



## Facultade de Xeografía e Historia

Traballo de  
fin de grao

**Arcanxos: Combatentes,  
mensaxeiros e custodios**

Tipos iconográficos en Europa e a  
súa tradición en América Latina

Alumna: Cristina Huertas Gómez

Titora: Carme López Calderón

2022-2023

Departamento de Historia da Arte

**Xuño 2023**

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Historia da Arte

**Título:** Arcanxos: Combatentes, mensaxeiros e custodios. Tipos iconográficos en Europa e a súa tradición en América Latina

**Resumo:** A través dun percorrido que abarca dende o Renacemento ao Barroco búscase establecer os diferentes tipos iconográficos das representacións dos arcanxos canónicos: San Miguel, San Gabriel e San Rafael, procurando tamén as súas orixes no mundo antigo. Para isto préstase atención aos episodios que protagoniza cada arcanxo e que contribúen a xerar a súa tipoloxía conceptual. Na mesma liña, tamén se atende a tradición que continúan esas mesmas imaxes nas rexións hispanas de América. Por outra parte, repárase na tipoloxía iconográfica dos Sete Príncipes Celestes, orixinaria de Europa pero con unha importante difusión nos virreinos americanos. Deste xeito, póñense en valor os retratos grupais nos que aparecen tanto os arcanxos canónicos como os apócrifos.

**Palabras clave:** Arcanxos Canónicos, Arcanxos Apócrifos, Príncipes de Palermo, Europa, Vireinos.

**Título:** Arcángeles: Combatientes, mensajeros y custodios. Tipos iconográficos en Europa y su tradición en América Latina

**Resumen:** A través de un recorrido que abarca desde el Renacimiento al Barroco se busca establecer los diferentes tipos iconográficos de las representaciones de los arcángeles canónicos: San Miguel, San Gabriel y San Rafael, buscando también sus orígenes en el mundo antiguo. Para esto se presta atención a los episodios que protagoniza cada arcángel y que contribuye a generar su tipología conceptual. En la misma línea, también se atiende a la tradición que continúan esas mismas imágenes en las regiones hispanas de América. Por otra parte, se presta atención a la tipología iconográfica de los Siete Príncipes Celestes, originaria de Europa, pero con una importante difusión en los virreinos americanos. De este modo, se ponen en valor los retratos grupales en los que aparecen tanto los arcángeles canónicos como los apócrifos.

**Palabras clave:** Arcángeles Canónicos, Arcángeles Apócrifos, Príncipes de Palermo, Europa, Virreinos.

**Title:** Archangels: Fighters, messengers and custodians. Iconographic types in Europe and their tradition in Latin America

**Abstract:** Through a journey from the Renaissance to the Baroque, the aim is to establish the different iconographic types of the representations of the canonical archangels: Saitn Michael, Saint Gabriel and Saint Raphael, also looking for their origins in the ancient world. For this, attention is paid to the episodes that each archangel stars in and that contributes to generating its conceptual typology. Along the same lines, attention is paid to the tradition that these same images continue in the Hispanic regions of America. On the other hand, attention is paid to the iconographic typology of the Seven Heavenly Princes, originally from Europe, but with an important diffusion in the American viceroyalties. In this way, special attention is put on the episodes where the different archangels play a major role.

**Keywords:** Canonical Archangels, Apocryphal Archangels, Princes of Palermo, Europe, Viceroyalties.

## ÍNDICE

1. Introducción .....	6
1.1 Obxectivos .....	7
1.2 Metodoloxía.....	7
2. Precedentes iconográficos noutras culturas. Mesopotamia, Grecia e Roma.....	8
3. Creación dunha base para o estudo da figura anxélica.....	10
4. San Miguel .....	12
4.1 San Miguel Archiestratega.....	12
4.2 San Miguel en combate.....	14
4.2.1 San Miguel e o dragón.....	14
4.2.2 San Miguel e o Demo .....	15
4.2.3 San Miguel e o Anxo caído .....	17
4.2.4 San Miguel coa man aureolada.....	18
4.3 A Psicostasis .....	19
5. San Gabriel.....	24
5.1 Bizancio. Estilo Imperial .....	24
5.2 Anunciación a Virxe María.....	25
5.3 Anunciación a Zacarías.....	30
6. San Rafael .....	31
6.1 San Rafael e a cidade de Córdoba.....	33
7. A transmisión de gravados entre Europa e América Latina.....	34
8. Os Sete Príncipes Celestes .....	35
8.1 Anxos militares .....	39
9. Conclusións .....	41
Bibliografía.....	43
MUSEOS, BASES DE DATOS E BIBLIOTECAS DIXITAIS .....	47
ANEXO DE TEXTOS .....	49
ANEXO IMAXES 1. SAN MIGUEL .....	55
ANEXO IMAXES 2. SAN GABRIEL .....	84
ANEXO IMAXES 3. SAN RAFAEL .....	111
ANEXO IMAXES 4. SETE PRÍNCIPES CELESTES.....	120

## 1. Introducción

Este Traballo de Fin de Grao (TFG) céntrase nas figuras dos tres arcanxos canónicos, abordando os tipos iconográficos derivados dos principais episodios nos que interveñen e dos retratos que protagonizan en conxunto. O marco temporal serán os períodos do Renacemento e do Barroco. A pesar disto, é importante destacar que gran parte das imaxes xa contaban con tradición durante a Idade Media, por este motivo apórtanse algúns exemplos desta época para situar o contexto de forma máis concreta. Ademais será preciso retrotraerse no tempo a outras culturas que serviron de fonte de inspiración para a concepción visual dos arcanxos por parte do cristianismo. Por outra parte, o marco espacial abarca os territorios de Europa e América Latina.

Coa chegada a América no 1492 ten lugar a imposición da cultura española sobre a autóctona das rexións de América do Sur. En outras palabras, toda a cultura de Europa Occidental establécese nun novo continente. Tivo especial importancia a difusión da relixión católica que se practicaba tanto en España como nunha parte significativa dos países europeos. Por este motivo a imaxe era considerada como un importante medio de ensinanza. Desta forma, comezaron a circular gravados con imaxes das grandes obras realizadas en Europa, algúns deles pertencían a series de gravados soltas ou formaban parte dunha vasta literatura devocional. Pouco a pouco os artistas coloniais foron perfeccionando as súas técnicas ata crear imaxes de importante categoría con características propias das súas rexións.

Entre os episodios protagonizados polos arcanxos e analizados no presente traballo destacan San Miguel archiestratega, o combate co Demo nas súas diversas variantes, a tipoloxía da man aureolada e a Psicostasis. De San Gabriel préstase atención á tipoloxía de alto dignatario, que xorde na época do Imperio Bizantino, e ao episodio da Anunciación tanto de María como de Zacarías. Polo que respecta a San Rafael, preséntase no tipo conceptual de custodio acompañando a Tobías e tamén a súa vinculación coa cidade de Córdoba. Os Sete Príncipes Celestes preséntanse en relación coa súa tradición orixinaria en Europa, ao mesmo tempo que se vai desenvolvendo a súa tipoloxía nas Colonias por medio da difusión de gravados e de textos teolóxicos. Para

rematar, da mesma forma faise unha especial mención á tipoloxía dos anxos arcabuceiros, sempre en relación aos arcanxos.

### 1.1 Obxectivos

O obxectivo esencial deste traballo é analizar os principais tipos iconográficos dos arcanxos canónicos na Idade Moderna e, derivado disto, demostrar como se producen cambios iconográficos na súa representación nas diferentes épocas. En moitas ocasións estas variacións están propiciadas tanto polo contexto histórico como teolóxico do momento. Con esta premisa preténdese revalorizar as tipoloxías conceptuais que xorden en América e as novidades que nacen nos novos territorios conquistados. Por outra banda, o presente traballo pretende poñer en valor o tipo iconográfico dos Sete Príncipes Celestes, posto que en Europa non gozou dunha gran evolución. A isto tamén contribúe o feito de que parte das figuras que conforman a tipoloxía conceptual son apócrifas e co paso do tempo víronse esquecidas do plano cultural. Por este motivo trátase dun tema que en moitas ocasións resulta descoñecido no ámbito europeo.

### 1.2 Metodoloxía

O método que se desenvolveu para levar a cabo este traballo consistiu nun primeiro momento na realización dun baleirado de imaxes, para o cal se buscaron representacións plásticas nas diferentes bases de datos e coleccións dixitais de varios museos. Preferiuse a elección de pinturas e gravados porque permiten unha maior visualidade no momento de identificar os diferentes atributos. Atendendo á tipoloxía das imaxes procedeuse a clasificalas en diferentes grupos con características en común. Deste xeito cada tipoloxía queda reflexada nun Anexo<sup>1</sup> específico dedicado a cada arcanxo ao final do traballo. Estes anexos de imaxes actúan ao mesmo tempo como un catálogo no que se poden visualizar representacións plásticas de diferentes estilos. Por este motivo, recoméndase a visión dos anexos antes ou despois dos apartados dedicados a cada

---

<sup>1</sup> O Anexo de Imaxes 1 correspóndese á iconografía de San Miguel. O Anexo de Imaxes 2 corresponde a San Gabriel; o Anexo de Imaxes 3 a San Rafael; e o Anexo de Imaxes 4 aos Príncipes Celestes. Ao mesmo tempo, cada Anexo queda subdividido en diferentes grupos ou apartados en consonancia cos atributos e episodios que reflexa cada personaxe.

arcanxo, xa que aportan unha variedade de imaxes maior ás que se comentan no presente traballo.

Seguidamente procedeuse a facer un primeiro índice que serviu como borrador para determinar a extensión do texto. Tamén se realizou un baleirado bibliográfico co obxectivo de adquirir un primeiro acercamento ao tema proposto. Nun principio procedeuse a buscar información sobre a orixe da figura anxélica noutras culturas, así como as aportacións de diferentes teólogos acerca da xerarquía formada polos arcanxos. Por outra parte tamén se consultaron textos bíblicos e apócrifos, xa que en ocasións resultan importantes para establecer os atributos iconográficos de determinados personaxes. Desta maneira a elaboración do traballo consistiu principalmente na busca de información a través de diferentes fontes e referencias bibliográficas, para despois poñela en relación coas imaxes obtidas no primeiro paso. Cabe destacar que o nexos de unión entre os textos consultados e as imaxes recuperadas establécese aplicando detalladamente o método iconográfico que permite a identificación das diferentes figuras.

## 2. Precedentes iconográficos noutras culturas. Mesopotamia, Grecia e Roma

Segundo Réau (1996a, páxs. 53-54), a concepción antropomorfa relativa a divindade ten a súa orixe no mazdeísmo persa. A denominación de “anxo” que se lles outorga a determinado número de seres celestiais provén do vocábulo grego “aggelos” co significado de mensaxeiro, do cal deriva a voz latina “angelus”. O mesmo autor declara que no sentido etimolóxico do seu nome, os anxos son mensaxeiros de Deus. O seu papel consiste en transmitir ordes, advertencias e ameazas dependendo en todo momento do carácter das circunstancias.

Nas diferentes relixións existen figuras que teñen como función establecer unha unión entre a divindade e o ser humano. Entre as culturas nas que destaca esta característica cóntanse por exemplo a exipcia, a persa, a sumeria ou a babilónica (Araújo Barros, 2004, páx. 93). Cabe destacar que como consecuencia da cautividade dos xudíos en Babilonia, varios elementos da relixión asirio-babilónica e exipcia tiveron contacto coa primitiva tradición bíblica, e foi así como as primeiras figuras anxélicas

asumiron a función de Corte Celestial baseándose na cultura hebraica (García Mahiques, 2016a, páx. 30).

Nas Sagradas Escrituras cristiás non se menciona o aspecto das figuras dos anxos, pero normalmente son personaxes antropomorfos, varóns de pouca idade con roupas brancas de lino; por outra banda, os profetas outórganlles capacidades como o poder de voar, aínda que non hai constancia de que posúan ás (Araújo Barros, 2004, páx. 93). De feito, Réau (1996a, páx. 59) apunta que nos inicios do arte cristiá as primeiras representacións dos anxos eran sen ás, tal e como aparecen nos mosaicos de Santa Maria Maggiore en Roma.<sup>2</sup>

Segundo Araújo Barros (2004, páxs. 93-94), a iconografía do home alado xa estaba presente en Oriente Medio, polo tanto a figura do anxo cristián tería o seu comezo nas imaxes dos xenios asirios, que eran semideuses representados na forma de varóns adultos con barba, ás e cornos. Araújo Barros continúa sinalando que a herdanza que xogou un papel importante na creación da figura do anxo provén da cultura romana, que á súa vez asimilou as crenzas culturais gregas; así son importantes as figuras dos deuses Hermes e Eros.<sup>3</sup> Outro importante precedente grego foron as imaxes de Niké, deusa da vitoria, posto que era considerada unha figura de gran beleza, e esta era unha condición indispensable para representar aos seres celestiais, pois serían a imaxe da bondade interior. A única transformación da Niké cara a figura do anxo foi o cambio de xénero ao masculino, a pesar de isto, é importante destacar que normalmente os anxos son figuras asexuadas e andróxinas.

Con todo, a partir de que no ano 313 a través do Edicto de Milán, o emperador Constantino converta o cristianismo en relixión oficial do Imperio (Araújo Barros, 2004, páx. 95), dará comezo unha cultura relixiosa cristiá propiamente dita. Polo tanto é nesas intres cando cómpre situar a orixe de moitos dos tipos iconográficos que se irán desenvolvendo co paso do tempo.

---

<sup>2</sup> Réau destaca aquí o episodio do soño de Jacob, cos anxos subindo e baixando do ceo por medio dunha escaleira, xa que non contaban co atributo das ás.

<sup>3</sup> A autora sinala a importancia do deus Hermes posto que algúns dos seus poderes están relacionados cos arcanxos. Por exemplo o poder da curación do arcanxo Rafael ou o de psicopompo de Miguel. Por outra banda, de Eros destaca a forma andróxina que adquiren os arcanxos.

### 3. Creación dunha base para o estudo da figura anxélica

Segundo García Mahíques (2016a, páxs. 31-40), o concepto dunha corte celestial formada por anxos que conforman o “exército do ceo” é tomado da tradición xudía. Dende a orixe do cristianismo diversos teólogos e pensadores trataron de teorizar sobre a rama pertencente ao estudo da figura anxelical. Porén, non foi ata o primeiro terzo do século V cando esta disciplina comeza a asentarse baixo as ideas que ofrece San Agostiño de Hipona, quen na súa obra *A Cidade de Deus* trata o tema da creación dos anxos.<sup>4</sup> García Mahíques (2016a, páxs. 43-44) continúa sinalando que en moitas ocasións, nas escrituras fálase da agrupación de anxos, polo que outros pais da igrexa defenden a organización en diferentes xerarquías ou coros. Por exemplo no século IV San Cirilo de Xerusalén e San Ambrosio falan da existencia de nove coros, tempo antes da división que realizará Pseudo Dionisio.<sup>5</sup> Cabe destacar que a existencia desta organización tiña tamén a súa orixe en textos apócrifos xudíos como o Libro de Enoc.<sup>6</sup>

Tamén merece recibir especial atención a división que realiza San Gregorio Magno nas súas obras *Moralia* e *Homilía 34*. A pesar de non estar de acordo co que dirá Pseudo Dionisio, as bases de San Gregorio exercerán moita influencia durante toda a Idade Media (García Mahíques, 2016a, páx. 45).<sup>7</sup> Pseudo Dionisio conformará a súa teoría a través dos estudos con base platónica realizados por Filón e Proclo, desta forma manifesta que a función dos anxos é a de actuar como mediadores entre Deus e os seres humanos (García Mahíques, 2016a, páx. 50).

Na *Xerarquía Celeste*, Pseudo Dionisio establece que cada Xerarquía está sistematizada en tres grados de ordes con diferentes poderes, de maneira que os máis próximos a Deus teñen a misión de instruír aos máis afastados (García Mahíques,

---

<sup>4</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 1

<sup>5</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 2

<sup>6</sup> Segundo García Mahíques, o libro de Enoc encontraba resistencia na Igrexa paleocristiá xa que a súa aceptación significaba acoller certas características da gnoseoloxía xudía.

<sup>7</sup> A división que propón San Gregorio nos *Moralia* é a seguinte: serafíns, querubíns, poderes, principados, virtudes, tronos, dominacións, arcanxos e anxos. Sen embargo, en *Homilía 34* establece cambios: serafíns, querubíns, tronos, dominacións, principados, potestades, virtudes, arcanxos e anxos. Cabe destacar que non os organiza en tríades.

2016a, páxs. 51-54).<sup>8</sup> García Mahíques (2016a, páx. 54) afirma que segundo Pseudo Dionisio, a primeira Xerarquía é a que ten máis pureza e polo tanto está máis preto de Deus; pertencen a este grupo serafíns, querubíns e tronos. O segundo grupo está formado por dominacións, virtudes e potestades; e o terceiro por principados, arcanxos e anxos. Segundo Pseudo Dionisio, os arcanxos grazas a ter unha situación intermedia no seu grupo participan tamén nos poderes dos extremos, polo que teñen características en común cos principados e anxos. Desta maneira, a misión desta terceira Xerarquía é a de actuar de intermediarios entre Deus e os seres humanos.<sup>9</sup> Por este motivo, fan parte da xerarquía executiva, xa que compren as ordes divinas sobre os humanos (Araújo Barros, 2005, páx. 127). Por outra banda, García Mahíques (2016a, páx. 58) defende que a presenza de San Gregorio na liturxia era maior, polo que a influencia da súa *Homilía 34* foi tamén máis destacada, sobre todo no século XV. En cambio, respectáranse as agrupacións xerárquicas en tríades que propón Pseudo Dionisio.

Polo que respecta ao campo artístico, tan só gozarán de representacións individualizadas e recoñecibles os serafíns e querubíns, con motivo da súa base referencial nas Escrituras (García Mahíques, 2016b, páx. 173). O mesmo autor continúa sinalando que outras tipoloxías como os arcanxos, tamén gozaran destas vantaxes por estar individualizados e contar cun nome propio. Segundo Réau (1996a, páx. 65), os teólogos adoitan contar sete arcanxos, Miguel e Gabriel son coñecidos polo Libro de Daniel, Rafael polo Libro de Tobías; e Uriel polo libro apócrifo de Enoc e o cuarto Libro de Esdras.<sup>10</sup> Segundo este autor o nome dos outros tres restantes varía dependendo das fontes, pero normalmente son Barachiel, Jehudiel e Sealtiel.

