

LORENZO SUÁREZ, ENTRE ÁNGELES Y DEMONIOS: UNA NUEVA OBRA ATRIBUIDA A SU PINCEL

LORENZO SUÁREZ, AMONG ANGELS AND DEMONS: A NEW WORK ATTRIBUTED TO HIS PAINTBRUSH

María Antonia Argelich Gutiérrez
Universitat de Lleida
Orcid: 0000-0003-3166-5358
email: mariaantonia.argelich@udl.cat

Alegría Bigorra Bergés
Universitat de Lleida

Marc Borrás Espinosa
Universitat de Lleida
Orcid: 0000-0002-6026-728X
email: marc.borras@udl.cat

RESUMEN

El estudio técnico e histórico artístico de un óleo sobre lienzo hasta ahora inédito, *San Miguel Arcángel venciendo al diablo*, permite adentrarse en las particularidades creativas de uno de los más importantes pintores de la Murcia barroca, como es Lorenzo Suárez. La revisión del catálogo hoy por hoy atribuido, identificado y conservado de este artista redimensiona su abundante producción, insuficientemente difundida fuera de su Murcia natal.

Palabras clave: Lorenzo Suárez / San Miguel Arcángel / Pintura barroca / Murcia /

ABSTRACT

The technical and artistic-historical analysis of a previously unpublished oil on canvas, *San Miguel Arcángel venciendo al diablo* (St. Michael the Archangel defeating the devil), allows us to delve into the creative peculiarities of one of the most important painters of Baroque Murcia, Lorenzo Suárez. By reassessing the catalog that attributes, identifies, and conserves the artist's oeuvre, the significance of his extensive output, seldom known beyond his hometown, becomes clear.

Keywords: Lorenzo Suárez / St. Michael the Archangel / Baroque painting / Murcia

1. UN SAN MIGUEL ARCÁNGEL VENCIENDO AL DIABLO

La barroca escena del vencimiento del Bien sobre el Mal ocupa la totalidad del espacio compositivo. Un San Miguel Arcángel ornamentado con rica armadura blande su espada mientras el viento agita su manto rojo y ahoga con su pisada al Diablo. Este se funde con el suelo oscuro e irregular del que emerge la atmósfera rojiza, pero se resiste a la derrota. Alza una rígida y robusta garra con la que espera detener la espada mientras envuelve con el otro puño una de las piernas de su vencedor, intentando zafarse.

La obra de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (óleo sobre tela, 141'6 x 101'4 cm, colección particular, Lérida), estudiada por el CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna de la Universidad de Lérida) aparece firmada por el pintor murciano Lorenzo Suárez (fig. 1). En su anverso, en la zona inferior derecha del observador, se aprecian los restos de una inscripción con el apellido del autor, "SUÁREZ", de caligrafía afín a otras obras que fueron firmadas por el artista murciano (FIG. 2).

Así, la pieza fue situada cronológicamente al final del primer tercio del siglo XVII. Y, aunque se desconoce dato alguno que sea suficientemente firme para fijar el lugar de producción, muy probablemente se debió realizar en Murcia.

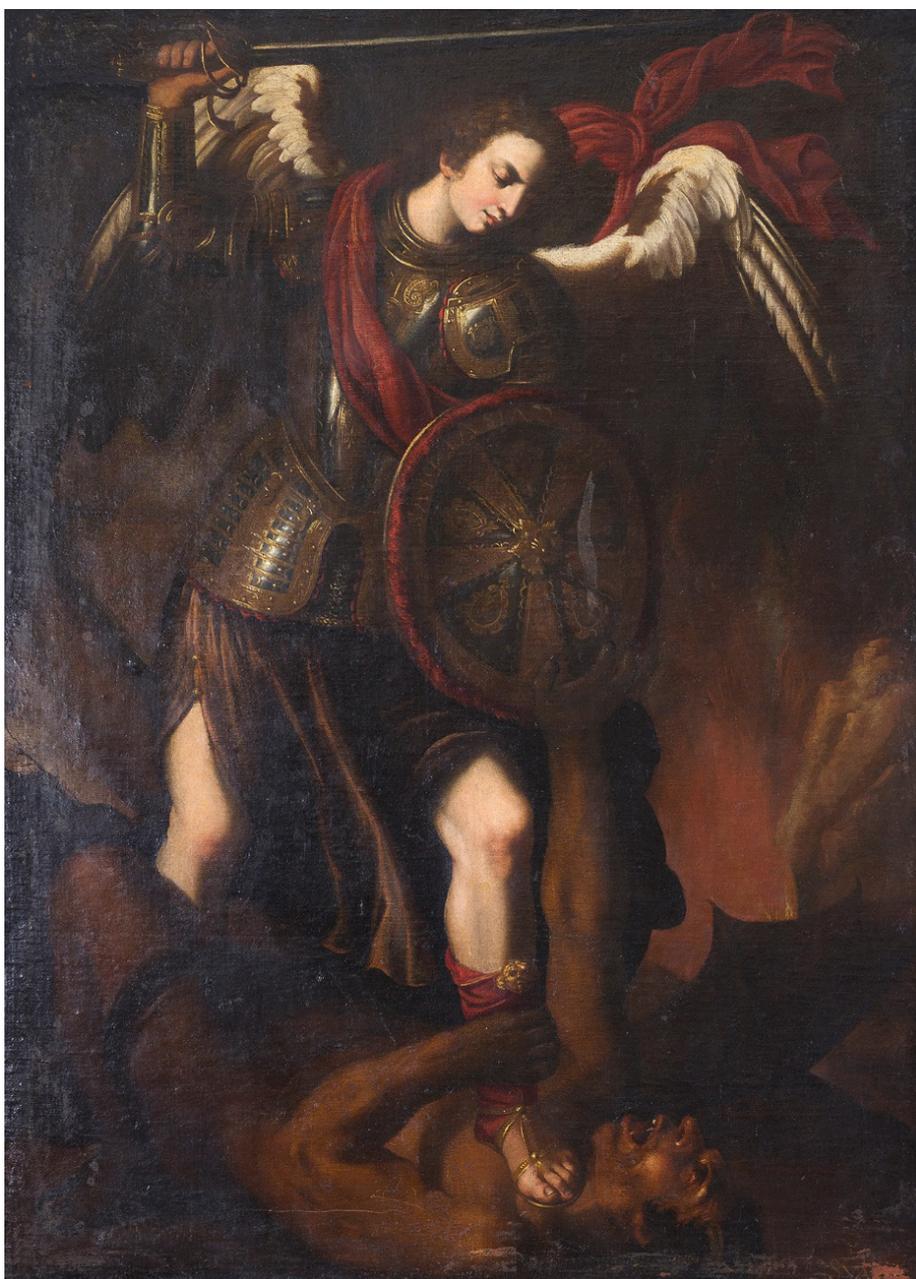


FIGURA. 1 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo*, óleo sobre tela, 141'6 x 101'4 cm, colección particular, Lérida Foto Marta Raich (CAEM).



