



***EL RETRATO EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JUAN DE MIRANDA. ARTIFICIO E IMAGEN PARA LA SOCIEDAD DE CANARIAS DURANTE EL SIGLO XVIII<sup>1</sup>***

***THE PORTRAIT IN JUAN DE MIRANDA'S PICTORICAL WORK. ARTIFICE AND IMAGES FOR THE SOCIETY OF THE CANARY ISLANDS DURING THE 18<sup>th</sup> CENTURY***

**Juan Alejandro Lorenzo Lima\***

Recibido: 10 de febrero de 2015

Aceptado: 3 de junio de 2015

**Cómo citar este artículo/Citation:** Lorenzo Lima, J.A. (2016). El retrato en la producción pictórica de Juan de Miranda. Artificio e imagen para la sociedad de Canarias durante el siglo XVIII. Anuario de Estudios Atlánticos, nº 62: 062-021. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9426>

**Resumen:** Este trabajo plantea una aproximación diferente a la trayectoria vital y profesional del pintor Juan Ventura de Miranda y Cejas (1723-1805), incidiendo en su dedicación continua al retrato. Trata por primera vez algunas obras que pueden vincularse con su arte, junto a otras atribuidas o documentadas en el pasado. El objetivo radica en resaltar la contribución del maestro a este género artístico y, en última instancia, reivindicar su protagonismo como hábil fisonomista de la sociedad canaria durante el siglo XVIII.

**Palabras clave:** Juan de Miranda; pintura; retrato; Islas Canarias; Ilustración; siglo XVIII.

**Abstract:** This research presents a different interpretation on painter Juan Ventura de Miranda y Cejas' (1723-1805) life and career, focusing on his continued dedication to the portrait. Some works that can be linked to his art are studied for the first time, such as others attributed or documented in the past. The aim is to highlight the contribution of the painter to this type of work and, finally, claim its role as the best canarian society portraitist during the Eighteenth century.

**Keywords:** Juan de Miranda; painting; portrait; Canary Islands; Enlightenment; 18th century.

El siglo XVIII es un periodo clave para comprender el valor que las Artes tuvieron en el mundo hispano, ya que por vez primera —y sin duda, debido a las competencias que se atribuía el Estado borbónico— los monarcas y las instituciones oficiales aspiraban a homogeneizar el discurso que alentó su práctica o desarrollo. De ahí que la tradición fuera cuestionada por el gusto internacional y cosmopolita que potenciaban los soberanos de la dinastía reinante, quienes con más empeño que efectividad supieron renovar los modelos y ceremoniales heredados<sup>2</sup>; y décadas después, a raíz de su fundación en 1752, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sirvió de estímulo para centralizar la gestión de asuntos

\* Doctor en Historia del Arte. Universidad Europea de Canarias. C/ Inocencio García, 1. 38300. La Orotava. Tenerife. España. Teléfono: +34 922 985 050; correo electrónico: [juanalejandro.lorenzo@universidadeuropea.es](mailto:juanalejandro.lorenzo@universidadeuropea.es)

1 La publicación de este artículo coincide con la exhibición temporal del cuadro *San Fernando recibe el tributo del rey de Baeza* y el *autorretrato* de Juan de Miranda en la Casa de Colón, gracias al convenio suscrito entre dicho organismo del Cabildo de Gran Canaria y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esa coyuntura concede mayor valía a los presupuestos esgrimidos, que ayudarán a comprender la significación de una obra importante e irreplicable para el arte insular de la época Moderna.

2 BOTTINEAU (1986) y AA.VV. (2003).

que atañían al arte y educar a maestros de todo tipo en su ideario estético<sup>3</sup>. Desde ese punto de vista, el Setecientos es una centuria compleja para las manifestaciones culturales y creativas que apostaron por la adopción de un estilo ajeno e innovador, cuyos postulados contradecían abiertamente al barroquismo imperante y a los preceptos que respaldaban sus prácticas desde el siglo precedente<sup>4</sup>. Como se ha señalado una y otra vez, el arte —y de forma concreta el género del retrato, testimonio inequívoco a la hora de adoptar modismos foráneos— cumple un papel fundamental en ese proceso de cambio y apertura al exterior, porque, casi sin quererlo, reflejó mejor que ningún otro lo sucedido en la España del momento<sup>5</sup>.

El retrato sirve a menudo para testimoniar un tiempo pasado y, desde luego, su incidencia como tal fue semejante en buena parte de los territorios peninsulares, las islas atlánticas y las colonias de ultramar. Ello explica que las representaciones del siglo XVIII adquieran un valor documental innegable, cuya efectividad, como hizo ver Glendinning, superaba «la voluntad de plasmar la personalidad del ser humano y su carácter, más allá de la realidad extrema y del rango social»<sup>6</sup>. En este sentido, los implicados en la actividad retratística —esencialmente artistas y modelos, ejecutores y comitentes— permiten que ofrezcamos una interpretación amplia y circunstanciada de dicho procedimiento. No resulta fácil delimitar su alcance en el proceso creativo, pero, al igual que sucedió con muchas manifestaciones artísticas de ese tiempo, es factible que ambos pareceres confluyeran para obtener una figuración acorde a las expectativas de unos y otros. De este modo, la imagen de cualquier modelo solía combinarse con los elementos o atributos que llamamos de «artificio» para crear una representación lo más armoniosa posible, acorde siempre a quienes anhelaban el recuerdo por medio de una efigie propia y elocuente<sup>7</sup>.

Este trabajo plantea una relectura de dicho fenómeno en el Archipiélago, centrándolo en la producción de un maestro influyente como Juan Ventura de Miranda y Cejas (1723-1805). No cabe duda de que fue el intérprete más acreditado de la pintura insular durante el Antiguo Régimen<sup>8</sup> y que su arte, siempre lleno de sutilezas en lo temático y lo formal, supo dar cabida al ideario de la Academia que tanta repercusión tuvo entonces<sup>9</sup>. Lo que proponemos en los epígrafes siguientes es revisar el vínculo de este artífice con el género del retrato, al modo de lo realizado antes con otros pintores del siglo XVIII<sup>10</sup> y con Francisco de Goya (1746-1828) durante sus primeros años de actividad en Madrid<sup>11</sup>. Se trata, pues, de reflexionar sobre la retratística isleña de esa centuria y ofrecer comentarios nuevos acerca de unas obras que pueden relacionarse en diversa medida con el maestro grancanario.

En estos momentos lo apropiado es plantear una lectura que aliente toda clase de juicios interpretativos y agrupe por vez primera pinturas que se le han ido atribuyendo en artículos o publicaciones dispersas<sup>12</sup>. Nunca mejor dicho, conviene mirar y remirar las obras que integran el catálogo mirandesco, volver sobre los documentos y confrontar la actividad de dicho autor con la desplegada por artistas de su tiempo, ya que, como sucede con otros componentes del patrimonio insular, últimos estudios cuestionan ideas previas y nos desvelan un panorama de mayor interés para la realidad local durante los siglos del Barroco. Sin obviar esa premisa, proponemos una interpretación diferente acerca de la retratística para delimitar sus singularidades en islas de mayor desarrollo como Tenerife o Gran Canaria. Gracias a ello

3 ÚBEDA DE LOS COBOS (1988); BÉDAT (1989) y ÚBEDA DE LOS COBOS (2001).

4 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1992).

5 Véase MOLINA (2013).

6 GLENDINNING (2004), pp. 230-263.

7 MOLINA (2013), pp. 173-218.

8 La bibliografía sobre Miranda es amplia y muy dispar, pero resultan de consulta obligada los trabajos de PADRÓN ACOSTA (1948), pp. 313-335; TARQUIS RODRÍGUEZ (1954a), pp. 57-80; TARQUIS RODRÍGUEZ (1955), pp. 89-99; DÍAZ PADRÓN (1965), pp. 399-411; DÍAZ PADRÓN (1966), pp. 529-541; MILLARES TORRES (1982), pp. 197-201 y FRAGA GONZÁLEZ (1982), pp. 202-208. Más notables —y sin duda el punto de partida para cualquier investigación sobre este artífice— son las investigaciones publicadas por RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 294-368; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1990); y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994).

9 Idea que argumentamos ampliamente en LORENZO LIMA (2011b), resaltando la aproximación del maestro a la realidad peninsular y al discurso estético que defendieron artistas e intelectuales con el respaldo de la citada Academia de San Fernando.

10 Sirvan del ejemplo en este sentido los trabajos de GUTIÉRREZ PASTOR (1989), pp. 139-146; ANSÓN NAVARRO (1996), pp. 100-108; y GUTIÉRREZ PASTOR (1999), pp. 174-181, entre otros.

11 GLENDINNING (1992).

12 Algunas fueron referidas ya en GAVIÑO DE FRANCHY (2015), pp. 249-275 y LORENZO LIMA (2015), pp. 387-411, aunque se ofrece ahora un estudio pormenorizado para establecer relaciones entre ellas y con trabajos adscritos a Miranda anteriormente.

pueden establecerse comparaciones con el panorama creativo de otras latitudes, porque, a fin de cuentas, la pintura canaria es un testimonio palpable de su realidad sociocultural y de cuanto sucedía en un contexto que vinculó al Archipiélago con lo ocurrido a uno y otro lado del Atlántico de forma coetánea<sup>13</sup>.

#### LOS PRIMEROS RETRATOS EN TENERIFE

La trayectoria profesional de Juan de Miranda no se puede entender sin una dedicación constante y reiterada al retrato, aunque es un asunto que olvidamos por la notoriedad que sus representaciones sacras tuvieron a finales del siglo XVIII. Mucho antes el maestro había manifestado destreza a la hora de reproducir el semblante de personajes influyentes en su entorno y componer en torno a ellos imágenes de empaque, siendo susceptibles de un análisis acorde al fin propagandístico que las condiciona y posibilita. Nuestras valoraciones persiguen dicho propósito, ya que, al fin y al cabo, promueven la interpretación de algunas pinturas como testimonios de época, no como referentes de una creatividad promovida a destiempo. De hecho, tal circunstancia obliga a reconocer que el vínculo de un artífice como el que nos ocupa y sus contemporáneos podría calibrarse a través de la producción pictórica. Si lo interpretamos así, las conclusiones varían y aportan novedades por los presupuestos esgrimidos a la hora de valorar su mayor o menor grado de originalidad.

Buena parte de los éxitos que Juan de Miranda tuvo durante las décadas de 1740 y 1750 guardan relación con una actividad constante como fisonomista o «maestro del natural», hasta el punto de que pudo ser conocido en ese tiempo como un ejecutor de retratos y no como un pintor devocional, un decorador de retablos, un intérprete de lenguajes convencionales para el ornato parietal o, simplemente, un dorador que trabajaría con más oficio que creatividad. A esas manifestaciones se dedicaban muchos maestros que vivieron entonces en el Archipiélago, y de forma concreta en la ciudad de La Laguna donde Miranda residía ya en 1748 y tuvo problemas legales años después<sup>14</sup>. No es casual que, por ejemplo, sus primeros trabajos conocidos sean las efigies mortuorias de dos monjas que profesaron en el monasterio de Santa Clara de esa ciudad: sor Juliana Catalina de San Isidoro (1694-1749) y su sobrina sor Andrea de la Cruz Machado y Chaves (1699-1749), naturales del Realejo Alto<sup>15</sup> [fig. 1]. Los retratos fueron firmados al tiempo de sus respectivos fallecimientos en 1749 y manifiestan el prestigio alcanzado por las religiosas de velo negro en el cenobio donde desarrollaron una vida contemplativa en común, por lo que, a fin de cuentas, son un testimonio más del influjo que dichos complejos tenían en el tejido social del Antiguo Régimen. Debe recordarse que muchas damas profesaban para no contradecir la costumbre familiar y una inercia social que reprodujo en el claustro ciertas jerarquías, semejantes a los estamentos que conocieron antes de renunciar al siglo<sup>16</sup>.

Lo descrito en estos primeros retratos es de gran interés, ya que, entre otros signos, el atuendo que visten sendas religiosas con hábito, cofia y velo refleja la posición o el prestigio inherente a su existencia dentro del convento<sup>17</sup>; y lo mismo cabría decir de la recreación idealizada de los fondos con tipos arquitectónicos que integran elementos compuestos a partir de armónicos grises y azules, la colocación arbitraria de símbolos alusivos a la dinámica monacal —en realidad constituyen una suerte de bodegones convencionales por dar cabida a crucifijos, disciplinas, relojes de arena, libros de rezo y otros enseres que se prestan a una lectura moral—, y amplias cartelas identificativas que insisten más si cabe en la singularidad de cada efigie o retrato. A nivel creativo, ya se ha señalado que son obras un tanto convencionales y apegadas a modelos que codificaron autores previos<sup>18</sup>, aunque tienen el interés añadido de difundir una modalidad de retrato que reivindica a la propia muerte como antesala de salvación y eternidad<sup>19</sup>. De todas formas, en el

13 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986); FRAGA GONZÁLEZ (2001a), t. I, pp. 195-240 y CASTRO BRUNETTO (2009), pp. 157-240.

14 MARTÍN RODRÍGUEZ (1978), pp. 237-239 y SUÁREZ GRIMÓN (2008), pp. 265-296.

15 PADRÓN ACOSTA (1946a).

16 PÉREZ MORERA (2005a), pp. 159-188.

17 Tal y como ha descrito QUILES GARCÍA (2006), pp. 355-396 con ejemplos peninsulares del mismo tipo, definiendo generalidades sobre el retrato mortuorio o fúnebre.

