inicios de la era moderna¹.

La influencia de la imagen impresa en el arte en Canarias ha sido estudiada por especialistas, que han aportado nuevas visiones de la plástica, demostrando que aún hoy existen campos más o menos vírgenes en investigación². Lo que nos proponemos en este trabajo es completar, en la medida de lo posible, aquellas lagunas que

habían quedado sin explorar, y que a nuestro juicio resultan muy interesantes en cuanto que aportan algún dato más sobre el artista; y lo que es más importante, contribuyen al mejor conocimiento del arte en las islas.

Sobre todo en el s. XVI, el grabado se convertirá en el instrumento más poderoso de difusión del pensamiento contrarreformista³, una combinación perfecta de texto e imagen, deudora de la «composición de lugar» que predicaba san Ignacio. Obras como las *Evangelicae Historiae Imagines* del Padre Nadal y el *Oficio de la Bienaventurada Virgen María*, que han sido magníficamente estudiadas⁴, sirvieron de modelos no sólo a pintores sino también a escultores, tal es el caso del gran canario José Luján Pérez, quien probablemente no dudó en servirse de láminas similares a la de *San Andrés* de Jacques de Gheyn II (1565-1629) sobre dibujo de Karel van Mander, en la talla homónima de la iglesia del mismo nombre de Tao (Lanzarote)⁵.

Desde sus inicios, el grabado fue muy importante, no sólo como obra de arte, o mera ilustración de libros, sino también como fuente de inspiración, pues los propios artistas nutrían sus bibliotecas y talleres con álbumes y láminas sueltas, que copiaban como aprendizaje o simplemente como modelos compositivos. Sabemos que Alberto Dürero (1471-1528), el gran maestro del renacimiento germano, coleccionaba y copiaba láminas de Martin Schongauer (?-1491)⁶, al igual que el pintor Marcellus Coffermans (antes 1549-después 1575), autor del Tríptico de la Ado-

¹ NAVARRO SEGURA, M.ª Isabel, *La Laguna 1500: La ciudad-república. Una utopía insular según La Leyes de Platón*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986; una magnífica recopilación de fuentes en PÉREZ MORERA, Jesús, «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», en *Revista de Historia Canaria*, núm. 176, La Laguna, 1992, pp. 207-225; GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan, «Modelos de pervivencia contrarreformista en la retabística tinerfeña del siglo XVII. El retablo de Tábor de la iglesia de San Marcos de Ycod», en *Ycoden*, núm. 3, 1999, pp. 81-134.

³ PÉREZ MORERA, Jesús, «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», op. cit., p. 213.

⁴ Ídem, pp. 218-222. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «Las Imágenes en la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», en *Traza y Baza*, núm. 5, Barcelona, 1974, pp. 77-95.

⁵ No descartamos la posibilidad de una influencia indirecta a través de una pieza que sirviera de enlace entre ambas obras. La talla de origen genovés de *San Andrés* que se conserva en la capilla de la familia Carta, iglesia de N.ªS.ª de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife, continúa la línea del grabado de 1607, y sabemos que el artista gran canario visitaba asiduamente el templo tinerfeño con la finalidad de estudiar *in situ* las piezas expuestas allí. José Javier Hernández intuye una vinculación más que clara entre la talla adscrita a la mano de Luján de *Santa Catalina de Alejandría*, en su iglesia de Tacoronte, y la pieza homónima de Antonio María Maragliano, que se encontraba en la capilla de la Virgen del Carmen de la iglesia de N.ªS.ª de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, desaparecida en épocas pasadas (HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier, «Santa Catalina de Alejandría: Datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, núm. 183, La Laguna, 2001, pp. 191-207).

⁶ HUIDOBRO, Concha, *Dürero y la Edad de Oro del Grabado Alemán*, Madrid, 1997, p. 49.

ración de los Reyes de la parroquia de N.^ªS.^ª de las Nieves, Taganana, Tenerife⁷. Más próximo a nosotros, Ceán Bermúdez nos describe la celda del grabador y tratadista fray Matías de Irala (1680-1753) con «gran porción de láminas grabadas, de diseños, planos, estampas y modelos»⁸. Este artista se caracterizaba por el pastiche y la imitación de los diseños que llegaban a su poder, por lo cual resulta bastante sencillo encontrar los modelos y composiciones que fundamentan la producción de este curioso autor.