FIGURA. 2 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (detalle de la firma), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. Foto Marta Raich (CAEM).

2. LORENZO SUÁREZ

En el rico abanico de los grandes pintores hispanos del siglo XVII destaca cada vez más, el pincel de Suárez. Su producción, que ya no puede considerarse escasa, está definida por un repertorio iconográfico casi exclusivamente formado por escenas religiosas que atestiguan el ambiente extendido por todo el territorio artístico de la Murcia barroca.

Mucho se ha avanzado en el conocimiento de su trayectoria vital y artística desde que Ceán Bermúdez publicara una primera y escueta reseña de su existencia (Ceán Bermúdez, 1800). La paulatina reconstrucción historiográfica de la figura del pintor murciano debe mucho a las aportaciones de Sánchez Moreno (1947; 1953) y de López Jiménez (1964; 1976) pero por encima de todo, al esfuerzo de José Carlos Agüera Ros (2002). El capítulo que el académico murciano otorga a Suárez, dentro de su extenso estudio de la pintura barroca de dicho territorio, contiene la que es sin duda, la más completa biografía y recopilación de su producción artística realizadas hasta el momento.

La cuidadosa revisión archivística de Agüera arroja abundantes datos vitales, familiares, socioeconómicos y, por supuesto, artísticos, hasta entonces desconocidos o confusos que complementa con nuevas atribuciones que le permiten ensayar una aproximación a su desarrollo estilístico. Es, de hecho, el primer historiador en reconocer en Lorenzo Suárez uno de los pocos pintores murcianos del Seiscientos que presenta una trayectoria profesional rica y completa y en el que “la rica información anda pareja con una considerable cantidad de cuadros conservados” (Agüera Ros, 2002: 179). Optimismo este que contrasta con el tópico lamento historiográfico en torno a este pintor por la supuesta escasez de su obra conocida.

Así pues, si a estas alturas Lorenzo Suárez aún resulta poco conocido, probablemente deba achacarse a una escasa difusión y proyección de su vida y obra fuera de su Murcia natal, que no a la ausencia de lienzos que, veremos, suman ya más de una veintena solo entre los que se han conservado hasta hoy, y al que viene a añadirse el que en el presente artículo expondremos.

A partir de los resultados de la copiosa revisión documental llevada a cabo por Agüera, puede sintetizarse que Lorenzo Suárez nació entre 1600 y 1601 en Murcia, hijo de un excepcional bordador –también denominado Lorenzo Suárez– y de Luisa de Herrera. Fue el primero de ocho hermanos en una familia que gozaba de cierta holgura económica y que mantenía vinculaciones con el ámbito artístico. Se formó con el exitoso pintor murciano Pedro de Orrente, el “Bassano español” (Falomir Faus, 2001), quien además de transmitirle su estilo y una cierta habilidad comercial en el ejercicio del oficio, le puso en contacto con los círculos artísticos de Toledo, Valencia y Madrid. Suárez, no obstante, se movió poco de Murcia donde no le faltarían trabajo, prosperidad y buenas amistades, como la de los escritores Jacinto Polo de Medina y Pedro de Castro y Anaya, y la de los pintores Cristóbal de Acebedo y Juan de Alvarado (Pérez Sánchez, 1992; Agüera Ros, 2002: 180-181). Con la sobrina de este último, Juana de Castro, casó en 1627.

Hacia 1631 se había ganado ya cierto prestigio artístico y a partir de 1636, recién convertido en hidalgo, se documentan encargos pictóricos de importancia para los que ya su

taller contaría con algún aprendiz. Varias pinturas le fueron encargadas para el retablo mayor de la Iglesia del Convento alcantarino de las Cinco Llagas de San Francisco, en Jumilla (1636) (Delicado Martínez, 2007), el retablo mayor del Convento de concepcionistas franciscanas de San Antonio de Padua, en Murcia (1637), y el retablo mayor de la ermita de la Cofradía de la Concepción que había quedado inacabado por Orrente (1638) así como para dos retablos colaterales para esta misma ermita (1643). Aunque con menos constancia documental hasta el momento, se sabe también de obras realizadas por él para las comunidades monacales de la Merced, la Trinidad y el Carmen (García López, 2020: 112-116).

Del primero de los mencionados conjuntos retablisticos se conservan hoy día cuatro lienzos de tema mariano que pasaron, tras la desamortización, al Convento franciscano de Santa Ana del Monte en la misma localidad de Jumilla: *San Francisco en la Porciúncula*, 146 x 107 cm; *La Anunciación* 113 x 90 cm; *La Familia de la Virgen*, 111 x 90 (firmado) (Cánovas Sánchez et al., 2006: 74; Fernández-Delgado Cerdá, 2008: 30) y *La Trinidad de la Tierra* 113 x 90 cm (firmado) (Cánovas Sánchez et al., 2006: 80). Este último ha facilitado atribuirle con bastante certeza un segundo lienzo de igual iconografía, *La Trinidad de la Tierra*, 103 x 84 cm, localizado en el actual convento de Justinianas de Madre de Dios en Murcia (Agüera Ros, 2002: 214). Volviendo al convento de las Cinco Llagas de San Francisco, también se habría realizado originalmente para este, aunque no consta en documentación, la *Aparición de Jesús Niño a San Pascual Bailón*, 120 x 86 cm, igualmente conservado ahora en el Convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla (Agüera Ros, 2002: 217).

Del encargo posterior, de 1637, para el Convento de concepcionistas franciscanas de San Antonio de Padua, se conserva, en el mismo convento, solo un lienzo, *El Nacimiento de Cristo y Adoración de los pastores*, 200 x 110 cm. Otros dos óleos de este mismo tema le han sido atribuidos, *Adoración de los pastores*, 123 x 104 cm, Museo Víctor Balaguer, Villanova i la Geltrú y *Adoración de los pastores*, 170 x 113 cm, Museo de Santa Cruz de Toledo (Agüera Ros, 2002: 213). A esta época parece pertenecer también el lienzo de *San José con el Niño*, 138 x 96 cm, conservado en el mismo Convento de concepcionistas franciscanas (Agüera Ros, 2002: 217).