18 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 320-321 y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 39/nº1.

19 Un estudio de conjunto sobre el significado de estos retratos, con bibliografía previa, en LORENZO LIMA (2014), pp. 17-58.



Fig. 1. Juan de Miranda: *Retrato mortuorio de sor Andrea de la Cruz Machado y Chaves.*

Museo de Arte Sacro de Santa Clara, La Laguna.

futuro convendría afrontar un análisis comparado de los lienzos de ese tipo que exhibe el museo conventual de Santa Clara y otros subsistentes en la clausura del monasterio de Santa Catalina para ofrecer un juicio nuevo sobre dichos trabajos de Miranda, no sus réplicas ni el «verdadero retrato» de la priora en 1757 y pariente de las anteriores sor María Clara Machado<sup>20</sup>.

En los meses siguientes nuestro pintor dio acabado a los retratos afines de José Jacinto de Mesa y Castilla (1690-1780) y Baltasar de Peraza y Ayala (1701-1770), al tiempo que detentaban el cargo de síndico de Tenerife en 1749 y 1750 respectivamente [fig. 2]. Un estudio anterior corrigió su identificación<sup>21</sup> y, por nuestra parte, planteamos la posibilidad de que estas pinturas contribuyeran a difundir un modelo de retrato o efigie oficial entre los dirigentes laguneros, acorde en todo a las necesidades representativas y sociales del momento<sup>22</sup>. En ellas Juan de Miranda codifica una imagen que no es ajena a la aducida por maestros contemporáneos de la Península<sup>23</sup> y Nueva España<sup>24</sup>, aunque las obras del gran canario destacan por su pulcritud a la hora de describir unos atributos que inciden más si cabe en la legitimidad del personaje representado y en el poder transitorio. Así, elementos propios como los escudos nobiliarios que ofrecen un alto volumen de información por su división en cuarteles, las prendas

<sup>20</sup> *Nobiliario* (1952-1967), t. IV, pp. 466-468/lám. CDXXII.

<sup>21</sup> CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2001), pp. 188-190/nº 3.5

<sup>22</sup> LORENZO LIMA (2013), pp. 281-336.

<sup>23</sup> GLENDINNING (2004), pp. 230-263.

<sup>24</sup> RUIZ GOMAR (2000), pp. 9-20 y ESCAMILLA GONZÁLEZ (2000), pp. 45-56.



que visten, el bastón de mando, y los cortinajes de damasco carmesí que copian las manufacturas genovesas o peninsulares llegadas al Archipiélago revelan la solemnidad procurada a unos modelos que son esgravidos de modo impecable y con una actitud arrogante por su porte de signo aristocrático. El grado de rigidez otorga un hieratismo mayor a las figuras, algo que, además, permite acercar estas obras al concepto de retrato oficial que predominaba en la época y revelar «su posición a fin de [...] marcar con claridad el estatus social»<sup>25</sup>.



Fig. 2. Juan de Miranda: *Retrato de José Jacinto de Mesa y Castilla*.  
Consejo Consultivo de Canarias, La Laguna

En relación con el atuendo, tampoco debe obviarse que tanto José Jacinto de Mesa como Baltasar Peraza de Ayala lucen una vestimenta acorde a lo que muchos habitantes de La Laguna valoraban como distintivo de modernidad durante ese tiempo: zapatos negros con hebillas de metal, medias de seda, calzón hasta la rodilla, chupa baja y confeccionada con seda de vivos colores, camisa de cuello alto, casaca de paño blanco con amplias mangas de color a la vuelta y pelucas de largas crines sin atar<sup>26</sup>. La valía de estos retratos de gran tamaño —que tal vez no se haya ponderado lo suficiente, si atendemos a su repercusión posterior— radica en que eludieron ciertos convencionalismos y otorgaron a Miranda independencia frente a esquemas difundidos antes por Rodríguez de la Oliva, el fisonomista predilecto de la élite tinerfeña gracias a sus cuadros de mediano formato donde, por lo general, los modelos eran re-

<sup>25</sup> LUNA (2008), p. 301.

<sup>26</sup> LORENZO LIMA (2013), pp. 316-322.

presentados de medio cuerpo y con menor empaque<sup>27</sup>. Convendría calibrar el alcance de un prototipo tan usual que efigia a los personajes en pie y con atributos comunes, porque, por ejemplo, ya lo recurrieron autores previos del Archipiélago —así lo revela Gaspar de Quevedo (1616-1670...), quien hizo uso de él para figurar con atavío seiscentista a Matías Machado— y bajo sus presupuestos otros del siglo XVIII otorgaron unidad a las ya anacrónicas galerías de retratos. En este sentido, un artífice anónimo adoptaba dicho patrón como prototipo a la hora de pintar a varios miembros de la familia Cabrera<sup>28</sup> y, después de mediar la centuria, Ignacio Ramírez Artacho lo reprodujo a la hora de efigiar a José Machado Espínola y Lugo (1699-1772)<sup>29</sup>. En el orden técnico, ambos retratos y las imágenes de monjas difuntas codifican el procedimiento de trabajo seguido por Miranda durante los primeros años de actividad. Un simple vistazo a esas obras confirma que el grancanario era todavía un maestro convencional, cuya pincelada respetaba el dibujo previo, la correcta aplicación del color, cierta uniformidad sin abandonar una paleta de tonos armónicos y hasta la definición de unos volúmenes compactos que, según advirtió Rodríguez González, «tienen por fin último un resultado digno, sin grandes pretensiones»<sup>30</sup>.

Años más tarde, los acontecimientos vitales del artífice y su conducta escandalosa desembocaron en un primer encarcelamiento en La Laguna, aunque, como ya es sabido, el asunto no se dirimió rápidamente y fue trasladado a Las Palmas con el anhelo de conmutar su pena o evitar lo que iba a tornarse en un destierro ineludible desde 1755. Allí centró un proceso largo y ruidoso al no existir acuerdo sobre el destino último de la reclusión, de forma que los regidores de Gran Canaria alabaron su actividad advirtiendo que era «el único oficial de este arte [pintura] en toda la isla para cuanto se ofrece en el culto divino, y ya para que enseñe con perfección a los que se dedican a este ejercicio tan estimado en todos los reinos»<sup>31</sup>. Sorprende que un juicio tan interesado y apologético no hiciera alusión a la valía de Miranda como fisonomista, porque, precisamente, durante los años de cautiverio en el penal grancanario pintó retratos que se han perdido o no localizado aún. Sin ir más lejos, en 1760 el regente Gonzalo Muñoz Torres declaraba que el maestro había reproducido ya el rostro de sus hijos mayores en «cuatro láminas de cobre de tamaño de una cuarta regular para remitir [...] dos a la ciudad de Alfaró y que los conociesen en pintura su abuela y tíos, y los otros dos a la de Écija al mismo efecto para con sus tíos y demás parientes». Al margen de esa licencia, informó también que «no puso los pies en la calle ni se atrevió persona a pedirselo»<sup>32</sup>.

Aunque no se pueda datar con precisión, suponemos que en los años previos a su encarcelamiento en La Laguna o a raíz de un primer e hipotético regreso a Tenerife durante la década de 1760 Miranda efigió a Esteban Dionisio Cambreleng (1705-1770), miembro de una familia del Norte que residía en Santa Cruz de Tenerife [fig. 3]. Su retrato simplifica el modelo anterior y testimonia la existencia de un hombre hábil para el comercio, que casó dos veces en Tenerife, tuvo descendencia de su primer matrimonio con Rita Águeda Piar<sup>33</sup>, y manifestaba siempre «buen carácter» o «trato amistoso». Una ausencia prolongada en la Península durante la década de 1740 y la posterior enfermedad que lo inhabilitó<sup>34</sup> nos inducen a datar su realización en los años cincuenta, puesto que la obra testimonia avances respecto a retratos previos en lo compositivo y lo formal. A pesar de su sencillez o el menor formato de la representación, no deja de ser una imagen elocuente y distintiva del estatus alcanzado por el modelo al final de

27 Para la producción de este maestro, véase esencialmente FRAGA GONZÁLEZ (1983) y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 432-450.

28 Dichas obras compusieron una galería o serie de retratos que colgó hasta bien entrado el siglo XX en la Casa de los Coroneles de La Oliva. Véase CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ Y GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO (2009).

29 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 424.

30 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 311.

31 Véase SUÁREZ GRIMÓN (2008), t. II, p. 277.

32 SUÁREZ GRIMÓN (2008), t. II, p. 274 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 30-31.

33 *Nobiliario* (1952-1967), t. IV, pp. 378-379/lám. CDXVI.

34 Acontecimientos que el propio Cambreleng refiere en su testamento de 1769, al igual que los fondos entregados en Holanda e Inglaterra a sus hijos Tomás (1745-1823) y Esteban Cambreleng (1746-1810) para que «se instruyeran bien en el comercio, aprendiesen los idiomas y fueran educados en la mejor política». Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante A.H.P.T). Protocolos Notariales. Legajo 1.606, escribanía de Bernardino Uque y Freire, ff. 141r-147v, 18/XII/1769.

sus días, un periodo que tampoco fue ajeno al artista por los muchos cambios sociopolíticos que venían sucediéndose a alrededor suyo<sup>35</sup>.



Fig. 3. Atribuido a Juan de Miranda: *Retrato de Esteban Dionisio Cambreleng*. Colección particular, Tenerife.

El vínculo de Cambreleng con modismos conocidos en el Archipiélago a mediados de siglo parece indiscutible, si bien recursos usuales como pelucas de largas crines sin atar, una vestimenta que definen casacas simples o de paño fino con chupa a juego, el adorno de la misma a través de botones lisos en su solapa y las mangas, la incorporación de encaje en el cuello y los puños, o el pañuelo-corbata condicionaron el atuendo masculino durante el reinado de Fernando VI<sup>36</sup>. De hecho, salvo en la disposición de los cabellos que componen la peluca, la apariencia de este «caballero que parece irlandés» es semejante a la recreada por Miranda en su autorretrato de 1760. Algunos pormenores manifiestan una creatividad importante e insisten en la destreza interpretativa del artista, ya que, por ejemplo, la esmerada resolución de las manos, el detallismo impuesto a las prendas de vestir, y la técnica precisa de pintar con una pincelada suelta o aplicando directamente el color delatan su autoría. Completa la representación un escudo nobiliario en el ángulo superior izquierdo, reproduciendo las armas y emblemas de la familia Cambreleng<sup>37</sup>.

35 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 294-308 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 21-31.

36 AA.VV. (2002).

37 LORENZO LIMA (2015), pp. 387-411.

No cabe duda de que en esos momentos, antes del traslado temporal a Orán en torno a 1757-1758, Miranda era un maestro acreditado y popular. Además, durante ese tiempo existen testimonios acerca de la ejecución de retratos en lienzos con diverso tamaño y pequeñas láminas de metal, algo que no podemos extrapolar a otros compañeros de oficio que trabajaban en Tenerife y Gran Canaria. Suponemos que en los primeros encargos mostró pericia y habilidad, pero lo interesante ahora es constatar que dichas creaciones —y especialmente las efigies de religiosas difuntas, dadas las especificidades representativas que implicaban— le permitieron ejercitar su arte sin eludir la copia mimética del natural. El tema es un asunto oportuno<sup>38</sup> y no se ha explicado lo suficiente en el Archipiélago, puesto que esa misma cualidad resulta contraria a figuraciones sacras que ejecutó luego respetando las nociones del «bello ideal» que tanto exaltaron los círculos académicos, teóricos como el padre Esteban de Arteaga (1747-1799) y el pintor Antonio Raphael Mengs (1728-1779), entre otros<sup>39</sup>. Al margen de tal circunstancia, queda claro que en ese periodo Miranda era un retratista solvente por muchas razones y que su dedicación al género, quizá más notable de lo que podemos intuir ahora, no fue explotada por quienes trataron con él antes de su traslado al norte de África.

Dicha formación y el bagaje previo son perceptibles en un soberbio autorretrato que envió a la Academia de San Fernando en 1760, porque, tal y como se ha explicado en otras ocasiones, reprodujo su efigie como complemento de un cuadro de historia que aspiraba a ganar premio en el certamen convocado ese año [fig. 4]. Suponemos que mientras estuvo en Orán —y gracias en parte a la convivencia con Francisco de Nájera y Amable, pintor y estudiante de San Fernando que fue recluido allí— conoció la convocatoria del concurso de la Academia, de modo que ya en marzo de 1760 expresaba en una carta formal su voluntad de participar en la categoría de primera clase de pintura. Meses después envió a Madrid un lienzo de amplias dimensiones donde representaba el asunto elegido para la ocasión: *San Fernando recibe el tributo o vasallaje del rey de Baeza*, motivo de historia que, si otorgamos credibilidad a la declaración del pintor, tuvo que recrear sin los medios y el asesoramiento pertinente<sup>40</sup>. La notoriedad de su trabajo y lo insólito del mismo radicó en el autorretrato de forma oval que dispuso en el reverso o parte posterior de ese cuadro, puesto que dicha efigie fue adornada con una inscripción donde aludía a su identidad, al origen insular, a las circunstancias menesterosas que padecía en el norte de África y a su nacimiento en 1729 y no en 1723, quizá con el fin de evitar un desajuste respecto a los alumnos o aprendices más jóvenes del centro. De ahí que para demostrar la cultura que poseía y lo incomprensible del trabajo acometido bajo todo tipo de calamidades escribiera esa información en un pobre y mejorable latín<sup>41</sup>. Su anhelo es digno de consideración y estima, porque, hasta donde sabemos ahora, ningún otro opositor a los certámenes de la Academia recurrió a dicho medio de presentación durante las primeras décadas de convocatoria y desarrollo<sup>42</sup>. En esos momentos Miranda aspiraba a cambiar su suerte y ganar un prestigio del que se sentía acreedor, cuyo aliciente justificaba el haberse formado «en las islas afortunadas, ajenas a toda admiración y noticia de los primores del arte». El artífice era consciente de que no podía concurrir a Madrid para desarrollar el ejercicio presencial o «de repente», aunque pretendía al menos ser aceptado como «uno de los individuos de tan ilustre cuerpo, para que —previene— con tan libre y próspera satisfacción pueda mostrar en adelante los suspirados empeños de su eterno reconocimiento»<sup>43</sup>.