En este sentido, la elaboración de libros seguirá un procedimiento artesanal hasta mediados del s. XIX, quedando reducido el mercado a las clases más o menos acomodadas⁹. Sobre todo en el Siglo de las Luces, el libro alcanzará en España una categoría elevadísima por la perfección en el campo editorial, con materiales de muy alta calidad y magníficas encuadernaciones; es la época de Antonio de Sancha, de Ibarra y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Artistas de cierto prestigio o posición social tendrán la oportunidad de adquirir láminas y libros ilustrados, como Domingo Martínez, del que conocemos su biblioteca a través del inventario que manda hacer su viuda en 1751¹⁰, en la que encontramos varios tratados de arquitectura, estampas religiosas sueltas, las *Evangelicae Historiae Imagines* de J. Nadal y un *Martyrium Apostolorum*. Domingo Martínez estaba considerado como el mejor pintor de su época en Sevilla, y se entiende que pudo influir de alguna manera en la obra del canario Juan de Miranda¹¹. Otros inventarios dan cuenta del patrimonio de artistas como Nicolás Granelo (300 estampas), Juan Bautista García (315 estampas), Van der Hammen tenía una colección de estampas de autores de primerísima fila como Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler...¹².

De la misma manera, y favorecido por el carácter comercial de las Islas, desde el siglo XVI llegan a Canarias libros provenientes del Viejo Continente, de temática variada aunque en un principio prevalecerán los de asuntos religioso. Pero será en el siglo XVIII cuando se produce la mayor demanda de libros, motivada sin duda por los cambios políticos e intelectuales, que tuvieron en las Islas un eco bastante destacable. El cambio dinástico y el espíritu renovador que desde Francia llegaba a España, se convierten en motores destacados de la renovación socio-cultural del país. Numerosas son las personalidades canarias que desempeñan cargos de

⁷ NEGRÍN DELGADO, Constanza, *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*, Catálogo exposición Casa de Colón, junio-julio, Las Palmas de Gran Canaria (1995), p. 111: «Su obra [...] se caracteriza por la copia total o parcial de grabados de Martin Schongauer y de Alberto Durero...».

⁸ BONET CORREA, Antonio, «Fray Matías de Irala, grabador y tratadista del siglo XVIII», en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, p. 256.

⁹ ARANDA BERNAL, Ana María, «La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII», en *Atrio*, núm. 6, 1993, p. 64.

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *Juan de Miranda*, Catálogo exposición Casa de Colón, octubre-noviembre, Las Palmas de Gran Canaria (1994), pp. 29.

¹² CARRETE PARRONDO, Juan, «El grabado y la estampa barroca» en *El Grabado en España (siglos XV-XVIII)*, *Summa Artis*, Historia General del Arte, Espasa-Calpe, Madrid, vol. XXXI, 1994, p. 337.

importancia en la corte, y numerosos son también los lazos que se estrechan con las Islas. Las renovadoras influencias francesas, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o las Reales Sociedades de Amigos del País encuentran en Canarias un espacio muy digno para su desarrollo. Es de sobra conocida la tertulia que alrededor del marqués de Villanueva del Prado se reunía en su casa palacio de la calle del Agua en La Laguna¹³, y cuya riquísima *librería* se conserva en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Muchas bibliotecas, públicas y privadas, conservaban buenos ejemplares impresos de los mejores editores de la corte. Bibliotecas como la de los conventos —auténticos focos culturales— de las órdenes que se establecieron en las Islas, como las que poseyeron los cenobios dominicos de La Laguna y La Orotava, y que pudieron servir a pintores como Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), quien tuvo una estrecha relación con esta orden¹⁴ y posiblemente tuvo acceso a las bibliotecas que éstos tenían en dichas poblaciones. Por otro lado, el también pintor Juan de Miranda y Cejas (1723-1805), nacido dos años antes de la muerte del anterior, estuvo en contacto con los focos más relevantes de la Ilustración en las Islas, tanto en Tenerife como en Gran Canaria, conociendo de primera mano las últimas novedades editoriales que arribaban al Archipiélago¹⁵. Pero, además, Miranda gozó de cierta consideración social, por lo que no resulta difícil pensar en la posibilidad de que, al igual que el sevillano Domingo Martínez, guardara en su taller alguna colección de libros y álbumes de láminas, como el ejemplar de la Biblia de Van Borcht que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife¹⁶.