Tras esos importantes encargos, y por tanto ya en una etapa de madurez artística, habría viajado a Madrid junto a Cristóbal de Acebedo para conocer la obra de Vicente Carducho (Agüera Ros, 2002: 182), influencia que suele detectarse en su manera de trabajar los lienzos realizados para la Merced Calzada: *Suplicio del Candado a San Ramon Nonato*, 214 cm x 174 cm (firmado); *Cristo dando el viático a San Ramon Nonato*, 214 x 174 cm (firmado) y *Milagroso traslado de San Pedro Nolasco al coro*, 208 x 148 cm, los tres conservados en la Iglesia de la Merced de Murcia. De esta época sería también *Martirio de San Ángelo carmelita*, 230 x 175 cm (firmado), antes en la colección Joaquín González-Conde y actualmente en paradero desconocido. Por asociación estilística con este se le ha atribuido también a Suárez la escena del *Ecce Homo*, 250 x 188 cm, en el Palacio Episcopal de Murcia. Agüera atribuye a esta época de Suárez la obra *Reconocimiento del cuerpo de San Francisco*, óleo sobre lienzo, 211 x 165 cm, en el Instituto Teológico franciscano de Murcia, si bien en este caso presenta dudas acerca de la intervención de Acebedo. También podría ser cercana a estas fechas la obra, seguramente procedente del Convento de la Trinidad, *Asunto milagroso de trinitarios en el refectorio* o *Milagro de San Juan de Mata en el refectorio*, 204 x 88 cm, Palacio Episcopal de Murcia (Fernández-Delgado Cerdá, 2008: 18-19). Y guarda relación con esta temática en cuanto al cariz antimusulmán de la orden, el lienzo *Alegoría de la Reconquista de Murcia*, 270 x 210 cm, Palacio de la Comunidad Autónoma de Murcia, sobre el que no se tiene certeza atributiva, asignándosele en muchas publicaciones a Acebedo.

De las obras contratadas por la Cofradía de la Concepción no se conserva ninguna, pero Agüera relaciona con esa época ya casi final en la vida del pintor las dos versiones conservadas de *Aparición de la Virgen y Jesús Niño a San Félix de Cantalicio*, una firmada de 225 x 153 cm, y otra sin firma, de 228 x 150 cm, ambas propiedades de la Comunidad Autónoma de Murcia (Fernández-Delgado Cerdá, 2008: 16; Gutiérrez et al., 2009: 112-113). Igualmente, tardía sería la obra *Santo Domingo en Soriano*, 180 x 127 cm, en el Convento de capuchinas de Murcia.

Por último en esta recopilación debemos mencionar tres obras más: *El Taller de Nazaret*, 93 x 90 cm, Museo Lázaro Galdiano, considerado siempre vagamente orrentesca pero muy posiblemente de Suárez según Agüera; *La Adoración de los Reyes Magos* (firmado), que fue

dada a conocer por la prensa local en 2015 con motivo de su ingreso en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, y *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo*, 141'6 x 101'4 cm (firmado), colección particular de Lérida, que detallaremos más adelante.

El rastro documental de Suárez, rescatado por Agüera, permite percibirlo como un personaje de carácter. Alguna reyerta y, sobre todo, un largo pleito producto de su firme desacuerdo con la retribución mediante tasación de los encargos de la Cofradía de la Concepción, recuerdan a los conocidos litigios de El Greco, en cuanto a una similar conciencia de la valía de su trabajo como artista.

Se sabe, finalmente, que el pintor falleció en 1648 víctima de la peste bubónica que asoló a la ciudad de Murcia, circunstancias que permitieron la elaboración de un testamento en el que se inventariaron varias de las obras que conservaba consigo o que le adeudaban algunos de sus comitentes. Aunque la mayor parte de las obras allí mencionadas no han sido identificadas en la actualidad, es de interés comprobar que además de obra religiosa había realizado algún retrato.

Así pues, ya no son tan pocas las obras recabadas de este pintor –suman 24 las aquí mencionadas– cuya relevancia artística ha sido historiográficamente justificada por su papel de puente entre las influencias orrentescas y el valencianismo de la pintura murciana de 1650, junto a las resonancias de Carducho desde Madrid (Cánovas Sánchez et al., 2006: 80). Al conjunto de obras de este creciente catálogo venimos ahora a añadir una nueva, la ya mencionada *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* cuyo estudio técnico permite conocer aspectos materiales que no habían sido abordados hasta el presente.

2. ICONOGRAFÍA: ÁNGELES Y DEMONIOS

La potente escena religiosa de la figura de Miguel Arcángel dando muerte al Diablo ha constituido un eficaz medio de representación del poder del Bien sobre el Mal. Es este, precisamente, el escenario que se despliega en la composición de Lorenzo Suárez.

El Diablo, el cual se encuentra sometido a los pies del Arcángel, lleva impreso en sus ojos el terror de ver la espada alzada que se blande para derrotarle. El Arcángel, así, absorbe el protagonismo mediante su carácter dominante, pero también por su sobresaliente imagen. Y es que luce una rica armadura de inspiración clásica que deja sus piernas desnudas ornamentando sus pies con elegantes sandalias. Este tipo de representación es la propia del barroco, siendo análoga a cientos de ejemplos que florecieron por Europa, como el *San Miguel expulsando a Lucifer y a los ángeles rebeldes* (óleo sobre lienzo, 149 x 126 cm, 1622, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) del taller de Peter Paul Rubens, o el *San Miguel arcángel venciendo a Lucifer* (óleo sobre piedra, 80 x 75 cm, 1656, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona) de Francesco Maffei. Sin copiar sus modelos, resulta afín la belleza de este Arcángel a los “hermosos mancebos con alas” (Carducho, 1633: 116) de su admirado Vicente Carducho, como el de la *Alegoría del Santo Ángel Custodio* (óleo sobre lienzo, 560 x 350 cm, Ermita del Cigarral del Santo Ángel Custodio, Toledo) o el del boceto del *Arcangel San Miguel* conservado en la Biblioteca Nacional de España (dibujo sobre papel, 32,5 x 20,3 cm, 1630). Sin embargo, es de destacar la belleza de esta coraza negra engalanada con ornamentos dorados de inspiración renacentista que, evocando los grutescos, circulaban en grabados por Europa.

Componiendo la sublime imagen del guerrero, el Arcángel sostiene un escudo en el cual se lee la máxima latina *Quis ut Deus* (¿Quién cómo Dios?) (FIG. 3), traducción del significado de Miguel en hebreo. Dicha alusión proviene de la propia función del Arcángel como Príncipe de la Milicia Celestial, siendo, quizás, su acto más conocido a tal respecto el narrado en el libro del Apocalipsis:

“Y hubo un combate en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón, y el dragón combatió, él y sus ángeles. Y no prevaleció y no quedó lugar para ellos en el cielo. Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el que engaña al mundo entero; fue precipitado a la tierra y sus ángeles fueron precipitados con él”¹.