Esa intención quedó en entredicho por el poco entusiasmo que su requerimiento tuvo luego, de modo que, como otras circunstancias que le atañeron durante este periodo, tal coyuntura no deja de ser una paradoja más. Los académicos —y de forma explícita los pintores que componían el jurado del concur-

38 PORTÚS PÉREZ (2004), pp. 17-67.

39 LORENZO LIMA (2011b), pp. 56-60.

40 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.A.S.F.): Sign. 2-1-4.

41 La inscripción recoge el siguiente texto: «Ano Domini. MDCCLX d. XII Mensi Mai † Joanes de Miranda operabat hanc picturam cum incomoditate quam illi ofert una ex restrictis speluncis Civitatis Oranensis» y añade «NATUS SUM ANO MDCCXXIX».

42 Véase AA.VV. (1994).

43 A.A.S.F. Sign. 2-1-4.



so, entre los que se encontraban influyentes maestros como Corrado Giaquinto (1703-1766) o Antonio González Ruiz (1711-1788)— vieron en el lienzo mirandesco «muy singular mérito», pero acordaban de forma unánime no «determinar graduación alguna a su autor por razones reservadas»<sup>44</sup>. Es probable que dichas «razones» aludieran a su situación penal en Argelia y a lo inapropiado que resultaba dispensarle un reconocimiento en base a tales circunstancias, ya que, al fin y al cabo, para vincularse a la Academia como «servidor del rey» era necesario tener una trayectoria intachable en lo personal y lo profesional<sup>45</sup>.

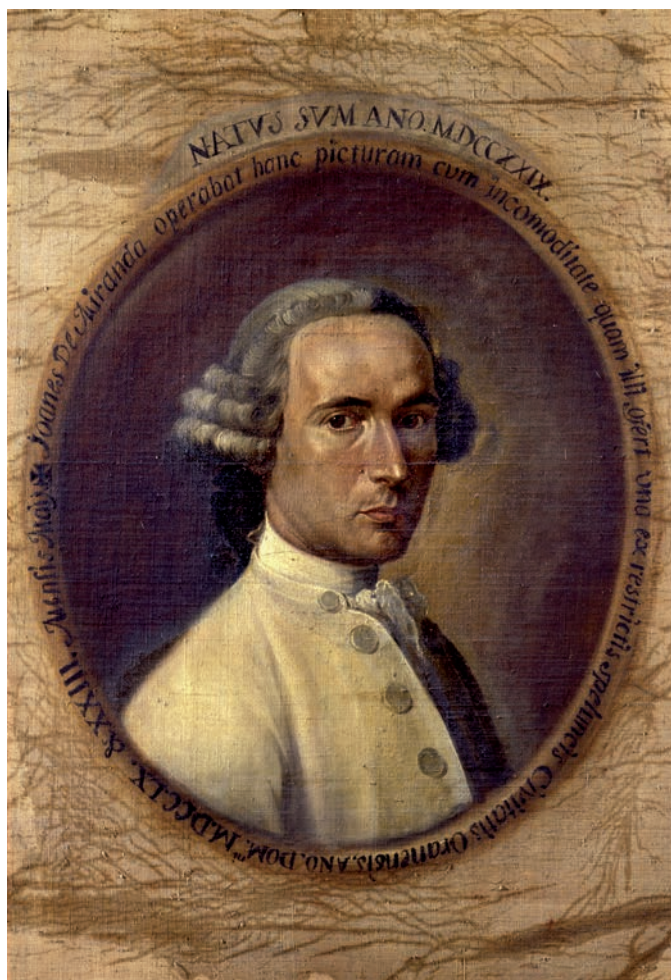


Fig. 4. Juan de Miranda: *Autorretrato*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Lo sorprendente es que el artista no refiriera ese detalle ni el valor concedido al retrato en al menos tres cartas que envió a la Academia, de forma que la contemplación de su efigie debió incitar reacciones muy diversas entre los profesores de Madrid. En cualquier caso, tras analizar el tema y comparar su obra con otras que concurren a los certámenes académicos, valoramos que la existencia de dicha figuración en el reverso cumplía fines distintos. Es obvio que el retrato sirvió de presentación a Miranda en un entorno nuevo y desconocido, por lo que tampoco extraña que en él aflore la lucha del maestro periférico que hace de su ejercicio con los pinceles un medio de distinción social. Sólo así se comprende que el pintor decidiera inmortalizar su imagen a través de unos rasgos que distaban de la realidad cotidiana, al quedar descrito —y tarde o temprano, recordado— como un hombre culto y vanidoso. De ahí que porte una peluca de «corte moderno» y vista casaca de paño blanco con botonadura fina junto al usual pañuelo-corbata de encaje. El patrón de costura de ambas prendas es igualmente una prueba de distinción y refinamiento, tal vez porque

44 A.A.S.F. Sign. 2-1-4.

45 LORENZO LIMA (2011a), pp. 173-206 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 33-43.

remedaba las que conoció en su tierra de origen o en la propia plaza de Orán a través de los militares que garantizaron la reclusión<sup>46</sup>. De hecho, parece clara la vinculación entre el atuendo descrito al reverso del lienzo y el que hombres de armas, eruditos y no pocos españoles vestían de forma cotidiana, sin la oficialidad de los uniformes o trajes de aparato<sup>47</sup>.

Pese a ello, defendemos que el retrato era una manifestación palpable del dominio técnico de Miranda y de la estima que había alcanzado como fisonomista. El artista no tiene reparos a la hora de efigiarse como un hombre maduro —quizá exagerando algo el decaimiento de su semblante, ya que no había alcanzado aún los cuarenta años— y con rasgos diferentes a los usuales en tierras peninsulares por medio de una tez morena, ojos marrones con cejas pobladas, nariz de cierta prominencia y boca pequeña. La definición es a todas luces notable, puesto que no elude una mirada fija ni cierta altivez en la pose por la autocontemplación que debió procurarle un espejo a la hora de pintar su rostro con aparente fidelidad. De ahí que dicha imagen transmita al mismo tiempo arrogancia y seguridad, cualidades que atisbamos también en las cartas enviadas a Madrid con motivo de su participación en el concurso académico<sup>48</sup>. Al margen de esa interpretación reivindicativa, interesa constatar ahora que en 1760 nuestro artífice era capaz de ejecutar retratos con gran valía en el apartado técnico. Tal era así que su actividad permitió falsear la realidad y, sin eludir el fin mimético que denotan recursos de su propia imagen como la mirada o una posición que evita la vista de perfil, otorgaría a determinadas figuraciones una coyuntura contraria a la que explicó y condicionaba su ejecución. De ahí que el autorretrato no refleje las penurias de quien vivía con incomodidad en Orán y describa la apariencia de un hombre sofisticado, para nada acorde con un maestro que, como él mismo declaraba en sus misivas, padecía «un destierro miserable»; y menos aún, transmite la situación fatigosa de quien dio acabado a la obra «en tan estrechas libertades [...], con las incomodidades de vivir en una [...] caverna»<sup>49</sup>.

Sin obviar del todo esa idea, el autorretrato de 1760 es una muestra palpable de las aptitudes creativas de Miranda. Se ha señalado ya que a la hora de ambientar el motivo elegido para el certamen dio cabida en su composición a diversos géneros, combinando en el anverso del cuadro la descripción de un episodio histórico —tema de excelencia en la escala y valoración académica—, un paisaje idealizado al fondo y un bodegón con piezas de plata en primer plano [fig. 5]. Asimismo, altera la distribución regular y canónica de los personajes, los dispone en todas las posiciones imaginables —frente, perfil y espalda—, rompe con la modulación esquiva del espacio, se imbuye de un primer e insólito orientalismo por su vinculación forzosa con el norte de África<sup>50</sup>, y armoniza la escena con una paleta de tonos uniformes en la que predominan por igual grises, azules, blancos, verdes y rojos. Desde luego, es un muestrario excelente de las dotes que revelaba a la hora de manejar el pincel, algo así como una prueba palpable de las posibilidades que ofrecía su arte<sup>51</sup>. Si a ello unimos el autorretrato del reverso se llega al convencimiento de que Miranda era entonces un maestro hábil en todos los géneros posibles, hasta el punto de que la propia obra lo vincula con las corrientes ya citadas: idealismo a la hora de pintar el pasaje histórico sin eludir la ambientación espacio-temporal y realismo para definir la imagen del autor que lo complementa en su parte posterior, por lo que, a fin de cuentas, resulta comprensible el «muy singular mérito» que los académicos advirtieron en un trabajo tan insólito como irreplicable<sup>52</sup>.

Lo sucedido con su trayectoria después de concluir el encarcelamiento en Orán sigue siendo un enigma, aunque sabemos que durante la década de 1760 desarrolló un viaje todavía impreciso por tierras peninsulares. En algunas ciudades existen o existieron pinturas que recuerdan a su producción posterior, de modo que parece probable el paso por ellas y el conocimiento de una realidad artística que empezaba a transformar el Academicismo emanado desde Madrid o Valencia. Además, en el mercado del arte aparecen de forma esporádica obras que guardan relación con el inconfundible lenguaje mirandesco,

46 LORENZO LIMA (2011b), pp. 40-42.

47 Véase SOUSA CONGOSTO (2007), pp. 160-179.

48 A.A.S.F. Sign. 2-1-4.

49 A.A.S.F. Sign. 2-1-4.

50 RINCÓN GARCÍA (1998), p. 49.

51 LORENZO LIMA (2011b), p. 39.

52 A.A.S.F. Sign. 2-1-4.

mostrando en ocasiones un débito claro respecto a los rasgos que fundamentan su estilo<sup>53</sup>. Sin embargo, como sugiere por último Gaviño de Franchy, no debe descartarse la posibilidad de que antes de iniciar su periplo peninsular Miranda retornase un tiempo a Canarias. Ello obliga a cuestionar si el enigmático viaje «por España» se produjo tras su liberación en Argelia o en una fecha posterior, ya que, sin conocer el episodio africano, los primeros biógrafos le suponían regresado a Tenerife en torno a 1765<sup>54</sup>. De la estancia fuera del Archipiélago sólo hay noticias alusivas al año 1767 —cuando reclama en Alicante el pago de unos cuadros que había acabado para el Ayuntamiento de esa ciudad—, y escrituras firmadas en Tenerife parecen referir la ejecución de algunas obras durante ese tiempo. Por ahora no dejan de ser conjeturas que esperan su confrontación con nuevos documentos o, al menos, con pistas fiables que nos ayuden a delimitar la trayectoria del maestro en un tiempo complejo y errático. Aún así, defendemos la idea de que durante la década de 1760 Miranda visitó algunas ciudades del reino de Murcia —en la propia ciudad de Murcia creemos que es obra suya un bocaporte o gran cuadro de altar que representa a San Eloy, patrón de los plateros—, varios centros del Levante, Madrid y otras localidades de Andalucía<sup>55</sup>, aunque, como trataremos luego, tampoco debe descartarse la vinculación de su arte con estampas coetáneas de grabadores catalanes.



Fig. 5. Juan de Miranda: *San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza*.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Los apuntes de Anchieta y Alarcón informan que en noviembre de 1763 el médico Carlos Yáñez de Barrios (1733-1784) colocó en el domicilio familiar de La Laguna un retrato suyo, identificado con el pequeño lienzo que conocemos de dicho personaje y nos parece un trabajo indiscutible de Miranda<sup>56</sup> [fig. 6]. Avala esa idea el hecho de que, como relataba luego el prebendado Pacheco, Yáñez tuvo interés por las Bellas Artes y, «aprovechándose de los trabajos del célebre pintor canario don Juan de Miranda, adornó su casa con excelentes cuadros que [...] conservan sus herederos»<sup>57</sup>. Lamentablemente, no se

53 Una de ellas, estudiada últimamente por MUÑOZ MUÑOZ (2015a), pp. 443-455, parece creación indudable del artista.

54 MILLARES TORRES (1982); p. 198; PADRÓN ACOSTA (1948), pp. 313-315 y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 297-301.

55 Para una reconstrucción del periplo peninsular, con nuevas atribuciones y bibliografía previa, véase LORENZO LIMA (2011b), pp. 45-89.

