

Sant Miquel arcàngel a la Corona catalanoaragonesa: un estudi  
iconogràfic de la retaulística gòtica

Clara Villanueva Moreno

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

GRAU EN HISTÒRIA DE L'ART

TREBALL DE FINAL DE GRAU

Director: Dr. Joan Domenge i Mesquida

CURS 2023-2024

## Índex

---

|                                                                                                    |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Introducció .....</b>                                                                        | <b>2</b>  |
| L'objecte d'estudi i el seu context .....                                                          | 2         |
| Objectius.....                                                                                     | 7         |
| Proposta metodològica.....                                                                         | 8         |
| <i>Estat de la qüestió</i> .....                                                                   | 10        |
| <b>2. La devoció a l'arcàngel: orígens i difusió del culte a la Corona catalanoaragonesa .....</b> | <b>12</b> |
| <b>3. Fonts literàries de les representacions de sant Miquel .....</b>                             | <b>20</b> |
| Textos bíblics .....                                                                               | 20        |
| Llibres apòcrifs .....                                                                             | 22        |
| Literatura de les aparicions miraculoses de l'arcàngel.....                                        | 22        |
| Sant Miquel arcàngel a la <i>Legenda Aurea</i> .....                                               | 24        |
| El <i>Llibre dels àngels</i> i el quint tractat sobre sant Miquel .....                            | 25        |
| <b>4. Les imatges de sant Miquel als retaules gòtics.....</b>                                      | <b>27</b> |
| La icona de sant Miquel.....                                                                       | 28        |
| El pesatge a mans de sant Miquel: la psicòstasi .....                                              | 31        |
| Sant Miquel lluitant contra el maligne .....                                                       | 35        |
| <i>Caiguda dels àngels rebels</i> .....                                                            | 35        |
| <i>La derrota de l'Anticrist</i> .....                                                             | 38        |
| Aparicions de l'arcàngel.....                                                                      | 39        |
| <i>Miracle al mont Gargano</i> .....                                                               | 40        |
| <i>Miracle al mont Saint-Michel</i> .....                                                          | 42        |
| Escenes excepcionals de l'arcàngel sant Miquel.....                                                | 44        |
| <i>Miracle de Polimarc</i> .....                                                                   | 44        |
| <i>La protecció del cos de Moisès</i> .....                                                        | 45        |
| <i>De la missa als difunts al miracle del rei Maloar: dues iconografies en debat</i> .....         | 46        |
| <b>5. Conclusions i perspectives .....</b>                                                         | <b>48</b> |
| <b>Bibliografia .....</b>                                                                          | <b>50</b> |
| <b>Apèndix.....</b>                                                                                | <b>54</b> |

## 1. Introducció

### L'objecte d'estudi i el seu context

La idea vertebradora d'aquest treball és traçar un esquema comparatiu i relacional de les representacions de sant Miquel arcàngel als retaules gòtics de la Corona catalanoaragonesa. No es tracta d'obres menors; moltes s'inclouen en els grans manuals d'historiografia, des de Ch. R. Post fins a Gudiol i Alcolea, i hi han merescut un apropament individualitzat. Per contra, quedava pendent una anàlisi de les peces que responen a aquesta iconografia i context com a conjunt autònom. Prenent testimoni d'aquestes aproximacions particularitzades, un dels principis primordials del treball és la divulgació d'aquestes creacions artístiques que, com tot artefacte cultural, revelen matisos i puntualitzen aspectes socials, religiosos, polítics i econòmics del moment. Davant d'un ventall ambiciós quant a perspectives d'estudi –i que resultaria poc precís donat l'abast d'aquesta comunicació–, ens centrarem en la dimensió iconogràfica i les qüestions que se'n deriven més directament.

Al fons de l'elecció d'aquest tema sobre el qual dur a terme el Treball de Final de Grau (TFG), hi ha un pòsit de motivacions personals que no voldria abstenir-me de mencionar. En el darrer any d'estudis, els meus interessos per la disciplina de la Història de l'Art s'han centrat sobre l'aprenentatge i comprensió del món medieval. Ha estat especialment arran de l'aproximació acadèmica a l'art català medieval, oferta en l'assignatura del grau amb el mateix nom, com se m'ha despertat allò que es mou entre la curiositat i la fascinació. Sumant-hi una predilecció pel llenguatge gòtic, tot plegat em va conduir a emmarcar el focus d'estudi en aquest període als territoris pertanyents a l'organització politicoterritorial baixmedieval de la Corona; tant continentals com insulars.

En lloc de realitzar un estudi iconogràfic sobre una obra particularitzada, la meua proposta d'abordatge pretén acostar-se a una sèrie d'imatges corresponents a una mateixa iconografia. El primer contacte que vaig tenir amb les obres que acabarien conformant l'objecte d'estudi d'aquest treball sorgeix arran d'una visita a les col·leccions gòtiques del Museu Nacional d'Art de Catalunya. El petit retaule de Joan Mates dedicat a l'arcàngel va captar la meua atenció, de manera que prosseguint amb el recorregut expositiu i la inspecció del catàleg, vaig detectar un segon retaule. En aquest cas era, de doble advocació, a sant Miquel i sant Pere, procedent de la Seu d'Urgell i, després, un tercer, obra de Jaume Huguet, encarregat per la confraria dels Tenders i Revenedors de Barcelona. Més enllà de les evidents diferències estilístiques, compositives i de conservació paleses en la comparativa d'aquestes tres obres, les meves preguntes es dirigien cap a fer interrogar les escenes representades en cada compartiment. Quins significats i funcions amaga cada motiu iconogràfic? De quina manera es vinculen (o no) les escenes en què es representa el mateix episodi hagiogràfic? L'exercici de descoberta va estimular la motivació necessària per extrapolar aquestes i d'altres preguntes a tots els retaules conservats amb aquest sant com a advocació principal –de manera exclusiva i, també, compartida. Acotant la cerca d'obres a les característiques estipulades, vaig consultar els

volums enciclopèdics del gòtic i els catàlegs en línia per tal de compendiar el catàleg gràfic sobre el qual es durà a terme l'estudi iconogràfic.

Una de les principals dificultats que comportava la tria de sant Miquel era la constel·lació de models iconogràfics divergents emprats per a representar l'arcàngel (Bertelli 2022: 59). Aquests postulats remetent a tipologies precises, vinculades a les aparicions i intervencions miraculoses, a les seves qualitats intrínseques d'àngel-*condottiero* de les milícies celestials, dispensador de la justícia divina, responsable del pesatge de les ànimes, alhora que també ψυχοπομπός (*psychopompós*) i exterminador del mal en la lluita eterna contra les forces diabòliques. I encara, moltes d'elles susceptibles a recíproca combinatòria. Cal sumar el fet que la icona amb què s'identifica rigorosament sant Miquel al gòtic catalanoaragonès està integrada també per una efigie del maligne, sovint representada per un drac, com a l'episodi de l'Apocalipsi (12,7-9) que va calar amb gran èxit a Occident a partir del s. XII<sup>1</sup>. En conjunt, aproximar-me a aquesta iconografia oferiria una sèrie d'avantatges de cara a l'enriquiment de l'anàlisi: les solucions icòniques i compositives amb les quals els artistes gòtics codifiquen les diferents escenes de la tradició gràfica i narrativa miquelina brilla per la seva diversitat.

Un altre aspecte a tenir en compte en un estudi amb les característiques com aquest són les fonts literàries que han nodrit les representacions de sant Miquel. En l'àmbit narratiu, són quatre les fonts literàries que tradicionalment han narrat episodis de la vida de l'arcàngel (*Bíblia*, textos apòcrifs, literatura associada a les seves aparicions miraculoses i la *Llegenda àuria*). Lluny d'aquest tipus de font més literata que constitueix la base de la iconografia més tradicional de l'arcàngel, no es pot passar per alt el *Llibre dels àngels* escrit pel menoret Francesc Eiximenis. Aquesta publicació del 1392 és un tractat introductori a l'angeologia que l'autor pensa per als llecs; està estratègicament formulada en llengua vulgar. Més enllà de ser una obra regida per una distingida actitud divulgativa del pensament espiritual i, en concret, de la devoció miquelina, també va tenir incidència en el patrimoni artístic. Per aquest motiu, és fonamental considerar el *Llibre dels àngels* una font primària per a la construcció d'alguns postulats iconogràfics que idearan els pintors de la Corona, tot i tractar-se de casos excepcionals.

De fet, la cristallització del llibre d'Eiximenis en els ambients cortesans estimula una nova i embravida onada de difusió del culte a Sant Miquel, llavors ja prou popular, que adquirirà al llarg de la primera meitat del segle XV més presència. Castiñeiras (2022: 225) apunta que el desenvolupament del fenomen devocional miquelí als comtats catalans té lloc a partir del segle IX d'acord amb models diferents de la resta de la Península.

---

<sup>1</sup> El repertori iconogràfic de sant Miquel és molt més extens que aquesta llista tipològica citada. Tanmateix, no pertany a aquest estudi abordar-les totes, sinó aquelles pròpies a l'art gòtic catalanoaragonès. Per a més informació sobre iconografies miquelines, vegeu Bouet (2011), Bertelli (2022) i Vanrie (1979).

Paral·lelament a l'avenç de l'establiment del culte miquelí entre els segles X i XII, cal tenir present una circumstància historicopolítica singular que no manca de complexitat. Es tracta de les empreses militars que alguns dels comtats catalans van emprendre per a la lluita sobre el territori peninsular contra els musulmans. Seguint el testimoni carolingi-otònida –tant militar, com litúrgic–, famílies com els vescomtes d'Àger i els comtes d'Urgell van trobar en sant Miquel un símbol de lideratge guerrer per a les experiències croades de l'època. El record d'aquest esperit del culte meridional transformarà la configuració iconogràfica de l'arcàngel cap al tipus *miles Christi* dominant en tota l'era moderna. En aquest sentit, s'ha de prendre en consideració fins a quin punt hi va haver una influència d'aquestes circumstàncies en el modelatge de les representacions icòniques del sant als retaules catalanoaragonesos.

Pel que fa a les obres que tractaré a l'anàlisi, destaco la notable densitat d'imatges dedicades a l'arcàngel conservades en terres catalanoaragoneses o originàries d'aquestes que, a l'actual estat dels nostres coneixements, supera les altres organitzacions politicoterritorials de la península Ibèrica. No s'ha d'oblidar que el que conservem no és sinó una mínima part de la globalitat de produccions que s'haurien fet en aquell moment. La desaparició de conjunts pictòrics i, també, la seva disgregació en circuits comercials privats han estat sempre un entrebanc per a la historiografia. Conscient de la visió fragmentària, que potser podria resultar prou significativa respecte de la completa, cal problematitzar l'hipotètic pes representatiu de les obres documentades.

Moltes de les obres d'estudi estan actualment descontextualitzades de la seva ubicació original per a la seva millor conservació als museus. Juntament amb les intervencions poc respectuoses a la naturalesa plàstica primigènia (retaula de Castell d'Empúries, retaula del Mestre d'Arguis...), reconstruccions de retaules a partir de fragments (retaula de sant Miquel i sant Nicolau, retaula del Palau del Vidre...) i pèrdues d'alguns dels compartiments que conformaven l'obra completa són totes aquestes accions que han alterat les obres de manera molt significativa i requereixen especial mirament a l'hora d'abordar la seva anàlisi. Per acabar la presentació de l'objecte d'estudi, una última observació. El mapa topogràfic (Map. 1) mostra la dispersió dels retaules en els emplaçaments originals corresponents que s'han documentat. Cal parar especial atenció a la preponderància del Principat català.

Abans, però, de detallar la metodologia que s'emprarà per dur a terme la prospecció iconogràfica, cal desglossar altres elements, no menys importants, que envolten l'objecte d'estudi. Començant per la partida cronològica, aquesta ve marcada per la Pesta Negra de 1348, que va afectar tota Europa i el Mediterrani. És un punt d'inflexió per a les tendències artístiques: de la mateixa manera que, arran d'aquest episodi pandèmic, neix una nova experiència i mirada sobre el món, col·lapsen també determinades formes i estils que dominaven al territori catalanoaragonès anteriorment.

Pel que fa a l'estil, durant la segona meitat del segle XIV, s'identifiquen dos grans centres artístics amb sòlides i innovadores propostes, que tindran important influència en altres regions. El primer és Itàlia, especialment la zona toscana, amb un model formal que, de la mà de Ferrer Bassa, els Serra i altres tallers, arrelarà amb força en la pintura trescentista catalana i mallorquina. Al costat d'aquesta potència, que no deixarà de ser una referència creativa de primer ordre –especialment a València–, la cruïlla septentrional francesa i neerlandesa es defineix com a segon nucli d'influència, al voltant del 1400. Allí, convergirà la reinterpretació d'un seguit de propostes estètiques diverses, tant locals com foranes. Louis Courajod (1887) ho categoritzava encunyant el terme “gòtic internacional” (Cornudella 2012). La historiografia succedània hereta dita nomenclatura per referir-se a un estil que ha considerat prou homogeni dins el seu abast de circulació per les grans corts europees. Certament, cal prendre precaució davant d'aquesta consensuada “uniformitat” perquè, en la globalitat de produccions arreu del continent, l'internacionalisme es manifestarà amb més o menys presència<sup>2</sup>. És a dir, les idiosincràsies regionals també hi coexistiran amb intensitat i complexitat. I la Corona no n'és exempta.

Finalment, en relació amb el suport artístic, les arts figuratives catalanoaragoneses de les darreries de l'edat mitjana es desenvoluparan activament en el gènere del retaule. En aquest territori, existeix una llarga tradició d'acompanyar el mobiliari litúrgic amb decoracions pictòriques. Malgrat que en un principi dominin els frontals d'altar, l'evolució de la cerimònia religiosa desembocarà en la necessitat d'incorporar els *retrotabulae* o retaules. Si bé la composició clàssica del retaule gòtic ja s'assoleix amb rigor al segle XIV, les modificacions estructurals, ornamentals i tipològiques autòctones produïdes al llarg de la centúria culminaran el 1400, moment en què aquest suport artístic até el seu estadi de plenitud. Convé destacar que tal desenvolupament creatiu és indissociable de la lògica mercantil: l'elevada demanda d'aquest tipus d'obres permet i, fins i tot, obliga a l'experimentació en l'àmbit de la retaulística. Prenent en consideració aquestes circumstàncies, s'ha d'entendre que els pintors i escultors instal·lats als territoris de la Corona donin forma al llenguatge del gòtic internacional principalment en el suport artístic del retaule.

Amb el propòsit d'aproximar-nos el més acuradament possible al que circumda l'objecte d'estudi, és indicat aprofundir en l'estil gòtic internacional i, alhora, precisar algun aspecte més en relació amb el retaule com a suport per a les arts figuratives a la Corona. La vigència del gòtic internacional es mantindrà al llarg de dues generacions d'artistes que s'estenen en cronologia des de la dècada dels anys vuitanta del segle XIV fins a mitjan segle XV,

---

<sup>2</sup> Requereix una revisió detinguda el terme “estil internacional” sobre el qual alguns autors han apuntat ja a la seva possible caducitat historiogràfica. Tanmateix, no recau sota el prisma d'aquest estudi valorar la idoneïtat i adequació de tal nomenclatura. En tractar-se d'un treball bibliogràfic, en les referències d'aspectes estilístics, he usat la terminologia emprada a la bibliografia específica consultada que és principalment internacionalista.

aproximadament<sup>3</sup>. Més enllà d'aquesta separació generacional, les produccions artístiques que ultrapassen el 1425-30 presentaran canvis prou significatius respecte al precedent panorama plantejat per l'internacionalisme catalanoaragonès. Ambdós motius han suscitat que, des de la historiografia, aquest període s'hagi subdividit en primer i segon gòtic internacional.

Al primer gòtic internacional, València s'erigeix en gran centre creatiu on destaca l'arribada d'artistes estrangers com Gherardo Starnina (florentí) i Marçal de Sax (germànic-flamenc), que dedicaran ambdós un retaule a sant Miquel. El nou llenguatge plàstic no només serà deutor d'aquests estímuls d'origen internacional, sinó que, com ja s'ha apuntat, les escoles pictòriques locals, de fort caràcter, també es constituïran com a ferma competència en les arts coetànies. A més, es tracta d'una època en què seran freqüents les correspondències i els intercanvis entre les diverses escoles de la Corona. Un exemple és la connexió entre valencians i barcelonins tant en l'àmbit del retaule, com en el de la il·lustració de manuscrits (Alcoy 2015: 140). Aquesta cohesió dona fe de la progressiva impregnació de l'esperit internacionalista.