¹ Ap: 12, 7-9.

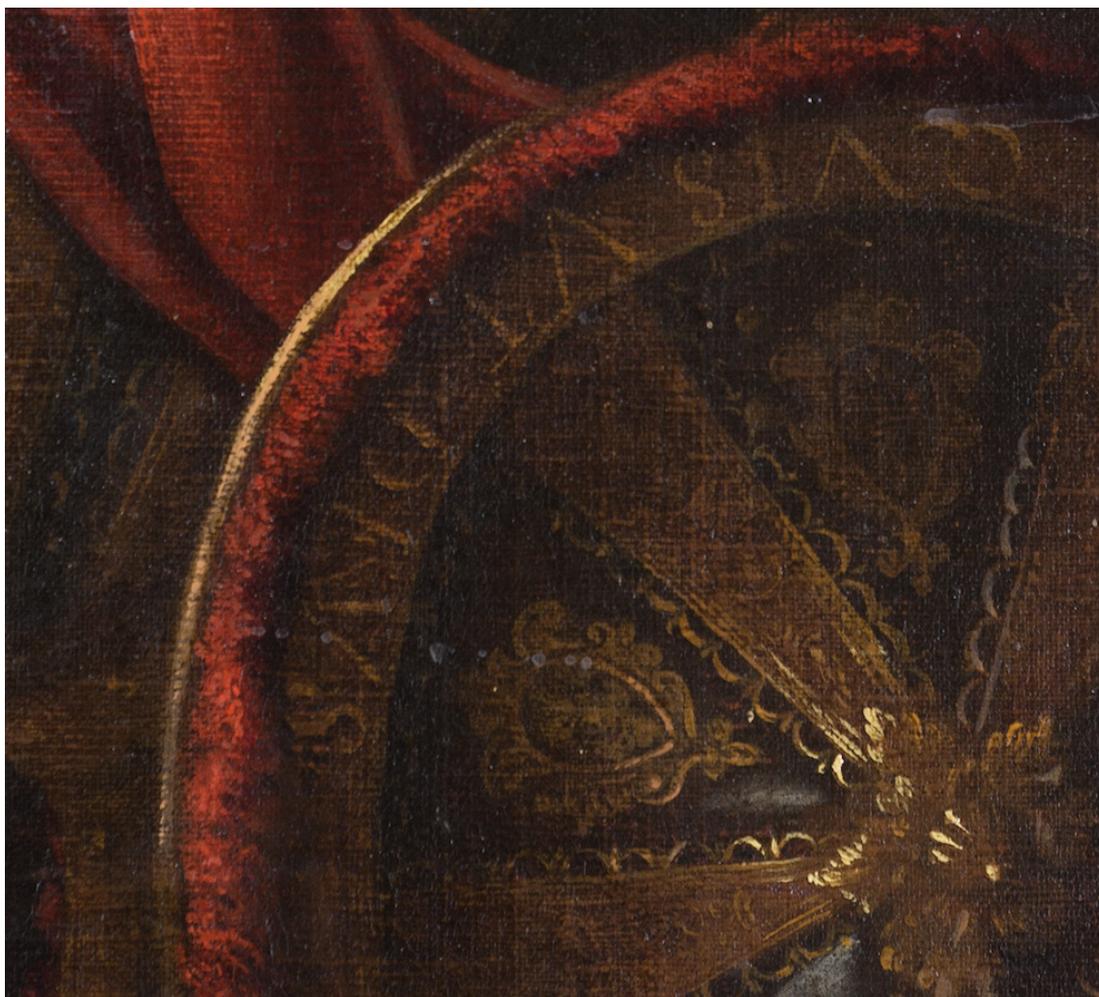


FIGURA. 3 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (detalle del escudo), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. Foto Marta Raich (CAEM).

El temido Diablo, ahora derrotado, bajo la opulenta huella de Miguel, no es la figura fantástica de rasgos exagerados y grotescos propios de tiempos medievales, sino la del demonio antropomorfizado que abunda en el arte italiano a partir del siglo XVI, en la que el cuerpo humano masculino se ensombrece con garras, alas negras membranosas, pequeños cuernos y larga cola (García Mahiques, 2019:307-308). Una concepción que se mantiene en la pintura barroca, y que en territorios hispánicos que, como Murcia, habían contado con una extendida población musulmana, se concreta en un color de piel y una fisonomía asociables a las de aquellos moriscos ya expulsados en tiempos de esta creación. Aunque no parezca exhibir esta imagen un explícito sentido anti-islámico, su probable papel justificador de la expulsión llevada a cabo durante el reinado de Felipe III, no puede ser obviado (Bello Reguera, 2007; Sorce, 2013; Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019).

3. ANÁLISIS FORMAL-ESTILÍSTICO

Las características estilísticas de las obras firmadas por Lorenzo Suárez, así como las de las obras que le han sido atribuidas, resultan más que suficientes para justificar una atribución bien fundamentada y segura de la escena del San Miguel Arcángel y el Demonio.

La cercanía estilística que las distintas partes de la composición presentan con las obras del pintor murciano es observable, en mayor medida, en la configuración de los personajes y en la minuciosa confección de sus atributos. Es así como, observando las dos figuras protagonistas, se puede llegar a afirmar que la disposición del Arcángel Miguel y la robusta personalidad del Diablo derrotado han sido repetidas en la producción de Suárez. Y es de especial relevancia la reiteración de la constitución del rostro del Príncipe de la Milicia

Celestial, propio de un efebo o de un ser sin sexo, con sus carnosos labios, grandes ojos, nariz recta y sonrosadas mejillas. Esta imagen de pureza se perfiló como una constante en su obra, pues prácticamente parece que el artista hubiera empleado exactamente el mismo modelo para el fraile central, situado a la izquierda del espectador, de la obra *Comunión de San Ramón Nonato, administrada por Jesucristo*, donde, además, la ejecución y coloración de las ondulaciones de los cabellos remite a unos dorados idénticos en ambos personajes (FIG. 4)