Precisamente, en este trabajo nos proponemos estudiar una serie de grabados en relación con la producción de Juan de Miranda, un artista en cierta manera tardío, pero que entendemos como el más intelectual del panorama canario. Un pintor que supo entender la pintura como pocos y que no dudó en servirse de la labor de otros artistas a través de las composiciones grabadas. Nos centraremos principalmente en el análisis de la doble influencia apreciada en este artista: el grabado flamenco y el hispano del siglo XVIII.

¹³ ROMEU PALAZUELOS, Enrique, *La Tertulia de Nava*, La Laguna, 1977.

¹⁴ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *El pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725)*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 26.

¹⁵ Uno de sus clientes fue la familia Betancourt, algunos de cuyos miembros estuvieron muy vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RODRÍGUEZ MESA, Manuel, *Un canario al servicio de Carlos III: José de Betancourt y Castro*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1988, p. 92.

¹⁶ TARQUIS, Pedro, «La Biblia de Juan de Miranda», en *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 12, 24, 26 octubre 1953. La profesora RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (Catálogo Exposición *Juan de Miranda*, op. cit., pp. 15-16) destaca el viaje que Miranda realizó por tierras peninsulares, lo que le acerca de modo más directo a la adquisición de láminas, incluso en el marco de la Academia dieciochesca.

1. LA INFLUENCIA FORÁNEA: EL GRABADO FLAMENCO DEL SIGLO XVI

Tomamos como ejemplo la serie titulada *Cristo y los apóstoles*, grabada por Hendrick Goltzius hacia 1589¹⁷, muy difundida por Europa, que ha servido de modelo a numerosos artistas¹⁸, y que también tuvo su reflejo en Canarias. El *apostolado* presenta a cada uno de los doce apóstoles más san Pablo¹⁹, sentados, de medio cuerpo, en actitud de recogimiento y meditación, en el interior de una cueva o en un abrigo natural, junto a sus símbolos personales; es común a todos ellos el Libro, que alude a las Sagradas Escrituras. Encabezando la galería de *retratos* encontramos la representación de Cristo, también sedente y de medio cuerpo, que aparece bendiciendo, de tres cuartos aunque a diferencia del colegio apostólico, con el rostro de perfil.

Las catorce láminas que componen la serie se complementan, en su parte inferior, con el texto en latín del Credo, que le es atribuido²⁰. La figura de Cristo (fig. 1) incluye las palabras que les dedica Jesús cuando se aparece resucitado ante los discípulos: «Id por todo el mundo: predicad el evangelio a toda criatura. El que creyere y se bautizare se salvará; pero el que no creyere será condenado. A los que creyeren, acompañarán estos milagros: en mi nombre lanzarán los demonios...» (Marcos 16, 15-17).

Como Durero y otros muchísimos artistas del centro de Europa, Goltzius también viajó a Italia para conocer de forma directa las técnicas y las composiciones que se elaboraban en la península; y parece ser, si nos atenemos a la posible fecha de ejecución, hacia 1589, que fue antes de este viaje cuando realizó la serie. En el apostolado se aprecia aún un modelo de fuerte raíz germana, de rostros robustos, de marcadas facciones y expresivas manos, muy cercanas a los modelos de Durero, como el *San Jerónimo* del Museo de Arte Antiga de Lisboa o las tablas de los apóstoles *Santiago y Felipe*, en la Galería de los Uffizi, Florencia.

Existen indicios de que esta serie de apóstoles era conocida en Canarias en la primera mitad del siglo XVIII, posiblemente antes de 1725, año de la muerte de Cristóbal Hernández de Quintana, ya que dos pinturas de su mano, *Las Lágrimas de San Pedro y San Pablo*²¹, siguen con alguna pequeña variante los grabados núm. I y

¹⁷ BENEZIT, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, France, t. IV, 1951, p. 333. Hendrick Goltzius, pintor y grabador flamenco, nace en Mulbrecht en 1558, y fallece en Haarlem, en 1616. Se forma principalmente en Haarlem y desde su formación se vincula a maestros como Maarten van Heemskerck, Philippe Galle o Karel van Mander. Hacia 1590 viaja a Italia, donde toma contacto con los focos artísticos italianos.