Cabe destacar que no arte occidental non é habitual atopar representacións do conxunto destes sete arcanxos, posto que a igrexa romana consideraba como apócrifo o Libro de Enoc (Réau, 1996a, páx. 66). Por outra banda, o concilio de Letrán do ano 746

---

<sup>8</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 3

<sup>9</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 4

<sup>10</sup> Réau apunta que a característica común dos Sete Arcanxos é que os seus nomes rematan en -el, que significa “Deus”.

limitou o culto tan só aos arcanxos Miguel, Gabriel e Rafael.<sup>11</sup> Sen embargo, na Época Bizantina o Libro de Enoc gozaba dunha aceptación semellante aos diferentes escritos canónicos, polo que tamén era habitual encontrar representacións de Uriel (Réau, 1996a, páx. 67).<sup>12</sup> Segundo Réau, na igrexa ortodoxa os tres arcanxos representan o poder relixioso, militar e civil.

#### 4. San Miguel

Segundo Réau (1996a, páx. 68) San Miguel recibe o título de “*princeps militae angelorum*”, deste xeito, a súa función como archiestratega consiste en dirixir en combate as súas tropas contra os anxos rebeldes, e derrotar ao dragón de sete cabezas. San Miguel, tamén é o santo psicopompo, é dicir, o encargado de conducir as almas e pesalas o día do Xuízo Final. Cabe destacar que ademais dos tipos iconográficos que mostran a San Miguel loitando contra o demo e pesando as almas, tamén existen outras representacións que se corresponden cos seus aparecementos no monte Gargano, monte Saint Michel ou no Castelo Sant’Angelo; e con diferentes milagres levados a cabo polo arcanxo (Réau, 1996a, páx. 72).

Réau (1996a páx. 70) sinala que moitas corporacións tiñan como patrón a San Miguel, posto que se trataba de negocios que estaban dedicados as armaduras, espadas e balanzas, e todos estes obxectos formaban parte dos seus atributos iconográficos.

##### 4.1 San Miguel Archiestratega<sup>13</sup>

No *Libro de Enoc* defínese a San Miguel como Archiestratega, polo tanto era recoñecido como comandante supremo das tropas aladas (2 Enoc 22,6 e 33,11). Ademais no *Libro de Daniel* recoñécese como príncipe, e na *Epístola de Judas* denomínase arcanxo “*archangelus*” (Judas 1,9) (Olivares Torres e Doménech García, 2016, páx 300).

---

<sup>11</sup> Cabe destacar que a partir do S. XVI o culto dos Sete Arcanxos expandírase ata chegar a América Latina, grazas ao descubrimento do gravado de Hieronymus Wierix. Esta cuestión será tratada nas vindeiras páxinas.

<sup>12</sup> Segundo afirma Réau, desta forma relacionábanse os catro arcanxos cos puntos cardinais.

<sup>13</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 1 correspondente á tipoloxía de Archiestratega (páx. 56).

Tanto Olivares Torres como Doménech García (2016, páx. 301) atenden a dous tipos iconográficos que responden á súa condición de archiestratega; o primeiro deles é o de alto dignitario do imperio, e o segundo é o de carácter militar. O primeiro tipo é característico do Imperio Bizantino, e fai destacar os atributos do emperador. Pódese apreciar no fresco que presenta a San Miguel na Abadía de Sant'Angelo in Formis (Imaxe 1), onde o arcanxo se caracteriza por un marcado hieratismo mentres sostén o orbe e o cetro nas súas mans. Pode verse ataviado co *loros* recuberto de xemas e coroado polo nimbo, que xunto as ás serve para caracterizalo como un personaxe divino.

A pesar disto, non cabe dúbida de que a tradición artística preferiu a opción de representalo baixo o seu carácter militar. Olivares Torres e Doménech García (2016, páx. 308) coinciden en que cara ao século IX as representacións do tipo militar se viron reforzadas para converter ao arcanxo no protector dos exércitos imperiais cristiáns. Na pala de San Bernabé de Botticelli de 1487 (Imaxe 3), o arcanxo aparece vestido con armadura en clara referencia ao seu oficio de archiestratega. Curiosamente aparece suxeitando un orbe, posiblemente coa significación de que el é o protector do mundo, xa que a representación de esferas estaba vinculada á simboloxía do universo (Tervarent, 2002, páx. 233). Tamén podería aludir a un préstamo do tipo iconográfico do alto dignitario imperial. No políptico de Certosa di Pavia de Perugino do 1499 (Imaxe 4), San Miguel tamén aparece ataviado coa armadura e a espada, suxeitando diante del o escudo. É importante atender ao contexto destas pinturas posto que teñen o denominador común de estar escoltando á Virxe.

Na pintura de Guariento di Arpo do S. XIV (Imaxe 2) pode verse a San Miguel suxeitando unha lanza co escudo. Arredor da súa cabeza está o nimbo e a diadema. Esta imaxe dá pé a outras representacións do arcanxo nas que adquire as vestimentas dos xenerais romanos. Esta tipoloxía pode apreciarse na pintura de Perugino de arredor do 1500 (Imaxe 7), onde o arcanxo aparece en compañía doutros santos, contemplando á Madona e o neno na Gloria. Destaca aquí a clara variante tipolóxica con respecto ao que o mesmo artista representara no políptico de Certosa escasos anos antes, con armadura ao estilo de cabaleiro medieval. Outra representación evidente é a de Pellegrino Tibaldi

do último terzo do S. XVI (Imaxe 8), onde se pode apreciar o carácter guerreiro do arcanxo, posto que aparece desenvaiñado a espada de forma enérxica e preparado para atacar.

#### 4.2 San Miguel en combate

No *Libro da Apocalipse* nárrese como San Miguel, axudado do exército de Deus se enfronta ao dragón e vence a batalla. Dado que este dragón tamén está identificado co Demo e con Satanás (Ap 12,9), créase o tipo iconográfico que relata o enfrontamento entre o ben e o mal (Olivares Torres, 2016b, páx. 318). Reáu (1996a, páx. 73) destaca que non se trata dun desafío entre os dous líderes, posto que ambos están rodeados polos seus anxos, que participan na loita. O mesmo autor, concreta que o tema iconográfico foi creado no século VII na caverna do monte Gárgano, e que posteriormente gozaría dunha expansión cara a outros espazos relacionados co arcanxo, difundido sobre todo en selos e miniaturas.

Olivares Torres (2016b, páx. 321) diferencia entre tres modelos diferentes relacionados coa tipoloxía de San Miguel en combate. O primeiro deles representa ao arcanxo triunfando sobre o dragón, o segundo combatendo ao seu adversario, e o terceiro mostra a disputa co anxo caído. Polo tanto para a seguinte clasificación aténdese tanto a forma que adopta o inimigo como a acción levada a cabo polo arcanxo.

##### 4.2.1 San Miguel e o dragón<sup>14</sup>

Segundo Olivares Torres (2016b, páx. 326), na Francia do século XII a característica imaxe de San Miguel vitorioso, hierático e maxestático, mudou cara a unha nova tipoloxía que presentaba ao personaxe dun xeito máis vigoroso. Este cambio estivo propiciado pola elección dun novo pasaxe bíblico no que San Miguel gozou dun importante papel protagonista. A imaxe do archiestratega mencionada anteriormente tiña como finalidade a presentación do arcanxo como xefe do exército, sen embargo a partir de agora trátase de mostrar ao personaxe exercendo o seu labor. Polo tanto, a

---

<sup>14</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 1.1 dedicado á Loita co dragón (páx. 59).

pasaxe bíblica do enfrontamento entre San Miguel e o Demo servirá para expoñer unha nova tipoloxía máis narrativa.

Para a configuración dos personaxes, Olivares Torres (2016b, páxs. 328-329) citando a Mâle, destaca que a partir do século XII San Miguel xa empregaba escudo, pero é importante saber que este elemento de defensa non era habitual nas representacións italianas do momento. Nalgúns exemplos como o Frontal de San Miguel do Mestre de Soriguerola de finais do século XIII (Imaxe 9), o arcanxo aparece vestido cunha túnica. Deféndese do dragón grazas a un escudo e unha lanza cruciforme. Conforme vai avanzando o tempo a súa indumentaria toma forma de armadura coa finalidade de protexerse ante os ataques do monstro, tal e como pode apreciarse na pintura de Bartolomé Bermejo de 1468 (Imaxe 11.) Na pintura do Mestre de Zafra (Imaxe 13), o arcanxo suxeita cunha mesma man o escudo e a lanza cruciforme, mentres levanta o outro brazo enerxicamente sostendo unha espada. Juan de Flandes no 1505 (Imaxe 15) bota man da mesma solución, polo que se pode observar un inicio de vontade de querer cambiar a arma para outra máis efectiva.

Por outra parte resulta importante fixarse nas características formais da besta. Segundo Olivares Torres (2016b, páx. 329), nun primeiro momento adquiriría a aparencia de dragón con forma de serpe e cunha soa cabeza, pero a partir do século XIII apréciase un maior peso da pasaxe bíblica, polo que son habituais as figuracións de sete cabezas. Un exemplo disto é o Anónimo valenciano de 1405 (Imaxe 10). A pesar disto, é frecuente atopar diferentes formas na configuración do monstro, todas elas caracterizadas pola extrema fealdade do personaxe maligno, tal e como é o caso da pintura de Miguel Ximénez de 1485 (Imaxe 14), onde se aprecian patas de ave, corpo escamado e cabelo formado por pequenas serpes.

#### 4.2.2 San Miguel e o Demo<sup>15</sup>

A tipoloxía de San Miguel loitando contra o Demo é similar á anterior, pero a partir deste momento a figura do monstro caracterízase por presentar trazos máis

---

<sup>15</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 1.2 dedicado á Loita co demo (páx. 62)

antropomorfos, en oposición coas anteriores representacións en forma de dragón. Segundo Olivares Torres (2016b, páx. 331-332) esta tipoloxía tamén ten a súa orixe a comezos do século XII, e de novo o arcanxo aparece sometendo ao seu inimigo, conferíndolle á escena unha tensión dramática. O mesmo autor destaca que a comezos do século XIV as vestiduras do arcanxo mudan cara un aspecto máis militar, en referencia á súa labor combativa e de líder do exército celeste.

De xeito habitual, San Miguel aparece levando unha diadema rematada en forma de cruz, que o identifica como *Miles Christi* (Olivares Torres, 2016b, páx. 333), ou soldado de Cristo, tal e como aparece por exemplo na pintura do Mestre de Belmonte na segunda metade do século XV (Imaxe 17.) Aquí o arcanxo tamén se presenta aureolado, cravando unha lanza no corpo do Demo, e cuberto co manto vermello que simboliza a súa categoría de comandante do exército (Olivares Torres, 2016b, páx. 334). En ocasións o arcanxo leva consigo unha pequena bandeira branca cunha cruz vermella, en alusión a insignia que tamén luce Xesucristo na Resurrección, e que ten como simboloxía a vitoria sobre a morte e o pecado (Olivares Torres, 2016b, páx. 335). O mesmo atributo pode verse como parte da lanza cruciforme na pintura de Cristóbal de Mayorga do século XVI (Imaxe 19), ou na de Miguel Esteve de 1525 (Imaxe 20.)

Polo que respecta ao Demo, sempre aparece derrotado aos pés do arcanxo. Olivares Torres (2016b, páx. 342) destaca que as súas ás membranosas contrapóñense a plumaxe das ás dos anxos, posto que son símbolo da súa orixe do mundo escuro. Na mencionada pintura do Mestre de Belmonte (Imaxe 17) aparecen varias caras nas diferentes partes do corpo do Demo. Sen embargo no gravado de Lucas Kilian de finais do século XVI (Imaxe 21) aparece un Demo caracterizado polas súas feas faccións con un corpo musculoso, que adianta as representacións do tipo iconográfico que se realizarán na época barroca.

### 4.2.3 San Miguel e o Anxo caído<sup>16</sup>

A partir do século XVI prodúcese un cambio significativo no tipo iconográfico de San Miguel combatente. Segundo Olivares Torres (2016b, páx. 347), pretendíase transmitir unha idea de seguridade e confianza na loita contra o mal, motivo polo cal a Igrexa da Contrarreforma toma a imaxe de San Miguel co obxectivo de expandir ese proxecto.

Neste momento as vestiduras do arcanxo mudan cara a unha indumentaria romana caracterizada pola característica loriga, isto contribúe a definir a San Miguel como un guerreiro celestial, e non como o anterior cabaleiro medieval (Olivares Torres, 2016b, páx. 348). O mesmo autor apunta tamén que a pintura de Rafael Sanzio do 1518 (Imaxe 23) na que figura o arcanxo foi a orixe dun modelo de representación que serviría de base para outros artistas. Nesta pintura San Miguel toma impulso con un pé mentres que co outro empuxa a Lucifer. Suxeita unha lanza con ambas mans, a punto de ser cravada nas costas do seu adversario. Este modelo pode apreciarse na pintura de Valdés Leal do 1660 (Imaxe 28.) Por outra banda, Olivares Torres (2016b, páx. 356) tamén destaca a importancia do tipo proposto por Guido Reni no 1635 para a igrexa de Santa María della Concezione (Imaxe 26). Nesta pintura o arcanxo aparece sometendo a Lucifer baixo os seus pés, mentres mantén o brazo en alto empuñando a espada cara o seu opoñente. Por outra parte, Luca Giordano no 1665 (Imaxe 29) presenta a caída dos anxos rebeldes, onde San Miguel parece que toma impulso cos dous brazos en alto. Esta tipoloxía tamén gozará dunha importante tradición visual.

Outras novidades a destacar son o contexto no que se desenvolve a acción e a forma que adopta o inimigo. A batalla pasa a situarse no espazo aéreo, e o opoñente caracterízase por ter un aspecto humano. Esta condición pode apreciarse na pintura de Castro y Velasco do 1705 (Imaxe 30), onde destaca o corpo musculoso do adversario con dúas pequenas ás nas costas. Na mesma pintura o arcanxo aparece cos brazos en alto suxeitando unha lanza cruciforme aureolada na que se ven as iniciais Q e D en

---

<sup>16</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 1.3 dedicado á Loita contra o Anxo Caído (páx. 64)

referencia ao *Quis sicut Deus*, do que procede o seu nome. Continúase mantendo a idea da túnica vermella con un anaco de tela que rodea ao arcanxo. O derrotado aparece empuxado cara a zona terrestre, caracterizada como un espazo cheo de lapas de lume, en referencia ao inferno. Olivares Torres (2016b, páx. 359) opina que unha das razóns pola que a figura do Anxo Caído mantiña o seu par de ás podía aludir a unha especie de recordatorio da anterior condición anxélica da que gozaba. Por outra parte, o feito de representar a acción no ceo tamén contribuía a definir ás figuras como seres dunha condición superior.

#### 4.2.4 San Miguel coa man aureolada<sup>17</sup>

Resulta interesante destacar outra representación do arcanxo que terá gran desenvolvemento durante o barroco. Trátase dunha imaxe que figura ao arcanxo cunha man en alto, xeralmente aureolada, mentres que coa outra agarra unha palma. Esta tipoloxía é aínda máis suxestiva cando se observan os atributos descritos, xa que entre eles non está presente ningunha arma. San Miguel aparece de pé sobre o adversario, como se estivese a punto de sometelo grazas a un poder sobrenatural. Cabe destacar que o inimigo non ten un carácter ameazador, senón que se caracteriza por unha postura encollida que manifesta temor e respecto. A figura do adversario toma unha forma híbrida entre o anteriormente descrito Anxo Caído e o dragón, posto que destaca por un gran rabo de serpe.

Segundo Ávila Vivar (2016, páxs. 244-247), o arquetipo desta representación foi creado por Martin de Vos arredor do 1580 (Imaxe 31) e gravado por Hieronymus Wierix no 1584 (Imaxe 32). O mesmo autor destaca o aspecto hermafrodita do arcanxo, a coiraza do peito na que aparecen un sol e unha lúa en alusión ao goberno de San Miguel no universo, e as pequenas figuras arredor da cabeza, que se corresponden con nove anxos en referencia aos coros anxélicos para resaltar a súa función de Príncipe. Ávila Vivar indaga na orixe deste tipo iconográfico e propón que o comezo puido ser un gravado de Dürero no que representaba a Apolo e Diana; concretamente o artista

---

<sup>17</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 1.4 dedicado a San Miguel coa man aureolada, (páx. 67)

dispoñía ao deus agarrando cunha man o disco solar, e coa outra levando un cetro. O mesmo autor deduce que a intención desta tipoloxía era glorificar a condición divina do arcanxo e a súa fortaleza simbolizada na palma, desta maneira buscábase presentar a un arcanxo vitorioso ante as mentiras do Demo.<sup>18</sup>

Outros artistas que toman a imaxe de Martin de Vos son por exemplo Andrés de la Concha no 1600 (Imaxe 33). Destaca nesta representación o cambio de cor na vestimenta do arcanxo, que pasa do azul e vermello que estaba vixente en Europa ao negro con trazos vermellos. Resulta habitual atopar cambios no tipo iconográfico, pero sempre se mantén o esquema de partida. Bartolomé Román no 1640 (Imaxe 35) decide vestir a San Miguel cunha roupaxe de telas fluídas brancas e azuis. Isto chama a atención por estar máis acorde ca escena, xa que se non se figura ao arcanxo con armas tampouco tería sentido vestilo cunha pesada armadura. No mesmo ano e na mesma cidade de Lima en Perú, Antonio Bermejo (Imaxe 34) combina a vestimenta ao estilo romano con mantos que rodean ao arcanxo. Xa para rematar é importante destacar algunhas representacións que aplican o tipo iconográfico libremente. Murillo no 1668 (Imaxe 36) presenta a San Miguel situado sobre o Anxo Caído en xesto de poder. A man aureolada suxeita unha espada mentres a outra queda libre. Polo tanto nesta pintura pódese apreciar un significado de combate físico que se contrapón ás anteriores representacións de combate simbólico sen armas.