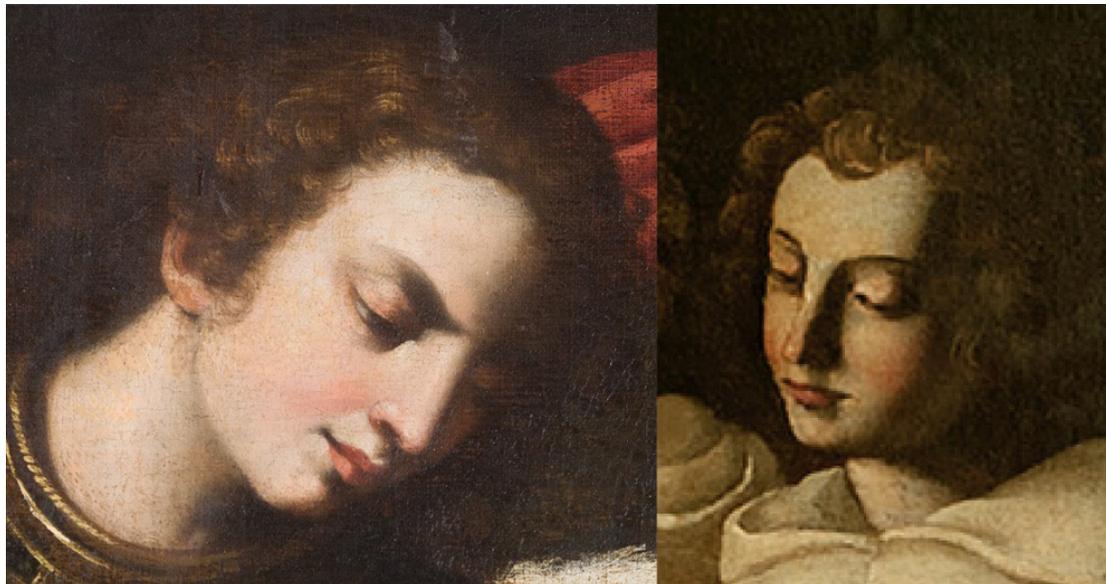


FIGURA. 4 Imagen comparativa de los detalles del rostro de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (Foto Marta Raich (CAEM) y de uno de los frailes de la obra de Lorenzo Suárez, *Comunión de San Ramón Nonato, administrada por Jesucristo*, iglesia conventual de La Merced, Murcia (Imagen cortesía del convento de la Merced de Murcia).

Sin abandonar esta obra, merece una mención especial el verismo y detallismo de la casulla que porta el Salvador, perfectamente comparable al rico trabajo del escudo que porta nuestro Arcángel y los minuciosos adornos de su armadura, así como los numerosos pliegues con marcadas transiciones de luz y sombra de la cortina de la pieza de la iglesia conventual de la Merced, los cuales recuerdan a la banda que luce el protagonista de la presente pieza. Esta configuración del ropaje es también repetida en distintas producciones pictóricas del artista, y es que, por ejemplo, la capa que ornamenta la figura de San Joaquín en *La Sagrada Familia de la Virgen* (Fernández-Delgado Cerdá, 2008:7) presenta unos pliegues que parecen producto del mismo pincel, haciendo destacar un juego lumínico y cromático claramente reflejado en la tela que envuelve al San Miguel Arcángel (FIG. 3)

Gran parecido se detecta, de nuevo, entre el rostro del Arcángel Miguel y el de la Madre de Dios de la obra *San Félix de Cantalicio recibiendo el Niño Jesús de manos de la Virgen*, donde además de los estilemas comentados anteriormente, incluso el escorzo del cuello parece el mismo en ambas pinturas. La fisonomía de ambos rostros no es la única característica que comparten las dos figuras, sino que la posición inclinada y observadora se reitera en las dos piezas. Aunque el carácter dentro de la narración difiere en las dos escenas, la disposición de los dos protagonistas es sumamente parecida. Así, es relevante mencionar la composición de *Aparición de la Virgen con Jesús Niño a San Félix de Cantalicio*, donde los atributos de la Madre se vuelven a equiparar a los del Arcángel, destacando la configuración de la nariz, repetida en las dos obras. Y es que, la tendencia de Suárez de marcar estilísticamente el rostro mediante suaves y alargadas narices también es apreciable en la ya referenciada pieza de *La Sagrada Familia de la Virgen*, donde San Joaquín y Santa Ana comparten este atributo con el Arcángel, pero también con la Virgen de la casi idéntica obra de *La Trinidad en la Tierra* (FIG. 4).

La observación comparativa de la producción de Suárez deja claro que este repetía no solo modelos, sino también disposiciones de sus figuras. De este modo, si nos detenemos en la obra *Los moros argelinos ponen un candado en la boca de San Ramón Nonato*, comprobamos que el personaje del fondo a la izquierda presenta una disposición muy similar en el tórax

y el brazo alzado a la del San Miguel, creando un ángulo recto para dinamizar a ambos personajes sugiriendo una situación de activa tensión. En la misma composición, además, los ojos deberían detenerse en la pierna derecha del sayón que está cerrando con un candado la boca del santo leridano. Si esta se confronta a la extremidad izquierda del Arcángel, se podrá percibir una disposición semejante, aunque a la inversa, y una forma de trabajar la anatomía, observable especialmente en la rodilla y el gemelo, sumamente parecida (FIG. 5).

Es destacado, de este modo, el uso reiterado de posiciones corporales semejantes para figuras distribuidas en diferentes obras. Ello también es observable en la similitud entre el escorzo de la Madre de Dios, que se inclina ante el Niño en la *Adoración de los Reyes Magos*, y la posición de San Miguel inclinado sobre su derrotado.

Si se observan los atributos de los personajes argelinos que se aglomeran a la derecha en *Los moros argelinos ponen un candado en la boca de San Ramón Nonato*, y recordamos la tradición de la representación del Diablo mediante fisionomías moriscas, se percibe un reflejo de las formas de sus narices en la del Demonio derrotado. El amplio, oscuro y alargado puente nasal se encuentra configurado idénticamente en las figuras de las dos obras, así como las anchas fosas nasales (fig. 5).



FIGURA. 5 Lorenzo Suárez, *San Ramón Nonato cuando le fue puesto el candado en la boca por los moros argelinos*, óleo sobre lienzo, 214 x 174 cm, Iglesia conventual de La Merced, Murcia (Imagen cortesía del convento de la Merced de Murcia).

El derrotado cuerpo del Diablo también encuentra puntos de referencia en el pincel de Suárez. Y es que, mientras que el brazo que emerge de la masa de personajes de la derecha del espectador en la obra del *Martirio de San Ángel* se invierte para reproducirse en la extremidad derecha que el Diablo estira bajo el escudo del Arcángel, la oscura y tensada musculatura del brazo derecho de la figura masculina que se ahinoja ante Jesús Niño parece reproducirse a través de la misma mente artística en el brazo que se aferra a la pierna del San Miguel, luchando en sus últimos segundos vitales.