¹⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pp. 152-157. AA.VV., *Catálogo Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, t. I, 1996, p. 82.

¹⁹ San Pablo nunca formó parte del Coetus Apostolorum por vocación de Jesús, pero ha sido asimilado a éstos. REAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Ed. Del Serbal, Barcelona, t. II, vol. III, 1997, p.137.

²⁰ FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1991, p. 49.

²¹ El profesor Martín González atribuye a Quintana los lienzos de *Las Lágrimas de San Pedro y San Pablo* de la iglesia de N.ªS.ª de La Concepción, La Laguna, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José,



VI.
 ITE IN MVNDVM VNIVERSVM.E
 PRÆDICATE EVANGELIVM OMNI CI
 ATVRA. Qui natiuitate & baptizatus fuerit, saluus erit
 qui non uerum crediderit conuincatur. Tertio signa uos qui creditis
 ut hoc falsis quibus. Per uos non uos. Amen. 1589.

Figura 1. *Saluator Mundi* (grabado).
Jesús y los apóstoles, H. Goltzius, c. 1589.



VI.
 ASCENDIT AD CÆLOS, SEDET
 AD DEXTERAM DEI PATRIS OM-
 NIPOTENTIS. C. 1589.

Figura 2. *San Bartolomé* (grabado).
Jesús y los apóstoles, H. Goltzius, c. 1589.

VI de la serie, *San Pedro y San Bartolomé* (fig. 2), respectivamente. Sabemos que Quintana se sirve de grabados para componer varias obras²², e incluso en su obra más importante, el *Cuadro de Ánimas* de la Catedral de N.ªS.ª de Los Remedios en La Laguna, se aprecian detalles que nos llevan a pensar en la influencia de estampas, tanto en los modelos, como en la composición. *El Arcángel San Miguel* de Jan Sadeler I (Bruselas 1550-Venecia 1600) propone la distribución alrededor del *Psicopompos* en el centro, los ángeles que guían las almas, y sobre todo el conjunto, la Santísima Trinidad. Esta obra de Quintana creará escuela en lo que a la pintura de ánimas se refiere, y por extensión, la composición grabada de Sadeler será seguida por otros artistas en el Archipiélago.

En la antigua colección Betancourt y Castro de La Orotava, Tenerife, encontramos los lienzos que representan a *Cristo y los apóstoles* (óleo sobre lienzo, c. 1785), que nos permiten constatar de manera contundente, esta continuidad entre Cristó-

El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana, La Laguna, 1958, p. 17. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *El pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725)*, op. cit., p. 68. En la colegiata de Osuna se conserva un óleo de José de Ribera con el título *Las Lágrimas de San Pedro*, muy próximo a la lámina núm. I de la serie de estampas.

²² PÉREZ MORERA, Jesús, op. cit., p. 217

bal Hernández de Quintana y Juan de Miranda, a la que permanecen ajenos los dos pintores ya que, si estudiamos las cronologías de ambos, no pudieron conocerse personalmente. Pero el estudio de la obra de Miranda confirma que la serie grabada por Goltzius fue de nuevo tomada como modelo en los años ochenta del mismo siglo XVIII por el pintor canario. Se trata, sin duda, del *apostolado* que perteneció a la colección Betancourt y Castro y que se conserva en colecciones particulares de la isla de Tenerife²³, el mismo que destaca el Vizconde de Buen Paso en su *Diario*, «un apostolado, en cuadros pequeños, que posee en el día el coronel don Josef de Betancourt en la villa de La Orotava»²⁴. Pequeños cuadros de 30 x 24 cm que interpretan de una manera más o menos fiel las estampas de la serie, incorporando en un segundo plano, muy al gusto flamenco, escenas de la vida y martirio del santo.

Sabemos que Miranda permanece largo tiempo fuera de las Islas²⁵, con lo que se deduce esta época como un período de aprendizaje e influencias, pero no deja de ser interesante el hecho de que Quintana trabajara sesenta años antes sobre este repertorio de estampas, lo que puede inducirnos a pensar que Miranda conociera de primera mano la serie en el propio Archipiélago y no en la Península, como posiblemente ocurrió con otras estampas que estudiaremos más adelante. Aunque parece obvio el contacto del pintor con estos modelos en su periplo, dada la popularidad que alcanzaron los diseños de Goltzius, y la cantidad de *Apostolados* que se conservan a lo largo y ancho de la geografía peninsular, lo que desequilibra en gran medida nuestra primera hipótesis.