#### 4.3 A Psicostasis<sup>19</sup>

A función da Psicostasis atribuída a San Miguel consiste no peso das almas por medio dunha balanza. Deste xeito corresponde ao arcanxo decidir quen son os benaventurados e os condenados. En varias ocasións tamén é San Miguel o encargado de guiar aos xustos ás portas do ceo, neste caso realiza a función de psicopompo, e como é lóxico conta con varios axudantes para cumprir a súa misión.

---

<sup>18</sup> Ávila Vivar insiste nas Virtudes que están personificadas en San Miguel: Defensor da Fe e da Verdade, mostrando a súa Vitoria fronte as forzas do mal, axudado pola Fortaleza presentada na palma.

<sup>19</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 2, correspondente a diferentes puntos de vista sobre a Psicostasis (páx. 70)

É importante sinalar que a acción de pesar na balanza ten unha orixe anterior ao cristianismo. Deste xeito encóntrase en Exipto, concretamente no capítulo 125 do Libro dos Mortos escrito durante o Imperio Novo. Segundo Olivares Torres (2016a, páx. 372) aparece un tribunal onde Osiris é o encargado de pesar nunha balanza as accións realizadas polo defunto en vida, desta forma nun dos pratos pesábase o corazón do falecido por estar relacionado coa conducta moral, e no outro colocábase unha pluma de Ma'at en alusión á verdade, orde e xustiza. Debaixo do tribunal aparecía sempre Ammit para encargarse de devorar aos que non conseguían pasar a proba.

Por outra banda, Olivares Torres (2016a, páxs. 373-377) sinala que Homero na *Ilíada* emprega o recurso da balanza no momento en que Zeus pesa o destino final de gregos e troianos, e tamén no resultado do enfrontamento entre Aquiles e Héctor; cabe destacar que Virxilio tamén botará man deste recurso antes do enfrontamento entre Eneas e Turno. Na cultura grega a función de pesar as almas correspondíalle tanto a Zeus como a Hermes, en Roma o encargado deste exercicio é Mercurio, e finalmente a través da literatura gnóstica oriental o desenvolvemento desta tarefa queda asumido por San Miguel. Sen embargo, cabe destacar que non hai constancia de ningunha escritura que relacione ao arcanxo coa función de pesar as almas.<sup>20</sup>

É importante saber que hai diferentes formas de representar a psicostasis. Partindo de Yarza Luaces (1981, páxs. 6-7), Olivares Torres (2016a, páx. 378) distingue dous tipos diferentes, o primeiro deles corresponde á verdadeira psicostasia, pois aparecen sobre a balanza dúas cabezas ou corpos de tamaño reducido en alusión a alma do defunto, mentres que na parte inferior un pequeno demo trata de alterar o resultado final. No segundo tipo, denominado por Yarza Luaces co termo “pseudopsicostasis” a balanza está baleira e correspondese co peso das accións morais, un bo exemplo é a pintura de Ercole Ramazzani (Imaxe 48), onde a balanza serve como un motivo iconográfico.

---

<sup>20</sup> Sen embargo, Olivares Torres apunta a que os exemplos bíblicos onde aparecen alusións ao peso na balanza son poucos. O autor menciona algunhas referencias: “Tequel has sido pesado en la balanza y encontrado falto de peso” (Dn 5,27), “Péseme él en balanza de justicia, conozca Dios mi integridad” (Jb 31,6), “Habrá pues, allí, la compensación de las acciones buenas y malas, y como en una balanza, ambas ponderadas...” (AUG., Sermo de Symbolo, cap. 29; PL 40, 1202) (Olivares Torres, 2016a, páxs. 374-375).

Para entender estes conceptos, cabe destacar que segundo Yarza Luaces (1981 páx. 7) o termo da psicostasis tal e como o asume o cristianismo fai referencia ao momento posterior a morte dun ser humano, cando os resultados da vida deben ser xulgados ante o tribunal de Deus. Por este motivo entende que na balanza deban estar representadas figuras en alusión a alma, xa que de non aparecer nada trataríase dunha pseudopsicostasis, posto que o que se pesa son as accións e non o peso do propio espírito (Yarza Luaces, 1981, páx. 23).

Compre sinalar que o contexto no que se encontra San Miguel realizando a psicostasia pode variar, posto que hai ocasións nas que aparece unicamente o arcanxo coa balanza nun contexto non definible. Yarza Luaces (1981, páx. 23) sitúa ao arcanxo nas escenas do Xuízo Final, no Xuízo particular ou en ciclos dedicados a episodios protagonizados polo arcanxo. Por outra banda hai ocasións nas que aparece pesando as almas no Purgatorio, tal e como sucede na Catedral de Braga.

Con todo, non hai dubida de que o motivo iconográfico máis importante da Psicostasis é a balanza. Segundo Réau (1996b, páx. 765) pode estar suspendida da Man de Deus, sen embargo o máis habitual nas representacións pictóricas é que sexa o propio arcanxo o encargado de ter conta dela. Deste xeito, nun primeiro tipo iconográfico aparece o arcanxo realizando a súa tarefa e ao seu lado o Demo trata de distraelo, ás veces coa axuda dun pequeno asistente.<sup>21</sup> Pola súa parte, Réau (1996b, páx. 765) opina que as imaxes que presentan este altercado adquiren un carácter dramático posto que é o momento álxido da disputa. Destacan por exemplo o Frontal dos Arcanxos do segundo cuarto do século XIII (Imaxe 39) onde o Demo trata de subirse a balanza co obxectivo de descompensala. Sen embargo, o Mestre de Soriguerola na fin do século XIII (Imaxe 40) prefíre representar a escena co Demo tratando de distraer a San Miguel, mentres que na parte inferior un pequeno ser trata de trampaer o resultado sen ser visto. Nestas primeiras escenas de época medieval a xestualidade resulta importante. Por exemplo, Ávila Juárez (2008, páxs. 299-300) describe ao Demo que aparece na Psicostasis de San Miguel de Gormaz en Soria. Presta atención a man dereita do Demo, como se estivese

---

<sup>21</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 2.1 correspondente á acción de pesar mentres o demo fai trampas (páx. 70).

realizando o xesto da adlocutio para distraer ao arcanxo, mentres que coa man esquerda trata de mover a balanza. Por outra banda, na pintura atribuída a Juan de Sevilla no ano 1480 (Imaxe 45), pode verse a un San Miguel anoxado e con intención de arremeter contra o inimigo. Esta intencionalidade será transformada noutra tipoloxía iconográfica.

En moitas ocasións aparece San Miguel co Demo derrotado aos seus pés<sup>22</sup>. Segundo Yarza Luaces (1981, páx. 23) faise unha síntese do tipo iconográfico de Miguel vencedor sobre o dragón ou demo xunto coa representación do peso. De novo a balanza volve a estar suxeita polo arcanxo. A inclinación da balanza é un aspecto importante a ter en conta. En ocasións o prato con máis peso corresponderá á alma benaventurada, mentres que o máis lixeiro será para o condenado, pero segundo Olivares Torres (2016a, páxs. 393-394), a partir do século XV prodúcese un cambio importante e a elección dos salvados e condenados será á inversa. O mesmo autor sinala que en varias ocasións aparece un anxo psicopompo coa función de axudar ao arcanxo e levar aos xustos as portas do ceo. Algúns exemplos son a pintura de García de Benavarre de 1470 (Imaxe 51) e a do italiano Di Liberatore (Imaxe 68). Sen embargo, a finais do século XV aínda se atopan imaxes nas que pervive a tradición anterior, tal e como sucede na pintura de Biagio d'Antonio Tucci (Imaxe 69), onde se aprecia como os axudantes do demo levan a figura con máis peso da balanza.

Un caso curioso é o gravado de 1602 de Crispijn de Passe el Viejo (Imaxe 70). Nos pratos da balanza que sostén o arcanxo aparece unha figura dun corpo que representa a alma, e no lado contrario atópase un axudante do Demo esmagado por unha construción que parece representar a Igrexa. En realidade, o artista representa á alma pisada por todas as cousas que lle faltou realizar en vida, como por exemplo a doutrina ou o comportamento virtuoso<sup>23</sup>.

A indumentaria de San Miguel adquire unha evolución importante. Nun primeiro momento o arcanxo aparece vestido con túnica que pode ser de diferentes cores. Sen

<sup>22</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 2.3 correspondente á aparición do demo derrotado aos pés do arcanxo, mentres se realiza o peso (páx. 74).

<sup>23</sup> Isto coñécese grazas á inscrición da Imaxe: “Quen como Deus, Miguel, que con celestial virtude loita contra Lucifer e os exércitos tartáreos... sostén a balanza da xustiza coa esquerda (man) que non titubea...”

embargo a medida que se asenta o tipo iconográfico que combina o peso das almas coa derrota do Demo, a súa indumentaria evoluciona cara outras que están máis acorde ca tipoloxía de combatente. Isto sucede a partir do século XV e servía para remarcar a idea da loita que San Miguel como príncipe das milicias celestes debía manter contra as forzas do mal (Olivares Torres, 2016a, páx. 391). Como é de esperar, nesta tipoloxía o arcanxo aparece armado. Normalmente suxeita unha lanza, característica habitual nas representacións da psicostasis, a miúdo rematada en forma de cruz e en ocasións tamén aparece coa bandeira de cruz vermella e fondo branco (Olivares Torres, 2016a, páx. 393). Algunhas pinturas nas que se pode apreciar o mencionado son o San Miguel do retablo de Jaume Cirera e Bernat Despuig no 1450 (Imaxe 44) onde aparece coa bandeira; por outra banda, na figura do Mestre de Fráncfurt no 1520 (Imaxe 62) pode verse coa lanza cruciforme. Finalmente en moitas ocasións o arcanxo aparece derrotando ao Demo cunha espada. Un bo exemplo é a representación de Bernardo Zenale no 1490 ou a atribuída ao Círculo de García Fernandes arredor do 1520 (Imaxes 54 e 61), onde o arcanxo aparece vestido con armadura e espada derrotando ao dragón de tres cabezas. Na pintura de Josse Lieferinxe de 1505 (Imaxe 59) poden apreciarse todos os atributos anteriormente mencionados.

Por outra banda, tamén hai constancia dunha variante na que aparece a Virxe María co arcanxo dispoñendo un rosario nun dos pratos da balanza. Segundo Olivares Torres (2016a, páx. 399) a súa presenza contrarresta os esforzos do Demo por inclinar a balanza cara o seu lado. Deste xeito pódese chegar á conclusión de que este tipo de imaxes tratan de erradicar as trampas do Demo e equilibrar de forma xusta o resultado do peso. No gravado de Theodor Galle de 1610 (Imaxe 71) aparece un personaxe rezando e pedíndolle perdón a Virxe, desta maneira na parte superior pode verse como a Virxe intercede ante San Miguel grazas as súplicas realizadas en vida.

É importante destacar o feito de que estas imaxes de San Miguel realizando a psicostasis non subsistiron máis alá do século XV. Tras o Concilio de Trento resultaron máis prolíficas as imaxes de San Miguel combatente. Sen embargo a tipoloxía da psicostasis chega aos territorios de América tanto por medio de gravados como pola literatura devocional. Deste xeito a figuración da psicostasis atopa nos vireinos un lugar

no que afincarse.<sup>24</sup> Nas representacións San Miguel aparece con indumentaria característica da época romana na que destacan as cores azul e vermella. En todas as representacións o arcanxo leva casco e espada, en contraposición coa característica lanza que aparecía nas pinturas europeas. Algúns exemplos son a pintura anónima do século XVII custodiada no Museo Arquidiocesano de Arte relixioso de Pamplona (Imaxe 73) onde se poden apreciar as almas na balanza, e o Anónimo do 1730 de Ecuador (Imaxe 74), onde na coraza que protexe ao arcanxo se poden ver pequenas estrelas sobre fondo azul en alusión ao firmamento celeste. Nesta imaxe o arcanxo suxeita a balanza mentres que ca outra man levanta a espada para arremeter contra o inimigo.

## 5. San Gabriel

Segundo Réau (1996a, páx. 76), San Gabriel é o anxo por excelencia, sobre todo no sentido etimolóxico da palabra, xa que desenvolve o papel de Mensaxeiro e Anunciador. Anúncialle a Zacarías o nacemento do seu fillo San Xoán Bautista, ademais é o encargado de darlle a noticia á Virxe María do nacemento de Cristo, en definitiva, ten a misión de relatar as boas novas.

### 5.1 Bizancio. Estilo Imperial<sup>25</sup>

Na Época Bizantina, e máis concretamente co reinado de Justiniano, obsérvanse algúns cambios nas representacións visuais, de maneira que empezan a proliferar as imaxes dos modelos clásicos inspiradas nos emperadores romanos (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016a, páx. 493). Esta característica pódese apreciar en diferentes personaxes, tal e como é o caso dos arcanxos. Segundo estes autores, San Gabriel convértese nun personaxe imperial, vístese cunha túnica branca ata os pés e unha toga con incrustacións de pedras preciosas. Na cultura bizantina era habitual representar aos anxos á maneira dos soldados da corte imperial. Os mesmos autores

---

<sup>24</sup> Ver Anexo de Imaxes 1. Iconografía San Miguel; Apartado 2.8 relativo á Psicostasis en América (páx. 83).

<sup>25</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 1 dedicado ao Estilo Imperial (páx. 85).

manifestan que esta iconografía oriental espállase por Occidente grazas á expansión bizantina polo sur de Italia.

Na basílica de San Apolinar in Classe en Rávena aparecen os mosaicos do século VI de San Gabriel e San Miguel (Imaxes 1 e 2), cada un a ambos lados da ábsida. Os dous contan con inscricións que os identifican. Polo que respecta a Gabriel, aparece suxeitando un lábaro, unha especie de estandarte que utilizaban os emperadores romanos, coa inscrición “*Agios*” que ten como significado “santo”; o seu vestiario complétase cunha túnica branca e unha toga púrpura, cor característica que empregaban os emperadores (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016a, páx. 494). É importante tamén destacar o simbolismo desta cor, posto que se deixa ver nos nimbos que coroan as cabezas dos arcanxos e tamén nas súas ás.

No século VI en Santa Sofía de Constantinopla tamén aparece un mosaico de San Gabriel (Imaxe 3). Nesta imaxe pode observarse con maior atención o orbe, unha esfera que representa o universo e que, de feito, era adoptada polos emperadores como símbolo do seu poder no universo (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016a, páx. 494). A parte do lábaro, destaca a calidade minuciosa coa que están traballadas as ás posto que permite establecer conexión coa función de trasladarse axilmente para exercer a súa labor de mensaxeiro. Outra variación iconográfica que presenta o arcanxo Gabriel durante a época bizantina é o *loros* imperial con pedras preciosas que se coloca directamente sobre a túnica (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016a, páx. 496). Un exemplo que segue este tipo iconográfico é o mosaico do Duomo de Cefalú (Imaxe 4.)

## 5.2 Anunciación a Virxe María<sup>26</sup>

A escena da Anunciación é a máis característica de San Gabriel, na que comparte un papel protagonista ao lado da Virxe María. O episodio aparece narrado no Evanxelio de San Lucas (Lc 1, 26-38.)<sup>27</sup> Cabe destacar que a plasmación visual da Anunciación ten o

---

<sup>26</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 2 dedicado ao episodio da Anunciación a María (páx. 87)

<sup>27</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 5

seu comezo de forma xeral nos séculos V e VI con formas compositivas sinxelas, pero será no século XI, cando o tema comezará a adquirir unha forma propia e definida a través dunha simboloxía común (Salvador González, 2013, páx. 186). Segundo Salvador González, este afondamento no tema débese ao refinamento conceptual da marioloxía e ao desenvolvemento da cristoloxía.

Para analizar a imaxe do arcanxo no contexto da Anunciación é importante fixarse na acción que se leva a cabo. San Gabriel está realizando a Salutación, o seu deber é indicarlle a María que é a elixida para traer ao mundo a Deus fillo. Segundo Chastel (2004, páxs. 59-63), San Gabriel aparece sempre representado co xesto de sinalar, normalmente o dedo índice apunta cara a pomba do Espírito Santo. O mesmo autor considera que a iconografía da Anunciación conta cunha dobre función que relaciona as cuestións das esferas celeste e terrestre, posto que son os lugares de onde proceden tanto o Espírito como o arcanxo, e onde a Virxe desenvolve a súa vida cotiá. Ademais Chastel tamén destaca que cando un personaxe apunta co seu dedo índice é porque quere referirse a algo de forma imperativa, polo que á expresión do xesto engádese a lección que pretende transmitir.

Algúns exemplos nos que se pode apreciar esa autoridade e imperatividade do xesto<sup>28</sup> son o mosaico de Santa María in Trastevere do ano 1300 (Imaxe 5) ou a Anunciación de Volterra de Luca Signorelli de fins do século XV (Imaxe 13). Por outra banda tamén é importante sinalar a postura do arcanxo, xa que en ocasións aparece de pé ou iniciando unha reverencia como na pintura de Fra Angelico arredor do 1426 (Imaxe 8). Outras veces móstrase plenamente axeonllado en xesto de obediencia cara á Virxe como na Anunciación de Cestello de Botticelli do 1490 (Imaxe 11).

Moitos artistas tiveron presente a cuestión de tratar de transmitir unha mensaxe dentro dun medio esencialmente pictórico, motivo polo que deciden representar a San Gabriel portando un filacterio que indica mediante unha inscrición que a Virxe María é

---

<sup>28</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 2.1 dedicado á Xestualidade de San Gabriel (páx. 87).

a elixida entre todas as mulleres.<sup>29</sup> Desta maneira Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana (2016a, páx. 500), declaran que o tema da Anunciación enfróntase ao desafío de presentar nunha imaxe a mensaxe falada de Deus, é dicir trátase de representar nunha única pintura unha acción na que predomina a oralidade, tal e como é o desexo de comunicación. Normalmente nos filacterios aparece unha inscrición de saúdo que pode ter diferentes variantes, sendo a máis común “*Ave, gratia plena, Dominus tecum.*” Destacan por exemplo, as Anunciacións de Melchior Broederlam de 1393 (Imaxe 16), Conrad von Soest de 1403 (Imaxe 17), Jan de Beer de 1520 (Imaxe 19) e León Picardo de 1535 (Imaxe 21) por ter filacterios con inscricións claras.