56 ANCHIETA Y ALARCÓN (2014), t. II, p. 219 y LORENZO LIMA y GAVIÑO DE FRANCHY (2014), p. 365.

57 Biblioteca Universitaria de La Laguna (en adelante, B.U.L.L.). Fondo Antiguo. Ms. 43, ff. 85r-86r.



conoce el paradero de dichos lienzos ni de otros que refieren documentos de ese periodo, entre ellos la enigmática «obra de Jesús Nazareno de Telde» que el maestro concluyó durante su reclusión previa en Las Palmas<sup>58</sup>. Gaviño de Franchy ha estudiado con detenimiento la trayectoria de este importante personaje de Tenerife, desvelando aspectos de interés como el vínculo familiar con los Viera y Clavijo, su estancia de estudios en Sevilla durante la década de 1750, la labor que desarrolló años más tarde en La Laguna como médico del Cabildo, una relación innegable con los planteamientos culturales y sanatorios que llegaban a la isla desde Europa, y las dotes literarias que mostró a través de una poesía no demasiado elaborada<sup>59</sup>.



Fig. 6. Atribuido a Juan de Miranda: *Retrato de Carlos Yáñez de Barrios*. Museo de Artes Decorativas Cayetano Gómez Felipe, La Laguna.

La identificación de este retrato de apenas 20 x 16 cm con el citado por Anchieta en 1763 se antoja clave para comprender la evolución del arte mirandesco en esos momentos, aunque no debe descartarse la posibilidad de que dicho apunte aludiera a una pintura ya perdida o que no conocemos ahora. El memorialista refirió con precisión que Yáñez había adquirido «un retrato este año de 1763, que el día de San Carlos (o lo que es lo mismo, el 4 de noviembre) puso en su casa». Añade, además, que «es cierto que mucho se le parece, aunque no tiene tan redonda la cara en lo bajo, junto (a) la barba, y es de color más blanco que el retrato, que le pusieron más encendido de lo que es»<sup>60</sup>. En efecto, como ha notado el mismo Gaviño de Franchy, dichos rasgos coinciden con los recreados en la tela que nos ocupa y exhibe el Museo de Artes Decorativas Cayetano Gómez Felipe en La Laguna. Ello nos pone en la disyuntiva de que, si no fuera la pieza descrita en 1763, Miranda debió darle acabado antes de que Carlos Yáñez

58 SUÁREZ GRIMÓN (2008), t. II, p. 274.

59 GAVIÑO DE FRANCHY (2015), pp. 249-275.

60 ANCHIETA Y ALARCÓN (2014), t. II, p. 219.



falleciera en 1784. Sin embargo, puestos a especular sobre el tema, se antoja improbable una datación tardía. Los rasgos físicos no muestran que el modelo se encontrara el final de su vida ni revelan los cincuenta años que tenía al tiempo de morir, algo en lo que incide también el carácter introspectivo de la representación y, sobre todo, el aliciente que transmite su imagen en un entorno íntimo y doméstico con libros ordenados en un mueble que se recrea al fondo, bastón con empuñadura de plata, mesa de madera, y útiles de escritura como la escribanía de plata, el papel blanco o las plumas que figuran en primer término con precisa e ingeniosa indefinición. Asimismo, como ya se ha advertido, en esta efigie privada y cercana el modelo viste al modo de un abate con gorro, casaca y chupa de color negro, habitual entre intelectuales y médicos jóvenes del momento<sup>61</sup>.

Al margen de las dudas que despierta su cronología, la representación de Yáñez testimonia la madurez alcanzada por el pintor al tiempo del periplo por tierras peninsulares y lo preciso e imperecedero de su técnica, algo que no podemos constatar siempre. Es obvio que no se trata de un retrato oficial ni pretendidamente protocolario, por lo que tal circunstancia dota de mayor interés a figuraciones como la suya, infrecuentes ahora en el Archipiélago. Sin embargo, maestros previos debieron realizarlas ya durante la primera mitad del siglo XVIII. De ahí que, al citar los méritos de José Rodríguez de la Oliva en 1777, Lope Antonio de la Guerra y Peña recordara que dicho autor «sobresalía en el retrato tanto en grande como en pequeño, y en las miniaturas sumamente delicadas y expresivas»<sup>62</sup>. Últimos estudios han prevenido que el pequeño retrato y la miniatura guardan relación con la intimidad de los poseedores, abren nuevas posibilidades de análisis por sus peculiaridades técnicas y, como advertimos en este caso, revelan un vínculo efectivo entre cualquier modelo y el pintor que lo figurara<sup>63</sup>. Sólo así se explica la realización de un trabajo de Miranda como el que nos ocupa, donde, incluso, podrían advertirse los derroteros posteriores de su estilo. El fin último de la representación —que no era otro que ser colgado en la privacidad del hogar, en un entorno proclive a las singularidades que revela— y su formato explican que manifieste una pincelada de menor definición, en la que, además, puede constatar un afán legítimo del maestro por progresar en el apartado técnico<sup>64</sup>.

Lejos de los procedimientos aducidos en las efigies previas de Mesa y Castilla o Peraza de Ayala, en lienzos de esta naturaleza —casi abocetados en algunos componentes, no comprendidos a veces por ello— queda claro que Miranda ansiaba renovar su arte en cuestiones de fondo y forma. Precisamente, durante la década de 1770 el pintor hizo gala de una «manera» novedosa y supo amoldarse a un procedimiento técnico de mayor complejidad, descrito en ocasiones como «golpeando» o «pintar a pinceladas». Dicho «modo» fue explicado por Antonio Palomino como «lo que está ejecutado con pinceladas sueltas, gran magisterio y libertad»<sup>65</sup>. Esa cita define mejor que ninguna otra el proceder de un artífice como Miranda, quien desde entonces reveló una preocupación innegable por aplicar los pigmentos directamente en el lienzo y, sobre todo, conferir inmediatez a sus obras por medio de golpes de color que no contradecían al cromatismo ni al estudio lumínico que era habitual entre los trabajos de ese momento. Dicha técnica fue recurrida en cuadros de diverso tipo y cimentaría la popularidad del maestro, aunque ya en el siglo XIX algunos eruditos se percataron erróneamente de que «pintaba deprisa, con desaliño y sin corrección»<sup>66</sup>.

#### RETRATOS EN LA ÉPOCA DE MADUREZ. LA VUELTA DEFINITIVA AL ARCHIPIÉLAGO

Después de retornar a Tenerife en fecha previa a 1773, Juan de Miranda siguió pintando retratos. Así lo avalan noticias documentales y las obras que se han conservado, aunque no podemos asignarles siempre una cronología aproximada o concretar los motivos que justifican el encargo. En esos momentos se

61 GAVIÑO DE FRANCHY (2014), pp. 467-471 y GAVIÑO DE FRANCHY (2015), pp. 249-275.

62 En obra citada de FRAGA GONZÁLEZ (1983), p. 129.

63 Véase ESPINOSA GARCÍA (1999).

64 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 308-319 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 166-167.

65 PALOMINI (1988), p. 166.

66 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 315-318 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 166-167.

presentaría a sus contemporáneos como un maestro moderno y hábil en el apartado técnico, de modo que la labor emprendida luego en ciudades importantes de Tenerife, Gran Canaria y Lanzarote contribuyó a difundir novedades que fueron consustanciales a su pintura. Que Miranda era una referencia para el arte del momento queda fuera de duda, ya que, ante el desarrollo de los festejos que la ciudad de La Laguna preparaba en 1789 para conmemorar la proclamación de Carlos IV, los regidores del Cabildo pagaron 8 reales a Francisco Pérez por «haber llevado una carta al Puerto de La Orotava a llamar a un pintor»<sup>67</sup>. Como planteamos en otra ocasión, es probable que dicho maestro fuera Juan de Miranda porque residía entonces en el norte de Tenerife y trabajaba de un modo autónomo, atendiendo, eso sí, toda clase de encargos y a una clientela muy variopinta. Ante su negativa a participar en las labores pictóricas que acarrearía dicha efeméride, los encargos más notables de ese tipo —incluyendo entre ellos los aparatos efímeros, el diseño de los vestuarios y la pareja de efigies reales que presidían las funciones— acabarían repartiéndose entre Cristóbal Afonso [1742-1797] y Félix Padrón [1744-1814], quienes eran valorados ya como hábiles fisonomistas en diversas localidades de la isla<sup>68</sup>.

Lo sorprendente es que la pintura de Miranda no llamara la atención de intelectuales y artistas jóvenes después de su retorno definitivo al Archipiélago. En 1775, por ejemplo, había concluido ya importantes obras en Santa Cruz de Tenerife como el gran cuadro de la *Adoración de los Pastores* que Bartolomé Antonio Montañés regaló a la parroquia matriz de la Concepción en 1773<sup>69</sup>, los hermanos de la Orden Tercera le pagaron 900 reales entre 1773 y 1774 por pintar el Vía Crucis de catorce estaciones que cuelga aún en su capilla<sup>70</sup> y, tras finalizar la reconstrucción del castillo de Paso Alto hacia 1775, nuestro pintor decoró su oratorio con al menos cuatro lienzos de diverso formato, siendo uno de ellos el Cristo o escena del Calvario que tanta devoción tuvo entonces<sup>71</sup>. Dichas creaciones avalan por sí solas la reputación temprana del maestro, pero ni su nombre ni sus obras fueron recordados por quienes informaban sobre la situación de las Artes en Tenerife años después. En 1781 Fernando de la Guerra y otros integrantes de la Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna concluyeron que en la isla «habrá ocho o diez personas que vivan de pintar, y tres o cuatro que tengan un mediano conocimiento del dibujo, pero sin perspectiva, sin el grande arte de la luz y la sombra, sin corrección, sin valentía [...], sin libros ni principios». Añadían, además, que dichos oficiales «pintan al temple y al óleo, pero pintan para satisfacer a la Naturaleza, esto es, para comer, no para imitar la Naturaleza en los objetos visibles»; y concluyeron luego que «la pintura aquí no es sólo ingenua y liberal, sino libre, dispada y sin cosa que lo arregle»<sup>72</sup>.

Juan de Miranda era un candidato para protagonizar el tan esperado «arreglo», ya que durante las décadas de 1770 y 1780 su pintura contribuyó a renovar los planteamientos heredados y con ella reemplazó a José Rodríguez de la Oliva, miembro de la misma Real Sociedad que había fallecido en 1777, como el retratista más acreditado y fiable del Archipiélago. Con todo, ya era sabido que entre 1787 y 1789 su yerno, el también pintor Antonio Sánchez González (1758-1826), trabajó como docente en una primera escuela de dibujo que promocionaba dicha entidad en La Laguna<sup>73</sup> o que el propio Miranda fue aceptado como socio y «profesor exento de cuota» en julio de 1789<sup>74</sup>. Tal y como declaró en su petición formal de ingreso, le interesaba entonces «contribuir de algún modo a los adelantamientos de las Artes en la patria»<sup>75</sup>. Estos acontecimientos, la apreciación del trabajo acometido en fecha previa y una itinerancia no reglada por varias islas condicionaron los derroteros vitales y profesionales de nuestro pintor hasta el mismo tiempo de su muerte en 1805, aunque antes de ello había retratado a importantes personajes de Tenerife en obras de diverso formato y aliciente creativo<sup>76</sup>.

67 Archivo Municipal de La Laguna (en adelante A.M.L.L.). Sección I. P-X/3, documento 123.

68 LORENZO LIMA (2012), pp. 67-92.

69 PADRÓN ACOSTA (1943) y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 323-324.

70 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 327 y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), pp. 41-43/nº 3-4.

71 FRAGA GONZÁLEZ (1981) y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 325-327.

72 En obra citada de RODRÍGUEZ MESA y MACÍAS MARTÍN (2012), pp. 348-349.

73 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 304 y RODRÍGUEZ MESA y MACÍAS MARTÍN (2012), p. 352.

74 FRAGA GONZÁLEZ (1982), p. 207.

75 A.R.S.E.A.P.T. Fondo de la Real Sociedad. Sign. 14 (22/14), ff. 42r-42v.

76 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 302-308.

En 1774 firmaba un pequeño retrato del sacerdote lagunero Fernando de San José Fuentes (1719-1791), cuyo corto tamaño —15 x 12 cm— exigió que fuera realizado de forma excepcional sobre tabla y no sobre lienzo como era habitual<sup>77</sup> [fig. 7]. Se trata de una pieza interesante y atípica, que permite conocer los procedimientos técnicos del maestro, el hábil manejo que hacía del pincel y, muy especialmente, lo armónico de su concepción por dar cabida a un cromatismo de sugestiva e irrepetible limitación. Así, tras observar este retrato y comprender el alcance de una técnica tan depurada, aflora el convencimiento de que no se trata de una pintura al uso y sí el bosquejo o estudio previo que fue tomado del natural, aunque puede corresponder también con una obra que buscaba su aspecto distintivo en la indefinición formal. Ello explica el interés latente por remarcar la singularidad del rostro, alentar su expresividad con el sutil escorzo de la mano, dotar a la efigie de una inmediatez mayor y, sobre todo, generar una relación efectiva con el espectador que observa al modelo atraído por su desconcertante e innegable simplicidad. Por lo demás, constituye una representación escueta y armoniosa, donde el artista describe con fidelidad a un clérigo de edad avanzada —según reza en la inscripción del reverso, contaba con cincuenta y cinco años cuando «lo hizo el M[aest]ro D[o]n Juan de Miranda»— y con el atuendo distintivo de sacerdote, común en los retratos de muchos clérigos desde época precedente<sup>78</sup>.



Fig. 7. Juan de Miranda: *Retrato de Fernando de San José Fuentes*.  
Colección particular, Tenerife.