Cercanos en el tiempo a esta serie de pequeños óleos, realiza Miranda otras obras, representando a personajes de la Iglesia como *San Agustín* (colección particular La Orotava, Tenerife) o *San Marcial* (Catedral de Santa Ana, Las Palmas), que bien pudieran estar relacionadas formalmente con el apostolado grabado de Goltzius que hemos comentado.

2. LA INFLUENCIA HISPANA: EL GRABADO ACADEMICISTA DEL SIGLO XVIII

Además de los grabados de origen extranjero, también se recurre a diseños locales, bien se trate de obras de artistas reconocidos llevadas a la plancha, bien de diseños de nueva factura. Como hemos apuntado, será en el siglo XVIII, en el entorno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando se produzca un importante desarrollo del grabado en España. Éste es el caso de tres láminas diferentes, de distintos autores, aunque con un tema común, que debemos de tener en cuenta a la hora de estudiar la producción de Juan de Miranda.

²³ Aparecen catalogados como óleos sobre lienzo c. 1785, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ Margarita, *Juan de Miranda...*, op. cit., p. 56. RODRÍGUEZ MESA, Manuel, *Un canario al servicio de Carlos III...*, p. 145.

²⁴ GUERRA, Juan Primo de la, *Diario*, Aula de Cultura de Tenerife, vol. 1, 1976, p. 286.

²⁵ RODRÍGUEZ, Margarita, *Juan de Miranda...*, op. cit., pp. 15-16.



Figura 3. *Carlos III y los príncipes de Asturias adorando a la Inmaculada Concepción*, Vicente Galcerán, c. 1782.

La *Inmaculada y España* o *Purísima de la tiara* (óleo sobre lienzo, c. 1780) del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife es un tema del que hace Miranda varias versiones²⁶. En 1782, el grabador vinculado a la Academia de San Fernando Vicente Galcerán pone a la venta un grabado, *Carlos III y los Príncipes de Asturias adorando a la Inmaculada Concepción* (fig. 3), en el cual, el monarca y su familia y la representación de España, ofrecen a la Virgen los símbolos de la monarquía y la Cruz de la Orden que fundara el rey²⁷. Es patente la relación que existe entre este grabado y el lienzo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de la capital tinerfeña, fechado hacia 1780²⁸, no sólo en la figura de la Inmaculada, sino

²⁶ El tema de la Inmaculada Concepción alcanzará gran proyección en la plástica en las Islas, y en Juan de Miranda se convertirá en uno de sus principales temas. En diversas obras, como las que nos proponemos estudiar, aborda el tema de la Inmaculada como patrona de España y la vinculación de la monarquía: *Inmaculada de Carlos III* (colección particular, Puerto de la Cruz), *Virgen con el Niño y España* (Iglesia de N.ªS.ª de la Concepción, S/C. De Tenerife).

²⁷ CARRETE PARRONDO, Juan, «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», op. cit., p. 421.

²⁸ Fue catalogada como obra de Juan de Miranda, realizada hacia 1780, en *La Inmaculada en Tenerife, Exposición Conmemorativa del III Centenario de Zurbarán*, Museo Municipal de Santa



Figura 4. Alegoría de la Ciudad de Barcelona. *Máscara Real ejecutada por los Colegios y Gremios de la ciudad de Barcelona...* (detalle portada).
A.J. Fehrt sobre diseño de Francisco Tramullas, 1764.

en los detalles que encontramos a los pies de la misma, la Corona Real, o los instrumentos matemáticos como el compás.

No deja de ser curioso que las *Inmaculadas* de Miranda sigan en su mayoría un esquema-tipo, muy similar, que bien pudiera tener en esta lámina su modelo; como de la misma manera apreciamos cierta relación de las formas de las Inmaculadas murillescas de brazos cruzados. Precisamente, esquemas muy semejantes los encontramos en una obra de la que sabemos se sirvió Miranda en varias de sus composiciones: las *Imágenes de la Historia Evangélica* del Padre Nadal. En concreto nos referimos a la lámina núm. 63, *La Transfiguración*, en la que aparece uno de los apóstoles, junto al Señor, que muestra ciertas semejanzas con las figuras del pintor canario²⁹.