Neste punto relacionado coas inscricións tamén é importante prestar atención ao término de *conceptio per aurem*. Segundo esta tese mariolóxica, a Virxe concibiría a Xesús polo oído, despois de escoitar e aceptar a proposta divina que lle transmite o arcanxo Gabriel e salvagardando así a súa virxindade (Salvador González, 2015, páx. 194). Moitos artistas representan dun xeito orixinal esta acción, é o caso por exemplo de Simone Martini (Imaxe 29). O artista elimina o raio emitido por Deus e realiza unha inscrición sobre o fondo dourado, na que se pode ler mediante un relevo as palabras “*AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM*” que saen da boca do arcanxo (Salvador González, 2015, páx. 207). Esta tipoloxía de *conceptio per aurem* tamén se pode observar noutras pinturas, como por exemplo a Anunciación de Cortona de Fra Angelico de 1433 (Imaxe 23), a de Jacopo Bellini de 1435 (Imaxe 30), ou nas pinturas flamencas de Van Eyck de 1434 (Imaxe 34) e Van der Weyden de 1455 (Imaxe 35).

En clara referencia á idea mencionada anteriormente de que no tema da Anunciación se pretende figurar unha mensaxe falada destaca a curiosa solución da que bota man Ambrogio Lorenzetti en 1344 (Imaxe 22). O saúdo do anxo *AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINUS TE[CUM]* aparece representado no nimbo da Virxe, mentres que da boca de Gabriel saen as palabras *NON EST IMPOSSIBILE APUD DEUM O[MN]E V[ER]BUM* que garanten a súa maternidade sen renegar da virxindade; finalmente o

---

<sup>29</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 2.2 dedicado a San Gabriel portando o filacterio (páx. 91).

diálogo queda completo coa resposta favorable da Virxe: *ECCE ANCILLA DO[MI]NI* (Salvador González, 2015, páxs. 208- 210).

Segundo Réau (1996a, páx. 77), o arcanxo aparece tamén vestido cunha túnica ou roupas litúrxicas e cun bastón ou cetro que o identifica como mensaxeiro.<sup>30</sup> Por outra banda, segundo Vives-Ferrándiz e Moreno Bascuñana (2016a, páx. 503) na pintura flamenca é habitual a representación de anxos vestidos con elementos eclesiásticos. Ademais unha característica habitual no arte flamenco é presentar ao arcanxo con coroa, de feito Van Eyck foi o precursor desta tipoloxía que posteriormente se difundiría por toda Europa. Desta maneira outros artistas seguen o mesmo modelo introducido por el, como por exemplo as Anunciacións de Rogier van der Weyden de 1455 (Imaxe 35) ou Hans Memling de 1489 (Imaxe 36).

Por outra banda, é importante a aparición do lirio na maioría de imaxes da Anunciación. Segundo Salvador González (2013, páxs. 205-206), o ramo de lirios simboliza dous conceptos ao mesmo tempo, o primeiro é a virxindade maternal de María e o segundo é a virxinal concepción de Cristo. A presenza do ramo de lirios explícase a raíz da profecía que aparece no *Libro de Isaías*, segundo a cal o profeta anuncia a eclosión dunha flor do talo xurdido da raíz de Jesé.<sup>31</sup> O lirio pódese apreciar en practicamente todas as representacións da Anunciación<sup>32</sup>, algunhas veces está colocado nun floreiro, como é o caso do Tríptico de Merode de Robert Campin de 1430 (Imaxe 24) ou na Anunciación de Rogier van der Weyden de 1435 (Imaxe 28). Outras veces aparece na man do arcanxo, como é o caso da pintura de Benedetto Bonfigli de 1455 (Imaxe 25) e outras tantas.

Cabe destacar que se dan outros tipos iconográficos que presentan a San Gabriel cunha rama de oliveira ou incluso cunha palma. Cando o lirio ou azucena remata en tres flores presenta unha clara referencia á tripla virxindade de María<sup>33</sup> (antes, durante e

---

<sup>30</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 2.6 relativo a San Gabriel con coroa e bastón de mensaxeiro (páx. 97).

<sup>31</sup> Para a interpretación desta profecía polos Pais da Igrexa e diferentes teólogos consultar páxs. 206- 216 de Salvador González, 2013.

<sup>32</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 2.4 relativo a San Gabriel co lirio (páx. 94).

<sup>33</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 6

despois de dar a luz) (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016a, páx. 503). A iconografía da rama de oliveira é unha novidade que aparece en Siena. Segundo Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana (2016a, páx. 502), a partir do século XIV en Florencia comeza a substituírse o bastón do arcanxo polo lirio, posto que a cidade tiña como emblema heráldico a flor de lis. Estes autores tamén apuntan a un cambio iconográfico en Siena posto que ambas as dúas cidades eran rivais, por este motivo comezan a substituírse os lirios por ramos de oliveira. Isto pode observarse na Anunciación de Simone Martini de 1333 (Imaxe 29) que tamén opta por figurar a Gabriel cunha coroa de oliveira, remarcando o feito de que a súa chegada é pacífica. Por outra banda, hai artistas que deciden colocar unha palma nas mans de Gabriel como posible símbolo de triunfo. Este é o caso das pinturas de Jacopo Bellini de 1435 (Imaxe 30) ou Piero della Francesca de 1466 (Imaxe 31).

Na pintura Barroca do século XVII tamén se pode apreciar un novo tipo iconográfico da Anunciación, no que diferentes artistas presentan a Gabriel sobre unha nube.<sup>34</sup> A orixe desta representación adquire protagonismo tras o Concilio de Trento (1545-1563), co obxectivo de romper a familiaridade coa que se interpretaba o episodio (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016a, páx. 506). Deste xeito destacan a Anunciación de El Greco de 1572 (Imaxe 38) e a de Veronese de arredor de 1580 (Imaxe 39) na que o arcanxo parece adquirir un carácter lixeiro sobre a nube. Co cambio de século aparecerán máis personaxes presentados como se fosen un cortexo coa misión de acompañar a Gabriel no seu cometido e evidenciar a orixe celestial do arcanxo. Seguen este exemplo artistas como Frans Pourbus el Joven (Imaxe 41), Guido Reni (Imaxe 43) ou Claudio Coello (Imaxe 44).

Polo que respecta ao ámbito colonial<sup>35</sup>, é importante destacar que no tema iconográfico da Anunciación apenas hai diferenzas con respecto ao que se produce en Europa. Algúns gravados europeos que tiveron repercusión en América foron os realizados por Hieronymus Wierix. A súa lámina da Anunciación (Imaxe 49) influíu en

<sup>34</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 2.7 referente á tipoloxía de San Gabriel na nube (páx. 99).

<sup>35</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartados 3 e 4 referentes a gravados e pinturas da Anunciación en América (páxs. 103 e 105).

artistas da Escola Cusqueña (Imaxe 54) onde se pode ver un modelo idéntico. O mesmo sucede con gravados de Domenico Tibaldi das últimas décadas do século XVI (Imaxe 50) que influirán en artistas do seguinte século como Vásquez de Arce y Ceballos (Imaxes 55 e 56). Outro exemplo de gravado con repercusión directa é o dos artistas Cornelis Galle II e Abraham van Diepenbeeck (Imaxe 51) para pinturas do ámbito de Ecuador (Imaxe 52) e Colombia (Imaxe 53), onde xa Gabriel aparece situado sobre unha nube, tal e como promulgaba a arte europea do momento.

### 5.3 Anunciación a Zacarías<sup>36</sup>

O Arcanxo Gabriel tamén protagoniza a Anunciación a Zacarías (Lc 1:5-25).<sup>37</sup> Hai unha clara diferenza entre os dous episodios, xa que a historia de Zacarías sucede no interior do Templo de Xerusalén, mentres que o espazo no que se aparece o arcanxo ante María é nun pequeno pobo sen importancia nese momento (Bosch-Veciana, 2016, páx. 103). A pesar deste cambio espacial o tipo iconográfico da Anunciación a Zacarías apenas ten diferenzas ao anterior. Resulta importante destacar a información que se extrae do texto bíblico e o efecto que se obtén a través das diferentes plasmacións visuais.

Na pintura de Giovanni del Biondo do ano 1370 (Imaxe 57) aparece o arcanxo co seu característico nimbo que revela a súa condición divina. Aparece unicamente coa man en alto, realizando o xesto da adlocutio, mentres lle revela a mensaxe a Zacarías. No 1460 Giovanni di Paolo (Imaxe 58) representa a mesma escena, desta vez a arquitectura do templo resulta máis visible, e Zacarías ante a inesperada aparición do arcanxo sinálase a sí mesmo, xesto que tamén é característico da expresión de sorpresa de María. Unha importante novidade desta pintura reside na introdución de diferentes fieis no interior do templo, fronte ao texto bíblico, no que se menciona que o arcanxo e Zacarías están solos. Esta concepción tamén se pode apreciar na pintura de Domenico Ghirlandaio no 1480 (Imaxe 59). Por outra parte, a plasmación do episodio na pintura barroca continúa esta mesma disposición, desta volta tomando novamente de referente o

---

<sup>36</sup> Ver Anexo de Imaxes 2. Iconografía San Gabriel; Apartado 5 dedicado á Anunciación a Zacarías (páx. 107)

<sup>37</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 7

tema de encadre do anuncio de María. Massimo Stanzione arredor do 1635 (Imaxe 60) presenta a Gabriel sen tocar terra, concíbeo como se estivese voando entre os demais asistentes ao templo.

#### 6. San Rafael<sup>38</sup>

Segundo Réau (1996a, páx. 77), Rafael é o arcanxo curador do vello Tobías, guía do adolescente Tobías, e tamén un anxo médico e gardián. O mesmo autor apunta que era o anxo invocado por viaxeiros e mariñeiros, ademais de protector dos adolescentes que deixaban a casa paterna, porque así protexíalos das tentacións que lles puidesen suceder ao longo das súas travesías. O *Libro de Tobías* describe ao arcanxo como un ser que é capaz de curar, e a súa figura contraponse a do demo Asmodeo, nome que significa “o que fai enfermar”; desta maneira, Rafael convértese no arcanxo médico, o seu nome significa “medicina de Deus” (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana, 2016b, páx. 514).

No mencionado *Libro de Tobías* cóntase a historia de como Rafael acompaña ao mozo Tobías a recuperar unha parte do diñeiro pertencente ao seu pai. Segundo Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana (2016b, páx. 515) este episodio serve para transmitir a doutrina de que Deus nunca abandona aos xustos, ademais mostra aos anxos como intermediarios que actúan no ámbito terrestre. Por outra banda, a esta historia engádense a cegueira que sofre Tobit, pai de Tobías (Tb 2,9-19), e o acoso que sofre Sara, futura esposa de Tobías, por parte do demo Asmodeo (Tb 3,7-15); desta forma Deus decide enviar ao arcanxo para axudar á familia (Tb 3,17). O tipo iconográfico que define a figura de San Rafael deriva do episodio no que o arcanxo e Tobías se deteñen á beira do río Tigris co obxectivo de pescar un peixe, do que se extraerán a fel para curar a cegueira de Tobit, e o corazón e fígado para espantar ao demo Asmodeo.<sup>39</sup>

Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana (2016b, páx. 519) sinalan que o tema adoita aparecer nos manuscritos iluminados para representar a T de Tobías ao comezo de cada capítulo, como se pode apreciar na Biblia de Robert de Bello (Imaxe 12). Por

<sup>38</sup> Ver Anexo de Imaxes 3. Iconografía San Rafael (páx. 112)

<sup>39</sup> Ver Anexo de Textos: Texto 8

outra parte, os mesmos autores tamén destacan que o tema de Rafael e Tobías foi moi pouco representado ao longo da época medieval. Segundo Réau (1996a, páx. 78), en Florencia nace a costume de encargar exvotos para os fillos de comerciantes adiñeirados que debían emprender unha viaxe, nos que aparecían Tobías e Rafael agarrados da man. Esta tipoloxía iconográfica será a que marque o punto de partida para a representación do arcanxo, posto que pode observarse en gran parte de pinturas. A Rafael sucédelle o mesmo que a Gabriel, posto que o seu tipo conceptual deriva dun episodio no que se representa unha acción levada a cabo por un conxunto de personaxes, desta maneira para representar a Rafael bótase man da historia que protagoniza con Tobías.

Tal e como é de esperar a costume que xorde en Florencia ten como resultado a representación do arcanxo e de Tobías vestidos con roupaxes do momento contemporáneo correspondente ao Quattrocento, e levando sempre o peixe na man (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016b, páxs. 519-520). Isto pode advertirse na pintura pertencente ao taller de Neri di Bicci arredor de 1460 (Imaxe 1) e na de Verrocchio de 1475 (Imaxe 3), onde Tobías vai vestido con roupa do momento e unha capa, e o arcanxo leva túnica e manto. Na pintura de Piero del Pollaiuolo (Imaxe 2), Tobías aparece co recoñecible sombreiro florentino (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016b, páx. 521). Por outra banda, é habitual que a figura de Tobías apareza coroada polo nimbo, ao igual que o arcanxo. Normalmente aparecen os dous personaxes agarrando un peixe ou ca pequena caixa ou píxide (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016b, páx. 525) na que gardan os órganos do peixe para a súa futura utilización, tal e como aparece Rafael no altar de Certosa (Imaxe 6) sostendo a caixiña. Por outra banda, é importante sinalar que diferentes artistas botan man do episodio dunha forma orixinal. Nalgunhas pinturas advírtese o triunfo do xénero paisaxístico fronte ao acontecemento bíblico. Isto pode notarse na pintura de Domenichino do 1610 (Imaxe 9) ou na de Grimaldi do 1650 (Imaxe 11).

Segundo Urrea Fernández (1984, páxs. 442-444), a mediados do século XVI popularizouse a devoción polas diferentes xerarquías celestes. Desta forma, a historia do arcanxo Rafael axudando a Tobías facilitou o esquema para o que posteriormente sería o Anxo Gardián, de maneira que a alma tomaba forma a partir da figura dun neno e un

anxo con actitude de protección e levantando a man cara o ceo. Cabe destacar que grazas a publicacións como o *Trattato del angelo custode* de F. A. da Catanzaro, a distribución de gravados e a predicación, o culto difundíuse ata que se consagrou a devoción. Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana (2016b, páx. 523), citando a Nowell, apuntan a que hai unha gran diferenza con respecto á figura do Anxo da Garda e a de San Rafael, posto que a protección do primeiro dura toda a vida, e a do segundo é soamente nun certo período de tempo. En outras palabras, a salvagarda comprende a duración do transcurso de ida e volta da viaxe na que o arcanxo acompaña a Tobías.

Por outra banda, en ocasións represéntase ao arcanxo Rafael en diferentes momentos do relato.<sup>40</sup> Un bo exemplo é cando Tobit bendice ao seu fillo antes de emprender a viaxe. Na pintura de Angelo Puccinelli (Imaxe 13) o pai está enfermo na cama mentres se despide do seu fillo, con Rafael ao lado en xesto protector sinalándose a sí mesmo, como querendo transmitir confianza. A comezos do século XV Bicci di Lorenzo (Imaxe 14) nunha única pintura representa simultaneamente varias escenas do episodio. Desta forma, Tobit bendice ao seu fillo, logo o mozo é acompañado polo arcanxo e finalmente, represéntase o episodio da pesca no río Tigris. O ciclo quedaría rematado coa chegada á casa paterna. A partir do século XVII varios artistas representan este momento, con Tobit sentado e expectante ante o seu fillo acompañado de Rafael. Van Amersfoort no 1630 (Imaxe 18) representa a escena no interior da casa, con Tobías suxeitando a caixa coa cura para a cegueira do seu proxenitor. Sen embargo, Bernardo Cavallino (Imaxe 19) dispón a Tobías agarrando un prato co remedio. Nas dúas escenas o arcanxo viste túnica branca e convértese no centro do foco de luz, o cal serve para remarcar a súa orixe celeste.

### 6.1 San Rafael e a cidade de Córdoba<sup>41</sup>

A relación do arcanxo Rafael coa cidade de Córdoba está unida a diferentes episodios de peste que se foron sucedendo nos diversos séculos. Durante a epidemia do

---

<sup>40</sup> Ver Anexo de Imaxes 3. Iconografía San Rafael; Apartado 3 correspondente a Rafael e Tobías en diferentes episodios da viaxe (páx. 116).

<sup>41</sup> Ver Anexo de Imaxes 3. Iconografía San Rafael; Apartado 5 dedicado á visualidade do arcanxo na cidade de Córdoba (páx. 119).

ano 1278 o arcanxo Rafael aparéceselle a Simón de Sousa, quen curou da enfermidade milagrosamente, e ao mesmo tempo, dáballo a solución para eliminar a peste da cidade, ademais o propio Rafael manifesta o seu desexo de ser homenaxeado cunha estatua no alto da torre da catedral (Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bacuñana, 2016b, páx. 527).

Segundo Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana (2016b, páxs. 527-529), no ano 1578 aparéceselle San Rafael ao Pai Andrés de las Roelas, e faille algunhas revelacións, polas cales se coñece que en tempos do Bispo Pascual, a comezos do século XIV, Córdoba estaba sumida nunha epidemia de peste que non se viu completamente eliminada ata que se colocou unha imaxe bendita do arcanxo na torre dunha igrexa. A devoción estendeuse na cidade a partir do episodio de peste de 1649 xa que o arcanxo protexeu aos habitantes. Na pintura de Antonio del Castillo de 1652 (Imaxe 20) o arcanxo aparece cunha cartela coa mensaxe de presentación ante o Pai, mentres que na pintura de Valdés Leal de 1656 (Imaxe 21) o arcanxo aparece suxeitando un bastón co peixe, e está apoiado no escudo da cidade, onde se pode ver representado o episodio da pesca do peixe no río Tigris. Desta forma, a visión do Pai Roelas serve para denominar o tipo iconográfico do arcanxo, dando así lugar a unha imaxe de tipo local.