La mort de Lluís Borrassà (1424-25) marca el final del primer gòtic internacional. Amb una eminent innovació, les obres del pintor barceloní presenten composicions atrevides i sorprenents, com el retaule de triple advocació franciscana pel convent de les clarisses de Vic (1414-15) conservat al Museu Episcopal de la mateixa ciutat. Aquest és un dels exemples més paradigmàtics que copsen l'impacte del significatiu increment del santoral en les arts: el carrer central consta d'un Calvari –típicament al cim–, seguit d'una taula amb sant Francesc entronitzat lliurant la regla a santa Clara i frares i, a sota, una altra dedicada a les figures de sant Miquel arcàngel, la Mare de Déu de l'Esperança i, altra vegada, santa Clara. El nou tipus compositiu dels retaules disposa de carrers molt desenvolupats quant a compartiments que donen lloc a programes iconogràfics de major complexitat i dimensions. En aquest sentit, es facilita simbiòticament la representació d'icones i escenes hagiogràfiques diverses a gran format més enllà del discurs propi a l'advocació principal.

El recull d'obres que es tractaran en aquest estudi fan palès la diversitat del ventall d'estructures i tècniques emprades en els retaules dels diferents indrets del territori (Ruiz i Quesada 2005: 218). Al segon gòtic internacional, es tendirà a incloure menys escenes; això sí, força més grans. En el transcurs d'aquest segon moment, els models internacionals conviuen amb altres pertanyents al realisme flamenc que, després de la mort de Bernat

---

<sup>3</sup> La historiografia ha subdividit la pintura gòtica catalanoaragonesa en quatre etapes: gòtic lineal o francogòtic (segles XIII-XIV), italogòtic o període italianitzant (segle XIV), gòtic internacional (segles XIV-XV) i gòtic flamenquitant o d'arrels genèricament flamenques (segle XV). Aquesta és la nomenclatura que Alcoy (2015: 135) usa a l'article «La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», indicant-nos igualment, que ve consolidada des dels primers grans manuals, però que, en publicacions més recents, excepcionalment ha patit alguna modificació.

Martorell documentada el 1452, conduiran les arts figuratives envers les darreres manifestacions del gòtic als territoris de la Corona.

Lògicament, la retaulística baixmedieval va experimentar un procés d'importants transformacions al que no s'escapen les imatges de l'arcàngel sant Miquel. L'art gòtic, estil en què s'enquadra el nostre estudi, imprimeix les seves característiques a la pintura sobre taula relativa al nostre àmbit d'almenys des de l'últim terç del segle XIV fins a finals del segle XV. En un marc cronològic tan dilatat són diversos els influxos i influències que poden percebre's que s'hauran de valorar críticament en el moment d'anàlisi.

En aquest context pren forma l'objecte d'estudi que ens ocupa. Analitzarem un total de trenta de les peces retaulístiques d'advocació miquelina conservats d'ençà dels anys vuitanta del segle XIV i al llarg del segle XV. Cortesans, mercaders, confraries, canonges, capítols catedralicis i altres entitats encarregaran la producció de les obres més cares del moment sota aquesta dedicació hagiogràfica. La diversitat d'orígens dels promotors ressona, altrament, en la dispersió territorial i jeràrquica dels espais religiosos on estaven destinades aquestes obres. Des de zones aïllades i muntanyoses com l'ermita de Sant Miquel de la Pobla de Bellestar, passant per esglésies parroquials com Sant Pere de Terrassa, fins a nuclis urbans i capitals com és la Catedral d'Elna.

## **Objectius**

Segons el plantejament conceptual del treball com una revisió panoràmica d'un tema, l'objectiu englobant és exposar i revisar tots els estudis que han discutit fins al moment la devoció i la iconografia de sant Miquel als retaules gòtics catalanoaragonesos. La dissecció rigorosa d'aquesta bibliografia demana una valoració i lectura crítica per tal de fer constar la pluralitat de propostes efectuades i els diàlegs establerts entre aquestes publicacions. En aquest sentit, fixaré l'atenció en distingir entre les aportacions de noves lectures interpretatives i les desestimacions fetes d'una publicació a una altra. Proposo comprovar si bé estem davant d'un tipus de divulgació reiterativa en coneixements o, en canvi, és rica en la formulació de problemes i resolucions possibles. Amb aquest enfocament busco assentar unes bases actualitzades per a futures recerques sobre l'objecte d'estudi.

La responsabilitat de divulgar, conservar, investigar i fer valdre aquesta iconografia en tota la seva complexitat és inherent a la meua perspectiva de treball. Per aquest motiu, considero un objectiu essencial comprendre l'impacte del culte a sant Miquel als territoris que ens ocupen. Entendre la representativitat de les imatges com evidències de conjuntures socials, polítiques i religioses pot permetre teixir un discurs històric que vinculi els detonants de la difusió d'aquesta devoció, els arguments del seu arrelament i les connotacions profilàctiques i intercessores del sant. D'aquesta manera em proposo formular hipòtesis sobre l'agència



estratègica de les imatges miquelines en l'activació del culte angèlic d'acord amb la bibliografia especialitzada.

En relació amb la prospecció iconogràfica, cerco determinar les escenes representades en els diferents compartiments dels retaules. No solament pretenc construir una anàlisi del mateix retaule com a entitat artística autònoma, sinó més aviat agrupar les temàtiques hagiogràfiques comunes entre els diferents retaules. L'objectiu d'aquest segon punt és identificar com es particularitza la codificació d'una mateixa escena de la mà de diferents pintors i escoles regionals per tal de detectar i explicar intercanvis, influències –dins l'àmbit de la retaulística i també entre imaginaris d'altres llenguatges, com la il·luminació de manuscrits–, generalismes o peculiaritats creatives. Sempre que una lectura iconogràfica tingui correspondència en diferents peces, caldrà comprovar si tots els exemples es redueixen a una mateixa interpretació, o bé, n'hi poden haver múltiples. Per tant, un altre objectiu és destriar entre tradició icònica comuna i idiosincràsia regional i/o personal d'un artista; i quin paper hi han tingut les fonts literàries.

Com que el corpus d'obres corresponents als paràmetres d'estudi és prou elevat, la necessitat de confeccionar un catàleg és implícita a les exigències del treball. Mitjançant l'elaboració d'una fitxa tècnica individualitzada, on he inclòs les referències bibliogràfiques més recents i rellevats, he pogut dirigir l'estudi iconogràfic cap a l'especificitat de la comparativa entre les obres. Dins aquesta anàlisi de motius comuns, l'objectiu és, primerament, observar la presència o absència del trasllat de models formals entre les diferents regions de la Corona per a la iconografia del sant arcàngel. Donada la consideració de l'origen geogràfic de les propostes, es pot paral·lelament establir algun vincle amb la difusió de la devoció angèlica al territori.

En conjunt, pretenc oferir un estudi sobre sant Miquel al gòtic catalanoaragonès on es particularitzi en la interpretació de la multiplicitat d'imatges hagiogràfiques als retaules i, alhora, llegir-les valorant les formes, zones i ambients de tal devoció.

### **Proposta metodològica**

Aquest estudi requereix una metodologia específica que permeti valorar l'obra d'art com a document històric, donant-li centralitat en consonància amb el seu context creatiu. Per dur a terme un estudi iconogràfic amb deteniment i minuciositat es parerà especial atenció a la lectura de les imatges. No es pot deixar de banda cap dels aspectes que van quedar plasmats des de la seva mateixa concepció fins a la conclusió de l'obra, considerant, lògicament, per tot el relatiu a la materialització, fet que comporta, per descomptat, reparar en qüestions tals com les fonts literàries i gràfiques dels temes representats, els esquemes compositius, les actituds i caracteritzacions emprades i, fins i tot, les característiques de les policromies.

Per altra banda, convé no oblidar que l'estil gòtic es caracteritza per un progressiu naturalisme que, puntualment, busca una aproximació a la realitat; un tret que s'accentua particularment en l'última fase d'aquest període a la qual pertanyen les imatges d'aquest estudi. Encertadament, Alcoy (2022: 34) afirma que «la força anecdòtica del Gòtic no exclou ni l'herència rebuda del marc icònic precedent ni una capacitat d'abstracció i conceptualització rellevants». Aquestes puntualitzacions estilístiques són també rellevants per a l'estudi del significat de les imatges. Conviden a valorar la cerca d'estratègies d'aproximació al present històric, tant en la configuració visual com de cara a la lectura que en fem. Això, pot proporcionar claus interpretatives que ajudin a estimar algunes de les possibles funcions que tindrien aquestes obres.

La interpretació i anàlisi de la iconografia de sant Miquel ha d'estar vinculada a la identificació de diferents aspectes que van influir al seu desenvolupament. Per aquest motiu, el cos del treball s'estructura en tres parts. La primera es dedica a un estat de la qüestió dels orígens i difusió del culte a l'arcàngel als territoris que ens ocupen. La importància d'aquest punt radica en el fet que conèixer l'extensió i profusió de la devoció i les vies per les quals arrela a la mentalitat de la gent són factors d'influència directa en la comissió de les produccions artístiques que es dediquen al sant. A la segona part comentaré amb deteniment les fonts literàries que han donat naixença a diferents models iconogràfics lligats a l'hagiografia de sant Miquel i als miracles que s'han volgut documentar al llarg de la història. Considerar la popularitat i circulació d'aquests textos també és un factor a través del qual valorar la major o menor recurrència de la representació d'un episodi o escena associada a l'hagiografia de l'arcàngel. Havent revisat aquests dos temes, passaré, en tercer i darrer lloc, a analitzar la iconografia dels retaules. Els propòsits d'aquest treball han requerit una prospecció enfocada a la identificació i interpretació dels diferents tipus iconogràfics miquelins. En aquest sentit, aquest capítol està subdividit en diferents apartats que he dedicat a l'anàlisi les escenes de representació més freqüent als retaules catalanoaragonesos, incloent-hi, també, aquelles més excepcionals.

Com veurem a continuació a l'anàlisi sincrètica de la bibliografia que ha tractat aquest tema, les limitacions i buits són presents. Donades les circumstàncies, aquest treball aspira a establir unes tipologies iconogràfiques en les quals puguin classificar les representacions de sant Miquel i esbossar una proposta de la incidència de cada tipus en relació amb la destinació original. D'aquesta manera, intentarem assenyalar en la mesura del possible les similituds i vincles, i, en el cas pertinent, particularitats, que presenten en conjunt, distingint les que es mostren més receptives als corrents artístics de cada moment i les que poden respondre a una activitat de caràcter més autòcton.

Partint d'aquestes premisses plantejo una primera aproximació d'estudi exclusiu de la iconografia de sant Miquel arcàngel als retaules gòtics catalanoaragonesos amb el qual pretenc, com a mínim, superar l'actual estat de la qüestió dels problemes tant textuais com

iconogràfics d'aquest culte. Procedeixo, doncs, a fer una breu presentació de la bibliografia que ha tractat el tema que ens ocupa fins ara.

### *Estat de la qüestió*

Cert és que cap estudi fins al moment s'ha dedicat amb exclusivitat a analitzar detingudament la figura de sant Miquel arcàngel durant el període gòtic a la Corona catalanoaragonesa. En cap cas, però, es pot dir que hagi estat un tema oblidat o sense interès per a la recerca acadèmica. El treball de síntesi iconogràfica i iconològica que pretén transmetre aquest TFG s'ha basat en una sèrie de referències especialitzades recollides, principalment, dels grans manuals de la història de l'art medieval català, catàlegs d'exposicions, publicacions de projectes d'investigació, articles de revistes i, no podem oblidar, articles i fitxes tècniques dedicades a l'anàlisi particular de les obres. A continuació, presentaré les obres més rellevants per al nostre estudi que han plantejat la mateixa línia d'investigació en qüestions relatives a la iconografia de sant Miquel.

Hi ha tres obres fonamentals per a aquest treball. La primera és una recerca empresa per Joaquin Yarza (1987) sota el títol de «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales». Es tracta del primer estudi iconogràfic nacional sobre el nostre objecte d'estudi que assenta les bases per a totes les recerques posteriors del tema. Així i tot, continua sent una referència gràcies a haver definit les idees principals consubstancials de la complexa qüestió de Sant Miquel i l'atribut de la balança. La segona referència nuclear és la investigació que Paulino Rodríguez Barral (2003) va realitzar a la seva tesi doctoral sobre la iconografia justícia del més enllà, en la que cal apuntar una important empremta de publicació de Yarza (1987). Diverses de les seves publicacions –des de les més exhaustives fins a les més puntuals– han substanciat la interpretació d'iconografies, especialment aquelles poc habituals que, com veurem, l'historiador ha proposat relacionar amb el text eiximenià (2005). Per últim tenim les dues publicacions i el portal web resultant del darrer projecte d'investigació del grup EMAC Medieval i Modern de la nostra casa. *Judici i Justícia. Art sacre i profà medieval i modern* editat per Rosa Alcoy i Cristina Fontcuberta (2020) compila un seguit d'articles de tots els investigadors de diferents disciplines que han participat del projecte. Per altra banda, el catàleg *Iconografies de la Justícia en l'art català medieval i modern* (2022) ha estat profitós quant a l'enfocament metodològic de l'anàlisi i, evidentment, també pel tracte que es dedica a sant Miquel des d'una perspectiva relativa a la Justícia. La web dedicada al catàleg ha proporcionat accés a més contingut sobre el tema i imatges en bona resolució [<https://www.ub.edu/gr-emac/art-catala-medieval-i-modern/>; enllaç actiu el maig de 2024].

Paral·lelament a la consulta d'aquestes obres, m'he fet servir del comentaris de les grans monografies de l'art català gòtic i de catàlegs d'exposicions monogràfiques dels autors de les obres del nostre catàleg. Malgrat no haver estat font essencial per al present estudi, no vull estar-me de mencionar una de les grans recerques dutes a terme en els últims anys en l'àmbit

internacional sobre el culte i la representació de sant Miquel: *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti: Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts* de Pierre Bouet (2011).

## 2. La devoció a l'arcàngel: orígens i difusió del culte a la Corona catalanoaragonesa

L'estudi del culte a sant Miquel ha donat peu a importants recerques acadèmiques de les quals *Der Erzengel Michaël in Der Überlieferung Des Judentums* de Wilhem M. Lueken (1898) marca el tret de sortida. Posteriorment, des d'una perspectiva més sincrètica, s'erigeix en referència d'autoritat *Le Culte de saint Michel et le Moyen Âge latin* d'Olga Dobiache-Rosdestvensy (1922). *The Footprints of Michael the Archangel: the formation and diffusion of a saintly cult, c. 300-c. 800* de John Charles Arnold (2013) és una obra que cal ressaltar per la profunditat de la recerca, però que per qüestions cronològiques no pertoca tractar en aquest capítol. Convé puntualitzar, que es tracta d'un dels cultes més difosos al món cristià i, per tant, en el seu desenvolupament han participat diversos entorns culturals. Conseqüentment, és necessari situar la recerca històrica en l'àmbit més local del nostre territori, tractant-ne l'establiment en relació amb la cronologia, els llocs de culte i les raons que van motivar l'elecció de l'arcàngel.

Al llarg del passat segle van sorgir altres investigacions importants, de les quals cal destacar la imponent empresa d'investigació del culte al mont Saint-Michel, publicada en quatre volums de 1966 a 1971, que va impulsar estudis específics per a aquesta devoció en diferents països europeus. A aquesta col·lecció pertany l'aportació fundacional de la recerca sobre la devoció a sant Miquel a terres catalanes (Moreu-Rey 1971). Una altra obra essencial en la comprensió d'aquest tema és l'article d'Espanol (1997) que, a més de reprendre l'abordatge històric quant a l'expansió del culte a Catalunya, per primera vegada, indaga en algunes iconografies de decoracions arquitectòniques dedicades a l'arcàngel, sovint de caràcter fúnebre. L'aportació bibliogràfica més recent ha estat realitzada per Castiñeiras (2022) com a contribució a un estudi internacional emmarcat en un volum editat pels especialistes italians Giorgio Otranto i Sandro Chierici sobre la història i iconografia de la devoció de sant Miquel a Europa. Tot i que el capítol està dedicat a «Saint Michel dans la péninsule ibérique», en un subapartat s'aproxima a la qüestió als comtats catalans incorporant noves idees sobre certs tipus iconogràfics. Posar en comú críticament l'anàlisi d'aquestes tres recerques permetrà establir l'estat de la qüestió. Ara bé, cal tenir en compte que no disposem d'un estudi realment exhaustiu que explori en tota la seva complexitat la difusió del culte i la manera en què es reflecteix en les arts.

D'entrada, els orígens d'aquest culte als segles IV-V se situen en les regions orientals de Frígia, Egipte i Constantinoble, entre d'altres, on es dedicaran santuaris a sant Miquel com a advocació substitutòria de cultes pagans molt diversos. Arriba a Occident per mitjà de manuscrits il·lustrats, tant en bíblies com en l'apòcrif *Llibre d'Enoc*, alhora que per influència bizantina entrant pel sud d'Itàlia. A través de les potestats que aquestes fonts atribueixen a l'arcàngel, el caràcter polivalent del cristianisme dels primers temps a Orient es veurà netament delimitat (Espanol 1997: 178); però, la significació de Miquel mancarà de ricor.

Es testimonia prematurament a Roma des de la primera meitat del segle V en la consagració d'una església a l'antiga via Salaria. La historiografia ha datat la primera aparició de sant Miquel a Occident el 490<sup>4</sup>—seguida de dues més el 492 i 493— que prengué lloc al promontori del Gargano a la regió de Pulla. La singular topografia elevada i de difícil accés d'aquest lloc definirà la tipologia dels espais sacres que s'associaran constantment a l'arquitectura occidental consagrada a l'arcàngel<sup>5</sup>. Ben aviat, es transforma en un lloc de pelegrinatge local que al segle VIII triomfarà en l'àmbit internacional coincidint amb la culminació de la difusió massiva del culte per Europa. És el mateix moment en què, tant la tradició oral com el recull de la *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis archangeli in Monte Tumba*, l'arcàngel es va fer aparèixer als somnis del bisbe sant Aubert d'Avranches demanant que alcés un temple en honor seu al mont Tombe, un indret consonant amb la tònica topogràfica gargànica. Tot i ser territori cristianitzat amb anterioritat, el 709 es consagra un oratori a l'arcàngel que en el transcurs dels segles medievals s'anirà configurant com una gran abadia neuràlgica pel pelegrinatge. Les angelofanies del mont Gargano i el mont Saint-Michel esdevindran un *vox populi* per a la cristiandat i es divulgaran per vies orals i gràcies a literatura escrita que se'n farà. Amb aquest impuls, el culte a l'arcàngel s'estendrà per l'occident cristià i Europa començarà a cobrir-se de santuaris consagrats al mateix. Español (1997: 179) entén la difusió d'aquest culte com un fenomen que s'inscriu al context de proliferació de llocs sants per a la pràctica del pelegrinatge.

En la configuració del culte a sant Miquel, la seva condició angèlica evoca alguns problemes metodològics que em dispo a exposar<sup>6</sup>. Com que no pertany en la seva naturalesa a la terra, s'estableix una dialèctica, potser contradictòria, però, en tot cas, resolutiva, entre els elements que assimilen el culte miquelí a aquell d'altres sants i els que el diferencien.

Buscant provocar una devoció popular entre les masses, es posa en primer pla la idea de similitud cultural entre Sant Miquel i tots els altres sants a través dels miracles i les relíquies, en aquest cas, testimonis de la presència angèlica (Martens 1979: 130). Els textos canònics

---

<sup>4</sup> Aquesta datació del segle V és la que més triomf ha tingut a la historiografia (Otranto, 2003: 43). Tanmateix, a la *Llegenda Aurea*, Iacopo da Varazze (v.2 1982: 621) fa constar les tres aparicions al segle IV: 390, 392 i 392.

<sup>5</sup> Cf. CABESTANY, J.F. (1998). *Advocació de Sant Miquel a les capelles dels castells de Gaià i del Penedès: s. X-XII*. Institut d'Estudis Catalans. En aquesta investigació es comprova, per una banda, la modalitat que segueixen els emplaçaments dels llocs de culte miquelí, i, per altre, s'atesta de forma prematura el vincle d'aquesta devoció amb els grups socials dirigents, en aquest cas, propietaris i habitants dels castells. Altrament, corrobora el que Español (1997: 185) apuntava sobre les arquitectures en llocs alts consagrades a sant Miquel a la zona del riu Gaià que va estar sota domini musulmà fins al 1153-1154. Són el testimoni de la inseguretats dels primers colonitzadors cristians i del caràcter apotropaic que se li atribueix a l'arcàngel.

<sup>6</sup> Les problemàtiques circumdants la figura de sant Miquel desborden les limitacions i interessos d'aquest treball cenyit al terreny de la representativitat. Un dels problemes que més debat ha generat des dels orígens del cristianisme és la liminitat entre la materialitat i la immaterialitat dels àngels en tant que ser creat per Déu. Martí (2021: 126) la presenta de forma resumida amb una cita de l'estudi *Angels and Angeology in Middle Ages* de David Keck (2014: 156): «[...] whereas the sacraments were a visible sign of an invisible grace, angels were a sometimes-visible, sometimes-invisible sign of invisible grace».

qualifiquen les relíquies de *beneficia sancti angeli* que prendran forma d'objectes santificats gràcies al sojorn en un santuari ja consagrat a l'arcàngel. Un exemple il·lustratiu és el drap vermell (*rubeum palliolum*) que Sant Miquel hauria deixat a l'altar de l'església del Gargano. Tant la tela com el marbre es van conservar com a relíquies i, més endavant, es van tallar en diversos bocins per enviar-se simbòlicament a altres santuaris com el Mont Saint-Michel o Cuixà<sup>7</sup>. La constància de la relíquia al monestir català es documenta per Eduard Junyent arran de la menció que se'n fa a un sermó del monjo Garsias: «*ex pallio scilicet eius sanctae memoriae*» (Espanol 1997: 176).

D'altra banda, és important singularitzar la unicitat miquelina que el diferencia de la resta de sants. Es fa igualment per dues vies simbòliques: topografia i funcionalitat. Pel que fa a la topografia, ja he apuntat que consisteixen en llocs muntanyosos i de difícil accés. A Martens (1979: 135) li ressonen a una possible influència eremítica, però de segur són resultat d'una situació, doblement circumstancial, de caràcter polític i religiós<sup>8</sup>. Quant a la simbologia funcional, els santuaris dedicats a sant Miquel comportaran sempre connotacions fúnebres o de pelegrinatge. Aquestes estratègies de distinció miquelina també seran presents al territori català. Més endavant desenvoluparé aquesta qüestió en relació amb la difusió del culte.

Havent puntualitzat alguns dels aspectes més rellevants sobre els orígens i inicis de l'expansió del culte a l'arcàngel, em dispenso a precisar-ne l'estat de la qüestió als comtats catalans. Tant Moreu-Rey (1971: 380) com Espanol (1997: 175) testifiquen, en les seves respectives recerques, l'existència d'aquest culte als regnes castellans-lleonesos ja en època visigoda (segle VII). A Catalunya, però, el fenomen de devoció a sant Miquel es desenvolupa a partir de models diferents de la resta de la Península. El vincle carolingi dels territoris de la Marca Hispànica i la posició d'obertura privilegiada a la conca occidental del Mediterrani són dos factors determinants. Cal puntualitzar que he centrat l'estat de la qüestió de la devoció a l'arcàngel en el Principat perquè és la manera en què ho ha tractat la bibliografia. En aquest sentit, cal apuntar que el moment de l'arrelament del culte és força anterior al període baixmedieval en què s'emmarca aquest estudi, doncs l'organització politicoterritorial encara no requeria en la Corona catalanoaragonesa.

---

<sup>7</sup> Són poc comuns els casos de trasllat de fragments reliquiariis com seria el marbre de l'altar del mont Gargano. Per això és tan excepcional tenir-se'n documentat en un inventari de l'església de San Miguel de Pedroso del 927 (Espanol 1997: 175, n.3-6).

<sup>8</sup> És oportú notar el desplegament politicoreligiós que comportarà el mont Saint-Michel com a paradigma d'aquesta simbologia tòpica miquelina. Aquest centre monàstic jugarà un important paper polític: va viure sota la protecció dels ducs de Normandia i la casa reial francesa. Sota aquesta lectura no es pot considerar fortuït el fet que totes les entitats poderoses de França hagin escollit sant Miquel com advocació, indiferentment del període històric. La fundació dinàstica de l'Orde de cavalleria de sant Miquel per Lluís XI (1469) és el sùmmum d'aquesta unió entre poder polític, representatiu i religiós. Per a estudis més específics recomano remetre's a: BÉLY, L. (1978). *Le Mont Saint-Michel, monastère et citadelle*. Ouest France.

En el procés de construcció autoritària dels poders civils i eclesiàstics als comtats catalans, l'obertura a la introducció de la litúrgia gal·loromana en lloc de la visigoda va suposar un apropament particular al culte de sant Miquel. Moreu-Rey (1971: 374) descriu un primer influx del culte entre els segles X i XI. El 55% de les fundacions eclesiàstiques del moment estaran consagrades a l'arcàngel. Malgrat la coincidència cronològica amb l'eclosió pelegrina al mont Saint-Michel, els principals motius d'influència per a aquesta devoció es vinculen al restabliment de les relacions dels comtes catalans amb la cúria papal de Roma el segle X. A partir de llavors estan documentades nombroses peregrinacions en les quals centres com San Michele della Chiusa (Piemont) o el mateix mont Gargano haurien conformat la ruta d'aquestes vies. Español (1997: 179) indica que és difícil avaluar amb certesa el paper que haurien jugat aquests viatges en la difusió de la llegenda "històrica" de l'arcàngel. Ara bé, l'anàlisi de casos específics ens en pot donar algunes pistes. És doblement suggestiva la donació que el comte de Barcelona Ramon Borrell i Ermessenda fan al noble Gombau de Besora el 997 per a la fundació d'una petita comunitat benedictina que promou el culte a l'arcàngel en un *peculiaris loca* com és Sant Miquel del Fai. D'entrada, cal recordar que aquests comtes van participar en les primeres ambaixades catalanes al papat, en les quals és ben possible que, d'alguna manera o altra, entressin en estret contacte amb la llegenda gargànica. Després, és també coincident la forma en què la topografia del paratge de Cingles de Bertí s'assimila enormement a la del referent italià.

Un cop assolida certa generalització del culte, salta a l'interès puntualitzar la manera en què una gran abadia o catedral s'estableix com a centre de difusió. Els radis d'influència d'aquesta devoció s'eixamplen en forma d'estrella (Fig. 1) fins a arribar a generar constel·lacions subsidiàries, encara que mai s'arribin a desvincular del nucli més gran. El dibuix de Moreu-Rey de l'àrea de difusió emanant de Cuixà mostra com de representatiu per a la difusió del culte va ser el canvi de dedicació del monestir de Sant Germà a Sant Miquel el 940 sota la responsabilitat de la família comtal de la Cerdanya, Conflent i Besalú. De fet, l'eminència d'aquest centre benedictí com a casa mare afavorirà la creació de noves fundacions cap al sud succedànies a la conquesta de terres als musulmans.

Seguint els costums litúrgics carolingi-otònides, els arcàngels van ser força presents als monestirs benedictins catalans. A les principals empreses episcopals entre els segles X i XI regides per aquests costums, Miquel pren importància gràcies a la irrevocable associació al culte als morts<sup>9</sup> i a les celebracions pasquals. És rellevant l'enfortiment que l'abat Oliba propulsarà a les seves tres cases (Ripoll, Cuixà i Vic) on concedirà capelles en espais

---

<sup>9</sup> És comú a la península Ibèrica trobar en documentació medieval i visigòtica malediccions de sant Miquel i la seva intervenció intercessora en el moment de la mort. En una documentació originària de l'església de Sant Miquel de Barcelona (actualment desapareguda) s'evidencien unes malediccions espirituals d'aquest estil que argumentarien la lògica per la qual es generalitza la dedicació de capelles funeràries a sant Miquel: «*de sanclum archangelum Michaelem non ueniat ei adiutonurn; et quando anima eius exiit de corpore, non habeat [ibi] illi nullum angelum nisi diabolus, et sic absorbeat eos terra, sicut absorbuat Datan et Abiron, et cum ludas Scarioth particeps efficiat [...]*» (Español, 1997: 180-181).



privilegiats d'aquestes arquitectures (Castiñeiras 2022: 225). Quant al context funerari, està documentat que totes les catedrals catalanes haurien tingut un espai d'aquestes característiques dedicat a sant Miquel –per ordre cronològic, conjunt episcopal de Vic; catedral romànica de Girona; capella a la Seu d'Urgell; capella a la catedral romànica de Barcelona promoguda pel bisbe Berenguer de Palou (Español 1997: 181)<sup>10</sup>. Igualment, s'han donat casos on les famílies més reputades de la noblesa catalana han concedit l'advocació dels seus panteons dinàstics a l'arcàngel, com ara la fundació de l'església de Vilabertran al segle XIV pels vescomtes de Rocafort. Així doncs, abordar la qüestió sobre la relació entre noblesa catalana i l'advocació de sant Miquel mereix també un petit desenvolupament.

La creixent valorització de l'arcàngel a la litúrgia no involucra exclusivament els col·lectius eclesiàstics, sinó que recau també sota les competències dels grups socials dirigits. Moreu-Rey (1971: 381-384) argumenta l'associació d'aquesta primera fase d'impuls del culte a l'alta societat. Parteix de l'absència de la celebració de la festivitat fins a un moment més avançat a mitjans del segle XI, i, a una anàlisi antropològica en què "Miquel" no apareix fins al segle XII. Malgrat no poder associar definitivament els noms a la devoció popular i, per tant, valorar el grau de difusió del culte en els diferents grups socials, es palesa l'evidència que la popularitat miquelina arriba tardanament al territori català respecte de França o Aragó.

L'exercici i costum de registrar per escrit les activitats que duïen a terme aquest primer tipus de devot noble suposa un avantatge per a la investigació històrica. A través de la transcripció d'un document conservat d'una tipologia molt poc usual, s'ha pogut establir una data *post quem* en què la influència del mont Saint-Michel es fa innegable a Catalunya. Es tracta del testament de Guitart Bernat datat del 1063 on fa constar que havia embrancat una peregrinació a l'abadia normanda; la demostració més evident que l'empresa benedictina havia proliferat exitosament.

Sota la puixança del *Midi* cluniacenc, la interpretació literal dels textos litúrgics en el context de les campanyes de colonització militar del sud dels comtats transforma la significació de sant Miquel com a àngel i intercessor al més enllà a guerrer terrestre: *imperator, dux angelicarum copiarum, princeps* (Moreu-Rey 1971: 382). En l'assimilació de sant Miquel com a *miles Christi* cal veure una adaptació del sant militar i protector a la mentalitat feudal i cavalleresca (Fité 1998). Els orígens d'aquest canvi de mentalitat s'haurien de buscar en Carlemany, però ens portaria lluny dels objectius del present treball.

Per contra, és indicat exposar l'altra cara de la moneda. Concretament de la predilecció dels vescomtes d'Àger i els comtes d'Urgell per a la devoció miquelina. Des del lideratge d'aquesta zona es van produir alguns dels atacs més violents als territoris musulmans. Potser per

---

<sup>10</sup> Sobre aquesta qüestió, Sant Miquel de Terrassa ha despertat infinites discussions sobre la seva funció original tant per la seva rara configuració de planta centralitzada amb cripta sota una de les capelles, com pel paper que hauria de jugar en la coordinació en el complex episcopal amb les esglésies de Santa Maria i Sant Pere.

influència dels cavallers normands o a imatge dels senyors aragonesos, que ja l'honoraven precedentment, aquesta advocació va arribar en les circumstàncies oportunes per donar el suport celestial als cavallers catalans. Igual que els castellans-lleonesos s'havien vinculat a l'advocació militar de sant Jaume, aquests nobles van optar per l'arcàngel a l'hora d'escollir un cabdill per a la batalla. Sant Miquel esdevingué el patró de la noblesa catalana<sup>11</sup> involucrada en la conquesta de les taifes a les darreries del segle XI i al llarg del segle XII.

Daten d'antic les notícies històriques catalanoaragoneses en què Miquel s'identifica com a àngel combatent. L'any 1091 Pere I d'Aragó atribueix la victòria d'Osca a una aparició que va tenir de l'arcàngel. Arran d'aquest succés és Alfons va aconseguir expulsar els musulmans de Saragossa. En relació amb els comtes d'Urgell, en la caiguda de Balaguer el 1101, es posarà una figura de l'arcàngel que tutelarà la porta de la ciutat –de fet, a Barcelona també trobarem aquesta mateixa imatge. El 8 de maig de 1162 es conquereix Escornalbou amb una aparició gloriosa de sant Miquel i, precisament, s'hi edificarà un dels centres franciscans amb dedicació angèlica més importants de la Catalunya Nova (Moreu-Rey 1971: 383).

El món de les imatges és un altre espai de difusió important. El fort arrelament del culte angèlic a la topografia sacra de monestirs i catedrals al segle XI reclama abundantment la seva representació. Es pot considerar, doncs, una de les raons explicatives de l'espai privilegiat que ocuparan aquestes figures celestials als programes pictòrics de les esglésies (Castiñeiras 2022: 226). Les pintures murals dels absis de Santa Maria d'Àneu, Sant Pere de Burgal i la contrafaçana de Santa Maria de Taüll amb el Judici Final, entre molts altres exemples, posen en èmfasi el paper d'intercessors divins gràcies a la capacitat per elevar cap al cel les pregàries litúrgiques.

De totes maneres, la història del patronatge de l'arcàngel Miquel no s'atura amb l'art romànic, sinó que continua també al gòtic. La psicòstasi és sens dubte la iconografia miquelina més popular en els dos moments medievals; pot arribar a considerar-se més emblemàtica que la simbòlica topografia gargànica. Castiñeiras (2022: 228) incideix en el fet que aquesta escena a Catalunya està estretament lligada a la representació d'episodis del miracle al mont Gargano i de la lluita contra el drac. Com ja havia fet Español (1997: 178, 182) al seu temps, en destaca obres distingides del segle XIII com el frontal dit dels arcàngels, les pintures funeràries de l'arcosolí de Sant Pau de Casserres i el frontal de Sant Miquel de Soriguerola. Aquests cicles miquelins testimonien la popularitat d'aquesta imatge a les zones rurals. Realcen el valor indubtable de l'arcàngel com a psicopomp i accentuen el seu paper a les creences cristianes del més enllà i l'esperança de la resurrecció. No es pot passar per alt el context d'usatge

---

<sup>11</sup> Per desenvolupar el vincle entre la devoció de sant Miquel i la noblesa catalana que indica Moureu-Rey (1971: 383) hagués estat profitosa la consulta del llibre *Reyes, santos y reliquias: aspectos de la sacralidad de la monarquía catalanoaragonesa* d'Alberto Torra Pérez (Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992). Tanmateix, per inaccessibilitat a aquest, no ha estat possible; només es pot consultar en sala a la Biblioteca AECID de Madrid.

cultural i litúrgic que sembla apuntar a un caràcter fúnebre dels emplaçaments originals d'aquestes obres.

L'època gòtica és el segon gran moment d'eclosió del culte angèlic a Catalunya i, ara sí, a altres territoris de la Corona catalanoaragonesa. La devoció a sant Miquel continua, però, paral·lelament, l'Àngel Custodi pren des d'inicis del segle XV una remarcable dimensió<sup>12</sup> que ha comportat algunes problemàtiques que només anunciaré<sup>13</sup>. A imatge de l'arcàngel, la figura de l'Àngel Custodi assimila els atributs miquelins i incorpora també els miracles, de manera que es produeix una veritable assimilació entre els dos, fins i tot des del punt de vista iconogràfic (Español 1997: 179).

La darrera via de difusió del culte miquelí que presentaré és la producció literària. És molt oportú l'anacronisme que Español (1997: 186) empra en afirmar que als segles XIII, XIV i XV la figura de l'àngel estava *à la mode*. De la seva extensa producció, Ramon Llull consagra un llibre al tracte exclusiu dels àngels (1277). Malgrat no gaudir de massa popularitat –fins al punt de ser oblidat a la fi del segle XIV (Wittlin<sup>14</sup> 1983: 10)–, s'aproximarà al tema angèlic en altres magnes obres com el *Llibre de les meravelles* (1287-1289). En un moment posterior, el *Llibre dels àngels* (1392) de Francesc Eiximenis va ser una lectura obligatòria pels nobles i la incipient burgesia. Dedicava tot el desenvolupament d'un tractat a la història de l'arcàngel Miquel. Queda pendent una recerca profunditzada sobre desenvolupament d'aquest culte a les terres valencianes, però Martí (2021: 149) apunta que aquesta publicació hauria estat un dels detonants més potents<sup>15</sup>.

Albirant el final d'aquest punt, cal desglossar la transformació del perfil social que es vincula a aquest culte i l'impacte que té en l'evolució de la mítica de l'arcàngel. Durant el transcurs del segon moment de popularitat de Sant Miquel en el període baixmedieval, corporacions civils i confraries assimilaran l'advocació de l'arcàngel com el seu protector. En certa manera perd el caràcter aristocràtic corresponent a la primera gran fase de devoció (Moreu-Rey 1971:

---

<sup>12</sup> Cf. LLOMPART, G. (1971). «El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, 673, p. 147-188.

<sup>13</sup> El culte dels àngels custodis havia tingut una primera fase de notable expansió el segle XIII molt vinculada a quatre publicacions d'autors medievals (Martí 2021: 126-127): Cesari de Heisterbach (1180-1240) en dedica dos llibres del *Dialogus Miraculorum* (c. 1223); Iacopo de Varazze (1230-1398) a la *Legenda Aurea* (1255-1266); Tomàs d'Aquino en discuteix a la qüestió 113 de la primera part de la *Summa theologiae*; Bonaventura da Bagnoregio tracta el tema en diverses obres però, especialment en el *Comentari de les sentències de Pere Llombard*.

<sup>14</sup> Wittlin, Curt 1983. Vegeu Eiximenis.

<sup>15</sup> El 9 d'agost del mateix 1392 la sala del Consell de València es va decorar amb un àngel, figura protectora de la corporació i la ciutat. En un moment més avançat (1396), Marçal de Sax va pintar la imatge d'un àngel a la sala secreta del Consell. Sobre aquesta decoració, consulteu DOMENGE, J.; VIDAL, J. (2011). «Documents relatius à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313-1515)». A: BERNARDI, P.; MATHON, J-B. *Aux sources des plafonds peints médiévaux: Provence, Languedoc, Catalogne*. Mairie de Capestang i Association Internationale d'Études sur les Charpentes et Plafonds Peints Médiévaux, p. 179-217. Per a estudis específics sobre l'impacte eiximenià en el món de les arts, vegeu Rodríguez Barral (2005).

384). El motiu principal és l'associació als atributs típics a les representacions icòniques. Tot i haver casos enrevessats de desxifrar les raons que porten certes confraries a invocar sant Miquel, els més clars són, per una banda, les balances que indiquen el patronatge dels marxants, revenedors, venedors a pes, fabricants de pesos i balances, argenters i més. Per altra banda, el sant guerrer vestit amb cuirassa i armat d'espasa o llança esdevingué patró dels mestres d'armes, ferrers, calderers i altres. En aquest sentit, seran molt prolífers els retaules amb dedicació a sant Miquel per la importància que tindrà la representativitat social d'aquestes organitzacions laborals (Molina 1996: 130).

### 3. Fonts literàries de les representacions de sant Miquel

Les obres d'art són, entre moltes altres coses, testimoni d'una rica tradició que les precedeix. Tant pel que fa als continguts, com els aspectes formals, hereten un complex seguit de transformacions donades en el transcurs de la història. En la tasca de comprensió i prospecció de les imatges, és clau determinar quins components d'aquesta cultura prèvia han estat presents en el context de creació de l'objecte d'estudi. Per tant, en aquest punt em dispo a desglossar les fonts literàries que han nodrit les representacions de sant Miquel arcàngel. Començant per les més generals (*Bíblia*, evangelis apòcrifs, literatura d'aparicions i la *Legenda Aurea*), fins a arribar al ja mencionat *Llibre dels àngels*. Proposo revisar aquestes fonts a través de la seva síntesi, seleccionant i citant els fragments més rellevants en la configuració de la iconografia miquelina. Quant a les fonts d'origen icònic, també fonamentals en la transmissió iconogràfica, he optat per treballar-les a l'anàlisi dels retaules.

#### Textos bíblics<sup>16</sup>

Sant Miquel es presenta a les Sagrades Escripures en moltes de les funcions i oficis angèlics que la literatura i pensament posteriors desenvoluparan. Es poden advertir, igualment, alguns dels atributs més significatius que s'adaptaran posteriorment en la configuració visual de l'arcàngel.

L'existència d'éssers protectors i tutelars és una figura reiterada en religions diferents i també en creences ancestrals. La responsabilitat d'aquesta funció en el cristianisme recau en la cort angelical. Martí (2021: 128) explica molt encertadament que els àngels fan aquest acompanyament per servei, no per servitud. Segons els escrits dels pares de l'Església, cada poble –o nació– comptava amb un àngel protector. El text de Daniel que diu «L'àngel protector del regne de Pèrsia m'ho ha impedit durant vint-i-un dies, però Miquel, un dels àngels principals, ha vingut a ajudar-me» (10,13), situa a Miquel com a àngel protector del poble jueu. Es tracta de la primera aparició de l'arcàngel a la literatura religiosa en què ja se'l qualifica amb un paper protagonista. Al final del versicle s'insisteix altra vegada sobre aquesta mateixa idea<sup>17</sup>.

Mantenint el focus en el llibre de Daniel, al versicle dotze vincula, també per primera vegada, sant Miquel i la resurrecció dels morts:

En aquell temps s'alçarà Miquel, el gran àngel que fa costat als fills del teu poble. Hi haurà un temps de tribulació com no n'hi ha hagut cap des que existeixen les nacions fins aquell

---

<sup>16</sup> He consultat l'edició de la Bíblia en català de l'Associació Bíblica de Catalunya (1993) [consulta en línia: <https://www.bci.cat/biblia>; enllaç actiu el maig de 2024].

<sup>17</sup> «Però jo t'anunciaré el que hi ha escrit en el llibre de la veritat. Contra aquells, tan sols n'hi ha un que em sostingui: és Miquel, el vostre àngel» (Dn 10,21).

moment. Però en aquell moment serà salvat el teu poble, tots els que es trobin inscrits en el llibre. Molts dels qui dormen a la pols de la terra es desvetllaran, els uns per a la vida eterna, altres per a l'oprobí, per a la reprovació eterna (1,2).

L'etern ofici miquelí del lideratge de les milícies celestials contra Llucifer até la màxima culminació al llibre de l'Apocalipsi de sant Joan. Sense lloc a dubte, és el text que més influència ha tingut en la representació iconogràfica de sant Miquel, especialment la lluita del principi dels temps després de la primera temptació. Presenta l'arcàngel, altra vegada, com a dirigent de l'exèrcit dignant-lo del mèrit d'expulsar el diable i els àngels rebels del cel:

Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatien contra el drac. El drac també lluitava juntament amb els seus àngels, però no va poder guanyar, i perderen el lloc que ocupaven al cel. El gran drac, la serp antiga, l'anomenat diable i Satanàs, el qui enganya el món sencer, va ser llançat a la terra, i també els seus àngels hi foren llançats amb ell (12, 7-9).

Aquesta cort celestial que lluita amb Miquel en aquest passatge és la mateixa que acompanya el genet escatològic blanc en l'obertura del primer segell (Ap 19,14; Ap 6,2). La tradició bíblica configura aquests àngels amb característiques militars al servei de Déu totpoderós. La indumentària és un atribut important i identificador del trasllat d'aquestes idees als postulats icònics. En aquest sentit, és interessant reprendre un fragment de la carta als Efesís que al·ludeix a una armadura en el context de la lluita contra els esperits malèfics:

Revestiu-vos amb l'armadura que Déu us dona per a poder fer front als atacs astuts del diable. Perquè no ens toca lluitar contra realitats humanes, sinó contra les potències i les autoritats, contra els qui dominen aquest món de tenebres, contra els esperits malignes que són a les regions celestials. Poseu-vos l'armadura que Déu us dona i així, en aquell dia dolent, sereu capaços de resistir i de mantenir-vos fermes fins a la fi (6,11-13).

Aquesta indumentària més militarista serà la que adoptarà sant Miquel en les representacions a partir de finals del segle XIV i que triomfarà taxativament en època moderna. Tanmateix, l'arcàngel també es representarà al gòtic amb la indumentària típicament angelical. Sense haver-hi una menció explícita a sant Miquel, una visió de l'apòstol Joan al·ludeix rigorosament a aquest tipus iconogràfic:

I, enmig dels lampadaris, algú que semblava un fill d'home, vestit amb una túnica llarga fins als peus i cenyit a l'altura del pit amb un cenyidor d'or; tenia el cap i els cabells blancs com la llana més blanca i com la neu, i els seus ulls eren com una flama de foc; els seus peus semblaven bronze brunyit, refinat a la fornal, i la seva veu era com el bramul de les onades. (Ap 1,13-15).

## **Libres apòcrifs**

Malgrat no ser escriptures reconegudes com a sagrades, els llibres apòcrifs han estat determinants en la configuració d'alguns cultes i tradicions cristianes. La font que més ha participat tant en la difusió del culte com en la construcció de la iconografia de sant Miquel és el Llibre d'Enoc. De totes les mencions que se'n fan s'atribueixen dues funcions a l'arcàngel. Per una banda, Miquel s'erigeix com a personificació del bé en oposició al mal. És «el que está puesto sobre la mayor parte de la humanidad y sobre el caos» (XX,5) i lidera els exèrcits angèlics del setè cel. Per altra, intervé en el Judici després de la mort en el pesatge de l'ànima:

Y Miguel me dijo: «¿Por qué te inquietas con tal visión? Hasta este día duro el día de Su misericordia; y Él ha sido misericordioso y paciente con los que moren en la tierra. Y cuando venga el día, y el poder, y el castigo, y el juicio, que el Señor de los espíritus ha preparado para los que no adoran la ley justa, y para los que niegan el justo juicio, y para los que toman Su nombre en vano: ese día está preparado, para los elegidos un pacto, pero para los pecadores una inquisición». (LX,5-6)

La imatge de l'arcàngel com a intercessor dels difunts apareix a l'Apocalipsi de Moisès. Miquel custodia les ànimes difuntes i, com veurem en una de les compartiments del retaule de Castelló d'Empúries, aquesta protecció protagonitza una de les iconografia miquelines més singulars.

## **Literatura de les aparicions miraculoses de l'arcàngel**

Convé aturar-se a presentar nascuda arrel de les aparicions de sant Miquel que van donar lloc als principals santuaris de l'arcàngel. Esdeveniments històrics, fervor popular, antigues tradicions, llegendes i literatura sorgida dels homes medievals van crear els escenaris de nombrosos miracles que adquiriren gran ressonància en el camp iconogràfic i, no cal repetir, en la difusió del culte. Són temes de representació molt freqüent als retaules del present estudi. Les llegendes miraculoses del mont Gargano, el mont Tombe i el mausoleu d'Adrià ressonaran en obres hagiogràfiques posteriors que contribuiran a convertir aquests relats en gènere literari. La més destacada és la *Llegenda Aurea* de Iacopo da Varazze.

Comencem aproximant-nos al *Liber de apparitione sancti Micahelis in monte Gargano* que s'estima que es va redactar a la segona meitat del segle VIII (Otranto 2003: 43). Relata els episodis relatius al miracle gargànic del toro, la batalla de Manfredònia i la consagració de la gruta on es bastiria el santuari de l'arcàngel.

El primer narra la història d'un ric pastor anomenat Gargano que un dia perd un toro del seu bestiar i els seus servidors el troben a l'entrada d'una gruta dalt d'un promontori. Aïrat amb la bèstia, el pastor fa disparar-li una fletxa enverinada que, sense explicació aparent, va girar cua durant el vol i impactà contra l'arquer. S'exigeix una interpretació d'aquest succés al bisbe

de Sipont que, com era costum al període altmedieval, va manar tres dies de dejuni per a tots els habitants de la regió. Durant aquest temps, sant Miquel va aparèixer-se als somnis del bisbe explicant-li que ell havia desviat la trajectòria la fletxa perquè el paratge gargànic estava sota la seva protecció. La gruta va esdevenir lloc de pregària, però sense entrar a l'interior.

Per aquells volts, els napolitans –de creences paganes– van voler lliurar-se batalla amb els sipontins i benaventosos. Confiant en la custòdia miquelina, els desafiat van demanar treva durant tres dies per fer dejú. Altra vegada, l'arcàngel es va aparèixer-se al bisbe per confirmar la seva protecció. El dia de la batalla Miquel va provocar llampecs, boira i un terratrèmol que van aclaparar els napolitans i en la seva derrota van convertir el seu culte al cristianisme. Quan els sipontins van tornar a la cova en senyal d'agraïment per la protecció de l'arcàngel van trobar en un marbre una empremta i un tros de roba vermella que revelava la presència del sant.

A continuació, es va erigir un temple, tot i que segons la *Llegenda Aurea*, els sipontins havien trobat construïda una església a la gruta de la qual ignoraven si estava consagrada (Muñiz 2017: 35). Després de la confirmació de la consagració a sant Miquel, l'*Apparitione* continua amb una descripció del santuari, les disposicions del bisbe respecte del culte i, per acabar, d'un altre paratge miraculós a la zona: una font d'aigua dolça amb propietats guaridores.

Les escriptures que recopilen la fundació de l'altre gran centre de pelegrinatge ubicat a Normandia estan compendiades en una mica més de trenta manuscrits d'entre els segles X i XII sota el nom de *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis*<sup>18</sup>. Mentre que a la Bíblia Miquel constava com a protector del poble jueu, aquí advocarà per a la protecció dels pobles d'Occident. De forma similar a l'*Apparitione*, és l'arcàngel qui fa conèixer en tres somnis la seva voluntat de protegir l'illot de Tombe al bisbe Aubert d'Avranches. Mantenint els paral·lelismes amb la història gargànica, el santuari de Normandia es configura a modus gruta de forma circular i es consagrarà amb les relíquies del marbre i la capa vermella.

Per acabar, reprenc el que he anunciat al principi d'aquest apartat respecte a la literatura hagiogràfica. Una nova generació de temes iconogràfics es va gestar a partir de la literatura trescentista basada en l'artifici del *miraculum*. És comú que els miracles divins siguin delegats a la mediació de sants, la Verge i, en el nostre cas, àngels. He rescatat un dels miracles vinculats al santuari normand que va tenir fortuna en el repertori iconogràfic miquelí del gòtic catalanoaragonès. La seva narració apareix en moltes fonts com la *Llegenda Aurea* (v.2 1982: 622) i *Le roman du Mont Saint-Michel* de Guillaume de Saint-Pair.

---

<sup>18</sup> Bouet (2003) afirma que tot i tenir la certesa que la redacció original pugui datar-se de mitjan segle IX, realment podria endarrerir-se fins a inicis del mateix segle en el marc de les reformes religioses empreses pel rei Lluís el Pietós des del 816.



El miracle va tenir lloc el dia de peregrinació al mont Saint-Michel per la festivitat de l'arcàngel l'any 1011, en temps de l'abat Hildebert I. De camí a l'illot, sobtadament i brusca la marea va pujar i els pelegrins van córrer cap a terra ferma a excepció d'una dona embarassada. La pelegrina va invocar la protecció de sant Miquel que apareixerà i la protegirà de les aigües abraçant-la amb una cortina blanca<sup>19</sup>. Un cop va baixar la marea, la resta de pelegrins van quedar esbalaïts en veure que la dona havia donat a llum sota l'aigua i l'arcàngel la portava en braços.

### **Sant Miquel arcàngel a la *Llegenda Aurea***

Iacopo da Varazze dedica el capítol CXLV de la *Llegenda Aurea* (c. 1260) a l'arcàngel sant Miquel. El text recull continguts de diferents fonts, ja siguin evangèliques, com d'altres relatives a les aparicions miraculoses que l'autor complementa amb referències als pensaments de Sant Gregori i Sant Bernat. Després d'una breu introducció a la figura de l'arcàngel, estructura els continguts del capítol en quatre apartats definits a partir de diferents tipus de festivitats de l'arcàngel: Aparició, Victòria, Dedicació i Commemoració.

L'Aparició recull el relat de cinc aparicions de sant Miquel. D'entrada recorda els successos del mont Gargano, del mont Tombe i la visió de sant Gregori a Roma en què aquest papa interpreta la imatge d'un àngel netejant una espasa ensangonada per guardar-la a la seva beina com l'anunci del final de l'epidèmia de pesta que havia infectat la ciutat. La quarta aparició aborda l'epifania de les jerarquies angèliques i les responsabilitats corresponents a cada estament, mentre que a la cinquena, es trasllada fins al Michailon de Constantinoble on es va bastir un santuari en honor a l'arcàngel gràcies a la cura miraculosa del malalt Aquilí.

A l'apartat de la festa de la Victòria, Varazze es focalitza en les intervencions de l'arcàngel en la història de la humanitat. La batalla entre sipontins i napolitans, el succés de sant Miquel i l'exèrcit angèlic al cel en l'expulsió de Llucifer del Paradís i la protecció dels àngels de les temptacions dels dimonis. D'acord amb el text de l'Apocalipsi de Joan, en darrer terme, tracta l'aniquilació que l'arcàngel farà de l'Anticrist al Judici Final.

La Dedicació consisteix en un aprofundiment del miracle del mont Gargano. I, finalment, la Commemoració llista set motius que justifiquen els honors pels quals retre honor a sant Miquel. Entre altres motius ressalta la funció conductora de les ànimes després de la mort per presentar-nos al Judici de Déu.

---

<sup>19</sup> Fernández (2006: 512) ha volgut veure en aquesta imatge de les vestidures blanques com a mur impenetrable reminiscències del relat que en fa Pseudo-Dionís l'Areopagita promogut igualment des del segon Concili de Nicea (789).

## **El *Llibre dels àngels* i el quint tractat sobre sant Miquel**

Francesc Eiximenis, un dels autors catalans més influents del món baixmedieval, va escriure el *Llibre dels àngels* per als lectors reials i ciutadans de finals del segle XIV que volien saber més sobre la naturalesa dels àngels i la seva relació salvífica. Mitjançant un abordatge divulgatiu, salva la complexitat escatològica del tema; enlloc de desenvolupar una discussió crítica sobre les problemàtiques teològiques, exposa els conceptes generals de l'angeologia escolàstica. S'estructura en cinc tractats dels quals el darrer està dedicat exclusivament a sant Miquel. Segons Martí (2021: 117), el quint tractat hauria estat el nucli precursor del llibre, per tant, hipotèticament la resta de tractats servirien de context doctrinal al culte popular de l'arcàngel.

El quint tractat consta de cinquanta capítols en què aprofundeix en els oficis de l'arcàngel Miquel, el seu paper preponderant en la custòdia d'urbs i nacions i la seva intervenció crucial en el moment de la mort dels homes. Martí (2021: 145) ha volgut ressaltar les concomitàncies estructurals i de continguts que presenta en relació amb la *Llegenda Aurea*. Dividit en dues parts, en la primera posa en consideració els honors intrínsecs de sant Miquel, encetant l'explicació amb una dissecció etimològica:

E açò declara lo seu nom, qui és Miquel, qui és interpretat *quis ut Deus?*, ço és «qui és així com a Déu?». Ço és a dir, que nostre senyor Déu l'ha fet tot divinal, e açò, en especial, per tal quant a ell és dada auctoritat, en temps passat, de reebre, en loch de Déu totpoderós e de part sua, algunes honós divinals e parlar en persona de Déu (5, I; Eiximenis, 1983: 42).

Un altre punt important és que malgrat la preeminència de Miquel en la història cristiana, pertany al grup jeràrquic mitjà; a l'orde dels principats (5, II-III). El filòleg declara que «no és dels regnes superiors per a demostrar que l'honor depèn només de la voluntat divina, no pas de la naturalesa ni del poder» (Martí 2021: 141). En aquest sentit, és molt il·lustratiu rescatar el relat de l'episodi de la supèrbia de Lucifer, membre de les jerarquies superiors, que el va portar a l'expulsió del cel a mans a mans de Miquel<sup>20</sup>.

A la segona part del tractat, Eiximenis analitza i classifica detingudament els nou oficis de l'arcàngel:

- 1) «Expulsar Lucifer de Paradís» (5, I-IV)
- 2) «Assistir en la creació i tractar amb Adam i Eva» (5, V-VIII)
- 3) «Ocupar-se dels jueus» (5, IX-XI)

---

<sup>20</sup> Eiximenis (1983) ho explica de la següent manera: «E d'aquests dos òrdens ve lo terç, qui és en execució dels manaments qui ixen de la majestat de nostre senyor Déu e de les revelacions qui passen per los òrdens mijans fins als derrers. E aquests manaments e revelacions així devallants d'un orde a altre per grau, per força requer orde de major dignitat a menor e de presidència d'aquell qui mana a aquell qui és manat, així com llegim d'aquell Lucifer, que fo posat en la major dignitat natural que los altres sots ell, e de sent Miquel, a qui és atribuïda l'execució de l'expulsió dels diables del cel així com a príncep dels àngels» (1,18).

- 4) «Procurar honors a Jesucrist» (5, XII-XIV)
- 5) «Intervenir en l'hora de la nostra mort» (5, XV-XX)
- 6) «Protegir Apulla» (5, XXI-XXIII)
- 7) «Fer miracles, de part de Déu» (5, XXIV-XXVI)
- 8) «Fer revelacions i donar consells» (5, XXVII-XXXIX)
- 9) «Organitzar la fi del món, amb set obres» (5, XL-XLV)

Són especialment rellevants els dos últims oficis per a la identificació i interpretació iconogràfica d'algunes escenes de representació poc freqüent en programes pictòrics miquelins del segle XV. Eiximenis desenvolupa amb més extensió aquests dos oficis per la seva major importància. En els dos casos, amplifica els temes en diversos exemples que cap altra font de la popularitat que va tenir el *Llibre dels àngels* va fer en el context de la Corona catalanoaragonesa.

#### 4. Les imatges de sant Miquel als retaules gòtics

Els dos punts que hem tractat sobre la difusió del culte i les fonts literàries miquelines ens permeten entrar a fons en l'estudi de la iconografia de l'arcàngel als retaules catalanoaragonesos. Examinar les obres de manera independent seria incongruent amb el plantejament constel·lar d'aquest treball; el més adequat és estructurar l'anàlisi segons temàtiques iconogràfiques, evidentment, sempre protagonitzades per sant Miquel. La primera diferenciació establerta ha estat entre la representació icònica i l'hagiogràfica. Generalment, les icones tendeixen a ser dotades d'un caràcter més simbòlic, clarivident en la identificació i idees que recullen, mentre que les escenes hagiogràfiques són de naturalesa narrativa. La retaulística, en especial, és una tipologia artística en la qual aquests dos tipus imatgètics conviuen de ple. Quan es mira un retaule, la icona de sant Miquel que presideix el compartiment central permet conèixer la dedicació de l'obra i els carrers laterals articulen el cicle hagiogràfic corresponent. Per tant, no deixa de ser una divisió entre tipus d'imatges fidel a l'estadi primitiu d'observació d'una obra.

L'anàlisi pròpiament dita de les imatges s'estructura a partir de dos eixos. Per una banda, m'interessa aprofundir en la construcció ideogràfica de significats de les imatges de sant Miquel. En aquest sentit, vull indagar en els raonaments amb què els autors que han tractat el tema han interpretat els diferents personatges, les composicions, els atributs, la indumentària i, en un nivell més ampli, el criteri de selecció del repertori hagiogràfic. Per altra banda, l'anàlisi temàtica de les escenes permetrà posar en consideració les relacions i filiacions iconogràfiques entre artistes i regions de la Corona a partir de les tradicions gràfiques precedents igual que entre artefactes produïts en llenguatges artístics diferents de la retaulística. Un dels propòsits, doncs, en aquest punt és maridar la lectura artística amb la relativa als continguts.

Donada la popularitat de sant Miquel a la Corona catalanoaragonesa a la baixa edat mitjana són abundants les obres dedicades a la seva advocació. En la programàtica iconogràfica d'aquest culte, preval la tendència a l'homogeneïtat temàtica. Amb l'ambició d'enriquir l'anàlisi, un criteri *sine qua non* que ha regit la lectura i configuració del catàleg ha estat la varietat iconogràfica. Cercant fer una aportació original, he optat per dedicar una extensió major en el darrer apartat per a analitzar aquelles imatges excepcionals dels repertoris miquelins. Tot i això, tractar les escenes més comunes és convenient atesa la profusa incidència que tenen en la conceptualització representativa de l'arcàngel. He raonat la divisió partint d'algunes de les funcions-oficis de sant Miquel: 1) intervenir al més enllà; 2) lluitar contra el maligne; i 3) fer miracles. Cada apartat desglossarà les escenes relatives a aquests tres aspectes a través de l'exercici comparatiu de les imatges. M'interessa també poder resseguir motius iconogràfics propis a les temàtiques miquelines i fer dialogar les escenes en què apareixen.

Fetes aquestes puntualitzacions, procedeix a l'estudi iconogràfic de les imatges de sant Miquel als retaules gòtics catalanoaragonesos.

### La icona de sant Miquel

El compartiment central dels retaules està dedicat, per norma general, a una imatge del sant titular de l'obra. Més enllà de voler explicar algun fet hagiogràfic, aquest tipus de representació busca definir una idea sobre el caràcter del sant. El component narratiu, malgrat no desaparèixer, queda ultrapassat per atendre la definició d'una imatge sincrètica dels valors en què es vol englobar el protagonista.

D'entrada, convé matissar què és el que s'ha destacat de sant Miquel, per tal de seguir amb la identificació dels signes a través dels quals s'ha aconseguit (o no) crear aquesta imatge prototípica. Posteriorment, caldrà intentar desgranar quines raons contextuais condueixen a aquest tipus representatiu. Des de l'exemple més antic fins al més tardà del catàleg, la icona de sant Miquel s'ha configurat al voltant de la batalla lliurada contra el diable. Són poc habituals els casos en què trobarem una representació d'aquest tipus absent de la figura del maligne<sup>21</sup>. L'arcàngel es presenta principalment exercint la seva bíblica funció militar com a cap dels exèrcits celestials, empunyant l'espasa –o llança– amb la mà dreta mentre que amb l'esquerra es defensa amb l'escut. Una altra constant representativa ve donada per la seva condició angèlica; a part de les ales, la fisonomia facial està dotada de trets suaus i cabells rossos i arrissats. L'obediència a uns motius fixes no impedeix l'articulació d'un discurs iconogràfic amb lloc a la *variatio* en la pluralitat d'exemples conservats d'icones gòtiques de l'arcàngel (Molina 1996: 128).

Per comprendre amb profunditat la icona de sant Miquel plantejo inspeccionar els seus aspectes constitutius més rellevants, començant per la indumentària. Els retaules pintats pels dos artistes estrangers vinguts a València a finals del segle XIV, Gherardo Starnina [Fig. 2] i Marçal de Sax [Fig. 3]), vesteixen l'arcàngel amb capa i túnica vermella, respectivament. Aquest tipus de roba emplaça la figura i el seu marc d'actuació en el terreny celestial i, per tant, situa la lluita contra el mal lluny de l'àmbit terrenal. A més és la vestimenta formal dels diferents ordes d'*angelus domini*. Una font per a una hipotètica interpretació dels significats de la capa és l'*Apparitione* que documentava la relíquia del *rubeum palliolum* que Miquel deixava a

---

<sup>21</sup> Només apunto alguns exemples en què la depuració de la iconografia va d'acord amb la limitació de l'espai pictòric, en especial als compartiments individuals de predel·la, com la de Santa Maria de Seva (Museu Episcopal de Vic, inv. 10734) o la imatge conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic d'una taula de sant Miquel de Bernat Martorell (sembla que provindria de l'església de Sant Esteve de Palautordera). El protagonisme exclusiu de l'arcàngel en aquests dos exemples posa en relleu els altres atributs propis de tal figura al gòtic catalanoaragones: indumentària militar ornamentada amb la creu, armat amb espasa o llança i escut per defensar-se. Cal recordar que la diferenciació de Miquel amb altres sants guerrers, com sant Jordi, del qual se'n conserva una taula de la mateixa procedència que la de Martorell (Museu Diocesà de Barcelona, inv. 11), són a primera vista les ales. Per remetre's a les imatges i un comentari, vegeu Monjo Carrasco (2023).

l'altar de Pulla. Arran del significatiu pes d'aquest miracle en la devoció miquelina, és plausible que la coloració rogenca de la capa al·ludeixi a la llegenda gargànica. Es tracta del tipus icònic miquelí previ a la transformació cap a la icona moderna del *miles Christi* conduïda per l'esperit meridional del culte (Bertelli 2022: 75).

La militarització de l'aparença de sant Miquel és present a la resta d'icones del catàleg. Amb armadures de major o menor profusió decorativa, ja sigui al tors, l'escut o la llança, hi apareix el símbol de la creu<sup>22</sup>. Olivares (2020: 83) explica que paral·lelament a la configuració guerrera de sant Miquel amenaçant al dimoni, les diferents peces que componen l'arnés es van revestir d'una sèrie de significats, interpretats en clau al·legòrica, a partir del missatge admonitori de les epístoles paulines. A més, entén aquesta interpretació espiritual del combat que es fa a l'època medieval a propòsit de l'analogia establerta entre la victòria de Crist sobre la mort a través de la creu i la victòria del soldat cristià sobre els musulmans que Ramon Llull posarà en escrit al *Llibre de l'orde de cavalleria* (1274-1276). És encertat, doncs, entendre també aquest canvi de la indumentària en relació amb els anhels croats que detonen la difusió del culte miquelí a terres catalanoaragoneses.

Alguns detalls de la indumentària reflecteixen certs tipus militars del moment. Destaco la faldilla de cota de malla de la icona de Joan Mates [Fig. 8] pintada a imatge versemblant de la moda coetània. De la mateixa manera que la representació incorpora consideracions pràctiques pel guerrer, insereix aspectes simbòlics referents a la naturalesa angèlica. El color blanc de l'armadura del sant Miquel de Martorell [Fig. 16] sobresurt com a símbol de puresa, de victòria i, també, de l'Església (Olivares 2020: 84). La brillantor d'elements metàl·lics, d'on la icona del retaule de Verdú [Fig. 29] n'és l'exponent, remet a l'emanació de llum pròpia de la sacralitat que, consegüentment, té una extensa tradició en la simbologia del poder. Per últim, cal destacar la taula de l'arcàngel atribuïda a l'anònim Pseudomestre de la Glorieta [Fig. 12.1] en què el tors de l'armadura està tapat per una voluminosa capa vermella. No és un atribut excepcional, ans al contrari, l'absència d'aquesta capa o algun altre complement de l'estil és estranya en la icona de sant Miquel. És un element que, de fet, enllaça la iconografia guerrera amb aquella primigènia de cort celestial. Respecte el tipus d'armament, el Miquel de la taula de Blasco de Grañén [Fig. 15] empenya l'espasa amb un gest molt elegant. El motiu de l'espasa és latent a la retòrica veterotestamentària i apocalíptica militar. No obstant, l'arma emprada per l'arcàngel acostuma a ser una llança, apareixent amb la punta introduïda a la boca del dimoni o al pit en funció del moment de l'acció en què es troba la lluita<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Remeto al passatge citat de la carta dels Efesis (6,11-13) que al·ludeix a «l'armadura que Déu us donà».

<sup>23</sup> En un estudi sobre la iconografia miquelina de la regió francesa d'Aquitània, Dehoux (2011) defensa que l'arma que porta l'arcàngel, principalment en representacions del segle XIII, no és una llança sinó un bastó – manca de la punta afilada de ferro. El bastó era considerat un símbol de poder i, també, de justícia en l'àmbit iconogràfic. D'aquesta manera, Sant Miquel seria portador d'una «*arme de justice*» a la qual el dimoni s'hi sotmetria no tant per la violència que li està exercint, sinó per allò que simbolitza. Els arguments de l'autora es desenvolupen amb més profunditat incorporant reflexions relatives a la iconografia de la justícia.

Les ales són una altra idiosincràsia de la icona de l'arcàngel. Amb més o menys originalitat, cada pintor configura un tipus d'acord amb el seu estil i els seus models pictòrics. Una particularitat que cal apuntar és la caracterització de les ales amb plomes de paó com podem veure a la dita taula de Dijon atribuïda al Segon Mestre de Puigcerdà [Fig. 24] i a la icona de Sant Miquel de Cruïlles [Fig. 7]. La incorporació d'aquest motiu a la iconografia alada s'explica, en primer lloc, pel dibuix del paó que tradicionalment ha recordat a la infinitat d'ulls que omplen les ales de les altes jerarquies angèliques<sup>24</sup>. Per altra banda, el respecte que desperta aquest animal és adient per a l'assimilació dels seus trets en la representació de criatures com els àngels.

Passem a analitzar els acompanyants malèfics de sant Miquel. Yarza (1987: 150-151) adverteix dues variants representatives pel dimoni; en ocasions el mal s'efigia en el cos d'un drac – hereu del drac apocalíptic de set caps (Ap 12,3)–, mentre que en d'altres resta com a ésser demoníac, del qual suggereix com a font el *Llibre d'Enoc*. Al catàleg hi domina la representació dracolina que, segons el pintor, variarà en el número de caps, actitud, color i altres qüestions formals. Més interessant, però, són les configuracions diverses que adopten els dimonis. Hibridacions entre home i animal, escames, urpes a mans i peus, cossos coberts de pèl i infinitat de monstruositats il·lustratives de la gran imaginació creativa del gòtic. És freqüent trobar rostres a diferents parts flexives del cos com colzes i genolls, tot i que especialment són a la zona del baix ventre [Fig. 12.1; 29; 13]<sup>25</sup>. Mâle (1986: 377) explica que aquests rostres simbolitzen el desplaçament de la seu de la intel·ligència i que aquests personatges han posat la seva ànima al servei de les apetències més baixes. El diable de sant Miquel de Verdú té una resolució molt enginyosa. Amb potes d'au, orelles de ratpenat i sense deslliurar-se de la forma humana, aquest dimoni és il·lògic, representa el caos. Per aquest motiu s'estableix un gran contrast amb la bellesa hieràtica i tranquil·la de l'arcàngel que contràriament representa a l'ordre determinat per Déu.

Tant dracs com dimonis estan als peus de l'arcàngel; Miquel supera el mal trepitjant-lo. Malgrat que els orígens del tipus de disposició superposada són precristians, l'enaltiment victoriós de qui està per sobre i fracàs del de sota ha perviscut. La taula de Blasco de Grañén difereix d'aquesta disposició presentant arcàngel i dimoni encarats a la mateixa altura, tot i que el dimoni estigui caient per la debilitació que li ha causat el cop d'espasa. Aquest model dispositiu el trobem en moltes altres obres del romànic que Rodríguez Barral (2003: 196-209; 213-214) en recull un seguit d'exemples relatius a l'escultura romànica catalanoaragonesa, com ara un capitell del claustre de Santa Maria de l'Estany. El canvi de disposició entre el

---

<sup>24</sup> Fernández (2006: 508) al·ludeix a aquest punt i en cita l'exemple dels frescos de l'absis de Santa Maria d'Àneu (nota 47). A més, parla sobre la relació entre aquests àngels i uns versos de Berceo a *Milagros de Nuestra Señora* (estrofa 221,80) sobre l'arcàngel: «Colgava delante ella un bun aventadero, / en el seglar leguaje dízenle moscadero; / de alas de pavones lo fizo el obrero: / luzié como estrellas, semejang de luzero.»

<sup>25</sup> En alguns estudis particularitzats en la iconografia medieval del mal s'han apuntat algunes obres angleses del segle XII com a detonant creatiu d'aquest model representatiu (Baltrusaitis, 1983: 35-36). Per més informació sobre el tema cal remetre's a: FRIEDMAN, J. B. (1981). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Harvard.

model d'enfrontament cara a cara i l'altre jerarquitza i emfatitza més la victòria que no pas el fet bel·ligerant. En cap cas, el caràcter bataller deixa de ser resilient a la icona de sant Miquel.

Reprenent la idea amb què començàvem aquest apartat, és indicat debatre sobre la liminalitat en què conviuen la narració de la lluita contra el mal i la conceptualització de la figura angèlica en la icona. Hauríem d'avaluar obra per obra la intensitat de la incidència narrativa, però seria una deriva massa extensa per aquest treball. Tanmateix, considero remarcable investigar aquest aspecte en la taula de Miquel Alcanyís [Fig. 11]. La representació situa l'acció en plena lluita; el drac aferra amb les urpes el peu esquerra de l'arcàngel després que li hagi tallat quatre dels set caps. L'elevada perspiciàcia artística del pintor es fa palesa en les expressions dels rostres del drac. Les que han mort se'n planyen i les tres restants rugeixen furioses amb la boca oberta per intentar, sense fortuna, vèncer sant Miquel.

La icona del retaule de Terrassa [Fig. 23] presenta l'arcàngel matant el drac i, simultàniament, realitzant un pesatge amb la balança. Aquests motius treballen més com a atributs que designen les funcions de sant Miquel que no pas com a representació d'un tema hagiogràfic. Als peus de l'arcàngel, donant-nos l'esquena, hi ha la figura d'un orant amb l'uniforme corresponent a algun membre eclesiàstic que de genolls prega per sant Miquel. La personalitat concreta del personatge no s'ha identificat, però podria haver estat un requeriment en el contracte de l'obra donada la presència excepcional en relació a la resta d'icones que hem estudiat.

L'últim aspecte en el que vull incidir és tot allò relatiu a l'actitud i expressió de la gestualitat i la corporalitat de l'arcàngel. Un aura de serenor i certesa de victòria domina sant Miquel, fet que contrasta amb la bel·ligerància de la situació en què es veu immers. El cos té una disposició força recta, poc flexible, i el rostre s'acompanya d'una lleu inclinació amb la qual acota el cap per constatar la defallida de l'adversari. La manca d'expressivitat emocional, fins i tot absència i malenconia al rostre, es supleix per la postura en guarida dels braços que mostren la implicació en la lluita contra el maligne.

El principi judicial en què sant Miquel també obra conflueix amb el militar que acabem de tractar. Les representacions que prescindeixen d'escut –insistència en la victòria que l'arcàngel garanteix–, en ocasions, incorporen una balança a la mà esquerra. A continuació, tractaré el tipus iconogràfic miquelí protagonitzat per l'atribut de la balança: el pesatge de les ànimes.

### **El pesatge a mans de sant Miquel: la psicòstasi**

Convé fer un incís terminològic sobre la paraula “psicòstasi”, ja que existeix certa imprecisió en l'ús historiogràfic que se n'ha fet sobre el qual cal parar atenció. Yarza (1987: 120-121) es remet a l'origen del terme grec *Ψυχοστασία* (*psicostasis*) que significa el pes de l'ànima. En la recuperació que el cristianisme fa d'aquesta paraula, li confereix una dimensió i contingut



moral. S'usa en referència al pesatge de les bones i males accions als judicis divins (Rodríguez Santidrián 2004: 433-434). La readaptació cristiana de la psicòstasi traeix el significat etimològic del terme; s'avalua l'ànima, però no es pesa. Les imatges on les figures als plats de la balança són nues —representacions d'ànimes—, com el compartiment del retaule de Jaume Mateu [Fig. 6], segons Yarza s'atén al significat autèntic de psicòstasi. Ara bé, aquesta fidelitat etimològica es contraresta amb la pèrdua de lògica del judici moral de l'ànima perquè no es pesen accions sinó que competeixen diferents ànimes. En tot cas, com que el significat actual de psicòstasi engloba totes les imatges en què apareix l'arcàngel realitzant un pesatge, utilitzarem aquest terme per a referir-nos-hi. Així doncs, ens trobem d'avant d'un complex debat iconogràfic on més que haver-hi una solució vàlida, totes les opcions representatives mereixen una interpretació particularitzada.

La psicòstasi que trobarem a les nostres obres es caracteritza per la figura de l'arcàngel munit d'espasa o llança, generalment sobre un petit podi, sostenint una balança amb figures als plats que estan sent pesades. Generalment, va vestit amb les túniques angèliques i «només en alguns casos indumentària de soldat també s'incorpora a la seva tasca de “pesador” de les ànimes, o de les accions morals, en un judici que tindrà temporalitats variades» (Alcoy Fontcuberta 2022: 202). Recorrent a un fons paisatgístic, entorn a aquesta acció central, cada obra incorporarà diferents personatges (dimonis; àngels) i altres escenes sincrètiques (entrada al cel; purgatori; missa de sant Gregori) que singularitzaran la interpretació de l'escena basant-nos en casuístiques concretes. Val la pena dir que no existeix cap referència bíblica que connecti l'arcàngel amb el pesatge<sup>26</sup>. Per tant, es pot afirmar que és una temàtica amb més rellevància en l'àmbit iconogràfic que en el teològic<sup>27</sup>. De fet, en el procés constructiu de les imatges dels primers cristians, molts autors han volgut veure certa assimilació entre la figura d'Hermes-Mercuri, portador de la balança, i sant Miquel en la seva forma medieval. En cap cas és un trasllat icònic directe, però alguna forma de sincretisme imagètic, que resta sense definició satisfactòria, està darrera de la creació d'aquest model iconogràfic (Yarza 1987: 124). Concloem que la comesa escatològica de Sant Miquel i el seu trasllat al terreny imaginari no té una explicació closa i completa.

A la popular formulació de la psicòstasi s'imposa la idea del Judici implacable de Déu que veu la seva culminació al Final dels Temps (Alcoy 2022: 23). Sant Miquel comparteix atributs de tan fort simbolisme com la balança i l'espasa amb la personificació iconogràfica de la virtut

---

<sup>26</sup> A part del *Llibre dels Morts*, hi ha referències veterotestamentària a la balança com: «*Telquel* vol dir “pesat”: t'ha pesat a les balances i t'ha trobat mancat de pes» (Dn 5,27). Yarza (1987: 122-123) posa en dubte que es vinculin amb la idea del pesatge de les accions morals perquè no consta que ni jueus ni cristians les llegissin en sentit escatològic.

<sup>27</sup> El plantejament dels estudis que han disseccionat aquest tema en tots els casos quan es presenten les funcions escatològiques de Sant Miquel, es fa a través de la iconografia. En aquest sentit destaco referències troncal per a aquesta anàlisi: Maury (1844), Perry (1913) i Yarza (1987).

cardinal de la Justícia<sup>28</sup>. Alcoy (2022: 26) defensa que la popularització de la psicòstasi des del segle XIII, impulsada des del cercle del mestre de Soriguera, supleix «la mancança de sèries dedicades a les virtuts a l'art català medieval» i, consegüentment, significa l'obertura «d'espais alternatius que alimenten una tradició imprescindible referida a la Justícia». La plural modelització que adoptarà la psicòstasi a la retaulística gòtica no deixa de demostrar «la resiliència d'un esquema bàsic».

La representació de l'ofici de pesador de sant Miquel es basa originàriament en el tema del Judici Final. Tot i no ser un personatge essencial, es donen casos en què l'arcàngel protagonitza l'escena, com són les taules de Bernardo de Aras i Miguel Ximénez (Macías 2020: 376-376). Per tal d'aproximar-nos amb major precisió a la figura única de l'arcàngel, la psicòstasi que estudiarem no prendrà en consideració les representacions del tema inclosos en iconografies específiques de la parusia.

Procedim a iniciar l'anàlisi de la psicòstasi en els nostre catàleg. La taula procedent de Burjassot [Fig. 19] segueix un model iconogràfic netament definit. Amb la mateixa postura que a les icones, sant Miquel pesa les bones i males accions personificades mitjançant figuretes vestides amb túnica blanca. La que està al platet de l'esquerra dona la mà plàcidament a un àngel que l'acull, mentre que la de la dreta, a contracor, l'intenta agafar pels braços un dimoni que, dissimuladament, busca trampejar el pesatge en el judici. L'escena corresponent al retaule de Jaume Cabrera [Fig. 5] segueix un esquema similar al que afegeix altres personatges. Uns àngels en filera semblen esperar l'arribada del torn per pesar l'ànima que sostenen. Aquest detall pot generar confusió perquè no diferencia iconogràficament les ànimes de les figures dels plats de la balança. És necessari preguntar-nos per la naturalesa del contingut dels plats: són dues ànimes sotmeses a judici o bé representacions al seu temps de bones i males accions?

Per respondre a aquesta qüestió ens remetem als especialistes que han estudiat el tema. Maury (1844: 236-237) interpretava que el pesatge era entre dues ànimes, deixant de banda la problemàtica que comportaria en el pensament cristià pesar dues ànimes diferents alhora. Malgrat ser representacions idèntiques, Perry (1912: 104-105) aposta per veure-hi un judici entre bones i males accions. En altres paraules, identifica un judici individual. La diferenciació ve marcada per l'àngel i el dimoni a banda i banda de la balança que a la taula de Juan de la Abadía [Fig. 28] se'ls atorga cert protagonisme tant per les dimensions com pel detallisme amb què es caracteritzen els cossos. Precisament aquesta obra de l'últim quart del segle XV presenta un altre problema: les figuretes es diferencien en gènere i la masculina del platet del dimoni es presenta nua amb els genitals visibles. Baschet (1993: 507) defensa que malgrat la nuesa, aquestes figures no s'han d'interpretar com a ànimes, sinó com a personificacions de bones i males accions d'un mateix individu. En aquest cas, la nuesa podria remetre a la

---

<sup>28</sup> Queda fora de l'abast d'aquest treball abordar la iconografia de la Justícia i la manera amb què s'hi relaciona sant Miquel. Alcoy Fontcuberta (2020) ofereix un seguit d'estudis específics sobre el tema.

dimensió pecaminosa o impúdica del contingut del plat pecador. És interessant la opció iconogràfica que proposa el pintor anònim que Macías (2020: 374-375) ha batejat com a Pseudo-Blasco de Grañén [Fig. 18]. Diferencia directament les figuretes de les balances amb trets humans i demoníacs; els rebedors d'una sentència positiva són conduïts per mediació d'àngels amb filacteris a la presència de Crist, del qual no s'ha conservat la representació per la precària conservació de la taula.

Les úniques excepcions que Baschet contempla on es pot trobar la imatge de l'ànima seria el tipus que proposa Cabrera en què la figureta apareix al costat de la balança a l'espera del veredict. Una altra circumstància on es representa l'ànima és en les imatges sincrètiques de dos o més moments narratius de l'acció. És el cas del retaule de Bernat Serra [Fig. 13] en què hi apareix en doble partida, creuant un arc cap a la salvació i cap a la condemna. Al seu torn, el Mestre d'Arguis [Fig. 17] escenifica l'entrada al cel del benaventurat mitjançant una escala de fusta.

Cal destacar també els dos retaules que Jaume Cirera i Bernat Despuig [Fig. 14; 20] dediquen a sant Miquel i el que es conserva a Oviedo [Fig. 21] presenten una iconografia particular de la psicòstasi. En el moment succedani al pesatge, l'ànima salvada procedeix a reunir-se amb sant Pere que, amb les claus ben visibles, obrirà les portes del cel. Destaco que en l'escena del retaule de dedicatòria compartida amb l'apòstol, hi ha hagut una inversió gens freqüent entre el bé (esquerra) i el mal (dreta). Sense tenir evidències, el més probable és que motius compositius haguessin condicionat la rara inversió de la balança. Ja sigui perquè es va començar pintant la zona dreta de la Nova Jerusalem i sant Pere o la figura de l'arcàngel en la seva postura icònica. Malgrat no consideri d'entrada una raó de suficient pes com per argumentar una profanació espacial d'aquesta índole, podria donar-se la hipòtesis que els pintors no volguessin que Miquel mirés les males accions o, al contrari, que dirigís amb la seva corporalitat la mirada envers el destí celestial. En la comparativa amb el posterior retaule de Sant Llorenç de Morunys veiem que s'ha respectat la iconografia de la balança, però la inversió de la postura de l'arcàngel torna a despertar dubtes.

És comuna la repetició del motiu de l'àngel que assisteix els escollits després del pesatge. En aquest guardià del més enllà, Ruiz (2015: 138) hi ha volgut veure paral·lelismes representatius amb l'Àngel Custodi. Més que representar-s'hi a consciència i voluntat, proposa la possible identificació del personatge amb els guardians de les ànimes de la psicòstasi per part dels fidels. Tot i que l'acceptació d'aquest culte datat d'una cronologia tardana respecte la producció d'obres que tractem, la gran extensió de la devoció a la Corona catalanoaragonesa podria haver comportat aquesta lectura popular en models iconogràfics ja consolidats.

A manera de conclusió, voldria recalcar que els autors estudiosos de la iconografia de la psicòstasi han abordat moltes altres qüestions igual d'interessants que les que he considerat

desenvolupar en aquest treball. Des de la indumentària dels personatges, passant per les variants en la inclinació de la balança, fins a interpretacions més vinculades a l'escatologia.

### **Sant Miquel lluitant contra el maligne**

Des de l'inici dels temps fins a la parusia, sant Miquel s'enfronta a totes les expressions i manifestacions possibles del maligne en la personificació de la sempiterna lluita entre el bé i el mal. La delegació divina del lideratge i promulgació de la lluita contra l'oposició a Déu és la funció, juntament amb la de psicopomp, que més influència va tenir en la difusió de la veneració a l'arcàngel. A través de les imatges sempre s'ha cercat obtenir una determinada reacció anímica i afectiva. En altres paraules, el món pictòric és el suport idoni per a la cristallització de certs valors de l'espiritualitat baixmedieval (Molina 1996: 130). Per tant, mai podem considerar atzarosa la selecció i fortuna iconogràfica que tindran certs temes, i més, quan tracten qüestions morals, socials i escatològiques com les inherents a la lluita contra el maligne.

#### *Caiguda dels àngels rebels*

Es sospita que la caiguda dels àngels rebels, relatada a les revelacions apocalíptiques, té lloc abans de la Creació i l'inici de la història. Després de la rebel·lió, de la primera temptació que compromet el Judici de Déu, l'exèrcit celestial es veu comandat a fer impactar els àngels subversius contra la terra. L'expulsió del cel estableix la divergència dels principis del bé i el mal en l'univers creat. Conflueix aquí aquest relat amb el del Gènesi on, des de l'expulsió d'Adam i Eva, la diferenciació judiciària, es perpetuarà fins a temps més enllà de l'Apocalipsi (Alcoy 2022: 198). Per altra banda, la caiguda del àngels inaugura els espais inferiors de l'infern.

El tema arriba a l'art del segle XV havent-se consagrat profusament en el context italianitzant català del segle anterior (Alcoy 2022: 200). Tot i haver perdut la major part de les realitzacions de Ferrer Bassa que haurien modelat iconogràficament la història, la il·lustració del tema al *Saltiri anglo-català*<sup>29</sup> serveix com a mostra de referència. Els àngels rebels, transformats en un grup estandarditzat de dimonis, són abocats a l'entrada de l'infern representada amb formes flamígeres. Prenent testimoni d'Alcoy, la comparativa d'aquesta solució amb les que oferiran els pintors del gòtic internacional als retaules que estudiem és suggeridora de cara a resseguir les transformacions iconogràfiques del tema a l'art català indiferentment dels mitjans propis d'expressió de cada època.

Si ens fixem en les abundants representacions del tema als retaules detectarem un tipus iconogràfic molt definit per l'ordenació jeràrquica de, com a mínim, dos grups compositius de figures. Aquesta estructura no només permet articular la narració amb naturalitat, sinó que

---

<sup>29</sup> Reproducció de la vinyeta a la fitxa 54 del catàleg *Iconografies de la Justícia...* (Alcoy, 2022: 198).

remarca les implicacions teològiques de l'episodi. El compartiment del retaule pintat per Joan Mateu [Fig. 6] ordena diferenciadament a l'espai superior el grup de les milícies angèliques que, amb les llances, condueixen el grup dels rebels ja hibridats al cos del diable a l'enorme boca del Leviatan a la part baixa de la taula. De la mateixa manera, Bernat Martorell [Fig. 16] restringeix l'episodi a aquests dos grups amb un resultat, però, és ben diferent. Mentre que a l'obra de Mateu la milícia celestial es configura gairebé amb una estètica isocefàlica, el pintor barcelonès depura en el número de figures. Així aconseguix atorgar un major protagonisme a sant Miquel, representat en primer pla clavant àgilment i amb destresa la llança a un dimoni. Uns forats al terra representen l'entrada literal al món inferior, *ad inferos*. Aquesta solució per a representar l'infern és la mateixa que trobem al retaule de sant Miquel conservat al Museu de Belles Arts d'Astúries [Fig. 21].

En efecte, l'obediència a uns motius fixes no impedeix l'articulació d'un discurs iconogràfic ric en variacions, i més, tractant-se d'un tema tan reincident en la programàtica miquelina. La gran plasticitat de Martorell demostra l'oportunitat artística que suposa, com a pintor, enfrontar-se a la caiguda dels àngels rebels. La narració pictòrica de l'episodi ofereix la possibilitat de crear una composició complexa i rica en moviment, estructura, personatges i molts altres aspectes inherents al valor artístic d'una imatge.

Encapçalant la part superior de l'escena, és freqüent trobar representat Crist jutge assegut al tron o en la mandorla mística. Una infinita cort d'àngels rojos, de tipus arcaïtzant, l'envolta. Al retaule de Sant Miquel de Cruïlles [Fig. 7] apareix l'arcàngel amb la vestimenta àulica rebent els designis divins d'expulsar els àngels que s'han revelat contra els seus manaments. Seguint la fórmula iconogràfica seqüencial, en un segon registre Borrassà representa l'execució de l'expulsió amb sant Miquel, ara sí, uniformat amb l'armadura de Déu. La presència del Judici és una premonició del resultat de la lluita titànica entre el bé i el mal que, aquí, apareix de forma mitigada (Alcoy 2022: 198).

Pel que fa a qüestions d'originalitat, cal destacar el retaule de Jaume Cirera i Bernat Despuig enllestit el 1433 [Fig. 14]. Un Déu de distingit caràcter judiciari marca l'eix vertical al voltant del qual els àngels militars volen en diferents direccions marcades per les posicions del cos i les ales. Identifiquem Miquel amb l'únic àngel amb vestimenta militar situat a la dreta del tron. El dimoni que està empenyent a l'avern mostra resistència a caure aferrant-se fortament al peu esquerra de l'arcàngel i, amb l'altra mà, salva per moments un altre dimoni de la caiguda. Al seu costat, un dels seients buidats del cor celestial cau inexorablement.

La transformació corpòria dels àngels bells en dimonis brinda als pintors un espai infinit per a la imaginació pròpia del moment final del gòtic. Un bon exemple és el Mestre d'Arguis [Fig. 17] que opta per uns diables cornuts amb orelles i ales de ratpenat. Però això no ho és tot, en les representacions d'aquests personatges s'hi pot arribar a trobar tot el bestiar infernal.

Quant als motius iconogràfics de l'espai d'acollida de l'infern, és d'interès inspeccionar la figura del Leviatan. Els comentaristes del Llibre de Job<sup>30</sup>, font fundacional d'aquest monstre, no van trigar en veure en el Leviatan reminiscències de Llucifer i les seves obres. Aquesta interpretació deixava la imatge del monstre ardent fent una enorme queixalada suspesa en el temps a tan sols un pas de convertir-se en una possible representació de l'entrada a l'Infern<sup>31</sup> (Mâle 1986: 377-378). Vegem-ho al compartiment central del retaule de Valldecris [fig. 4]. Un sant Miquel d'ales de paó i dimensions superiors als altres àngels militars està decididament en moviment en la lluita contra els rebels que cauen a la flamígera boca del Leviatan sorgida del mig de la terra.

La curiosa solució que el Mestre de Vielha [Fig. 30] proposa per aquest tema s'acorda a la rigidesa idiosincràtica de les seves figures. La divinitat situada dins una mandorla circumscrita per un arcaic cordó angèlic domina la meitat superior de la taula deixant l'espai restant per a representar-hi l'exèrcit celestial i els àngels caiguts. És molt inusual veure representats els rebels encara amb la constitució angèlica primigènia, que dins de la boca de l'avern adquireixen el condemnat cos demoníac. Aquesta és la imatge, de totes les que tractem, amb la iconografia més estàtica. Malgrat fer identificable el tema iconogràfic, no resol satisfactòriament el trasllat de la lluita narrada a la configuració visual activa que s'exigeix en aquest període.

A través del motiu del Leviatan podem establir un diàleg entre el tema de la caiguda i una altra escena que apareix esporàdicament als retaules miquelins. Estic parlant de l'extracció de les ànimes del purgatori que, per limitació en l'extensió del treball, no desenvoluparé de manera aïllada. De la mateixa manera que al tema que estem estudiant, el motiu del Leviatan no és indispensable per a la iconografia d'aquesta escena. Apareix al retaule d'Elna [Fig. 1] i al de Miquel Alcanyís [Fig. 10] com a llinzar del purgatori. En aquest cas, però, sant Miquel acompanya les ànimes –figures nues– que després del Judici podran accedir al cel. En absència del Leviatan, l'altre tipus iconogràfic d'equivalent significat és una obertura volcànica en un paisatge rocós de la qual emergeixen les ànimes. Aquesta escena acostuma a formar part del que alguns historiadors han interpretat com una missa de Gregori Magne, però com veurem més endavant, en alguns retaules ha estat motiu de debat.

---

<sup>30</sup> Passatge sobre el Leviatan: «¿Pots atrapar amb l'ham Leviatan i subjectar-li la llengua amb el fil? [...] La certesa d'atrapar-lo és il·lusòria, només de veure'l, ja et desmaies. Ningú no gosaria provocar-lo. Per tant, qui s'arriscaria a fer-me front? [...] Els seus esternuts són cascades lluminoses, els seus ulls, pupil·les de l'aurora; del seu musell en surten flamarades, en brollen espurnes de foc. Pels narius escup una fumada, com l'olla que arrenca el bull. El seu alè encén les brases, surt foc del seu musell. En el coll hi té la força, i davant d'ell, l'esglai tremola. Té la carn del cos espessa, adherida a l'os, inamovible.» (Job 40,25 i 41,1-2;10-15)

<sup>31</sup> Aquest motiu té molta repercussió diferents llenguatges artístics dels quals la il·luminació de manuscrits exigeix una menció especial. Per altres investigacions sobre la representació de l'Infern medieval, entre d'altres vegeu: Rodríguez Barral, P. (2010). «Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Medievale*, 3, 103-131.

Per acabar, ens fixem amb l'obra de Joan Mates. Pinta aquest tema en diverses ocasions en el transcurs del primer quart del segle XV i, sortosament, hem conservat dues taules de la seva autoria (Alcoy 2022: 200). Una d'elles forma part del retaule de Santa Maria de Penafel [Fig. 8], mentre que l'altra està vinculada a l'antiga col·lecció O'Meara<sup>32</sup>. Tot i haver-se conservat parcialment i aïllada del seu conjunt original, sabem que la segona taula de la caiguda [Fig. 9] té unes dimensions similars a les de Penafel. Ambdues taules presenten solucions prou similars quant a composició espacial, dinamisme narratiu i caracterització dels personatges. A diferència de les altres obres comentades, Mates representa la divinitat mitjançant el model arcaïtzant d'un Crist majestàtic dins una mandorla amb el globus mundi a la mà i sota els peus, respectivament. Hi ha una figura, però, que el pintor opta per retirar –o incorporar– d'una obra a l'altra. Es tracta de l'àngel vestit amb una túnica blanca estampada amb el símbol vermell de la creu. Tant al Judici com a la batalla, suposa un focus d'atenció a causa del brillant contrast cromàtic del blanc. El motiu exacte que explica l'absència d'aquest guerrer a la taula de Penafel es desconeix, però el resultat és una pintura de cromatisme més homogeni.

#### *La derrota de l'Anticrist*

La popularitat de figura de l'Anticrist entronca amb les creences de contingut escatològic i de ressonàncies apocalíptiques que gaudiran d'un profund arrelament a la societat catalana baixmedieval<sup>33</sup>. Rodríguez Barral (2005: 117-120) concep la incorporació d'aquest tema en alguns retaules catalanoaragonesos dedicats a sant Miquel com una al·lusió al final dels temps, ergo, a la perspectiva del Judici Final. Tanmateix, veurem que en la construcció visual del tema es prescindirà conscientment de motius explícitament vinculats a aquest judici col·lectiu per tal de fer pivotar el missatge escatològic del programa sobre el Judici particular. Els estudis especialitzats en aquest personatge es reafirmen en defensar que la derrota de l'Anticrist per intervenció de l'arcàngel deriva d'una interpretació que Gregori Magne fa dels successos narrats a l'Apocalipsi (12,7). També apareix al compendi hagiogràfic de Iacopo da Varazze (v.2 1982: 626) en què es relata la mort de l'Anticrist assegut a un tron a mans de sant Miquel al cim del mont de les Oliveres on estava instal·lat en una tenda.

Lluís Borrassà [Fig. 7] és el primer en incorporar aquest episodi al programa miquelí de la retaulística catalanoaragonesa. Una massa rocosa, que funciona a imatge del mont de les Oliveres, defineix el centre a partir del qual s'articulen els personatges de l'escena amb gran

---

<sup>32</sup> Alcoy (2022: 200) recorda haver relacionat aquesta pintura amb l'encàrrec del 1409 que el canonge Alfons de Tous de la catedral de Barcelona faria a Joan Mates d'un retaule dedicat a sant Miquel i a santa Anna. Per remetre's a la informació completa de l'atribució, vegeu: ALCOY, R.; MIRET, M. (1998). *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*. AUSA.

<sup>33</sup> Rodríguez Barral (2005: 117) considera un punt de partida obligatori la consulta de POU, J. (1996). *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Instituto de cultura Juan Gil-Albert. I per una aproximació sintètica: AURELL, M. (1992). «Eschatologie, spiritualité et politique dans la confédération catalano-aragonaise (1282-1412)», *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIIIe-début XVe siècle)*, p. 191-235. Cahiers de Fanjeaux.

dinamisme. Flotant a l'aire, veiem sant Miquel agafant l'espasa amb les dues mans per sobre el seu cap i atacant l'Anticrist, d'aspecte humà. Ferit amb un tall al mig del cap, es deixa caure al terra acompanyat de dimoniets negres gemegant. Expectants i esfereïts per aquest esdeveniment, un grup molt divers de persones fuig de l'escena. En aquesta iconografia, Rodríguez Barral (2005: 119) detecta un allunyament respecte el relat de la *Legenda aurea*. En contrapartida, proposa el capítol XLI del quint tractat del *Llibre dels àngels* com a font per a la representació basant-se en dos detalls: el desenvolupament «en l'ayre» i l'atac de «sent Miquel ab verga de lamp lo partirà per mig» (Eiximenis 1983: 125).

A mitjan segle XV, Bernat Martorell, el Mestre d'Arguis i Jaume Huguet [Fig. 26.2] recuperen el tema seguint un plantejament proper al de Borrassà. Rodríguez Barral, altra vegada, ha volgut veure en la composició del retaule de la Pobra de Cérvoles [Fig. 16] un esquema similar a l'escena de la caiguda de Simó el mag del mateix pintor al retaule de Sant Pere de Púbol, que, narrativament, presenta força punts en comú amb la mort de l'Anticrist.

Comparant les quatre representacions ens adonem que sant Miquel sempre vesteix armadura, al tractar-se d'un tema vinculat al seu ofici com a militant de Déu. Per la seva banda, l'Anticrist es guarneix amb mantells d'altíssima riquesa i qualitat ornamental; fins i tot, Martorell el complementa amb una corona. La cosificació humanitzada d'aquest ésser malèfic remet a una iconografia altmedieval que irromp en alguns Beats del segle X i es consolida en altres manuscrits il·luminats en el transcurs de la plena edat mitjana.

Tot i estar tractant una iconografia pròpiament violenta es percep una diferència en el grau de sadisme que cada pintor empra. L'extrema violència expressada a les obres de Borrassà o Martorell, pintors del gòtic internacional, es torna serenitat i calma en la representació d'Huguet (Post 1938: 134-136). La modèstia particular al caràcter de les figuracions del pintor valenc rebaixa la bel·licositat de la configuració visual al retaule de Santa Maria del Pi. Aquests matisos, però, no signifiquen que hi hagi un canvi en allò que és substancial de les imatges realitzades sobre el tema.