Cruz de Tenerife, 1964. TARQUIS, Pedro, *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (Edición, introducción y notas de María Luisa González Reimers), Santa Cruz de Tenerife, 2001, p. 231.

²⁹ De este tema de la *Transfiguración del Señor* conocemos varias obras, como la que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria, adscrita a la producción de Cristóbal Hernández de Quintana, o la del Retablo del Gran Poder de Dios de la iglesia de N.ªS.ª de la Peña de Francia, en el Puerto de la Cruz, Tenerife, de la mano de Luis de la Cruz y Ríos.

El manto de la Virgen, como el mismo del óleo de la *Virgen con el Niño y España*, que comentaremos posteriormente, parecen seguir un modelo común, cuyo origen más inmediato podría estar en la observación de otra pintura, en este caso en el ámbito local del valle de La Orotava. Nos referimos a la *Inmaculada con San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, magnífico lienzo del pintor Gaspar de Quevedo (1616- h.1670), que trabaja para algunas de las familias más destacadas del valle³⁰.

Para la representación de España, Miranda recurrió a la lámina de la portada de la *Máscara Real...* grabada por A.J. de Fehrt sobre diseño de Francisco Tramullas (fig. 4). Una representación por otro lado muy común, en los diseños académicos dieciochescos³¹, en la que aparecen de nuevo elementos alusivos a las artes³². En este caso, nuestro pintor escoge otra obra hispana, *La Máscara Real*, una representación magna elaborada por los gremios de la ciudad de Barcelona, en honor de los monarcas. Tomando como hilo conductor la mitología, se establece un discurso sobre la creación y la destrucción basándose en las acciones de los dioses protagonistas: Júpiter (cielo), Saturno (tierra) y Neptuno (agua), aderezado todo el conjunto con magníficos carros engalanados y coreografías varias³³.

En el óleo del museo tinerfeño se aprecia claramente la deuda que ha contraído el pintor con la obra catalana. La representación de la ciudad de Barcelona se convirtió en la de España, variando sus atributos, como el escudo condal y el Dragón de San Jorge, aunque mantiene su condición de *matrona* y la corona mural. En el suelo se rodea de amorcillos, uno de los cuales aparece en la obra canaria sosteniendo el escudo, y de elementos alusivos a las artes y la cultura, que también los repite Miranda en el lienzo. El óvalo con el retrato del rey se ha convertido en el óleo, en el escudo pontificio con la leyenda alusiva al tema representado, sostenido también por personajes alados.

La *Virgen con el Niño y España* que se conserva en la iglesia de N.ªS.ª de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (óleo sobre lienzo, 1778) resulta una composición muy interesante, similar a la anteriormente comentada y quizás la más intelectual que de este tema hace Miranda. Es un modelo novedoso en el siglo XVII, que difundieron franciscanos y jesuitas³⁴, y que en las islas tuvo escaso eco. Es la única representación que de este tipo realiza el pintor, alejándose del modelo que hemos estudiado. Se trata de una Virgen totalmente distinta de las que conocemos, y desde

³⁰ Sobre la obra de Gaspar de Quevedo, FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen, *Gaspar de Quevedo. Pintor del siglo XVII*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

³¹ *Máscara Real executada por los Colegios y Gremios de la ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros augustos Soberanos Don Carlos III y doña María Amalia de Sajonia, con el Real Príncipe e Infantes*, Barcelona, Tomás Piferrer, 1764.

³² La representación de la imagen alegórica de España como matrona es muy común, *Alegoría del Comercio de Barcelona*, Pedro P. Moles sobre diseño de A. Carnicero en *Memorias históricas sobre el comercio y artes de la ciudad de Barcelona*, Antonio de Sancha, 1779.

³³ GARCÍA CÁRCCEL, R. y QUÍLEZ, F., *La Máscara Real. Festa i alegoria a Barcelona l'any 1764*, Catálogo Exposición Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, 2001.

³⁴ TRENS, Manuel, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1946, p. 180.

el punto de vista formal no debemos descartar la relación con la iconografía de alguna orden monástica que pudo servir de guía al pintor como en el caso del escultor José Luján Pérez, que le imprime un movimiento muy similar a la imagen de *Santo Tomás de Aquino* de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria³⁵. No sería descabellado pensar en encontrar algún referente en modelos alejados de la iconografía mariana, como santos o personajes de las Sagradas Escrituras.