Se supone que Miranda recreó los rasgos de este personaje en un lienzo de mayores dimensiones, el mismo que existía en poder de San José Fuentes hasta su muerte en febrero de 1791 [fig. 8]. No en vano, en el testamento que dictaba antes de fallecer previene que dicho retrato y el de su tío Bartolomé de Fuentes debían colocarse junto al ingreso de la iglesia hospitalaria de Santa Cruz que «tanto había

<sup>77</sup> HERNÁNDEZ PERERA (1969), nº 48 y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 325.

<sup>78</sup> GIORGO E IRIGOYEN LÓPEZ (2009), s/p.

adelantado en lo material como sucesor y heredero de los beneméritos señores Logman». Advierte que no era una petición vanidosa, porque, «estando presente [allí], los que me viesen encomendarán a Dios [una oración en mi nombre] por caridad». Aclara, eso sí, que el administrador del centro «tendrá el cuidado de hacer escribir en dicha lámina el día y año de mi fallecimiento para la posteridad»<sup>79</sup>. Afortunadamente, el cuadro se conserva con la inscripción aludida en su marco de madera y testimonia los avances procurados a la representación de personajes que adquirieron notoriedad en el medio insular<sup>80</sup>. Aún así, se trata de una obra protocolaria y oficiosa, distante de los recursos que manifestaba la figuración sobre tabla del mismo personaje.



Fig. 8. ¿Atribuido a Juan de Miranda?: *Retrato de Fernando de San José Fuentes*. Cabildo de Tenerife, Tenerife.

A diferencia del retrato anterior, esta efigie responde a lo que podríamos llamar formato medio —84 x 63,5 cm— y describe la imagen estándar de un clérigo de la Ilustración, para nada arbitraria o espontánea. En esta ocasión el modelo viste un hábito sacerdotal negro y camisa de la que solo contemplamos el cuello blanco, muestra un peinado a la moda con recogido a la altura de las orejas para despejar la frente, revela rasgos de mayor idealización en lo relativo a la definición de un rostro aparentemente más joven y porta en sus manos un libro, a buen seguro el devocionario o breviario de uso cotidiano si atendemos a su tamaño, a la decoración de la cubierta y a los broches laterales con piezas de metal dorado. La vanidad dieciochesca, tan común en el estamento clerical de las Islas, se pone de relieve a través del anillo o sortija que el retratado luce en la mano derecha, mientras que al fondo cuelga una pequeña

<sup>79</sup> ARMAS NÚÑEZ (2010), p. 432.

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 40 /nº 2.



representación de San José. A lo largo de su vida Fernando de San José Fuentes mostró especial devoción hacia este personaje sagrado que le dio nombre, por lo que no debe descartarse la posibilidad de que dicha lámina recreara una estampa o pintura que el efigiado poseyó en algún momento<sup>81</sup>. Así parece indicarlo el modelo aducido en la recreación secundaria —de innegable sustrato dieciochesco, próximo al grabado devocional de la época— y el significado que estas piezas menores, auténticos cuadros dentro del cuadro, tuvieron en la plástica canaria del siglo XVIII.

Respecto a la datación del retrato, se ha barajado la posibilidad de que fuera pintado en 1774, es decir, al mismo tiempo que la efigie anterior<sup>82</sup>. Sin embargo, esa idea nos parece cuestionable por los rasgos físicos que el modelo describe en el lienzo —diferentes a los reproducidos con mayor cercanía en la tabla pequeña, pues en esta ocasión el clérigo no muestra los cincuenta y cinco años que tenía entonces— y por su acabado técnico, distante de lo manifestado en otras pinturas de ese tiempo. A nuestro juicio, ambas figuraciones no guardan relación entre sí y debe descartarse la posibilidad de que una fuera el bosquejo de la otra, ya que las diferencias entre ambas son evidentes y no se prestan a una comparativa fácil. Si aceptamos dicha hipótesis, ¿en qué contexto o etapa vital del maestro se pintó esta segunda obra? ¿Es realmente un trabajo temprano de Miranda?

En cambio, el retrato de Felipe Antonio Machado Espínola y Lugo (1737-1803) es testimonio fundamental para comprender los progresos que un autor acreditado y maduro como el grancanario aportó a la retratística de su tiempo [fig. 9]. La efigie de este noble de La Orotava fue firmada en 1776 y ofrece avances notables en la descripción pictórica de cuantos modelos posaban ante el caballete de nuestro artífice. En este caso, su descubrimiento por parte de Pedro Tarquis puso el acento sobre la necesidad de interpretar dichas contribuciones en clave formal<sup>83</sup>, porque, a fin de cuentas, en el lienzo queda de manifiesto la reinención de un modelo previo con sugerencias de todo tipo que acrecientan la simplicidad del atuendo que viste el efigiado<sup>84</sup>, una economía de medios a la que recurre denodadamente el pintor y su indudable maestría a la hora de manejar el pincel<sup>85</sup>. En efecto, con esta pintura Miranda dio continuidad a la colección de retratos que existía en el domicilio de los Machado y, tal vez sin saberlo, otorgaba a sus legatarios un atisbo de modernidad que fue retomado de inmediato por Luis de la Cruz (1776-1853). A principios del siglo XIX, ese maestro —y no otro de época previa, como intuía Tarquis— dio carta de naturaleza a tan estimable galería y reorganizó la colocación de buena parte de sus cuadros, dedujo la identificación de algunos modelos e, incluso, escribió las inscripciones existentes en algunos que no contaron con ellas hasta entonces<sup>86</sup>.

El acierto de Miranda radica en que con su obra supo despojar al modelo del boato previo y, a diferencia de cuanto había reformulado con la efigie de José Jacinto de Mesa y Castilla en 1749, el procedimiento técnico revela avances notables en lo cualitativo o formal<sup>87</sup>. Tipológica y estéticamente son piezas afines, pero el cambio entre una y otra estriba también en la sobriedad de la vestimenta —confeccionada ya con terciopelos o telas negras de suave tacto, no paños pesados ni las vistosas sedas de colores—, en la disposición de la peluca que ahora se ata al cuello y no cae sobre los hombros para amoldarse al tan traído «corte moderno», o en la gestualidad que el modelo describe con mayor aplomo y sofisticación. De resto, contemplamos los mismos atributos personales —el atuendo ya descrito, el bastón de mando, el espadín, el escudo nobiliario en un extremo y el cortinaje rojo al otro—, aunque da cabida a otros nuevos —esencialmente la sarta de dijes que caen de la cintura o el distintivo nobiliario que cuelga en el pecho, por medio de un lazo de oro—. En dichos joyeles el maestro hace gala de un preciosismo elogiable, que reivindica mucho más lo dibujístico y contrasta abiertamente con la indefinición del espacio, la

81 Dicho particular no consta en las relaciones de bienes que se conocen de este personaje ni en sus mandas testamentarias. Sí aludía en ellas a otros cuadros de temática mariana y a representaciones de la Sagrada Familia, a las que tuvo siempre gran apego. Véase ARMAS NÚÑEZ (2010), pp. 422-438.

82 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 40/nº 2.

83 TARQUIS RODRÍGUEZ (1953a) y TARQUIS RODRÍGUEZ (1953b).

84 Desprovisto ya de las novedades que el lujo dieciochesco alentó en ocasiones de forma errónea, aunque se compone igualmente de zapatos con hebillas de metal, medias de seda, calzón hasta la rodilla, camisa blanca con encaje en los puños y el cuello, chupa algo más corta, casaca de generoso porte y peluca de menor volumen.

85 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 334-335 y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 44/nº 6.

86 LORENZO LIMA (2011b), pp. 156-157.

87 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 44/nº 6.

vestimenta y los rasgos físicos de quien era ya «un caballero de esclarecida nobleza [...], que cumple en todo con grande aceptación de los superiores y en desempeño de sus notorias obligaciones»<sup>88</sup>. El tamaño de retratos tan grandes y protocolarios varía también, porque, si en las figuraciones previas existe una relación armónica entre altura y anchura para dar regularidad a los formatos, en la que tratamos ahora esa idea cambia y la configuración del lienzo contribuye a generar una estilización de los personajes efigiados<sup>89</sup>. Al margen de ello, la valía de esta obra es mayor al saber que fue pintada en La Orotava en 1776, coincidiendo con un momento clave para la trayectoria vital del modelo. Ese año Felipe Machado adquirió responsabilidades políticas en el medio local y lideraría desde entonces un movimiento de reivindicación social para procurar beneficios de todo tipo a los habitantes de la Villa, no conseguidos finalmente pero solicitados con frecuencia en Madrid, Las Palmas y La Laguna<sup>90</sup>.



Fig. 9. Juan de Miranda: *Retrato de Felipe Machado Espínola y Lugo*. Colección particular, La Orotava.

Las condiciones descritas de solvencia figurativa, alarde descriptivo y grandilocuencia formal deben aplicarse a dos retratos más que atribuimos igualmente a Miranda: los relativos a Catalina Margarita Prieto del Hoyo (1747-1822) y su hijo Melchor de Ponte y Prieto (1771-1817), que cuelgan aún en el salón de la hacienda de El Malpaís para donde fueron pintados en torno a 1780 [figs. 10-11]. Son obras de interés, distintivas de unos derroteros que la retratística insular no exploró en demasía durante un

<sup>88</sup> Nobiliario (1952-1967), t. IV, pp. 412-415.

<sup>89</sup> Basta comparar las medidas para percatarnos de ello. La pintura de Mesa y Castilla posee como dimensiones extremas 196 x 121 cm, mientras que la de Machado no supera los 199 x 106 cm.

<sup>90</sup> ARBELO GARCÍA (1987), pp. 631-662.

periodo de tantas novedades y transformaciones sociales<sup>91</sup>. De acuerdo a esa realidad histórica, puede conjeturarse que el retrato de Catalina Prieto del Hoyo ejemplifica mejor que ningún otro en Canarias los roles asignados a la mujer impulsiva e instruida de la Ilustración. Se trata de una efigie que sin quererlo codifica los avances producidos en un periodo donde algunas damas de la nobleza accedieron a la cultura más notable de su tiempo, se hicieron cargo de la administración familiar en detrimento de los varones, renovaron todo aquello que tuviera que ver con la imagen pública y, en la medida de sus posibilidades, adoptaron como propios los avances de todo tipo que llegaban desde Europa. No en vano, en torno a una imagen solemne y grandilocuente como la que pudo brindarnos Miranda, advertimos el cambio de rol que las «mujeres sabias y cultivadas» protagonizaron en ese momento, puesto que con el paso de los años dejarían de ser damas excepcionales para convertirse en ciudadanas emergentes<sup>92</sup>.

Varias razones inciden en la conveniencia de atribuir los retratos de Catalina Prieto y Melchor de Ponte a Juan de Miranda, ya que, entre otros motivos, su acabado técnico de imprecisa y sugestiva definición, el detallismo impuesto a la recreación de los tejidos, los modelos recurridos de débito cortesano y lo armónico del colorido son rasgos distintivos de su arte y no se prestan a una comparativa fácil con la producción de los pintores contemporáneos. A ello se une la representación óptima de manos y rostros, sin descuidar la ambientación procurada a unos modelos que ansiaban el recuerdo de su existencia bajo unos afanes nobiliarios de los que eran y se sentían acreedores. Esta circunstancia determina que las obras fueran concebidas con una reivindicación social que las diferencia de retratos pintados entonces en el Archipiélago, por lo que ninguna pintura de ese tiempo codifica dichos rasgos con tanta evidencia e intensidad. Por ese motivo constituyen un testimonio de los cambios operados por la retratística hispana durante un tiempo abierto a la definición de identidades propias, cuyo desarrollo, además, alentó una reformulación de las costumbres y los modismos heredados<sup>93</sup>.

Tal particularidad se percibe con nitidez en ambas pinturas de Garachico, porque, hasta donde sabemos ahora, la representación del pequeño Melchor de Ponte define una imagen única para el conjunto de nobles canarios que vivieron el cambio de siglo en la madurez [fig. 10]. El arquetipo o antecedente de su retrato puede encontrarse en las efigies de infantes que autores franceses como Jean Ranc (1674-1735) y sus contemporáneos divulgaron en tiempos de Felipe V, aunque nuestro artífice promueve una relectura de dicho esquema. Así, el joven aristócrata se dispone en pie y junto a una consola rococó de abultada talla, quedando a la espalda un cortinaje de color rojo que subraya la nobleza del modelo. Sobre la mesa se contemplan útiles de escritura y la jaula del loro de vistosos colores que el niño sujeta en sus manos, animal que, por encima de todo, es un atributo válido para resaltar la originalidad y el exotismo de sus poseedores<sup>94</sup>. En este caso, el propio efigiado reproduce convencionalismos al uso y viste un atuendo acorde a la moda del último tercio del siglo XVIII con zapatos negros y hebilla de plata, medias de seda, calzón hasta media pierna y chupa con casaca a juego, si bien algunos complementos respaldan una datación en la fecha que proponemos para situar su encargo. No en vano, las últimas prendas son constituidas por un tejido labrado en sedas que por el colorido y el diseño —motivos simples y geométricos en un trazado regular de líneas rectas, condicionado por los tonos pasteles sobre fondo grisáceo— preludian el inminente Neoclasicismo<sup>95</sup>. Otros detalles como el espadín de plata, los botones de gran tamaño y superficie lisa, el cabello recogido y con bucle distintivo sobre las orejas, o los encajes de fina transparencia en las magas y el lazo del cuello insisten en la contextualización del lienzo hacia 1780.

