



Nuevas consideraciones sobre la tabla de *San Miguel* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela

The Altarpiece Depicting *Saint Michael of Orihuela*

Pablo López Marcos

Universidad de Murcia, España

pablo.lopez2@um.es

 0000-0002-9422-1247

Recibido: 11/07/2020 | Aceptado: 14/04/2021

Resumen

La tabla del San Miguel, actualmente conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, representa uno de los principales ejemplos de pintura renacentista en España. De origen incierto, el cuadro fue localizado en 1906 por Tormo y Monzó en el colegio de santo Domingo de Orihuela, donde ocupaba un puesto de honor. El presente texto tiene la intención de realizar una necesaria revisión de la situación de la tabla, partiendo desde los conocimientos hasta ahora publicados y profundizando en las teorías planteadas por los diferentes historiadores a lo largo del tiempo. La propuesta de nuevas consideraciones sobre la pintura oriolana tiene como objetivo esclarecer su origen, así como presentar una novedosa propuesta atributiva legada a un ambiente pictórico que no había sido considerado hasta el momento, como era la pintura del centro-norte de Italia que alcanzará España en un segundo momento.

Abstract

The altarpiece depicting Saint Michael of Orihuela, kept in the Diocesan Museum of Sacred Art in Orihuela, represents one of the principal examples of Italian Renaissance painting in Spain. Its origins are uncertain; the painting was found by Tormo y Monzó in 1906 in Santo Domingo's College in Orihuela where it was displayed in a special place. This text seeks to present a much-needed revision of everything known about the altarpiece, including all theories and information published to date, while analyzing theories presented by different art historians. These new approaches to the Oriolana painting are meant to identify its origins and present new possibilities for paintings of Central-Northern Italy, a pictorial environment that had not been considered at the time and that would subsequently make its way to Spain.

Palabras clave

Renacimiento
Arte
San Miguel
Orihuela
Pintura
Siglo XV

Keywords

Renaissance
Art
Saint Michael
Orihuela
Painting
15th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

López Marcos, Pablo. "Nuevas consideraciones sobre la tabla de *San Miguel* del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 27 (2021): 10-29. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5127>

© 2021 Pablo López Marcos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción y estado de la cuestión

La tabla del *San Miguel*, conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, representa uno de los principales ejemplos de la llegada e implantación de las concepciones renacentistas en España, en concreto en la zona de Levante¹ (Fig. 1). Muchas han sido las teorías acerca de su autoría y su origen, si bien los únicos datos ciertos comienzan en 1906 cuando fue localizada por el historiador Elías Tormo y Monzó en la sala grande de recibo del colegio de santo Domingo de Orihuela. Este centro, conocido como “el Escorial de Levante” y antiguo monasterio del Socorro de la ciudad, fue fundado por el arzobispo Loazes en 1553 como monasterio dominico y sede universitaria. Tal fue la importancia que alcanzó en los siglos posteriores que contó incluso entre sus decoraciones con la célebre *Tentación de santo Tomás de Aquino* del por entonces pintor de corte Diego Velázquez. Aunque el porqué de la localización del *San Miguel* en el citado colegio es todavía incierta, sobre todo si se considera que se trata de una obra que adelanta en más de cinco décadas el inicio de los trabajos de su construcción, sí que sirve como ejemplo para ilustrar el alto valor simbólico y religioso del que gozaba.

La pieza combina los elementos propios del clasicismo renacentista en una sublime composición donde el dibujo y las formas se unen a un preciosismo decorativo de inspiración clásica y un color luminoso solo al alcance de los grandes maestros de la época. El uso de ruinas clásicas, el detallismo minucioso de las joyas y el tratamiento de los mármoles denotan a un pintor en contacto estrecho con las concepciones puramente italianas de la pintura renacentista, en especial de las zonas del centro norte de la península transalpina, donde grabados y dibujos comenzaban a circular como modelos compositivos a seguir. Sin embargo, el *San Miguel* es una obra especial, única, capaz de sorprender al espectador en un primer vistazo con la elegancia y soberbia de su figura central, enmarcada por la representación católica de la *Ciudad Ideal* y la *Ciudad Terrenal*, donde el arcángel se encuentra en posición de acabar con los demonios, símbolo del pecado. El presente artículo nace con la intención de profundizar y revisar las teorías hasta ahora propuestas por los historiadores, exponiendo la que a mi juicio es una necesaria revisión de los hechos y reforzando la teoría de la posible llegada de la pieza desde Italia.

1. Las informaciones propuestas en el presente artículo se fundamentan en la investigación relativa a la tesis doctoral: Pablo López Marcos, “La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570” (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2021), 105-130.

Históricamente la obra ha sido un verdadero rompecabezas para el mundo de la historiografía moderna. Si partimos de la premisa de que se trata de una obra cuyo origen y autoría son inciertos, los nuevos datos que aquí se presentan tienen el objetivo de orientar futuras investigaciones hacia una posibilidad que, si bien ya había sido propuesta, no había sido tratada en profundidad, como es la llegada de la obra desde Italia. Durante el siglo XX muchos han sido los historiadores que han atribuido la obra a distintos pintores activos en la zona de Valencia durante los siglos XV y XVI. Artistas tales como el leonardiano Fernando Yáñez de la Almedina por Garín Ortiz de Taranco², Requena y Rubiales por parte de Post³ o Riccardo Quaretararo por De Bosque⁴, habían sido algunas de las propuestas que gozaron de mayor aceptación por parte de la crítica. Sin embargo, será la atribución realizada por Diego Angulo Íñiguez en 1954 a Paolo da San Leocadio la que logrará una mayor aceptación en el mundo académico⁵. La paternidad al artífice emiliano se debió a los paralelismos formales con la