De nuevo recurre el autor al grabado de Vicente Galcerán *Carlos III y los Príncipes de Asturias adorando a la Inmaculada Concepción*, que hemos comentado anteriormente, pues no deja de ser curioso que la figura del Niño Jesús que sostiene la Virgen la encontremos en la lámina, como uno de los angelotes que juegan entre las nubes. Ésto confirma la idea de que un artista puede tomar un modelo de una lámina y modificar el resultado, la iconografía e incluso, el sexo del personaje.

En la parte inferior del lienzo apreciamos de nuevo la representación de España adorando a la Inmaculada Concepción, siguiendo más fielmente las figuras del grabado, incluso una pequeña cartela a los pies de la *matrona*. Además de los elementos que ya hemos comentado, propone el autor un homenaje a las artes, la pintura y la escultura, incluyendo restos de una obra clásica, como hiciera Ribera en su *Martirio de San Bartolomé* (Museo Nacional de Arte de Cataluña), que representa la cabeza del Apolo de Belvedere, aunque en un discurso totalmente diferente al del pintor canario; o en la obra *The Eight Wonders of the Ancient World* (Las Ocho Maravillas del Mundo Antiguo) donde se recoge un grabado de Philip Galle (1537-1612) inventado por Maertin van Heemskerck (1498-1574), el *Coloso de Rodas*, cuya cabeza aparece en primer plano, como sucede en la tela canaria³⁶. Relacionamos este elemento con la estancia del pintor en el Levante, en su periplo peninsular, donde aún hoy se conserva obra suya³⁷. Y para ello nos apoyamos en el grabado de Manuel Monfort, el *Escudo de Armas de Carlos III*, que ilustró los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, en

³⁵ En la mencionada lámina núm. 63 de las *Imágenes de la Historia Evangélica* de Jerónimo Nadal, *La Transfiguración*, uno de los apóstoles, a la siniestra del Señor, muestra formas que recuerdan a ésta y otras pinturas de Miranda. Conocemos algún caso en el que ambos maestros utilizan una fuente común.

³⁶ Sabemos que Miranda se sirve en sus composiciones de grabados, tanto nacionales como extranjeros. Precisamente, un diseño de Maertin van Heemskerck, *Susana antes del baño*, de la serie *Las mujeres ejemplares de la Biblia*, nos recuerda la composición que se plantea en la pintura *Jesús entre los Doctores*, que se conserva en una colección particular de Gran Canaria, aunque en este caso no se ha tomado la imagen principal del grabado sino la escena que aparece en segundo plano, *Susana y los viejos*. De la misma manera, hemos querido ver cierto paralelismos entre este lienzo y la obra del jesuita J. Nadal *Imágenes de la Historia Evangélica*, en concreto la lámina núm. 64. En la iglesia de N.ª S.ª de La Concepción de la capital tinerfeña se conserva un óleo sobre el mismo tema, que se atribuye al pintor grancañario, y que de nuevo relacionamos con las *Imágenes...*, en especial nos resulta interesante el grabado núm. 9. En la exposición *Sacra Memoria. Arte religioso en El Puerto de la Cruz*. Casa de la Aduana, Puerto de la Cruz, junio-julio 2001, fue expuesto el óleo *Niño Jesús entre los doctores*, de Miguel Herrera, en cuya catalogación la profesora Rodríguez González cita la obra del Padre Nadal como fuente de inspiración.

³⁷ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, op. cit., pp. 300-301. Ídem, *Juan de Miranda...*, op. cit., pp. 14-15.



Figura 5. *Los papas y monarcas españoles adorando a la Inmaculada Concepción*, Vicente Capilla, diseño de Bautista Suñer, 1791-1792.

1768³⁸, con motivo de la creación de la Academia valenciana. En el diseño, se adorna el escudo real con elementos alusivos a las artes, paleta de pintor, pinceles, y un retrato en escorzo que indica cierta vinculación con la obra de Miranda que comentamos.