Por otro lado, hay similitud entre el Arcángel de *La Anunciación*, y el de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo*. Sin embargo, la vaporosidad de las plumas de las alas de Gabriel contrastan con la confección nítida y la atmósfera de claroscuro en la cual las alas del San Miguel se sumergen. A pesar de ello, el rostro de la Virgen se asemeja al del héroe celestial, sobre todo, en la ligera y delicada inclinación.

Lorenzo Suárez reproduce disposiciones corporales que consigue adaptar a diferentes contextos y que suelen corresponder a cuerpos sagrados que interactúan con otros personajes de la composición. Es así, definitivamente, como el santo protagonista del ya citado *Martirio de San Ángel* no sólo presenta una ligera inclinación similar a la del Arcángel, sino que, la tensa posición del torso provoca que los brazos de ambos personajes establezcan un recorrido sumamente similar.

A las semejanzas de personajes, formas y disposiciones, es necesario añadir la similar configuración cromática de la obra de Lorenzo Suárez, reconociéndose también en este sentido la pintura de *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* en la exaltada atmósfera del pintor. Así, el uso de un cromatismo oscuro, propio de su carácter barroco, con una tendencia a destacar mediante rojos y dorados, así como la armoniosa confección de composiciones terrosas, observable en piezas como *La Anunciación* o *Adoración de los pastores*, se confirman en el presente lienzo.

4. ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

La pintura del Arcángel Miguel y el Diablo vencido se presenta sobre un soporte original que no resulta fácil de observar debido a su reentelado, el cual impide detectar con precisión su trama y urdimbre. Aun así, la observación a través de una pequeña pérdida de la zona inferior derecha del cuadro, así como del grosor de la capa pictórica de la obra, permite percibir la irregularidad de su entramado, indicando una confección manual.

El bastidor, por su parte, es de tipo español y de modelo regulable con ensamblado de espiga simple, y está compuesto de madera de conífera. Esta clase de bastidor comenzó a emplearse y desarrollarse en la segunda mitad del siglo XVIII (Villarquide Jevenois, 2004: 133-134). Es por esta razón que se puede determinar que en este caso no corresponde al original, sino que debió ser sustituido tras el reentelado de la obra. Además, son destacables las seis cuñas conservadas.

Para confeccionar la imprimación de la obra, a la capa de preparación le fue concedido un tono marrón anaranjado, constituido a base de tierras ferruginosas. Este hecho, se encuentra en armonía y coherencia con la datación y escuela del artista. La capa pictórica presenta un *ductus* irregular y, dependiendo de las necesidades del autor, se constituye de distintas cantidades de carga matérica, consiguiéndose un balanceado efecto final. Sin embargo, la presente visión de la obra queda alterada ante la rebaja de los contrastes a causa del mencionado reentelado que sufrió su estructura.

Finalmente, la obra se compone de una capa superficial de barniz gruesa y oxidada. Sin embargo, son destacables las zonas claras del Arcángel Miguel, las cuales han sido resaltadas mediante una limpieza selectiva.

Tras una cuidadosa inspección ocular u organoléptica, la obra fue sometida a un análisis no invasivo mediante equipo de fotografía digital multibanda (o multispectral) también conocida por sus siglas en inglés MBTI/ MBI o, más sencillamente, como fotografía técnica. Las diversas imágenes fotográficas digitales de alta resolución obtenidas ofrecen información, tanto de la apariencia visible, como de detalles subyacentes, morfológicos y de conservación que detallaremos a continuación.

En el rango del espectro visible se llevó a cabo la fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada,² que permitió la documentación y análisis en alta resolución de anverso y reverso de la pieza (fig. 1). Este proceso fotográfico no sólo se llevó a cabo con la intención de documentar de manera exhaustiva el estado de conservación de la obra y la apariencia formal de la misma, sino por su capacidad de aportar información pormenorizada sobre la técnica pictórica empleada por el artista. Las características de la pincelada, el *cursum* (el trayecto o recorrido del trazo) y el *ductus* (la intensidad y apariencia formal del trazo) resultan así más claramente visibles con las limitaciones derivadas del hecho de que el lienzo haya sido planchado con motivo de su reentelado.

Algunas zonas aparecen delicadamente realizadas con pinceladas imperceptibles que no presentan elevaciones, y en las que apenas puede detectarse alguna direccionalidad. Estas se observan en las carnaciones del rostro del Arcángel Miguel, por ejemplo, cuya uniformidad es acorde a la pureza del personaje. Sin embargo, este *ductus* contrasta con el de otras zonas de pincelada sumamente marcada. Este es el caso del faldón del San Miguel, o la destacable banda rojiza que cruza imperiosamente su pecho y que sigue sus movimientos mediante unas largas pinceladas con una mayor carga matérica. Pero aún mayor carga, y mejor visión de este contrastado tratamiento se presenta en los brillos y adornos dorados de la armadura del Príncipe de la Milicia Celestial. A pesar de esta disparidad en la forma de ejecutar las distintas partes del lienzo, la totalidad de la pintura resulta coherente.

Mediante microfotografía digital con luz difusa reflejada (*Digital Photomicrograph using reflected diffused light*)³ se capta, a través de una lupa digital monocular de enfoque variable, imágenes de la superficie de los materiales que conforman la obra, revelándose su estructura, morfología, apariencia y otras cualidades organolépticas. Así, se posibilitó la evaluación del estado de conservación y a la realidad material del soporte, preparación y estratos pictóricos de la pieza.

La superficie pictórica se evidenció así compuesta de una paleta escueta pero efectiva, siendo, tal como se ha mencionado anteriormente, coherente la datación de la pieza con la de todos los materiales empleados en ella. Las imágenes confirmaron que los materiales compositivos de los colores de la obra fueron molidos manualmente, correspondiendo a los modos de producción y composición material de la pintura del siglo XVII (Pedrola, 2017).

Los pigmentos observados en la superficie pictórica son el blanco de plomo o albayalde en áreas tales como las alas y las carnaciones (FIG. 6), detectándose impurezas debidas a la presencia de otros materiales con los que el artista matizó el albayalde hasta conseguir la coloración deseada. Así mismo, se detectó el uso de una laca roja en varias zonas como las mejillas del San Miguel (FIG. 6) y su banda, pintada mayoritariamente con bermellón (FIG. 6) y matizada con laca roja. Se observó también el uso de carbón y tierras de diferenciadas coloraciones, entre ellas una tierra amarilla, causante de los efectos dorados de la armadura (FIG. 6).