Semejante interés despierta el retrato de Catalina Prieto, aunque no revela mucha originalidad si nos limitamos al aspecto compositivo o conceptual [fig. 11]. Sin embargo, por su acabado y la armonía del color resulta de mayor calidad —y en gran medida, distinto— a lo que contemplamos en pinturas canarias del mismo tipo. Al margen del preciosismo técnico que delata la autoría de Miranda, los elementos que integran dicha efigie pueden contextualizarse y ser estudiados en base a documentos del archivo

91 LORENZO LIMA (2015), pp. 387-411.

92 Una lectura contextualizada sobre este fenómeno la ofrece con abundantes ejemplos y referencias el completo trabajo de MOLINA (2013), pp. 213-272.

93 GLENDINNING (1992) y MOLINA (2013).

94 GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ (2011), pp. 87-122.

95 ROTHESTEIN (1990).

familiar<sup>96</sup>. La modelo viste un traje que reproduce los patrones del llamado «atavío de corte» con amplia saya o falda, un jubón apretado que estiliza la cintura y el pecho a través de un generoso escote, mangas que terminan a la altura de los codos, adornos superfluos como las pasamanerías que componen el lazo voluminoso del frente, y encajes de fina blonda que cubren los antebrazos y la parte posterior del cuello<sup>97</sup>. El tejido pintado da la impresión que fue copiado del natural y corresponde con una manufactura labrada en sedas e hilos metálicos conforme a repertorios florales de gusto rococó que tuvieron tanta repercusión desde la década de 1760<sup>98</sup>. Lo mismo acontece con las joyas que complementan a dicho atuendo, de modo que algunas pueden identificarse con las citadas en los inventarios que fueron redactados tras la muerte de su propietaria. Sucede así con la pulsera y la gargantilla de perlas, la sortija de mano, los pendientes, los airones o piochas para el pelo, y el elegante reloj que apoya sobre la mesa auxiliar junto al dijero o sarta de joyeles menores que cuelgan por medio de cadenas, comunes entre las damas del Archipiélago desde época previa<sup>99</sup>.



Fig. 10. Atribuido a Juan de Miranda: *Retrato de Melchor de Ponte y Prieto*. Colección particular, Garachico.

La ambientación del retrato y los recursos identificativos son otros elementos a tener en cuenta por su evidente calidad, simbolismo y prestancia social, ya que Catalina Prieto quedó retratada junto al común cortinaje rojo, un abanico que combina con el atuendo, una carta donde puede leerse su nombre, la mesita ya citada —cuya talla y apariencia dorada guardan relación con la consola rococó que figura en el lienzo de Melchor de Ponte—, y una extensa librería al fondo que se ve coronada con el escudo o blasón de la familia. Aunque la técnica imprecisa de Miranda impide identificarlos, suponemos que

96 A.H.P.T. Archivo Brier-Ponte. Caja 12, documento 24.

97 O'PHELAN GODOY (2007), pp. 19-38.

98 ROTHESTEIN (1990).

99 PÉREZ MORERA (2005b), pp. 443-463.



dichos libros aluden a ejemplares existentes en la hacienda de El Malpaís al tiempo de pintar el retrato, puesto que en 1824 la familia Prieto y Ponte poseía allí varios volúmenes de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), Juan José López de Sedano (1729-1801), Vicente Bacallar y Sanna (1669-1726), Claude Fleury (1640-1723) o Pablo de Olavide (1725-1803), entre otros<sup>100</sup>. Sin embargo, dichos atributos —y en un sentido genérico, tan elocuente retrato de una mujer acorde a la realidad de su tiempo— ilustran los avances de una noble atípica en lo que se ha descrito ya como un mundo concebido a la medida de los hombres<sup>101</sup>.

Es probable que Miranda pintara más retratos durante las décadas de 1770 y 1780, aunque ahora conocemos poco de ellos o de su paradero actual. Algunos documentos refieren simplemente la autoría y otros los describen de un modo circunstancial, ya que, por ejemplo, a mediados del siglo XIX Álvarez Rixo refirió que en la casa del marqués del Sauzal existía «un retrato al óleo de D. M. Perdomo hecho por Miranda donde se admiraba sobre todo la perfecta naturalidad de los encajes»<sup>102</sup>. Lástima que no haya podido aclararse aún la identidad del modelo —¿un pariente del médico Juan Perdomo Betencourt (1737-1799) o acaso otro Perdomo vecinado en el norte de Tenerife?— ni el paradero de la propia pintura, pero suponemos que desaparecería a raíz del incendio que asoló la vivienda orotavense de dicha familia en 1905; y tampoco hemos identificado un retrato firmado por el artista que Pedro Tarquis refería en 1953 como propiedad de Jacobina Benítez de Lugo en La Laguna<sup>103</sup>, aunque debe tratarse de la representación de José Jacinto de Mesa y Castilla que ya se ha estudiado pormenorizadamente<sup>104</sup>.



Fig. 11. Atribuido a Juan de Miranda: *Retrato de Catalina Prieto del Hoyo*. Colección particular, Garachico.

100 A.H.P.T. Archivo Brier-Ponte. Caja 12, documento 24.

101 Estudia esa realidad BOLUFER PERUGA (1998).

102 ÁLVAREZ RIXO (2008), p. 98.

103 TARQUIS RODRÍGUEZ (1953a) y TARQUIS RODRÍGUEZ (1953b).

104 LORENZO LIMA (2013), pp. 281-336.

Lo mismo sucede con otro retrato que Padrón Acosta suponía pintado por Miranda y mostraba en una cartela la fecha de 1757, cuya suerte ignoramos<sup>105</sup>; y es probable que durante las década de 1790 nuestro pintor realizara también una pequeña efigie o miniatura de José de Viera y Clavijo (1731-1813), con quien mantuvo una relación estrecha a raíz del primer encargo que recibió para la catedral de Santa Ana. Así parecen indicarlo reproducciones posteriores de una representación que se antoja perdida o no localizada aún, como ha puesto de relieve Gaviño de Franchy por último<sup>106</sup>. Avala esa idea el hecho de que ya en 1787 Viera costease junto al prior Franchy un cuadro de *San Marcial* para alentar su devoción en el entorno catedralicio —circunstancia que el encumbrado arcediano de Fuerteventura no olvidó en el testamento de 1811, advirtiendo que era «obra del pintor don Juan de Miranda»<sup>107</sup>— o que mediara en la contratación de los grandes cuadros de *San Sebastián* y *la Inmaculada* que cuelgan en la fábrica de Santa Ana desde 1798<sup>108</sup>.

Posterior sería el retrato de Cristóbal del Castillo Ruiz de Vergara (1743-1790) que algunos investigadores le atribuyen atendiendo a la vinculación de su familia con el pintor<sup>109</sup>, aunque dicha autoría concita dudas que no han podido resolverse si atendemos a la datación tan avanzada que presuponemos a la obra —debió pintarse en torno a 1789 para conmemorar el nombramiento del modelo como comandante de los Reales Ejércitos— y a lo convencional o errático del acabado. Castillo quedó retratado con el uniforme pertinente y muestra la calidad exigible a algunas creaciones del maestro, no así los atributos dispuestos a su alrededor. La librería del fondo no guarda relación con otras del mismo tipo que Miranda introdujo en retratos suyos, el cortinaje rojo con matizaciones en amarillo dista de los contemplados en las efigies de Felipe Machado o Catalina Prieto, el escudo de armas que la remata no se presta a una comparativa fácil con los reproducidos en pinturas previas del mismo autor, y la mesa con tapete verde donde se sitúan dos libros, la escribanía de plata, unas tijeras o despabiladeras, y la carta que identifica al modelo con caligrafía atípica para sus inscripciones muestra un extraño e inexplicable error de perspectiva. Si esto es así, ¿debemos mantenerlo como obra suya? ¿Se trata de una pintura que manifiesta involución en la capacidad retratística de Miranda? ¿Es acaso resultado de una evolución hacia otros derroteros figurativos al final de su vida? No lo sabemos, pero en el apartado técnico se advierten también diferencias. La efigie de Castillo ofrece una técnica demasiado precisa, que olvida la espontaneidad atribuible a una imagen protocolaria y oficiosa como la que tratamos. Basta contemplar ciertos elementos para percatarnos de ello —sobre todo algunos pormenores del atuendo, especialmente los dijes que cuelgan de la cintura, la condecoración en la solapa de la casaca o el ornato de los galones—, aunque esos detalles y la corporeidad del modelo con volúmenes mucho más rotundos aproximan este retrato a otros que fueron pintados en Tenerife durante la década de 1780. Así, por ejemplo, se encuentra más cercano a la representación del marqués de Acialcázar que Cristóbal Afonso firmó en La Orotava durante 1781 y no tanto a los trabajos previos de Miranda, cuyo referente próximo serían las obras ya tratadas de Felipe Machado y Catalina Prieto.

Mejor calidad —y sin duda, mayor relación con lienzos documentados a partir de la década de 1770— manifiesta la efigie de Francisco de Lugo y Viña Molina (1752-1809) que Gaviño de Franchy le atribuye por último<sup>110</sup>, siendo un testimonio elocuente de soluciones que la retratística canaria aportaba entonces para efigiar a un noble refinado, a un militar de mérito y, sobre todo, a un hombre culto, comprometido con la realidad de su tiempo [fig. 12]. De ahí que el modelo se represente uniformado y en pie, junto a una mesa donde aparecen descritos útiles de escritura, un compás, otros bienes y el tomo primero de la *Relación de la Hacienda de Tenerife* que tanto tuvo que ver con sus inquietudes y erudición. Completa la imagen un paisaje al fondo a través del vano que se abre en perspectiva —recurso habitual en obras coetáneas de Cristóbal Afonso, siempre con menor audacia representativa como delatan el retrato ya citado del marqués de Acialcázar u otro del clérigo Nicolás Valois y Bethencourt que no dudamos en

105 PADRÓN ACOSTA (1946b).

106 GAVIÑO DE FRANCHY (2014), pp. 486-493.

107 *Testamento* (2006), s/f.

108 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 361-363 y CAZORLA LEÓN (1992), pp. 301-303.

109 DÍAZ PADRÓN (1965), pp. 408-409; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 353; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 63/nº 25; FRAGA GONZÁLEZ (2001b), t. II, pp. 144-145/nº 18 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 156-157.

110 Véase GAVIÑO DE FRANCHY (2015), pp. 249-275.

atribuirle ahora<sup>111</sup>— y una librería que remata el escudo con armas de la familia Benítez de Lugo, a buen seguro con el propósito de recordar la biblioteca que empezaba a reunir el propio efigiado<sup>112</sup>. Idealista e intelectual a partes iguales, Lugo y Viña fue un personaje notable en el contexto insular de su tiempo por el afán desmedido que tuvo a la hora de promover la cultura, la música, la literatura y el comercio de alcance internacional en pugna con los burgueses extranjeros que residían en Tenerife desde el siglo anterior. Así pues, en este caso el retrato constituye un ejercicio lúcido para alentar la identificación personal y desvela los intereses que el modelo tuvo hasta el final de sus días. Si la biblioteca rememora los libros que pudo leer una y otra vez, el paisaje abierto al fondo da cabida a las islas de Tenerife y La Palma donde transcurrió su existencia<sup>113</sup>.



Fig. 12. Atribuido a Juan de Miranda: *Retrato de Francisco de Lugo y Viña*. Colección particular, La Orotava.

Otros detalles previenen sobre la calidad de este lienzo, ya que así lo confirman la aplicación correcta del color, una técnica que participa de los principios descritos a la hora de pintar con pincelada suelta, el acabado tan explícito que manifiesta la recreación del rostro y de las manos, la precisión conferida a algunos objetos con un simple esbozo —entre otros, el espadín o el pinjante en forma de cañón que cuelga de la cintura junto al reloj— y, muy especialmente, el modo de resolver la reproducción del atuendo o de la peluca atada al cuello para presentar al modelo como un aventajado hombre de la Ilustración. Nunca mejor dicho, la pintura codifica los rasgos de un individuo culto y, salvando la distancia y los tiempos,

111 El último fue valorado antes como obra de Rodríguez de la Oliva, tal y como argumentó PAZO MARTÍN (2001), pp. 85-88.

112 Para un estudio de dicha colección bibliográfica, véase LORENZO TENA (2004), pp. 67-88.

113 *Nobiliario* (1952-1967), t. I, pp. 119-121 y LORENZO TENA (2004), pp. 68-74.



puede equipararse con los retratos de importantes intelectuales, eruditos y hombres de armas que pintaron no pocos maestros españoles del momento<sup>114</sup>. De ser obra de Miranda y no de otro autor del siglo XVIII como suponemos<sup>115</sup>, constituiría una prueba palpable de los avances que la retratística local manifestó antes de que fuera renovada por Luis de la Cruz y los artífices posteriores del Ochocientos. Abunda en esa posibilidad la edad o juventud que manifiesta el modelo, que no parece tener más de cuarenta años cuando fue efigiado con una artificiosidad evidente. De acuerdo a ello, optamos por datar su realización en torno a 1780 y no en una fecha posterior. Tal datación coincide con la residencia permanente del artista en Tenerife y con un periodo abierto a la reivindicación social del propio Francisco de Lugo, aunque sorprende que el lienzo no contenga una alusión a su pertenencia a la orden de Calatrava desde 1779<sup>116</sup>.