#### 7. A transmisión de gravados entre Europa e América Latina

Tras o Concilio de Trento dos anos 1545 e 1563 a imaxe consolidou o seu uso para a devoción e converteuse nun método de gran importancia para a conversión ao cristianismo (Báez Rubí, 2012, páx. 172). Segundo esta autora, levouse a cabo o desenvolvemento dunha tratadística de pintura relixiosa co obxectivo de regular o uso das imaxes en todas as rexións cristiás. De igual forma, apunta que a Coroa Hispánica empregou a imaxe como método de transmisión e comprensión dos contidos teolóxicos nos novos territorios americanos, por este motivo, nestes novos lugares desenvolveuse unha produción iconográfica diferente, con solucións inéditas ante unha comprensión dun catolicismo propio. Un bo exemplo disto é a proliferación do tipo iconográfico que presenta aos tres arcanxos canónicos e aos catro apócrifos nun retrato conxunto.

Por outra parte, Sebastián (1981, páx. 145) defende o feito de que tras o Concilio de Trento a Igrexa buscaba unha especie de recuperación espiritual de Europa. Deste xeito foron importantes as producións literarias de temática teolóxica, escritas nun momento de importante controversia entre católicos e protestantes. Cabe destacar que no contexto da Reforma protestante destacou unha importante campaña iconoclasta contra as imaxes, e por este motivo, coa Contrarreforma algúns intelectuais escribirán libros a favor desas imaxes católicas para garantir o futuro dunha tradición que contaba con moitos séculos. Resulta importante destacar o papel das Colonias americanas como territorios que tiveron conta da tradición cultural europea, albergando tanto gravados como literatura devocional.

#### 8. Os Sete Príncipes Celestes

Mâle (2001, páxs. 280-281) apunta a que a devoción dos arcanxos é un capítulo notable na historia da Contrarreforma. O mesmo autor menciona o caso do descubrimento dun fresco no ano 1516 nunha igrexa de Palermo dedicada ao mártir San Anxo. Este fresco tiña como protagonistas aos sete arcanxos, tres deles eran os canónicos recoñecidos pola igrexa, os restantes resultaban alleos a anteriores representacións destes seres. Tal e como apunta Mâle, o descubrimento deste fresco foi un suceso impresionante, e non tardaron en construír no 1523 unha igrexa doada por Carlos V na mesma cidade de Palermo en honra dos Sete Arcanxos.

O culto as figuras dos Sete Arcanxos difundíuse en Roma grazas á labor de Angelo del Duca, de maneira que no ano 1561 o Papa Pío IV consagrou o espazo da igrexa das termas de Diocleciano dedicándoa ao culto de Santa María e os Sete Arcanxos (Mâle, 2001, páx. 281). Mâle continúa declarando que esta devoción xa se coñecía en Flandres nos últimos anos do século XVI grazas a un gravado de Hieronymus Wierix. Cabe destacar que chegou un momento no que o culto aos sete arcanxos se eliminou. Segundo Doménech García (2014, páxs. 151-152), o desacordo que causaba conflito atopábase na identificación dos anxos con nomes propios, xa que séculos atrás a igrexa soamente recoñecía como canónicos a tres deles. O mesmo autor destaca que o feito de que os anxos restantes non gozasen de nome propio nas Sagradas Escrituras, non os convertía

en heréticos, senón que a súa devoción foi un tema de debate que co paso do tempo concluíu na prohibición das súas representacións.

Resulta importante sinalar o feito de que en Europa varios artistas xa botaran man da idea de representar aos tres arcanxos canónicos nunha única imaxe.<sup>42</sup> No 1470 Francesco Botticini (Imaxe 1) presenta ao grupo con Rafael e Tobías na parte central, como se estivesen escoltados por Miguel, vestido con armadura e levantando a espada en xesto protector. Gabriel aparece vestido con túnica e pechando a comitiva. Filippino Lippi no 1485 (Imaxe 2) acude ao mesmo esquema, aínda que desta volta todos os arcanxos aparecen ataviados con sendas túnicas. Nestas pinturas parece que os personaxes están acompañando a Tobías, polo tanto os tres adquiren a función de custodios. Sen embargo, Michele Tosini no século XVI (Imaxe 3) presenta ao grupo detido, como se soamente tratase de figurar os atributos dos tres arcanxos. No 1516 Marco d'Oggiono (Imaxe 4) pinta ao grupo sen Tobías, con San Miguel derrotando ao Anxo Caído, feito que permite identificar a Gabriel e Rafael ao tratarse de figuras aladas situadas aos seus lados, posto que ambos os dous carecen de atributos.

Para poder comprender o conxunto dos Sete Arcanxos é importante atender a diferentes cuestións. Doménech García (2014, páx. 152) remarca que na obra *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal, atópanse as revelacións que lle fai o arcanxo San Gabriel ao beato dende 1460, desta forma maniféstase que os sete arcanxos son os príncipes das milicias celestes; ao mesmo tempo, este escrito convértese nunha obra crucial que fai posible a identificación dos sete arcanxos, dando pé á aparición do tipo iconográfico dos Sete Príncipes. Na pintura de Pedro Fernández do 1514 (Imaxe 5) pode verse o encontro do beato con San Gabriel, que sinala cara ao lugar onde se atopan o resto de arcanxos. Tamén é importante remarcar que grazas ao patrocinio da monarquía hispánica a devoción chegou dende Italia á Península Ibérica, e continuou a súa extensión cara os novos territorios de América, destacando sobre todo as misións realizadas polos xesuítas para a consolidación da devoción (Doménech García, 2014, páx. 153). En España destaca a pintura de Massimo Stanzione do 1620 (Imaxe 7)

---

<sup>42</sup> Ver Anexo de Imaxes 4. Iconografía dos Sete Príncipes Celestes; Apartado 1 conformado polos retratos dos Arcanxos Canónicos (páx. 121).

situada no Mosteiro das Descalzas Reais en Madrid. O grupo dos sete arcanxos aparece nun contexto celestial posto que están pisando unha nube. Cada individuo aparece caracterizado de forma clara cos seus atributos.

Segundo Doménech García (2014, páx. 153), a formación da imaxe dos Sete Príncipes está vinculada ao encontro da pintura en Palermo e á relación que fai Antonio Ducca, caracterizando o acontecemento como un suceso sobrenatural. O mesmo autor remarca o feito de que no *Apocalipsis* son presentados sete Espíritos que están en presenza ante o Trono de Deus (Ap 1,4; 4,5), tamén significados coma sete estrelas na man de Deus e coma os sete ollos do Cordeiro (Ap 3, 1; 5, 6). Por outra banda, Doménech García (2009, páx. 118) apunta que no *Libro de Tobías* o arcanxo Rafael preséntase como “*un dos sete espíritos que están sempre presentes e teñen entrada a Gloria do Señor*” (Tb 12, 15).

Polo que respecta ao campo artístico,<sup>43</sup> é importante sinalar que no gravado de Wierix (Imaxe 6), todos os arcanxos están identificados por medio de inscricións situadas nos nimbos, remarcando a súa orixe divina e conferíndolles personalidade propia. San Miguel aparece no centro, un paso máis adiante que os demais, posto que el é o dirixente das milicias celestes. Aparece vestido como archiestratega, suxeitando a palma da vitoria e unha lanza cruciforme coa bandeira branca e vermella. Aos seus pés atópase o dragón derrotado. Á súa esquerda está San Gabriel, que cambia os atributos ata agora vistos: no lugar do lirio suxeita un farol do que sae un raio de luz que remata nun espello. Doménech García (2009, páx. 122) apunta que este atributo ten a súa orixe na tradición inmaculista que pretende mostrar a Virxe como un espello que reflexa a luz divina. Rafael aparece seguindo o seu tipo iconográfico habitual, agarrando da man a Tobías e suxeitando o píxide.

Polo que respecta aos apócrifos, Uriel porta unha espada e aparece cunha lapa de lume aos seus pés, que vén dada polo significado etimolóxico do seu nome: luz ou lume

---

<sup>43</sup> Ver Anexo de Imaxes 4. Iconografía dos Sete Príncipes Celestes; Apartados 2 e 3 dedicados á visibilidade dos Príncipes Celestes (páxs. 123 e 125).

de Deus (Doménech García, 2009, páxs. 122-124).<sup>44</sup> Seathiel ten as mans unidas en xesto de pregaría, xa que a súa tarefa é rezar polos homes ante Deus; cabe destacar que as veces tamén se representa cun incensario nas mans. Jehudiel leva unha coroa e un azote, posto que é o patrón da boa confesión. Por último, Barachiel sostén nos seus brazos un feixe de rosas, xa que debe repartir tanto a Gracia como o Don do Espírito Santo. É importante destacar que o gravado de Wierix marcou o tipo iconográfico dos Sete Príncipes, xa que contaba cos atributos antes inéditos dos catro apócrifos, todo isto realizado dende a base do fresco de Palermo.

Para a representación deste grupo é importante coñecer o contexto no que aparecen os personaxes, posto que as diferentes variantes dependen desta cuestión. Na pintura anónima do século XVIII (Imaxe 8) que segue de forma fiel o gravado de Wierix, figuran os sete arcanxos nun entorno triunfal. Na parte superior do rexistro atópase a Santísima Trindade acompañada de diferentes santos nos laterais. Sen embargo, na pintura pertencente á Escola de Cuzco do século XVII (Imaxe 11) aparece todo o grupo ante a Virxe. Segundo Doménech García (2009, pág. 126) normalmente os arcanxos estaban exhibidos tanto en presenza da Trindade como da Virxe María, ou incluso de ambos os dous grupos, xa que diferentes autores ao longo do tempo mencionan o seu labor como asistentes ao trono de Deus, e deste xeito explícase o aspecto iconográfico dos príncipes celestiais.

Cabe mencionar que a literatura devocional gozou dun importante interese por parte das ordes relixiosas. En relación con isto, Fernández López (2002, páxs. 192-194) manifesta que os tratados relativos aos anxos non estaban dedicados a explicacións teolóxicas sobre a súa condición de seres celestiais; se non que insistían nos beneficios relacionados coa súa acción no mundo humano, e o seu deber de protectores da Igrexa e de intercesores ante Deus. O mesmo autor sinala que a figura anxélica gozou de gran protagonismo grazas aos modelos realizados por Zurbarán e os seus aprendices, un bo exemplo disto atópase no Convento da Concepción de Lima.

---

<sup>44</sup> Segundo Doménech García, Uriel aparece nos libros III e IV de Esdras, ambos apócrifos.

Deste xeito, González Estévez (2015, páxs. 468-469) defende que a devoción entra no novo continente polo virreinato do Perú, especialmente a través da serie de arcanxos de Bartolomé Román,<sup>45</sup> e o culto aséntase durante os primeiros anos do século XVII. O culto chega a difundirse polo territorio novohispano (actual México) en especial grazas á *Semana Angélica* de Alonso A. De Velasco do ano 1681; por outra parte, o decreto do ano 1682 concedía corenta días de indulxencia para celebrar as sete misas de Pentecostés, dedicadas ao Espírito Santo para enxalzar aos Sete Arcanxos. En relación con isto, destaca a pintura de Antonio de Torres do 1700 (Imaxe 10) onde cada arcanxo aparece identificado tanto cos seus atributos como cunha inscrición aos seus pés acompañada dun dos días da semana.<sup>46</sup>

González Estévez (2015, páx. 473) continúa defendendo que as representacións do grupo dos sete arcanxos xuntos nunha mesma imaxe goza de repercusión grazas aos programas catedralicios, producíndose o máximo esplendor da devoción no século XVIII. A mesma autora tamén advirte sobre a habitual confusión dos arcanxos e as virtudes, xa que coincidían en número, e nos escritos de Cesare Ripa; estas últimas adoptaban a forma de anxos guerreiros (González Estévez, 2015, páxs. 476-477).<sup>47</sup>

### 8.1 Anxos militares<sup>48</sup>

A idea que se tratou no apartado anterior foi a da tipoloxía que presenta aos arcanxos como Príncipes Celestes, concepción que mostraba aos arcanxos como membros das tropas celestes. Segundo Doménech García (2016, páx. 215), nos vireinos nace unha nova tipoloxía de arcanxos que responden a unha categoría militar. A finalidade que buscaba esta nova figuración era a de mostrar aos arcanxos como representantes das milicias celestes. A formación do tipo débese ao proceso de

<sup>45</sup> Ver Anexo de Imaxes 4. Iconografía dos Sete Príncipes Celestes; Apartado 4 dedicado ás series de Arcanxos (páx. 126).

<sup>46</sup> Desta maneira, comezando pola esquerda están Uriel (mércores), Rafael (martes), Miguel (domingo), Gabriel (luns), Jehudiel (venres), Seathiel agarrando un botafumeiro (xoves) e Barachiel (sábado).

<sup>47</sup> Segundo González Estévez, a orixe da representación atópase no Apocalipsis 5, 12 *“Digno es el Cordero que ha sido degollado de recibir el poderío, y la divinidad, y la sabiduría, y la fuerza, y el honor, y la gloria, y la bendición.”* Deste xeito aplicábanse as virtudes a personaxes cristiáns.

<sup>48</sup> Ver Anexo de Imaxes 4. Iconografía dos Sete Príncipes Celestes; Apartado 5 dedicado á tipoloxía dos Arcanxos Arcabuceiros (páx. 128).

mestizaxe acontecido na rexión andina; tratábase ante todo dunhas representacións de anxos gardiáns que simulaban a garda da realeza e do Papa.

A pesar de ser unha tipoloxía que ten certa relación cos Príncipes Celestes na súa función de formar parte das milicias, hai que destacar que os únicos atributos dos que gozan as figuras están relacionados con diferentes tipos de armas. A única forma de identificar aos personaxes retratados é por medio de inscricións. Outra peculiaridade das series que conforman este tipo é que en moitas ocasións os anxos aparecen identificados con toda sorte de nomes, característica que fai evidente o éxito dos nomes apócrifos no territorio americano.

Doménech García (2016, páx. 217), deixa constancia de que a orixe do esquema compositivo que seguen estas representacións atópase no manual *El ejercicio de las Armas* de Jacob de Gheyn de 1607.<sup>49</sup> Desta maneira, a partir desta fonte os diferentes artistas tomarían as posturas para os personaxes e a forma de levar as armas. Por outra parte, Doménech García (2016, páx. 225) tamén defende que as imaxes dos anxos militares tiñan un carácter apoloxético, secundando sempre a relixión católica. Polo que respecta aos retratos, os anxos represéntanse sempre con indumentaria de gala. Na pintura anónima do século XVII situada na Igrexa de Santiago de Calamarca en Bolivia (Imaxe 17), atópase o Arcanxo Rafael cun tambor, instrumento que era utilizado polas tropas. Sen embargo, outras pinturas mostran a Gabriel (Imaxe 18) con un bastón de mando e a Baraquiel (Imaxe 19) agarrando un arcabuz, arma que da nome a esta curiosa tipoloxía de arcanxos arcabuceiros.

---

<sup>49</sup> Doménech García expresa que este manual gozou dunha gran difusión tanto en Europa como en América. Era un manual con ilustracións que explicaba cuestións como a correcta utilización das armas. Tiña 42 ilustracións sobre o uso do arcabuz, 42 de mosquetes e 32 de picas.

## 9. Conclusións

As diferentes tipoloxías iconográficas dos arcanxos tratadas no presente traballo permiten chegar a unha sucesión de conclusións. Hai que destacar que as representacións europeas dos diversos episodios que protagonizan os arcanxos seguen o mesmo esquema ao trasladarse ao novo continente. En ocasións esta cuestión non permite afondar en diferenzas significativas, tal e como é o caso das figuracións de San Gabriel e San Rafael. Sen embargo con San Miguel aparecen diferentes imaxes que responden a tipos particulares do barroco colonial. Ademais a configuración dos retratos en grupo tanto dos arcanxos canónicos como dos apócrifos transformados en Príncipes Celestes resulta interesante, posto que nas Sagradas Escrituras non hai testemuño que serva para identificar a estes personaxes cos devanditos arcanxos.

Por outra banda, ao mencionar os tres arcanxos canónicos é importante sinalar o feito de que as tarefas que teñen encomendadas de combatentes, mensaxeiros e custodios, recaen de forma indirecta sobre cada un deles. Por exemplo, Gabriel e Rafael realizan xunto con Miguel as tarefas de psicopompos; Rafael acompañado de Tobías trae a boa nova do cumprimento da tarefa encomendada á casa do mozo; e os Príncipes Celestes actúan como custodios da Virxe e da Trindade. Resulta importante sinalar que os arcanxos teñen permitidas todas estas accións grazas a súa situación privilexiada nos coros anxélicos.

A maioría dos tipos iconográficos tratados tiveron o seu desenvolvemento identitario durante a Idade Media e gozaron dunha importante evolución durante o Renacemento e o Barroco. Tal e como se deduce, o contexto social e xeográfico ten unha significación crucial para a consolidación dos tipos iconográficos. O papel exercido pola Contrarreforma tras o Concilio de Trento marcou un antes e un despois nas figuracións das imaxes coñecidas ata o momento. Estas novidades aprécianse no contexto europeo, sen embargo a difusión de diferentes gravados cara a América fixo que nos vireinos se atopasen mostras de pinturas que non seguían o ditado do Concilio de forma rigurosa. Por exemplo, era habitual ver unha Anunciación con San Gabriel pisando terra, e non descendendo das nubes como foi común na arte barroca europea.

Por outra banda, nas Colonias as representacións de San Miguel psicopompo gozan dunha continuación, a pesar de que en Europa se foron esquecendo lentamente.

Desta forma non se pode estudar un tipo iconográfico nun único territorio, xa que as diferentes características culturais e xeográficas contribúen a enriquecer as imaxes e a continuar afincando tradicións. Un bo exemplo disto atópase nas figuracións dos Príncipes Celestes, xa que de non ser acollidos nunha nova área cultural posiblemente non tivesen a difusión que alcanzaron. Ante todo, débese quedar coa idea de que as diferentes culturas colaboran para a transformación e formación de novas tipoloxías iconográficas, que co paso do tempo quedarán arraigadas nos territorios aportando particularidades propias.

## Bibliografía

- Araújo Barros, M. de (2004). Aproximación a la iconografía del ángel: su nacimiento como transformación de diferentes divinidades aladas griegas. En J. A. Rodríguez Mouriño, *XXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional: [1 febrero-20 junio 2004]* (págs. 93-96). Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.
- Araújo Barros, M. de (2005). La Organización de las cohortes angélicas : el tratado La jerarquía celeste del Pseudo-Dionisio Aeropagita como fuente a seguir en el mundo medieval. En J. A. Rodríguez Mouriño, *XXIII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional : [6 febrero-19 junio 2005]* (págs. 127-133). Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.
- Ávila Juárez, A. de (2008). El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria). *Archivo español de arte*, 81(323), 291-302. Recuperado o 26 de Maio de 2023, de <https://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/121>
- Ávila Vivar, M. (2016). La iconografía de San Miguel en las series angélicas. *Laboratorio de Arte*(28), 243-258. Recuperado o 5 de Maio de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5706138>
- Báez Rubí, L. (2012). “Y que la pintura mueva más que la escritura”: La circulación de imágenes entre América y España. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 24, 171-192. Recuperado o 30 de Abril de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4177952>
- Bosch-Veciana, A. (2016). Lenguaje y sentido en la Anunciación a María. *Revista Catalana de Teología*, 41(1), 95-121. Recuperado o 29 de Marzo de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6041139>
- Chastel, A. (2004). *El gesto en el arte*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Doménech García, S. (2009). La formación de la imagen de los siete príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica. *Imago. Revista de Emblemática*

- y *Cultura Visual*(1), 117-133. Recuperado o 26 de Abril de 2023, de <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1161>
- Doménech García, S. (2014). Imágen y devoción de los siete príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la "evangelización". *Ars Longa*(23), 151-172. Recuperado o 27 de Abril de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5086438>
- Doménech García, S. (2016). Aristocracia alada, adalidades del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana. *POTESTAS. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*(9), 197-232. Recuperado o 28 de Abril de 2023, de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/article/view/2419>
- Dornn, F. X. (1768). *Letania Lauretana de la Virgen expresada en 58 estampas... con meditaciones i oraciones*. (V. d. Orga, Ed.) Obtido de [https://www.google.es/books/edition/Letania\\_Lauretana\\_de\\_la\\_Virgen\\_Sma\\_expre/ucrg7m6nsxQC?hl=es&gbpv=0#bsht=Cgdic2h3Y2hwEgQIBDAB](https://www.google.es/books/edition/Letania_Lauretana_de_la_Virgen_Sma_expre/ucrg7m6nsxQC?hl=es&gbpv=0#bsht=Cgdic2h3Y2hwEgQIBDAB)
- Fernández López, J. (2002). *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- García Mahiques, R. (2016a). Formación de la angeología cristiana. En R. García Mahiques, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: Los Ángeles I. La Gloria y sus Jerarquías (Vol. 2)* (págs. 30-62). Encuentro Ediciones.
- García Mahiques, R. (2016b). Las Jerarquías celestes. En R. García Mahiques, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I, La Gloria y sus jerarquías (Vol. 2)* (págs. 166-175). Encuentro Ediciones.
- González Estévez, E. (2015). Los Siete Arcángeles ¿Un culto identitario de la Nueva España? *Temas americanistas: historia y diversidad cultural*, 465-478. Recuperado o 1 de Maio de 2023
- Mâle, E. (2001) (1ª ed. 1932). *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro Ediciones.

- Olivares Torres, E. (2016a). La Psicostasis. En R. García Mahíques, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I, La Gloria y sus jerarquías* (Vol. 2, págs. 372-403). Encuentro Ediciones.
- Olivares Torres, E. (2016b). San Miguel combatiente con Satanás. En G. M. Rafael, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías* (págs. 318-371). Madrid: Encuentro Ediciones.
- Olivares Torres, E., & Doménech García, S. (2016). San Miguel archiestratega y capitán de las milicias celestes. En R. García Mahíques, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías* (págs. 300-317). Madrid: Encuentro Ediciones.
- Réau, L. (1996a). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento* (Vol. 1 (1)). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1996b). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Vol. 1 (2)). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Revilla, F. (1995). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Salvador González, J. M. (2013). Flos de radice Iesse. Aproximación hermenéutica al motivo del lirio en la pintura gótica española de La Anunciación a la luz de fuentes patrísticas y teológicas. *Eikón / Imago*, 4, 183-222. Recuperado o 3 de Abril de 2023
- Salvador González, J. M. (2015). Per aurem intrat Christus in Mariam. Aproximación iconográfica a la conceptio per aurem en la pintura italiana del Trecento desde fuentes patrísticas y teológicas. *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*(20), 193-230. Recuperado o 3 de Abril de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5309373>
- Scio de San Miguel, F. (1828). *La Biblia: ó, el Antiguo y Nuevo Testamento, traducidos al español de la Vulgata latina*. (G. Clowes, Ed.) Reino Unido. Obtido de [https://www.google.es/books/edition/La\\_Biblia/vATIFwwcuxIC?hl=es&gbpv=0#bsht=Cgdic2h3Y2hwEgQIBDAB](https://www.google.es/books/edition/La_Biblia/vATIFwwcuxIC?hl=es&gbpv=0#bsht=Cgdic2h3Y2hwEgQIBDAB)

- Sebastián, S. (1981). *Contarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tervarent, G. d. (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Urrea Fernández, J. (1984). Ángeles napolitanos. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*(50), 442-445. Recuperado o 20 de Abril de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690548>
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L., & Moreno Bascuñana, M. (2016a). San Gabriel. En R. García Mahiques, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I, la Gloria y sus jerarquías* (Vol. 2, págs. 490-513). Madrid: Encuentro Ediciones.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L., & Moreno Bascuñana, M. (2016b). San Rafael. En G. M. Rafael, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías* (Vol. 2, págs. 514-535). Madrid: Encuentro Ediciones.
- Yarza Luaces, J. (1981). San Miguel y la balanza: notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar VI-VII*, 5-36.

## MUSEOS, BASES DE DATOS E BIBLIOTECAS DIXITAIS

1. Alte Pinakothek: <https://www.pinakothek.de/besuch/alte-pinakothek>
2. Birmingham Museum of Art: <https://www.artsbma.org/>
3. British Museum: <https://www.britishmuseum.org/>
4. Columbia Museum of Art: <https://www.columbiamuseum.org/>
5. Detroit Institute of Arts: <https://dia.org/>
6. Fries Museum: <https://www.friesmuseum.nl/>
7. Galleria degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/>
8. Galleria dell'Accademia Firenze: <https://www.galleriaaccademiafirenze.it/>
9. Galleria Nazionale d'Arte Antica Roma: <https://www.barberinicorsini.org/>
10. Galleria Sabauda Torino: <https://museireali.beniculturali.it/galleria-sabauda/>
11. Gemäldegalerie: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/gemaeldegalerie/home/>
12. Harvard Art Museums: <https://harvardartmuseums.org/>
13. Hermitage Museum: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>
14. Isabella Stewart Gardner Museum: <https://www.gardnermuseum.org/>
15. Kunsthistorisches Museum: <https://www.khm.at/>
16. Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/>
17. Musée Condé: <https://www.musee-conde.fr/fr/accueil>
18. Musée des Beux-Arts Dijon: <https://beaux-arts.dijon.fr/>
19. Musée des Beux-Arts Nancy: <https://musee-des-beaux-arts.nancy.fr/accueil>
20. Musée du Louvre: <https://www.louvre.fr/>
21. Musée du Petit Palais Avignon: <https://www.petit-palais.org/>
22. Musei Civici di Padova: <https://padovacultura.padovanet.it/it/musei>
23. Musei Vaticani: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it.html>
24. Museo de Bellas Artes de Sevilla: <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla>
25. Museo de Bellas Artes Valencia: <https://museobellasartesvalencia.gva.es/es>
26. Museo de Guadalajara: <https://cultura.castillalamancha.es/museos/nuestros-museos/museo-de-guadalajara>

27. Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/>
  28. Museo Diocesano Cortona: <https://www.cortonatuseibellezza.it/museo-diocesano/>
  29. Museo Diocesano de Salamanca
  30. Museo Lázaro Galdiano: <http://www.museolazarogaldiano.es/>
  31. Museo Nacional de Arte de Cataluña: <https://www.museunacional.cat/es>
  32. Museo Nazionale d’Abruzzo: <https://museonazionaleabruzzo.cultura.gov.it/>
  33. Museo Thyssen-Bornemisza: <https://www.museothyssen.org/>
  34. Museum Boijmans Van Beuningen: <https://www.boijmans.nl/>
  35. National Gallery Washington D.C: <https://www.nga.gov/>
  36. National Museum Gdańsk: <https://www.mng.gda.pl/>
  37. Philbrook Museum of Art: <http://www.philbrook.org/>
  38. Pinacoteca e Museo Civico di Volterra:  
[https://www.comune.volterra.pi.it/Pinacoteca\\_civica](https://www.comune.volterra.pi.it/Pinacoteca_civica)
  39. Pinacoteca Nazionale Bologna:  
<https://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/>
  40. Pinacoteca di Brera: <https://pinacotecabrera.org/>
  41. Pinacoteca Nazionale Siena: <https://pinacotecanazionale.siena.it/>
  42. Princeton University Art Museum: <https://artmuseum.princeton.edu/>
  43. Rijksmuseum: <https://www.rijksmuseum.nl/nl>
  44. The British Library: <https://www.bl.uk/>
  45. The National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/>
- 
1. ARCA (Arte Colonial Americano): <https://arca.uniandes.edu.co/>
  2. PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art):  
<https://colonialart.org/>
  3. Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)

## ANEXO DE TEXTOS

Texto 1: San Agostiño, Civitas Dei, 11:9 (Patrologia Latina 41:325, citado por García Mahíques, 2016, páx. 41)

“En efecto, al decir Dios: *Que exista la luz, y la luz existió*, si en esta luz se entiende rectamente la creación de los ángeles, bien claro es que fueron hechos príncipes de la luz eterna, que es la misma inmutable Sabiduría de Dios, por la cual fueron hechas todas las cosas, y a quien llamamos Hijo unigénito de Dios. Iluminados ellos por esta luz, por la cual recibieron el ser, fueron ellos hechos luz y llamados día por la participación de la luz inmutable y del día, que es el Verbo de Dios, por el cual fueron creados ellos y todas las cosas. *La luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo* (Jn 1,9) ilumina también a todo ángel puro a fin de que sea luz [...]

Texto 2: San Cirilo Catech. 23, mistagónica 5,6 (Patrologia Graeca 33: 1113, citado por García Mahíques, 2016, páx. 44)

“Después de estas cosas hacemos mención del cielo, de la tierra, y del mar, del sol, y de la luna, de los astros y de toda criatura racional e irracional, visible e invisible; de los ángeles, arcángeles, virtudes, dominaciones, principados, potestades, tronos, querubines que tienen muchas caras, poniendo así de manifiesto lo que dice David: *Magnificad conmigo al Señor* (Sal 33,4). Mencionamos también a los serafines, a los que, por don del Espíritu Santo, vio Isaías como rodeaban el trono de Dios.”

Texto 3: Pseudo Dionisio, Xerarquía Celeste, VI:2 (citado por García Mahíques, 2016, páxs. 51-52)

“Nuestro insigne maestro dice, efectivamente, que este grupo triple es una jerarquía de igual rango y que realmente es la primera, pues no hay ninguna otra más divinizada que ella, es la que más directamente participa de las iluminaciones primeras de la Deidad. Dice también que la segunda está compuesta de virtudes, dominaciones y potestades. Y la tercera y última de las jerarquías celestes la componen los órdenes de los ángeles, arcángeles y principados.”

Texto 4: Pseudo Dionisio, Xerarquía Celeste, IX:2, (citado por García Mahíques, 2016, páxs. 54-55)

“hace las revelaciones y preside, comunicándose entre sí, las jerarquías humanas a fin de que la elevación y conversión a Dios, comunión y unión con Él se realicen en la forma debida (...) De ahí procede el que la Escritura haya atribuído a los ángeles el velar por nuestra jerarquía humana. Así llama a Miguel príncipe del pueblo judío y a otros ángeles príncipes de otros pueblos.”

Texto 5: Lucas, 1:26-38 (citado a partir de Scio de San Miguel F., 1828, páxs. 53-54)

Y al sexto mes el angel Gabriel fué enviado de Dios á una ciudad de Galiléa, llamada Nazaréth, A una Virgen desposada con un varon, que se llamaba Joseph, de la casa de David, y el nombre de la Virgen era María. Y habiendo entrado el angel, á donde estaba, dixo: *Dios te salve, llena de gracia: El Señor es contigo: Bendita tú entre las mugeres.* Y quando ella esto oyó, se turbó con las palabras de él, y pensaba, que salutación fuese esta. Y el angel le dixo: *No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios: He aquí, concebirás en tu seno, y parirás un hijo, y llamarás su nombre JESUS. Este será grande, y será llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el throno de David su padre y reynará en la casa de Jacob por siempre, Y no*

*tendrá fin su reyno. Y dixo Maria al angel: ¿Cómo será esto, porque no conozco varon ? Y respondiendo el angel, le dixo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y te hará sombra la virtud del Altísimo. Y por eso lo Santo, que nacerá de tí, será llamado Hijo de Dios. Y he aquí Elisabeth tu parienta, tambien ella ha concebido un hijo en su vejez y este es el sexto mes á ella, que es llamada la estéril: Porque no hay cosa alguna imposible para Dios. Y dixo María: he aquí la esclava del Señor, hagase en mí segun tu palabra. Y se retiró el angel de ella.*

Texto 6: Dornn, 1768 páx. 23

“La Virgindad de MARIA se simboliza en la azucena, para denotarla triplicada Virgindad de esta señora: esto es la que tuvo antes del parto, la que retuvo en el parto, y la que conservò despues del parto. Por esta triplicada, y perfecta Virgindad dice Christo de esta señora: Una es mi Paloma, una es mi Perfecta. Y la Iglesia la invoca, y reverencia como Virgen de las Vírgenes.

Por otras muchas razones tambien se puede llamar Maria Virgen de las Virgenes. La primera razón es, porque esta señora fue la primera, que consagrò à Dios su Virgindad, sin haver precepto, ni consejo, ni exemplar: porque en el tiempo del viejo Testamento se miraba la esterilidad como castigo de Dios, y por consiguiente, no se apreciaba la Virgindad. La segunda razón es porque la Virgindad de Maria tuvo en sí una muy especial prerogativa, y excelencia, pues siendo la Señora hermosisima, jamàs su hermosura moviò à hombre alguno al más pequeño deseo, ò amor impuro.”

Texto 7: Lucas, 1:5-25 (citado a partir de Scio de San Miguel, 1828, páx. 53)

“Hubo en los días de Herodes, Rey de Judéa, un Sacerdote nombrado Zachârias, de la suerte de Abías: y su muger de las hijas de Aaron, y el nombre de ella Elisabeth. Y eran ambos justos delante de Dios, caminando irreprehensiblemente en todos los mandamientos, y estatutos del Señor. Y no tenían hijo, porque Elisabeth era estéril, y ambos eran abanzados en sus días. Y aconteció, que exerciendo Zachârias su ministerio de Sacerdote delante de Dios en el orden de su vez, Segun la costumbre del Sacerdocio, salió por su suerte à poner el incienso, entrando en el templo del Señor: Y toda la muchedumbre del pueblo estaba fuera orando á la hora del incienso. Y se le apareció el angel del Señor, puesto en pie á la derecha del altar del incienso. Y Zachârias al verle se turbó, y cayó temor sobre él. Mas el angel le dixo: *No temas, Zachârias, porque tu oracion ha sido oida: tu muger Elisabeth te parirá un hijo, y llamarás su nombre Juan: Y tendrás gozo y alegría, y se gozarán muchos en su nacimiento: Porque será grande delante del Señor y no beberá vino, ni sidra, y será lleno de Espiritu Santo aun desde el vientre de su madre: Y á muchos de los hijos de Israel convertirá al Señor el Dios de ellos. Porque él irá delante de él con el espíritu, y virtud de Elías, para convertir los corazones de los padres á los hijos, y los incrédulos á la prudencia de los justos, para aparejar al Señor un pueblo perfecto.* Y dixo Zachârias al angel: *¿En qué conoceré esto? porque yo soy viejo, y mi muger está abanzada en dias.* Y respondiendo el angel, le dixo; *Yo soy Gabriel, que asisto delante de Dios: y soy enviado á hablarte, y á traherte esta feliz nueva. Y tú quedarás mudo, y no podrás hablar hasta el dia en que esto sea hecho, porque no creiste á mis palabras, las quales se cumplirán á su tiempo.* Y el pueblo estaba esperando á Zachârias: y se maravillaban, de que se tardase él en el templo. Y quando salió, no les podia hablar, y entendiéron, que habia visto vision en el templo. Y él se lo significaba por señas, y quedó mudó. Y quando fuéron cumplidos los dias de su ministerio, se fué á su casa: Y despues de estos dias concibió Elisabeth su muger, y se estuvo escondida cinco meses, diciendo: *Porque el Señor me hizo esto en los dias, en que atendió á quitar mi oprobrio de entre los hombres.*

Texto 8: Libro de Tobías, 6:2-9 (citado por Vives-Ferrándiz Sánchez e Moreno Bascuñana, 2016, páx. 516)

“Partió el muchacho en compañía del ángel, y el perro le seguía. Yendo de camino, aconteció que una noche acamparon junto al río Tigris. Bajó el muchacho al río al lavarse los pies, cuando saltó del agua un gran pez que quería devorar el pie del muchacho. Este gritó pero el Ángel le dijo: *‘jagarra el pez y tenlo bien sujeto!’* El muchacho se apoderó del pez y lo arrastró a tierra. El Ángel añadió: *‘abre el pez, sácale la hiel, el corazón y el hígado y guárdatelo, y tira los intestinos; hoy porque su hiel, su corazón y su hígado son remedios útiles’.* El joven abrió el pez y tomó la hiel, el corazón y el hígado. Asó parte del pez y lo comió, salando el resto. Luego continuaron su camino, los dos juntos, hasta cerca de Media. Preguntó entonces el muchacho al Ángel: *‘Hermano Azarías, ¿qué remedios hay en el corazón, el hígado y la hiel del pez?’* Le respondió: *‘Si se quema el corazón o el hígado del pez ante un hombre o una mujer atormentados por un demonio o un espíritu malo, el humo ahuyenta todo mal y le hace desaparecer para siempre. Cuanto a la hiel, untando con ella los ojos de un hombre atacado por manchas blancas, y soplando sobre las manchas, queda curado.’”*

ÍNDICE: ANEXOS DE IMAXES

ANEXO IMAXES 1. SAN MIGUEL .....	55
ANEXO IMAXES 2. SAN GABRIEL .....	84
ANEXO IMAXES 3. SAN RAFAEL .....	111
ANEXO IMAXES 4. SETE PRÍNCIPES CELESTES .....	120

ANEXO IMAXES 1. SAN MIGUEL

1. ARCHIESTRATEGA .....	56
1.1 LOITA CO DRAGÓN .....	59
1.2 LOITA CO DEMO .....	62
1.3 LOITA CO ANXO CAÍDO.....	64
1.4 MAN EN ALTO AUREOLADA .....	67
2. PSICOSTASIS .....	70
2.1 O DEMO FAI TRAMPAS .....	70
2.2 PRATOS DA BALANZA BALEIROS.....	73
2.3 O DEMO DERROTADO AOS PÉS DE SAN MIGUEL .....	74
2.4 BALANZA COMO ÚNICO ELEMENTO ICONOGRÁFICO .....	80
2.5 O DEMO LEVA AS ALMAS CONDENADAS .....	82
2.6 O DEMO DENTRO DA BALANZA.....	82
2.7 A VIRXE DO ROSARIO COMO INTERCESORA .....	82
2.8 PERVIVENZA DA PSICOSTASIS EN AMÉRICA .....	83

## ANEXO IMAXES 1. ICONOGRAFÍA SAN MIGUEL

### 1. ARCHIESTRATEGA



IMAXE 1. *San Miguel Arcanxo*, S. XI, Abadía de Sant'Angelo in Formis (Italia)



IMAXE 2. *Anxo armado (Principatus)*, Guariento di Arpo, S. XIV, Harvard Art Museum



IMAXE 3. *Pala de San Bernabé* (detalle), 1487, Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi



IMAXE 4. *Políptico de Certosa di Pavia* (detalle San Miguel), Perugino, 1499, National Gallery



IMAXE 5. *Retablo de San Cipriano* (detalle), Círculo de Jaume Huguet Valls, arredor de 1412, Museo Nacional de Arte de Cataluña



IMAXE 6. *Madona co neno e os santos Marco (ou Girolamo?)* Miguel Arcanxo, Dorotea e María Magdalena (Detalle San Miguel); Palma il Vecchio, (sobre finais S. XV- comezos S. XVI), Pinacoteca Nazionale di Bologna



IMAXE 7. *Madona co neno na Gloria e os santos Juan Evanxalista, Apolonia, Catalina de Alexandría e Miguel Arcanxo*; Perugino, arredor do 1500, Pinacoteca Nazionale di Bologna



IMAXE 8. *O Arcanxo San Miguel*, Pellegrino Tibaldi, 1542- 1596, The British Museum

## 1.1 LOITA CO DRAGÓN



IMAXE 9. *Frontal de San Miguel* (detalle), Mestre de Soriguera, fin S. XIII, Museo Nacional de Arte de Cataluña



IMAXE 10. *San Miguel e o dragón*, Anónimo valenciano, arredor de 1405, Metropolitan Museum of Art



IMAXE 11. *San Miguel triunfa sobre o Demo*, Bartolomé Bermejo, arredor de 1468, National Gallery (London)



IMAXE 12. *A caída dos anxos rebeldes con San Miguel e o Dragón*, Neri di Bicci, arredor de 1480, Museum Boijmans Van Beuningen



IMAXE 13. *San Miguel Arcanxo*, Mestre de Zafra, 1495- 1500, Museo del Prado



IMAXE 14. *San Miguel Arcanxo* (detalle do Retablo da Piedade, San Miguel e Santa Catalina, na Igrexa de Santa María de Ejea de los Caballeros, Zaragoza.) Miguel Ximénez, 1475- 1485, Museo del Prado



IMAXE 15. *Retablo de San Miguel* (detalle), Juan de Flandes, 1505, Museo Diocesano de Salamanca



IMAXE 16. *O Arcanxo Miguel e o Dragón*, Hieronymus Wierix, 1563 - antes de 1619, Rijksmuseum

## 1.2 LOITA CO DEMO



IMAXE 17. *San Miguel*, Mestre de Belmonte (activo en Aragón), 1450-1500, Metropolitan Museum of Art



IMAXE 18. *San Miguel arcanxo con dous donantes*, arredor de 1465- 1480, Círculo de Domingo Ram (atribuído), Museo Lázaro Galdiano (Madrid)



IMAXE 19. *San Miguel Arcanxo e Santa Lucía*, Cristóbal de Mayorga, S. XVI, Igrexa de San Andrés (Sevilla)



IMAXE 20. *San Miguel Arcanxo*, Miguel Esteve, arredor 1525, Museo de Bellas Artes de Valencia



IMAXE 21. *O Arcanxo San Miguel matando ao Demo*, Lucas Kilian, 1589- 1615 (activo) Rijksmuseum

### 1.3 LOITA CO ANXO CAÍDO



IMAXE 22. *San Miguel e os seus anxos combatendo ao Demo*, Domenico Ghirlandaio, 1448, Detroit Institute of Arts



IMAXE 23. *O Gran San Miguel*, Raffaello Sanzio, 1518, Musée du Louvre



IMAXE 24. *San Miguel vencendo ao Demo*, Bonifacio Veronese, 1530, Basílica de San Zanipolo (Venecia)



IMAXE 25. *San Miguel expulsando a Lucifer e aos anjos rebeldes*, Taller de Peter Paul Rubens, arredor de 1622, Museo Thyssen-Bornemisza



IMAXE 26. *San Miguel vence a Satán*, Guido Reni, 1630- 1635, Santa Maria della Concezione dei Cappuccini (Roma, Italia)



IMAXE 27. *San Miguel Arcanxo*, Ignacio de Ries, 1640, Metropolitan Museum of Art



IMAXE 28. *San Miguel Arcanxo*, Juan de Valdés Leal, arredor de 1659-1660, Igrexa de Santa María Magdalena (Sevilla)



IMAXE 29. *A caída dos anxos rebeldes*, Luca Giordano, 1660- 1665, Kunsthistorisches Museum



IMAXE 30. *O Arcanxo San Miguel vencendo a Satanás*, Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, 1692- 1705, Detroit Institute of Arts

#### 1.4 MAN EN ALTO AUREOLADA



IMAXE 31. *San Miguel Arcanxo*, Martín de Vos, 1581, Catedral san Buenaventura (Cuautitlán, México) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2247> [Consultado: 3-05-2023]



IMAXE 32. *San Miguel matando ao dragón*, Hieronymus Wierix a partir de deseño de Martin de Vos, 1584.



IMAXE 33. *San Miguel Arcanxo*, Andrés de la Concha, 1600, Colección Particular. Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/23240> [Consultado: 3-05-2023]



IMAXE 34. *Arcanxo San Miguel*, Antonio Bermejo, 1640, Catedral Juan Evangelista y museo (Lima, Perú) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/848> [Consultado: 3-05-2023]



IMAXE 35. *Arcanxo San Miguel*, Bartolomé Román, 1640, Igrexa San Pedro (Lima, Perú) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/894> [Consultado: 3-05-2023]



IMAXE 36. *O Arcanxo Miguel sumerxe ao Demo no abismo*, Bartolomé Esteban Murillo, 1665- 1668, Kunsthistorisches Museum



IMAXE 37. *San Miguel Arcanxo*, Autor Anónimo, S. XVII, Colección Arnold Zingg (Caracas, Venezuela) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/16264> [Consultado: 3-05-2023]



IMAXE 38. *Arcanxo San Miguel*, Cristóbal de Villalpando, 1680- 1710, Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford, EEUU) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/596> [Consultado: 3-05-2023]

## 2. PSICOSTASIS

### 2.1 O DEMO FAI TRAMPAS



IMAXE 39. *Frontal dos Arcanxos*, Procedencia catalana, 2º cuarto S. XIII, Museo Nacional de Arte de Cataluña



IMAXE 40. *San Miguel pesando almas* (detalle do altar da Igrexa de Sant Miquel de Soriguerola, Cataluña), Mestre de Soriguerola, fin S. XIII, Museo Nacional de Arte de Cataluña



IMAXE 41. *San Miguel pesando almas*, Mestre de Soriguerola, comezos S. XIV, Museo Nacional de Arte de Cataluña



IMAXE 42. Anxo pesando almas, Guariento di Arpo, arredor de 1350, Musei civici di Padova



IMAXE 43. Retablo da lenda de San Miguel, Mestre de Arguis, arredor de 1440, Museo del Prado



IMAXE 44. Retablo de San Miguel e San Pedro (detalle), Jaume Cirera e Bernat Despuig, 1418- 1450, Museo Nacional de Arte de Cataluña



IMAXE 45. *San Miguel Arcanxo*, Juan de Sevilla (atribuído), 1480, Museo de Bellas Artes de Sevilla



IMAXE 46. *San Miguel pesando almas*, Juan de la Abadía, arredor de 1480- 1495, Museo Nacional de Arte de Cataluña



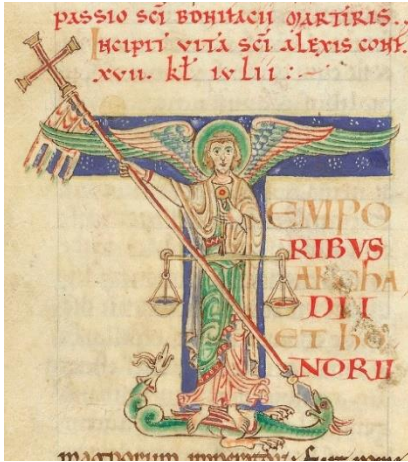
IMAXE 47. *San Miguel pesando almas*, Hans Wechtlin, 1510- 1520, The British Museum

## 2.2 PRATOS DA BALANZA BALEIROS



IMAXE 48. Madonna co Neno e os santos Miguel Arcanxo e Antonio Abade, Ercole Ramazzani, 1588, Chiesa di Santa Maria Assunta (Cerreto, Ancona)

### 2.3 O DEMO DERROTADO AOS PÉS DE SAN MIGUEL



IMAXE 49. *San Miguel e o dragón*, *Passionale (Lives of the Saints)* f. 134 v., Anónimo, primeira metade S. XII



IMAXE 50. *Arcanxo Miguel pesando almas*, Bartolomeo Vivarini, 1468, Gemäldegalerie



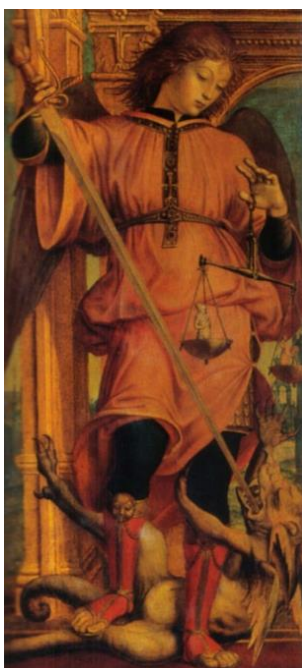
IMAXE 51. *Arcanxo Miguel*, Pedro García de Benavarre, 1470, Isabella Stewart Gardner Museum



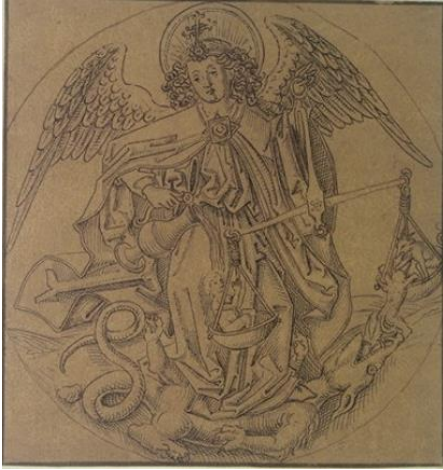
IMAXE 52. *San Miguel*, Ercole de Roberti, 1450- 1475, Musée du Louvre



IMAXE 53. *San Miguel triunfante sobre Satán*, Riccardo Quartararo, entre 1450 y 1506, Colección Privada



IMAXE 54. *San Miguel Arcanxo*, Bernardo Zenale, 1490, Galleria degli Uffizi



IMAXE 55. *O Arcanxo San Miguel pisando ao demo e pesando unha alma*, Escola de Martin Schongauer (arredor S. XV), Musée du Louvre



IMAXE 56. *San Miguel*, Vittorio Crivelli, 1400-1500 (S. XV), Musée du Louvre



IMAXE 57. *San Miguel loitando co demo* (Ábum Mestro de Soane 853 DR Verso), Mestro de Soane (activo arredor 1500), Musée du Louvre



IMAXE 58. *San Miguel suxeitando a balanza ameaza coa dragón coa súa espada*, Escola Romana e de Umbría (copia de Giulio Romano), arredor S. XVI, Musée du Louvre



IMAXE 59. *San Miguel matando ao Dragón*, Josse Lieferinxe, 1493-1505, Musée du Petit Palais (Avignon)



IMAXE 60. *Arcanxo San Miguel matando a Satanás e pesando unha alma*, Lucas Cranach, 1506, Rijksmuseum



IMAXE 61. *San Miguel Arcanxo*, Círculo de García Fernandes (atribuído), (arredor 1520), Coleção da Casa Palmela (Portugal)



IMAXE 62. *Tríptico do Bautismo de Cristo* (detalle: *San Miguel pesando almas*), Maestro de Fráncfurt, 1500- 1520, Museo Nacional de Arte de Cataluña



## 2.4 BALANZA COMO ÚNICO ELEMENTO ICONOGRÁFICO



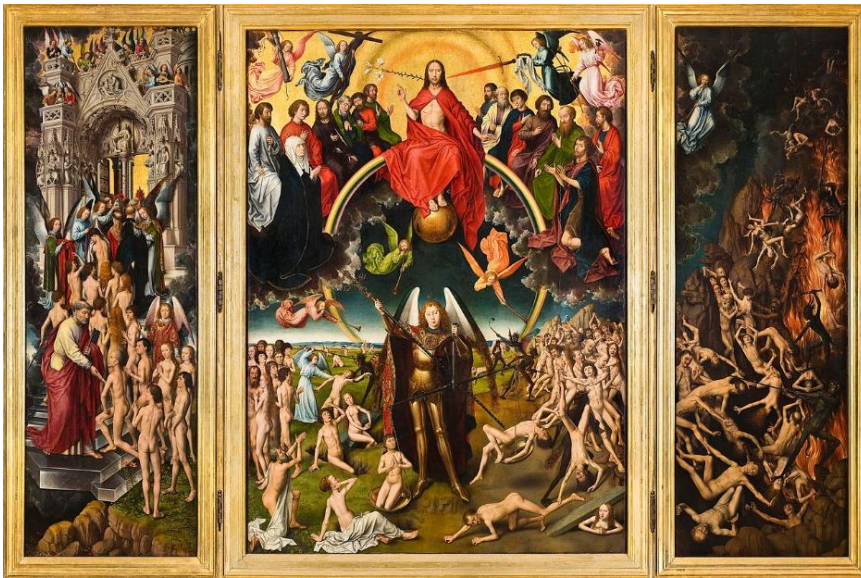
IMAXE 64. *Políptico de San Michele in Bosco (detalle San Miguel)*; Jacopo di Paolo, 1400- 1410, Pinacoteca Nazionale di Bologna



IMAXE 65. *Tríptico da Virxe e Neno entronizados (detalle de San Miguel)*, Giovanni dal Ponte, (1425- 1426), Columbia Museum of Art



IMAXE 66. *Políptico do Xuízo Final* (detalle), Rogier van der Weyden, arredor de 1443, Musée de l'Hôtel Dieu (Beaune, Francia)



IMAXE 67. *Tríptico do Xuízo Final* (detalle), Hans Memling, 1466- 1473, Museum in Gdańsk (Polonia)



IMAXE 68. *San Miguel pesando almas*, Niccolò di Liberatore, S. XV, Princeton University Art Museum

## 2.5 O DEMO LEVA AS ALMAS CONDENADAS



IMAXE 69. *San Miguel pesando as almas*, Biagio d'Antonio Tucci, 1476, Musée du Louvre

## 2.6 O DEMO DENTRO DA BALANZA



IMAXE 70. *Qui ut Deus*, Crispijn de Passe el Viejo, 1602, The British Museum

## 2.7 A VIRXE DO ROSARIO COMO INTERCESORA



IMAXE 71. *O milagre do usureiro que admite arrepentimento e perdón* (Pertencente á serie “*Quince milagres do Rosario*”), Theodoor Galle, 1610, Rijksmuseum

## 2.8 PERVIVENZA DA PSICOSTASIS EN AMÉRICA



IMAXE 72. *Arcanxo San Miguel*, Diego Quispe Tito, S. XVII Museo Nacional de Arte (La Paz, Bolivia) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/968> [Consultado 9-05-2023]



IMAXE 73. *Arcanxo San Miguel pesando almas*, Artista Anónimo, S. XVII, Museo Arquidiocesano de Arte religioso (Pamplona, Colombia) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/18929> [Consultado 9-05-2023]



IMAXE 74. *San Miguel Arcanxo*, Artista Anónimo, 1700-1730, Iglesia y convento del Carmen de San José, Carmen Alto (Quito, Ecuador) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/13856> [Consultado 9-05-2023]

ANEXO IMAXES 2. SAN GABRIEL

1. ESTILO IMPERIAL .....	85
2. ANUNCIACIÓN A MARÍA .....	87
2.1 GRUPO 1: Xestualidade .....	87
2.2 GRUPO 2: Filacterio .....	91
2.3 GRUPO 3: Conceptio per aurem .....	93
2.4 GRUPO 4: Lirio.....	94
2.5 GRUPO 5: Olivo e Palma.....	96
2.6 GRUPO 6: Coroa e bastón de mensaxeiro.....	97
2.7 GRUPO 7: Nubes.....	99
3. GRAVADOS DA ANUNCIACIÓN.....	103
4. ANUNCIACIÓN EN HISPANOAMÉRICA.....	105
5. ANUNCIACIÓN A ZACARÍAS.....	107
6. SAN GABRIEL (INDIVIDUAL) .....	109

## ANEXO DE IMAXES 2. ICONOGRAFÍA SAN GABRIEL

### 1. ESTILO IMPERIAL



IMAXE 1. *San Gabriel arcaxo*, S. VI, Basílica de San Apolinar in Classe (Rávena)