La *Inmaculada de Carlos III* (óleo sobre lienzo), que se guarda en una colección particular del Puerto de la Cruz de Tenerife³⁹, nos propone recurrir en su análisis, además del mencionado grabado de Vicente Galcerán, a otra estampa suelta, *Los papas y monarcas españoles adorando a la Inmaculada Concepción* (1791-1792), de Vicente Capilla sobre diseño de Bautista Suñer (fig. 5)⁴⁰. Se trata de otro diseño peninsular, en el marco academicista de la época, que alude al reciente patronazgo de la Inmaculada Concepción y su relación con los Borbones, un tema que ya hemos comentado con anterioridad y que no se nos plantea nuevo en el estudio de la época. El monarca, que sujeta la bula papal

³⁸ *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, Valencia, Benito Monfort, 1768.

³⁹ Esta obra formó parte de la exposición *Sacra Memoria. Arte religioso en El Puerto de la Cruz*, donde se apunta la posibilidad de que su autor se hubiera servido de un grabado para su realización.

⁴⁰ CARRETE PARRONDO, Juan, «El grabado en el siglo XVIII. El triunfo de la estampa ilustrada», op. cit., pp. 421-422.

(en el grabado es Felipe IV), los doctores de la iglesia, o la Santísima Trinidad son elementos que indudablemente inspiraron de alguna manera al pintor para la realización del lienzo canario. Del primer grabado, el realizado por Vicente Galcerán, encontramos la figura del monarca Carlos III, el personaje del Príncipe de Asturias y futuro Carlos IV, que aparece como uno de los ministros del rey, y el angelito que sostiene el bonete de uno de los religiosos, que en el caso del grabado fue representado como uno de los infantes.

El tema de la *Santísima Trinidad* lo repite Miranda, aunque esta vez como tema único, en un pequeño lienzo que se guarda en el baptisterio del templo de N.ªS.ª de la Concepción, en La Orotava⁴¹; que sigue, al igual que el óleo arriba comentado, el mismo diseño de la estampa de Capilla y Suñer, y que la doctora Rodríguez González intuye como donación de algún particular a la parroquia. El manto de Dios Padre, con un vuelo muy brusco, nos recuerda la estampa que grabó el entonces director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Bernabé Palomino, en *La Santísima Trinidad*⁴².

Es interesante el estudio del grabado como fuente iconográfica, por lo que nos aporta acerca del artista y su ambiente, siendo además una herramienta clave de la que nos ayudamos en la investigación de un periodo o la catalogación de una obra determinada. Éste es el caso de los grabados de Vicente Galcerán y Vicente Capilla que hemos comentado, cuyo estudio nos ha planteado una serie de imprecisiones a la hora de situar en el tiempo la obra plástica de Miranda. Esto es, debemos plantearnos de nuevo la catalogación que hasta ahora entendíamos de la producción del pintor, si tomamos el grabado de Vicente Galcerán como fuente directa en la labor del canario. Sobre todo si carecemos de la documentación oportuna que nos pueda confirmar, de forma contundente, la asignación de una obra a un período determinado del autor. Hasta ahora, hemos estudiado el lienzo de la *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes como fechable *hacia 1780*, y la pintura del mismo título que se encuentra en la iglesia de N.ªS.ª de la Concepción está firmada y fechada en 1778 *con claros síntomas de haber sido retocada*⁴³. Entendemos que ambas telas partirían, como mínimo, de una fecha muy concreta: 1782, año en que se publica el grabado de V. Galcerán, y no antes. En este sentido, la pieza que se conserva en una colección particular del Puerto de la Cruz, Tenerife, que hasta ahora ha mostrado mayor dificultad en cuanto a su cronología, podríamos situarla en la última década de siglo, si atendemos al momento de realización del grabado de Vicente Capilla sobre diseño de Suñer, 1791-1792; época en que el pintor abandona Tenerife y comparte estancias temporales entre las islas de Gran Canaria y Lanzarote. No deja de ser curioso que en estos años se encuentre establecido en esta isla el pintor Manuel Antonio de la Cruz⁴⁴, con quien Miranda habría coincidido unos años antes en el Puerto de la Cruz, en la isla de Tenerife.

⁴¹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *Juan de Miranda*, Cat. Exp. op. cit., p. 59.

⁴² CARRETE PARRONDO, Juan, «El grabado...», op. cit., pp. 423-424.

⁴³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴ CALERO RUIZ, Clementina, *Manuel Antonio de la Cruz. Pintor Portuense (1750-1809)*, Puerto de la Cruz, 1982.