Los años noventa marcaron nuevos derroteros profesionales para nuestro longevo y experimentado pintor, quien, incluso, trabajaría de forma esporádica y sin atenerse a las exigencias de una clientela proclive a los modismos neoclásicos. Ejemplo ilustrativo de ese parecer es un retrato inconcluso del obispo Manuel Verdugo (1749-1816), al que dio inicio en la capital grancanaria durante los primeros meses de 1799. El joven Luis de la Cruz y Ríos afrontó luego su realización, porque, como informaron algunos canónigos en una sesión capitular del mes de julio, Miranda había incumplido el encargo previo. Expresaron entonces cierta desazón «después de haberle puesto en su casa el bastidor y empezado [el] dicho d[on] Juan a formar el retrato, [ya que] por algunos incidentes y por sus ocupaciones en cierto proyecto de pesca en que parece piensa ejercitarse en lo sucesivo se ha distraído de aquel trabajo y cree no lo ejecutará»<sup>117</sup>. El panorama creativo empezaba a cambiar y, que sepamos, el ya casi octogenario Juan de Miranda no afrontó en los años siguientes la realización de otros retratos, alegorías o efigies simbólicas de sus contemporáneos. Lo que sí promovió entonces fue su vinculación con la pintura de historia bajo condiciones morales, al modo de los «exemplum virtutis» que tanta fama ganaron en la Europa del momento. Ajena a la retratística, su última obra conocida, el episodio de la *Sentencia y muerte de Tito y Tiberio* que firmó en Santa Cruz de Tenerife en 1804, es un testimonio palpable del interés que un maestro anciano y enfermo sintió por no quedarse al margen de los derroteros artísticos de su tiempo<sup>118</sup>.

#### RETRATOS CON SIGNIFICADO POLÍTICO

Al igual que muchos pintores del siglo XVIII, Miranda tampoco fue ajeno a una politización o lectura reivindicativa de las efigies que realizó sobre personajes contemporáneos. En su catálogo no abundan demasiadas obras de este tipo, pero sí son lo suficientemente representativas como para dedicarles un comentario independiente. De hecho, tal y como recordaba el vizconde de Buen Paso, el artista fue popular a través de un lienzo donde figuró «al marqués de Branciforte, acompañado de algunos pobres del hospicio de San Carlos que estableció en Santa Cruz»<sup>119</sup>. El cuadro ya ha desaparecido<sup>120</sup>, pero se antoja de interés para especular sobre la relación que nuestro artífice mantuvo con este comandante general durante el tiempo de su residencia en el Archipiélago (1784-1789). No debe obviarse que Miguel de la Grúa Talamanca y Branciforte (1755-1812) era un importante hombre de Estado y que con su labor en las Islas renovó viejas instituciones, alentó toda clase de proyectos —el hospicio de San Carlos o la construcción de una alameda nueva en Santa Cruz son una prueba de sus desvelos por el bien público—, mantuvo una relación estrecha con buena parte de los intelectuales canarios y, de forma significativa, respaldó la actividad que los integrantes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País desarrollaban en Tenerife<sup>121</sup>. Gracias a

114 GLENDINNING (2004) y MOLINA (2013).

115 Por cuestiones de estilo y cronología descartamos la atribución a Luis de la Cruz que fue sugerida por los editores del *Nobiliario de Canarias* al publicarlo por vez primera en 1952. Véase *Nobiliario* (1952-1967), t. I, lám. XXII.

116 Tras la pertinente limpieza de sangre e investigación genealógica que presentó como aval, ingresó en dicha orden con autorización del rey Carlos III. LORENZO TENA (2004), p. 69.

117 En obra citada de TEJERA Y QUESADA (1914), p. 51.

118 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994), p. 68/nº 30 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 162-165.

119 GUERRA (1976), t. I, p. 286.

120 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 352.

121 FRAGA GONZÁLEZ (1992), pp. 1261-1271.



esa dinámica pudo coincidir con el pintor y mostrar apoyo al incipiente academicismo de la isla, porque, entre otras circunstancias, ello explicaría que la marcha de Antonio Sánchez González a la Península coincidiera con el viaje de Branciforte a Madrid para conocer su nuevo destino<sup>122</sup>. Además, no parece casual que la labor de ese maestro como docente en La Laguna sea coetánea a su residencia en el Archipiélago<sup>123</sup> o que en 1789 el propio Miranda decidiera formar parte de la misma Sociedad Económica como «profesor de mérito»<sup>124</sup>.

La politización del retrato y su inclusión en obras de contenido sacro tiene un referente ineludible en la singular *Purísima de Carlos III*, pieza clave de su catálogo [fig. 13]. En ella el pintor introduce al monarca ilustrado y a uno de sus políticos —tal vez Manuel de Roda (1708-1782), defensor en Roma de los privilegios que el papa Clemente XIII concedió al culto inmaculista gracias a las peticiones del monarca español— como un símbolo iconográfico más<sup>125</sup>. Se trata de una obra excepcional por varias razones, cuyo resultado final debe mucho a la reformulación del artista y no a la copia literal de pinturas o grabados afines. Hasta ahora barajábamos la posibilidad de que su antecedente fuera una lámina que Vicente Capilla (1767-1817) firmó en 1791, algo que parecía extraño por la impresión de dicha estampa a finales de la centuria y su relación un tanto imprecisa con la reivindicación piadosa que el Estado —y particularmente el rey Carlos III junto a embajadores, ministros y altos funcionarios de la corte— alentaron a mediados del Setecientos como una actividad diplomática más<sup>126</sup>. Proponemos ahora que el punto de partida para la composición mirandesa sea un grabado de la Inmaculada que firmó Ignasi Valls (1726-1764), el burilista más notable de cuantos trabajaron en Barcelona durante la primera mitad del siglo. La obra de este maestro es poco valorada<sup>127</sup> y, como sucedió con otras estampas suyas, es probable que el gran canario conociera ediciones posteriores a su muerte, ya que trabajos de Valls fueron reimpresos hasta bien entrada la década de 1770. No en vano, cabría estudiar el influjo que algunas láminas de ese autor y de grabadores contemporáneos como Pere Pasqual Moles (1741-1797) tuvieron en el arte de Miranda, ya que, entre otras, representaciones hagiográficas —y particularmente las estampas de santos jesuitas que contrató el mismo Valls— guardan relación con cuadros suyos en el plano conceptual<sup>128</sup>.

Lo que nos interesa ahora es el vínculo que pudo existir entre la *Purísima de Carlos III* y la lámina aludida de Ignasi Valls<sup>129</sup>, puesto que el maestro encontró en ella los fundamentos principales de su obra [fig. 14]. La disposición de los integrantes de la Trinidad en la gloria, el carácter redentorista de la Virgen y los santos de abajo no dejan lugar a la duda, aunque Miranda reformularía su mensaje para infundirle modernidad en lo relativo a sus prototipos o patrones formales. Así, por ejemplo, recrea al personaje mariano conforme a modelos de mayor dinamismo que divulgaron pintores madrileños del siglo XVII y dispone al rey Carlos III junto a su ministro en un lateral del plano inferior. Asimismo, sustituye las figuras de San Ignacio y San Francisco por las de San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino al tiempo que escribían sobre las bondades virginales de María, por lo que debemos advertir en ese hecho una innegable voluntad creativa. El resultado de la obra es diferente al que Valls otorgó a la lámina previa y nos desvela la capacidad que Miranda tuvo de reformular los grabados de su tiempo para generar obras pretendidamente nuevas o, al menos, reinventadas bajo un criterio acorde a las exigencias devocionales, creativas y políticas de su tiempo. Cuanto más sabemos de la relación del pintor con la estampa se acrecienta esa idea<sup>130</sup>, ya que, precisamente, las láminas e ilustraciones de los burilistas formados en torno a

122 TARQUIS RODRÍGUEZ (1954b).

123 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 468-470 y RODRÍGUEZ MESA y MACÍAS MARTÍN (2012), p. 352.

124 FRAGA GONZÁLEZ (1982), pp. 202-208.

125 PADRÓN ACOSTA (1944); PADRÓN ACOSTA (1948), pp. 324-327; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 336-337 y AMADOR MARRERO (2001), p. 143.

126 MUÑIZ MUÑOZ (2002), pp. 250-253 y LORENZO LIMA (2011b), pp. 133-141.

127 GALLEGO (1979), pp. 301-302.

128 Para el grabado catalán del momento, véase SUBIRANA REBULL (1989), pp. 34-41 y SUBIRANA REBULL (1990).

129 Conocemos un ejemplar de esta pieza a través de una compraventa divulgada por Subastas Alcalá. Fue subastada en octubre de 2011 (subasta 60), como lote 62. La imagen reproducida en este trabajo es una gentileza de dicha entidad y de su departamento de catalogación.

130 PÉREZ MORERA (1992), pp. 207-230; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1993), pp. 1404-1412; MUÑIZ MUÑOZ (2002), pp. 241-254; MUÑIZ MUÑOZ (2008); MUÑIZ MUÑOZ (2013), pp. 145-156 y MUÑIZ MUÑOZ (2015b), 19 pp.



Fig. 13. Juan de Miranda: *Purísima de Carlos III*.  
Colección particular, Barcelona.



Fig. 14. Ignasi Valls: *Inmaculada*.  
Colección particular, Madrid.

la Academia fueron un medio o vehículo indispensable a la hora de renovar el arte de Juan de Miranda. No en vano, parece claro que el grancanario fue uno de los muchos maestros de la periferia que se dejó influir por grabados del siglo XVIII y los reprodujo en sus lienzos como auténticos referentes de modernidad<sup>131</sup>.



Fig. 15. José Jimeno y Fernando Selma: *Carlos III*. Colección particular, Madrid.

Esa circunstancia puede aplicarse también al retrato del monarca que figura en un lateral, valorado ahora como «aporte» de nuestro pintor a la hora de idear una escena religiosa. La inclusión de Carlos III y de su ministro Manuel de Roda obligó a introducir componentes no recogidos en la estampa como los atributos reales y el plinto que muestra un escudo real al frente. En dichas efigies —y sobre todo en la del soberano, al fin y al cabo la única que identificamos bien— se atisban nuevamente las dotes de nuestro pintor como fisonomista, aunque su recreación nos pone de nuevo sobre la pista de varios grabados para localizar el modelo seguido fielmente. Al igual que hizo en otras ocasiones, Miranda reinventa las estampas que pudo conocer y compone su obra adoptando recursos propios de ellos, como si se tratara de un collage o puzzle moderno. Sin embargo, la forma en que el rey queda efigiado denota cierta personalidad y una derivación respecto a láminas donde Manuel Salvador Carmona (1734-1820) reprodujo obras previas de Mengs. Lo mismo podría decirse de la representación que contempla un retrato alegórico y muy difundido del soberano, dibujado por José Jimeno (1726-1799) y burilado por Fernando Selma (1752-1810) [fig. 15]. Como ya se ha prevenido, esos grabados son los ejemplares de mayor proximidad a la efigie que difunde el grancanario de un Carlos III con edad avanzada, sin etiqueta y portador de peluca corta, porque otros tempranos del mismo Carmona y de autores vinculados a la corte como Manuel Monfort (1736-1806), Juan Minguet (1737-1804) o Juan Moreno de Tejada (1739-

131 LORENZO LIMA (2011b), pp. 107-109.



1805) divulgaron retratos más artificiosos por su componente simbólico<sup>132</sup>. Se trata, no obstante, de una figuración exclusiva y diferente de cuantas estampas hemos podido estudiar, por lo que ello confiere un interés mayor a la interpretación de nuestro artífice y prueba una vez más su audacia a la hora de innovar respecto a los modelos de diversa naturaleza que debió contemplar. Precisamente, los rasgos que manifiesta el monarca de Miranda —ya en la senectud, con el típico pañuelo corbata y atuendo sobrio— y otros motivos de tipo iconográfico invitan a datar esta obra durante la década de 1770, no en fecha previa como se había manifestado antes<sup>133</sup>.

Al margen de ello, resulta interesante la posibilidad de que ese retrato del rey y otros de similares características divulgaran la imagen de Carlos III entre los súbditos isleños. Sin embargo, por los motivos aducidos discrepamos también de la datación propuesta para un retrato alegórico del mismo monarca, que fue atribuido a Juan de Miranda e integra los fondos de la Casa de Colón en Las Palmas de Gran Canaria<sup>134</sup> [fig. 16]. A pesar de su corto tamaño<sup>135</sup> y del desigual resultado plástico que la efigie real manifiesta respecto a los puttis o ángeles complementarios, lo interesante es que dicha obra podría tener su referente en los mismos grabados donde Manuel Salvador Carmona reprodujo cuadros de Mengs y del resto de pintores cortesanos. Precisamente, una versión afín a las piezas que estudiamos de Miranda sería la estampa regia que ilustró la *Guía de forasteros de Madrid* en 1785 u otras de fecha previa que se mueven en los mismos parámetros interpretativos<sup>136</sup>. Con todo, queda clara la reiteración de un modelo semejante y la posibilidad ya comentada por Hernández Socorro de que el pequeño cuadro de Las Palmas sea el antecedente de la efigie recreada en el lienzo immaculista<sup>137</sup>. Lo que no ha podido probarse es si esa representación alegórica fue pintada por Miranda durante los años de residencia en la Península o, como suponemos en base a los grabados aludidos y a la reformulación que manifiestan otros lienzos suyos, después del retorno definitivo a Canarias.