2 Para la obtención de estas fotografías se utilizaron distintas cámaras fotográficas. Por un lado, se empleó una cámara Sinarback® eVolution 75h sin filtros, corrigiendo el color mediante un calibre ColorCheck®. Para la captación fotográfica, la obra fue iluminada mediante dos fuentes de luz blanca difusa de 1100 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra. Además, también se empleó una cámara Canon® EOS 5D Mark II, con objetivo Canon 24/105 1:4 y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1.

3 Para esta técnica se utilizó una lupa digital Dino_LiteEdge®, con una lente de focal variable entre los 20X y los 200X.

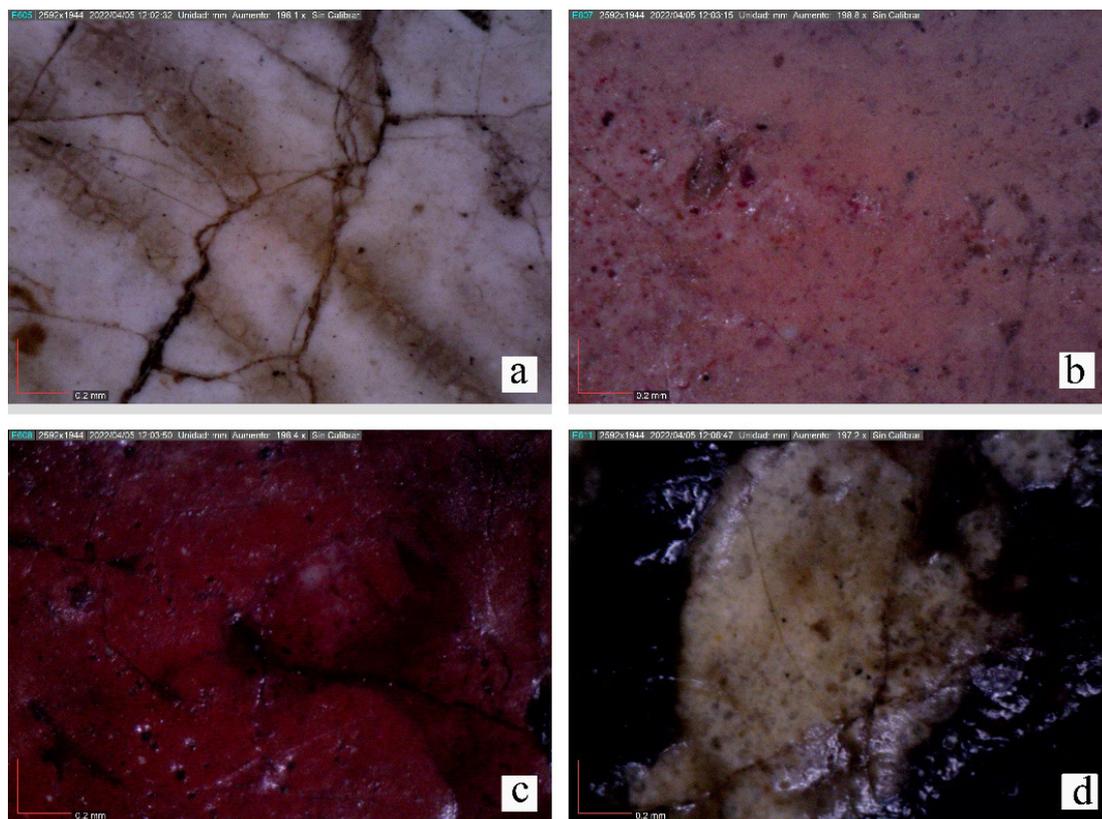


FIGURA. 6 (a) Microscopia 198'1X. En la imagen podemos identificar albayalde (blanco de plomo) con diversas impurezas negras y rojas, las cuales otorgan esa tonalidad rosácea a la piel del Arcángel. (b) Microscopia 198'8X. El uso de una laca roja se ha detectado en los labios, la banda y las mejillas del protagonista de la pieza. (c) Microscopia 198'4X. La gruesa capa de barniz oxidada ha dificultado mucho el estudio y la toma fotográfica con el microscopio debido a los brillos que ciegan. Aun así, se ha podido caracterizar también la presencia de bermellón. (d) Microscopia 197'2X. El estudio de los dorados ha mostrado que están logrados con el empleo de tierras amarillas. Microscopias Marc Borrás (CAEM).

La imagen captada en el espectro lumínico de fluorescencia,⁴ Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF 265 nm) (*Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence*) reveló aspectos alusivos a los componentes materiales que conforman la obra, gracias a la capacidad de cada material de emitir una fluorescencia diferente, la cual cambia según su grado de envejecimiento. Así, mediante el análisis del comportamiento de la excitación fotónica, se pueden identificar superposiciones de materiales, y realizar una primera aproximación al estado de conservación de la superficie pictórica, la cual puede haber experimentado repintes, añadidos o barnices. Además, es de la misma relevancia la posibilidad que esta técnica ofrece en la evaluación del envejecimiento de la superficie y la fluorescencia correspondiente a los aglutinantes y pigmentos que la componen.

La imagen resultante reveló el estado del barniz que cubre la capa pictórica, presentándose sumamente oxidado. Este grado de oxidación es tan elevado que oculta en buen grado la coloración auténtica y original de la pieza, impidiendo la distinción del atractivo inicial del Arcángel derrotando al Diablo. Sin embargo, en determinadas zonas se identifica una limpieza selectiva, efectuada en aquellos puntos donde, concibiéndose más claros, recae la mirada del espectador. Éstos se localizaron en el rostro del Arcángel Miguel, las blancas plumas de sus alas, y sus piernas. También, aunque en menor grado extensión, se registró un proceso de rebajamiento del barniz en la figura del Demonio.

La Fluorescencia Visible reveló también algunos repintes realizados sobre la capa de barniz, de escasa antigüedad a tenor de la potente fluorescencia negra con la cual son caracterizados. En cualquier caso, estos repintes deben suponer sobre un 7% de la superficie

⁴ Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se utilizaron dos lámparas Wood (Sylvania® F36W/BLB-T8), usando longitudes de onda de 254 y 365 nm; una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1; y un filtro ultravioleta para corregir el exceso de reflexión lumínica.

pictórica de la obra, siendo ello indicativo del buen estado de conservación de la pieza, destacable teniendo en cuenta los siglos que han transcurrido desde su ejecución.

La fotografía infrarroja (IR) (*InfraredPhotography*)⁵ aprovecha la baja opacidad de la pintura en los pigmentos en longitudes de ondas cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm, y permitió la obtención de una imagen fruto de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura. Así, posibilitó la visualización de estratos subyacentes normalmente ocultos, al proporcionar una reflexión de capas más profundas que la capa superficial.

