

TFG

ESTUDIO DE UNA OBRA DE FRAY EUGENIO SILVESTRE REPRESENTANDO A SAN MIGUEL.

LA ICONOGRAFÍA DE SAN MIGUEL DE LLÍRIA.

Presentado por Raquel Rivas Ferri.

Tutor: Juan Cayetano Valcárcel Andrés.

Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Grado en Conservación y Restauración de bienes culturales.

Curso 2016-2017.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El Trabajo Final de Grado que se presenta a continuación, es un estudio del estado de conservación de una obra sobre lienzo representando a San Miguel con una clara referencia a la obra escultórica de culto. Con este trabajo, también se pretende dar a conocer la influencia de la figura del arcángel en Lliria y el discurso iconográfico que se manifiesta, en general, en las obras sobre este tema nacidas en esta localidad.

Primeramente, se realizará un primer acercamiento a la figura de San Miguel para comprender como se manifiesta este discurso iconográfico a lo largo de la historia y cómo influye en Lliria dando lugar a una manera única que solo se da en la ciudad. Después se hará un resumen histórico de los diversos acontecimientos históricos dentro de Lliria para poder introducir el lugar en donde se encuentra la obra.

Con la finalidad de situar el lugar de origen de esta obra de caballete, se describirá el interior del Monasterio, destacando las diferentes obras que se encuentran tanto en la iglesia como en el espacio museístico dentro del camarín.

A continuación, se desarrollará el estudio técnico de la obra de fray Eugenio Silvestre, comprendiendo documentación fotográfica para poder desarrollarlo y que facilitará un primer acercamiento al estado de conservación de la obra para poder, finalmente, desarrollar una propuesta de intervención que se adapte a las necesidades de la misma y poder concluir con unos parámetros a seguir para su conservación.

Palabras clave: Fray Eugenio Silvestre, San Miguel de Lliria, Monasterio de San Miguel, lienzo, propuesta de intervención.

ABSTRACT

The current Degree Final Dissertation introduces a study about the conservation state of oil on canvas that portraits Saint Michael. This canvas, establishes a clear relationship with the worshiped sculpture from the monastery. This project is also aimed to make known the archangel's influence in Lliria, as well as the iconographic tradition that is generally shown in works related to this topic that have been done in this locality.

Firstly, a contact with Saint Michael figure will be explored to clarify how this iconographic tradition has been displayed throughout the history. This will be done in order to St Michael's devotion that only takes place in Lliria too. Later, an historic summary of the various historic events in Lliria will be done in order to make an introduction of the place where the piece is located.

To deeply explore the original site of the piece of work, the Monastery's interior will be described, highlighting the different pieces that are found in the church and the museum space inside the side-chapel as well.

Henceforth, a technical study of fray Eugenio Silvestre's work will be developed. This study will contain photographic documentation to be able to develop and facilitate a first approach to the conservation state of his work. Finally, the intervention proposal adapted to the specific necessities of the work of art will be done, to conclude with some parameters that should be followed for its conservation will be introduced.

Key words: Fray Eugenio Silvestre, Saint Michael of Lliria, Monastery of Saint Michael, canvas, intervention proposal.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, me gustaría agradecer a mi familia por todo el apoyo que me han proporcionado. A mis compañeros y profesores del Grado, que me han dado muchas experiencias. Agradecer tantos amigos y amigas que han sido tan generosos de compartir su tiempo y esfuerzo en ayudarme, en mejorar y hacerme mejor persona. A Lena Díez, Rosa Gasque, Keren He, Tania Sáez, María José de Benito, Elena Arce, Ricardo Lacreu y muchas personas más que estarán siempre presentes en mí. A María Sobrino por darme tantos ánimos y compartir conmigo muchos momentos donde hemos reído y sufrido. Agradecer, de corazón, a mi amigo y compañero Vicente Miguel Pablo por su gran amistad y ayuda, por acompañarme durante todo el transcurso de este Trabajo Final de Grado.

Agradecer a Maite Moltó por su paciencia y ayuda. A Amadeo Civera, presidente de la Hermandad de San Miguel por su colaboración.

Y, por último, y no por ello, menos importante, agradecer a mi tutor Juan Cayetano Valcárcel, por su ayuda, por su paciencia y por su calidad como persona que han hecho posible este trabajo, velando siempre por su calidad.

Muchas gracias, de corazón.

ÍNDICE

1. Introduccion.....	1
2. Objetivos.....	1
3. Estudio histórico e iconográfico de la representación de San Miguel.....	3
3.1. Primeras representaciones de la figura del Arcángel Miguel.....	3
3.2. La figura del Arcángel Miguel de Llíria.....	4
4. Contexto histórico de la obra. La localidad.....	7
4.1. La ciudad de Llíria.....	7
4.2. Historia del culto en Llíria. Festividad y devoción.....	8
5. El Real Monasterio de San Miguel.....	9
5.1. Estudio histórico.....	10
5.2. Interior del Monasterio de San Miguel y las obras que encuentran dentro.....	12
6. Estudio técnico de la obra sobre lienzo.....	18
6.1. Estudio compositivo.....	18
6.2. Estudio de los materiales.....	19
6.2.1. Bastidor.....	19
6.2.2. Lienzo.....	20
6.2.3. Estrato pictórico.....	20
6.3. Estado de conservación.....	21
6.3.1. Bastidor.....	21
6.3.2. Lienzo.....	21
6.3.3. Estrato pictórico.....	22
7. Propuesta de intervención.....	25
8. Estrategias de conservación.....	29
9. Conclusiones.....	30
10. Anexo.....	31
11. Bibliografía.....	34
12. Índice de imágenes.....	37



Figura 1. Habitación en donde se encontraba la obra.

1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Grado se centra en el estudio de la obra de San Miguel de fray Eugenio Silvestre en vistas a definir su estado de conservación y plantear una propuesta de intervención. La obra, se encontraba en el Monasterio de San Miguel en Lliria, en una de las habitaciones del ermitorio, utilizada a modo de almacén, donde se concentran muchas más obras de diferente tipología (Figura 1).

La peculiaridad de esta obra de fray Eugenio Silvestre es la forma de representar al arcángel. Debido a la particular devoción a San Miguel en Lliria, éste se representa de una manera distintiva que recibe el nombre de San Miguel de Lliria.

La obra es de formato rectangular y disposición vertical. Su iconografía se basa en la escultura de José M.^º Ponsoda Bravo, ya que la datación de la obra es posterior a la realización la talla de Ponsoda, situada en la iglesia del mismo Monasterio de San Miguel. A partir de la realización de esta escultura y la anterior, quemada en 1936, es que se representa a San Miguel de esta forma tan característica.

Una vez establecido el estado de conservación de la pieza, se planteará una propuesta de intervención. A priori, parece evidente la necesidad de un refuerzo en la zona inferior del lienzo y un estucado y reintegrado de lagunas para facilitar la lectura de la pintura.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo de Final de Grado es generar un documento que recoja por escrito el estado de conservación y la propuesta de intervención de la obra de fray Eugenio Silvestre.

Los objetivos específicos de este Trabajo de Final de Grado son:

- Desarrollar un acercamiento histórico e iconográfico de la figura de San Miguel de Lliria.
- Efectuar una aproximación histórica de la localidad para poder entender el contexto de la obra.
- Desarrollar un inventariado de las obras del interior de la iglesia del Monasterio de San Miguel.
- Exponer diferentes pautas de conservación para la obra que aseguren el buen estado de la misma durante el mayor tiempo posible.
- Realizar una puesta en valor, a través de este Trabajo de Final de Grado, de la capacidad contenedora de bienes culturales en el Monasterio de San Miguel en Lliria.

La metodología que se ha llevado a cabo para poder ejecutar y cumplir los objetivos de este Trabajo de Final de Grado ha sido:

Para poder desarrollar el apartado de la iconografía de San Miguel se han consultado tanto monografías online, monografías de la iconografía de San Miguel de Lliria, como en bases fotográficas online, en documentos de archivo y en museos.

Primeramente, se ha realizado una revisión bibliográfica a partir de la consulta de fuentes primarias como monografías de los cronistas de Lliria, documentación del archivo del monasterio, monografías históricas de la localidad, con el fin de poder realizar la base histórica del contexto de la obra, de Lliria y del Monasterio. Para desarrollar el inventariado de las obras de la iglesia se ha llevado una búsqueda monográfica, consultas online y se han realizado entrevistas con el actual presidente de la Hermandad de San Miguel con el fin de poder concretar algunos aspectos de las mismas, como el título de las obras, la autoría o la iconografía.

Teniendo en cuenta los medios que se disponen para el desarrollo de este Trabajo de Final de Grado se ha basado, principalmente, en técnicas no invasivas de análisis con el fin de establecer el estado de conservación de la obra y, los materiales que la componen. Se han realizado fotografías dentro del espectro visible y no-visible, como la fotografía de fluorescencia Ultravioleta y la fotografía digital Infrarroja. Asimismo, se han realizado fotografías con microscopía óptica para determinar el tipo de soporte.

En cuanto a la documentación de la obra, se ha realizado un estudio del autor mediante búsquedas de páginas web, se han elaborado diversos diagramas de daños, de composición, etc. y para establecer una propuesta de intervención y de conservación, se ha recurrido a diferentes propuestas de intervención de casos parecidos al objeto de estudio y se ha recurrido a la experiencia obtenida a lo largo de los últimos dos años.



Figura 2. *Los tres arcángeles y Tobías*, c. 1940. Francesco Botticini (1446-1497). Galería Uffizi, Florencia.

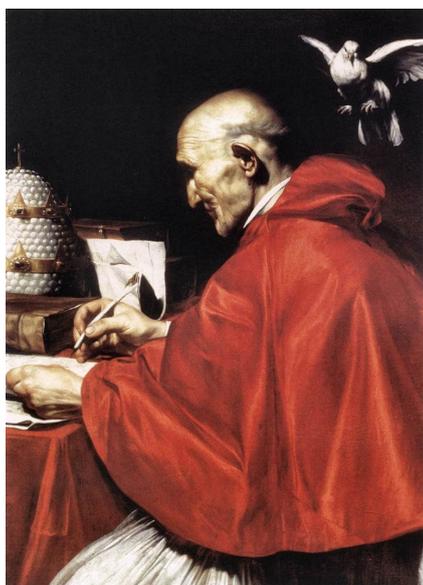


Figura 3. *El papa Gregorio*, c. 1590. Carlo Saraceni (1570-1620). Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.



Figura 4. *Aparición de San Miguel en el Monte Gargano*, 1614. Cesare Nebia (c.1536-c.1622). Museo del Vaticano, Vaticano.

3. ESTUDIO HISTÓRICO E ICONOGRÁFICO DE LA REPRESENTACIÓN DE SAN MIGUEL

3.1. PRIMERAS REPRESENTACIONES DE LA FIGURA DEL ARCÁNGEL MIGUEL

San Miguel es uno de los tres arcángeles de la Iglesia junto con San Rafael y San Gabriel (Figura 2). En el Concilio de Letrán, en el año 746, fueron elegidos los únicos arcángeles, pues se rebajaron de los siete que había anteriormente, que eran Uriel, Baraquiel, Jehuediel y Sealtiel además de los tres mencionados. Este cambio se justificó a partir de que en la Biblia solo se llamaban arcángeles a los tres primeros citados. San Miguel aparece en cuatro pasajes: dos veces en las profecías de Daniel, en el Apocalipsis de San Juan y en la epístola o carta de San Judas Tadeo. Es considerado como el patrono de la Iglesia y el protector que venció a Satanás. También es considerado príncipe y capitán en la jerarquía angélica y conductor de las almas hacia el descanso eterno pesando los espíritus de los difuntos en el día del Juicio Final.

La llamada angeología hebraica se manifestó a partir del libro de Tobías, que encontró su momento más álgido en la mitad del siglo V y gracias a los postulados de Dionisio desarrolló la escala de los ángeles en su *De coelesti hierarchia*. Finalmente, el papa Gregorio Magno (Figura 3) fue el que oficializó la jerarquización angélica, sintetizada por Tomás de Aquino en su tratado sobre los ángeles en la *Summa Teológica* que describe esta jerarquía como un coro de nueve partes que son serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, ángeles y arcángeles.

El culto a San Miguel se remonta a Oriente, con la aparición del mismo en el Monte Gargano en el siglo V (Figura 4), cuando se estaba iniciando el cristianismo, sirviendo en algunas ocasiones para sustituir a alguna divinidad pagana que tuviera rasgos similares al mismo Arcángel. Después, continuó hacia Occidente, llegando desde el sur de Italia en el siglo VII. De allí se extendió por toda Europa, en primer lugar, por el norte de Italia y siguiendo por Normandía, Alemania Gran Bretaña, España, etc.¹ Hay dos vertientes de la representación de la figura de San Miguel, como se ha dicho anteriormente, que aparecen en diferentes obras durante la historia: un guerrero sosteniendo una lanza o espada; a veces en llamas; venciendo a Satanás que corresponde a los pasajes del Apocalipsis y el libro de Daniel (10:13,21 y 12:1)² en el cual es nombrado como el gran príncipe de los Hebreos y, aunque menos conocida y menos utilizada, es su representación sujetando una balanza rea-

1 VILLALMANZO, J. De nuevo sobre los orígenes del monasterio de San Miguel de Llíria. En: *Fira i festes de Sant Miquel*. p.18

2 JOHNSON, R. F. Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend. pp.140-141.[Fecha consulta 2017/1/28]. Disponible en: <<https://books.google.es/books?id=w9CkldubfRAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>



Figura 5. *San Miguel pesando las almas*, principio del siglo XIV. Maestro de Sorigüerola (se desconoce las fechas de nacimiento y muerte pero en algunas fuentes muestran la fecha de nacimiento c. 1230). Museo Nacional de Arte Catalán, Barcelona.

Figura 6. El juicio de Osiris donde se observa a Anubis pesando el corazón de un difunto mostrado en el papiro de Hunefer (1310 y 1275 a. C), British Museum, Londres.

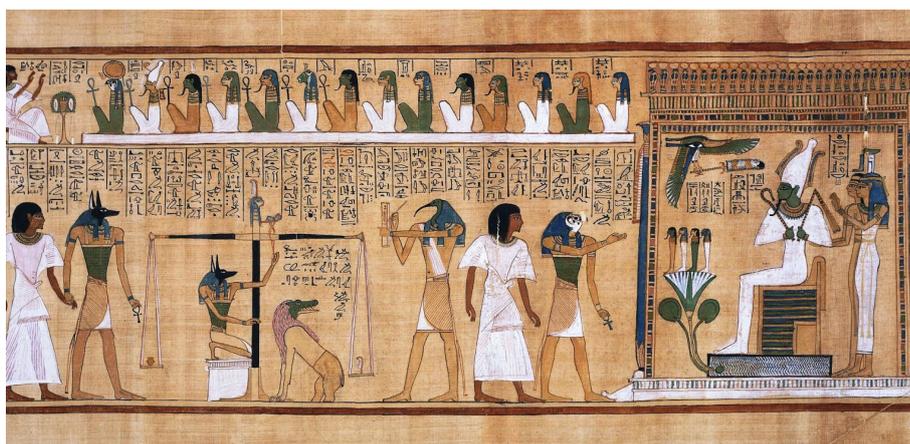


Figura 7. *San Miguel Arcángel*, siglo XV. Miguel Esteve (h. 1485-1527). Museo San Pío V, Valencia.

lizando la “psicostasis” o pesando las almas (Figura 5),³ que se puede leer únicamente en el Antiguo Testamento “*¡Pésame Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!*” (Job 31, 6) y “*Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso*” (Daniel 5, 27).⁴ La iconografía que representa a esta faceta del Arcángel muestra al mismo en un juicio, sosteniendo una balanza, en raras ocasiones acompañado por Gabriel, llegándose a parecer a una escena donde Anubis pesa los corazones de los muertos descrito en *El Libro de los muertos* (Figura 6). Aunque más tarde esta representación aparecerá junto con la primera mencionada.

Finalmente, la proclamación como imagen canónica fue dada por el Papa León XIII en 1885 debido a unos sucesos que le llevaron a incluirlo en las misas.⁵

3.2. LA FIGURA DEL ARCÁNGEL MIGUEL DE LLÍRIA

En el ámbito del arte valenciano, la representación de San Miguel se ha inspirado en las dos visiones del arcángel, como pesador de las almas de los difuntos en el momento del Juicio Final⁶ y como vencedor de Satanás (Figura 7), esta última es la que se ajusta a la iconografía de San Miguel de Lliria. Los artistas se basan en el Apocalipsis, concretamente en el capítulo 12, versículo 7 hasta el 9, donde se puede leer cómo el arcángel lucha contra los ángeles rebeldes. Se le representa de pie, encima de Satanás, en gesto victorioso. A partir del siglo XIV, a San Miguel se le viste con armadura completa medieval,

³ También se conoce como *Prepositus Paradisi*.

⁴ MUSEO DIOCESANO. *San Miguel, del románico al barroco, a través de la colección del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón*. Huesca: Museo Diocesano Barbastro-Monzón. [En línea. Fecha consulta 5/3/2017] <<https://museodiocesano.es/2011/09/29/san-miguel-del-romanico-al-barroco-a-traves-de-la-coleccion-del-museo-diocesano-de-barbastro-monzon/>>

⁵ Para más información véase [Fecha consulta 2017/2/15]. Disponible en: <<https://www.aciprensa.com/recursos/las-oraciones-de-leon-xiii-a-san-miguel-arcangel-por-la-iglesia-1268/>>

⁶ Se pueden encontrar, también en el ámbito valenciano las dos visiones en una misma obra como en el Retablo de San Miguel de Vicent Macip. Véase el Anexo página 31 figura 63 para más información.



Figura 8. San Miguel Arcángel, 1495 - 1500, Maestro de Zafra (Desconocido aunque se ha considerado de Juan Sánchez de Castro h.1480-1502 o uno de sus seguidores). Museo del Prado, Madrid.

cargando consigo un escudo, una espada o una lanza acabada en una cruz que clava en una bestia antropomorfa, o en un dragón, representando a Satanás (Figura 8).⁷

La imagen más venerada de San Miguel es la talla que se encuentra hoy en día en la iglesia del Monasterio de San Miguel en Llíria, y es la representación del arcángel en la que se basa la pintura objeto de estudio. La misma es una réplica del imaginero José M.^a Ponsoda Bravo que fue realizada en 1940, pues la anterior fue destruída en 1936.⁸ Esta talla policromada media siete palmos incluyendo las llamas y su estilo era gótico. Según Elías Tormo en su *Guía Levante* núm. III del 1923, fue realizada por Beli y Sancho en 1410, autores de la escalera de la Catedral de Morella y que también atribuye la autoría de la Virgen de los Desamparados de Valencia a estos mismos.⁹ Fue un obsequio de fray Juan Gilibert Jofré a su hermana Enrica, que fue mayorala del beaterio que posteriormente sería el Monasterio (Figura 9). Esta talla fue reproducida en diferentes obras sobre papel, como grabados y litografías e incluso en medallas, escapularios, etc. No se conocen más representaciones en pintura de caballete como tal más allá de la obra que nos ocupa. Su iconografía también sirvió como modelo para su reproducción en cerámica.



Figura 9. San Miguel, 1410.

⁷ CATALÁN, J. I. El Arcángel San Miguel de Llíria en la estampa valenciana. En: *Llíria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*. p.333.

⁸ MARTI, L. *Historia de la muy ilustre ciudad de Llíria*. Tomo III. p.102.

⁹ FERRANDO, L.M. *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria*. Llíria: 1974. Capítulo "La imagen de San Miguel".



Figura 10. *San Miguel*, 1940. José M.ª Ponsoda Bravo (1882-1963). Monasterio de San Miguel, Llíria.



Figura 11. Rostro de San Miguel cuyos ojos dirige hacia a Satanás.

La talla presenta a San Miguel (Figura 10), empezando por su cabeza, su cabello está tallado en forma de rizos dorados, luce una diadema y una corona con incrustaciones, su rostro presenta un gesto sereno y su mirada se dirige hacia Satanás (Figura 11), está vestido con una armadura completa medieval, tiene el brazo derecho levantado, empuñando una lanza crucífera pometeada que clava dentro de la boca de Satanás, representado como un monstruo antropomorfo con una segunda cara en su vientre, en los hombros y rodillas. (Figura 12). El mismo se encuentra en la parte inferior, bajo los pies del arcángel, rodeado de llamas representando el infierno. Con la mano izquierda sostiene una rodela¹⁰ que tiene inscrito las iniciales Q.S.D.¹¹ La armadura de plata se corresponde con la escultura del anterior del siglo XV. Sobre la misma lleva un faldellín de raso y una banda militar con un lazo en el hombro izquierdo.¹² En sus hombros se sujeta un manto de terciopelo rojo. Actualmnete, en su cintura, en el costado izquierdo, se encuentra el cinto resguardando una espada. En su espalda quedan sujetas un par de alas con plumas de oro, imitando alas de águila. Las plumas primarias, en su parte más inferior, se muestran adelantadas. Las mismas se encuentran en un estado de descanso, en gesto relajado.¹³



Figura 12. Imagen de Satanás.

10 Escudo de forma circular que solo cubría el pecho del guerrero.

11 *Quis situt Deus* que significa en hebreo Quien como Dios y a su vez, significa el nombre de Miguel.

12 A finales del siglo XVIII se le añadió el faldellín, la corona y la banda.

13 CIVERA, A. Real Monasterio de San Miguel. *En: Llíria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*.p.328.

4. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA. LA LOCALIDAD

4.1. LA CIUDAD DE LLÍRIA

Para entender la importancia de la figura de San Miguel se debe introducir en contexto la localidad, realizando un acercamiento sobre la historia de Lliria, para después introducir la devoción que cuenta San Miguel en la misma.

El municipio de Lliria (Figura 13) cuenta con más de 22.769 habitantes actualmente¹⁴, tiene como extensión unos 228 km² y una altitud de 187 m.s.n.m¹⁵, que se extienden sobre “El camp de Lliria” que se sitúa septentrionalmente hacia el río Túria.¹⁶

Edeta-Leiria- Laurona-Liria son los nombres que ha tenido la localidad de Lliria durante la historia.

En diferentes puntos de Lliria hay indicios en forma de objetos arqueológicos que dan a entender que en la edad de los metales estaba habitada.

Los íberos fueron la primera etnia que vivió en las tierras del Túria, llamado Tyris en latín y que se mencionaron; por primera vez; en textos escritos por Hecateo de Mileto en el 500 a.C como una tribu llamada Esetes o Edetanos posteriormente y que, según el mismo, se extendían desde Sicana, la desembocadura del Júcar hasta el norte del Ebro. Varios historiadores como Polibio de Megápolis o Plutarco de Queronea escribieron sobre los íberos o Tito Livio describió las batallas que tuvieron contra los mismos. En Edeta, los íberos estuvieron ubicados en el Cerro de San Miguel donde aún se conservan restos de sus edificaciones. Estuvieron hasta la incorporación de los romanos en tiempos de Augusto. Edeta fue quemada en el año 7 a.C, por Sertorio, un caudillo de Roma entre finales el siglo III y la mitad del s. II a.C. Hay grandes excavaciones que descubren muchísimos hallazgos de toda tipología dejados por los romanos, grandes ejemplos son las lápidas, mausoleos, monedas, mosaicos, muros y restos de edificaciones, cerámica, esculturas de mármol, etc. (Figura 14).

Debido a la decadencia del Imperio Romano, Laurona, que es como se conocía por los romanos, fue invadida por tribus de bárbaros a partir del año 453. Después, con la llegada de los musulmanes, como se puede observar en diferentes edificaciones que hoy en día que se conservan en el casco antiguo



Figura 13. Vista paronámica de Lliria.

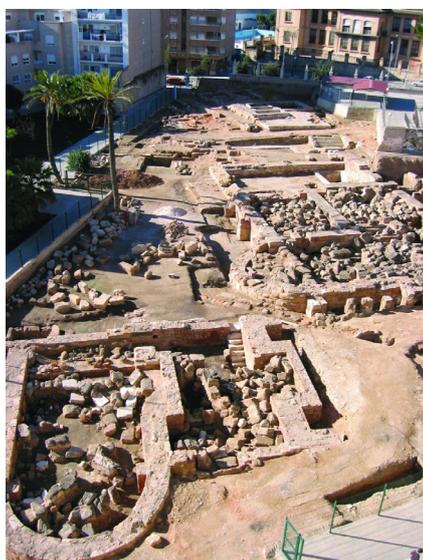


Figura 14. Restos de las termas romanas de Mura.

14 INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero*. Madrid: Secretaría de Estado de Economía y Apoyo a la Empresa. [Fecha consulta 2017/4/9]. Disponible en: <<http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2903>>

15 AGENCIA ESTATAL DE METEOROLOGÍA. *Predicción por Municipios. Lliria (València/Valencia)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente de España. [Fecha consulta 2017/4/9]. Disponible en: <<http://www.aemet.es/es/eltiempo/prediccion/municipios/lliria-id46147>>

16 LLIBRER; J.A. *El Tossal de San Miquel, geologia i significació*. En: CIVERA, A, LLIBRER, J.A, ROZALÉN, F y SÁNCHEZ, M. *Sant Miquel de Lliria*. p.10.



Figura 15. Bajada de San Miguel o "baixá".

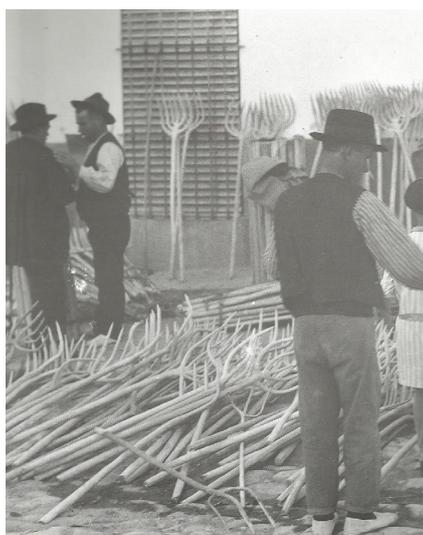


Figura 16. Puesto de venta de los cayados en Lliria.

de la localidad y en el interior de la iglesia de la Sangre, evolucionó la manera en que se construían las edificaciones haciéndolas más resistentes. Tras la tregua firmada por el Rey de Aragón y el Emir Zayén en 1238, Jaime I tuvo en su poder las tierras valencianas, como la que posteriormente sería conocida como la Villa de Lliria, como un señorío en el año 1248.

Después de esto, hubo en la ciudad numerosos acontecimientos que dieron protagonismo a la localidad como construcciones de caminos, redes viarias, varias visitas de los reyes, que llenaban de riqueza no solo a Lliria sino a los pueblos cercanos y a la propia Valencia, ya que el camino principal de tránsito de mercancías pasaba por Lliria.

El crecimiento demográfico hizo que se edificara más allá de las murallas en el siglo XV y la ampliación urbana hizo crecer a la localidad.

En el transcurso del siglo XIX sucedieron diferentes conflictos que llevaron a Lliria a perder mucho patrimonio debido a las guerras carlistas por mano de Cabrera y a la Desamortización, que, entre otras cosas, se perdió la ermita de Santa Bárbara, hoy en ruinas.

En 1887, por real decreto se considera a Lliria una ciudad.

4.2. HISTORIA DEL CULTO A SAN MIGUEL EN LLÍRIA. FESTIVIDAD Y DEVOCIÓN

La devoción de los llirianos a San Miguel ha tenido una vida muy larga. Ha sido y es una imagen muy querida, desde su íntimo culto en el Monasterio del Arcángel hasta su festividad que es vivido a día de hoy con mucha devoción (Figura 15).

La imagen de San Miguel de Lliria recibe esta devoción porque se considera milagrosa por la población, pues alberga, según sus devotos y peregrinos poderes taumáticos y terapéuticos. Su devoción tiene como origen en el momento en el que las tropas de Jaime I el 28 de septiembre de 1238 expulsaron a los musulmanes. A partir de este suceso se extendió por las tierras valencianas. El territorio que mantiene su influencia son las comarcas del Camp de Túria, los Serranos, el Alt Palància, el Camp de Morvedre, la Foia de Xiva-Bunyol, las dos Riberes y la comarca de l'Horta. Testimonios de Pascual Madoz y Teodor Llorente en 1847 y 1889 respectivamente recogían la gran cantidad de devotos que visitaban la localidad para admirar la imagen y disfrutar de la feria a su nombre.

Esta última, instituida el 1 de julio de 1446 por Juan II, era una importante fuente de ingresos para la economía rural en las que vendían excedentes agrícolas y compraban utensilios necesarios para el campo. Uno de los productos más típicos que, a día de hoy continúa siéndolo es el "gaiato llirià" o cayado lliriano (Figura 16). La fiesta se hizo patronal en el siglo XIX. Actualmente la feria se ha transformado, ya que se instaura un parque de atracciones y diferentes puestos de venta de diversas tipologías y entre ellos se conserva el lugar de venta de estos mismos cayados, también los hay de



Figura 17. Entrada al Monasterio de San Miguel.



Figura 18. Encuentro entre San Miguel y San Vicente Ferrer.



Figura 19. Vista aérea del Monasterio de San Miguel.



Figura 20. Cerámica que muestra los metros sobre el nivel del mar del Monasterio.

recuerdos de San Miguel y de diversas comidas de una larga tradición como lo son los turrone de Casinos o las almendras azucaradas.

Era costumbre realizar la romería en Llíria en grupos de familiares y amigos utilizando carros y tartanas decoradas con adornos vistosos. El ritual consistía en subir a pie,¹⁷ descansar después de la subida hasta el Monasterio, y finalmente, beber agua del pozo que se sitúa en el patio de la entrada de la iglesia (Figura 17). Una vez dentro se asistía a la misa y como agradecimiento a la imagen se encendían algunos cirios. Después de la visita, los mismos compraban diversos recuerdos para las amistades y finalmente, ya con carácter más festivo, asistían a la feria o descansaban en San Vicente mientras comían.

Actualmente el acto festivo consiste en la bajada de la imagen el 28 de septiembre desde el Monasterio. Por el camino, se cruzará con el otro patrón de Llíria, San Vicente Ferrer e irán juntos hasta la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (Figura 18).¹⁸ La imagen original se baja cada 5 años y el resto de los años se sustituye por una imagen de menor tamaño. El día 30 se sube nuevamente al Monasterio.

Han sido varios autores literarios los que trataron la figura en sus textos, como Vicent Andrés Estellés que conocía el santuario, pues realizaba peregrinajes con su familia desde Burjassot, o Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarnier o Carles Salvador, que publicó una poesía con San Miguel de Llíria como protagonista en el año 1942. Vicente Blasco Ibáñez resaltó en su cuento *La Cencerrada* la consistencia del cayado lliiriano a finales del siglo XIX.¹⁹

5. EL REAL MONASTERIO DE SAN MIGUEL

El Real Monasterio de San Miguel (Figura 19) se encuentra en la cima del monte de San Miguel, a 271 m sobre el nivel del mar (Figura 20). Este cuenta con un conjunto de edificaciones que constan de un ermitorio y una iglesia. Actualmente está siendo reformado por los numerosos daños que sufrió en una tormenta.

17 Véase Anexo página 31 figura 64.

18 Programa Oficial de la Fira i Festes Sant Miquel. Del 19 de setembre al 12 d'octubre, 1997. En: *Llibre de la Fira i Festes Sant Miquel*. pp.31-33.

19 ROZALÉN, F. Descripció dels espais: Monestir, església i espais miseístics. En: CIVERA, A, LLIBRER, J, ROZALÉN, F y SÁNCHEZ, M. *Sant Miquel de Llíria*. pp.51-56.



Figura 21. Fachada de la iglesia.

El aspecto de la fachada principal del Monasterio actual es fruto de una reforma en el año 1900, a la que se añadió una imagen de San Miguel (Figura 21). El eje principal del Monasterio es una iglesia decorada con yeserías de estilo rococó. En su interior, concretamente en el camarín, están presentes siete lienzos adheridos a sus muros y techo representando la historia de San Miguel, obra de Manuel Camarón Meliá.²⁰ Se considera bien de interés cultural desde 1983.

5.1. ESTUDIO HISTÓRICO

Jaime II el Justo, nieto de Jaume I el Conquistador, fundó el Real Monasterio para servir a Dios y dar culto a San Miguel.²¹ Gracias a un documento hallado en el mismo monasterio, reveló que éste tuvo su origen en un intento de que le perdonase Dios por el comportamiento excéntrico del Infante Don Jaime, hijo del Rey Jaime II, pues ordenó a las mujeres devotas al rey que regían el Ermitorio que rezaran por su hijo. El año de la fundación del primer ermitorio fue el 27 de abril de 1326, datos que se encuentran en los mismos documentos escritos en las Crónicas del Monasterio publicado por Luis Martí Ferrando. En el mismo se puede leer:

*<<L'Magestat d'En Jaume II
dit l'Just ynstytiu l'Eremiter d'
Sent Michael, eb devotes donnes ere-
miticades et almoynades per zon en-
carch, e subjugat als Clergues d'l'l
Vila d'Liria, e les dites donnes
constantment pregaren a Deu no
bandegés e llansés zon ira al seu
regne en castich d'l'ánima
tacada d'zon fill En Jaume>>.*

[...] *<<Deu no bandegés e llansés zon ira al seu regne en castich de l'ánima
tacada de zon fill En Jaume>>.*²²

En estos textos se pueden leer que Jaime II fundó la ermita de San Miguel en Llíria para poder evitar la furia de Dios por los actos de su hijo.

Se publicó en Barcelona de 1709 un libro dedicado a San Miguel escrito por Fray Pedro Domingo que menciona como el rey Jaume II fundó un ermi-

²⁰ Hijo de José Camarón y Bonanat, el conjunto de pinturas se inauguraron en 1807.

²¹ CIVERA, A. Descripció dels espais: Monestir, església i espais miseístics. En: CIVERA, A, LLIBRER, J, ROZALÉN, F y SÁNCHEZ, M. *Sant Miquel de Llíria*. Valencia: CAM, Obras sociales, 2006. p.25.

²² FERRANDO, L. M. *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Llíria*. Alboraya, 1974. Capítulo "Fundador, motivación y fecha de erección del Real Monasterio".



Figura 22. En muchas obras se pueden ver a las beatas que rezan a San Miguel.



Figura 23. Escudo Borbón en el interior de la iglesia.

torio en la conocida antes como “Villa de Lliria”.

Las devotas que residían anteriormente en el recinto monástico durante muchos siglos vivían como Beguinas, mujeres que no emitían ningún voto monástico y permanecían bajo dependencia de un Cura párroco (Figura 22).

Los acontecimientos más importantes después de su fundación fueron los siguientes:

Durante el reinado de Martín el Humano²³ se construyó la iglesia del beaterio, que fue el centro del resto de la edificación.

En 1406, redujo a quince el número de devotas congregadas en el Monasterio.

En 1770, cuando se realizó la reforma de la iglesia, el Monasterio recibió la salvaguarda real durante el reinado de Carlos III como se había dicho anteriormente (Figura 23).

El beaterio, desde el origen de la ermita, nunca se sometió a las autoridades eclesiásticas, lo que provocó que, durante la Desamortización de Mendizábal en el año 1836, las beatas fueron expulsadas del ermitorio y confiscaron sus bienes. Las beatas reclamaron al Gobierno, que San Miguel era un beaterio, una institución civil. Finalmente, las autoridades permitieron la vuelta al ermitorio de las mujeres religiosas y restituyeron los bienes confiscados, ya que por lo escrito anteriormente, no era una orden religiosa.

En 1975, las religiosas que habitaban el Monasterio redactaron sus propios estatutos, convirtiéndolas en una orden religiosa, con el nombre de R.R. Diocesanas de la Visitación de Nuestra Señora y de san Miguel Arcángel, pero por su escaso personal la misma permaneció pocos meses.

En ese año, se funda el santuario de las R.R. Terciarias Franciscanas de la Inmaculada de Valencia, que se establecieron en el Monasterio hasta el año 1996.

A partir de entonces, el Real Monasterio fue ocupado por una la congregación religiosa procedente de México, las religiosas de la Cruz y del Sagrado Corazón, dedicadas a la contemplación (clausura contemplativa), que permanecieron en el Monasterio hasta el 7 de enero de 2001.²⁴

La Hermandad de San Miguel de Lliria, compuesta por devotos del mismo, se fundó en abril del año 1980 y es la que actualmente se ocupa de mantener el Monasterio gracias a los mismos devotos y a diversas recolectas como boletos de lotería o por medio de su tienda de recuerdos.²⁵ La obra de estudio de este Trabajo de Final de Grado es de una colección privada de un actual devoto que trabaja para mantener el monasterio.

23 Martín I de Aragón o también conocido como Martín el Humano fue entre 1396 y 1410 rey de la Corona de Aragón.

24 MONASTERIO DE SANT MIQUEL. *El Monasterio*. Lliria: Lliria.org. [Fecha consulta 2017/4/26]. Disponible en: <<https://monasteriosantmiquel.liria.org/el-monasterio/>>

25 Ídem. Fecha consulta 2017/4/26]. Disponible en: <<https://monasteriosantmiquel.liria.org/la-hermandad/>>

Finalmente, desde una perspectiva arquitectónica, la iglesia, actualmente, es de estilo neoclásico y consta de una sola nave. La iglesia fue concluida en 1770, aunque su construcción fue pensada para el año 1756 pero por el deseo del Duque de Llíria Excmo. Sr. D. Jacobo Fitz-James Stuart III, la obra se retrasó hasta 1768. Se reconstruyó el monasterio en varias ocasiones en 1756 y 1774, el interior de la iglesia fue renovado casi en su totalidad en 1896 con motivo de la instalación de las religiosas Diocesanas de la Visitación,²⁶ que sustituyeron a las beatas un año atrás.²⁷ La reforma afectó principalmente a la parte del presbiterio.²⁸

5.2. INTERIOR DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL Y LAS OBRAS QUE SE ENCUENTRAN DENTRO

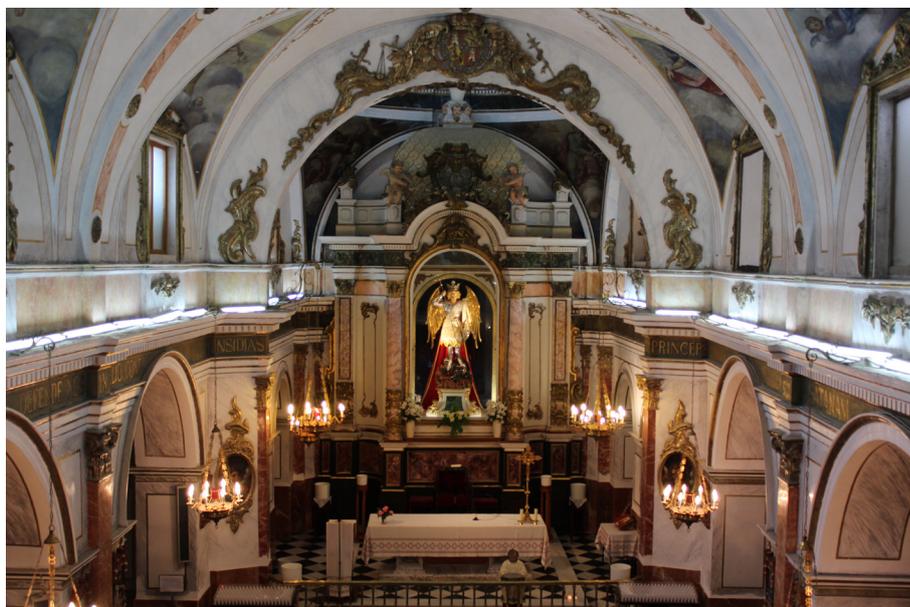


Figura 24. Interior de la iglesia.



Figura 25. Pinturas murales de ángeles músicos en los lunetos de las ventanas de autor desconocido. Siglo XVIII.

La iglesia, en su interior, consta de una nave central cubierta que llega hasta un presbiterio y a los lados, dos pasillos decorados por arcos de formateo que forman dos pasillos conectados en línea y que, en su interior, resguardan unas capillas dedicadas a diversas imágenes (Figura 24). En las ventanas se encuentran lunetos con pinturas del siglo XVIII que representan ángeles músicos (Figura 25). Esta nave central se divide en cuatro partes decoradas con arcos fajones, pilastras con sus correspondientes capiteles dorados y cornisas con molduras reticuladas y friso alrededor del perímetro de la iglesia, des-

26 BAREA, M. "Restauración de la Iglesia del Real Monasterio de Sant Miquel. En: *Llibre de la Fira i Festes Sant Miquel*. Llíria, Editorial: M.I. Ajuntament de Llíria, 1997. p.51.

27 MARTI, L. *Historia de la muy ilustre ciudad de Llíria*, Tomo II. Sociedad cultural Llíria XXI. Llíria. 1986.pp.500-501.

28 CIVERA, A. Real Monasterio de San Miguel. En: *Llíria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*. Universitat de València. 2011. P.325.



Figura 26. *San Juan Evangelista*. XVIII. José Vergara (1726-1799). Pintura mural.



Figura 27. *San Juan Bautista*. s.XVIII. José Vergara (1726-1799). Pintura mural.



Figura 28. *Apóstol Pedro*. s.XVIII. José Vergara (1726-1799). Pintura mural.



Figura 29. *Apóstol Pablo*, s.XVIII. José Vergara (1726-1799). Pintura mural.

tacando la leyenda de la última oración de la misa dedicada al Arcángel San Miguel en oro.²⁹ Tanto en el evangelio como en la epístola, se encuentran capillas laterales comunicadas entre sí, que albergan altares de orden corintio con columnas y frontón, separadas por arcos de formalete y pilastras. En el altar se encuentra un retablo de yeso adosado a la pared, en la parte superior, con la imagen de Santa Bárbara, acompañada con la palma, la torre y el ostensorio, iconografía de la misma. En el altar se encuentran las pinturas al fresco de San Juan Bautista (Figura 26) y San Juan Evangelista (Figura 27), y por último, en frente de los anteriores, se representan a los santos apóstoles Pedro (Figura 28) y Pablo (Figura 29). Cabezas de querubines se sitúan en la parte inferior de la cúpula, cumpliendo la función de ornamentar el espacio artístico.

La cúpula está decorada con pinturas murales con representaciones de querubines (Figura 30).



Figura 30. Murales de la cúpula. Autor desconocido.

En la primera capilla desde la entrada, en el lado de la Epístola de la iglesia, contiene unos lienzos adheridos al muro dedicados a la Inmaculada, pinturas que se atribuyen a Vicente Pastor realizadas en 1920, con escenas

²⁹ José Vergara Gimeno fue el pintor más destacado del siglo XVII, además del fundador de Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1768.



Figura 31. *San Vicente Ferrer*. Anónimo. Talla policromada.



Figura 32. *Santa Ana, la Virgen María, el Niño Jesús y santa María Magdalena*, Siglo XV. Vicent Macip (1475-1550).

de la Presentación de la Virgen, y en el centro, una talla de la Inmaculada.³⁰ La capilla contigua, en el centro se encuentra una talla de San Vicente Ferrer (Figura 21). En las hornacinas se pueden encontrar lienzos adheridos al muro representando escenas del Parage de la Fuente de Lliria y en el resto de las hornacinas se encuentran varias escenas representando diversos acontecimientos de la vida del santo. En la parte central de la bóveda se puede observar un medallón que contiene una pintura mural mostrando un evangelio con el lema "*TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM*".³¹

Las capillas del lado del Evangelio, en la parte inferior desde la entrada, se encuentra una tabla del siglo XV atribuida a Vicent Macip,³² dedicada a santa Ana, a la Virgen María, el Niño Jesús y santa María Magdalena (Figura 32). Las dos paredes laterales muestran la vida y la muerte de Jesucristo. En la pilastra de esta capilla, se encuentra el púlpito con un lienzo representando a San Vicente Ferrer. Las capillas siguientes se dedican a San José, a San Antonio de Padua, y seguidamente se encuentran pinturas representando los milagros de San Antonio y una imagen dedicada a la Madre de Dios de los Desamparados en la capilla más cercana del presbiterio en la zona del evangelio.³³ Algunas de estas obras permanecen con un autor desconocido por lo que se incita a nuevas investigaciones.

En los espacios a continuación del camarín; tanto en el evangelio (Figura 33) como en la epístola de la iglesia (Figura 34); anteriormente se utilizaron como almacén de utensilios usados en diferentes épocas en la iglesia. Después de una reforma, se adecuaron para poder ser usados como receptáculo de exposiciones temporales; dotando al lugar de vitrinas para exponer obras



Figura 33. Espacio museístico de la parte del evangelio donde se concentran piezas de papel y cerámica.



Figura 34. Espacio museístico de la parte de la epístola donde se concentran piezas escultóricas.

³⁰ Véase figuras 65, 66 y 67 en el Anexo página 31.

³¹ "Temed a Dios y dadle gloria" es el lema al que se le atribuye a San Vicente Ferrer iconográficamente, esta oración se suele incluir en un pergamino. Para más información véase figuras 68 y 69

³² Pintor renacentista que destacó por sus pinturas sobre tabla. Padre de Vicent Juan Macip o más conocido como Juan de Juanes, uno de los pintores más importantes del renacimiento español.

³³ Véase figuras 70,71, 72, 73, 74, 75 y 76 en el Anexo página 32.

de orfebrería, azulejería, imaginería, textiles, pergaminos, documentos y libros que pertenecen a los fondos documentales del Archivo del Real Monasterio y que todos tienen en común la imagen de San Miguel de Llíria.³⁴

En el camarín, situado detrás del presbiterio (realizado por Vicente Marzo en 1794 y 1807), arquitectónicamente, se basa en un material blanco imitando el mármol, dorado en las grecas, capiteles, basas y molduras de recuadros, arquivadas, cornisas y contiene, además, alegorías de estilo clasicista. La planta es octogonal y lo que más destaca del camarín son las pinturas de lienzo adheridas al muro que representan la historia de San Miguel. Los mismos fueron realizados en 1807 por Manuel Camarón y Meliá.

Se constituyen por siete pinturas al óleo de estilo clasicista. En los muros se pueden observar tres recuadros. La primera situada a la izquierda de la espalda de San Miguel representa el pasaje bíblico de la *Mula de Balaán* (Núm 22, 22-35) (Figura 35).³⁵ El segundo, a la derecha, representa el *Aviso angélico a San José de la partida de Egipto*. (Mt 2, 13-15) (Figura 36).³⁶ El último recuadro, que se encuentra debajo de la ventana, describe la escena de la *Oración en el huerto* (Luc 22,39-44) (Figura 37).³⁷

Figura 35. *Mula de Balaán*, 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.



Figura 36. *Aviso angélico a San José de la partida de Egipto*. 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.



Figura 37. *Oración en el huerto*, 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.



34 CIVERA, A. Descripción dels espais: Monestir, església i espais miseístics. En: CIVERA, A, LLIBRER, J, ROZALÉN, F y SÁNCHEZ, M. *Sant Miquel de Llíria*. Valencia: CAM, Obras sociales, 2006. p.45.

35 Narra cómo Balaán reconoció forzado por intervención de San Miguel (llamado el ángel del Señor) a reconocer que había pecado

36 San Miguel avisa a José en sueños para decirle que él, su madre e hijo marcharan a Egipto porque Herodes quería matar a su hijo.

37 Narra el momento en que Jesús subió a la montaña de las Oliveras y mientras hablaba con su Padre, un ángel apareció.



Figura 38. *Triunfo de San Miguel sobre los ángeles réprobos*, 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.



Figura 39. *Liberación de San Pedro por el ángel*, 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.



Figura 40. *Aparición de San Miguel frente al obispo de Manfredonia*, 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.

La bóveda del camarín contiene cuatro obras de formato triangular representando desde la izquierda de la hornacina, el pasaje del *Triunfo de San Miguel capitán de las milicias celestes sobre los ángeles réprobos capitaneados por Lucifer (Apoc 12,7-9)* (Figura 38).³⁸

La obra que se encuentra en el plemento del frente a la hornacina representa la *Liberación de San Pedro por el ángel (Act 12,6-11)* (Figura 39).³⁹ La de su derecha corresponde a la Aparición de San Miguel arcángel y revelación hecha al obispo de Manfredonia (Figura 40).⁴⁰ Y, por último, sobre la hornacina del Arcángel se puede contemplar a *San Miguel presentando un alma ante la Santísima Trinidad (Dan X-13; X-21; XII-1; Jud 9; Apoc XII-7)* (Figura 41).⁴¹

En los plafones de los muros que tienen chaflanes con motivos *a candelieri* de tipo imperio (de autor desconocido)⁴² decorando el camarín, se encuentran los cuatro emblemas que representan a San Miguel,⁴³ que son la espada y la lanza crucífera entrecruzadas por el tahalí (especie de correa de cuero usada para sostener una espada),⁴⁴ el símbolo de la Trinidad junto con las iniciales Q.S.D, la rodela y por último una banda militar junto a un cetro (bastón o vara) unido a una rama de laurel en pan de oro fino.⁴⁵



Figura 41. *San Miguel presentando un alma ante la Santísima Trinidad*, 1807. Manuel Camaron (1763-1806). Lienzo sobre muro.

38 Describe la lucha entre los ángeles y San Miguel contra Satanás y, como este último y sus ángeles caídos fueron arrojados a la tierra.

39 Describe como Pedro con la ayuda de San Miguel, escapa de la prisión, rompiendo sus cadenas.

40 Narrada en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Describe la manifestación del arcángel en el Monte Gargano, en Apulia, el 8 de mayo del año 492. Gracias a este escrito se difundió por occidente el culto a San Miguel, como se había descrito anteriormente.

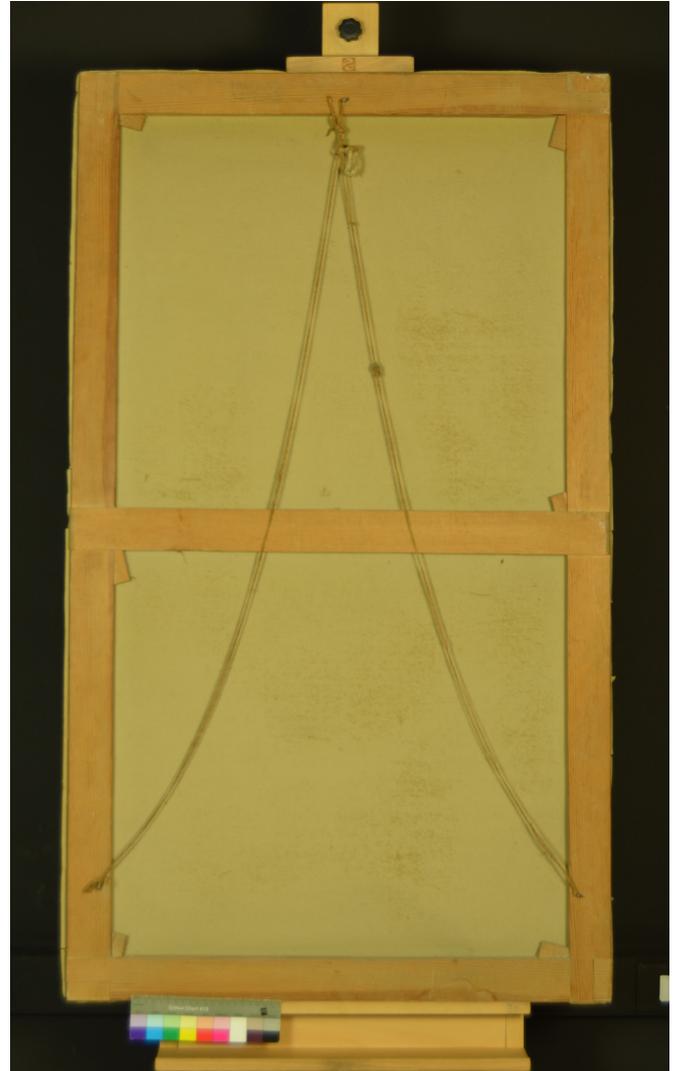
41 Representación de San Miguel en el momento de la "psicostasis" en el Juicio Final, mostrando un alma delante de la Trinidad.

42 BUCHÓN, A. M. La escultura clásica, decorativa y de restitución en época contemporánea. En: *Lliria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*. Universitat de València. 2011. p.394.

43 Para mayor información véase el Anexo página 33 figuras 77,78,79 y 80.

44 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid Instituto de España. [Fecha consulta 2017/4/5]. Disponible en: <<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=YwkaXUO>>

45 CIVERA, A. Real Monasterio de San Miguel. En: *Lliria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*. Universitat de València. 2011.pp-323-332.



Figuras 42 y 43. San Miguel de Lliria. 1941.
Fray Eugenio Silvestre. Óleo sobre lienzo.
130 × 75,2 cm. Monasterio de San Miguel,
Lliria. Anverso y reverso.

FICHA TÉCNICA

Título	San Miguel de Lliria
Autor	Fray Eugenio Silvestre
Fecha	1941
Técnica	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	130 × 75,2 cm
Temática	Religiosa
Localización	Monasterio de San Miguel



Figura 44. Fray Eugenio Silvestre.

6. ESTUDIO TÉCNICO DE LA OBRA SOBRE LIENZO

La obra se trata de un lienzo de dimensiones 130×75,2×1,7 cm cuyo autor es fray Eugenio Silvestre Taronger.⁴⁶ En pocas palabras consiste en un bastidor de formato rectangular, de temática religiosa, concretamente muestra a San Miguel de Llíria, pintado al óleo y presenta un estado de conservación malo. Fray Eugenio Silvestre Taronger (Figura 44) nació en Llíria el 16 de noviembre de 1880. Por voluntad se unió a la orden de los franciscanos a los 16 años.⁴⁷ Fue discípulo de Eduardo Soler y luego de Isidoro Garnelo en la Escuela de pintura de San Carlos el 2 de septiembre de 1904.⁴⁸ Después vivió en Roma durante unos años, volvió a España, viajó a Argentina y retornó a España nuevamente para quedarse hasta su muerte, día 22 de noviembre de 1966. Realizó numerosos encargos para particulares, entre los que se encuentra la obra de estudio de este Trabajo de Final de Grado, iglesias e instituciones durante toda su vida en los lugares citados anteriormente. Blas Silvestre Jornet⁴⁹ comenzó su carrera artística debido a fray Eugenio.⁵⁰ Gracias al estudio que se realizará, a continuación, de los materiales y técnicas de la obra ayudará a un acercamiento a su estado de conservación y finalmente, a una propuesta de intervención acorde con las necesidades de la obra.

6.1 ESTUDIO COMPOSITIVO

La obra está estructurada en tres planos, pretendiendo darle profundidad, aunque la relación de estos planos es cercana (Figura 45). Esta representación simboliza la vigilia de San Miguel sobre el Monasterio. El primer plano lo constituyen los ángeles sujetando la nube en donde se encuentra San Miguel. Más arriba se encuentra el segundo plano, separado del primero por la representación de las llamas del infierno, donde se muestra al arcángel y el último está constituido por el fondo; representando el Cielo; el nimbo de San Miguel que se expande en un haz de luz, un ángel y el Monasterio de San Miguel. Este primer plano está constituido por tres ángeles vestidos con



Figura 45. Composición de la obra.

46 En Llíria realizó las pinturas de los lunetos en la bóveda de la iglesia de Nuestra Señora de la Ascensión en Llíria mostrando a los doce apóstoles. Para más información véase Anexo p. 32 figura 81.

47 Aparece en el listado de religiosos que profesaron entre el 13 de octubre de 1898 y el 25 de junio de 1892 siendo el número 254.

48 BOTET, J, B y RUBERT, B. Cultivo de las Bellas Artes en la Provincia Seráfica de Valencia. En: *Franciscanos de Valencia. Acción Antoniana*. Valencia: Diario de Valencia, nº106, 1929. [Fecha consulta 2017/4/7]. Disponible en:

<<http://ofmval.org/40aa/20/9/06/21bellas.php> >

49 También enseñó dibujo a fray Gil Sendra y fray Jaime Martí.

50 PÉREZ-JORGE, V. Bendición e inauguración del Seminario-Colegio de Burbáguena (Teruel) En: *Valencia Seráfica*. Valencia: Boletín Interior de la Provincia Franciscana de San José de Valencia y Aragón de 6 de enero de 1967, nº 41, 1967. [Fecha consulta 2017/4/7]. Disponible en: <http://www.ofmval.org/5/05vser/2/41ene67_2.php>



Figura 46. San Miguel.



Figura 47. El Monasterio.



Figura 48. Detalle del bastidor.

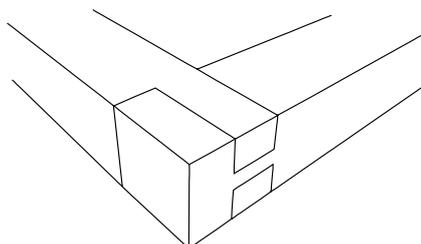


Figura 49. Diagrama del ensamble.

túnicas de color magenta para el ángel de la izquierda y azul para los ángeles de la derecha. La figura de la izquierda dirige su mirada hacia abajo, hacia su propia mano, la figura de verde y el ángel de atrás de este último miran hacia el arcángel. Los dos primeros extienden un brazo en actitud de mantener la nube que se suspende sobre el Monasterio.

En segundo plano se encuentran San Miguel y Satanás, que iconográficamente se basa en la escultura de Ponsoda al que se le añade un nimbo doble circular y dos ángeles, observando a San Miguel, vistiendo una túnica de colores muy claros, blanco para el de la izquierda y azul para el de la derecha. Silvestre presenta algunos detalles como el rosario de perlas blancas de la parte final de la lanza cruciforme, una Cruz de Caravaca que cuelga de su brazo alzado, los dos collares que porta San Miguel, la posición baja y a la izquierda del cinto e incrustaciones de piedras preciosas de la banda que llevaba anteriormente la escultura de San Miguel. El color de sus alas son rojizas con detalles dorados (Figura 46).

El tercer plano lo constituye el fondo, compuesto por representaciones de nubes en los laterales, el Monasterio que está en escorzo con el punto de fuga en la izquierda de la escena. Del mismo se puede observar la fachada de la iglesia, la cúpula de la misma y el campanario de la entrada en la izquierda de la fachada. Más alejado de la vista del espectador se encuentra el antiguo ermitorio. La propia montaña se muestra desprovista de árboles, estado del monte coetáneo a la obra (Figura 47). También están en este plano, el nimbo circular de San Miguel y un ángel vestido con una túnica magenta que dirige su mirada hacia el arcángel. Estas nubes tienen como objetivo darle a la escena mayor amplitud y mostrar el Cielo, donde residen los ángeles. El nimbo está compuesto por dos circunferencias que ilumina en diversas direcciones el fondo simbolizando rayos de luz.

6.2. ESTUDIO DE LOS MATERIALES

6.2.1. Bastidor

El bastidor tiene unas medidas de 130 cm de alto por 75,2 cm de ancho, su formato es rectangular y está construido a partir de cuatro listones de 6 cm de ancho y un grosor de 2 cm a los que se ha adherido mediante un adhesivo un travesaño de dimensiones iguales a los listones y que presentan en total seis cuñas, cuatro en los listones y dos en el travesaño, el de la izquierda está en la parte inferior del travesaño y el de la derecha en la parte superior, paralelos a los listones. Realizando un primer acercamiento a la obra se puede observar que está, hipotéticamente, constituido en madera de mobila (pino) debido a que se muestran en la veta de la madera unos anillos de crecimiento muy marcados (Figura 48). El sistema de cuñas del bastidor corresponde a un ensamble español (Figura 49), lo que permite al bastidor cierto movimiento, los listones tienen las aristas vivas menos en la parte superior del listón de

la izquierda, que, en su parte interior, hacia el lienzo, está biselado. En los extremos del travesaño hay un desnivel que mide 1,5 cm y desciende hacia el exterior en un ángulo de 5°. En la parte superior se encuentra un cáncamo o hembrilla con cabeza cerrada del que se sujeta una cuerda que bifurca en dos, sujetas a otros dos cáncamos situados en la parte inferior de los listones laterales. Se deduce que se utilizó como sistema de sujeción.

6.2.2. Lienzo



Figura 50. Soporte textil en el anverso.

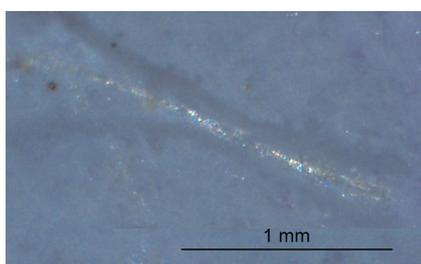


Figura 51. Fotografía de un fragmento de un hilo mediante una lupa binocular a 8x.

El soporte textil tiene como superficie total unos 132×77,2 cm y está tensado en el bastidor por medio de clavos de cabeza redonda. Está compuesto por algodón tejido con ligamento tafetán simple (1e1)⁵¹ e industrial dotándola de homogeneidad, debido a la ausencia de orillo se desconoce la dirección de la trama y la urdimbre. El tejido presenta una densidad media de 22×15 cm² (hilos verticales por hilos horizontales) dotando al textil una trama muy cerrada (Figura 50). Gracias a la información dotada a la prueba pirognóstica se obtuvieron los datos siguientes; cenizas grisáceas, humo gris, olor dulce como a papel quemado muy característico del algodón. La siguiente que se realizó fue la prueba de torsión⁵² en la que se descubrió que las fibras reaccionan en diferentes direcciones frente al calor, efectos que suelen suceder en una fibra de algodón si se expone a calor moderado. El tejido posee torsión en z en trama y urdimbre (retorcido hacia la izquierda).⁵³ Con la ayuda de un microscopio se ha podido obtener una imagen más clara de la fibra y se puede ver como corresponde a un hilo de algodón por el aspecto blanquecino y brillante (Figura 51).

6.2.3. Estrato pictórico

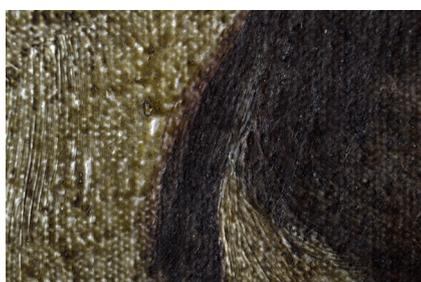


Figura 52. Detalle de la pincelada a través de una fotografía con un objetivo macro.

La capa pictórica tiene como dimensiones las mismas que presenta el bastidor, 130×15,2cm, está estructurada en tres estratos, el primero es una capa de preparación de tipo comercial, se deduce porque a partir del siglo XIX se puso de moda⁵⁴ la misma, está distribuida de manera homogénea, es muy fina y se extiende hasta los bordes; el segundo estrato es una capa pictórica compuesta por un aglutinante oleoso y pigmentos de diferentes tipologías químicas, de textura lisa, sin empastes y de grosor muy fino (Figura 52), en la parte inferior derecha se encuentra la firma del autor con la primera letra

⁵¹ Trama y urdimbre perpendiculares.

⁵² Prueba que consiste en someter a una fibra a una fuente de calor que genera en la misma un movimiento donde se puede deducir por la direccionalidad del giro el origen de la fibra.

⁵³ BAGAN, R, CAMPO, G y ORIOLS, N. *Identificació de fibres: suports tèxtils de pintures : metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. p.8. [Fecha consulta 2017/3/19]. Disponible en: <http://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/identificacio_150dpi_.pdf>

⁵⁴ GÓMEZ, M, L. *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*.p.27.



Figura 53. Detalle firma y fecha.

de su cargo eclesiástico católico, su nombre y su apellido “F. E. Silvestre” y la fecha en la que se finalizó la obra, “1941” en rojo (Figura 53) y el tercer estrato corresponde a una capa protectora de resina natural, ya que se presenta de color amarillo por toda la superficie pictórica y que se pudo confirmar a través de las fotografías con luz ultravioleta.

6.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

6.3.1. Bastidor

El bastidor presenta en algunas zonas de la parte superior ataque de insecto xilófago que se deduce, por el diámetro de los orificios, ser de *Anobium Punctatum*.⁵⁵ Estos orificios se pueden encontrar por todo el bastidor e incluyendo a una de las cuñas. El ataque sobre todo se centra en el listón derecho y en el superior, en la esquina derecha. La cuña afectada es la inferior izquierda. En zonas perimetrales del travesaño hay diversos grafismos en grafito que resultan antiguas indicaciones para la colocación del mismo (Figura 54).



Figura 54. Detalle grafismos.

6.3.2. Lienzo

Las fibras textiles se encuentran oscurecidas debido a la oxidación de la celulosa constituyente y al envejecimiento, producido por la luz ultravioleta de los rayos del Sol, por el oxígeno y por otros componentes del aire, que han llevado a la fotooxidación del soporte textil (grupos cromóforos) y que han vuelto a las fibras frágiles y quebradizas. Este oscurecimiento se observa por todo el soporte. En el reverso de la obra se pueden apreciar varias manchas (Figura 55) que pueden tener su origen en el migrado del aceite debido, posiblemente a la tipología y grosor de la capa de preparación. El principal deterioro del soporte textil se da en los bordes. En todo el perímetro de la obra se pueden encontrar diversos cortes y desgarros, algunos con pérdidas volumétricas importantes. Pero el borde inferior es el que reúne mayores daños provocados por la ausencia de sujeción. Todo este, como se ha dicho, se encuentra desprendido del bastidor, en el lado derecho esta separación llega hasta los 34,5 cm y en el izquierdo hasta los 76 cm. En la zona inferior de la izquierda del bastidor, hay restos del borde aún sujetos por los clavos abarcando hasta los 6 cm de tela. En la zona del nimbo, en la parte superior, se puede encontrar un golpe desde el reverso que ha deformado el soporte textil unos 2mm y que, en la parte del manto del ángel de la derecha, en primer plano, tiene un golpe desde el anverso también, que ha provocado el levantamiento del estrato pictórico. Se aprecia a lo ancho de la parte superior, afectando a la zona del cuerpo de San Miguel, una marca en línea recta y uniforme, fruto del doblado de la loneta de algodón, posiblemente original en el momento



Figura 55. Manchas en el anverso detalle.

⁵⁵ Orificios de 2mm que deja la carcoma común al salir de la madera una vez adulta.



Figura 56. Fotografía de fluorescencia Ultravioleta que muestra un tono azulado general, síntoma de un barniz oxidado.

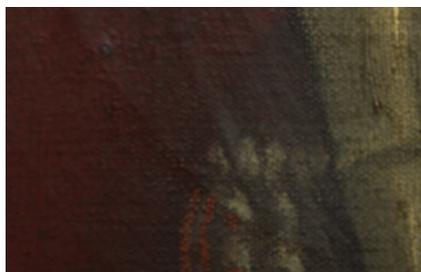


Figura 57. Detalle de los halos blanquecinos en capas de preparación comercial.



Figura 58. Laguna entre los ángeles del primer plano.



Figura 59. Detalle de los repintes que al ser posteriores a la realización de la obra muestran una fluorescencia diferente mostrándose como manchas negras.

de la venta de la misma.

6.3.3. Estrato pictórico

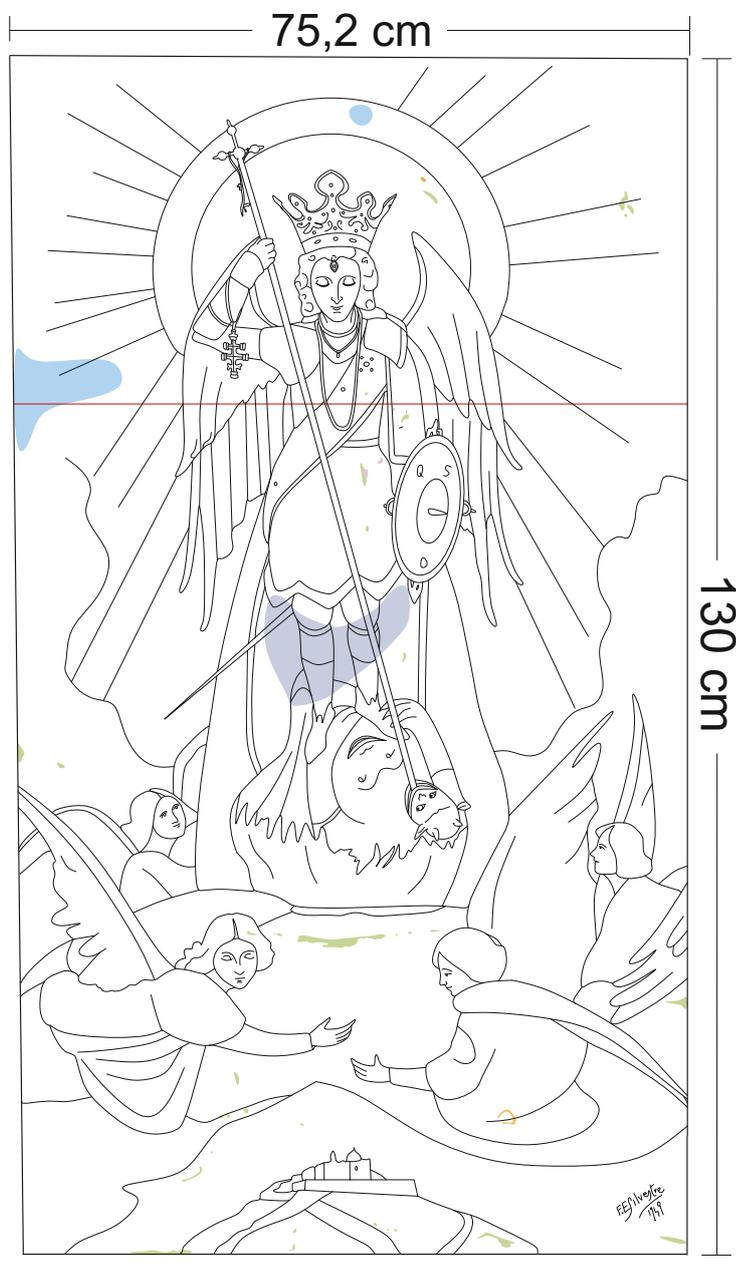
La capa pictórica, en su estrato más superficial, que corresponde al barniz, se encuentra totalmente oxidado, pues se puede observar que el mismo cubre todo el estrato pictórico de un color amarillento, como se puede observar en las fotografías con luz ultravioleta (Figura 56). En la zona interior del manto de San Miguel se puede ver el trayecto de la brocha al momento de la puesta del barniz, esto es posible observarlo a que en esta zona concreta el barniz se ha vuelto blanquecino o se ha pasmado (Figura 57). Sobre toda la superficie se puede ver una acumulación de suciedad superficial y numerosas eyecciones de insectos. El estrato pictórico presenta además diversas lagunas localizadas en puntos concretos como en las zonas perimetrales a la superficie pintada de la derecha e inferior, en varias zonas de la derecha localizadas en el fondo y la más grande en cuenta a dimensiones, se encuentra en la zona inferior a San Miguel y Satanás, entre dos de los ángeles en el primer plano (Figura 58). Como se había dicho anteriormente, el golpe situado en el ángel de la derecha, en este plano, ha dejado varias grietas que se distribuyen por la zona golpeada. Estas pérdidas abarcan aproximadamente un 15% de la superficie de la obra. “René de la Rie (1982) determinó, como parte de un estudio de fluorescencia de las capas de pinturas y barnices bajo la luz ultravioleta, la fluorescencia de una serie de pigmentos mediante espectrometría de fluorescencia [...]” Uno de estos pigmentos es el blanco de zinc⁵⁶ por lo que se puede deducir por la fluorescencia de las lagunas, que en la capa de preparación hay presencia de este pigmento, un pigmento muy utilizado en capas de preparación comercial. La ausencia de fluorescencia también es indicio de diferentes tipologías de materiales ajenos a la obra en cuanto al tiempo de deposición, como se puede ver en los repintes de las lagunas del faldón (Figura 59).⁵⁷

⁵⁶ ESPINOSA, F y RIVAS, V. *Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica. Conserva*. Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Nº 16, 2011. pp-30-31. [En línea] Fecha consulta 15/2/2017.

<http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1736.pdf>

⁵⁷ ALBA, L y GONZÁLEZ, A. *Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete. Actas del II Congreso del GEIIC*. Madrid: GE Publicaciones, 2005. [Fecha consulta 2017/2/15]. Disponible en:

<http://ge-iic.com/files/2congresoGE/El_uso_de_la_luz_ultravioleta.pdf>



Leyenda

Soporte textil

Estrato pictórico



Deformaciones



Barniz pasmado



Marcas



Golpes

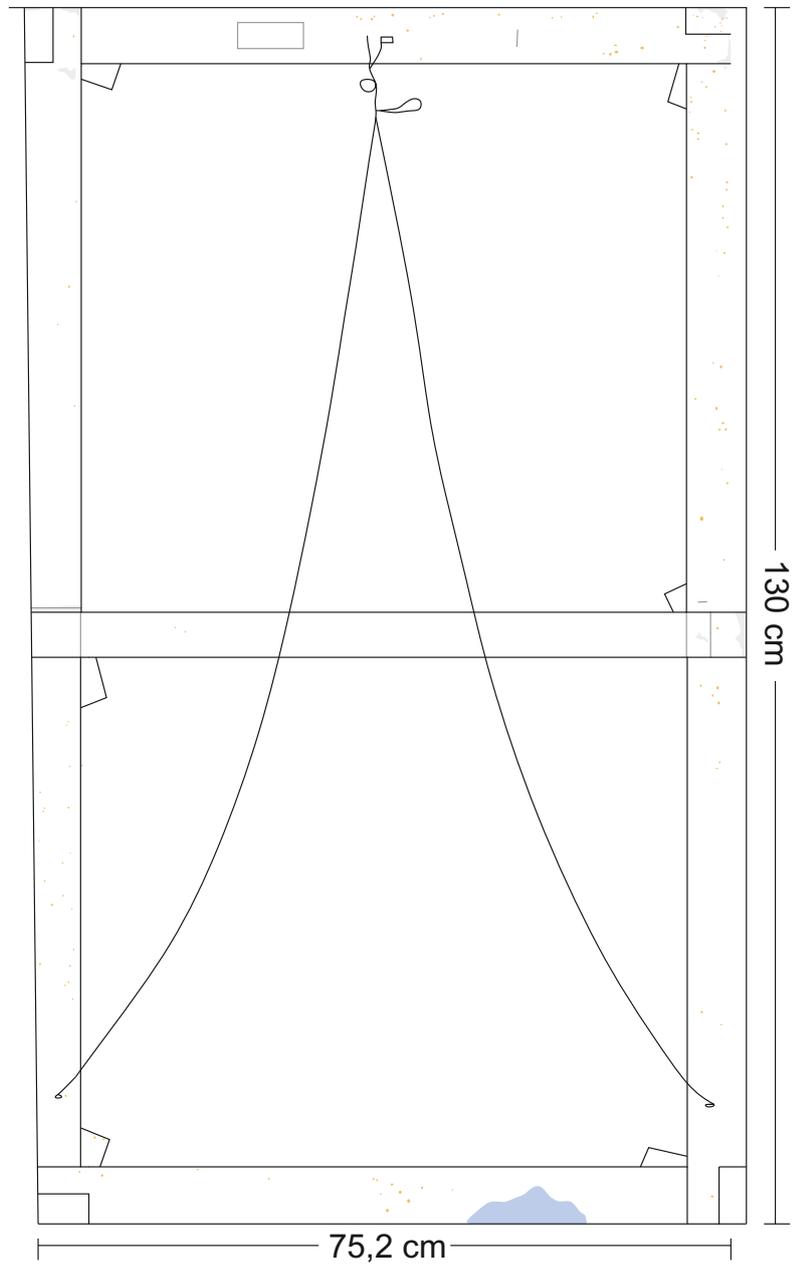


Pérdida de película pictórica



Repintes

Figura 60. Diagrama de daños del anverso.



Leyenda

- Grafismos/Inscripciones
- Humedad
- Manchas
- Xilófagos

Figura 61. Diagrama de daños del reverso.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

La propuesta de intervención que se describirá a continuación tiene como finalidad favorecer la conservación de la obra teniendo en cuenta el máximo respeto y el estado de conservación de la misma. Los criterios que se llevarán a cabo serán, por una parte, con el fin de reducir y frenar los procesos de deterioro y garantizar la estabilidad de la obra a través de la consolidación del estrato pictórico y por otro lado se llevará a cabo un proceso curativo de estos deterioros mediante el nuevo tensado del lienzo al bastidor. Dentro de este proceso último se incluirán cuestiones de carácter estético cuyo objetivo es devolver la lectura y reconstruir la escena de la obra que finalmente se realizará por medio de una limpieza de la superficie pictórica tanto superficial como la eliminación del barniz oxidado y por último, una reintegración cromáticas de las lagunas.

Esta propuesta está planteada teniendo en cuenta, siempre que se pueda, que las técnicas empleadas sean lo suficientemente distinguibles, como en la reintegración y los materiales elegidos sean reversibles. Cabe destacar que todo lo mencionado será orientativo ya que, a falta de profundizar en los materiales y en realizar la intervención, algunos aspectos pueden variar.

A continuación, se describirá la propuesta de intervención que se ha estructurado en cuatro partes seleccionadas para la obra.

Primera parte. Pruebas de solubilidad y protección de la película pictórica

Pruebas de solubilidad

Primeramente, se realizarán las pruebas de solubilidad para determinar que adhesivos poder emplear sin dañar la obra, que son la acetona, el White spirit®, el etanol, y por último, agua caliente y fría. Si en los resultados no se obtiene sensibilidad al agua se protegerá la misma con dos fragmentos de papel japonés de 90gr/cm³ y el adhesivo que se empleará será el Klucel® G (30% en agua destilada). La metodología a emplear será la regeneración del adhesivo. Antes de la colocación de la protección, se llevará a cabo la consolidación puntual empleando una solución de Plextol® B500 en agua destilada en proporción (1:1) y mediante un pincel redondo fino y de cerda suave.

Segunda parte. Proceso de refuerzo de los bordes.

Seguidamente se prepararán las bandas del reentelado de bordes, seleccionando el lino que mejor se adapte al color de la obra (si no fuera el caso se teñiría la tela) y a la densidad del tejido, después se dejará en remojo durante 24h. Una vez seco, se impermeabilizarán los bordes con el adhesivo

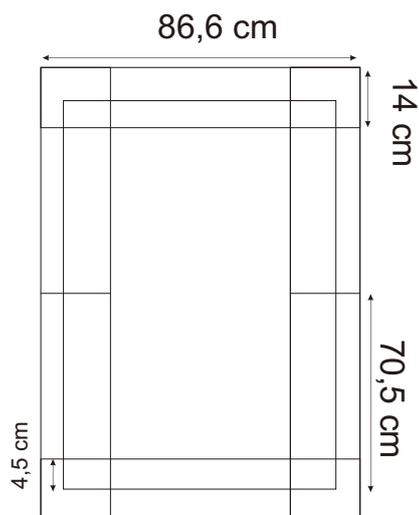


Figura 62. Croquis de las bandas.

que consta de una parte de Plextol® B500 disuelto en agua a razón de (1:3) y Klucel® G (30 gramos/litro) para aislar la tela de la humedad. Se darán dos capas dejándolas secar entre ellas. Una vez esto, se diseñará el reentelado de bordes con el sistema de encajado (Figura 62) teniendo en cuenta que invadirá 4,5 cm del reverso de la obra y para evitar marcas en el anverso, se desflecarán 0,5 cm los lados en contacto con la obra y entre los bordes. Más tarde se separará el bastidor del lienzo con cuidado de no dañar la película pictórica y, si hiciera falta, se cortaría la tela del perímetro de los clavos unos pocos milímetros. Seguidamente, se limpiará el reverso mediante brocha suave y aspiración. Después, se procederá a la colocación de las bandas para reforzar los bordes y poder realizar con mayor facilidad el posterior tensado de la obra en su bastidor. Se propone el entelado de lino por la necesidad de la obra de reforzar sus bordes pues tienen diversos faltantes de dimensiones considerables. El adhesivo que se ha elegido para el entelado es la Beva Film® por la sencillez del proceso de adhesión y por que no necesita de disolventes, que podrían comprometer tanto la tela como la película pictórica por su poco grosor.⁵⁸ Finalmente, tras cortar exactamente a la medida, se aplicará el film de adhesivo en la zona impermeabilizada. Ya que el mismo es termofusible, habrá que aplicarle calor y presión con la ayuda de una espátula caliente o una plancha, interponiendo entre el borde y la misma un film Melinex® para poder generar sus propiedades adhesivas correctamente. La obra se desprotegerá por medio de agua e hisopo una vez adheridos los bordes. Finalmente, se tensará la obra al bastidor empleando grapas galvanizadas y gamuza como estrato intermedio⁵⁹ con la ayuda de una pinza de tensión.

Tercera parte. Limpieza y desinsección del bastidor.

Limpieza del bastidor

Alternadamente se limpiará el bastidor mediante una limpieza mecánica con brocha y aspiración suave y posteriormente con agua y alcohol al 50% a través de un hisopo.

Tratamiento preventivo curativo de insectos xilófagos

Para combatir los posibles insectos xilófagos que se puedan encontrar todavía en el bastidor se aplicará mediante brocha, Xylacel Carcomas®⁶⁰ y se dejará sin intervenir durante mínimo 72h tapándolo herméticamente para

⁵⁸ GÓMEZ, M, L. *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. 2008. p.394.

⁵⁹ Para facilitar su posible eliminación y evitar desgarrar con las grapas el tejido.

⁶⁰ Sirve tanto como tratamiento preventivo como curativo contra el ataque de insectos xilófagos. El principio activo del Xylacel Carcomas® es la Permetrina, sustancia química que actúa en el sistema nervioso de los insectos y cuyos efectos son la parálisis y la muerte de los mismos.

que se realice la desinsección correctamente.

Cuarta parte. Tratamiento estético

Eliminación del barniz

Después de estabilizar el soporte textil, se comenzará la resolución del apartado estético, que, como se había mencionado anteriormente, tiene como finalidad la vuelta a la lectura colorimétrica de la obra. Para ello, primeramente, después de haber retirado el papel de protección y haber tensado en el bastidor, se realizará la eliminación del barniz oxidado pues da una imagen totalmente distorsionada de los colores originales. Se realizará el test de Cremonesi⁶¹ por los disolventes que emplea. Por la naturaleza del barniz se puede indicar que la solución que se podría emplear sería entre un WA3 hasta un WA6 (70% White spirit[®] 30% acetona hasta 40% White spirit[®] y 60% acetona)⁶². Una vez obtenida la solución idónea para retirar el barniz oxidado se realizará la limpieza. La retirada del mismo se realizará mediante hisopo por medio de movimientos circulares y siguiendo los volúmenes de la pintura. ⁶³ Después, se aplicará una primera capa de barniz aplicado a brocha.

Estucado

Con el estucado se pretende nivelar el estrato pictórico adyacente y la laguna, además de permitir que la reintegración de la misma se aplique correctamente. El estuco que se propone es en base de gelatina técnica (30% en agua) al que se añaden un 2% de Plectol[®] B500 para mejorar su plasticidad y carbonato cálcico ya que es reversible y su plasticidad y dureza son adecuados. La consistencia de la masilla deberá ser ligeramente líquida ya que el grosor del estrato pictórico original es fino. Una vez aplicado se nivelarán con ayuda de un corcho de superficie lisa y ligeramente humedecido. El sobrante o los posibles cercos se eliminarán con hisopo y agua.

⁶¹ Los disolventes que se utilizan son la acetona, el etanol y ligroína, pero en este caso se utilizará White spirit, un hidrocarburo parecido a la ligroína.

⁶² CECERE, F. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC.* Roma: Università' Degli Studi Di Roma "La Sapienza". 2003-2004. [Fecha consulta 2017/5/3]. Disponible en: <http://www.cma4ch.org/chemo/ftp/test_di_solubilita_final.pdf>

⁶³ BARROS GARCÍA, J.M. Cleaning areas: The location of tests in the cleaning of paintings. En: *Intenational journal of Conservation Science*. Rumanía: International Journal of Conservation Science, 2014, núm. 5, ISSN: 2067-8223. pp.285-293. [Fecha consulta 2017/5/7]. Disponible en: <<http://www.ijcs.uaic.ro/public/IJCS-14-26Barros.pdf>>

Reintegración cromática y barnizado

A continuación, se reintegrarán las lagunas estucadas, primeramente, con una base de acuarela a bajo tono, y luego con la misma técnica pictórica se realizará un *tratteggio* vertical, por aproximación del color. Después, se aplicará una segunda capa de barniz (Dammar disuelto en White spirit® a la proporción 1:5) mediante brocha, en la misma proporción que en la capa anterior, realizando un movimiento circular para evitar marcar con la brocha. Posteriormente, si se da el caso, se retocarán las lagunas con pigmentos al barniz (Gamblim® o Laropal® A81 y pigmentos). Finalmente, se aplicaría una capa de barniz sintético mediante compresor ya que de esta forma se crea una capa fina y permite la homogeneidad de la misma.⁶⁴

64 MATTEINI, M y MOLES, A. *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*. 2007. p.183.

8. ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN

Primeramente, para evitar la degradación prematura de la obra y poder conseguir su conservación durante el mayor tiempo posible se deben seguir las siguientes pautas, teniendo en cuenta el lugar en donde se depositará la obra. Para estas pautas, como se ha dicho anteriormente, se tiene en cuenta que la obra no estará, en la mayoría del tiempo, en una sala con medios para su correcta conservación. Por ello se han hecho estas pautas personalizadas para la obra, aunque se recomienda completamente que la misma esté en una sala con equipos de control de la humedad relativa, temperatura y luz. El almacenamiento debe ser sin exposición directa de la luz durante un periodo largo de tiempo, pues se desarrollarán, con mayor rapidez, reacciones de fotooxidación,⁶⁵ aunque puede recibir luz natural siempre que, como se ha dicho, no sea directa. Para sala controlada los parámetros deben estar entre los 100-200 lux.⁶⁶ Para la temperatura, la misma debería oscilar entre los 18° y 25° aunque puede fluctuar 5± grados centígrados. La humedad relativa debe estar entre los 40-50% de humedad pero puede variar un 5% (Valores peligrosos, más de 75% de HR y temperaturas mayores de 30°C o inferiores a 5°C).⁶⁷ Como se ha dicho anteriormente, se destaca el que no hayan fluctuaciones bruscas muy frecuentes en un corto periodo de tiempo ($\pm 20\%$ de HR o $\pm 20^\circ\text{C}$).⁶⁸ Se deberá observar la obra periódicamente para poder detectar algún signo de degradación o alteración. Para el lugar donde estará el mayor tiempo expuesta, se destacan que la obra no debe estar en contacto con el suelo, interponiendo algún material aislante por posibles filtraciones por capilaridad de la humedad, ni tiene que estar cerca de una ventana. Esta que tener algún aislante de insectos como lo son los bastidor con una tela metálica o mosquitera con una trama lo más cerrada posible y lo más hermética posible al agua. Y por último, tiene que permanecer lejos de focos de insectos xilófagos.

65 GÓMEZ, M, L. La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. 2008. pp.345-348.

66 SAN ANDRÉS, M y DE LA VIÑA, S. *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*. 2009.p.108.

67 HERRÁEZ, J, A. et al. *Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales. plan nacional de conservación preventiva*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014. [Fecha consulta 2016/12/15]. Disponible en:

<<http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dms/microsites/cultura/patrimonio/planes-nacionales/bibliografia/bibliografia-especifica/plan-conservacion-preventiva/Manual-de-seguimiento-y-an-lisis-de-condiciones-ambientales/Manual%20de%20seguimiento%20y%20an%C3%A1lisis%20de%20condiciones%20ambientales.pdf>>

68 MARTÍNEZ, M. *Aspectos conservativos del almacenaje de pintura de caballete sobre lienzo*. Trabajo de Fin de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. 2013/2014. [Fecha consulta 2017/12/15]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/49228/TFG%20Irene%20Mart%C3%ADnez%20Maeso.pdf?sequence=1>>

9. CONCLUSIONES

El desarrollo de los objetivos planteados aplicando la metodología propuesta nos permiten presentar las siguientes conclusiones:

Se ha obtenido la información necesaria para plantear una propuesta de intervención adecuada a los materiales que componen la obra y su estado de conservación. Se ha profundizado en el conocimiento de la obra de fray Eugenio Silvestre, un artista rico en producción que está presente en diferentes puntos de España y fuera de esta, e influyente en otros artistas como Blas Silvestre Jornet y que además, compartió sus conocimientos de la pintura y dibujo con otros compañeros de profesión. Se ha contextualizado el lugar donde se halla la obra y el porqué de la influencia del arcángel San Miguel en Lliria. Por lo tanto, se puede decir que la importancia de la obra objeto de estudio es por la devoción del pueblo Liriano a la figura de San Miguel más que por su valor artístico. San Miguel es poseedor de una gran devoción constante desde hace muchos años en Lliria. Debido a esta devoción a San Miguel, éste ha sido representado por artistas locales de numerosas maneras y en diferentes soportes artísticos. Se han inventariado las obras contenidas en la iglesia del Monasterio, dejando como una futura línea de investigación la atribución de algunas de las obras cuyos autores se desconocen. Respecto al estado de conservación de la obra, y una vez aplicada la metodología descrita anteriormente, se ha establecido una propuesta de intervención acorde con los principales deterioros que presenta la obra. Antes de acometer el proceso de limpieza, es imprescindible proteger y consolidar la pintura para realizar un reentelado de bordes y realizar su posterior tensado en el bastidor. Las pautas indicadas para la exposición de la obra en la iglesia mejorarán las condiciones de conservación de la misma. Se establecerán, con la colaboración del propietario y la autora de este Trabajo Final de Grado, visitas regulares para revisar el estado de conservación de la obra.

10. ANEXO



Figura 63. *Retablo de San Miguel*, comienzos del siglo XVI. Vicent Macip (1470-1551). Catedral de Valencia, Valencia.



Figura 64. *Devotos subiendo al Monasterio San Miguel*.



Figura 65. *Presentación de la Virgen María*, principios del siglo XX. Vicente Pastor.



Figura 66. *Anunciación de María*, principios del siglo XX. Vicente Pastor.



Figura 67. *Inmaculada*, último tercio del siglo XX. Autor desconocido. Sin policromía.



Figura 68. *Milagro del zapato*, principios del siglo XX. Vicente Pastor. De todo el conjunto, este lienzo es el que peor estado de conservación presenta debido posiblemente a filtraciones de agua.



Figura 69. *San Vicente Ferrer curando a un enfermo*, principios del siglo XX. Vicente Pastor.



Figura 70. *Oración del Huerto*. Autor desconocido.



Figura 71. *San José, la virgen María y Jesús*, siglo XX. Autor desconocido.



Figura 72. Fotografía en donde se pueden apreciar tanto el púlpito con un lienzo representando a San Vicente Ferrer en la parte superior, la leyenda de la última oración de la misa dedicada al Arcángel San Miguel en la parte superior y dentro de la capilla, el espacio en donde estaba la tabla de Vicent Macip pero que estos momentos está resguardado, esperando a ser restaurada.



Figura 73. *Mula que se arrollida ante el santísimo*, 1920. Lienzo atribuido a Vicente Pastor.



Figura 74. *El sermón de los peces*, 1920. Lienzo atribuido a Vicente Pastor.



Figura 75. San Antonio Padua, mediados del s. XX. Anónimo.



Figura 76. Virgen de los desamparados, s. XIX. Anónimo.



Figura 77. Emblema de la rodela.



Figura 78. Emblema de la Santísima Trinidad rodeada por las iniciales Q.S.D.



Figura 81. Vista panorámica del techo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lliria donde en los lunetos se pueden apreciar pinturas murales que tienen similitudes en el método de trabajo de la pintura de fray Eugenio Silvestre con la obra objeto de estudio como por ejemplo, el poco empaste y el poco trabajado de los volúmenes.



Figura 79. Emblema con el bastón de mando, la rama de laurel y la banda militar.



Figura 80. Emblema con el tahalí rodeando la espada y la lanza cruciforme.



Figura 82. Fotografía con luz infrarroja en donde se puede apreciar las líneas del nimbo, los pigmentos que reflejan la luz infrarroja que corresponden a los azules que se concentran en la túnica del ángel del primer plano de la derecha.

11. BIBLIOGRAFÍA

Monografías

AAVV. *Lliria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*. Valencia: Universitat de València, 2011.

CIVERA, A. LLIBRER, J, ROZALÉN, F. y SÁNCHEZ, M. *Sant Miquel de Lliria*. Valencia: CAM, Obras sociales, 2006.

FERRANDO, L.M. *Historia del Real Monasterio de San Miguel de Lliria*. Lliria: 1974. Sin paginar.

GÓMEZ, M. L. *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra, 2008.

Llibre de la Fira i Festes Sant Miquel. Lliria: M.I. Ajuntament de Lliria, 1997.

MARTI, L. *Historia de la muy ilustre ciudad de Lliria*. Tomos I, II y III. Lliria: Sociedad cultural Lliria XXI, 1986.

MATTEINI, M y MOLES, A. *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*. Florencia: Nardini, 2007.

SAN ANDRÉS, M y DE LA VIÑA, S. *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*. Madrid: Síntesis. 2009.

Consultas online

AGENCIA ESTATAL DE METEOROLOGÍA. *Predicción por Municipios. Lliria (València/Valencia)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente de España. [Fecha consulta 2017/4/9]. Disponible en: <<http://www.aemet.es/es/el tiempo/prediccion/municipios/lliria-id46147>>

ALBA, L y GONZÁLEZ, A. *Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete. Actas del II Congreso del GEIIC* Madrid: GE Publicaciones, 2005. [Fecha consulta 2017/2/15]. Disponible en: <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/El_uso_de_la_luz_ultravioleta.pdf>

BAGAN, R, CAMPO, G y ORIOLS, N. *Identificació de fibres: suports tèxtils de pintures : metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. p.8. [Fecha consulta 2017/3/19]. Disponible en: <http://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/identificacio_150dpi_.pdf>

BARROS, J.M. Cleaning areas: The location of tests in the cleaning of paintings. En: *International Journal of Conservation Science*. Rumanía: International Journal of Conservation Science, 2014, núm. 5, ISSN: 2067-8223. pp.285-293. [Fecha consulta 2017/5/7]. Disponible en: <<http://www.ijcs.uaic.ro/public/IJCS-14-26Barros.pdf>>

BOTET, J, y RUBERT, B. Cultivo de las Bellas Artes en la Provincia Seráfica de Valencia. En: *Franciscanos de Valencia. Acción Antoniana*. Valencia: Diario de Valencia, nº106, 1929. [Fecha consulta 2017/4/7]. Disponible en: <<http://ofmval.org/40aa/20/9/06/21bellas.php>>

CECERE, F. *Scelta e selezione dei solventi per la pulitura di superfici pittoriche, test alternativi al "test di Feller" nei BB.CC.* Roma: Università Degli Studi Di Roma "La Sapienza". 2003-2004. [Fecha consulta 2017/5/3]. Disponible en: <http://www.cma4ch.org/chemo/ftp/test_di_solubilita_final.pdf>

ESPINOSA, F y RIVAS, V. *Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica.* Conserva. Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Nº 16, 2011. pp-30-31. [En línea] Fecha consulta 15/2/2017. <http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1736.pdf>

JOHNSON, R.F. *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*. Woodbridge: Boydell Press, 2005. [Fecha consulta 2017/1/28]. Disponible en: <<https://books.google.es/books?id=w9CkldubfRAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

HERRÁEZ, J. A. et al. *Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales. plan nacional de conservación preventiva*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014. [Fecha consulta 2016/12/15]. Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dms/microsites/cultura/patrimonio/planes-nacionales/bibliografia/bibliografia-especifica/plan-conservacion-preventiva/Manual-de-seguimiento-y-an-lisis-de-condiciones-ambientales/Manual%20de%20seguimiento%20y%20an%C3%A1lisis%20de%20condiciones%20ambientales.pdf>>

MARTÍNEZ, M. *Aspectos conservativos del almacenaje de pintura de caballete sobre lienzo*. Trabajo de Fin de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. 2013/2014. [Fecha consulta 2017/12/15]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/49228/TFG%20Irene%20Mart%C3%ADnez%20Maeso.pdf?sequence=1>>

MUSEO DIOCESANO. *San Miguel, del románico al barroco, a través de la colección del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón*. Huesca: Museo Dioce-

sano Barbastro-Monzón. [En línea. Fecha consulta 5/3/2017] <<https://museodiocesano.es/2011/09/29/san-miguel-del-romanico-al-barroco-a-traves-de-la-coleccion-del-museo-diocesano-de-barbastro-monzon/>>

AGENCIA CATÓLICA DE INFORMACIONES. *Las oraciones de León XIII a San Miguel Arcángel por la Iglesia*. Lima: EWTN Global Catholic Network. [Fecha consulta 2017/2/15]. Disponible en: <<https://www.aciprensa.com/recursos/las-oraciones-de-leon-xiii-a-san-miguel-arcangel-por-la-iglesia-1268/>>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero*. Madrid: Secretaría de Estado de Economía y Apoyo a la Empresa. [Fecha consulta 2017/4/9]. Disponible en: <<http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2903>>

MONASTERIO DE SANT MIQUEL. *El Monasterio*. Llíria: Llíria.org. [Fecha consulta 2017/4/26]. Disponible en: <<https://monasteriosantmiquel.liria.org/el-monasterio/>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid Instituto de España. [Fecha consulta 2017/4/5]. Disponible en: <<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=YwkaXUO>>

PÉREZ-JORGE, V. Bendición e inauguración del Seminario-Colegio de Burbáguena (Teruel). En: *Valencia Seráfica*. Valencia: Boletín Interior de la Provincia Franciscana de San José de Valencia y Aragón de 6 de enero de 1967, nº 41, 1967. [Fecha consulta 2017/4/7]. Disponible en: <http://www.ofmval.org/5/05vser/2/41ene67_2.php>

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Habitación en donde se encontraba la obra. Imagen autora.

Imagen 2. Los tres arcángeles y Tobías. [Fecha consulta 19/4/2017]. <<http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp?position=1&ninv=8359&suffisso=>>

Imagen 3. El papa Gregorio. [Fecha consulta 16/4/2017]. <<https://www.britannica.com/biography/Saint-Gregory-the-Great>>

Imagen 4. Aparición de San Miguel en el Monte Gargano. [Fecha consulta 16/4/2017]. <<https://sanmiguelarcangel.files.wordpress.com/2014/03/sanmiguel-arcc3a1ngel-en-el-monte-gargano.jpg>>

Imagen 5. San Miguel pesando las almas. [Fecha consulta 16/4/2017]. <<http://blog.museunacional.cat/en/saints-michael-gabriel-and-raphael-a-legendary-iconography-2/>>

Imagen 6. El juicio de Osiris. [Fecha consulta 16/4/2017]. <<http://2.bp.blogspot.com/--Jeqv5zL2Q/UkF0BCx2SHI/AAAAAAAABB4/8EvYbxZoLgw/s1600/Osiris+judgement.jpg>>

Imagen 7. San Miguel Arcángel. Miguel Esteve. Imagen autora.

Imagen 8. San Miguel Arcángel. [Fecha consulta 16/4/2017] <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-michael-archangel/60682174-7834-4d2e-a3c9-7b1e0a952140>>

Imagen 9. San Miguel. 1410 . Escaneado de VVAA. Llíria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente. Valencia: Universitat de València, 2011

Imagen 10. San Miguel. José M.^a Ponsoda Bravo. Imagen autora.

Imagen 11. Rostro de San Miguel. Imagen autora.

Imagen 12. Satanás. Imagen autora.

Imagen 13. Vista paronámica de Llíria. [Fecha consulta 17/5/2017] <<http://espanafascinante.com/wp-content/uploads/panoramica-valencia-lliria.jpg>>

Imagen 14. Restos de las termas romanas de Mura. [Fecha consulta 20/5/2017]. <<http://www.lliria.es/sites/default/files/images/santuari-i-termes-romanes-de-mura.jpg>>

Imagen 15. Bajada de San Miguel o “baixá”. Imagen autora.

Imagen 16. Puesto de venta de los cayados en Llíria. Escaneado de San Miguel. CIVERA, A. *Llíria, el meu poble*. Hermandad de San Miguel. Llíria, 2000.

Imagen 17. Entrada al Monasterio de San Miguel. Imagen autora.

Imagen 18. Encuentro entre San Miguel y San Vicente Ferrer. Imagen autora.

Imagen 19. Vista aérea del Monasterio de San Miguel. [Fecha consulta 2017/4/23]. <<https://i.ytimg.com/vi/zb7Dj-s9-l0/maxresdefault.jpg>>

Imagen 20. Cerámica que muestra los metros sobre el nivel del mar del Monasterio. Imagen autora.

Imagen 21. Fachada de la iglesia. Fotografía de Vicente Miguel Pablo Ma-

nuel.

Imagen 22. Beatas San Miguel. Imagen autora.

Imagen 23. Escudo Borbón en el interior de la iglesia. Imagen autora.

Imagen 24. Interior de la iglesia. Fotografía de Vicente Miguel Pablo Manuel.

Imagen 25. Pinturas murales de ángeles músicos. Imagen autora.

Imagen 26. San Juan Evangelista. Imagen autora.

Imagen 27. San Juan Bautista. Imagen autora.

Imagen 28. Apóstol Pedro. Imagen autora.

Imagen 29. Apóstol Pablo. Imagen autora.

Imagen 30. Murales de la cúpula. Imagen autora.

Imagen 31. San Vicente Ferrer. Imagen autora.

Imagen 32. Santa Ana, la Virgen María, el Niño Jesús y santa María Magdalena. Escaneado de AAVV. *Lliria. Historia, geografía y arte. Nuestro pasado y presente*. Valencia: Universitat de València, 2011.

Imagen 33. Espacio museístico. Evangelio. Imagen autora.

Imagen 34. Espacio museístico. Epístola. Imagen autora.

Imagen 35. Mula de Balaán. Imagen autora.

Imagen 36. Aviso angélico a San José de la partida de Egipto. Imagen autora.

Imagen 37. Oración en el huerto, 1807. Imagen autora.

Imagen 38. Triunfo de San Miguel sobre los ángeles réprobos. Imagen autora.

Imagen 39. Liberación de San Pedro por el ángel. Imagen autora.

Imagen 40. Aparición de San Miguel frente al obispo de Manfredonia. Imagen autora. **Imagen 41.** San Miguel presentando un alma ante la Santísima Trinidad. Imagen autora.

Imagen 42. San Miguel de Lliria. Anverso. Imagen autora.

Imagen 43. Ídem. Reverso. Imagen autora.

Imagen 44. Fray Eugenio Silvestre. [Fecha consulta 25/3/2017]. Disponible en: <<http://www.colsant.quijost.com/16/80fv/7/0/05.php>>

Imagen 45. Composición de la obra.

Imagen 46. San Miguel.

Imagen 47. El Monasterio

Imagen 48. Detalle del bastidor.

Imagen 49. Diagrama del ensamble.

Imagen 50. Soporte textil en el anverso.

Imagen 51. Fotografía fibra.

Imagen 52. Detalle de la pincelada.

Imagen 53. Detalle de la firma y la fecha.

Imagen 54. Detalle de los grafismos.

Imagen 55. Detalle de las manchas en el anverso.

Imagen 56. Fotografía de fluorescencia Ultravioleta.

Imagen 57. Detalle de los halos blanquecinos.

Imagen 58. Laguna entre los ángeles del primer plano.

Imagen 59. Detalle repintes.

Imagen 60. Diagrama de daños del anverso.

Imagen 61. Diagrama de daños del reverso.

Imagen 62. Croquis de las bandas.

Imagen 63. Retablo de San Miguel. Escaneado de GÓMEZ, M. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia*. El retablo de San Miguel del maestro de Gabarda. Valencia: Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promoció Cultural, 2001.

Imagen 64. Devotos subiendo al Monasterio. Escaneado de San Miguel. CIVERA, A. *Lliria, el meu poble*. Hermandad de San Miguel. Lliria, 2000.

Imagen 65. Presentación de la Virgen María.

Imagen 66. Anunciación de María.

Imagen 67. Inmaculada.

Imagen 68. Milagro del zapato.

Imagen 69. San Vicente Ferrer curando a un enfermo.

Imagen 70. Oración del Huerto. Autor desconocido.

Imagen 71. San José, la virgen María y Jesús.

Imagen 72. Fotografía de la primera capilla del evangelio.

Imagen 73. Mula que se arrollida ante el santísimo.

Imagen 74. Antonio Padua.

Imagen 75. El sermón de los peces.

Imagen 76. San Antonio Padua.

Imagen 77. Virgen de los desamparados.

Imagen 77. Emblema de la rodela.

Imagen 78. Emblema de la Santísima Trinidad.

Imagen 79. Emblema con el bastón de mando, la rama de laurel y la banda militar.

Imagen 80. Emblema con el tahalí rodeando la espada y la lanza cruciforme.

Imagen 81. Vista panorámica del techo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lliria.

Imagen 82. Fotografía con luz infraroja.