Fig. 16. Atribuido a Juan de Miranda: *Carlos III*.  
Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

132 B.N.E. Sección de estampas, grabados y dibujos. IH/1711/13, 18, 25, 31, 32, 34, 36, 43, 73.

133 No incidimos en otras apreciaciones sobre la originalidad, el tema y la contextualización de esa pintura, por haberlo hecho ampliamente con anterioridad. Véase LORENZO LIMA (2011b), pp. 133-141.

134 HERNÁNDEZ SOCORRO (2007), pp. 33-34.

135 16,5 x 23,5 cm

136 LORENZO LIMA (2011b), p. 137.

137 HERNÁNDEZ SOCORRO (2007), pp. 33-34 y HERNÁNDEZ SOCORRO (2015), p. 18.



## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1994). *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- AA.VV. (2002). *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza* [catálogo de la exposición homónima]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- AA.VV. (2003). *El arte en la corte de Felipe V* [catálogo de la exposición homónima]. Madrid: Patrimonio Nacional y Museo del Prado.
- ÁLVAREZ RIXO, J.A. (2008). *Noticias biográficas de algunos isleños canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea e Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.
- AMADOR MARRERO, P.F. (2001). «Purísima de Carlos III», en *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima]. Puerto de la Cruz: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, p. 143.
- ANCHIETA Y ALARCÓN, J.A. (2015). *Citas* [edición de Daniel García Pulido]. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- ANSÓN NAVARRO, A. (1996). «Bayeu y el retrato», en *Francisco Bayeu* [catálogo de la exposición homónima]. Zaragoza: Museo y Fundación Camón Aznar, pp. 101-108.
- ARBELO GARCÍA, A. (1987). «Los conflictos entre el Cabildo de La Laguna y la Villa de La Orotava: la pugna por la construcción de un ayuntamiento en la Villa de La Orotava (1766-1823)», en MORALEZ PADRÓN, F. (coord.). *VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1984)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 631-662.
- ARMAS NÚÑEZ, J. (2010). «Fernando de San José Fuentes: caridad, devoción y arte en la segunda mitad del siglo XVIII en Tenerife», en MORALEZ PADRÓN, F. (coord.). *XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2008)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 422-438.
- BÉDAT, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BOLUFER PERUGA, M. (1998). *Mujer e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- BOTTINEAU, Y. (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CASTRO BRUNETTO, C.J. (2009): «Pintura», en AA.VV. *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* [Historia cultural del arte en Canarias, t. IV]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 153-240.
- CAZORLA LEÓN, S. (1992). *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2001). «Don José Jacinto de Mesa y Castilla», en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001, t. II, pp. 188-190/nº 3.5.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. y GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO, J. (2009). *Arte, sociedad y poder. La Casa de los Coroneles*. Fuerteventura: Gobierno de Canarias.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1965). «Pinturas de Juan de Miranda en la casa de Castillo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 11, pp. 399-411.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1966). «Seis pinturas de Juan de Miranda sobre la infancia de Cristo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 12, pp. 529-541.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, I. (2000). «Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII», en *El retrato novohispano en el siglo XVIII* [catálogo de la exposición homónima]. Puebla de los Ángeles: Museo Poblano de Arte Virreinal, pp. 45-56.
- ESPINOSA GARCÍA, M.C. (1999). *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C. (1981). «El Cristo de Paso Alto en el centenario del edificio de la Capitanía General», *Jornada Deportiva*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C. (1982). «El pintor Juan de Miranda», en MILLARES TORRES, A. *Biografías de canarios célebres*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, t. I, pp. 202-208.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C. (1983). *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C. (1992). «Patronazgo artístico del Marqués de Branciforte: Canarias y Méjico», en MORALES PADRÓN, F. (coord.). *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 422-438.

- FRAGA GONZÁLEZ, M.C. (2001a): «La pintura antes de 1900. Desarrollo histórico», en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001, t. I, pp. 195-240.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C. (2001b). «Don Cristóbal del Castillo Ruiz de Vergara», en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001, t. II, pp. 144-145/nº 18.
- GALLEGO, A. (1979). *Historia del grabado en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GAVIÑO DE FRANCHY, C. (2014). «Los retratos de don José de Viera y Clavijo», *Estudios sobre Viera. Religión, familia, iconografía y emblemática*. Islas Canarias: s.l., pp. 465-623.
- GAVIÑO DE FRANCHY, C. (2015). «Algunas consideraciones acerca de un pequeño retrato: el médico Carlos Yáñez de Barrios y el pintor Juan de Miranda», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 249-275.
- GIORGI, A. e IRIGOYEN LÓPEZ, A. (2009). «Un clérigo vestido de pulcritud: imagen de una identidad de prestigio y de distinción en la España moderna», en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, s/p.
- GLENDINNING, N. (1992). *Goya. La década de los caprichos. Retratos: 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GLENDINNING, N. (2004). «Goya y el retrato español del siglo XVIII», en *El retrato español. Del Greco a Picasso* [catálogo de la exposición homónima]. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 230-263.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C. (2011). «Virtuosos e impertinentes: los pájaros de cámara en la corte española del siglo XVIII», *Bulletin for spanish and portuguese historical studies*, 35, pp. 87-122.
- GUERRA, J. P. de la (1976). *Diario*. Santa Cruz de Tenerife: ACT.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1999). «Retratos de Luis González Velázquez», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, pp. 139-146.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1999). «Dos series de retratos de Bernardo Germán Lorente con un nexo familiar: los Urtusástegui y los marqueses de Torrenueva», *Archivo Español de Arte*, 286, pp. 174-181.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1969). *Restauraciones en Tenerife 1969* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2007). «José Luján Pérez. Elocuencia y enigma de su oratoria plástica», en *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 19-59.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (2015). «José Luján Pérez: de un centenario (1815) a otro centenario (2015)», en *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 11-26.
- LORENZO LIMA, J.A. (2011a). «Juan de Miranda en la Academia. El artista y su participación en el concurso de pintura de 1760», *Estudios Canarias. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. LV, pp. 173-206.
- LORENZO LIMA, J.A. (2011b). *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Islas Canarias: Gaviño de Franchy editores.
- LORENZO LIMA, J.A. (2012). «Rey imaginado, rey pintado. Precisiones en torno a los retratos tinerfeños de Carlos IV», *Estudios Canarias. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. LVI, pp. 68-92.
- LORENZO LIMA, J.A. (2013). «De una pintura y su tiempo. José Jacinto de Mesa y Castilla, retratado por Juan de Miranda», en *Consejo Consultivo de Canarias. Memoria 2011-2012*. Islas Canarias: Consejo Consultivo de Canarias, pp. 281-336.
- LORENZO LIMA, J.A. (2014). «Retrato mortuario de Lope Fernando de la Guerra», en *La colección Ossuna: visiones y revisiones*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 17-58.
- LORENZO LIMA, J.A. (2015). «A propósito de Juan de Miranda y el retrato del siglo XVIII en Canarias. Nuevas atribuciones, nuevas ideas», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 387-411.
- LORENZO LIMA, J.A. y GAVIÑO DE FRANCHY, C. (2014). «Carlos Yáñez de Barrios», en *Estudios sobre Viera. Religión, familia, iconografía y emblemática*. Islas Canarias: s.l., p. 365.
- LORENZO TENA, A. (2004). «La biblioteca de un ilustrado canario: don Francisco de Lugo-Viña y Molina (1752-1809)», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 14, pp. 67-88.
- LUNA, J.J. (2008). «La representación del poder en la pintura de retrato en España durante el siglo XVIII», en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 291-304.
- LUXÁN MELÉNDEZ, S. (2007). *Ensayo de una biblioteca ilustrada. Viera y Clavijo y el mundo del libro*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad de Amigos del País de Gran Canaria.

- MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G. (1978). «Algunos datos sobre Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, 171, pp. 237-239.
- MILLARES TORRES, A. (1982). «Juan de Miranda», en *Biografía de canarios célebres*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, t. I, pp. 197-201.
- MOLINA, A. (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (2002). «Originalidad y copia. Modelos grabados en la obra del pintor Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, 184, pp. 241-253.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (2008). «El grabado europeo y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife», en *El grabado y el museo* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pp. 25-41.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (2013). «Grabados del siglo XVIII en la obra de Juan de Miranda. A propósito de la Virgen de los Dolores y San Nicolás de Bari», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, LVII, pp. 145-156.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (2015a). «Una posible Inmaculada de Juan de Miranda localizada en Tarragona», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 443-455.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. (2015b). «La ilustración del libro como generador de modelos. Pintores canarios del Barroco y su relación con el grabado», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 61, 19 pp.
- Nobiliario de Canarias* (1952-1967). La Laguna: J. Régulo editor.
- O'PHELAN GODOY, S. (2007). «La moda francesa y el retrato de Lima de 1746», *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 36, pp. 19-38.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1943). «Apuntes históricos sobre la parroquia matriz. El capitán D. Bartolomé Martínez [sic], donante del cuadro de Juan de Miranda, hijo de Santa Cruz de Tenerife», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de diciembre.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1944). «La Purísima de Carlos III», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de abril.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1946a). «El pintor Juan de Miranda y sus retratos de monjas», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de enero.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1946b). «El último cuadro de Miranda», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de marzo.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1948). «El pintor Juan de Miranda (1723-1805)», *Revista de Historia Canaria*, 84, pp. 313-335.
- PALOMONO, A. (1998). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar.
- PAZO MARTÍN, E. (2001). «Bernardo Valois y Bethencourt», en *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima]. Puerto de la Cruz: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, pp. 85-88.
- PÉREZ MORERA, J. (1992). «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», *Revista de Historia Canaria*, 176, pp. 207-230.
- PÉREZ MORERA, J. (2005a). «Renunciar al siglo: del claustro familiar al monástico. La funcionalidad social de los conventos femeninos», *Revista de Historia Canaria*, 187, pp. 159-188.
- PÉREZ MORERA, J. (2005b). «La joyería indiana en el siglo XVI: pinjantes de cadenas y viriles de capilla», en *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*. La Laguna: Artemisa ediciones, pp. 443-464.
- PORTÚS PÉREZ, J. (2004). «Varia fortuna del retrato en España», en *El retrato español. Del Greco a Picasso* [catálogo de la exposición homónima]. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 17-67.
- QUILES GARCÍA, F. (2006). «Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo XV-30, pp. 355-396.
- RINCÓN GARCÍA, W. (1998). «Temas orientalistas en la pintura española del siglo XVIII», en AA VV. *Actas del I congreso internacional de pintura española del siglo XVIII*. Marbella: Centro del Grabado Contemporáneo, pp. 45-52.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1992). *El siglo XVIII: entre tradición y academia*. Madrid: Editorial Sílex
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1990). *El pintor Juan de Miranda 1723-1805* [colección La Guagua, 70]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1993). «Fuentes iconográficas en la obra de Juan de Miranda», en Morales Padrón, F. (coord.). *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 1404-1412.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1994). *Juan de Miranda* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.

- RODRÍGUEZ MESA, M. y MACÍAS MARTÍN, F.J. (2012). *Materias útiles. Datos para la historia de su aprovechamiento en la agricultura, el comercio y las artes de Tenerife durante los siglos XV-XVIII. La Real Sociedad Económica de Tenerife impulsora de la renovación y del progreso*. La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.
- ROTHESTEIN, N. (1990). *L'étoffe de l'élegance. Soiries et dessins pour soie XVIII<sup>e</sup> siècle*. París: Thames and Hudson.
- RUIZ GOMAR, R. (2000). «La pintura de retrato en la Nueva España», en *El retrato novohispano en el siglo XVIII* [catálogo de la exposición homónima]. Puebla de los Ángeles: Museo Poblano de Arte Virreinal, pp. 9-20.
- SOUSA CONGOSTO, F. de (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo.
- SUÁREZ GRIMÓN, V. (2008). «El envío del pintor Juan de Miranda al presidio de Orán: un reflejo de la crisis de la Audiencia de Canarias en el siglo XVIII», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 54, t. II, pp. 265-296.
- SUBIRANA REBULL, R.M. (1986). «El gravat catalá del segle XVIII», *L'Avenç*, 98, pp. 34-41.
- SUBIRANA REBULL, R.M. (1990). *Pere Pasqual Moles i Coronas (Valencia, 1741-Barcelona, 1797)*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1953a). «Juan de Miranda. Retrato de D. Felipe Machado Valcárcel [I]», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de agosto.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1953b). «Juan de Miranda. Retrato de D. Felipe Machado Valcárcel [II]», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de agosto.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1954a). «Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, 105-108, pp. 57-80.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1954b). «Antonio Sánchez. Su salida de Santa Cruz de Tenerife», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (1955). «Todavía Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, 109-112, pp. 89-99.
- TEJERA Y DE QUESADA, S. (1914). *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de Don José Luján Pérez*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana.
- Testamento* (2006). *Testamento del Sor Dr Dn José Antonio del Álamo Viera y Clavijo* [edición facsímil]. Las Palmas de Gran Canaria: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1988). *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*. Madrid: Universidad Complutense.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII* [colección Universitaria, 1]. Madrid: Ministerio de Educación y Museo del Prado.

#### SIGLAS EMPLEADAS

- A.A.S.F. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- A.H.N. Archivo Histórico Nacional, Madrid.
- A.H.P.T. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, La Laguna.
- A.M.L.L. Archivo Municipal de La Laguna, La Laguna.
- A.R.S.E.A.P.T. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna.
- B.N.E. Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- B.U.L.L. Biblioteca Universitaria de La Laguna, La Laguna.