Uno de los hallazgos de mayor interés es el de algunos *pentimenti*, los cuales, a pesar de formar parte de una composición ejecutada con seguridad, exponen reposiciones y correcciones de tamaño. Así se observa en la suave cabeza del Arcángel, su ala derecha o partes de su faldón. En todas estas zonas las formas manifiestan el proceso de trabajo del artífice reajustándolas a nuevas posiciones o distintas dimensiones.

El dibujo subyacente, claramente observado, fue ejecutado con un medio húmedo, visible, por ejemplo, en la mano extendida del Demonio (FIG. 7). Puede que el bosquejo de la pieza se realizase con algún material blanco y seco, como por ejemplo la tiza, y en algunas zonas los trazos fueran repasados mediante carbón aglutinado con aceite, y a pincel. También se identifica la aplicación de un medio seco, probablemente carbón, en la musculosa pierna izquierda del San Miguel (FIG. 7).

Finalmente, esta técnica también permitió la apreciación de elementos de considerable importancia y dimensiones que sin embargo quedan ocultos por la capa de barniz envejecida, tales como la pierna alzada y aún luchadora del Demonio o los puntos u orificios circulares de su ala, los cuales difieren de la superficie oscura y lisa que parecía caracterizarle (FIG. 8).



FIGURA. 7 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (detalles del IR), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. En ambos detalles se observan trazos del dibujo subyacente; en el contorno de la pierna parecen realizados con un medio seco y el contorno de la garra parece realizado con un medio húmedo. Foto Marta Raich (CAEM).

⁵ Para la obtención de la imagen infrarroja se realizó una fotografía digital utilizando una cámara Sinarback® eVolution 75h con respaldo IR y con filtro de 1100nm y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1, y filtro de 900 nm.



FIGURA. 8 Lorenzo Suárez, *San Miguel Arcángel venciendo al Diablo* (IR), óleo sobre lienzo, 141'6 x 101'4 cm, primer tercio del siglo XVII, colección particular, Lérida. La pierna derecha del demonio o los detalles del ala resultan mucho más evidentes. Foto Marta Raich (CAEM).

5. CONCLUSIONES ATRIBUTIVAS

Los análisis técnicos realizados a lo largo de este estudio junto a la comparación estilística e iconográfica no dejan duda de la antigüedad de la obra, y de la coherencia de su atribución al maestro murciano Lorenzo Suárez, por demás corroborada por la presencia de su firma.

Más allá de la atribución de esta nueva obra a su creciente catálogo, aportamos así nuevos rasgos propios de este pintor hasta ahora no publicados, como su dibujo subyacente o la naturaleza de sus componentes pigmentarios, datos que pueden ser de utilidad en el estudio técnico de algunas obras que como hemos mencionado, aún son objeto de debate atributivo.

Iconográficamente, esta representación resulta de especial interés por su unicidad en el catálogo pictórico hasta ahora conocido de Lorenzo Suárez e impone la tarea de ubicar su origen. No puede descartarse, de entrada, una posible vinculación de esta obra con la parroquia de San Miguel de Murcia –más aun cuando su capellán en las fechas de creación de esta pieza fuera precisamente el cercano amigo de Suárez, Pedro Castro y Anaya–. Por ahora, sin embargo, carecemos de información objetiva que nos permite afirmar nada al respecto.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Agüera Ros, J. C. (2002). *Pintores y pintura del barroco en Murcia*. Murcia: Tabularium.
- Baquero Almansa, A. (1913) *Catálogo de Los Profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Belda Navarro, C.; Hernández Albaladejo, E. (2006). *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- Bello Reguera, G. (2007). La demonización del otro, la deshumanización y el racismo. *Cuadernos del Ateneo*, 24, 18-28.
- Cánovas Sánchez, J. A.; Agüera Ros, J. C.; Rivas Carmona, J. Y Gutiérrez García, M. A. (2006). *Splendor Fidei. 250 años del Cristo Amarrado de Francisco Salzillo (Jumilla)*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia-Consejería de Educación y Cultura-Dirección General de Cultura.
- Carducho, V. (1634). *Diálogo de la Pintura su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez.
- Ceán Bermúdez, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: La Real Academia de San Fernando.
- Delicado Martínez, F. J. (2007): El desamortizado y extinto convento de las Cinco Llagas de San Francisco, de Jumilla (Murcia): la dispersión y pérdida de su legado artístico. En *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*
- Falomir Faus, M. (2001). Los Bassano y la pintura española. En *Los Bassano en la España del siglo de oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 35-44.
- Fernández-Delgado Cerdá, M. (2008). *Pintores Murcianos en tiempos de Saavedra Fajardo*. Murcia: Museo de la Ciudad-Ayuntamiento de Murcia-Concejalía de Cultura.
- Franco Llopis, B.; Moreno Díaz del Campo, F. (2019). *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Cátedra.
- García López, D. (2020). “Revuelvo Archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria” *Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*. Guijón: Trea.
- García Mahiques, R. (2019). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 5. Los Demonios I El diablo y la acción del mal*. Madrid: Encuentro.
- Gutiérrez, M. A.; Durante, M. I.; Rodríguez, C. M.; Vega-Leal, M. J. (2009). *El Museo de Bellas Artes de Murcia. Colección permanente*. Murcia: Dirección General de Cultura.
- López Jiménez, J. C. (1964). En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo. *Archivo Español de Arte*, 37, 169-178.
- López Jiménez, J. C. (1976). Facetas de nuestras historias. *Revista MURCIA*, 5. Murcia: Diputación Provincial, s/p.
- Morales Marín, J.L. (1978). Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la corte. *Revista Murgetana*, 50, 47-112.
- Muñoz Barberán, M (1929). Ventanas al ayer. Noticias de Pedro Orrente. Orrente y el bordador Suárez / Orrente y los Garri de Cartagena. *La Verdad*, 4 de marzo de 1929.
- Pedrola, A. (2017). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel.
- Pérez Sánchez, A. E. (1992). *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid: Cátedra.
- Sánchez Cantón, F. J. (1966). *Tesoros de la pintura en el Prado*. Madrid: Daimon.
- Sánchez Moreno, J. (1947). Notas sobre pinturas de los siglos XVI y XVII en Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, 361-375.
- Sánchez Moreno, J. (1953). Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acebedo (Notas para el estudio

- de dos pintores seiscentistas). Murcia: *Publicaciones de la Universidad de Murcia*, 419-444.
- Sorce, F. (2013). Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 62-63, 173-198.
 - Villarquide Jevenois, A. (2004). *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea.