

*Virgen del Rosario con San Miguel y
San Jerónimo: La imagen de San
Miguel Arcángel.*

Tesinanda:

Laura Ester González García
Especialidad: Pintura de Caballete

Directores:

Juana Cristina Bernal Navarro
José Antonio Madrid García

RESUMEN

El lienzo, motivo del presente estudio, *Virgen del Rosario con San Miguel y San Jerónimo*, perteneció a la Orden de Predicadores, desalojados del que fuera Convento del Pilar durante la Desamortización de Mendizábal. La obra permaneció en la actual Parroquia de Ntra. Sra. del Pilar y San Lorenzo, donde fue deteriorándose.

Intervenida en la asignatura Proyectos II, la imagen de San Miguel no fue reintegrada debido a la elevada carencia de estrato pictórico, y a la falta de fuentes gráficas que aportasen información sobre la misma.

Esta imagen se convierte en objeto de investigación, profundizándose en su análisis iconográfico: fuentes documentales, fuentes pictóricas, entorno virtual, buscado un mayor conocimiento de la imagen para a establecer una correcta propuesta de reintegración.

Finalmente, se establece una abstracción cromática en la zona del Arcángel. Este tipo de reintegración destaca los originales existentes de forma que se completa la lectura de la imagen, sin afectar a su significado.

INTRODUCCIÓN

La obra *Virgen del Rosario con San Miguel y San Jerónimo* fue intervenida para la asignatura Proyectos II donde se consolidaron los estratos pictóricos, se devolvió la planitud y se reintegraron lagunas, quedando la imagen del Arcángel sin completar; convirtiéndose en objeto de investigación.

La metodología empleada para abordar esta imagen, comenzó investigando en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo del Reino de Valencia, donde no se halló documentación relevante, debido a los hechos acaecidos durante y después de la Desamortización que contribuyeron a la desaparición de documentos referentes a obras de arte. Así mismo, el Archivo Más no conserva datos fotográficos de esta obra.

La profundización iconográfica de San Miguel lleva a la búsqueda de imágenes influyentes que permitan abordar con mayor precisión la imagen que se analiza. Acudiendo a distintas localidades y templos de la Comunidad Valenciana, y fuera de ella, como Madrid, Venecia, fotografiando modelos angélicos y lugares, que aportan los datos necesarios para comprender el original que se conserva y poder realizar una futura intervención.

Las fuentes bibliográficas: tratados, documentos de archivo, bibliografía publicada, y entorno virtual, establecen el significado y trascendencia de la figura del Arcángel, contribuyendo a la comprensión de su misión mediática para el culto.

Debido a la importancia simbólica de la imagen, se propone realizar una intervención de abstracción cromática, pues de este modo no afecta ni cambia el significado de la imagen, destacando los fragmentos originales, formándose visualmente la imagen.

OBJETIVOS

- Análisis histórico y contexto cultural de la obra.
- Realización de un análisis iconográfico comparativo.
- Búsqueda de fuentes documentales, archivos, bibliotecas, museos, entorno virtual.
- Comprensión y profundización de la figura del arcángel San Miguel.
- Realización de una propuesta de reintegración sin afectar al significado de la imagen.

ÍNDICE	Pág.
1.- El Convento del Pilar: contexto histórico	7
1.1. Orden de Predicadores en Valencia	7
1.2. Desamortización de Mendizábal	8
1.3. Tras la Desamortización	8
2.- Virgen del Rosario con San Miguel y San Jerónimo, estudio descriptivo	9
2.1. Descripción	9
2.2. Estudio iconográfico	9
2.3. Estudio estilístico	11
3.- Estudio Iconográfico de San Miguel Arcángel	14
3.1. Identificación de San Miguel	14
3.2. Jerarquía Celestial	14
3.3. Fuentes escritas y/o documentales	15
3.3.1. San Miguel en la tradición y mitología hebraica	15
Mitos hebreos	15
Antiguas escrituras	16
Nuevo Testamento	17
3.3.2. San Miguel y la Eucaristía	18
Patrono de enfermos y moribundos	18
3.3.3. Tradición popular	19
Oraciones	19
Fiestas	20
3.3.4. San Miguel en el Islam	21
3.4. Evolución iconográfica de la figura de San Miguel Arcángel	21
3.4.1. Antecedentes paganos	21
3.4.2. El caballero medieval	23
3.4.3. El modelo de Wierix	24
3.4.4. El modelo angélico de Francisco Pacheco	25
3.4.5. San Miguel de Guido Reni	26
3.4.6. La teatralidad barroca	28
3.4.7. Estudio comparativo de grabados	29
3.5. San Miguel en tierras valencianas	30
3.5.1. Extensión del culto al Primer Arcángel	30
3.5.2. Real Monasterio de San Miguel de Liria	31
3.5.3. Iglesia de San Miguel Arcángel de Burjasot	32
3.5.4. Templos y monasterios dedicados a San Miguel	33
3.6. San Miguel en la obra objeto de estudio	34
3.6.1. Estudio descriptivo	34
3.6.2. Juan de Valdés Leal y el anónimo valenciano de Pego	34
4.- Obra intervenida	38
4.1. Proceso de intervención	38
4.1.1. Estado de conservación	38
4.1.2. Estudio analítico	38
4.1.3. Estudio fotográfico	40
4.1.4. Soporte textil y bastidor	41
4.1.5. Capa pictórica	41

4.1.6. Intervención realizada	41
4.2. Propuesta de reintegración	42
4.2.1. Estudio previo	42
4.2.2. Proceso de intervención	42
4.2.3. Recreación gráfica de la abstracción cromática	43
5.- Conclusiones	44
6.- Bibliografía	45
7.- Agradecimientos	51

1. El Convento del Pilar: contexto histórico.

1.1. Orden de Predicadores en Valencia

La Orden de Predicadores¹ fue fundada por Santo Domingo de Guzmán en 1215 en Toulouse, Francia. El 22 de diciembre de 1216 recibe de Honorio III la Bula “*Religiosam Vitam*”, confirmando la Orden de Frailes Predicadores. Los primeros frailes llegados a España, bajo la guía de Fray Miguel de Fabra, se instalaron en los territorios de la antigua Corona de Aragón, en 1219. Comienza el período de la fundación de los grandes conventos, en Valencia se produce en 1238, año de la Reconquista por Jaime I. El peso de la Orden Dominicana en Valencia es de notable relevancia, muestra de ello son no sólo dos de sus grandes santos: Vicente Ferrer y Luis Bertrán, sino la importancia económica que suponía para la Corona. Se localiza en el Archivo Histórico Nacional un pliego, sin datar², en el que se especifica lo siguiente³:

“Nota de lo que ofrecen a su Majestad los Conventos de la Provincia de Aragón Orden de Predicadores en sus tres Reynos, con distinción de lo que es en Plata Labrada, Fincas que se han de vender, Vales Reales, acciones del Real Empréstito, y dinero efectivo, todo en Reales Vellón⁴”:

[...] Total de los Conventos del Reyno de Valencia 579, 011, 26.

[...] Total de los Conventos del Reyno de Aragón 434, 106, 20.

[...] Total de los Conventos del Principado de Cataluña 183, 100, Rs y 4 ms.

Total: 1196, 218, 16

[...] Los de Mallorca: 127, 276, 16

Total de los 4 Reynos: 1323, 494, 32.”

Uno de esos conventos fue el de Nuestra Señora del Pilar⁵, en cuya parroquia está ubicada la obra objeto de este estudio, fundado en 1611 por Baltasar Simón de Valterra. Gracias a una licencia concedida el mismo año se crea el convento constituido por doce religiosos, entre predicadores y confesores, cuya principal misión es la de consuelo a encarcelados, y asistencia a los enfermos del Antiguo Hospital, muy próximo al convento; además de otras tareas docentes, legales y administrativas de la Orden, cuya importancia social se evidencia en los archivos del Convento, actualmente en el Archivo del Reino de Valencia, con un gran número de autos, actas notariales, ventas de inmuebles.

Evidencia de su existencia la tenemos en el plano del Padre Tosca de 1704, señalada con el nº18; el Hospital General con el nº 65. En él se puede contemplar que la edificación estaba constituida por dos plantas, un claustro y un huerto para el aprovisionamiento de los religiosos, en cuanto a la actual Parroquia del Pilar, su campanario difiere del actual.

El edificio conventual fue obra del carmelita fray Gaspar San Martín (1574-1664); mientras que la Iglesia pasó por tres fases: en un principio se construye la primitiva de la Orden; la provisional en 1650, y finalmente la actual construida en 1659 y 1692. Se cree que siguiendo los planos de fray San Martín. La ejecución de la misma fue obra de Pedro Leonart y Pedro Do; tanto la nave del transepto como la cúpula del crucero fueron ejecutadas por Francisco Giner en 1685. La fachada, realizada en 1730 corresponde a Baltasar Pons, de un sencillo estilo barroco.

¹ Alzog, J., De la Fuente, V. “Santo Domingo de Guzmán, Orden de Predicadores”. En *Historia eclesiástica de España: ó adiciones á la historia general de la Iglesia escrita por Alzog. Volumen 2*. Barcelona: Librería Religiosa, Imprenta de Pablo Riera, 1855. pp.275-277.

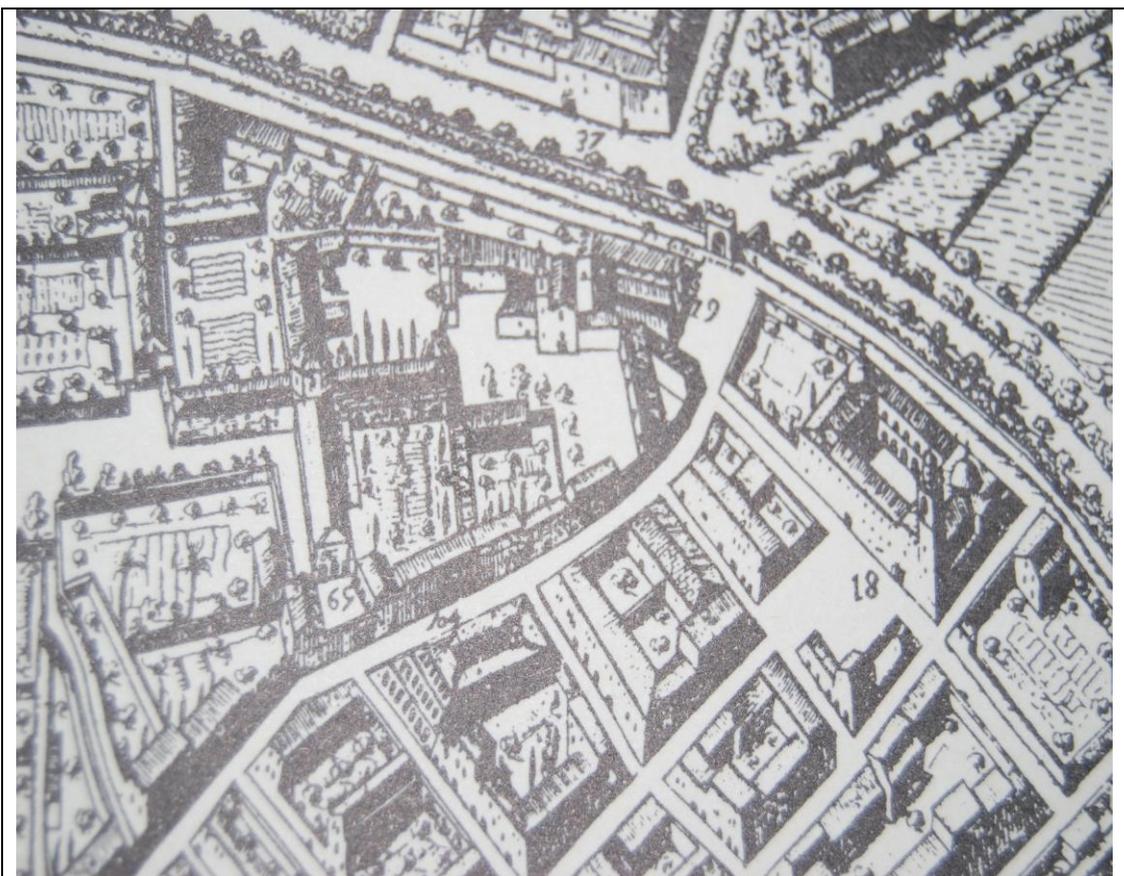
² Presumiblemente su datación pertenezca al siglo XVI, puesto que la documentación consultada se albergaba en una carpeta con otros documentos fechados a principios del siglo XVI.

³ Archivo Histórico Nacional, CLERO, Dominicos, Santo Domingo, legajo nº7480.

⁴ Chacón, N. R. “Sistema monetario español”. En *Derecho monetario*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2005, p.64.

La principal moneda entre los siglos XVI y XIX fue el real de a 8 o moneda de 8 reales, esta nació con Carlos I y desapareció bajo el nombre de 20 reales de vellón con Isabel II. Durante estos años, existieron monedas de cobre (maravedís), plata (reales) y oro (escudos).Hubo monedas de 1, 2, 4, 8 y 16 maravedís, 1/2, 1, 2, 4 y 8 reales y 1/2, 1, 2, 4 y 8 escudos. Durante el reinado de José Bonaparte (1808-1813), se mando acuñar en plata monedas con valor de 10, 20 y 40 reales de vellón (hasta entonces el real de vellón era una moneda de cuenta, no física) y en oro monedas de 80 y 320 reales, con la equivalencia de 2.5 reales de vellón = 1 real de plata, o lo que es lo mismo la moneda de 20 reales de vellón = a la antigua de 8 reales de plata.

⁵ AA.VV. “Barrio de Velluters”. En *Conocer Valencia a través de su arquitectura*. 2ª edición. Valencia: Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, 2001, p. 50.



Detalle. Plano del Padre Tosca. Convento del Pilar señalado con el nº18.

1.2. Desamortización de Mendizábal

La Desamortización pretendía convertir en bienes nacionales tanto las propiedades como los derechos que constituían el patrimonio de entidades civiles y eclesiásticas, para pasar a formar parte del pueblo⁶. Tuvo cuatro etapas, desde 1766 a 1924, siendo la de Mendizábal de 1834 a 1854; en este período el Convento del Pilar fue desalojado pasando a convertirse en Hospital Militar en el año 1843⁷. El Convento se suprime oficialmente el 6 de agosto de 1835, la última anotación en el *Libro Mayor de Gasto y Recibo* es del 23 de agosto del mismo año⁸.

1.3. Tras la Desamortización

En 1903 la parroquia de San Lorenzo es trasladada junto con su archivo a la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo, quedando la Parroquia bajo las dos advocaciones. En 1936, los milicianos republicanos incendian el interior del edificio, perdiéndose importantes obras. En 1964 se derriba el Convento debido a su mal estado de conservación, quedando únicamente una construcción aledaña a los pies de la Parroquia, conocida como Capilla del Rosario.

Actualmente esta Capilla y la fachada del templo están en proceso de rehabilitación arquitectónica.

⁶ Pons Pons, A. "La qüestió de l'urbanisme". En *La propietat a subàsta la desamortizació i els seus beneficiaris: inversió i mercat (València, 1855- 1867)*. Valencia: Universitat de València, 1991. p.196.

⁷ Archivo del Reino de Valencia, Propiedades Antiguas, legajo 190. *Relación de Conventos de ambos sexos suprimidos en esta Provincia con la aplicación que han tenido y el estado que tienen en la actualidad.*

⁸ Archivo del Reino de Valencia, Propiedades Antiguas. Libro 17, *Libro Mayor de gasto y Recibo*. Este libro hace referencia al que se perdió en la Guerra de Independencia. La última anotación es de agosto de 1835.

2. Virgen del Rosario con San Miguel y San Jerónimo, estudio descriptivo.

2.1. Descripción



Óleo sobre lienzo.
Datado en torno al siglo XVIII.
Dimensiones: 85,2 cm. de altura por 73,1 de ancho, con una profundidad de 1,5 cm.
Autor anónimo.
Temática religiosa.
Describe una escena celestial donde aparece la Virgen del Rosario en el centro con un Niño desproporcionado en sus brazos, sosteniendo el Santo Rosario, mientras que María lo sostiene en la izquierda, en la mano derecha sujeta una rosa. A la izquierda de María está San Jerónimo, aparentemente arrodillado, a sus pies descansa el león, y un libro con tintero y plumas. A la derecha de la Virgen se encuentra San Miguel Arcángel lanzando al demonio al infierno con la ayuda de su lanza.

La Virgen del Rosario con San Miguel y San Jerónimo. Siglo XVIII.
Anónimo valenciano. Iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo, Valencia.

2.2. Estudio iconográfico

La Virgen del Rosario⁹ es una advocación mariana perteneciente a la Orden de Predicadores. Según la leyenda, la Virgen se apareció a Santo Domingo de Guzmán en 1208, en el Monasterio de Proville, Francia, con el Rosario en las manos. Le enseñó a rezarlo, diciéndole que difundiera su devoción por el mundo. En el siglo XVI, San Pío V, también dominico, llevó su festividad al 7 de octubre, aniversario de la batalla de Lepanto, quedando el día consagrado a Nuestra Señora de las Victorias y más tarde al Santo Rosario.

VIRGEN DEL ROSARIO

La Virgen con el Niño está sentada en el centro de la composición sobre nubes, ocupa el lugar de *Maestas* o Majestad. Sobre su rodilla se asienta el Niño, quien mira hacia abajo y ofrece el Rosario, su Madre, en cambio mira al infinito y sostiene en su mano derecha una rosa, y en la izquierda el Rosario.

María lleva un manto azul sobre un vestido rosado, su cabeza está cubierta por un paño color ocre que rodea su cuello, mientras el Niño porta un paño púbcico. La Virgen, tiene además, calzado de color blanco¹⁰.

El nimbo de la Virgen está formado por pequeñas estrellas de color celeste con centro blanco. La estrella proviene de la letanía "María, estrella de la mañana"¹¹. El nimbo es en realidad una corona de doce estrellas, en el Apocalipsis encontramos:

⁹ López Añón, E. M. "Virgen del Rosario". En *Arte religioso en el Arciprestazgo de Nemanco (A Coruña). Siglos XVII-XX. Arte mueble*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. Departamento de Arte, 2007, p.428.

¹⁰ El tipo de calzado que presenta es muy similar a un modelo masculino de punta redondeada y tacón muy bajo (0,5 cm) cuyo ejemplar se halla en el Museo del Traje, Madrid, que data de 1740. Este pequeño detalle ayuda a centrar la datación de la obra, ya que este modelo corresponde a los primeros 50 años del XVIII, y se corrobora con la moda del calzado de punta que comenzó en los años '70.

"Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (Ap. 12, 1¹²).

La rosa que lleva la Virgen alude a la letanía "María, rosa mística"¹³ y al Rosario que llevan tanto María como el Niño. La palabra rosario etimológicamente, *rosariton*, significa *rosal, jardín de rosas*¹⁴. El rezo del mismo está compuesto por cinco misterios divididos en tres partes: Gozo, Dolor y Gloria, y su rezo se convierte en una corona de rosas a María¹⁵.

El manto azul de la Virgen simboliza su voluntad ante la obra de Dios, mientras el vestido rosado es señal de felicidad y alegría, remitiendo a la rosa, y por lo tanto, al rosario. A pesar de que la iconografía cristiana identifica los personajes sagrados con sus pies descalzos, es cierto también que desde antiguo el calzado es símbolo de libertad, demostraba autoridad, dominio y propiedad¹⁶. La Madre de Dios es pues una autoridad en el cielo.

Por encima de la Virgen, vuelan tres querubines: uno solo a la izquierda de la imagen, y dos al lado izquierdo en actitud de estar entablando conversación.

Están representados únicamente por sus cabezas sobre sus alas. Los querubines pertenecen a la jerarquía primera de la división celeste. Querubín significa "plenitud de conocimiento", y están al servicio directo e inmediato de Dios¹⁷.

Las nubes sobre las que se asienta María es una manifestación de lo divino, y representan el Cielo.

SAN JERÓNIMO

El santo que se encuentra en el lado izquierdo de la Virgen es San Jerónimo. Cardenal y Doctor de la Iglesia (340-420 d.C.) estuvo varios años en Belén como eremita, estudiando y traduciendo la Biblia sobre textos griegos, por encargo del papa San Dámaso. Es autor de la *Vulgata*, la traducción latina de la Biblia¹⁸.

San Jerónimo mira a la Virgen, mientras se sujeta la toga que le cubre parcialmente su cuerpo. La disposición de la figura es en tres cuartos, con su cabeza girada hacia el centro de la escena. La ancianidad del santo está resaltada por la calvicie, el color blanco de sus cabellos y una escueta anatomía.

Lleva una toga de un destacado rojo bermellón, que lo representa como cardenal. No lleva nimbo que le distinga como santo, muestra del realismo y naturalismo barroco que huye de la representación románica y medieval.

El libro abierto, acompañado de un tintero con plumas, ubicado en la parte inferior central de la composición, remite al estudio y traducción de los textos bíblicos.

El león dormido a sus pies es su atributo individual que alude a la fábula del león domesticado¹⁹, el cual, estando herido, se acercó cojeando al monasterio donde se encontraban Jerónimo y sus discípulos, tras lavarle y curarle, el león se quedó en el lugar. De este modo, todo aquel que se acercase al lugar, hombres y animales, era recibido y atendido, distinguiéndose los monasterios de San Jerónimo por la hospitalidad hacia los necesitados²⁰.

¹¹ AA.VV. "Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis" En *Las Letanias*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2007, p.73. Corresponde a las Letanias que se cantaban en la santa casa de Loreto desde la primera mitad del siglo XVI. Aprobadas por Sixto V (Bula "Reddituri", de 11 de julio de 1587).

¹² Juan, *Apocalipsis*, capítulo 12, 1.

¹³ AA.VV. "Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis". *Opus cit.*, p.70.

¹⁴ Castellón, T. F. *El significado de los nombres*. 6ª edición. Málaga: Editorial Sirio, 2004, p. 232.

¹⁵ Prieto, R. "El santo Rosario". En *El Santo Rosario. Una corona de rosas para orar*. Madrid: Cáritas Española, editores, 2002, p.7. El autor cita a Gregorio Rodríguez y Bernardo Velado para explicar este significado: "Rosario viene de rosas, porque es una guirnalda de oraciones trenzada amorosamente para la Virgen, Madre de Dios y de los hombres, Santa María. *Con las rosas del santo rosario te ofrezco a diario corona de amor.*"

¹⁶ Cirlot, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004, p.123.

¹⁷ De la Vorágine, S."San Miguel Arcángel". En *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, 1982, Vol. I, p.623.

¹⁸ Ferrando Roig, J. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Editorial Omega, 1950, pp.148-150.

¹⁹ De la Vorágine, S."San Jerónimo". En *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, 1982, Vol. I, p. 633.

²⁰ La principal dedicación de los dominicos del Convento del Pilar es, precisamente, su hospitalidad, al acoger a los enfermos terminales, y a su atención a reclusos; convirtiéndose este santo en ejemplo de altruismo y dedicación.

2.3. Estudio estilístico

La obra dibuja un triángulo principal formado por tres puntos clave: la Virgen en la cúspide, y San Miguel y San Jerónimo en la base. El recurso estilístico del triángulo remite a la simbología del número tres en la historia de la humanidad²¹. Etimológicamente *tres* deriva del latín *trinum* o *tiubium* siendo el primer número impar ya que se compone de la unión de tres unidades. El número tres es un número místico y espiritual. Antiguas civilizaciones, como Mesopotamia, el antiguo Egipto, Grecia y Roma, han tenido en el número tres el símbolo de lo divino y trascendente. Llegando este misticismo hasta el cristianismo donde ha continuado con la representación de Dios trino: Padre, Hijo y Espíritu Santo, la llamada Santísima Trinidad.

Es pues, esta tríada del lienzo que se estudia, una representación que se repite a lo largo de la historia del arte, donde aparece en la cúspide de la composición la Virgen María, acompañada del arcángel San Miguel, y un santo que dependerá de quien sea el destinatario de la obra. Así mismo, la advocación de María es también variable, según sea el donante o depositario de la pintura; San Miguel aparecerá a la derecha de la Virgen, ya que el Arcángel es la mano derecha del Creador, y como Madre del Mismo se situará a la derecha de María, como protector y defensor de Ella²².

Se expone un ejemplo sito en la catedral de México como muestra de la importancia de este modelo y su trascendencia, más allá de Europa. Es sabido que América estaba fuertemente influenciada no solo a nivel político sino también artístico de la llamada Madre Patria y en consecuencia del viejo continente; con las particularidades propias, indígenas y criollas, fruto de la fusión que dio la colonización. El barroco en Nueva España²³ se caracterizó por una nueva expresión dada por el pensamiento prehispánico que junto con el paso a lo Churrigueresco, la religiosidad del momento y el nuevo entorno, dió origen al barroco Novohispano.

Un excelente valuarte de este arte fue Cristóbal Villalpando, quien compartió con Juan Correa el privilegio de realizar grandes lienzos para la sacristía de la Catedral de México. En 1685 pinta la obra *La Iglesia triunfante rodeada de las Virtudes Teologales* de clara influencia rubensiana y con rasgos de la escuela de Madrid. Villalpando plasma en esta pintura la tradición más contrarreformista junto con los rasgos indígenas más representativos. En este caso la Virgen es reemplazada por una personificación de la Iglesia muy mariana engalanada con los atributos propios (mitra, edificio en la mano izquierda), y San Miguel, a la derecha, quien lleva estandarte como claro defensor y protector de la Iglesia de Cristo, vestido con armadura, casco emplumado y capa, a la izquierda se sitúa San Pedro, como cabeza de la Iglesia a quien señala. Miguel es Príncipe de la Iglesia Triunfante y San Pedro es Príncipe de la Iglesia Militante, ambos escoltan a esta personificación de la Iglesia²⁴:

*“En el sentido primario alegórico [se entiende] por San Miguel a San Pedro y a los demás Apóstoles por los ángeles. Y con razón, porque S. Miguel significa lo que es S. Pedro: ¿Quién como Dios? Y quien como Dios sino el que fue como Dios en la tierra, Vice Dios en ella, Vicario de Christo Dios y Hombre, Cabeza de todos los hombres fieles como San Miguel de todos los fieles Ángeles”.*²⁵

La similitud con el lienzo del Pilar, está en el Arcángel situado a la derecha y en la figura femenina central, esta vez la Iglesia Católica, que recuerda a María. Sin embargo, aunque se

²¹ Revilla, F. *Diccionario de Iconografía y simbología*. Madrid: Editorial Cátedra, 1999, pp. 429-430.

²² Juan, Apocalipsis, cap. 12, ver.1-7.

²³ Nueva España abarcó los territorios del Imperio Español en Norteamérica, Centroamérica, Asia y Oceanía.

²⁴ Sigaut, N. “La Tradición de estos Reinos”. En *El Colegio de Michoacán*. México, p.420.

²⁵ De Florencia, F. *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco, Indio Feligrés del Pueblo de San Bernardo, de la jurisdicción de Santa María Nativitas. Fundación del santuario, que se llama San Miguel del Milagro, de la fuente milagrosa, que debaxo de una peña mostró el Príncipe de los Ángeles, De los milagros que ha hecho el agua bendita, y el barro amasado de dicha Fuente en los que con Fé y devoción han usado de ellos para remedio de sus males. Dala á luz por orden del Ilustríssimo, y Reverendíssimo señor D. Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo digníssimo de la Puebla de los Ángeles, el PADRE FRANCISCO DE FLORENCIA, professo de la Compañía de Jesús*. Dedicada a su Ilustríssima. Con las Novenas propias del Santuario, y una práctica de ofrecerse a Dios por medio del Santo Arcángel S. Miguel en dichas Novenas. Con licencia, en Sevilla por Thomás López de Haro, año de 1692, p. 41.

trate de la Iglesia aquí representada, no deja a la vez de tratarse de la Madre de Cristo. Esto se explica por el sermón del jesuita Francisco de Florencia en la Catedral de Puebla, en 1680²⁶.

"[...] La batalla que se dio en el cielo en defensa de la Iglesia significada por aquella mujer prodigiosa, la capitanearon de una parte Luzbel con sus ángeles bandidos, y de la otra San Pedro, que fue el quasi Dios de la Iglesia Militante, que esto quiere decir Miguel, con sus ángeles apóstoles, que es argumento del enigma y ojeriza que tuvo con el Príncipe de los Apóstoles y su dignidad, con el Príncipe de los Apóstatas [...] Luzbel abatido al extremo de la ignominia perdió el ser cabeza de la Iglesia Triunfante por su soberbia y Pedro por su humildad, ensalzado a la dignidad más gloriosa ganó el ser cabeza de la Triunfante y Militante Iglesia."

Nuevamente San Miguel se sitúa a la derecha, no solo de María como Madre del Creador, sino a la derecha de la Iglesia como su defensor. No obstante, el resto de la composición difiere de la obra que se analiza; pero muestra esa constante de la que se viene hablando y que traspasa Europa, es decir la tríada de María, rodeada de San Miguel y un santo.



Detalle. *La Iglesia triunfante rodeada de las virtudes teologales*. 1685. Cristóbal Villalpando. Catedral de México

²⁶Sigaut, N. "El uso de la emblemática en un programa catedralicio". En *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, Michoacán: Editores Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal, El Colegio de Michoacán, Consejo nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, p.123: "Sermón que predicó el Padre Francisco de Florencia de la Compañía de Jesus en la santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Ángeles. A la solemne festividad del Príncipe de los Apóstoles N.P.S. Pedro a quien lo dedica y consagra, como a su milagroso bienhechor y Patrón antiguo de su casa y antepasados. El Capitán D. Gabriel Carrillo de Aranda. Alcalde ordinario de primer voto la segunda vez, de la Cesárea y Augusta Ciudad de Puebla. Con licencia de nuestros superiores. En México, por Francisco Rodríguez Lupercio. Año 1680."

Obras que utilizan la triada como composición.

TÍTULO	AUTOR	DATACIÓN	TÉCNICA	LOCALIZACIÓN
“Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel y Santa Catalina”	Jan Van Eyck.	1437	óleo sobre tabla	Gemäldegalerie, Dresde
“Asunción de la Virgen con San Miguel y San Benito”	Luca Signorelli	1480	óleo sobre tabla	Museo Metropolitano de Nueva York
“Virgen de la Victoria”	Andrea Mantegna	1496	óleo sobre tabla	Museo del Louvre, París
“Virgen María con el Niño Jesús, San José y San Miguel Arcángel”	Benvenuto Tisi Garofalo	1530-32	óleo sobre tabla	Galería Borghese, Roma.
“Virgen y el Niño con San Miguel y San Roque”	Francesco Vecellio	siglo XVI	óleo sobre tabla	Museo Jacquemart-André, París.
“Asunción de la Virgen”	Terenzio Terenzi	1606	óleo sobre lienzo	Iglesia de los Capuchinos, Roma.
“Retablo de la Inmaculada, San Miguel y San Amador”	Anónimo	siglo XVII	óleo sobre lienzo	Capilla de la Inmaculada y San Amador en la Catedral de Jaén; autor desconocido.
“Retablo de las ánimas”	Anónimo	1783	óleo sobre lienzo	Iglesia de San Juan de la Rambla en Tenerife
“Imposición del hábito a un cofrade bajo la Virgen de los Desamparados”	atribuido a José Vergara	siglo XVIII	óleo sobre lienzo	Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia.

3. Estudio iconográfico de San Miguel Arcángel

3.1. Identificación de San Miguel

San Miguel Arcángel es el primero de los ángeles, Jefe de la Milicia Celestial, Príncipe del Cielo. Miguel significa *Quien como Dios*, proviene del hebreo מִיכָאֵל (mi-já-el), fue lo que le dijo Miguel gritando al demonio al echarlo de los cielos, haciéndole ver que nadie puede equipararse al Creador²⁷:

[...] Miguel propuso a los Ángeles la grandeza del ser divino, sus infinitas perfecciones, por las cuales debía ser adorado, seruido, y amado de todas sus criaturas, diciendo: Quien como Dios? [...]

San Miguel es uno de los siete arcángeles, junto con San Gabriel y San Rafael. En la Biblia aparece tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Para el pueblo hebreo es su Protector, para la Iglesia Católica es su Defensor; en el mundo musulmán, Miguel es uno de los tres ángeles que se aparecieron a Ibrahím para anunciar el nacimiento de Isaac y Jacob.

Desde los primitivos cristianos se le venera como el Arcángel que derrotó a Satanás y sus ángeles seguidores en la gran batalla que se produjo en el Cielo, en la que Miguel demostró su fortaleza y fidelidad ante Dios, lo cual inspiró valentía al resto de ángeles que se mantuvieron fieles al Señor, y al grito de ¡Quién como Dios!, echaron a Lucifer y su ejército de tinieblas de los cielos. Desde entonces, el demonio teme a este fuerte Arcángel; y por ello la Iglesia también le nombró como guardián de los ejércitos cristianos, y protector de las almas ante poderes diabólicos. Es también quien lleva las almas ante Dios; en algunas obras aparece pesando las almas el Día del Juicio, la llamada sicostasia²⁸ influencia de la mitología egipcia.

3.2 La Jerarquía Celestial

Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*²⁹, habla de este orden celestial en una de las apariciones de San Miguel. En primer lugar existe esta jerarquía porque los ángeles no son todos iguales, sino que según su función y condición tienen establecido un lugar en el Cielo. Existen tres grupos, el primero es la *Epifanía*, a la que corresponde la categoría superior; el segundo es la *Hyperfanía*, categoría media, y la última la *Hypofanía*, que es la inferior. Esta Jerarquía es llamada también Principados Sagrados, debido a su significado etimológico: *gerar* significa sagrado, y *archos*, príncipe.

Entre los ángeles o espíritus que corresponden a la Primera Jerarquía se encuentran los *serafines*, que significa "ardiente", sienten, en efecto un gran amor a Dios; con ellos están los *querubines*, lo que significa "conocimiento", y están dotados de gran inteligencia; sobre los *tronos* Dios descansa o se apoya y viceversa, siguiendo su significado etimológico como asientos o trono. La segunda Jerarquía también está dividida en tres, según su función. En el Primer orden de esta segunda categoría, se encuentran las *dominaciones*, quienes dirigen y ordenan a los de la categoría inferior como servir a Dios. Las *virtudes* reúnen toda la voluntad necesaria para ejecutar todo aquello que requiera de una fuerza especial, ellos son quienes hacen milagros. Las *potestades* "despejan el camino" de los obstáculos que impiden realizar a las virtudes aquello ordenado por las dominaciones. En la tercera Jerarquía o Hypofanía, también hay tres grupos, el primero son los *principados* quienes protegen a una provincia en concreto. Los *arcángeles* protegen a los habitantes de un poblado, y por último están los

²⁷ García, F. "San Miguel es el Príncipe de los sabios del Cielo". En *El primer ministro de Dios San Miguel Arcángel. Consagrado a la Emperatriz de los Cielos, y de la tierra María Madre de Dios*. En Madrid: Por Iuan García Infançon, año 1684. Tratado sobre San Miguel por el jesuita Francisco García, p. 16.

²⁸ Giorgi, R. "Sicostasia". En *Ángeles y Demonios*. Barcelona: Editorial Electa, 2004, p. 217.

La sicostasia o "pesado de las almas", tiene origen antiguo: Egipto. En el Libro de los Muertos, se relata que el difunto se enfrentaba a un juicio en el que su corazón era pesado en una balanza, haciendo de contrapeso el símbolo de la diosa de la justicia Maat. Esta representación llegó a Occidente gracias al arte copto y de la Capadocia, donde los vigilantes del pesado Horus y Anubis, fueron sustituidos por el Arcángel Miguel. Es una imagen dramática cuando aparece el demonio tratando de llevarse una de las almas. En un principio esta escena estaba incluida en escenas del Juicio Final, para ser progresivamente una representación independiente y una de las más difundidas del Arcángel.

²⁹ De la Vorágine, S. "San Miguel Arcángel". En *La leyenda Dorada*, Alianza Editorial, 1982, Vol. I, p.623.

ángeles, quienes protegen a cada uno de los hombres y mujeres que habitan la Tierra, de hecho cada ser humano tiene un “ángel de la guarda”.

Boecio³⁰ y Rábano Mauro³¹ establecen una descripción del cosmos divino sobre el celeste y sobre lo terreno; representado como tres círculos encerrados a su vez sobre otro, que por espacio se ha convertido en un óvalo³². Esta descripción influye en varias descripciones de lo celeste, como es el manuscrito de la Biblioteca de París de finales del XVII, llamado Mns. Lat. 3236 donde son círculos concéntricos los que forman el Cielo.

3.3. Fuentes escritas y/o documentales

3.3.1. San Miguel en la tradición y mitología hebraica

Como en el Islam, en el mundo hebreo se considera a Miguel como uno de los ángeles anunciadores del nacimiento, en su caso, de Isaac, y de haber protegido al pueblo de Israel durante su viaje por el desierto. Se le invoca en las Sinagogas como protector; en la fiesta del Yom Kipur (día de la Expiación) la oración culmina con las palabras: “Miguel, príncipe de misericordia, reza por Israel”. En el libro del Talmud, en relación con el resto de ángeles, se le compara al sumo sacerdote con el pueblo de Israel, de la misma forma que fue el interlocutor entre Moisés y Dios en el Monte Sinaí.

- Mitos hebreos

Entre los varios mitos hebraicos que hacen mención a Miguel³³, se hace referencia a los más relevantes y que muestran la importancia del Arcángel, tanto para el pueblo hebreo, como lo será luego para el cristianismo.

En la creación del hombre³⁴ se dice que Dios le ordenó a Miguel que le trajera tierra de su santuario, en el Monte Moriá, para crear a Adán. Otra teoría dice que Dios tomó tierra del Monte Moriá, y otra de los cuatro rincones del mundo humedecida con los ríos y mares existentes. Al Monte Moriá envió a Miguel y a los cuatro rincones envió a Gabriel.

Durante la muerte de Abraham³⁵, Miguel acudió a buscar su alma, pero Abraham insistió en ver antes el mundo entero. Dios dijo a Miguel que le concediese el deseo, recorriendo los cielos en un carro tirado por un querubín, y aún así Abraham se resistía a morir. Entonces Dios envió al Ángel de la Muerte, disfrazado de un bello joven ocultando su fea realidad para que le trajese el alma del Patriarca. Abraham recibió al Ángel sospechando su identidad y pidiéndole que se mostrase tal como era, al verle Abraham se desmayó horrorizado y pidió que se volviese a poner su disfraz. La Muerte obedeció y le cogió las manos prometiéndole devolverle su juventud si iba con él. De esta forma logró sacar el alma de Abraham, Miguel la recogió en un bello pañuelo que llevó ante Dios. De ahí que Miguel sea quien presente las almas ante el Creador.

³⁰ Anicio Manlio Torcuato Severino Boeci, *Anicius Manlius Severinus Boëthius*, Roma, 480 – Pavia, 524/525; filósofo romano, su obra más famosa es *Consolatio philosophiae*, mencionada en la Edad Media como *De consolazione philosophiae*. Se trata de un diálogo entre el propio Boecio y Filosofía, personaje alegórico que se le aparece a Boecio para aclararle el problema del destino, de por qué los malvados logran recompensa y los justos no.

³¹ Rabano Mauro (ca. 776 - Maguncia, 4 de febrero de 856) escritor, filósofo y teólogo alemán. Llamado primer maestro de Alemania, gracias al notable impulso al centro cultural de Fulda; numerosos libros de ciencia religiosa y profana; y contribuyó con activo celo a la conversión de los pueblos limítrofes aún paganos.

³² Esteban Lorente, J.F. “Los Santos”. En *Tratado de Iconografía*. Madrid: Ediciones Itsmo, 1990, p. 224.

³³ Graves, R. Los mitos hebreos. Versión de Luis Echavarrí, revisión de Lucía Graves. Madrid: Editorial Alianza, 1986, donde el Arcángel Miguel aparece en los momentos más relevantes en la creación del hombre y el camino del pueblo judío; hallándose en la “Cosmología Mítica”, pp. 32-33; en la “Descripción de los monstruos primitivos”, concretamente en la lucha de Leviatán y Behemoth, pp. 44-45; en la “Rebelión de Samael”, pp.74-75; en el “Nacimiento de Caín y Abel”, pp.77-84; en “Los Hijos de Dios y los hijos de los Hombres”, pp.92-93; en el capítulo de “Abraham en Guerar” donde Miguel anuncia el nacimiento de Isaac disfrazado de árabe junto con Rafael que curaría a Abraham de la circuncisión y Gabriel destruiría la ciudad de Sodoma, p. 142, en el “Nacimiento de Isaac”, p.145; en el “Nacimiento de Esaú y Jacob”, donde Samel, el demonio, ayudó a nacer a Esaú y Miguel hizo lo mismo con Jacob, p.166; en el “Trueque del derecho de primogenitura”, pp. 170-171; y la “Violación de Diná”, p.209.

³⁴ Ibidem. “Nacimiento de Adán”. *Opus cit.*, pp.55-58.

³⁵ Ibidem. “Muerte de Abraham”. *Opus cit.*, p.169.