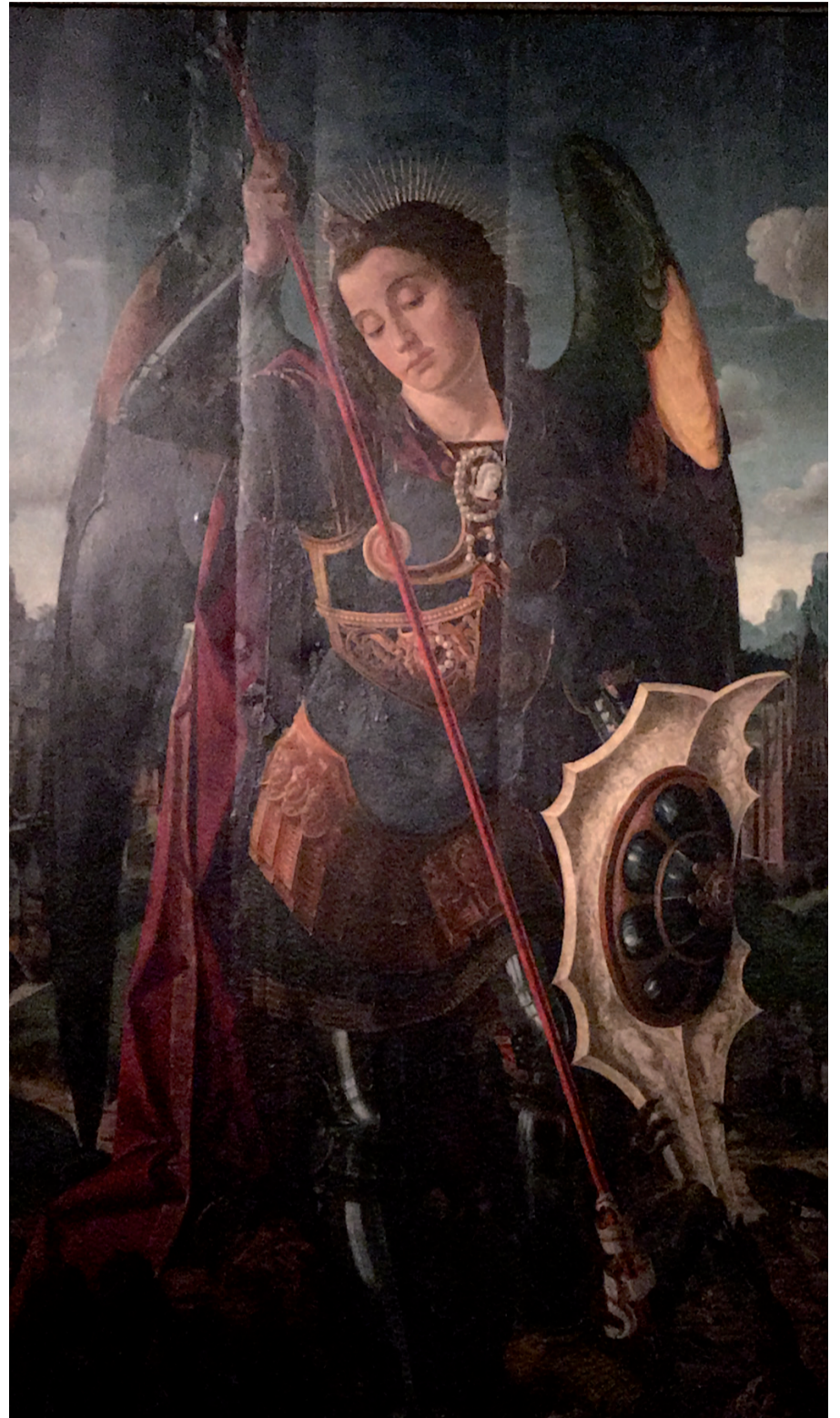


Fig. 1. *San Miguel Arcángel*. Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

2. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *La historia del arte de Valencia* (Madrid: Caja de Ahorros de Valencia, 1978), 175-179.
3. Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting* (Massachusetts: University of Harvard, Harold Edwin Wetthey edit, 1953), 11:9-47.
4. Andrée de Bosque, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici* (Milán: Alfieri & Lacroix, 1968), 216, 225.
5. Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del Renacimiento*, vol. 12 de *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, dir. José Gudiol Ricart (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1954), 60-70.

Sacra Conversazione conservada en la National Gallery de Londres, donde además aparece la firma "PAVLVS", seña inequívoca de su autoría. Siguiendo con las observaciones de Ángulo Íñiguez, esta teoría fue fuertemente sostenida por grandes eruditos de la Historia del Arte de nuestro país como Fernando Checa Cremades⁶ y sobre todo por la historiadora del arte italiana Adele Condorelli desde los años 60⁷. El principal defensor de dicha teoría será el historiador valenciano Ximo Company i Climent⁸. En la monografía sobre Paolo da San Leocadio, Company i Climent identifica la tabla como la muestra de mayor calidad de la pintura del pintor italiano en España, datándola en torno a 1490, fecha en la cual se encontraba al servicio de los duques de Gandía. Sobre su origen, Company i Climent propone una posible donación de la familia Borja al colegio de Santo Domingo de Orihuela tras el desmantelamiento de las estancias originales del palacio ducal. Sin embargo, ningún documento conservado hace referencia a dicha donación. Además, aunque estilísticamente la *Sacra Conversazione* de Londres y el *San Miguel* de Orihuela contienen diversos elementos comunes, tales como el uso de arquitecturas clásicas, paños con un tratamiento minucioso y la representación de elementos preciosos como el mármol colorido, en sus formas se aprecia un tratamiento diferente, de mayor precisión técnica y cuidado por los detalles en la tabla oriolana, lo que puede hacer pensar en un pintor de mayor calidad. Lamentablemente, muchas de las obras de Paolo da San Leocadio se han perdido con el tiempo y las guerras, llegando hasta nuestros días algunas de menores proporciones que no permiten una comparación estilística totalmente satisfactoria. Company i Climent no será el último en adoptar tal posibilidad sobre la autoría de la obra, también Hernández Guardiola admite, con reservas, la autoría de San Leocadio en su catálogo sobre la pintura medieval y renacentista en la provincia de Alicante⁹ y en el compendio artístico de la *Luz de las imágenes*¹⁰.

Profundizando sobre la tabla y el resto de las teorías propuestas por los historiadores del siglo XX, el primer dato seguro sobre el origen del cuadro lo encontramos en la revista *Cultura Hispánica* de 1906¹¹. En ella, Elías Tormo y Monzó documenta el cuadro por

6. Fernando Checa Cremades, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1988), 30-33, 52.
7. Adele Condorelli, "Paolo da San Leocadio," *Commentari*, no. 14 (1963): 134-150, 246-253.
8. Ximo Company i Climent, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya* (Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006), 147-152.
9. Lorenzo Hernández Guardiola, "La pintura," en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas, Arte Religioso*, coord. Alfonso E. Pérez Sánchez (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo; Instituto de Cultura Juan Gil-Abert; Diputación Provincial de Alicante; Patronato Municipal quinto centenario ciudad de Alicante, 1990), 172-174. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Alicante, en octubre-noviembre 1990.
10. Lorenzo Hernández Guardiola, "Ficha de catálogo," en *La luz de las imágenes Orihuela* (Orihuela: Generalitat Valenciana, 2003), 206. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Orihuela, en marzo-diciembre 2003.
11. Elías Tormo y Monzó, "Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España," *Cultura Hispánica*, no. 4 (1906): 137-150.

primera vez, localizado en la sala grande de recibo del colegio de Santo Domingo. Inmediatamente lo reconoce como italiano por ver en la pintura matices típicos de la escuela florentina, atribuyéndolo al taller de Verrocchio, maestro entre otros de Leonardo da Vinci. Para justificar su atribución, Tormo y Monzó pone en relación el *San Miguel* de Orihuela con la obra titulada *Madonna en trono con el Niño entre ángeles, san Rafael, san Cenobio y san Justo*, conservada en el Museo de los Uffizi, datada en torno al 1485 y atribuida a Domenico del Ghirlandaio. En ella vemos serios paralelismos figurativos con el *San Miguel*, si bien algunos de los elementos la contextualizarían en un entorno ligado a otras corrientes pictóricas más orientadas al norte de Italia como la *mantegnesca*. Favorable a esta posibilidad se encuentra también el historiador Javier Sánchez Portas, quien, en su monografía sobre el colegio de Santo Domingo, hace referencia a un mote para el pago del traslado de obras de arte desde Italia destinadas a la decoración del colegio en 1588¹². Otros autores como Camón Aznar atribuyen la obra al entorno de los pintores Requena y Rubiales, pero con reservas, reconociendo también elementos comunes con la pintura de san Leocadio y sobre todo de los Osona¹³. El elemento común que vemos en todas estas teorías es que todos los pintores propuestos como posibles autores de la tabla proceden o tienen un pasado de formación italiana, tras el cual se establecen en la zona de Valencia.

Es conocido por todos que la ciudad del Turia se convirtió durante los siglos XV y XVI en el verdadero puerto de acceso de las corrientes artísticas provenientes de la península itálica, sobre todo en un momento en el que la ciudad se encontraba bajo la protección de la familia Borgia, como demuestra la llegada de los ya citados Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano en la década de 1470 para la decoración de la bóveda del altar mayor de la catedral. Precisamente es a este último al que Ana Ávila atribuye la autoría del *San Miguel* junto con las tablillas de *La Dolorosa* y *El Salvador* del Museo del Prado¹⁴.

El *San Miguel* de Orihuela

El *San Miguel* es un magnífico ejemplo de la transición de las teorías propias del arte gótico final hacia el arraigo de las nuevas concepciones renacentistas puras, sobre todo determinadas por el estilo pictórico de tradición clasicista que se instauró como

12. Javier Sánchez Portas, *El patriarca Loazes y el colegio de Santo Domingo* (Alicante: Caja Rural, 2003), 181.

13. José Camón Aznar, *La pintura Española del siglo XVI*, vol. 24 de *Summa Artis* (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), 82-84.

14. Ana Ávila, *Imágenes y Símbolos* (Barcelona: Editorial del Hombre, Col. Anthropos, 1993), 213; Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luis Cervera Vera, María Concepción García Ginza, y Joan Sureda Pons, *El siglo del Renacimiento* (Madrid: Ediciones Akal, 1998), 200-210.

modelo en las regiones del centro-norte de Italia en el último tercio del siglo XV y las primeras décadas del XVI. Si realizamos un análisis pormenorizado de la pieza, encontramos al arcángel ocupando la parte central de la composición, de cuerpo entero, con un movimiento grácil y equilibrado en una postura en *contrapposto* que hace ganar en dinamismo a la figura. En sus manos, y ocupando todo el alto de la tabla, sostiene un escudo y una lanza con la que da muerte a los dragones, seres que aprisiona con su pie izquierdo.

El arcángel, vestido a la romana y ostentando un camafeo clásico, ha abandonado la tensión y el dramatismo que caracterizaban las representaciones del arcángel durante gran parte de los siglos que le preceden, formando una figura de mayor plasticidad, veracidad y con una posición natural. Es una visión casi reposada del santo luchador tras su victoria, casi como una re-visitación metafórica del *David* del Antiguo Testamento. La obra posee una clara y obvia influencia italiana, como ya se ha dicho, pero además se pueden observar elementos flamenquizantes como su colorido, su dibujo prieto y preciso y los ricos efectos lumínicos como agentes modeladores de la forma.

Debido al paso de los años, y al estado de pseudo-abandono en la que fue localizada por Tormo y Monzó, la obra se encuentra claramente oscurecida y muchos de los detalles de la parte central de la armadura se han difuminado o perdido. En dicha armadura se encuentran reminiscencias al ideal de coraza clásica, en cuya parte central, la que más ha sufrido los estragos del paso del tiempo, contaba con una decoración circular en tonos blancos que otorgaba, más si cabe, majestuosidad poética a la figura. La armadura es un gran ejemplo que nos permite ver los magistrales efectos de luz sobre los elementos metálicos brillantes que nos remiten directamente a un pintor que conocía la técnica de los miniaturistas que ilustraban los códices bíblicos. Estos ejemplos nos permiten desechar las teorías de una obra de formación o del círculo de un gran artista, ya que el equilibrio compositivo y la riqueza decorativa de tan alta calidad solo están al alcance de los grandes maestros. El trabajo es casi una labor de orfebrería donde el autor destaca con minuciosidad los detalles y las decoraciones de influencia romana reinterpretada, como demuestra el tratamiento del camafeo en el centro del pecho o los motivos de los faldones de la parte baja de la armadura con rostros de angelotes o *putti*.

Pero no solo los elementos decorativos nos remiten a un pintor de gran calidad, también el rostro es una muestra de genialidad plástica. Su tratamiento es inconfundiblemente del norte de Italia, continuando con la línea de la belleza serena y madura de Mantegna. El arcángel presenta una faz serena, dulce, que demuestra la seguridad del



Fig. 2. *San Miguel Arcángel* (detalle del busto). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

que obra el bien (Fig. 2). Destaca el tratamiento de los ojos almendrados de párpados entornados y con unas magistrales cejas dibujadas con una fina línea que dirigen la atención del espectador hacia la parte baja de la composición. De especial interés son los cabellos, tratados con una técnica minuciosa, casi milimétrica, y un color brillante, recogidos por una rica diadema con perlas. Estos elementos, comunes en la escuela veneciana y ferrarense, conducen a un pintor en contacto directo con el entorno de artistas de la talla de Francesco del Cossa o Ercole da Roberti, creadores que no solo conocían la realidad de estas escuelas, sino que se establecieron en Bolonia, centro de la península, en contacto con los grandes centros pictóricos de Roma y Florencia, lo que justifica el alto nivel de conocimiento de los elementos clásicos.

Iconográficamente representa la victoria del bien contra el mal, una lucha honrada y, por lo tanto, justa. El bien es representado según los cánones de belleza clásicos, mientras que el mal según la tradición de la fealdad medieval. Como especifica Torres-Fontes Suárez, el autor representa a san Miguel como actor principal de una psicomaquia en

la que resulta vencido Luzbel¹⁵. La figura del santo porta una bella y lujosa capa, gran ejemplo de la soberbia capacidad pictórica del pintor, de color granate que crea un gran efecto de plasticidad y volumen a través del uso de la luz y un juego de luces y sombras con un carácter escultórico de inspiración nórdica. En su borde encontramos uno de los elementos más característicos de la tabla, una rica decoración en oro basada en caracteres gráficos gótico-arábigos sin un aparente sentido más allá de lo decorativo, sin duda influenciado por los motivos que artistas como Verrochio, en el *David* conservado en el Museo de Bargello de Florencia, o Filippo Lippi, en *La Anunciación* de la Galería Nacional de Roma en el palacio Borghese, habían usado durante los años 60 y 70 del siglo XV. El escudo presenta una forma cóncava con decoración típicamente renacentista de filigranas vegetales y grutescos. El centro del broquel, que no representa a ninguna heráldica familiar, simula materiales preciosos tales como el marfil y el metal, creando nuevamente efectos lumínicos de gran interés y rematado por una gema en el centro. Esta tipología de escudo, de carácter exclusivamente decorativo, se difundió por Italia como modelo para la realización de heráldicas con funciones conmemorativas o representativas de una determinada familia. Las alas, otro de los elementos que el paso del tiempo no nos ha permitido conocer en su máximo esplendor, actualmente son en un tono verde oscuro con contrastes en amarillo, simulando el efecto pluma y creando un fuerte contraste con el azul del cielo. Sin embargo, debemos imaginarlas de tonos vivaces y profundos, creando una diferenciación aún mayor con el cielo y con el dorado de la figura del arcángel.

Por otro lado, los dragones han sido tema de discusión histórica, ya que en gran parte de las descripciones publicadas se habla de dos dragones, uno de carácter antropomórfico y otro zoomórfico de tradición medieval. Sin embargo, las recientes labores de limpieza con motivo de la exposición *Huellas*, en 2002, permitieron percibir con claridad que se trata de tres enemigos los que abate el arcángel: dos en la parte inferior de la tabla y otro a la derecha del escudo, al cuál todavía le restan gotas de vida. La iconografía de los demonios provendría, siempre según Torres-Fontes Suárez, de los evangelios apócrifos como *Descenso a los infiernos*.

Pero sin duda, uno de los elementos de mayor interés de la tabla son las ciudades que se representan a ambos lados de la figura principal, una de tradición gótica, posiblemente relacionada con la *Ciudad Ideal* de san Agustín, donde predomina el estilo gótico por su relación con la luz y Dios. En esta ciudad ideal encontramos un templo con pináculos,

15. Cristina Torres-Fontes Suárez, "Ficha de catálogo," en *Huellas: Catedral de Murcia* (Murcia: Caja de ahorros de Murcia, 2002), 214. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Murcia, en enero-julio 2002.

grandes ventanales verticales y una muralla, donde la figuración humana no tiene lugar. Al lado contrario se representaría la ciudad terrenal, caracterizada por un templo clasicista cuya fachada representa el esquema albertiano del arco del triunfo con baptisterio, torre octogonal y ruinas romanas en la parte posterior. En este segundo templo se observan fingidas esculturas entre las que destacan san Pedro y san Pablo, hoy en día poco legibles, y sobre el arco de la entrada de la iglesia diversas metopas con representaciones bíblicas como el sacrificio de Isaac, a modo de bajo-relieves. Se trata de una adaptación sistemática de las soluciones antiguas, sobre todo de la arquitectura romana por considerarse el mayor ejemplo de perfección clasicista en un momento donde imperaban las leyes del humanismo neoplatónico. Cúpula, órdenes y plantas centralizadas, pero todo interpretado y descontextualizado, se usaban tanto en la arquitectura pública como en la religiosa. Esta ciudad representa el mundo de los seres humanos, donde además podemos observar representaciones antropomórficas en acciones cotidianas: un jinete con su escudero de espaldas, una persona en el borde del puente o las puertas del templo abiertas que dejan entrever una capilla interior. Son elementos típicos de los grabados de Mantegna, todos elementos terrenales, pero directamente relacionados con lo sagrado. Según mi interpretación, la localización de ambas ciudades con el san Miguel en medio no es casual, ya que vendría a simbolizar la unión de ambas con el santo como nexo.