IMAXE 2. *San Miguel arcaxo*, S. VI, Basílica de San Apolinar in Classe (Rávena)



IMAXE 3. *San Gabriel*, S. VI, Basílica de Santa Sofía de Constantinopla



IMAXE 4. *Arcanxos Miguel e Gabriel*, fins S. XII, Duomo di Cefalù (Sicilia)

## 2. ANUNCIACIÓN A MARÍA

### 2.1 GRUPO 1: Xestualidade



IMAXE 5. *Anunciación* (detalle do ábside), Pietro Cavallini, 1296- 1300, Santa Maria in Trastevere (Roma)



IMAXE 6. *Anunciación*, (detalle do Retablo La Maestà, no Duomo di Siena) Duccio di Buoninsegna, 1308- 1311, National Gallery (London)



IMAXE 7. *Anunciación*, Bernardo Daddi, arredor de 1335, Musée du Louvre



IMAXE 8. *Anunciación*, Fra Angelico, arredor de 1426, Museo del Prado



IMAXE 9. *Anunciación de Aix* (parte pertencente a un tríptico), Barthélemy d'Eyck, 1443-1445, (diferentes museos)



IMAXE 10. *Anunciación*, Leonardo da Vinci, 1472-1475, Galleria degli Uffizi



IMAXE 11. *Anunciación de Cestello*, Sandro Botticelli, 1489- 1490, Galleria degli Uffizi



IMAXE 12. *Anunciación*, Fra Bartolomeo, 1497, Duomo di Volterra



IMAXE 13. *Anunciación de Volterra*, Luca Signorelli, Fins S. XV, Pinacoteca e museo civico di Volterra



IMAXE 14. *Anunciación*, Federico Barocci, 1582-84, Musei Vaticani



IMAXE 15. *Anunciación*, Bartolomé Esteban Murillo, arredor de 1650, Museo del Prado

## 2.2 GRUPO 2: Filacterio



IMAXE 16. *Anunciación* (detalle de Retablo), Melchior Broederlam, 1393, Musée des Beaux-Arts (Dijon, France)



IMAXE 17. *Anunciación*, Conrad von Soest, 1403, Igrexa de San Nicolás (Frauenfeld, Alemania)



IMAXE 18. *Anunciación*, Las Muy Ricas Horas del duque Jean de Berry, f. 26v, Irmáns Limbourg, arredor de 1410, Museo Condé (Francia)



IMAXE 19. *Anunciación*, Jan de Beer, arredor de 1520, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



IMAXE 20. *Anunciación*, Lucas Van Leyden, 1522, Alte Pinakothek



IMAXE 21. *Anunciación*, León Picardo, arredor de 1500- 1535, Museo del Prado

### 2.3 GRUPO 3: Conceptio per aurem



IMAXE 22. *Anunciación*, Ambrogio Lorenzetti, 1344, Pinacoteca Nazionale di Siena (Italia)



IMAXE 23. *Anunciación de Cortona*, Fra Angelico, 1433, Museo Diocesano de Cortona (Italia)

2.4 GRUPO 4: Lirio



IMAXE 24. Tríptico de Merode (Detalle Anunciación), Robert Campin, 1425-1430, The Metropolitan Museum of Art



IMAXE 25. *Anunciación*, Benedetto Bonfigli, arredor de 1455, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



IMAXE 26. *Anunciación*, Piero Pollaiuolo, arredor de 1470, Gemäldegalerie de Berlín



IMAXE 27. *Anunciación a María entre San Sebastián e Santa Lucía*, Mariotto Albertinelli, arredor de 1508, Alte Pinakothek



IMAXE 28. *Anunciación* (detalle Tríptico da Anunciación), Rogier van der Weyden, arredor de 1435, Musée du Louvre

2.5 GRUPO 5: Olivo e Palma



IMAXE 29. *Anunciación entre os Santos Ansano e Margarita*, Simone Martini, 1333, Galleria degli Uffizi



IMAXE 30. *Anunciación*, Jacopo Bellini, 1425-1435, Chiesa di Sant'Alessandro (Brescia, Italia)



IMAXE 31. *Anunciación* (Detalle pertencente ao ciclo de frescos “A lenda da Santa Cruz”), Piero della Francesca, 1452- 1466, Basilica di San Francesco ad Arezzo (Italia)

2.6 GRUPO 6: Coroa e bastón de mensaxeiro



IMAXE 32. *Políptico de Gante* (detalle da *Anunciación*, co políptico pechado), Jan e Hubert Van Eyck, 1432, Catedral de San Bavón



IMAXE 33. *Anunciación* (detalle do Díptico), Jan Van Eyck, 1433- 1435, Museo Nacional Thyssen – Bornemisza



IMAXE 34. *Anunciación*, Jan Van Eyck, 1434, National Gallery Washington D. C



IMAXE 35. *Tríptico do altar de Santa Columba* (Detalle Anunciación), Rogier van der Weyden, 1455, Alte Pinakothek (Múnich)



IMAXE 36. *Anunciación*, Hans Memling, 1480- 1489, The Metropolitan Museum, NY





IMAXE 40. *Anunciación*, Caravaggio, 1608, Museo de Bellas Artes de Nancy (Francia)



IMAXE 41. *Anunciación*, Frans Pourbus el Joven, arredor de 1619, Museo de Bellas Artes de Nancy (Francia)



IMAXE 42. *Anunciación*, Francesco Albani, 1630, Museo Hermitage



IMAXE 43. *Anunciación*, Guido Reni, 1625-1659, Musée du Louvre



IMAXE 44. *Anunciación*, Claudio Coello, 1668, Igrexa do Convento de San Plácido (Madrid)



IMAXE 45. *Anunciación*, Bartolomé Esteban Murillo, 1668, Museo de Bellas Artes de Sevilla



IMAXE 46. *Anunciación*, Pedro de Calabria, 1720, Museo del Prado

### 3. GRAVADOS DA ANUNCIACIÓN



IMAXE 47. *Anunciación*, Alberto Dürero, 1501- 1505, Rijksmuseum



IMAXE 48. *Anunciación*, Pieter Janszoon Verelst, 1563- 1571, Rijksmuseum



IMAXE 49. *Anunciación*, Hieronymus Wierix, 1563- antes de 1619, Rijksmuseum



IMAXE 50. *Anunciación*, Domenico Tibaldi, 1560- 1580, Pinacoteca Civica di Forlì. Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c2967a-4226b> [Consultado 22-04-2023]



IMAXE 51. *Anunciación*, Cornelis Galle II e Abraham van Diepenbeeck, 1650, Rijksmuseum. Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c97a-3021b> [Consultado 22-04-2023]

#### 4. ANUNCIACIÓN EN HISPANOAMÉRICA



IMAXE 52. *Anunciación*, Artista desconocido de Quito, S. XVII ou S. XVIII, Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito, Ecuador) Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c97a-3021b> [Consultado 22-04-2023]



IMAXE 53. *Anunciación*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 1671, Basílica de Nuestra Señora de Monguí, (Ciudad de Monguí, Colombia) Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c97a-3022b> [Consultado 22-04-2023]



IMAXE 54. *Anunciación*, Artista da Escola Cusqueña, S. XVIII, Colección Barbosa-Stern (Lima, Perú) Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c62a-62b> [Consultado 22-04-2023]

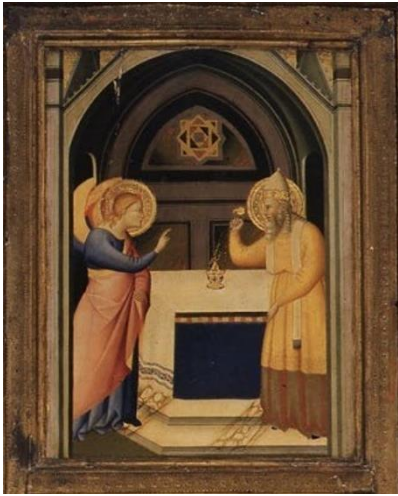


IMAXE 55. *Anunciación*, Artista desconocido, S. XVII, Museo Santuario San Pedro Claver, Cartagena (Bolívar, Colombia) Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c2967a-4226b> [Consultado 22-04-2023]



IMAXE 56. *Anunciación*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, S. XVII, Museo de Arte Colonial (Bogotá, Colombia) Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/annunciation-of-the-virgin#c2967a-2967b-1> [Consultado 22-04-2023]

## 5. ANUNCIACIÓN A ZACARÍAS



IMAXE 57. *San Xoan Bautista e Historias da súa vida (detalle)*, Giovanni del Biondo, 1365-1370, Galleria degli Uffizi



IMAXE 58. *A Anunciación a Zacarías*, Giovanni di Paolo, 1455-1460, The Metropolitan Museum of Art



IMAXE 59. *Anuncio do anxo a Zacarías*, Domenico Ghirlandaio, 1480, Cappella Tornabuoni (Firenze)



IMAXE 60. *O nacemento do Bautista anunciado a Zacarías*, Massimo Stanzione, arredor de 1635, Museo del Prado

## 6. SAN GABRIEL (INDIVIDUAL)



IMAXE 61. *San Gabriel*, Autor descoñecido, 1480-1500, Museo del Prado



IMAXE 62. *Arcanxo Gabriel*, Martin Schongauer, 1485- 1490, Rijksmuseum



IMAXE 63. *San Gabriel de pé* (Serie “Piccoli Santi”) Marcantonio Raimondi, 1500- 1527, The Metropolitan Museum of Art



IMAXE 64. *Imágenes de Todos los Santos y Eventos Religiosos del Año (San Gabriel Arcángel, 18 de marzo)*, Jacques Callot, 1636, The Metropolitan Museum of Art

ANEXO IMAXES 3. SAN RAFAEL

1. RAFAEL ACOMPAÑA A TOBÍAS .....	112
2. EPISODIO DA PESCA DO PEIXE .....	115
3. RAFAEL E TOBÍAS EN DIFERENTES EPISODIOS DA VIAXE .....	116
4. CURACIÓN DE TOBIT .....	118
5. SAN RAFAEL E A CIDADE DE CÓRDOBA .....	119

### ANEXO DE IMAXES 3. ICONOGRAFÍA SAN RAFAEL

#### 1. RAFAEL ACOMPAÑA A TOBÍAS



IMAXE 1. *O Arcanxo Rafael e Tobías*, Taller de Neri di Bicci, arredor de 1460, The Metropolitan Museum of Art



IMAXE 2. *Tobías e o Anxo*, Piero del Pollaiuolo, 1465- 1470, Galleria Sabauda



IMAXE 3. *Tobías e o Anxo*, Andrea del Verrocchio, 1470- 1475, National Gallery (London)



IMAXE 4. *Tobías e o anxo*, Filippino Lippi, 1472- 1482 National Gallery of Art Washington D.C.



IMAXE 5. *Arcanxo Rafael con Tobías e un mozo*, Francesco Botticini, 1480- 1490, Duomo di Firenze (Sacristía)



IMAXE 6. *O Arcanxo Rafael con Tobías (Altar de Certosa)*, Pietro Perugino, 1496- 1500, National Gallery (London)



IMAXE 7. *Tobías e o anxo*, Giovanni Paolo Donati, 1570- 1580, Museo nazionale d'Abruzzo (Italia)



IMAXE 8. *Tobías e o Anxo*, Artista anónimo romano- boloñés (Italia), S. XVII, The Metropolitan Museum of Art

## 2. EPISODIO DA PESCA DO PEIXE



IMAXE 9. *Paisaxe con Tobías agarrando ao peixe*, Domenichino, arredor de 1610, National Gallery (London)



IMAXE 10. *Tobías e o arcanxo co peixe*, Pieter Lastman, 1613, Fries Museum (Holanda)



IMAXE 11. *Paisaxe con Tobías e o arcanxo* *Rafael*, Giovanni Francesco Grimaldi, arredor de 1650, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

### 3. RAFAEL E TOBÍAS EN DIFERENTES EPISODIOS DA VIAXE



IMAXE 12. Biblia de Robert de Bello, Burney 3, f.207v  
(detalle: Tobit, Tobías e o arcanxo Rafael), 1240- 1253,  
British Library



IMAXE 13. *Tobit bendice ao seu fillo Tobías acompañado polo arcanxo Rafael*, Angelo Puccinelli, 1390, Museo de Arte Philbrook



IMAXE 14. *Escenas de Tobías*, Bicci di Lorenzo, fins S. XIV- comezos S. XV, Kunsthistorisches Museum



IMAXE 15. *Tobias e o Anjo*, Davide Ghirlandaio, 1479, The Metropolitan Museum of Art



IMAXE 16. *Tobias e o peixe*, Cornelis Massijs, 1544-1556, Rijksmuseum.

#### 4. CURACIÓN DE TOBIT



IMAXE 17. *Tobías curando a seu pai*, Domenico Fetti, 1620- 1623, Hermitage Museum



IMAXE 18. *Tobías e o anxo que curan a cegueira*, Simon Hendricksz van Amersfoort, 1630, Birmingham Museum of Art



IMAXE 19. *Curación de Tobías*, Bernardo Cavallino, S. XVII, Museo del Prado

## 5. SAN RAFAEL E A CIDADE DE CÓRDOBA



IMAXE 20. *San Rafael arcanxo*, Antonio del Castillo, 1652, Concello de Córdoba



IMAXE 21. *San Rafael*, Juan Valdés Leal, 1656, Palacio de Viana (Córdoba)

ANEXO IMAXES 4. SETE PRÍNCIPES CELESTES

1. ARCANXOS CANÓNICOS. RETRATO CONXUNTO.....	121
2. PRÍNCIPES DE PALERMO .....	123
3. CORTE CELESTIAL .....	125
4. SERIES DEDICADAS AOS SETE ARCANXOS.....	126
5. ANXOS ARCABUCEIROS .....	128

## ANEXO DE IMAXES 4. ICONOGRAFÍA DOS SETE PRÍNCIPES CELESTES

### 1. ARCANXOS CANÓNICOS. RETRATO CONXUNTO



IMAXE 1. *Os tres Arcanxos e Tobías*, Francesco Botticini, 1470, Galleria degli Uffizi



IMAXE 2. *Tobías e os tres Arcanxos*, Filippino Lippi, 1485, Galleria Sabauda (Torino, Italia)



IMAXE 3. *Os Arcanxos Rafael, Miguel e Gabriel*, Michele Tosini (Michele di Rodolfo del Ghirlandaio), S. XVI, Abadía de San Miguel Arcanxo en Passignano (Toscana, Italia)

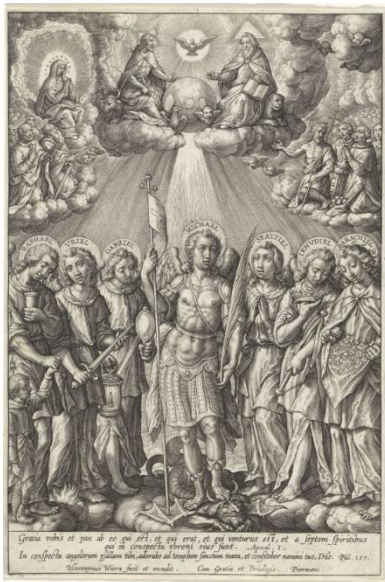


IMAXE 4. *Altar dos tres Arcanxos*, Marco d'Oggiono, 1516, Pinacoteca di Brera

## 2. PRÍNCIPES DE PALERMO



IMAXE 5. *A visión do Beato Amadeo Menez de Sylva*, Pedro Fernández, 1513-1514, Galería Nacional de Arte Antigua (Roma)



IMAXE 6. *Sete arcanxos*, Hieronymus Wierix, 1563- antes de 1619, Rijksmuseum



IMAXE 7. *Os sete arcanxos*, Massimo Stanzione, arredor 1620, Monasterio de las Descalzas Reales (Patrimonio Nacional)



IMAXE 8. *Os Sete de Palermo*, Artista Anónimo, S. XVIII, Colección Barbosa-Stern. Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/angels/the-choirs-of-angels/archangels#c6a-6b> [Consultado 04-05-2023]



IMAXE 9. *Os Sete de Palermo*, Escola de Cuzco, S. XVIII, Colección de Pedro de Osma. Recuperado de PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/angels/the-choirs-of-angels/archangels#c6a-43b> [Consultado 04-05-2023]



IMAXE 10. *Os Sete de Palermo*, Antonio de Torres, 1700, Peyton Wright (Santa Fe, New Mexico, USA.) Recuperado de PESSCA:

<https://colonialart.org/archives/subjects/angels/the-choirs-of-angels/archangels#c6a-5236b> [Consultado 04-05-2023]

### 3. CORTE CELESTIAL



IMAXE 11. *A Corte Celestial cos Sete de Palermo*, Escola de Cuzco, S, XVII? Beateario de las Nazarenas (Cuzco, Perú.)

Recuperado de PESSCA:

<https://colonialart.org/archives/subjects/angels/the-choirs-of-angels/archangels#c6a-7b> [Consultado 04-05-2023]

#### 4. SERIES DEDICADAS AOS SETE ARCANXOS



IMAXE 12. *San Miguel Arcanxo*, Bartolomé Román, 1630- 1645, Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid)



IMAXE 13. *Arcanxo San Gabriel*, Bartolomé Román, antes de 1647, Museo Provincial de Guadalajara (España)



IMAXE 14. *Arcanxo San Rafael*, Bartolomé Román, antes de 1647, Pinacoteca de la Iglesia de San Pedro de Lima



IMAXE 15. *Arcanxo Baraquiel espallando flores*, Bartolomé Román, Primeira metade S. XVII, Museo del Prado



IMAXE 16. *Arcanxo Seatiel co incensario*, Bartolomé Román, Primeira metade S. XVII, Museo del Prado

## 5. ANXOS ARCABUCEIROS



IMAXE 17. *Arcanxo San Rafael como alabardeiro*, Artista Anónimo, S. XVII, Igrexa de Santiago de Calamarca (Bolivia) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/4467> [Consultado 3-05-2023]



IMAXE 18. *San Gabriel en uniforme militar*, Artista Anónimo, S. XVIII, Colección Particular. Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/20747> [Consultado 3-05-2023]



IMAXE 19. *Baraquiel Anxo Arcabuceiro*, Artista Anónimo, S. XVIII, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia (Lima, Perú) Recuperado de ARCA: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2103> [Consultado 3-05-2023]