Una noche, Jacob estando solo fue atacado por un ente invisible que luchó con él toda esa noche, y que en la batalla este ser encogió el tendón del muslo, quedando cojo para siempre³⁶. Al amanecer, este adversario le dijo: "Déjame que me vaya que sale la aurora". Jacob le dijo: "No te dejaré si antes no me bendices". El personaje le preguntó por su nombre y a continuación siguió: "Desde hoy te llamarás Israel porque has luchado con Dios y con los hombres, y sigues invencible". Jacob al preguntarle por el nombre de él, éste le respondió: "¿No te basta con que te haya dado mi bendición?". Jacob clamó diciendo haber visto a Dios; desde entonces el lugar fue llamado Penuel. Por ello los israelitas no comen el tendón femoral del muslo de ningún animal.

Otra versión del mito dice que el adversario de Jacob fue Miguel, y que al decirle éste: "Déjame que me vaya que sale la aurora", Jacob le dijo: "¿Eres entonces un ladrón o un tahur que le temes a la aurora?". Miguel le respondió: "No, pero al amanecer, los ángeles cantamos alabanzas a Dios". Al ver la cojera de Jacob, Dios le preguntó a Miguel lo que había hecho a su hijo primogénito, Miguel le dijo: "Le he contraído un tendón en Tu honor". A lo que Dios sentenció: "Muy bien, en adelante, y hasta el final de los tiempos, tendrás que encargarte de Israel y sus descendientes. Pues el Príncipe de los Ángeles debe guardar al príncipe de los hombres, el fuego debe guardar al fuego, y la cabeza a la cabeza". Por ello Miguel es llamado el protector y abogado del pueblo de Israel. Algunos dicen que Miguel luchó con Jacob por no haber pagado los diezmos a Betel veinte años atrás; y que Jacob, arrepentido, sacrificó centenares de víctimas y nombró a su hijo Leví como sacerdote de Dios y cobrador de los diezmos.

- Antiguas Escrituras

En el *Libro de Daniel*, Dios envía a Miguel para proteger a Daniel:

*[...] "Y ahora volveré a luchar con el príncipe de Persia...Nadie me presta ayuda para esto, excepto Miguel, vuestro príncipe, mi apoyo para darme ayuda y sostenerme." [...]*³⁷

Un refrendo más de la misión de Miguel con el pueblo de Israel, el de ser su protector:

*[...] "En aquel tiempo surgirá Miguel, el gran príncipe que defiende a los hijos de tu pueblo" [...]*³⁸

En el *Éxodo*, Dios dijo a los israelitas:

*"He aquí que yo voy a enviar un ángel delante de ti, para que te guarde en el camino y te conduzca al lugar que te tengo preparado. Pórtate bien en su presencia y escucha su voz: no le seas rebelde, que no perdonara vuestras transgresiones, pues en el esta mi Nombre. si escuchas atentamente su voz y haces todo lo que yo diga, tus enemigos serán mis enemigos y tus adversarios mis adversarios. Mi ángel caminará delante de ti y te introducirá en el país de los amorreos, de los hititas, de los perizitas, de los cananeos, de los jivitas y de los jebuseos; y yo los exterminaré. No te postrarás ante sus dioses, ni les darás culto, ni imitaras su conducta; al contrario, los destruirás por completo y romperás sus estelas. Vosotros daréis culto a Yahveh, vuestro Dios"*³⁹

En el *segundo Libro de los Macabeos*, antes de comenzar cualquier batalla en defensa de la Ley y el Templo, se clamaba a San Miguel su ayuda y protección⁴⁰: San Miguel tiene la sagrada misión de llevar a buen término los designios de Dios para su pueblo escogido.

"Cuando los del Macabeo recibieron la noticia de que Lisias estaba asediando las plazas fuertes, sollozando y llorando suplicaban al Señor, junto con el pueblo, que enviara un ángel bueno para salvar a Israel. El Macabeo en persona fue el primero en empuñar las armas, luego arengó a los demás, animándolos a socorrer a sus hermanos, y a enfrentar el peligro junto con él. Se lanzaron todos animosos, y allí, cerca todavía de Jerusalén, se les apareció, al frente del ejército, un jinete

³⁶ Graves, R. « Jacob en Penuel », *Opus cit.*, pp.199-200.

³⁷ Daniel, 10, 13.

³⁸ Daniel, 12, 1.

³⁹ Éxodo, 23, 20.

⁴⁰ Segundo Libro de los Macabeos, cap. 11, 6-9.

con vestiduras blancas⁴¹, esgrimiendo armas de oro. Todos a una alabaron al Dios misericordioso, y quedaron enardecidos, dispuestos a derribar no sólo a hombres, sino a las fieras más feroces y a las murallas de hierro.”

Actualmente se sigue invocando a San Miguel como defensor de la Sinagoga y protector del pueblo de Israel contra los enemigos, recordando el capítulo 15 del Segundo Libro de los Macabeos⁴²:

“Su invocación a Dios fue la siguiente: -Señor: tú, en tiempo de Ezequías, rey de Judá, enviaste a tu ángel y exterminó a ciento ochenta y cinco mil del campamento de Senaquerib. Señor de los cielos: envíanos ahora un ángel que nos preceda sembrando un terrible pánico. Que la grandeza de tu brazo quebrante a los que han llegado blasfemando contra tu pueblo santo. Así terminó. Mientras los de Nicanor avanzaban al son de trompetas y cantos de guerra, los de Judas trabaron combate con el enemigo entre invocaciones y rezos.”

- Nuevo Testamento

Después de la muerte de Moisés, según la tradición hebrea expuesta en la epístola de Judas Tadeo⁴³, San Miguel obedeciendo a Dios esconde la tumba de Moisés, pues Satanás y la gente querían exponerla para llevar al pueblo de Israel a la idolatría.

[...] Sin embargo, cuando el arcángel Miguel pleiteaba contra el diablo y disputaba el cuerpo de Moisés, no se atrevió a insultarlo, sino que dijo: ‘¡Que el señor te castigue!’ [...]

Destacar la importancia de este Arcángel en la Nueva Alianza; aquí se convierte en protector de la Iglesia. El Arcángel de la fidelidad a Dios, no abandonó al pueblo de Israel, ni dejó de velar por la fe de la Sinagoga hasta que llegó el momento de la muerte de Jesucristo⁴⁴. El sol se ocultó y todo se llenó de tinieblas, la tierra tembló y la cortina del templo se rasgó:

“Y la cortina que cerraba el santuario del templo se partió en dos, de arriba abajo.”⁴⁵

El Obispo Jacques-Benigne Bossuet⁴⁶ cuenta que después de esto, los sacerdotes del templo escucharon dentro del edificio una voz misteriosa que repetía: “¡Salgamos de aquí!”, los ángeles abandonaron el Templo, pues Dios que lo había hecho su casa, ahora la reprobaba. San Miguel, el abogado de Israel, deja el Templo de la Antigua Alianza, ahora inútil ya que el único Salvador acababa de sacrificarse en lo alto del Gólgota. Del corazón atravesado del Cordero nacía la nueva Iglesia, el cuerpo mismo de Jesús. Desde este momento, Miguel se convierte en el primer adorador del Verbo encarnado, volviéndose el vigilante protector de la Iglesia.

⁴¹ En esta ocasión, el santo Arcángel aparece a lomos de un caballo; en pintura, y en concreto en España, este hecho no es nada frecuente, ya que la iconografía del caballo blanco está asociada al Apóstol Santiago.

⁴² Segundo Libro de los Macabeos, cap. 15, 22-25.

⁴³ Judas 1,9.

⁴⁴ García, F. “Como San Miguel es Patrón Máximo de la Iglesia”. En *El primer ministro de Dios San Miguel Arcángel. Consagrado a la Emperatriz de los Cielos, y de la tierra María Madre de Dios*. En Madrid: Por Iuan García Infanzón, año 1684. Tratado sobre San Miguel por el jesuita Francisco García, p 19.

⁴⁵ Libro de los Macabeos. cap. 15, 38.

⁴⁶ Bossuet, J. B. “Reflexiones particulares sobre el castigo de los Judíos, y sobre las Prophecías de Jesucristo, que le habían prevenido”. En *Discurso sobre la Historia Universal, para explicar la continuación de la Religión, y las mudanzas de los Imperios. Primera Parte. Desde el principio de el mundo, hasta el Imperio de Carlo Magno*. En Madrid: por la viuda de Juan García Infanzón. Año de 1728, p.74. En este tratado sobre la Religión, el Obispo Jacques-Benigne Bossuet cuenta este episodio sobre el abandono del Templo por parte de los ángeles, basándose en Flavio Josefo y Tácito.

Flavio Josefo (en griego antiguo Ἰωσήπος / Iósêpos, en hebreo neb fessoY o uhayittam rab fesoY / מתייתו בן מתייתו Matityahou, es decir, hijo de Matías), historiador judío, nació alrededor del año 37 d.C, en el seno de una familia sacerdotal de Judea ligada a la monarquía de los asmoneos.

Cornelio Tácito (Cornelius Tacitus) (c. 55 – 120) historiador, senador, cónsul y gobernador del Imperio Romano.

Se convierte a la vez en el protector de María, Madre del Salvador como lo vemos en el Apocalipsis⁴⁷:

"Una gran señal apareció en el cielo: una mujer revestida del sol, la luna bajo los pies y en la cabeza una corona de doce estrellas. Estaba encinta y gritaba de dolor en el trance del parto. Apareció otra señal en el cielo: un dragón rojo enorme, con siete cabezas y diez cuernos y siete turbantes en las cabezas. Con la cola arrastraba un tercio de los astros del cielo y los arrojaba a la tierra. El dragón estaba frente a la mujer en parto, dispuesto a devorar a la criatura en cuanto naciera. La mujer dio a luz a un hijo varón, que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro. El hijo fue arrebatado hacia Dios y hacia su trono. La mujer huyó al desierto, donde tenía un lugar preparado por Dios para sustentarla mil doscientos sesenta días. Se declaró la guerra en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; el dragón luchaba asistido de sus ángeles; pero no vencía, y perdieron su puesto en el cielo. El dragón gigante, la serpiente primitiva, llamada Diablo y Satanás, que engañaba a todo el mundo, fue arrojado a la tierra con todos sus ángeles."

3.3.2. San Miguel y la Eucaristía

La tradición eucarística dice que San Miguel preside la adoración al Señor y ofrece a Dios las oraciones de sus fieles simbolizadas por el incienso que se eleva ante el altar.

La Liturgia nos muestra a Miguel llevando el incienso y está de pie como nuestro intercesor y quien porta nuestras oraciones ante el Creador. Al comienzo de la misa, según el oficio del siglo XIX; los fieles hacían una confesión de los pecados, donde se pedía, entre varios santos, la intercesión de Miguel⁴⁸.

En las apariciones marianas que incluyen manifestaciones de San Miguel, lo muestran en su relación con la Eucaristía, la adoración a Jesús en la Consagración y a la Santísima Trinidad. Cuando en 1916 aparece el ángel por primera vez en Fátima, se arrodilla, inclina la frente en tierra y pide a los niños que recen con él:

*"Dios mío, yo creo, adoro, espero y te amo. Te pido perdón por los que no creen, no adoran, no esperan y no Te aman."*⁴⁹

- Patrono de enfermos y moribundos

Este patronazgo es el que responde al lienzo de objeto de estudio. San Miguel continúa con su misión angélica con los hombres más allá de sus vidas. Ya que no solo en la tierra defiende y protege del mal, sino que asiste de manera especial a la hora de la muerte pues su oficio es recibir y llevar las almas ante Dios. En el momento de la muerte se libra una gran batalla espiritual ya que el demonio tiene poco tiempo para apoderarse del alma⁵⁰. Es en este momento cuando San Miguel y sus ángeles están al lado del moribundo defendiéndole de las acechanzas del mal.

En el Tratado sobre *El Primer ministro de Dios San Miguel Arcángel en su Patrocinio*⁵¹, se alude a la protección de San Miguel sobre los enfermos, relatando un milagro ocurrido en el

⁴⁷ Juan 12, 1-9.

⁴⁸ AA.VV. *Oficios de la Iglesia: con la explicación de las ceremonias de la Santa Misa y notas sobre las fiestas y los salmos*. Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1853, p.43: "Yo pecador me confieso á Dios Todopoderoso, y á la Bienaventurada siempre Virgen María, al bienaventurado San Miguel Arcángel, al bienaventurado San Juan Bautista, á los santos apóstoles San Pedro y San Pablo, á todos los santos y á vos, padre, que pequé gravemente con el pensamiento, palabra y obra, por mi culpa, por mi culpa, por mi grande culpa. Por tanto ruego á la bienaventurada siempre Virgen María, al bienaventurado San Miguel Arcángel, al bienaventurado San Joan Bautista, á los santos apóstoles San Pedro y San Pablo, á todos los Santos, y á vos, padre, que roguéis por mí á Dios nuestro Señor.

⁴⁹ Zampetti, P.L. "Las apariciones preparatorias del ángel". En *Profecía de Fátima y el derrumbamiento del comunismo*. Ediciones Rialp, Madrid, 1992, p.45. Estas palabras del ángel están tomadas para este libro de *Memorias de la Hermana Lucía*, Postulaçao, 1ª edición, Fátima, 1978.

⁵⁰ Nieremberg, J.E. "De S. Miguel. Cap. XVIII". En *El Primer Ministro de Dios en su Patrocinio, San Miguel. A la Excelentísima Señora Doña Melchora Juana Sarmiento y Moctezuma, Duquesa de Atrisco, Condesa de Moctezuma, y de Tula, Viz Condesa de Ylucán, Señora de Monte-Rosano, y de la Peza*. En Murcia: Por Alexandro Diaz. Año de 1711, p. 153: "[...] se ve como está a cargo de S. Miguel presentar las almas en el Cielo, y como para esto ayuda a los que mueren en el trance de mayor aprieto, que es aquella hora, por lo qual le temen sobremanera los demonios para aquel punto. [...]".

⁵¹ Nieremberg, J.E. *Opus cit.*

Nuevo Mundo, donde un indio llamado Diego Lázaro recibe la visita de San Miguel quien le dice que en una quebrada hallarían una fuente que curaría a los enfermos. Diego temiendo no le creyesen, se guardó el secreto pero, cayó enfermo⁵²:

"[...] Pasado algún tiempo, adoleció de una enfermedad tan grave, que llegó a la muerte,[...]. Estándole velando sus padres[...], víspera de la aparición del glorioso Arcángel, a siete de mayo de 1631, como a la media noche, poco menos, repentinamente entró en el aposento un gran resplandor[...], que atemorizó a todos los presentes, y salieron huyendo a la calle, donde estuvieron un rato[...], y cesó el resplandor, hallando al enfermo, al parecer difunto, abrió los ojos, y comenzó a hablar, con tanto aliento, que todos lo tuvieron por milagro.[...]"

San Miguel se le había aparecido nuevamente y lo llevó a la fuente donde el agua le curó, ya que su enfermedad fue fruto de su "inobediencia", allí el Arcángel le dijo que con esa fuente se curarían y convertirían muchos, sobre todo aquellos con verdadera fe y arrepentimiento de pecados⁵³:

"[...] diciendo esto el Arcángel, baxò del cielo una luz de mucho mayor resplandor, sobre el lugar donde estava la fuente, y dixo San Miguel a Diego Lázaro, que era la virtud que Dios con su providencia le comunicaba para salud, y remedio de los enfermos, y necesitados[...]"

En los primeros tiempos del cristianismo no se le dio a Miguel el papel de defensor de la Iglesia, esta función se asignó a otros santos mártires: San Jorge, San Teodoro, San Demetrio o San Sergio. Al Arcángel Miguel se le asignó el cuidado de los enfermos debido a una de sus apariciones en Frigia⁵⁴, su poder como sanador angelical dejó en segundo plano su posición como jefe de la milicia celestial. La tradición cuenta que en estos primeros años, San Miguel hizo una aparición medicinal en Chairotopa, vecina a Coloseo, en donde los enfermos que se bañaron en el lugar, invocaron a la Santísima Trinidad y a San Miguel, y quedaron curados.

3.3.3. Tradición popular

- Oraciones

Las oraciones dedicadas a San Miguel reflejan la importancia mediática del Primer Arcángel del Cielo. Destacan la Oración, la Coronilla y los Gozos a San Miguel; entre otras oraciones menores de invocación y consagración.

La Oración de San Miguel tiene un origen relacionado con una visión apocalíptica⁵⁵. El 13 de octubre de 1884 el por aquel entonces papa, León XIII tuvo esta horrible visión, él mismo lo cuenta: "Vi demonios y oí sus crujidos, sus blasfemias, sus burlas. Oí la espeluznante voz de Satanás desafiando a Dios, diciendo que él podía destruir la Iglesia y llevar a todo el mundo al infierno si se le daba suficiente tiempo y poder. Satanás pidió permiso a Dios de tener cien años para poder influenciar al mundo como nunca antes había podido hacerlo". León XIII comprendió que si el demonio no lograba su propósito en esos años, padecería una derrota humillante. San Miguel apareció en esa visión y lanzó a Satanás junto con sus ángeles oscuros nuevamente a los infiernos. La oración que escribió tras lo que vio es la siguiente:

"San Miguel Arcángel, defiéndenos en la batalla. Sé nuestro amparo contra la perversidad y asechanzas del demonio. Reprímale Dios, pedimos suplicantes, y tú Príncipe de la Milicia Celestial, arroja al infierno con el divino poder a Satanás y a los otros espíritus malignos que andan dispersos por el mundo para la perdición de las almas. Amén."

En la Coronilla de San Miguel⁵⁶ se hace una gran oración al Arcángel y a cada uno de los Coros Celestiales. Su origen también está relacionado con una aparición del jefe de la milicia

⁵² Nieremberg, J.E. "De S. Miguel. Cap. XXIII". *Opus cit.* p. 205.

⁵³ *Ibidem*. "De S. Miguel. Cap. XXIII". *Opus cit.* p. 206.

⁵⁴ *Ibidem*. "De S. Miguel. Cap. XXIII". En *De la devoción y patrocinio de San Miguel, Príncipe de los Ángeles. Antiguo tutelar de los godos y protector de España. En que se proponen sus grandes Excelencias, y Títulos que ay para implorar su Patrocinio*. En Madrid, por María de Quiñones, año 1643. A costa de Francisco de Robles, Mercader de libros. Vende en su casa en la calle de Toledo. Y en Palacio. Tratado sobre la devoción y tradición popular sobre el Arcángel San Miguel por el Padre Juan Eusebio Nieremberg, de la Compañía de Jesús, p. 191.

⁵⁵ Sayes, J.A. "Ángeles y demonios". En *Teología de la Creación*. Madrid, Ediciones Palabra, 2002. p.371.

⁵⁶ Klee, V. "Les formes populaires de dévotion". En *Les plus beaux textes sur les Saints anges*. París: Nouvelles Editions Latines, 1984. pp. 140-143.

celestial. En 1751 en Portugal, la religiosa, considerada Sierva de Dios, Antonia De Astónac recibe la visita de San Miguel quien le dice que deseaba ser honrado mediante la recitación de nueve salutations. Estas plegarias corresponden a cada uno de los nueve coros de ángeles; y consiste en rezar un Padrenuestro y tres Ave Marías en honor de cada coro. Esta oración está formada por nueve salutations, cada una de ellas a cada coro angelical mediante la intercesión de San Miguel; seguidas, al igual que el resto, de un Padrenuestro y tres Ave Marías. La Coronilla sigue con un Padrenuestro a cada Arcángel: Miguel, Gabriel, Rafael y el cuarto al Ángel de la Guarda; continúa con una solemne oración a Miguel, una oración a Dios Padre, un Salve, finalizando con una oración a Dios para que nos ampare mediante el Santo Arcángel.

Los Gozos a San Miguel⁵⁷ son otra de las oraciones importantes y de alabanza que se encuentra. Relatan mediante la oración, las proezas e historia del Arcángel, para que nuevamente, por medio de él, sea salvada el alma del hombre. Un ejemplo es aquel que alude a la derrota del demonio:

“Pues en la Corte del cielo gozáis de tan altos dones. Dad a nuestros corazones, Miguel Arcángel, consuelo. De la Escuadra Celestial Sois el primer Coronel, que al atrevido Luzbel, venciste en guerra campal, echando al fuego infernal su rabia y su furioso anhelo. Dad a nuestros corazones, Miguel Arcángel, consuelo. [...]”

- Fiestas

En *La Leyenda Dorada*⁵⁸, De la Vorágine inicia el texto con el significado de su nombre y la misión del mismo; con referencia a la fiesta que se celebra en honor al arcángel, dice que recibe cuatro nombres diferentes: Aparición, Victoria, Dedicación y Conmemoración⁵⁹.

Las *apariciones* de San Miguel son muchas, destaca las más importantes. La primera de ellas sucedió en el Monte Gárgano, cerca de la ciudad de Siponto. Allí un hombre llamado Gárgano tenía varios rebaños de ovejas y bueyes; un día un buey se escapó de la manada y lo encontraron en una cueva del Monte Gárgano. Su dueño indignado disparó una flecha envenenada al animal, pero en pleno vuelo ésta se volvió e hirió al arquero. Ante este hecho rezaron durante tres días a Dios para encontrar una explicación. San Miguel se apareció al obispo diciendo que fue él quien descarrió al buey e hirió al dueño, pues él protegía el lugar.

La segunda aparición ocurrió en el año 710 en Abranches, su obispo recibió de San Miguel el deseo de que se le construyera un templo en su honor en un lugar llamado Tumba; que allí unos ladrones habían escondido un toro en una cueva, que lo buscasen y en ese sitio se levantaría el templo, cuyas dimensiones ya las había marcado el toro dejando sus huellas en el lugar. Durante la edificación se produjeron milagros obrados por el arcángel; su fiesta se celebra el 16 de octubre en el lugar, un templo en lo alto de un monte el cual emerge a manera de islote en el mar.

La tercera aparición tuvo lugar en Roma. La ciudad estaba sufriendo una larga peste que terminaba con la población, en una ocasión el papa, por aquel entonces, San Gregorio, organizó una procesión por las calles para implorar la ayuda del Altísimo, al pasar por la fortaleza llamada entonces, castillo de Adriano, vió en lo alto de la edificación la figura de un ángel que limpiaba su espada llena de sangre. El papa comprendió que era una señal de que la peste había finalizado. El papa mandó construir una iglesia en este castillo en honor al Santo Ángel; y la fortaleza antes llamada Castello di Adriano, pasó a llamarse Castello di Santangelo, nombre que actualmente se sigue utilizando.

⁵⁷ Claret. A.M. "Excelencias y novena del Glorioso Príncipe San Miguel". En *Colección de opúsculos*. Barcelona: Librería Religiosa. Imprenta de Pablo Riera, 1860. pp. 233-235.

⁵⁸ Jacobo o Santiago de la Vorágine, arzobispo de Génova, escribe a mediados del siglo XIII la *Legenda Sanctorum* (vidas de santos) conocida como *Leyenda Dorada*. Libro que recoge una compilación de la vida de 180 mártires y santos. Carece de documentación histórica, lo que pretende es ser una lectura moralizante y didáctica. Tuvo gran influencia en la iconografía de los santos que se inspiraban en los relatos del libro.

⁵⁹ De la Vorágine, J. "San Miguel Arcángel". En: *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. pp. 620-630.

La cuarta aparición consiste en el esclarecimiento de la jerarquía celestial, la cual ya se ha descrito, y el porqué debemos de adorar a estos seres angelicales. La quinta aparición tuvo lugar cerca de Constantinopla. Allí, en la antigüedad se daba culto a Vesta, pero su templo fue reemplazado por otro dedicado al Arcángel, conociéndose el lugar ahora como Michalion. En este templo Miguel hizo uno de sus milagros: un hombre llamado Aquilino, cayó gravemente enfermo, todo lo que ingería, alimentos y medicinas, lo vomitaba al instante. El enfermo, apunto ya de morir, pidió que lo llevaran a la iglesia de San Miguel. Allí el santo ángel se le apareció y le dijo: "Manda que te preparen una mezcla de miel, vino y pimienta, rocía con ella la comida que te den y, si así lo haces, quedarás enteramente sano." Aquilino así lo hizo y al cabo de poco tiempo quedó completamente curado.

El otro nombre con el que se conoce a la fiesta de San Miguel es el de *Victoria*. Esto es debido a que muchas batallas se ganaron por la mediación del Arcángel. La primera de ellas, ocurrió al poco tiempo de su aparición en el Monte Gárgano; fue el triunfo mediante la intercesión de San Miguel de los sipontinos sobre los napolitanos, por entonces paganos. En segundo lugar, Santiago de la Vorágine, recuerda la batalla que tuvo San Miguel y su ejército de ángeles en la que derrotaron al demonio. En tercer lugar, hace referencia a las batallas diarias que tienen los ángeles con los demonios evitando que nos tiente en nuestra vida terrena. La última batalla que nombra es la que tendrá el Santo Arcángel al final de los tiempos contra el Anticristo, al cual vencerá gloriosamente. San Miguel tiene, pues un gran protagonismo por su magnánima misión: vencer el mal al principio y final de los tiempos.

Se da el nombre de *Dedicación* a su fiesta debido a que Miguel reveló que en este día, 8 de mayo, se dedicó el templo en el Monte Gárgano a su protección. Coincidiendo este día con la victoria de los sipontinos sobre los napolitanos.

El último nombre es el *Conmemoración*, ya que en ella se honra y venera no sólo a San Miguel, sino también a todos los ángeles; pues ellos protegen a los hombres y mujeres siendo guardianes y servidores, son además hermanos y conciudadanos.

3.3.4. San Miguel en el Islam

En el mundo musulmán Miguel es llamado Mījā'īl o Mijal (مِيخَائِيل); en el libro del Corán se le menciona una vez: azora⁶⁰ 2.98⁶¹. En la 11.72⁶² se dice que era uno de los tres ángeles que visitaron a Ibrahim para anunciarle el nacimiento de Isaac y Jacob. En el Corán y literatura islámica se nombra a los siguientes ángeles: Mijail, Izrail, Israfil, Yibril, Munkar, Nakir, Malik⁶³.

3.4. Evolución iconográfica de la figura de San Miguel Arcángel.

3.4.1. Antecedentes paganos

Como ocurre con la mayoría festividades y algunos santos, San Miguel es una equivalencia cristiana a la vertiente pagana, sustituyendo en este caso al dios Hermes. La mayoría de los santuarios y templos dedicados a este dios estaban situados en lo alto de

⁶⁰ Las suras o azoras (palabra castellana procedente del árabe as-sūra, سورة), son cada uno de los 114 capítulos en los que se divide el Corán. Las azoras no siguen el orden cronológico en que fueron creadas (reveladas por Dios, según la creencia musulmana) sino que se ordenan de mayor a menor, exceptuando la primera (Al-Fátiha), que es corta y cuya recitación constituye la principal oración musulmana.

⁶¹ Bell, R. y Watt, M. "Las enseñanzas del Corán". En *Introducción al Corán*. Madrid: Editorial Encuentro, 2006. p.151. La azora 2 guarda material que posiblemente se revelase antes de la ruptura con los judíos. Después de una introducción general a los creyentes, se relata la historia de Adán, y a continuación una llamada a los israelitas, los judíos de la Medina.

⁶² Bell, R. y Watt, M. "Los nombres del mensaje revelado". En *Opus cit.* La azora 11, en concreto 11.72-84, es la referida a Abraham y Lot.

⁶³ Brandon, S.G.F. *Diccionario de religiones comparadas, Volumen I*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975, pp. 166, 600. El autor menciona que en el Corán se nombra por su nombre a Gabriel (2,91) y Miguel, el resto aparece en la literatura islámica posterior, Izrail, por ejemplo, es el ángel de la muerte; Israfil tocará la trompeta final; así como el Corán habla de Malik que tiene el infierno a su cargo (43,77); Munkar y Nakir interrogan al alma del difunto sobre la religión. "[...] mientras que por todas partes se halla repartido un número no especificado de ángeles terribles y poderosos (66,6). [...]".

montes, colinas, y a un lado de los caminos. Lo mismo ocurre con San Miguel, sus templos más emblemáticos se sitúan en lo alto de montañas y sierras como centinela de las almas, en recuerdo de su primera aparición en el Monte Gárgano.

Hermes, Mercurio para los romanos, además de ser protector de los caminos, es, al igual que el Arcángel, mediador ante los hombres y quien lleva las almas ante Caronte, lo mismo que Miguel que las pesa y las conduce ante el Creador⁶⁴. Un ejemplo de este reemplazo de Mercurio por Miguel, se encuentra en la iglesia de San Miguel de Escalada⁶⁵, León, donde la edificación cristiana se alza sobre un antiguo santuario romano dedicado al dios Mercurio, que además de ser el conductor de las almas, es protector de los caminos, situado este templo en lo que actualmente es un importante lugar de tradición cristiana: el camino de Santiago.

La imagen de Mercurio y San Miguel como conductores de las almas, ha dado también lugar a que en muchos cementerios, sus capillas y arte funerario, ya sea lápidas, mausoleos o panteones, estén dedicados a San Miguel, al ser portador y protector de las almas, de fuerzas malignas. Venecia tiene a *San Michele*⁶⁶, el cementerio de la ciudad, conocida como la "isla de los muertos", es una ínsula cuadrada sobre la que se asienta el campo santo con una capilla renacentista dedicada a San Cristóbal en el centro del mismo. El cementerio está unido mediante claustros al convento de los franciscanos y a la iglesia de "San Michele in Isola", el primer ejemplo de renacimiento en la ciudad, obra de Mauro Codussi, 1469; junto a este templo se alza la capilla Emiliani de 1530. Al contemplar la fachada en su conjunto, se observa que la Virgen es la titular de la misma, mientras que a la izquierda se alza un arco apuntado que acoge la imagen de San Miguel con armadura gótica, lanza y balanza, sobre un dragón casi serpiente. Se encuentra, pues, una excepción, por razones arquitectónicas: el primer Arcángel del Cielo se sitúa a la izquierda y no a la derecha de la Madre de Dios.



Fachada de "San Michele in Isola", siglo XV. Mauro Codussi. Venecia.

⁶⁴ Martínez Gil, F. "Antes de Trento". En *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. El autor cita en este capítulo a Émile Mâle para referirse al papel San Miguel como conductor de lo muertos, papel que tenía Mercurio en la Antigüedad, citando su obra *El Gótico. Iconografía de la edad media y sus fuentes*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1986, p377.

⁶⁵ Lampuzina, A. "San Miguel de la Escalada (near León), Castilla y León". En *Architecture of Spain*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2005, p.219.

⁶⁶ Zuffi, S. "La segunda mitad del Quattrocento". En *Venecia*. Milán: Mondadori Electa, 2007, pp.122-123.

En la representación de San Miguel es imprescindible la del demonio. La iconografía del mismo⁶⁷ tiene constantes en su representación: cuernos, garras, alas de murciélago, rasgos monstruosos. Sin embargo, este personaje no siempre fue representado como un hombre terrorífico; en la Alta Edad Media su símbolo fue el dragón, la serpiente o el basilisco. Su origen son las sagradas escrituras donde el mal era una serpiente⁶⁸, y donde el dragón aparecía en el Apocalipsis, mientras que el basilisco aparece en el Salmo 91⁶⁹. El dragón, y reptiles que le recuerdan, así como el macho cabrío, y todos aquellos animales considerados repulsivos serán la equivalencia del demonio.

3.4.2. El caballero medieval

San Miguel, durante la Edad Media y principios del siglo XVI, aparece representado de dos formas distintas: la una con túnica y, la otra con armadura.

En Sot de Ferrer se halla “El Arcángel San Miguel y cuatro profetas”, temple sobre tabla de finales del XIV, atribuida al círculo de Gerardo Starnina⁷⁰, donde Miguel con túnica azul y manto rojo, clava la lanza en a un pequeño dragón, mientras sostiene un escudo de las Cruzadas.

No obstante, su representación más frecuente es la de un San Miguel dotado de armadura y espada derrotando al dragón, muy similar a San Jorge, guerrero romano muerto en 303 d.C., pero con la carestía del caballo; de esta forma el Arcángel se transforma en caballero medieval. Ejemplos de esta iconografía es la obra situada en un principio en la iglesia de San Miguel de Enguera, actualmente en la National Gallery de Londres: “San Miguel triunfa sobre el demonio”, óleo sobre tabla de Bartolomé Bermejo de 1468, y el retablo de la capilla de San Dionisio y Santa Margarita en la Catedral de Valencia, de finales del XV, de Vicente Macip, en donde en el guardapolvos de la izquierda superior hay un San Miguel con armadura resuelta en pocos trazos, derrotando a un demonio con cara canina. No obstante, durante gran parte del Renacimiento, esta forma caballeresca de Miguel se continuará viendo, pero ya con una evolución no solo en sus vestiduras, sino en su anatomía, como es el caso de “San Miguel Arcángel” del Maestro de Alzira, 1530, en el Museo San Pío V, llama la atención el bello rostro del ángel, los grutescos de su armadura y la resolución del vuelo de su capa.



Detalle “San Miguel”. Catedral de Valencia. Siglo XV. Vicente Macip.

⁶⁷ Revilla, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. 3ª edición ampliada. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, p. 138.

⁶⁸ Génesis 3, 1. Sobre la desobediencia del hombre, donde se acentúa la astucia de la serpiente para hacer caer a Adán.

⁶⁹ Salmo 91, 13: “Sobre el león y el basilisco pisarás; Hollarás al cachorro del león y al dragón”.

⁷⁰ Generalitat Valenciana. Página principal del Área de Patrimonio Cultural. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Esport. Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià. Disponible en: <http://www.cult.gva.es/dgpa/>.

Una vez que la Iglesia consolidara de forma hegemónica la religión cristiana, la iconografía busca nuevos símbolos de los cuales valerse para expresar los valores fundamentales. De esta forma, el dragón utilizado hasta entonces como símbolo del mal, comienza a ser sustituido por el demonio como hombre. El dragón, representado en los primeros mártires cristianos como en San Jorge, o Santa Margarita, cambia por un hombre teratológico enemigo de todos aquellos que están fuera del cristianismo. De esta forma hay mayor asociación entre el santo ángel que lo derrota, bien con espada, bien con lanza, sirviendo de inspiración a aquellos que marchaban a la “guerra santa”⁷¹, siendo el demonio identificado con los infieles⁷²: paganos, árabes y judíos. Los ejércitos papales necesitaban una protección, una similitud con lo divino, cambiando en San Miguel la lanza por la espada, y la balanza con la que pesa las almas por las cadenas que simbolizaban las ataduras de los pecados del alma. El arcángel, toma así, un carácter beligerante sobre el resto de ángeles.

3.4.3. El modelo de Wierix

En 1545, cuando el Concilio de Trento comenzó su lucha contra la herejía del protestantismo, la fe de santos heroicos los hizo convertirse en arquetipos. La Iglesia Católica comenzó una gran difusión de la fe mediante la propagación de imágenes piadosas, los decretos tridentinos establecieron la nueva hegemonía en la representación de iconos de fe. Para esta empresa se requerían artistas que estuvieran familiarizados con la hagiografía cristiana. Hasta entonces libros como la “Leyenda Dorada” o las “Florecillas” de San Francisco fueron reemplazadas por colecciones hagiográficas de vidas de santos mártires como el “Flos Sanctorum” (1599) de Pedro Rivadeneira, o por el de Alonso de Villegas. Los “Acta Sanctorum” estarán destinados a completar y aumentar las leyendas de las vidas de los santos. El comercio de imágenes provenía en su mayoría de Alemania, Flandes e Italia, llegando a España, el principal cliente católico⁷³.

El realismo de las expresiones pretendía persuadir el sentimiento de los fieles; imágenes que estaban bajo la vigilancia de la Iglesia, quien velaba por la verdad histórica. Durante el siglo XVI los Países Bajos eran, después de Italia, quienes mayor peso artístico tenían. El neoplatonismo, la política, innovadoras ideas científicas, y el pensamiento contrarreformista venidas todas desde Italia, hicieron del grabado el mejor medio para difundir las nuevas ideas humanistas. Destacaron en este campo Philip Galle, Pieter van der Heyden, Pieter Brueghel, Gerard de Jode, y familias de grabadores como los Sadeler y los Wierix. Estos últimos, de vida bohemia, tuvieron una muy prolífica producción de imágenes, con un gran detallismo y perfección de líneas. Su éxito se vio acentuado gracias a las nuevas órdenes surgidas por la Contrarreforma: la Compañía de Jesús⁷⁴.

De Hieronymus Wierix se difunde una de las nuevas imágenes de San Miguel, el modelo de Marten de Vos⁷⁵, donde el arcángel ya no presenta la armadura de caballero, sino el uniforme de soldado romano: coraza cuya plasmación de la anatomía convierte a la coraza en una segunda piel, resaltando esta nueva adoración al cuerpo humano que se desarrollaba por entonces, debajo una camisa de tela acabando en un faldón y una faldilla en cuero. En las sandalias existe un abundante repertorio, basado en recreaciones que poco tienen que ver con lo que era realmente este calzado; dándose un carácter más intemporal y teatral a la figura del Arcángel. Esta identificación de Miguel como soldado romano remite a San Jorge, quien realmente lo era, pero en el arcángel no correspondería debido a su carácter intemporal, lo que muestra la asimilación iconográfica del santo capadocio con San Miguel.

⁷¹ Burdeus, M.D., Verdegel, J.M. “Los primeros soldados de Cristo según la *Leyenda Áurea*”. En *Las órdenes militares: realidad e imaginario*. Alacant: Universitat Jaume I, 2000, p.392.

⁷² Fernández Conde, F.J. “Mentalidad colectiva y religiosidad en los primeros núcleos cristianos del norte peninsular”. En *La religiosidad medieval en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000., p. 434.

⁷³ Rodríguez Domingo, J.M. “Influencias flamencas en el arte de Guadix. San Miguel Arcángel, según una estampa de Hieronymus Wierix”. En *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*. Ed. Instituto de estudios “Pedro Suárez”, nº 17, 2004, pp.135-136.

⁷⁴ *Ibidem*. *Opus cit.*, pp. 136-137.

⁷⁵ *Ibidem*. *Opus cit.*, p. 138. Martín de Vos (Amberes 1532-1603), tras formarse en el taller de Frans Floris, permaneció en Italia entre 1552 y 1558. Cuando regresa a Amberes difunde lo aprendido en Italia, añadiendo a la composición flamenca, influencias romanas y venecianas. Siendo demandada su obra en Europa y América, gracias a la difusión de sus obras a través de los grabados de Cornelis Cort, Luca Bertelli o Hieronymus Wierix.

El modelo de Wierix presenta, además una larga capa y extensas alas, pero carece de espada o lanza, en su lugar lleva una palma en la mano izquierda y con la derecha señala al Altísimo, alzándose sobre la figura antropomórfica del demonio, mitad reptil, mitad ángel. También a Valencia llega este modelo, como se ve en la pintura “San Miguel” datada en el siglo XVIII, que se expone en la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Benaguacil.



San Miguel. Grabado. 1584. Marten de Vos, impreso por Hieronymus Wierix.

San Miguel. Anónimo valenciano. Siglo XVIII. Iglesia de la Asunción de Benaguacil.

La fuente apocalíptica⁷⁶ de la lucha entre el ángel y el demonio, crean un San Miguel guerrero que se va acentuando con el paso de los siglos, llegando a este Renacimiento como reflejo del resurgimiento del canon clásico donde pronto se difunde un nuevo modelo para la representación del Arcángel. El más relevante sería el creado por Rafael en 1518 para el rey de Francia, Francisco I⁷⁷. La obra se encargó por el papa León X para obsequiar al monarca, identificándolo con el arcángel que de forma dinámica vence a Satanás.

Existe una variante dentro de la iconografía del Arcángel exenta de belicosidad⁷⁸. Su armadura es sustituida por túnica o faldón, que no cubre sus extremidades inferiores, ricamente decorado junto con sandalias que se asemejan a las ya vistas. Se distingue por su palma de la victoria, por portar la lanza o un escudo. La serenidad y dulzura de este San Miguel poco tiene que ver con el icono de combatiente del mal, por lo que es poco frecuente encontrar este modelo, pues la Iglesia, y sobre todo tras la Contrarreforma, necesita a un San Miguel verdadero defensor de la Iglesia que derrote a sus enemigos

3.4.4. El modelo angélico de Francisco Pacheco

Numerosos tratados y teorías establecían los criterios que el artista debía tener en cuenta para la representación angélica, aportando lo que grandes maestros habían creado hasta el momento. En España, Francisco Pacheco en su “Arte de la Pintura” expone las normas que el pintor debe seguir a la hora de pintar ángeles, y también se detiene en la figura de San Miguel, poniendo de ejemplo sus propias creaciones.

⁷⁶ Juan, *Apocalipsis*, 12, 1-9.

⁷⁷ Rodríguez Domingo, J.M. *Opus cit.*, p. 141.

⁷⁸ Un ejemplo de este modelo lo encontramos en la obra “San Miguel Arcángel”, óleo sobre lienzo, siglo XVII, obra de Bartolomé Román; donde el arcángel luce una túnica de azul oscuro, sobre una de color blanco, con cinturón de gasa, piernas calzadas con coturnos romanos de color gris, cabeza provista con corona de rosas y la palma en la mano izquierda, señalando su nombre con la derecha. El arcángel se alza sobre un demonio oscuro e imperceptible; la escena se desarrolla en un paisaje con cielo tormentoso. Postura que se inspira en el modelo de Wierix.

Con respecto a los ángeles, comienza con una crítica a aquellos pintores que han realizado ángeles con rostros y cuerpos femeninos, error según Pacheco, ya que en las escrituras se les nombra como hombres⁷⁹:

"[...] El aspecto y rostro que se saca de las divinas letras y aprueban los concilios santos es el de varones, no de hembras, y por esto se les da el nombre de Viri [...] Débense pintar, pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad del medio, que como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles; mancebos sin barba [...] de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varonil, con varios y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser, [...] Los querubines del Arca eran también niños (nombre que les da la Escritura) y rostros de niños se deben pintar en los serafines. [...]"

Al hablar del Príncipe del Cielo, Pacheco nombra a este Arcángel haciendo un recorrido de sus proezas las cuales deben ser los motivos de su representación, así como al llegar a las vestiduras romanas, da la razón del porqué de dichos ropajes⁸⁰:

"[...] Así San Miguel en la batalla con el demonio; así el que guardaba el Paraíso; así el que mató los primogénitos y el que asoló el ejército de Senaquerib, el que apareció a Tobías y los tres que aparecieron a Abraham y abasaron las ciudades, así los del nacimiento, resurrección y ascensión del Señor. Acertarán, empero, los pintores que usaren de los trajes e instrumentos, conformándose con la verdad de la historia. [...], se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas ángeles, o virtudes, o jeroglíficos, huyendo de lo que ahora se usa; desde parecer fue siempre el Maestro Francisco de Medina y el licenciado Francisco Pacheco, mi tío; así lo hizo Rafael de Urbino en el San Miguel al Rey de Francia, Peregrín de Bolonia en el Escorial a Felipe segundo y otros valientes hombres de Italia, a quien yo seguí, si ya no fuesen historias de España, en que aparecen ángeles armados con coseletes y cruces rojas sobre caballos blancos.[...]"

El demonio tiene para Pacheco ciertos cánones a seguir, para ello cita textualmente los escritos de Alonso Flores, un manuscrito no conservado⁸¹:

"[...] Los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto. Suélense y débense pintar en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos, nombres que les da Bruno. También en figuras de leones, nombre que les da San Pedro, I Epístola, cap. 5; en figura de ranas. Apocalipsis 19, 13.[...]"

Pacheco aporta también otra iconografía

"[...] Añado, que también se pinta en otras varias formas, y en figuras humanas de hombres desnudos, feos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águila y colas de serpientes, como lo hizo Miguel Ángel en su celebrado Juicio y otros grandes pintores."

3.4.5. San Miguel de Guido Reni

A lo largo del siglo XVI y XVII se desarrolla esta iconografía, sin embargo, fue el modelo introducido por Guido Reni a mediados del siglo XVII quien tuvo verdadera influencia en su representación, con sus lógicas variantes, pero partiendo del mismo patrón. Este pintor italiano extiende el clasicismo de los Carracci, ejecutando obras que incidirán en el Neoclasicismo, dando a sus figuras un canon perfecto dotado de conexión emotiva con el espectador. Así la pintura de "San Miguel"⁸² pintada para la Iglesia de los Capuchinos en Roma, fechada en 1633, plasma a un joven de cabellos rubios que derrota al mal sin apenas expresarlo mientras el demonio deforma su rostro por la ira. El demonio es un hombre mayor en edad con respecto a San Miguel, evidenciado por una incipiente calvicie, e insinuando unos cuernos; destaca la musculatura mostrando la fuerza que está ejerciendo al intentar librarse del peso del Arcángel.

⁷⁹ Pacheco, F. "Pintura de los ángeles". En *Arte de la Pintura*, Cátedra., 1990, pp.566-567.

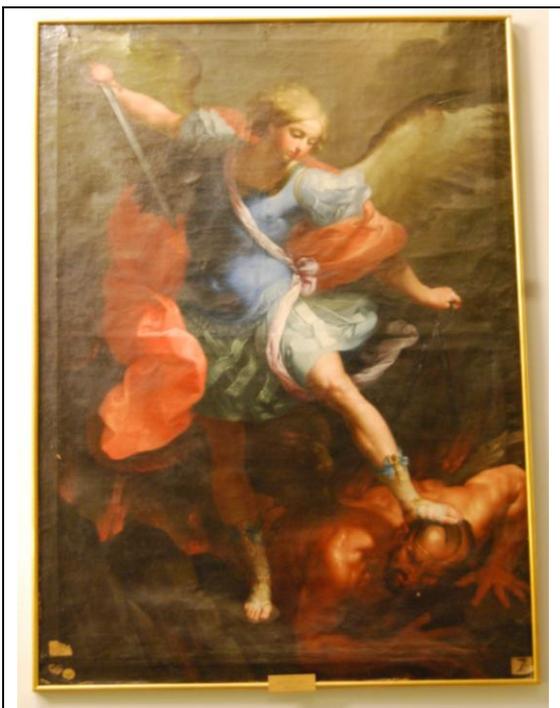
⁸⁰ *Ibidem*. "Pintura de los ángeles". En *Opus cit.*, 1990, pp. 568.

⁸¹ *Ibidem*. "Pintura de los demonios". En *Opus cit.*, 1990, pp.570-572.

⁸² Mâle, É. "Las Iglesias de las órdenes religiosas". En *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro Ediciones, 2001, p.458.

Por su parte, San Miguel, de atractiva anatomía, sujeta con su pie izquierdo al diablo mientras blande la espada en acentuado *contraposto* con la mano derecha y le sujeta con cadenas con la izquierda. Ambos personajes, muestran la belleza del cuerpo humano. La postura de Miguel y su indumentaria servirán de inspiración a partir de entonces. No obstante, la coraza azul será constante, metafísicamente⁸³ es el color de este arcángel, siendo el domingo, el día dedicado a su imagen, a este día a la vez se le identifica con la tonalidad azul, que no representa solamente la virginidad y la pureza, sino que este color está asociado además, a la inteligencia y al conocimiento; el azul representa lo divino y hace alusión a los valores más elevados.

España es muestra de esta gran contribución de Reni, convirtiéndose en uno de los pintores más admirados en el país durante el XVII⁸⁴. Copias de este "San Miguel" se hallan, entre otros lugares, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y otra copia guardada en el Museo San Pío V. El poder de esta imagen es palpable en un lienzo de homónimo título, obra de Miguel Ballester, siglo XVII, en el Convento de Madres Dominicas de Villarreal⁸⁵, el cual en una reciente restauración se comprobó la existencia de otra misma imagen de San Miguel bajo la actual, discrepa no solo la postura del ángel, sino que sus ropajes presentan diferencias con ésta: la extensión de la faldilla describe pequeños vuelos de elegancia y dinamismo, mientras que las sandalias son una recreación de las que vemos en el San Miguel de Rafael (1518). No obstante no deja de ser el arcángel con ropajes romanos. La figura subyacente presenta mejor factura que la copia de Reni, sin embargo su sustitución evidencia el poder de influencia del modelo italiano. De Abdón Castañeda es el lienzo "San Miguel Arcángel", siglo XVII, Colección de Arte de Bancaja, que recurre casi fielmente al modelo de Reni, con pocas variantes: el rojo bermellón de la capa, y la presencia en la parte superior de la Santísima Trinidad.



San Miguel, siglo XVIII. Anónimo, copia de Reni. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

⁸³ Méndez, C. "El Rayo Azul". En *El maravilloso número 7*. Caracas: Bienes Lacónica, 1992. pp. 90-93. La autora señala las virtudes de este rayo azul: Voluntad, Fe, Paz, Felicidad y Equilibrio; y que desarrolla el Poder, la Iniciativa, la Fuerza y la Protección; virtudes todas de la que el arcángel San Miguel es poseedor.

⁸⁴ García Cueto, D. "Bologna en España". En *"Seicento" boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época y los protagonistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006. p.194.

⁸⁵ Montolío Torán, D. "San Miguel Arcángel, Nuestra Señora de la luz. Convento MM. Dominicas de Villarreal". *Diputació de Castelló. Servicio de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castellón*. 2005, pp.2-13.

3.4.6. La teatralidad barroca

Esta representación de San Miguel continuará su evolución durante el barroco y el rococó; convirtiéndose en un personaje de extrema energía y actividad. El Arcángel deja de ser un personaje de escaso movimiento que derrota al demonio para evolucionar en un verdadero guerrero celestial que con sus acusados escorzos, su acción en pleno vuelo, detallismo y protagonismo de sus vestiduras, crean en conjunto, una escena teatral llena de acción y triunfo: San Miguel es verdaderamente el primer arcángel del cielo del que no se duda su gran poder y fidelidad a Dios, prueba de ello es el arrojo con que realiza sus actos en estas nuevas obras pictóricas.

Ejemplos de esta nueva tendencia son, en primer lugar, la pintura del cordobés Cristóbal Vela Cobos: "San Miguel" (entre 1630-37) ubicado en la capilla de Santa Francisca Romana de la Catedral de Córdoba. El arcángel describe un movimiento circular con su lanza sobre su torso quedando su rostro oculto bajo el casco que lleva. Con igual dinamismo en el centro del lienzo, es la pintura de Francesco Maffei: "San Miguel venciendo a Satanás", 1656, óleo sobre piedra, Colección Thyssen-Bornemisza, pero con mayor luminosidad y colorido como corresponde a la escuela veneciana.

Entre 1654-1656 se puede situar el primero de los lienzos del pintor Juan Valdés Leal, hoy en el Museo del Prado, titulado "El Arcángel San Miguel"⁸⁶ que presenta ese claro poder de dinamismo contrarreformista donde el personaje se abalanza amenazante a un demonio que se cubre por miedo, contrastando con la serenidad del arcángel. El mismo "San Miguel Arcángel"⁸⁷ realizado entre 1659-1660, se encuentra en la capilla de la Quinta Angustia en la Iglesia de la Magdalena, Sevilla, con la diferencia que aquí el Arcángel muestra una torsión extrema para clavar la lanza a Satanás, este movimiento se acentúa con los vuelos de sus capa, la faldilla, las plumas de su casco y despliegue de alas.

Existen algunas variantes dentro de esta iconografía de Arcángel guerrero, es el caso del "San Miguel" ubicado en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Chelva, óleo sobre lienzo atribuido a Vicente Castelló⁸⁸, situado en el primer tercio del XVII. En esta escena, Miguel se asienta sobre el demonio de alas rotas, símbolo de su derrota, que en posición de escorzo mira al Arcángel quien sostiene la palma de la victoria en la mano izquierda y con la derecha señala la inscripción de su nombre. Miguel no viste armadura romana, sino un jubón ocre por encima de un traje corto de color verde, y una capa roja. El ángel si sitúa, pues, más cercano a los hombres, ya que viste con ropajes más próximos en el tiempo. El demonio, es un joven, incluso más atractivo que Miguel⁸⁹ cuya desnudez evidencia una vez más la maestría de su autor.

Con peto ocre encontramos otro lienzo del arcángel en la Colegiata de San Nicolás de Bari, en Alicante; vistiendo un faldón negro sobre otro blanco, casco, espada en mano y escudo, sobre un obeso y repelente Satán. Está fechado en el XVIII, autor desconocido, pero no logra la perfección anatómica de Castelló, su principal influencia.

⁸⁶ Valdivieso, E. *Exposición Museo del Prado. Catálogo*. Cádiz: Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Ministerio de Cultura. Museo del Prado, 1991, p.84.

⁸⁷ Valdivieso, E. *Opus cit.*, p. 166.

⁸⁸ Generalitat Valenciana. Página principal del Área de Patrimonio Cultural. Conselleria de Cultura i Esport. Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià. Disponible en: <http://www.cult.gva.es/dgpa/>.

⁸⁹ Revilla, F. *Opus cit.*, p.270. En Isaías, 14, 12-15, se alude a la luz de Luzbel, *luz bella*, hablando de la suma belleza que poseía este ángel, antes de ser derrotado por San Miguel.



San Miguel. Siglo XVII. Vicente Castelló. Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles. Chelva.

De igual dinámica y expresividad es la obra de Johann Michael Rottmayr: “San Miguel Arcángel venciendo al demonio” de 1697 en la capilla homónima en Tittmoning, región de Bavaria, donde en el rostro de Miguel se dibuja su enojo con Satanás a quien además de estar a punto de lanzar rayos mortales, pisa con su pie derecho el sexo del demonio, en una alusión al fin de su maldad: es San Miguel quien realmente puede vencerle para siempre. En esta obra los dos protagonistas están acompañados de el ejército celestial y el de los demonios, en una escena de luminosidad y colorido, señas de su paso por Nápoles y Venecia.

Corrado Giaquinto en su obra “San Miguel derrotando a Lucifer”, 1720, desarrolla su movimiento sobre una nube, mientras que los demonios caen sobre rocas, Destacan las dos figuras principales ubicadas en el centro de la obra, y donde se muestra el momento justo en que San Miguel acaba de dar el último y definitivo golpe con la espada al demonio de pesada y gran anatomía con aire riberesco.

En Valencia también se halla esta nueva tendencia. En la Iglesia parroquial de San Miguel en Burjassot⁹⁰, se ven diferentes escenas de las apariciones y hechos del Primer Arcángel, enmarcados en óvalos dorados; se refiere a continuación en aquel que lo muestra en su derrota con el demonio. La obra se sitúa en 1781, de José de Vergara, donde Miguel vuela sobre Satanás y los suyos, seres de rostro desenchajado y desagradable que se contraponen con la belleza del Arcángel que con leve sonrisa empuja al mal a los abismos del infierno. El movimiento, viene dado por el vuelo del arcángel que lo destaca la espada, la capa y extensas alas.

3.4.7. Estudio comparativo de grabados

Numerosos grabados dedicados al Arcángel, evidencian la importancia de un modelo a seguir, extendiendo no sólo las obras de los grandes maestros sino también las propias

⁹⁰ Arnau Martínez, F. *Estudio histórico-artístico del templo parroquial de San Miguel Arcángel de Burjassot*. Valencia: Associació Cultural L'Almara, 1999.

interpretaciones que sus autores hacían del personaje, como se ha visto en el subcapítulo relativo al grabador Wierix.

Alberto Durero, en su grabado “San Miguel derrota a Satanás y sus ángeles”, 1498, Nuremberg; ha optado por plasmar tanto a Miguel como su ejército de ángeles, sin armaduras, con largas túnicas y armados, en el caso de Miguel, con lanza, y los ángeles con arcos y flechas, escudos y espadas. Los demonios son seres execrables basados en la representación medieval de dragones y serpientes; situando la escena sobre un cielo de una ciudad europea reconocible.

José García Hidalgo realiza el grabado “San Miguel”, 1693, conservado en la Biblioteca Nacional, donde el personaje principal se sitúa en pie sobre un demonio derrotado que grita ante su fracaso, el Arcángel blande su espada en el brazo derecho apunto de ejecutar el último golpe, mientras en el izquierdo sostiene el escudo con su nombre “*quis ut Deus*”. Conserva la indumentaria romana, casco con plumaje, alas desplegadas y una capa que rodea a Miguel a modo de segundas alas. Basándose en este modelo se ubica en la iglesia de la localidad de Dolores, Valencia, es un óleo sobre lienzo de mediados del siglo XVIII, donde el arcángel tiene el movimiento contrario al anterior grabado y con algunas variantes en la vestidura y sandalias, pero parecido rostro, alas, capa envolvente al viento y casco con plumas, careciendo de escudo, pisando al demonio con rostro de anciano y barba.

En la colección del Museo del Prado se conservan dos grabados, el primero del siglo XVII, “San Miguel Arcángel”, obra de Francisco Camilo, donde el Arcángel con aire romano, pisa al diablo tendido en el suelo. Destaca el movimiento de la faldilla del Arcángel, la anatomía y el estandarte que lleva en el brazo derecho con su nombre. El segundo grabado, del XVIII, de Francesco di Mura, “San Miguel combatiendo a Lucifer”, el atractivo arcángel recuerda al modelo de Reni, aunque tiene mayor dinamismo y fogosidad, y vence pisando con una pierna a Lucifer. Aparece en la escena la Virgen en los cielos rodeada de ángeles y querubines.

Hasta este punto es posible situar la obra del Pilar, quizás, su ejecución, no se extienda más allá de 1770, puesto que estos ejemplos, tanto los previos a esta fecha como los posteriores enmarcan la tendencia artística en Europa y ayudan a establecer la obra en un momento determinado.

3.5. San Miguel en tierras valencianas

3.5.1. Extensión del culto al Primer Arcángel

La introducción de este Arcángel viene de la mano del Rey Jaime I, de quien era muy devoto⁹¹. Durante la división de la península en reinos cristianos y taifas, Castilla tenía como protector a Santiago Apóstol, una imagen a caballo y aplastando infieles musulmanes; esta iconografía recuerda a la de San Jorge, pero sin esa imagen de leyenda caballeresca de rescatador de doncellas⁹². La figura de Santiago es más cercana a la realidad del momento. Aragón, bajo influencias europeas, estaba bajo la advocación de San Jorge. Jaime I, Rey de Aragón, llega a Valencia que estaba bajo dominación musulmana durante varios siglos. Al igual que los demás reinos reconquistados de Al-Andalus, se necesitaba una figura que ayudara a la población a asociarla con la idea de acabar con un enemigo infiel. San Jorge, un ser mortal y romano, podía tener más cercanía que un ser celeste como San Miguel; pero el hecho de ser patrono de Aragón, le vinculaba con el antiguo enemigo cristiano.

San Miguel no era una figura ajena al Islam, era un santo de fácil asimilación por parte de la población musulmana en tierras levantinas. Se sustituye el dragón o serpiente por las almas del purgatorio, y el demonio, o individuos enemigos de la religión. Miguel derrotando a los sarracenos, protegiendo a los cristianos y heredero del mundo militar romano, es aceptado por moros y cristianos.

⁹¹ Arnau Martínez, F. *Opus cit.*, p. 110.

⁹² SOLER, M. *San Miguel, los dragones y la leyenda del lagarto de Jaén en “La Malena*. Disponible en: <http://www.culturandalucia.com/>

Esta devoción la comienza Jaime I erigiendo la iglesia de San Miguel poco después de la Reconquista en 1238⁹³, situada en el Tossal, en el barrio del Carmen. Fue demolida en 1902 pasando a ser titularidad de la parroquia de San Sebastián, convirtiéndose en Parroquia de San Miguel y San Sebastián. Gracias a esta especial predilección del rey, San Miguel se convirtió en el ángel tutelar de la ciudad de Valencia, y en consecuencia, de todo su reino.

Entre las leyendas referidas al Rey Jaime I, existe aquella en la que interviene San Miguel⁹⁴. El día de su fallecimiento, su alma fue reclamada por el diablo, enumerando sus pecados, motivo para llevarlo consigo al infierno. Llegó San Miguel para defender el alma del rey, y pesando en su balanza por un lado los pecados y por el otro las obras, se inclinó la balanza del lado de éstas, quedando así salvado del Infierno.

Se extiende de su culto en Valencia por medio de imágenes, templos y ermitas de gran influencia religiosa creciendo con el paso de los siglos. Se mencionan a continuación, aquellos lugares más representativos, y una catalogación de estos templos que se encuentran actualmente en la Comunidad Valenciana.

3.5.2. Real Monasterio de San Miguel de Liria

Este monasterio⁹⁵ se encuentra en la localidad de Liria, en la comarca del Camp de Túria, en lo alto de un monte sobre 271 metros sobre el nivel del mar, conocido como el *Tossal de Sant Miquel*. La tradición dice que la fundación se debió a Jaime I, en agradecimiento por la ayuda recibida en las batallas contra los musulmanes, más precisamente por la capitulación de la ciudad de Valencia la víspera de San Miguel. Pero esta leyenda quedó anulada debido al hallazgo en el siglo XIX, en los archivos del monasterio, de un documento que señala dicha fundación por Jaime II en 1326 como beaterio. Es decir, una institución dependiente del poder civil y no del religioso, al cuidado de devotas mujeres eremitas que recibían la limosna y protección del Rey.

Esta tradición medieval de beaterio se mantuvo quinientos años, llegando a finales del XIX, cuando la vocación entraba en decadencia, pasando así a manos eclesiásticas. Hasta el año 2000 varias congregaciones de religiosas ocuparon el lugar, el cual mostraba síntomas de abandono y dejadez, llegando a peligrar su existencia. En la actualidad está en manos de la Hermandad de San Miguel, y ha pasado por algunas restauraciones y reformas que le han devuelto, en parte, pues queda por hacer, un aspecto más cuidado y respetuoso con el lugar.

En la pequeña iglesia se venera la imagen del Arcángel con armadura caballeresca, copia de un original gótico de 1410 que fue destruido durante la guerra civil⁹⁶. Destacan los frescos de José Vergara⁹⁷, académico de San Carlos y las pinturas al óleo de Manuel Camarón (hijo de José Camarón Boronat), situadas en el camarín y fechadas en 1805⁹⁸. Éstas últimas relatan los hechos y apariciones de San Miguel, entre ellos está el de "San Miguel contra Lucifer", donde el ángel provisto de una elegante indumentaria de soldado romano, se asienta sobre una roca mientras clava con su lanza terminada en cruz a un demonio lleno de rabia que escupe fuego, de piel grisácea soltando su espada ante la serena figura de Miguel. Rodean por debajo a las

⁹³ Boix, V. *Valencia histórica y topográfica*. Valencia: Imprenta de J. Rius, editor, 1862, p. 35.

⁹⁴ Trepal, C. A. "5. Ciclo medio (II): Ejemplificación de una técnica. Utilización de diversas fuentes contradictorias en relación a un hecho histórico a fin de emitir hipótesis y entresacar algunas conclusiones." En *Procedimientos en historia: un punto de vista didáctico*. 4ª edición. Barcelona: Editorial Grao, 2006. p. 177.

"Cuando el rey Jaime I murió, el diablo quería llevarse su alma, porque decía que durante su vida había pecado mucho. Pero enseguida descendió de los cielos el arcángel San Miguel, provisto de sus balanzas. Los diablos no paraban de poner en uno de los platillos, pecados y más pecados, que, según decían, había cometido el gran rey. Los ángeles sólo pusieron una piedra y una astilla de cada una de las muchas iglesias que había hecho levantar en muchas ciudades, villas y pueblos reconquistados a los moros. El platillo de la balanza de los ángeles pesó mil veces más que el de los diablos, los cuales regresaron al infierno con el rabo entre las piernas, mientras que el alma del gran rey, acompañada por miles y miles de ángeles que habían velado por él subía triunfante a los cielos, de manera parecida a como se había paseado su ejército triunfante en la tierra".

⁹⁵ Rozalén Igual, F. "Simbolisme del Tossal de Sant Miquel". En *Sant Miquel de Llíria*. Valencia: Gràfiques Gimeval, 2006, pp. 19-21.

⁹⁶ Civera Marquino, A. "Descripció dels espais: monestir, església i espais museístics". *Opus cit.*, p.33.

⁹⁷ *Ibidem*. *Opus cit.* p. 33.

⁹⁸ *Ibidem*. *Opus cit.* p. 38.

figuras, otros demonios de menor tamaño y detalle, que también escupen fuego, en una zona oscura por la que llega la luz por encima del ángel. La postura de Miguel es muy similar al del Pilar, con la diferencia que el de Llíria está provisto de alas, escudo y banda que cruza su torso. Las obras reflejan el academicismo que se desarrollaba en San Carlos, con ciertos aires rococó dados por sus colores y voluptuosidad de ropajes, y la continuación de la iconografía de soldado romano, pero sin la teatralidad barroca.

Derivados de los “Gozos a San Miguel”, existen los “Gozos al Arcángel San Miguel de Llíria”, son similares a los primeros pero con algunas variantes autóctonas de la que es muestra este gozo en particular:

“[...]Llíria, vuestra ciudad fiel, os aclama venturosa y se tiene por dichosa en serviros de escabel. ¡Oh Príncipe San Miguel, protegedla desde el cielo!”⁹⁹ [...]”.

La influencia de este monasterio en la vida de los valencianos, queda evidenciada en la popularidad del mismo en las comarcas centrales de la provincia, sobre todo en l’Horta de València. Desde antiguo concurridas procesiones de labradores, acudían y acuden para pedir el amparo del Ángel. En la literatura valenciana encontramos también menciones a este santuario, fijándose en él escritores como Manuel Sanchis Guarner, y Vicente Andrés Estellés, entre otros¹⁰⁰.



San Miguel contra Lucifer.1805.Manuel Camarón. Real Monasterio de San Miguel de Llíria.

3.5.3. Iglesia de San Miguel Arcángel de Burjasot

La actual iglesia se construye en 1767, abriéndose al culto el 29 de setiembre de 1780, día de San Miguel. Se trata del templo que mejor refleja la adoración y exaltación al Arcángel, como protector y defensor de la Iglesia; con una serie de pinturas alusivas a su figura¹⁰¹. Esta iconografía se desarrolla en las cuatro pechinas de la cúpula y en los siete óvalos (en la línea

⁹⁹ Procede de la hoja divulgativa “Gozos a l’arcàngel Sant Miquel de Llíria” a disposición de los fieles en el Monasterio de San Miguel de Llíria, que reproduce una impresión de mayor antigüedad; en esta hoja se reproduce además, la música que acompaña a las estrofas de los gozos; junto con una breve reseña a la historia del monasterio.

¹⁰⁰ Rozalén Igual, F. “Sant Miquel de Llíria en la literatura”. *Opus cit.*, pp.67-73.

¹⁰¹ Arnau Martínez, F. *Opus cit.*, p.110.

de las claves) de la bóveda: en la nave central hay cuatro, una sobre cada brazo del crucero y sobre el presbiterio. Estos óvalos están atribuidos a José Vergara, refiriéndose al de “Victoria sobre Lucifer” en capítulos anteriores.

La iconografía de este templo en su conjunto, apóstoles, santos y pasajes de San Miguel, forman parte de la idea de transmitir la apoteosis de la Iglesia Católica. El mensaje contrarreformista es mostrado por San Miguel: así como venció a Lucifer, la Iglesia vence, ahora, a los herejes protestantes. Y siempre bajo el amparo de Nuestra Señora, es representado en plena gloria en el altar mayor¹⁰².

3.5.4. Templos y monasterios dedicados a San Miguel Arcángel

MONASTERIO	DATACIÓN	LOCALIZACIÓN
San Miguel de los Reyes	siglos XVI-XVII	Ciudad de Valencia
San Miguel de Liria	siglos XIV- XVIII	Liria

IGLESIA	DATACIÓN	LOCALIZACIÓN
San Miguel y San Sebastián	siglo XVIII	Ciudad de Valencia
San Miguel Arcángel	siglo XVIII	Burjassot, Valencia
San Miguel Arcángel	siglo XVIII	Altura, Castellón
Primitiva iglesia San Miguel Arcángel ,actualmente Centro Cultural	siglo XIV	Altura, Castellón
San Miguel Arcángel	siglo XVII	Puebla de San Miguel, Rincón de Ademuz, Valencia
San Miguel Arcángel	siglo XVII	Benigánim, Valencia
San Miguel Arcángel	siglo XVIII	Quart de les Valls, Valencia
San Miguel Arcángel	siglos XVI-XVII	Enguera, Valencia
San Miguel Arcángel	siglo XIV	Ontinyent, Valencia
San Miguel Arcángel	finales siglo XIV, la actual obra es de 1701	Soneja, Castellón

ERMITA	DATACIÓN	LOCALIZACIÓN
San Miguel Arcángel	siglo XVI	Val de la Sabina, Rincón de Ademuz.
San Miguel Arcángel	siglo XVIII	Nules, Castellón.
San Miguel Arcángel	1640	Villafamés, Castellón.
San Miguel Arcángel	siglo XVII	Pego, Alicante.

¹⁰² Arnau Martínez, F. *Opus cit.*, p.113.

3.6. San Miguel en la obra objeto de estudio

3.6.1. Estudio descriptivo

Describiendo la acción que este personaje hace en el lienzo que se estudia, San Miguel está empujando al demonio vencido ya, en el pozo del infierno, éste mira desafiante a la vez que resignado a Miguel quien con la boca entreabierta parece haberle dicho aquello de “¡Quién como Dios!”. El Arcángel mueve sus brazos para echar al diablo con la ayuda de la lanza, coronada en cruz, como guardián de la Iglesia de Cristo. El pintor le ha provisto de fuertes brazos y piernas como testimonio del poder del personaje. Su rostro bello y sereno, de coloreadas mejillas, con cabellera negra y rizada, se contrapone con la gritud de la piel del maligno, quien, no obstante presenta similar cabellera que el ángel, como signo de su origen celeste, y por ser siempre un reflejo, y a la vez, lo contrario a Miguel. De Lucifer solo vemos su cabeza y parte de sus hombros, recurso utilizado por el pintor por falta de espacio, y quizás por sus límites plásticos al mostrar un cuerpo en escorzo, como hemos visto que es lo más habitual.

La postura de este modelo guarda semejanzas con ejemplos vistos anteriormente. San Miguel sostiene su lanza, sujetándola con su mano izquierda y empujando con la derecha; su pie izquierdo se extiende hacia el centro del cuadro, y descansando su cuerpo sobre la pierna derecha. Sin embargo, no sigue con el dinamismo y acción de otros contemporáneos; su escaso movimiento es contrapuesto con el vuelo de su capa.

La indumentaria que porta es de guerrero romano de rango elevado¹⁰³. Su coraza de azul oscuro, color del Arcángel, tiene incipientes sombras que intentan plasmar cierta anatomía masculina, decorado en cuello y hombros con bordados dorados, y de abullonadas mangas sobre camisa blanca. Emperadores, príncipes y jefes de alto rango de la milicia romana, se servían de una coraza ligera de dos piezas (peto y espaldar) adornados con relieves y perfectamente adaptadas al tronco, este tipo de coraza es la utilizada para representar al arcángel, como en este caso, pero sin evidenciar en demasía su musculatura como al modo de Reni. El *pteriges* de tiras de cuero llevado por centuriones y del que vemos ejemplos en otros San Miguel, es aquí una faldilla plisada decorada con bordados también dorados, asida por el *cíngulum* o *cintum* romano y sujeto con una abarrotada fíbula también en oro. Bajo esta faldilla, son visibles unos pantaloncillos rosados que llegan hasta sus rodillas, esta indumentaria era usada por los legionarios romanos, pero era de cuero y no de tela fina como se insinúa en el lienzo. Lleva además, las clásicas sandalias romanas: *solea* atada con unas correas (*corrigia*) constituyendo en conjunto la *caliga* (sandalia), adornada en la parte inferior. La llamada hasta el momento capa, en esta ocasión de un rosa pálido, es en realidad la clámide griega adaptada por los romanos y que acabó derivando en el *paludamentum* que se vestía sobre la coraza sujeta por un broche en el hombro derecho, tal como aparece en la obra. El decorado casco poco tiene de romano, provisto de detalles que cubren los bordes y el centro del mismo, tras el cual se abren pomposas plumas en suaves colores rosa, blanco y azul.

Llama la atención la falta de grandes y extensas alas, quizás nuevamente por falta de espacio, aunque se perciben ciertas volutas de color azul y blanco tras su mano derecha que parecen insinuar la parte superior del ala derecha.

3.6.2. Juan Valdés Leal y el anónimo valenciano de Pego

La búsqueda de estas influencias y corrientes llevan a dos obras que guardan semejanzas con el modelo del Pilar. La primera de estas influencias viene de la mano del pintor sevillano Juan Valdés Leal¹⁰⁴ (1622-1690), dentro del barroco destaca por su naturalismo, tenebrismo, y sobre todo por el dibujo de trazos decisivos, pinceladas leves y con un especial interés por la expresividad de los personajes. Contemporáneo de Murillo, representó lo contrario a la obra de

¹⁰³ Goldsworthy, A. “Equipamiento”. En *El ejército romano*. Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 118-131. La descripción de la indumentaria que aquí se hace referencia se encuentra a lo largo de este capítulo, donde además se mencionan las armas, herramientas, así como el color de estos ropajes que usaban en el ejército romano.

¹⁰⁴ Anguita Herrador, R. “La pintura”. En *El arte barroco español*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004, pp.129-131.

éste, el carácter violento de Valdés le inclinaba hacia el movimiento desatado y la excesiva expresión, acentuado por el marcado colorido; alejado de la dulzura burguesa de Murillo.

Estas características las reúne el lienzo "San Miguel Arcángel", de 1659-60 en la Iglesia de la Magdalena de Sevilla, mencionado anteriormente. Valdés se sirve de un grabado de Gillis Rousselet¹⁰⁵ que reproduce el original de Rafael al que el pintor sevillano le ha dado mayor movimiento y expresión, logrando un ángel valiente y decisivo, de ímpetu guerrero que triunfa sobre un demonio verdaderamente abatido. La incipiente violencia de la escena se subraya con el despliegue de las alas de Miguel, al modo del vuelo de un ave rapaz sobre su presa; al que le acompaña el movimiento de sus ropajes, tanto del *pteriges* como la faldilla yuxtapuesta y el *paludamentum* que se extiende por el aire como las plumas de su casco. Los brazos curvos subrayan la actividad de la imagen, lo mismo que la tensión de los músculos de la rodilla. La luz de esta escena se encuentra nuevamente en la zona del ángel, es el cielo del que es expulsado Satán, quien es desterrado a las tinieblas. El cuadro se mueve en la polaridad de la luz en la parte superior y la oscuridad en la inferior.

La fama y trascendencia de Valdés Leal era notoria, el traslado de Zurbarán y Herrera el viejo a Madrid en la década de 1650, brindó oportunidades al pintor, que se tuvo que contentar, no obstante, con obras de menor relevancia y a precios inferiores a Murillo. A la muerte de éste se convirtió en el primer pintor de la ciudad, consolidando la fama de la escuela sevillana por el resto de la península.

Valencia, por estos años, bebe de distintas corrientes estilísticas no solo por la formación foránea de algunos de sus pintores, sino además por la llegada de otros grandes maestros¹⁰⁶, desarrollándose un barroco tenebrista y colorista de aires venecianos, venido de la propia Italia, Madrid y otros artistas españoles cuyas obras eran difundidas gracias al grabado. Tal fue el caso de Francisco Ribalta, trayendo el interés por el estilo escurialense¹⁰⁷. De esta forma se halla en El Escorial un "San Miguel Arcángel", de mediados del XVI, y de autor anónimo de aires rafaelescos, cuya postura se aproxima a una obra homónima ubicada en Pego, de finales del XVII, la segunda influencia en el lienzo que se estudia.

Este San Miguel alicantino es, sin embargo, un reflejo de la obra de Valdés Leal. La obra muestra al Arcángel empujando con la lanza, como el San Miguel del Pilar, a un demonio tirado sobre el suelo, boca abajo y al que está a punto de arrojar a un pozo en llamas. El movimiento del *pteriges* es parecido al de Valdés, la faldilla es azul, al contrario que el sevillano que tiende más hacia el verde. El *paludamentum* tiene la misma intensidad roja y similar movimiento que el San Miguel sevillano; sus alas también están desplegadas pero no con el carácter majestuoso y beligerante de Valdés. El casco también guarda similitudes, pero sus plumas son estáticas y de color azul y blanco, y no tiene los relieves dorados. Las sandalias en ambos cuadros son similares, con la diferencia que en el de Valdés cuelgan pequeñas telas a modo de puntillas, mientras que en el de Pego se limita a destacar los relieves dorados que la adornan, destaca en éste la precisión en la musculatura de la rodilla, queriendo también dar la misma tensión que el de Sevilla. Esta obra también tiene el cielo luminoso, de la misma tonalidad que Valdés pero con nubes más notorias, y lo oscuro en su parte inferior, con la particularidad del pozo en llamas.

¹⁰⁵ Valdivieso, E. *Opus cit.*, p. 166.

¹⁰⁶ Benito Domènech, F. "La pintura valenciana des de 1630° 1700" En *Història de l'art valencià: 4 del manierisme a l'art modern*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1989, p.146.

¹⁰⁷ Benito Domènech, F. "Ribalta i los ribaltescs".En *Opus cit.*, p.110.

<p><i>San Miguel.</i> Juan de Valdés Leal. Sevilla. 1659</p>	<p><i>San Miguel.</i> Anónimo valenciano. Pegò (finales del XVII).</p>	<p><i>San Miguel.</i> Anónimo valenciano. Valencia (segunda mitad del XVIII).</p>

Distinguiendo las tres obras en conjunto se observa la evolución del Arcángel hasta llegar al Pilar, y comprobar que esta obra se nutre de ambas obras, a la vez que de otras corrientes. Del movimiento excesivo de Valdés Leal se avanza a uno más moderado en Pegò, llegando al estatismo del Pilar, pero siendo siempre el mismo Arcángel: su rostro es muy similar en los tres: son morenos y de una blancura particular. El del Pilar presenta una vestimenta influenciada por las obras de Sevilla y Pegò, carece de *pteriges* pero guarda similitudes con las otras. El casco del Pilar recuerda y mucho al de Sevilla: mismos relieves dorados y mismos colores en el plumaje, el estatismo y pomposidad son del penacho de Pegò. Pero es el pozo en llamas que asegura la inspiración del artista. Tanto en el de Pegò como en el del Pilar se contempla la misma representación, con la diferencia que mientras en el alicantino el demonio aún no ha caído a él, en el valenciano ya ha sido empujado definitivamente a su interior. Fue la visión del cuadro de Pegò lo que hizo comprender la franja roja tras las piernas de San Miguel, pasando a ser el pozo del infierno, pues las lagunas de esta zona dificultan la lectura de la obra.

En las obras de Pegò y Sevilla, ambos maestros demuestran su valía en la representación anatómica de los músculos de las piernas, destacando la rodilla en Pegò, en la del Pilar el artista ha optado por cubrir esta zona con los pantaloncillos romanos, probablemente por su limitación plástica a la hora de plasmar estos detalles, optando por cubrir las rodillas con sencillas pinceladas simulando tela. Los aires romanos se acentúan con las sandalias, que no son mera fantasía de ellas como en los lienzos de Sevilla y Pegò. Esta autenticación de lo romano es posible se deba a los descubrimientos de Herculano en 1738 y Pompeya en 1748 que renovó el gusto y curiosidad por Roma. Situando la ejecución de la obra en la segunda mitad del XVIII. Este hecho y los modelos precedentes del arcángel, sirvieron además de inspiración para los temas clásicos.

En Valencia, con la creación de la Academia de San Carlos en 1768, el arte se inclinará por las directrices clásicas academicistas. Mossèn Cristòfol Valero director de pintura de la Academia en 1753, pinta la obra clásica "Mentor dando lecciones a Telémaco" de 1754, en la actualidad en la Academia de San Fernando en Madrid, enviada como representación de la valía de pintores valencianos para que la de San Carlos tuviese subvención estatal¹⁰⁸. En esta obra Mentor es claramente un San Miguel que recuerda a las tres obras vistas: casco y coraza similares al Pilar, sandalias con adornos barrocos a modo de puntillas, pantaloncillos, y *paludamentum* rojo. Muestra, el poder influyente de la figura del Arcángel al convertirse en la representación de grandes valores.

¹⁰⁸ AA.VV. "Creació i desenvolupament de l'Acadèmia de Sant Carles". En *Història de l'art al País Valencià*. Valencia: Eliseu Climent editor, 1988, p.278.



Mentor dando lecciones a Telémaco. Cristófol Valero, 1754; actualmente en los almacenes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando a la espera de restauración.

4. Obra intervenida

4.1. Proceso de intervención

4.1.1. Estado de conservación

La obra se encontraba en alto estado de deterioro, presentando craqueladuras y desprendimientos en la parte inferior, lo que determinó en un primer momento la existencia de pintura subyacente, pues quedaban al descubierto zonas con colores que no se correspondían a la obra.

Los desprendimientos inferiores afectan sobre todo, a la figura de San Miguel, desprovisto de parte del pie derecho, y a la imagen del demonio, el cual carece de partes anatómicas que permitan reconocerle mejor.

San Jerónimo carecía de pintura en el torso y brazo izquierdo, lo mismo ocurría con el León, presentando lagunas en cabeza y melena.

La Virgen y el Niño, presentaban lagunas de escasa dimensionalidad. En la zona superior existía un arañazo al lado izquierdo de María; mientras que en la parte superior de la lanza de San Miguel se encontraba un desgarró que dividía en dos la cruz de la misma.

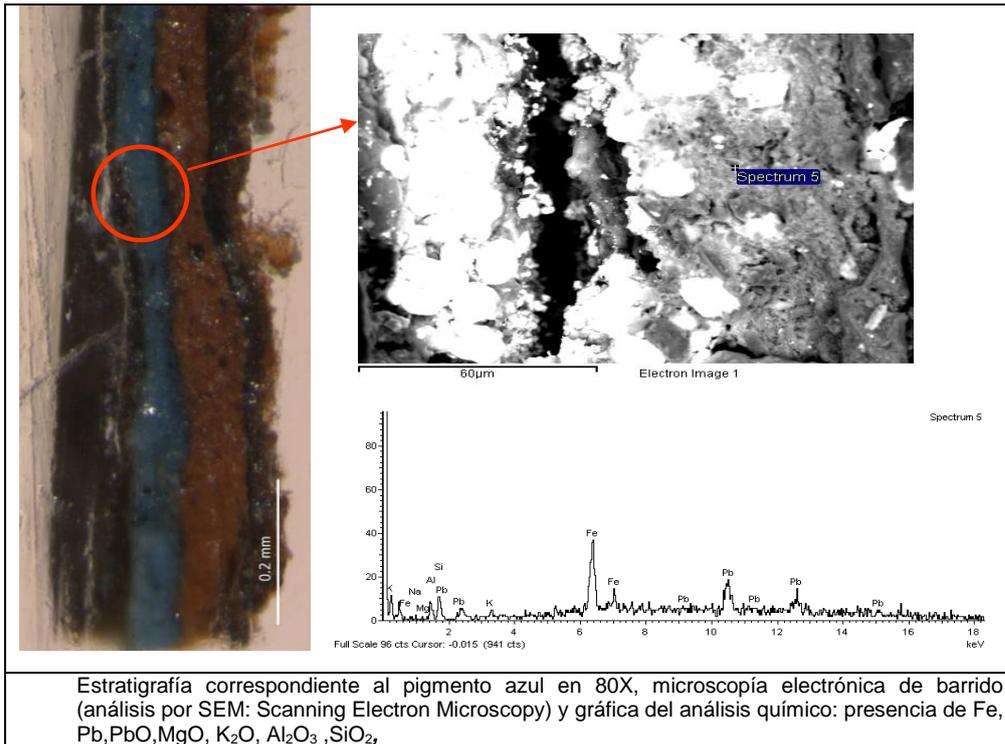
La obra mostraba pulverulencia, deyecciones de insectos, suciedad y oxidación debida al barniz original, provocando además, manchas en el reverso del lienzo.

4.1.2. Estudio analítico

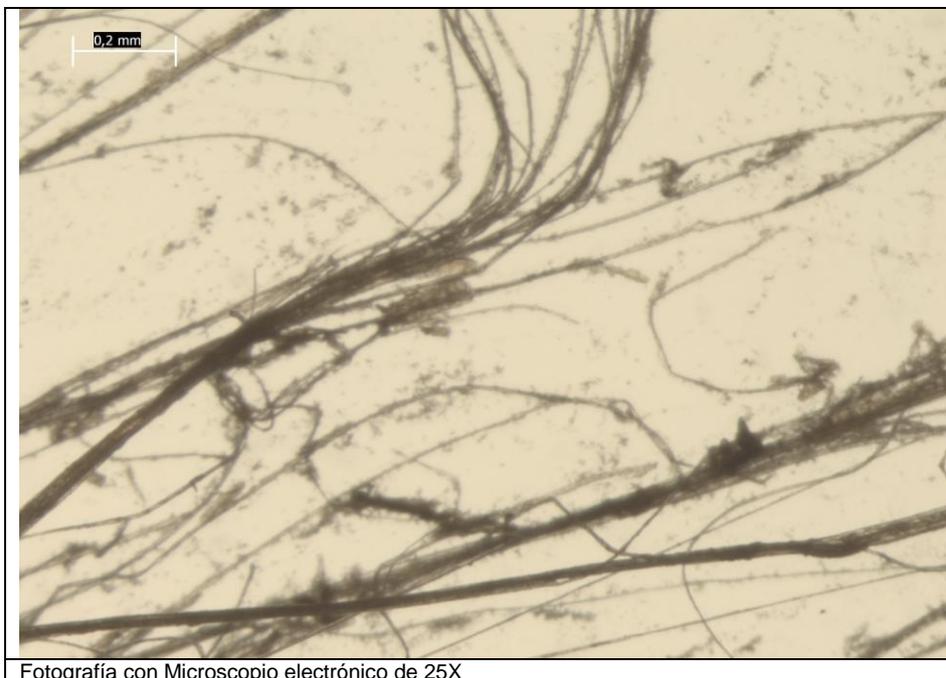
Se extraen 4 muestras correspondientes a pigmentos amarillo, blanco, rojo y azul para su análisis estratigráfico mediante examen microscópico de secciones transversales: microscopía óptica. En el laboratorio se realizan ensayos microquímicos de los pigmentos identificándolos a través de especies iónicas presentes en su composición química. Se emplea un reactivo químico que cambiará de color, dando gases con olores característicos, se utilizan: HCl, KI y NaOH. Se hace referencia a la estratigrafía correspondiente al azul, determinante en la datación de la obra.

El pigmento azul procede del manto de la Virgen. $\text{Fe}(\text{Fe}(\text{CN})_6)_3 + \text{NaOH} =$ marrón anaranjado. Según los análisis es Azul de Prusia: comúnmente se le denomina Pb_2 . Ferrocianuro de Hierro: $\text{Fe}(\text{Fe}(\text{CN})_6)_3$. El azul de Prusia fue el primer pigmento sintético moderno, descubierto por accidente en 1704¹⁰⁹. La obra está datada en el siglo XVIII. Con la microscopia electrónica de barrido se encontró Fe en esta última estratigrafía. Se muestra en la siguiente imagen la estratigrafía correspondiente al azul de Prusia, con la microscopia y su análisis químico:

¹⁰⁹ Thenard, L.J., "Azul de Prusia". En *Tratado completo de química teórica y práctica, Volumen V*. Nantes: Imprenta de Bousseuil y compañía, 1830, pp. 200-201. "El descubrimiento del azul de Prusia se verificó en 1704 por Diesbach y Dippel, el primero fabricante de colores, y el segundo boticario, en Berlín. El procedimiento empleado para prepararle, permaneció oculto hasta que en 1724 Woodward lo describió en las transacciones filosóficas; entonces un gran número de químicos se ocupó de averiguar su naturaleza; pero por mucho tiempo todas sus investigaciones fueron vanas, hasta que en 1752 pareció la memoria de Macquer sobre este asunto, en el cual anunció que el azul de Prusia era una combinación de óxido de hierro y un principio colorante que no pudo aislar, y que por esta razón, sin duda, creyó que era el flogístico (77) (véase su Diccionario de Química). Esta opinión se adoptó y sostuvo exclusivamente hasta 1772, en que Guítón, y enseguida Bergmann, sospecharon que este principio podía ser un ácido. Esta sospecha pasó a ser realidad por Schéele, en la famosa memoria que publicó en 1782 sobre el azul de Prusia (2ª parte de sus memorias, pág. 141). Por último, Proust, Berthollet, y en estos últimos tiempos Porrett, Vauquelin, Robiquet y Berzelius, han sometido este cuerpo a nuevas investigaciones. Las de Proust son muy extensas y no permiten dudar que el ácido del azul de Prusia es otro que el hidro-ciánico ordinario.[...] 1835. Propiedades. Obtenido el azul de Prusia por la mezcla del hidro-clorato neutro de peróxido de hierro con el hidro-ferro-cianato neutro de potasa, es neutro por sí mismo, insípido, sin olor, mucho más pesado que el agua, y de un azul muy oscuro; retiene el agua higrométrica con tanta fuerza, que según Berzelius, no se disgrega en el vacío seco.[...]."



Para la identificación del soporte textil se extrajo una pequeña muestra, para el examen por microscopio, ensayo preciso para el reconocimiento de fibras textiles. Es una tela de cáñamo, caracterizada por la presencia de nudos con estrías longitudinales, muy similar al lino. El uso de este tipo de soporte estuvo muy extendido en la zona del Levante durante los siglos XV al XVIII aproximadamente¹¹⁰.



¹¹⁰ AA.VV. "Lienzos y Telas de cáñamo y lino". En *Encyclopedia metódica. Fábricas, artes y oficios, traducidos del francés al castellano por don Antonio Carbonel. Tomo Primero*. En Madrid: en la imprenta de Sancha, 1794, p.415. "[...] Valencianas, Cambray y San Quintín despachan mucho para España, parte para el consumo del país, pero lo más para América, en batistas y olanes de todas las especies.[...]" Con "Valencianas" se refiere a las "tierras valencianas" refiriéndose a la producción de cáñamo. En este capítulo se describe la industria de la tela de cáñamo y lino en Europa, Asia y América.

4.1.3. Estudio fotográfico

Se realizaron fotografías previas para comprobar su estado: luz reflejada y rasante por los cuatro costados; la utilización de luz transmitida se obvió debido a su gruesa capa pictórica que impedía el paso de la luz.

La Fluorescencia Ultravioleta con lámpara de Wood evidenciaba, según la equivalencia del color, un azul claro, señal de la presencia de hidróxido de aluminio, y un azul oscuro equivaldría a la presencia pizarra pulverizada.

En el Infrarrojo blanco y negro no se apreció dibujo subyacente, posiblemente a la presencia de Fe en los pigmentos. El Infrarrojo color no aporta datos relevantes al fotografiarse colores similares al original. Únicamente las lagunas presentan diferencia de color: azul claro en San Jerónimo y brazo derecho de San Miguel, equivale a hidróxido de aluminio, mientras que el azul oscuro de la zona del demonio, equivale a pizarra pulverizada.

La idea de una pintura subyacente condujo a la realización de análisis a través de rayos X¹¹¹, que no revelaron dibujo diferente por debajo de la escena actual. Sin embargo se hallan pentimentos: el rostro de la Virgen es diferente al actual, de mayores dimensiones y volumen notorio gracias a la profundidad en ojos, nariz y boca; San Miguel tiene ojos más abiertos, y las cejas en bajo, queriendo dar a entender el enojo con el demonio; el Niño tiene ojos más alargados y cuello con postura forzada; el león, con trazos de dibujo, hubiera sido de mayor tamaño llegando por encima del libro abierto.

Los rostros carecen del atractivo que presentan en la obra final. La radiografía muestra la uniformidad de estilo del autor; pues la visión actual lleva a confusión, siendo el rostro actual de la Virgen de mejor factura que el resto de la obra, lo mismo que el arcángel; el Niño, no obstante, ha conservado el estilo. La obra ha sido retocada en estas zonas por un artista diferente¹¹², encontrando en el lienzo dos estilos distintos.



Radiografía de la obra

¹¹¹ El equipo empleado fue un TRANSPORTIX 50 y los parámetros de disparo fueron: 45 kV. 20 mA. Dosis media; 7,7 microSv/h. Dosis integrada; 1500 microSv. Tiempo de exposición; 3' 10". Distancia Foco-objeto; 220 cm

¹¹² Probablemente la obra sea un encargo a un taller de pintura, realizado por un discípulo, y posteriormente el maestro retocara aquellas partes más relevantes o llamativas: el rostro de la Virgen y el de San Miguel, cuyos rasgos contrastaban con la dulzura de María.

4.1.4. Soporte textil y bastidor

Soporte textil: tela de cáñamo, dimensiones totales 85, 2 cm. por 73, 7 al igual que la superficie pintada. Presenta 12 hilos por cm², no tiene costuras ni tampoco orillo, y ligamento tipo tafetán. Es un tejido grueso de color ocre.

Patologías: abolsamientos y distensiones en las esquinas, en la parte central presenta mayor número de traspaso de barniz; los bordes estaban cortados posiblemente para mayor ajuste al bastidor. Tiene una marca de travesaño central perteneciente al primigenio bastidor. En la parte superior se encuentra un orificio cercano a la cabeza de la Virgen, mientras que en el lado derecho, visto por el reverso, se encuentra el desgarró que dividía la lanza del Arcángel.

En su parte inferior se hallaron restos de polvo, barro y deyecciones. Los clavos produjeron rotos debido a los movimientos del bastidor.

Bastidor: no era el original, por la factura se situaba en la segunda mitad del siglo pasado. Mostraba un profundo ataque de xilófagos.

4.1.5. Capa Pictórica

Gracias a los análisis realizados, se pudo comprobar la imprimación de almagra a base de tierras rojas (presencia de Fe); con aglutinante de colas naturales. La película pictórica, es una pintura al óleo de grosor medio: 0,05 milímetros, de textura mixta.

Existe un defecto de técnica bastante acusado en la parte inferior de la obra, con grumos evidentes, así como grietas. Las craqueladuras además de ser debidas al envejecimiento de la pintura, son causa de este defecto de técnica, pues la capa subyacente parece estar impulsando a la superior.

Las lagunas más acusadas dejaban ver no sólo la capa de preparación, sino también el soporte. Estas vistas del soporte habían sido solucionadas en su mayoría pintando el color faltante sobre la tela desnuda.

4.1.6. Intervención realizada

El desprendimiento de la película pictórica se consolidó con papel Japón y coletta al 25%. Se desclava del bastidor y tras la limpieza mecánica del soporte (bisturís, goma de borrar, hisopos, aspiradora), se procede a la devolución de la planitud con la mesa de presión, aumentando la presión hasta los 70 hPa con una temperatura máxima del 60%.

El reentelado de bordes se realizó con tela de lino de similar densidad al original, mediante el sistema de *encajado*. Al extraer el papel Japón se produjeron desprendimientos en la pierna derecha del Arcángel. Los fragmentos se colocaron nuevamente con Plextol B500 en un 20% de H₂O.

El bastidor encargado a medida, de cantos biselados, es impregnado con preventivo para xilófagos, marca *Xylamón®*; envejecido con nogalina e impermeabilizado con cera.

Tras no lograr una limpieza correcta¹¹³, se utiliza *Contrad™* al 20% y H₂O, con éxito, quitando las deyecciones con bisturí. Se aplica el barniz de retoque¹¹⁴, y para el estucado¹¹⁵ se

¹¹³Se comienza con las catas de limpieza primero con el Triángulo de Disolubilidad de Teas y las Mezclas. Limpiando muy poco o nada en algunas zonas. Posteriormente se limpia con alcohol etílico+ H₂O + amoníaco al 5%, limpió bastante, pero no se apreciaba una viveza del color acusada. Finalmente se limpió con *Contrad* al 20% y H₂O, quitando las deyecciones con bisturí y la ayuda de lupa.

¹¹⁴ Se utiliza barniz de retoque al 80% y 20% de White Spirit™. Una vez seca la primera capa, se barniza en el sentido contrario y el mismo barniz más diluido en White Spirit™.

¹¹⁵ Proceso de estucado: Colocación de cola de conejo diluida en 8 partes de agua en cada laguna. Colocación de las diferentes capas de estuco natural (cola de conejo + carbonato cálcico) diluidas progresivamente hasta completar el nivel con el estrato pictórico.

utiliza cola de conejo y carbonato cálcico, preparándose para la reintegración, una vez rebajadas, con goma laca. Reintegración: *rigattino* y *tratteggio* a base de acuarela, y Maimeri® para el acabado final de retoque; barnizando la obra tras un mes de secado, con barniz acrílico mate en spray.

4.2. Propuesta de reintegración

4.2.1. Estudio previo

Debido a la falta de documentación e información gráfica de la obra, se opta por una propuesta que ayude a mejorar la lectura de la imagen sin afectar al conjunto pictórico.

Las abundantes lagunas y desprendimientos, suciedad y óxido del barniz, impedían establecer la zona bajo los pies del Arcángel. Al compararse con la obra de Pego, se observó la representación de un pozo infernal. Esta dificultad visual se debe a las lagunas distribuidas por la zona, faltando gran parte del pie izquierdo del Arcángel, el hombro izquierdo del demonio, partes del pozo y algunas llamas.

Para evitar el error de un falso histórico se ha optado por una propuesta de abstracción cromática (tinta neutra)¹¹⁶, estudiando bien las posibilidades, optando por un acabado que no contraste excesivamente con el original. De este modo se destacan las zonas originales de la imagen, pudiéndose distinguir mejor formas y colores, sin necesidad de recurrir a un dibujo esquemático.

4.2.2. Proceso de intervención

Tras la limpieza¹¹⁷ se prepararán las zonas a estucar con cola de conejo, continuando con el estuco natural del resto de lagunas: carbonato cálcico y cola de conejo en 8 partes de H₂O. Preparadas dichas lagunas para recibir el pigmento con goma laca, una vez lijadas.

El color elegido será lo más neutro posible con respecto al entorno¹¹⁸. Optándose por una gama en marrón/gris que ayude a distinguir sin afectar a la visión final de la imagen. Los colores se aplicarán en una trama de pequeños trazos entrecruzados y superpuestos; generando así una vibración cromática, tensión e intensidad¹¹⁹. La técnica empleada será *tratteggio*. La primera capa tendrá dirección en vertical, la segunda en oblicuo, sin ocultar los trazos subyacentes, la tercera y cuarta capa con ligeras desviaciones. Las pinceladas deben ser nítidas y sin seguir una dirección concreta que afectaría visualmente. Se empleará colores de la marca *Maimeri®*¹²⁰.

Barnizado: barniz acrílico mate en spray, siguiendo diferentes direcciones para un correcto acabado, y un barnizado general a toda la obra para mayor uniformidad.

¹¹⁶ Villarquide, A. "Abstracción cromática (tinta neutra)". En *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración. Volumen 2*. Madrid: Editorial Nerea, 2005. p. 368.

"Cuando la laguna no puede ser eliminada de la obra sin alterar su valor, su historia, el tiempo transcurrido y la evidencia de la falta de original, es necesario optar por una reintegración que muestre las faltas de pintura. Se utiliza también en lagunas grandes irreconstruibles, de las que no se tienen datos suficientes. Pero esta reintegración deberá solventar los problemas que plantea la laguna de confusión laguna/fondo y la modificación de la lectura del cuadro, por lo que se basará en una reintegración cromática, pero no de las formas.[...]"

¹¹⁷ Si la propuesta se llevase a término, deberá estudiarse la forma más óptima de realizar una correcta limpieza de la zona a reintegrar, teniendo en cuenta que la obra ha sido recientemente intervenida.

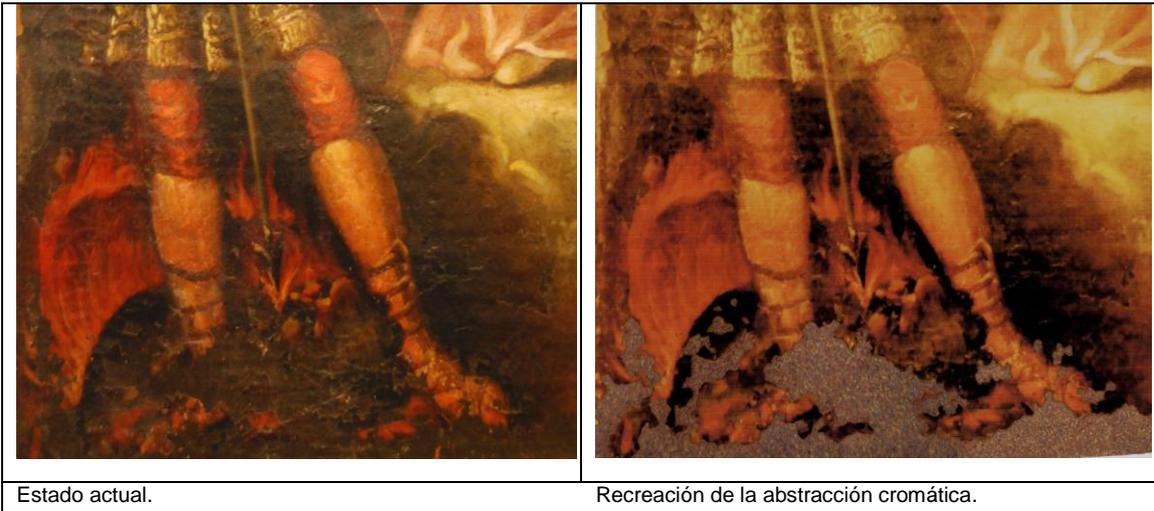
¹¹⁸ *Ibidem*. "Abstracción cromática (tinta neutra)". En *Opus cit.*p.369.

"El color resultante deberá ser lo más neutro posible con respecto a todas las partes y colores adyacentes a la laguna (normalmente en un matiz gris/marrón). Realmente no existen las tintas "neutras", ya que todo va a depender de los contrastes entre el color escogido y el resto de la pintura, pero se intentará unificar el conjunto en una cohesión lo más neutra posible. [...]"

¹¹⁹ *Ibidem*. "Abstracción cromática (tinta neutra)". En *Opus cit.*p.369-370.

¹²⁰ Algunas de las lagunas reintegradas, en la zona de San Jerónimo, manto de la Virgen y piernas de San Miguel, con acuarela presentaron problemas de desprendimiento del color, quedando únicamente el estuco; esto se debió a la excesiva rigidez del soporte, incompatible con la falta de elasticidad de la acuarela, por lo que se reintegraron con *Maimeri®*.

4.2.3. Recreación gráfica de la abstracción cromática



Actualmente no es posible establecer con claridad los pies del Arcángel y cabeza del demonio, gracias a la neutralidad del color, destacan los restos del original pudiéndose diferenciar zonas y anatomías.

5. Conclusiones

La importancia de la imagen religiosa viene dada por ser un medio de comunicación entre los hombres y lo divino; representa aquello en lo que se cree, y la visión sagrada nutre el espíritu de sólidas creencias religiosas. Esto ha derivado en que lo representado en una imagen está realmente presente en ella, siendo lo divino propiamente dicho y no un mero reflejo. La bendición de una imagen, dice lo siguiente¹²¹:

“Dios Todopoderoso y Eterno, te suplicamos te dignes bendecir y santificar esta pintura (o escultura) en memoria y honor de tu único hijo Jesucristo (o la Virgen, los Apóstoles o el Mártir o Santo, según proceda), y concede que quienquiera venere y rinda honor a tu unigénito Hijo (o Virgen, Santo, etc.) por sus méritos e intercesión reciba de ti la gracia en esta vida y la gloria eterna en la vida ulterior.”

La imagen adquiere, entonces, un verdadero poder esotérico, que antes parecía no existir y por lo tanto carente de poder divino. Sólo después la imagen es aquello que representa. Esta activación del poder sagrado de una imagen hace que el fiel se sienta seguro ante ella, y que lo que pedirá podrá concederse al estar pidiéndolo al mismo Dios.

La imagen de San Miguel Arcángel es partícipe de este poder sagrado, no solo por ser una imagen angélica, sino además por su nivel jerárquico en el Cielo: mano derecha de Dios; Jefe de su Milicia Celestial; Príncipe de los Cielos; Primer Ministro de Dios; Primer Arcángel del Cielo; Defensor de la Iglesia; Defensor de María; intercesor de los hombres ante Dios; portador de almas; y el único que puede vencer al demonio. Su poder es tal que no solamente cura a los enfermos, sino que resucita a los muertos, como se vió en el milagro de Diego Lázaro. Tales poderes divinos fueron dados por Dios, fruto de la confianza absoluta que tiene en él después de demostrarle su fidelidad cuando venció a Lucifer.

Este significado mediático de San Miguel es evidente en la Comunidad Valenciana. La introducción de su devoción es quizás más importante por el hecho de ser su artífice el Rey Jaime I, personaje destacado en la historia de Valencia. El arraigo de esta devoción no solo es visible en el número de edificaciones en su honor, sino en la literatura y en la tradición popular, formando parte de la cultura valenciana.

La importancia simbólica de la imagen engrandece la responsabilidad del restaurador, no solo técnica, sino también ética, pues será quien devuelva la visión primigenia de una figura, o que se aproxime a lo que esa imagen representaba. El restaurador tiene la capacidad de devolver el esplendor a ese poder divino, que nunca se fue, pero que quedó oculto o distorsionado ya sea por el paso del tiempo, la incidencia del hombre o la naturaleza.

En la imagen de San Miguel, es sustancial poder devolverle un significado aproximado con el que fue creada, pues el espectador contempla actualmente una imagen fragmentada que carece en parte su antítesis: el demonio a quien vence, pues de este modo enseña a los fieles la autoridad del Primer Arcángel, y por lo tanto la absoluta confianza en su intercesión.

El conocimiento iconográfico e historiográfico de una imagen garantiza el respeto no solo a la obra en sí, sino a su trascendencia y por lo tanto un respeto hacia la misma sociedad que la guarda. Respeto extensible tanto a una obra de carácter religioso como a una obra de carácter civil, pues en ambas el mensaje no debe alterarse, y por lo tanto nunca cambiar.

Actualmente la obra *Virgen del Rosario con San Miguel y San Jerónimo* se encuentra expuesta en la sacristía de la Iglesia de Ntra. Sra. Del Pilar y San Lorenzo.

¹²¹ Freedberg, D. “La consagración: dar vida a las imágenes”. En *El poder de las imágenes*. Traducción de Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, p.115-116. No es de extrañar que a lo largo de la historia del cristianismo hayan surgido movimientos en contra de la adoración de las imágenes, llegando a ser el mismo Dios en la tierra, derivando en crisis iconoclastas. Por ello, tras el Concilio de Trento, la bendición comienza con la renuncia: *“Dios Todopoderoso y Eterno, que no reprobamos que se pinten o esculpan imágenes y efigies de tus santos...”*, que evidencia el poder de una imagen, continúa con la siguiente frase más reconciliadora: *“De modo que siempre que las veamos con nuestros ojos corporales podamos meditar sobre ellas con los ojos de nuestra memoria e imitar sus obras y santidad”*.

6. Bibliografía

MONOGRAFÍAS, PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- ALZOG, J, DE LA FUENTE, V. Historia eclesiástica de España: ó adiciones á la historia general de la Iglesia escrita por Alzog, Volumen 2. Barcelona: Librería Religiosa, Imprenta de Pablo riera, 1855.
- ANGUITA HERRADOR, R. El arte barroco español. Madrid: Encuentro Ediciones, 2004. ISBN: 8474907586.
- ARNAU, F. Estudio histórico-artístico del templo parroquial de San Miguel Arcángel de Burjassot. Valencia: Associació Cultural L'Almara, 1999. ISBN:84-923946-3-3.
- AA.VV. Argos Vergara, Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Navarra: Ed. Argos Vergara, 1987. ISBN: 8477090181.
- AA.VV. La Biblia. Madrid: La Editorial Católica, 1970.
- AA.VV. Conocer Valencia a través de su arquitectura. 2ª edición. Valencia: Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, 2001. ISBN: 8495171996.
- AA.VV. *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, Michoacán: Editores Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill Nogal, El Colegio de Michoacán, Consejo nacional de Ciencia y Tecnología, 2002. ISBN: 9706790721.
- AA.VV. *Exposición Museo del Prado. Catálogo*. Cádiz: Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Ministerio de Cultura. Museo del Prado, 1991. ISBN: 84-86080-45-2.
- AA.VV. *Las Letanías*. Barcelona: Centre de pastoral Litúrgico, 2007. ISBN: 8498052084.
- AA.VV. *Oficios de la Santa Misa con la explicación de las ceremonias de la Santa Misa, y Notas sobre las fiestas y los salmos. Seguidas de una colección de rezos y meditaciones sacadas de las obras de San Agustín, San Bernardo, Santa Teresa, San Francisco de Sales, Bossuet Fenelon, y de la Imitación de Jesucristo*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1853.
- AA.VV. "Sant Miquel". *La Universitat Politècnica restaura a Pego*.1990.
- AA.VV. *Història de l'art valencià: 4 del manierisme a l'art modern*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, (Biblioteca Valenciana), 1989. ISBN: 84-7575-127-x (obra completa). ISBN: 84-7575-356-6 (tomo IV).
- BELL, R., WATT, M. *Introducción al Corán*. Madrid: Encuentro Ediciones, 2006. ISBN: 8474907985.
- BERNAL NAVARRO, J.C. *Iconografía aplicada a la conservación y restauración. Iconografía religiosa*. Apuntes. Universidad Politécnica de Valencia, curso 2008-2009.

- BIALOSTOCKI, J. *Estilo e Iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Traducción de José María Pomares. Barcelona: Barral, 1973. ISBN: 84-211-2202-9.
- BOIX, V. *Valencia histórica y topográfica*. Valencia: Imprenta de J. Rius, editor, 1862.
- BOSSUET, J. B. *Discurso sobre la Historia Universal, para explicar la continuación de la Religión, y las mudanzas de los Imperios. Primera Parte. Desde el principio de el mundo, hasta el Imperio de Carlo Magno*. En Madrid: por la viuda de Juan García Infanzón. Año de 1728.
- BOUCHER, B. "War in Heaven: Saint Michael and the Devil". In: *The Art Institute of Chicago. The Art Institute of Chicago Publications Department*, Vol. 32, 2006. pp. 24-31. ISSN: 0069-3235. ISBN: 0-300-11951-8.
- BRANDON, S.G.F. *Diccionario de religiones comparadas, Volumen I*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975. ISBN: 8470571893.
- CASTELLÓN, T. F. *El significado de los nombres*. 6ª edición. Málaga: Editorial Sirio, 2004. ISBN: 8478083111.
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid: Editorial Istmo, 1998. ISBN: 84-709-0343-8.
- CARRETERO REBÉS, S. "Un San Miguel del Museo de Bellas Artes de Santander atribuido a Francisco Pacheco". En: *Revista del museo de Bellas Artes de Santander*. Ed. Museo de Bellas Artes de Santander, 2002, nº 4, pp. 119-123. ISSN: 1576-0677.
- CLARET, A.M. *Colección de Opúsculos*. Barcelona: Librería Religiosa. Imprenta de Pablo Riera, 1860.
- CHACÓN, N. R. *Derecho monetario*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2005. ISBN: 9587070585.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004. ISBN: 8478447989.
- CIVERA MARQUINO, A., ROZALÉN IGUAL, F. *Sant Miquel de Lliria*. Valencia: Gràfiques Gimeval, 2006. ISBN: 84-609-9203-9.
- DE CAPOA, C. *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Barcelona: Editorial Electa, 2003. ISBN: 84-815-6361-7.
- DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. ISBN: 84-206-7998-4 (obra completa), ISBN: 84-206-7030-8.
- DUCHET-SUCHAUX, G. *Guía Iconográfica de la Biblia y de los Santos*. Madrid: Editorial Alianza, 1996. ISBN: 84-206-9478-9.
- ESTEBAN LORENTE, J.F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Editorial Istmo, 1990. ISBN: 84-709-0224-5.

- FERNANDEZ CONDE, F. J. *La religiosidad medieval en España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000. ISBN: 8483172321.
- FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Editorial Omega, 1950. ISBN: 84-282-0141-2.
- FLORENCIA, F. D. *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco, Indio Feligrés del Pueblo de San Bernardo, de la jurisdicción de Santa María Nativitas*. Con licencia, en Sevilla por Tomás López de Haro, año de 1692.
- FREEDBERG, D. *El Poder de las Imágenes*. Traducción de Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. ISBN: 84-376-1060-5.
- GARCÍA CUETO, D. *“Seicento” boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época y los protagonistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006. ISBN: 8493464368.
- GIORGI, R. *Ángeles y Demonios*. Barcelona: Editorial Electa, 2004. ISBN: 84-815-6368-4.
- GOLDSWORTHY, A. *El ejército romano*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. ISBN: 8446022346.
- GRAVES, R. *Los mitos hebreos*. Versión de Luis Echavarrí, revisión de Lucía Graves. Madrid: Editorial Alianza, 1986. ISBN: 84-206-9529-7.
- KLEE, V. *Les plus beaux textes sur les Saints anges*. París: Nouvelles Editions Latines, 1984. ISBN: 2723302318.
- KOWAL, D. M. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia, 1985. ISBN: 84-505-1681-1.
- LAMPUZINA, A. *Architecture of Spain*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2005. ISBN: 0313319634.
- LÓPEZ AÑÓN, E.M. *Arte religioso en el Arciprestazgo de Nemanco (A Coruña). Siglos XVII-XX. Arte mueble*. Director: Xosé M. López Vázquez. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. Departamento da Arte, 2007.
- LLOBREGAT, E., YVARS, J.F. *Història de l'art al País Valencià*. Valencia: Eliseu Climent editor, 1988. ISBN: 84-7502-174-3 (obra completa). ISBN:84-7502-212-x (volum II).
- MÂLE, È. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro Ediciones, 2001. ISBN: 8474906431.
- MARTÍNEZ GIL, F. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. ISBN: 8484270807.
- __*El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro Ediciones, 2001. ISBN: 8474906431.
- MÉNDEZ, C. *El maravilloso número 7*. Caracas: Bienes Lacónica, 1992. ISBN: 9806114078.

-MONTOLIÒ TORÀN, D. "San Miguel Arcángel, Nuestra Señora de la luz. Convento MM. Dominicas de Villarreal". *Diputació de Castelló. Servicio de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castellón*. 2005.

-NIEREMBERG, J. E. *De la devoción y Patrocinio de San Miguel, Príncipe de los Ángeles. Antiguo tutelar de los godos, y protector de España. En que se proponen sus grandes Excelencias, y Títulos que ay para implorar su patrocinio*. En Madrid, por María de Quiñones, año de 1643. A costa de Francisco de Robles, Mercader de libros.

___ *El Primer Ministro de Dios en su Patrocinio, San Miguel. A la Excelentísima Señora Doña Melchora Juana Sarmiento y Moctezuma, Duquesa de Atrisco, Condesa de Moctezuma, y de Tula, Viz Condesa de Ylucàn, Señora de Monte-Rosano, y de la Peza*. En Murcia: Por Alexandro Diaz. Año de 1711.

-PACHECO, A. *El Arte de la Pintura*. Versión de Bonaventura Bassegoda i Hugás. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. ISBN: 84-376-0871-6.

-PONS I PONS, A. *La propietat a subasta: la desamortizació i els seus beneficiaris: inversió i mercat (València, 1855- 1867)*. Valencia: Universitat de València, 1991. ISBN: 84-370-0695-3.

-PRIETO, R. *El Santo Rosario. Una corona de rosas para orar*. Madrid: Cáritas Española, editores, 2002. ISBN: 8484402738.

-RÉAU, L. *Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. 2ª edición. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999. ISBN: 84-762-8164-1 (obra completa). ISBN: 84-762-8159-5 (tomo I).

___ *Iconografía de los Santos: G-O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. ISBN: 84-762-8164-1 (obra completa). ISBN: 84-762-8212-5 (tomo IV).

-REVILLA, F. *Diccionario de Iconografía y simbología*. Tercera edición ampliada. Madrid: Editorial Cátedra, 1999. ISBN: 84-376-0929-1.

-SAXL, F. *La vida de las Imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Editorial Alianza, 1989. ISBN: 84-206-7089-8.

-SAYES, J. A. *Teología de la Creación*. Madrid: Ediciones Palabra, 2002. ISBN: 8482396439.

-SIMÓN SEGURA, F. *La desamortización española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1973. ISBN: 84-719-6084-2.

-THENARD, L. J. *Tratado completo de química teórica y práctica, Volumen V*. Nantes: Imprenta de Busseuil y compañía, 1830.

-TOMÁS Y VALIENTE, F. *La Desamortización*. Madrid: Cambio 16, 1985. ISBN: 84-852-2978-9.

-TREPAT, C.A. *Procedimientos en historia: Un punto de vista didáctico*. 4ª edición. Barcelona: Editorial Grao, 2006. ISBN: 8478271139.

-RODRIGUEZ DOMINGO, J.M. "Influencias flamencas en el arte de Guadix (I). San Miguel Arcángel, según una estampa de Hieronymus Wierix". En: *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*. Ed. Instituto de estudios "Pedro Suárez", nº 17, 2004, pags. 133-147. ISSN: 1887-1747.

-VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración. Volumen 2*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2005. ISBN: 8489569509.

-ZAMPETTI, P. L. *Profecía de Fátima y el derrumbamiento del comunismo*. Madrid: Ediciones Rialp, 1992. ISBN: 8432128414.

-ZUFFI, S., DEVITINI, A., CASTRIA, F. Venecia. Milán: Mondadori Electa, 2007. ISBN: 978888310044.

ARCHIVOS DOCUMENTALES

-*Dominicos*, pliego siglo XVI. Archivo, CLERO, legajo 7480. Madrid: Archivo Histórico Nacional.

-*Libro Mayor de Gasto y Recibo, 1814*. Manuscrito 17, Archivo, Clero, Lib. 17. Valencia: Archivo Histórico del Reino de Valencia.

-*Relación de Conventos de ambos sexos suprimidos en esta Provincia con la aplicación que han tenido y el estado que tienen en la actualidad*. Propiedades Antiguas, legajo 190. Valencia: Archivo Histórico del Reino de Valencia.

- *San Miguel Arcángel*. Fotografía nº cliché: G-24112, 1951. Monasterio del Escorial, Madrid. Barcelona: Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Màs.

DOCUMENTACION VIA WEB

-GALLERIA BORGHESE. *Virgen María con el Niño Jesús, San José y San Miguel Arcángel*. GAROFALO B. T. siglo XVI [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: <http://www.galleriaborghese.it/default.htm>. [Consulta: 10 de junio de 2009].

-GARCÍA HIDALGO, J. *San Miguel*, grabado 1693. [en línea]. Biblioteca Nacional. Buscador en Catálogo de obras de arte: grabados. (Se requiere la solicitud por correo de la imagen para visionarla). Disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>. [Consulta: 20 de abril de 2009].

-GEMALDEGALERIE, DRESDE. *Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel y Santa Catalina*. VAN EYCK, J. siglo XV [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: http://www.skd-dresden.de/en/museen/alte_meister.html. [Consulta: 23 de abril de 2009].

-GENERALITAT VALENCIANA. *Obras pictóricas con el nombre "San Miguel" pertenecientes al siglo XVIII*. [en línea]. Buscador de obras de arte. Página principal del Área de Patrimonio Cultural. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Esport. Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià. Disponible en: <http://www.cult.gva.es/dgpa/>. [Consulta: 22 de mayo de 2009].

-CHIESA DEI CAPPUCCHINI, VIA VENETO, ROMA. *Asunción de la Virgen María al Cielo*. T. TERENZI, T. siglo XVII [en línea]. Coro (link). Disponible en: http://www.cappucciniviaveneito.it/cappuccini_spa.html. [Consulta 20 de julio de 2009].

-MUSEO JACQUEMART-ANDRÉ. *Virgen y el Niño con San Miguel y San Roque*. VECELLIO, F. siglo XVI [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: <http://www.musee-jacquemart-andre.com/fr/jacquemart/>. [Consulta: 17 de julio de 2009].

-MUSEO DEL LOUVRE. *Virgen de la Victoria*. MANTEGNA, A. siglo XV [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: http://www.louvre.fr/llv/musee/alaune.jsp?bmLocale=fr_FR. [Consulta: 12 de abril de 2009].

-MUSEO DEL PRADO. *San Miguel Arcángel*. CAMILO, F., siglo XVIII [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-miguel/?no_cache=1. [Consulta: 1 de julio de 2009].

-MUSEO DEL PRADO. *San Miguel Arcángel combatiendo a Lucifer*, MURA, F., siglo XVIII [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/san-miguel-arcangel-combatiendo-a-lucifer/?no_cache=1. [Consulta: 1 de julio de 2009].

-MUSEO DEL TRAJE. Calzado del siglo XVIII. [en línea]. Buscador en catálogo de obras. Disponible en: <http://museodeltraje.mcu.es/>. [Consulta: 21 de agosto de 2009].

-MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA. *San Miguel Arcángel venciendo a Lucifer*. [en línea]. Buscador del catálogo de obras de arte. © Searchbox. Disponible en: <http://www.museothyssen.org/searchbox/search.jsp>. [Consulta: 10 de junio de 2009].

-NATIONAL GALLERY, LONDON. *Saint Michael triumphs over the Devil*, BERMEJO, Bartolomé about 1440 - after 1495. [en línea]. Buscador en catálogo de obras de arte. Disponible en: <http://www.nationalgallery.org.uk/cgibin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng6553>. [Consulta: 10 de junio de 2009].

-RAMBLA CULTURAL. *Parroquia de San Juan Bautista, el retablo de las ánimas*. [en línea] Rambla Cultural. Texto en HTML. Disponible en: <http://www.ramblacultural.es/5.html>. [Consulta: 20 de agosto de 2009].

-REVISTA DE ARTES. *Historia del Calzado*. [en línea]. Revista digital de arte, nº 7, julio de 2007. Buenos Aires- Argentina. Texto en HTML. Disponible en: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/historiadelcalzado.html>. [Consulta: 21 de agosto de 2009].

-SOLER, M. *San Miguel, los dragones y la leyenda del lagarto de Jaén en "La Malena"*. [en línea]. Cultura en Andalucía. Texto en HTML. Disponible en: <http://www.culturandalucia.com/>. [Consulta: 11 de agosto de 2009].

-THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK. *The Assumption of the Virgin with Saints Michael and Benedict, altarpiece, late 1480s*. [en línea]. Catálogo de obras de arte. © 2000-2008. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/search/iquery.asp?command=text&datascope>. [Consulta: 13 de abril de 2009].

7. Agradecimientos

Muchas gracias a:

Basi García por hablar en mi nombre y conseguir la obra.

Don Antonio Vargas, párroco de Ntra. Sra. Del Pilar, por confiarme el lienzo.

María García por ofrecerse a trabajar conmigo en la parte más complicada de la restauración del lienzo.

Juana Bernal por su entusiasmo y respaldo académico.

Maricarmen García, Arturo González, Vicente Blanch y Mary Paz García, por su apoyo moral y económico.