El cielo tiene los característicos tonos azules vivos que, si bien Paolo da San Leocadio utiliza en muchas de sus obras, son un elemento común en la pintura veneciana y que el mismo Francesco del Cossa o Mantegna utilizarán en algunas de sus pinturas como en el caso del *San Sebastián* del Kunsthistorisches Museum de Viena. El azul brillante se encuentra solo interrumpido por las nubes, muy volumétricas, el verde de la vegetación y el marrón claro de las montañas que en conjunto crean una atmósfera cromática de armonía.

Como ya hemos dicho previamente, en el *San Miguel* de Orihuela observamos una gran influencia de la escuela emiliana y, sobre todo, de artistas como Francesco del Cossa o Ercole da Roberti, creadores de formación ferraresa pero a su vez cercanos a las concepciones de Florencia, Mantua y Venecia. Además, en los paisajes y detalles casi miniaturistas donde aparece constantemente una característica figuración humana, intuimos un fuerte conocimiento de la técnica pictórica *mantegnesca*, difundida a través de grabados por todo el norte de Italia y que Cossa incluirá como elemento recurrente en su catálogo de ejemplos pictóricos. El modelo *mantegnesco* sirvió de ejemplo para artistas coetáneos como Cosme Tura o Lorenzo Costa, pero también a creadores más incrustados en la escuela veneciana, tales como Marco Zoppo, Alvise Vivarini o Bartolomeo Montagna. Un

elemento que tienen en común todos estos artistas es una formación en núcleos cercanos a la corriente emiliana, donde probablemente se formaría Paolo da San Leocadio. Sin embargo, por los elementos antes descritos, consideramos que el *San Miguel* posee una calidad pictórica netamente superior al resto de la producción conservada y documentada de Paolo da San Leocadio, por lo que entendemos improbable su autoría, aunque si bien es cierto que reconocemos en la tabla elementos comunes con el pintor afincado en Valencia y los grandes maestros de la época



Fig. 3. *San Miguel Arcángel* (parte inferior izquierda). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

que en el pasado haya legitimado dicha teoría. No debemos tampoco olvidarnos de que el gran volumen de transmisión de dibujos y grabados, en definitiva, modelos de representación, que se produce en este periodo de finales del siglo XV y principios del XVI, dificulta enormemente la posible identificación del cuadro con uno de estos pintores.

No podemos obviar un hecho evidente, y es que a lo largo de los siglos la tabla ha sufrido una serie de restauraciones que han modificado ligeramente su estructura desde el momento en el que Tormo y Monzó la localizó en santo Domingo. Existe documentación de una restauración acaecida por la Comisión de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico de España, durante los años 60 del siglo XX y una última intervención, de consolidación, con motivo de la exposición *Huellas*, en la catedral de Murcia. Además, sabemos que participó en las exposiciones *El siglo XV Valenciano*, en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1970, y en *El Arte en la provincia de Alicante*, en 1990,



Fig. 4. *San Miguel Arcángel* (parte superior derecha). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

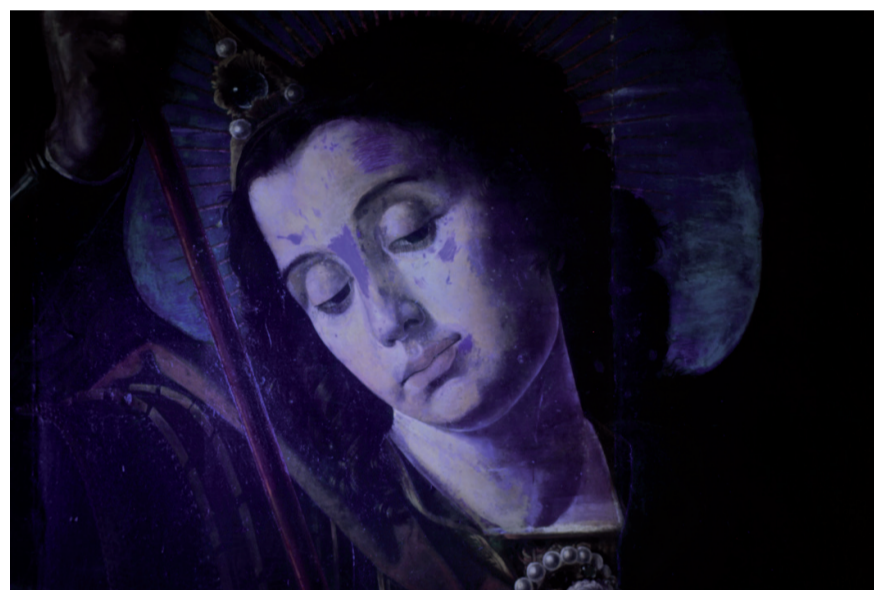


Fig. 5. *San Miguel Arcángel* (examen ultravioleta). Témpera sobre tabla, 186 cm x 136 cm. Museo de Arte Sacro de Orihuela (Fuente: Museo de Arte Sacro de Orihuela).

siendo probable que se llevaran a cabo otras labores de consolidación del soporte. Sin embargo, un análisis ultravioleta de la pieza demuestra una anterior intervención, de época no determinada, que modificó parcialmente algunos elementos de la parte inferior de la obra, así como la aplicación de barnices que favorecieron el óxido de algunos de pigmentos de armadura y alas (Figs. 3, 4 y 5).

Origen, re-descubrimiento y teorías sobre su procedencia

Como se ha dicho previamente, el cuadro fue localizado por primera vez por Elías Tormo y Monzó durante los primeros años del siglo XX mientras realizaba los estudios preliminares para su célebre guía de viajes *Levante*. Pero si analizamos el porqué de su

presencia en dicho colegio, como posible nexo con su creador, llama la atención que el cuadro no tiene relación directa evidente con los dominicos que regentarían el futuro colegio de santo Domingo. Tampoco existe documentación sobre una hipotética estancia de Paolo da San Leocadio en Orihuela, ni del resto de nombres propuestos por los historiadores, por lo que es lógico preguntarse el cómo, cuándo y por qué llegó la obra a la ciudad oriolana. Una posibilidad, propuesta por Company i Climent en su intención de atribuir la obra a San Leocadio, es una hipotética llegada a la ciudad como donación a través de los contactos con los Borgia de Gandía: Juan Borgia y su mujer María Enríquez. Cierta y documentada es la colaboración del pintor emiliano con los duques de Gandía, tanto en la decoración del palacio, a partir de 1501, como en otros lugares como Castellón o Villa-Real. Sin embargo, en dicha documentación no se encuentra mención alguna a la realización de un políptico dedicado a la figura del arcángel san Miguel y menos aún de una posible donación de la pintura tras su desmantelamiento¹⁶.

Otra improbable teoría sobre el origen de la pintura la recogen Fernando Checa, Adele Condorelli y, marginalmente, De Bosque. Esta sería relativa a la estancia de los Reyes Católicos en Orihuela en el año 1488, de camino hacia Granada. Según estos autores, el cuadro podría ser uno de los regalos que los reyes realizaban en cada ciudad visitada a modo de cartel publicitario de sus acciones en pro de la Reconquista de la península. Sin embargo, tanto la datación del cuadro como el gusto estético que los Reyes Católicos habían mantenido hasta el momento hacia un estilo artístico de tradición nórdica torna improbable tal teoría. Otra posibilidad no demostrable sería la propuesta, por parte de algunos historiadores locales, de la posible proveniencia del cuadro desde el convento de las monjas beguinas, perteneciente a la ermita de la parroquia de san Miguel de la Peña en Orihuela. Esta orden se fundaría en los años cercanos a la creación de la tabla, pero parece poco probable que una pequeña ermita poseyera una obra de tal calibre.

Una alternativa plausible es la llegada de la obra a través de la fundación del Museo Provincial de Alicante, en el colegio de santo Domingo en el intervalo de años entre 1844 al 1846. Gracias a los documentos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sabemos que a mediados del siglo XIX se creó en santo Domingo dicho museo de pinturas y una biblioteca formada por la colección de volúmenes y pinturas requisadas en las desamortizaciones de 1840¹⁷. En el carteo entre la Diputación Local

16. C. 541. d 17 y C. 542. d 42, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Osuna.

17. Juana María Balsalobre García, "Comisión de monumentos, Alicante, desamortizaron y tiempo de colecciones," en *Colecciones, exposiciones, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, dir. María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y coord. Amaya Alzaga Ruiz (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011), 145-164.

y la administración central, destaca la solicitud desde Madrid de la realización sin excusas de un catálogo de las obras del Museo que permitiera conocer el valor de dicha colección. Pese a las advertencias vertidas desde Alicante, informando de la carencia de personal especializado que permitiera realizar una correcta catalogación de las pinturas, en 1846 se procedió finalmente con la creación de dicho catálogo que dividía las pinturas por técnica, iconografía, autor, escuela, tamaño, estado de conservación, procedencia y, además, de breves observaciones generales. En dicho catálogo sí que se encuentra documentada *La Tentación de santo Tomás de Aquino*, de Diego Velázquez, pero no la tabla del *San Miguel*¹⁸. Si consideramos un posible error de identificación o de soporte, dicho catálogo hace referencia a algunas pinturas que podrían ser susceptibles de ser relacionadas con nuestra tabla, aunque estas no dejan de ser una posibilidad remota: una pintura sobre soporte leñoso de san Rafael, procedente del monasterio de la Merced; una tabla donde se representa un ángel, procedente de los monjes Trinitarios; y un lienzo con el ángel san Miguel procedente de Monóvar. Sí aparece la tabla del *San Miguel* en el inventario del Museo de Orihuela de 1937 realizado por Justo García Soriano¹⁹. En dicho elenco se documenta la presencia de una pintura sobre tabla de gran técnica con la iconografía de san Miguel expuesta en la sala número V del palacio Episcopal. Si bien es cierto que García Soriano no profundiza ni en la descripción ni en la atribución de la obra, es la segunda mención segura de la pintura desde Tormo y Monzó, lo que nos confirma cómo tras el re-descubrimiento de la obra esta gozó de cierta consideración. Similar tratamiento recibió en el inventario del Museo de 1954 por parte de Juan Sansano Benisa²⁰, con la diferencia de que el historiador oriolano propuso una identificación del cuadro como obra del pintor Bermejo.

Por último, cabría destacar la teoría que creemos más plausible sobre el origen y la llegada del cuadro a Orihuela a través de uno de los lotes de cuadros que arribaron al colegio en tiempos de Fernando de Loazes y su hijo, Juan, el cual durante la década de los años 80 de *cinquecento* viajó a Italia en diversas ocasiones. Esta hipótesis se encuentra recogida en los estudios de Javier Sánchez Portas y hace referencia al pago de los portes de un barco desde Roma, por parte del padre fray Juan Bru, destinado al transporte de obras de arte para la decoración del colegio en 1588, año en el que Juan de Loazes fue reelegido como Padre Provincial²¹. El hecho de que

18. Legajo de la Comisión de Bienes Culturales de Alicante, signatura 5-68-6, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Madrid.

19. Justo García Soriano, *El Museo de Orihuela* (Valencia: Protección del Tesoro Artístico Nacional, 1937), 13.

20. Juan Sansano Benisa, *Orihuela, Historia, geografía, arte folklore de su partido judicial* (Orihuela: Editorial Félix, 1954), 247.

21. Libro de Gastos del colegio y convento de N^{ra} Señora del Socorro de Orihuela, años 1562-1598, libro 86, 298r., Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Orihuela. Noticia publicada en: Sánchez Portas, *El patriarca Loazes y el colegio de Santo Domingo*, 181.

este dominico valenciano afincado en Roma, hombre culto de su época famoso por organizar certámenes de poesía religiosa, enviara lotes de pinturas a Orihuela no fue un elemento aislado, sino que se realizó esporádicamente bajo el patronazgo de los Loazes, adquiriendo de este modo el colegio un carácter monumental también en cuanto a su decoración interior. Si bien es cierto que el pago no especifica la iconografía de las pinturas, encaja a la perfección en una hipotética compra del cuadro en la península itálica, a posteriori de su creación, y su traslado hacia Orihuela. De este modo se explicaría por qué el *San Miguel*, a pesar de pertenecer a un políptico de mayores proporciones se encontraría solo y descontextualizado en una ciudad que, a finales del siglo XV, era eminentemente agraria y que apenas contaba con producción artística propia. Y es que, a finales del siglo XVI, en la zona del centro norte de Italia, y en particular en Bolonia (donde se establecería tanto Francesco del Cossa como Ercole da Roberti y su círculo) y Roma, se produjeron un gran número de sustituciones de retablos por motivo de una paulatina actualización al nuevo gusto de carácter manierista que imperaba entre la sociedad. Fruto de dichos cambios, aunque posteriores, son la desmantelación y desmembramiento del *Políptico Griffoni* de Francesco del Cossa con ayuda de Ercole da Roberti o la venta de la *Anunciación* de Dresde del mismo autor.

Sabemos que durante su formación y posterior carrera eclesiástica, el arzobispo Loazes en particular y su descendencia en general, estuvieron ligados con la península itálica y la curia romana, por lo que una hipotética compra de una tabla perteneciente a un políptico desmembrado, pero de gran calidad, para la decoración del colegio, del cual eran fundadores y protectores, parece coherente y llena de sentido, más si cabe considerando el gran poder eclesiástico que la familia estaba adquiriendo, tanto a nivel local como regional. Juan de Loazes, su hijo, fue nombrado primer rector perpetuo del colegio de Santo Domingo con el cometido de continuar el ambicioso proyecto iniciado por Fernando de Loazes a partir de 1569 y posteriormente Padre Provincial desde 1580, reelegido en 1588²². Este poderío eclesiástico del segundo de los Loazes, gran artífice de la conversión del colegio en sede universitaria, explica además sus continuas estancias en Italia y acrecienta la posibilidad de adquirir la obra de un gran maestro para posteriormente donarla al colegio con el objetivo de presidir los salones de representación.

22. Sánchez Portas, *El patriarca Loazes y el colegio de Santo Domingo*, 26-30.

Nuevas consideraciones sobre el *San Miguel* de Orihuela

Tras analizar detenidamente las posibles vías de llegada del cuadro a Orihuela nos decantamos por la mediación y donación de la obra por parte de la familia o allegados del arzobispo Loazes para la decoración del colegio de santo Domingo. Ya fuera a través del citado barco desde Roma o mediante una adquisición en Valencia, principal puerto de comunicaciones entre la península con Italia, la intervención del arzobispo y sus herederos explicaría razonablemente la presencia del cuadro en Orihuela y el porqué de su disposición original en el colegio y no en otros centros de similar importancia como la catedral de la ciudad.

Estilísticamente encontramos diversos elementos que nos conducen hacia este ambiente pictórico italiano: los ojos almendrados, el tratamiento de las cejas, el claroscuro de rostro y manto, la postura en forma de "s", el uso de los paisajes rocosos de inspiración *mantegnesc*, la presencia de elementos clásicos tales como ruinas romanas, así como el carácter casi miniaturista de algunos detalles, son características que hacen pensar en un artista que conoce tanto la tradición florentina como el clasicismo de la pintura, formado en un ambiente cultural del centro-norte de Italia como podría ser Emilia Romagna, y cerca del estilo atribuido a Francesco del Cossa (Fig. 6). Este artista, natural de Ferrara, se trasladará durante el tercer cuarto del siglo XV a Bolonia tras no sentirse suficientemente valorado por la corte de los Este, que tenían predilección por otros pintores como Cosme Tura. La llegada



Fig. 6. Francesco del Cossa, *Madonna del Baraccano*. Fresco. Santuario del Baraccano, Bolonia (Fuente: Pablo López Marcos).

de Francesco del Cossa a Bolonia significó el arribo de un artista de vanguardia que modificó los estándares estéticos de la ciudad. Tras su muerte prematura en 1477, su taller fue heredado por Ercole da Roberti, artista también ferrarés que continuaría la línea marcada por Cossa. En el interesante estudio de Cavalca, podemos observar cómo Cossa y su equipo consiguieron evolucionar de forma significativa el modelo de retablo de la Bolonia renacentista, entrando de pleno en las nuevas concepciones del arte y alejándose definitivamente de los modelos góticos²³. El uso de elementos clásicos, los fondos paisajísticos cargados de simbolismo o el cambio de un modelo de políptico a formas cuadradas y rectangulares, son solo algunos de los cambios que Cossa introdujo siguiendo con las concepciones florentinas del arte interpretadas a través de un estilo *mantegnesco* y que vemos representadas en la tabla del *San Miguel* arcángel. Tras la muerte de Francesco del Cossa, y el posterior traslado de Ercole da Roberti y el resto de su taller, en Bolonia se produjo un cambio de gusto, caracterizado por la llegada de dos nuevos protagonistas del arte renacentista como fueron Lorenzo Costa, a quien Vasari en sus *Vidas* confunde con Cossa, y que continuó con los motivos típicos de la escuela de Ferrara adaptados a un gusto nuevo; y sobre todo Francesco Francia, principal ejemplo del arte del fin de siglo. Este inmediato cambio en el gusto estético de los mecenas produjo que durante los siglos XVI y XVII se realizaran multitud de modificaciones en los retablos que decoraban las capillas de los templos, creando nuevas composiciones, que a su vez se traducían en la separación de las tablas consideradas "antiguadas" y en ocasiones, como en el caso de Orihuela, su transformación en elementos individuales de menores dimensiones. De nuevo, el conocido como *Políptico Griffoni*, de Francesco del Cossa, nos sirve como ejemplo de esta praxis común en la Bolonia tardo-renacentista y barroca, y de cómo la producción de nuevas decoraciones provocó la desmantelación de los retablos y su venta por piezas independientes.

Resulta coherente insertar el *San Miguel* de Orihuela en este contexto. Como se puede observar por la existencia de dos franjas a ambos extremos de la tabla, el cuadro originalmente se encontraría inserto en un retablo de mayores proporciones, formando una suerte de políptico donde el arcángel sería uno de sus elementos principales, que posteriormente sería desmembrado y vendido de forma individual. Es en este punto donde un comprador adquiriría la obra para luego destinarla a la decoración del colegio de santo Domingo de Orihuela. Todos los indicios conducen a la vinculación de la familia Loazes con esta acción: aparte del mote sobre el transporte de obras de arte desde Italia, sabemos por su testamento que Fernando de Loazes

23. Cecilia Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città. 1450-1500* (Milán: Silvana editoriale, 2013), 127-176.

donó la totalidad de sus bienes al colegio, entre los cuales se encontrarían también multitud de bienes de carácter mueble²⁴. Actualmente, en el Museo de Arte Sacro de Orihuela se conservan objetos de excepcional factura fruto de dicha donación, como una espectacular jamuga nazarí recientemente restaurada que, junto con el cuadro de Velázquez, evidencia la riqueza del aparato decorativo que alcanzó este centro litúrgico, por lo que la posibilidad de que el *San Miguel* provenga de dicho lote, por sus características, no es para nada descartable, sino todo lo contrario. Su actual atribución a Paolo da San Leocadio, aunque se trate de un artista que proviene de dicha zona geográfica y conserve ciertos rasgos comunes fruto de una formación norte-italiana, parece insuficiente en cuanto a calidad pictórica si lo comparamos con el resto de su producción española. El artista favorito de los duques de Gandía posee obra documentada en casi la totalidad del Reino de Valencia, Castellón y Villarreal. Sin embargo, no se conocen otros ejemplos localizados en Alicante o Murcia. Hoy en día sabemos que el arte que se desarrolló sobre todo a partir del siglo XVI en Orihuela era de concepciones derivadas de los maestros que ejercían la actividad artista en la vecina ciudad de Murcia, con un gusto fundamentado en el estilo de *los Hernandos*. Sin embargo, el *San Miguel* presenta unas características completamente diferentes y muy alejadas a estas corrientes del gusto local, un hecho solo explicable con una procedencia externa. Por lo tanto, desde aquí proponemos una nueva consideración del cuadro como obra de un pintor de mayor calidad, italiano, perteneciente al ambiente pictórico de Emilia Romana y en contacto directo con el círculo de Francesco del Cossa y Ercole da Roberti, hasta el punto de que justificase la incorporación de sus modelos clasicistas y la magistral factura técnica del retablo. El *San Miguel* de Orihuela se erige como uno de los principales ejemplos de la importación de pintura italiana en la península ibérica. Sin influencia directa en la producción local, lo que no hace más que ampliar su misterio, su tardío descubrimiento ha provocado un sinfín de teorías diversas sobre su autoría basadas únicamente en consideraciones personales. Sin embargo, el análisis pormenorizado de la pieza nos enlaza directamente con las concepciones artísticas que se estaban desarrollando en el tercer cuarto del siglo XV en la zona de Bolonia, un ambiente determinado por la unión del renacimiento florentino y la interpretación *mantegnesca* del arte clásico, creando un contexto pictórico único y de gran calidad.

24. Documento consultable en: sig. 310, 1568, s.l., Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Orihuela. También se hace referencia a las donaciones del arzobispo Fernando de Loazes al colegio de Santo Domingo en: sig. 318, 1563, s.l., Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Orihuela.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob). Osuna. Fondos: duques de Osuna; ducado de Gandía.
 Archivo Histórico de Orihuela (AHO). Orihuela. Fondos: notariales.
 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF). Madrid. Fondos: Comisiones provinciales; Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos.

Fuentes bibliográficas

- Angulo Íñiguez, Diego. *Pintura del Renacimiento*. Vol. 12 de *Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispánico*, dirigida por José Gudiol Ricart. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1954.
- Ávila, Ana. *Imágenes y Símbolos*. Colección Anthropos. Barcelona: Editorial del Hombre, 1993.
- Ávila, Ana, José Rogelio Buendía, Luis Cervera Vera, María Concepción García Ginza, y Joan Sureda Pons. *El siglo del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Balsalobre García, Juana María. "Comisión de monumentos, Alicante, desamortizaron y tiempo de colecciones." En *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, dir. María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y coord. Amaya Alzaga Ruiz, 145-164. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- Belda Navarro, Cristóbal, coord. *Huellas: Catedral de Murcia*. Murcia: Caja de ahorros de Murcia, 2002. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Murcia, en enero-julio 2002.
- Camón Aznar, José. *La pintura Española del siglo XVI*. Vol. 24 de *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Cavalca, Cecilia. *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città. 1450-1500*. Milán: Silvana editoriale, 2013.
- Company i Climent, Ximo. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006.
- Condorelli, Adele. "Paolo da San Leocadio." *Revista Commentari*, no. 14 (1963): 134-150.
- Checa Cremades, Fernando. *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 1988.
- De Bosque, Andrée. *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*. Milán: Alfieri & La-croix, 1968.
- García Soriano, Justo. *El Museo de Orihuela*. Valencia: Protección del Tesoro Artístico Nacional, 1937.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María. *La historia del arte de Valencia*. Madrid: Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "Catalogo de Pinturas." En *Gótico y Renacimiento en Tierras alicantinas, Arte Religioso*, coordinado por Alfonso E. Pérez Sánchez, 145-209. Alicante: Caja

de Ahorros del Mediterráneo; Instituto de Cultura Juan Gil-Abert; Diputación Provincial de Alicante; Patronato Municipal Quinto Centenario Ciudad de Alicante, 1990. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Alicante, octubre-noviembre 1990.

La luz de las imágenes Orihuela. Orihuela: Generalitat Valenciana, 2003. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Orihuela, en marzo-diciembre 2003.

López Marcos, Pablo. "La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1514-1570." Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2021.

Post, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Vol. 11. Massachusetts: University of Harvard, Harold Edwin Wethey edit., 1953.

Sánchez Portas, Javier. *El patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.

Sansano Benisa, Juan. *Orihuela, Historia, geografía, arte folklore de su partido judicial*. Orihuela: Editorial Félix, 1954.

Tormo y Monzó, Elías. "Un Van Dick, un Zurbarán, un Villacis(?) y un cuatrocentista florentino inéditos y arrinconados por España." *Cultura Hispánica*, no. 4 (1906): 199-212.