### **Aparicions de l'arcàngel**

Contemplant la importància que van tenir els miracles i les aparicions de sant Miquel en la difusió i valoració d'aquest culte, no és d'estranyar que aquests episodis ocupin un espai notori en els cicles iconogràfics de l'arcàngel. El miracle del mont Gargano és, juntament amb la psicòstasi i la caiguda dels àngels rebels, l'escena més representada als retaules gòtics catalanoaragonesos. La popularitat d'aquesta llegenda potser va eclipsar el miracle normand que queda representat en menys ocasions. Així mateix, hi cal sumar el pes simbòlic que comporta la singularitat de ser el primer santuari dedicat a sant Miquel. A l'hora d'escollir temàtica, tant promotors com pintors, optaven pel que més devoció despertava.



Un dels compartiments conservats del retaule de sant Miquel de Jaume Huguet presenta l'aparició miraculosa al castell de Sant'Angello [Fig. 26.1]. Al ser l'única obra de l'estudi que tractar aquesta iconografia, ens limitarem a comentar-la aquí. Un multitudinari grup de cortesans i eclesiàstics, en el què identifiquem sant Gregori per la tiara papal i l'aureola, tractats amb un delicat preciosisme, comenta i observa l'anòmala presència de l'arcàngel situat al capdamunt del mausoleu d'Adrià. El relat d'aquest episodi a la *Llegenda aurea* descriu la visió de sant Miquel netejant “una espada bañada en sangre y la guardaba en su vaina” (Varazze v.2 1982: 622). L'acció que entreté a l'arcàngel a l'obra d'Huguet reproduceix fidelment aquesta font.

#### *Miracle al mont Gargano*

L'episodi més reproduït de la llegenda és el de l'arquer dispara una fletxa a un bou ajagut davant d'una cova en un promontori i aquesta capgira la direcció. Al marge de la popularitat de la història, segurament, es pensava com un gran atractiu narratiu i visual per a la religiositat popular medieval. Tant és així que en la traducció a la codificació iconogràfica acabarà esdevenint un motiu constant, fins i tot, indispensable per a la representació del tema. És un tipus d'imatge on realitat i meravella, dos principis oposats, es fusionen donant lloc a una nova i fascinant dimensió d'innegable poder seductor (Molina 1996: 127).

A fi i efecte de validar el miracle com a tal, l'escena sempre incorpora la presència d'algú que testimonii l'accident. En aquest sentit, al retaule de Joan Mateu de principis del segle XV [Fig. 6] s'escullen figures secundàries, més anecdòtiques, que acompanyen part del ramat boví, i comenten, sorpresos, l'esdeveniment sobrenatural. Sense que comporti una substitució d'aquests personatges, el més freqüent és trobar-hi, el bisbe de Sipont amb un grup de gent, generalment de barreja cortesana i eclesiàstica. L'escena del retaule de Jaume Cabrera n'és un bon exemple per la nitidesa amb què es presenta la solució iconogràfica [Fig. 5]. El valor del testimoniatge d'aquest grup és clau per a corroborar la vertadera presència de sant Miquel al mont Gargano.

En un nivell lectura més complex de l'escena, aquest grup es pot interpretar com la processó al mateix promontori que prossegueix el miracle. Cal puntualitzar que la representació d'esdeveniments en seqüències successives dins una mateixa imatge és una fórmula iconogràfica habitual a l'Edat Mitjana (Fernández 2006: 518). Paral·lelament, la importància del paper del bisbe en aquest episodi es constata en l'obra de Mateu en la qual destina un segon compartiment del retaule, escenificat en un espai interior de caràcter noble, al tema de l'extracció de la fletxa clavada a l'ull de l'arquer i a la sol·licitud popular d'una explicació dels successos. Contemporàniament al mateix context artístic valencià, Sax [Fig. 3] treballa amb aquesta mateixa seqüència bipartida; dins el mateix compartiment, aquí són els arquets decoratius del retaule el que marca la divisió. Perllongant-se fins a finals de la centúria, veiem com el mestre de Vielha [Fig. 30] repeteix la divisió de la narració pictòrica en dues taules. Incorpora el pastor com un membre més del grup àulic que, davant d'una arquitectura

simuladora de la ciutat de Sipont, observa abstret i assenyala la cova marcada per la protecció de l'arcàngel.

Tant a l'*Apparitione* com a la *Llegenda Aurea*, es parla d'una construcció a la gruta gargànica des de la sacralització del lloc. Aquest temple –en ocasions altar– apareix sovint en l'escenificació visual de l'episodi de la fletxa, com passa al retaule de Terrassa [Fig. 23] i de Sant Miquel de Cruïlles [Fig. 7]. S'identifica amb facilitat per la presència d'una espadanya i un cos longitudinal més o menys desenvolupat en naus.

Dels fragments conservats del retaule pintat per Miquel Alcanyís [Fig. 10], les taules dedicades a aquest episodi ofereixen un detall iconogràfic de merescut resseguiment. Es tracta del motiu reliquiari de l'altar de marbre i la capa vermella de sant Miquel que el pintor situa al centre de la composició. El color vermell transforma aquest pla més allunyat en un destacat punt focal. Al seus respectius retaules, Mateu i Sax representen aquestes relíquies a l'interior del santuari.

El retaule realitzat a mitjan segle XV per a Santa Maria de Castelló d'Empúries [Fig. 22] presenta el toro esgarriat en un paisatge d'una altíssima qualitat artística en el detall dels acabats. La creu sostinguda pel clergue que encapçala la processó a la cova traça una línia vertical que cohesiona en un tot la composició espacial de la taula. Aquesta proposta artística ideada principalment per Joan Antigó i Honorat Borrassà es veurà immersa en l'intercanvi de models iconogràfics entre Girona i el Rosselló. Molina (1994: 486) ha detectat una filiació estilística entre aquesta obra datada, concretament, del 1448 amb el retaule d'Arnau Gassies del Palau de Vidre [Fig. 25], documentat el 1454. El disseny i agrupació de les figures juntament amb el paisatge rural miniaturista solucionat amb un altíssim nivell artístic i tècnic a l'obra castellanina suscita veure-hi una clara analogia amb els personatges que es dirigeixen en processó al mont Gargano al retaule perpinyanès. Així doncs, el retaule de Castelló d'Empúries pot considerar-se «tesimoni de l'expansió i la influència dels models creats pel grup de pintors gironins del darrer gòtic internacional» que en el moment de concepció de l'obra de Gassies eren plenament vigents (Molina 1994: 487).

Conjugar en una composició successos que tenen lloc en diferents moments pot portar a la confusió o, fins i tot, a la incomprensió visual. En aquest sentit, la complexa escenografia espacial inherent a la geomorfologia gargànica hi té molt a veure. Els convencionalismes i recursos plàstics a través dels quals es codifica aquest episodi n'afavoreixen la correcta lectura. És molt il·lustrativa la manera en què es pinta el tema al retaule conservat a Oviedo [Fig. 21]. Al primer pla se situa l'escena principal de l'arquer ferit al costat d'un bou, símbol del ramat. Seguint l'eix de profunditat, es dibuixa en un pla més allunyat i en menor tamany el passatge següent del grup d'homes debatent l'ocorregut amb el bisbe. El pintor emplaça aquestes figures dins una arquitectura projectada en profunditat que marca una separació encara més evident. Aquesta inserció seqüencial s'integra en la continuïtat i coherència visual

de l'episodi miraculós, ja que la mirada de totes les figures –excepte una que interactua amb la del seu costat– conflueix al monticle amb el bou i el santuari al fons superior de la composició.

L'altra cara de la moneda és el retaule de Sant Miquel de Verdú [Fig. 29]. Joan de Rua dedica cinc dels sis compartiments laterals al desenvolupament del que he anomenat un *cicle gargànic*. L'ordre en la disposició de les escenes als carrers no correspon a la seqüència narrativa, però, en cap cas, suposa un impediment en la identificació de cada una ja que segueix fidelment el relat de l'*Apparitione*. Altrament, les motllures ornamentals que imiten formes arquitectòniques i de traceria –un afegit posterior– amaguen parts importants de les imatges destorbant-ne la completa visualització. L'episodi del fallit sacrifici del bou continua amb el somni del bisbe de l'aparició de l'arcàngel. Sant Miquel es responsabilitza d'haver capgirar la fletxa que posava en perill un passatge que està sota la seva protecció; demana que li consagri aquesta cova. Un seguit processional travessa horitzontalment la composició en direcció al mont Gargano mentre que un altre compartiment mostra uns altars trobats a la cova que Miquel ja hauria consagrat. El cicle conclou amb la consagració de l'actual santuari de monte Sant'Angelo un vint-i-nou de setembre.

Seguint el relat que Iacopo da Varazze fa de l'hagiografia de sant Miquel, la batalla entre sipontins i napolitans a Manfredonia es considera una continuació, un efecte del miracle que acabem de tractar. Trobem representat aquest episodi al retaule de Lluís Borrassà [Fig. 7] i al de Bernat Martorell [Fig. 16]. Sant Miquel és el protagonista de l'escena, ja que, en ambdues taules, es situa al centre de la composició definint un eix divisor entre els pobles enfrontats. A la seva dreta hi ha l'exèrcit sipontí vestit amb indumentària i armament militar. En una banderola a modus d'estendard es pot distingir el símbol de la creu de Déu amb els colors blanc i roig que, per la seva banda, sant Miquel duu també gravats a la seva armadura. A l'esquerra, respectant el tipus distributiu entre bons i dolents de l'art cristià, les tropes napolitanes giren cua intimidades per l'amenaçadora espasa de l'arcàngel. Les túniques i barrets d'un tipus frigi que caracteritzen aquestes figures semblen exotitzar l'oponent a Déu, a part de permetre distingir els dos bàndols. Borrassà emmarca l'escena amb un fons paisatgístic presidit pel temple al mont Gargano. Als peus de sant Miquel s'apilonen cossos morts, sagnants i decapitats dels napolitans ben il·lustratiu de les solucions del primer gòtic internacional. Tot i regir-se pel mateix esquema compositiu d'emmirallament, Martorell presenta una escena més plàstica i dinàmica en què no ha donat espai per un fons. Les figures estan compactades, però el moviment amb que assoleix representar-les el pintor barcelonès evidencia els recursos resolutius del segon gòtic internacional.

#### *Miracle al mont Saint-Michel*

Des de principis del segle XII es comença a aplicar el qualificatiu *mons sancti Michaelis in periculo maris* (Fernández 2006: 502). La literatura nascuda arran d'aquesta toponímia sagrada posava en relleu el caràcter feréstec de l'espai natural obert al mar. El camp de les arts no se

n'abstindria. En aquest sentit, l'únic episodi identificat en els retaules del catàleg relatiu al centre miquelí normand és el de l'embarassada salvada de les aigües. Igual que a la llegenda gargànica, estem davant d'una història que suscita la fascinació popular pels seus components màgics i al·lusius a la salvació. Cal apuntar que d'aquest tema, tant en fonts textuais com iconogràfiques, existeixen dues variants; en ocasions és sant Miquel qui fa el miracle i d'altres santa Maria<sup>34</sup>.

El retaule de l'anònim que Alcoy bateja com a Pseudomestre de la Glorieta [Fig. 12.2] representa el tema en el moment en què les aigües comencen a retirar-se. La pelegrina, amb el seu fill en braços, emergeix d'elles acompanyada per sant Miquel. Simultàniament, els altres pelegrins oren agenollats davant del prodigi que han presenciats. Al fons s'identifica la capella de l'illot amb les portes obertes seguint l'eix compositiu vertical. Mitjançant una gran simplicitat de recursos plàstics, es narra el miracle amb els tres motius idiosincràtics.

Una taula del mateix tema s'atribueix al Mestre de Belmonte [Fig. 27]. En un format més gran, tornem a trobar la pelegrina emergent de les aigües acompanyada de l'arcàngel amb les ales desplegades i amb l'espasa desenfundada com un símbol de poder i justícia. El que singularitza aquesta obra és el paisatge marí on hi solquen una galera i dues caravel·les. La presència d'aquests vaixells és un recurs iconogràfic amb què es magnifica la grandiositat del mar tot i estar dibuixats en una mida inferior als protagonistes del miracle. És una referència que a imatge real aconsegueix mostrar l'abast del perill en què l'embarassada estava immersa (Fernández 2006: 514). Els retaules de la Pobla de Bellestar [Fig. 13] i del Palau del Vidre [Fig. 25] també hi figura aquesta iconografia. Tanmateix, és al retaule d'Elna [Fig. 1] on es desenvolupa des d'una dimensió més narrativa. A la part superior de la primera taula, els pelegrins, es dirigeixen amb ciris encesos de manera processionària al santuari dalt de l'illot amb la porta oberta. A la zona inferior, s'hi representa una doble seqüència. L'arcàngel atén a la dona al moment culminant del part i recull el nadó sota les seves vestidures, i, en un moment posterior, la pelegrina l'alleta.

En última instància, és Jaume Huguet [Fig. 26.3] qui pinta aquest tema amb més destresa, bellesa i qualitat de tot el repertori iconogràfic del catàleg. Al centre de la composició està la pelegrina, alletant el nadó, coberta amb un voluminós mantell vermell que contrasta cromàticament amb el blau de les aigües que s'estan enretirant. L'arcàngel, dibuixat en perfil de tres quarts, la sosté amb un gest protector. Per sobre l'armadura, s'ornamenta amb una capa vermella enjoiada que, flotant sense gravetat, que deixa al descobert l'espasa enfundada. Les ales estan cobertes amb plomes de paó. Dues figures angèliques orant l'acompanyen sobrevolant les aigües. A terra ferma, tres pelegrins testimonien l'escena. L'illot de Tombe apareix al fons com una plataforma rocosa de la qual s'alça la basílica i altres dependències monàstiques amb un disseny elaborat. Tornem a trobar la fórmula medieval en què cohabitaven

---

<sup>34</sup> Cf. SMITH, K.A., 2005. «Mary or Michael? Saint-Switching, gender and sanctity in a medieval miracle of childbirth.», *Church History*, 74(4), 758-783.

seqüències successives en un espai representatiu. Davant de la façana es repeteix la imatge de la pelegrina amb el nadó en braços que, després del miracle, amb tots els pelegrins, arriben al santuari en senyal d'agraïment. Dos pelegrins, de menor mida, l'assenyalen mentre comenten el succés. En ambdues escenes, la protagonista destaca de la resta de figures per la mida jerarquitzada en què han estat representats.

### **Escenes excepcionals de l'arcàngel sant Miquel**

La producció gràfica i literària dedicada a sant Miquel s'adequa a la intensitat de la corrent devocional que tindrà tant institucionalment com popular als darrers anys del segle XIV. És indubtable que en aquest efervescent context cultural resultés senzill traslladar al terreny plàstic escenes apòcrifes al marge de l'homogeni repertori iconogràfic de l'arcàngel (Molina 1944: 485). Aquestes escenes responen a la inventiva i coneixements actualitzats en el culte de l'arcàngel tant d'artistes com de promotors. En aquest sentit, el retaule procedent de la parròquia de Castelló d'Empúries és l'obra més suggestiva del gòtic català malgrat sofrir una greu mutilació a la Gran Guerra, que devastà la vila el 1793, i altres pèrdues entre 1929 i 1930 (Pujol 1994: 53-54). Entre els grans noms de la historiografia de l'art català destaca la consideració qualitativa de situar l'obra «entre les millors mostres de pintura gòtica catalana» que en fan Dalmasas-Pitarch i la valoració de Gudiol que ultrapassa els límits regionals: «Las tablas que se conservan de esta pequeña obra de arte dedicada a san Miguel, pueden colocarse entre la mayor pintura hispánica de mediados del siglo XV» (Pujol 1994: 63). Com veurem a continuació, però, altres retaules també ofereixen escenes poc habituals que cal valorar per la seva originalitat dins de el corpus iconogràfic de sant Miquel al gòtic catalanoaragonès.

#### *Miracle de Polimarc*

El retaule d'Arnau Gassies de l'església parroquial del Palau del Vidre [Fig. 25] i el que es conserva al Museu de Belles Arts d'Astúries [Fig. 21] representen un miracle sobre qual no s'han identificat paral·lels iconogràfics coneguts (Molina 1994: 484). En un marc paisatgístic, un sacerdot assegut amb actitud reparadora, sembla conversar amb el cap d'un jove decapitat el cos del qual reposa al costat. Al marge d'aquests motius comuns en ambdues obres, Gassies incorpora a la part superior de la taula sant Miquel conduint l'ànima del difunt al cel i dues figures masculines sense identificació aparent, en canvi, l'obra d'autoria anònima figura l'arcàngel entre els dos personatges fent un gest consolador amb la mà dreta.

Igual que havia fet Molina (1994: 484-485), Rodríguez Barral (2005: 114) reconeix en aquesta escena el miracle de Polimarc, un dels prodigis apòcrifs que a finals de l'Edat Mitjana s'atribuïen a sant Miquel, recollit al *Llibre dels àngels* (Eiximenis, 1983: 92): «Polimarchus, mercader, pres e escapat per ladres après París, jamés la ànima no exí del cors fins que estech confessat, al·legant al confessor que açò li avia impetrat sent Miquel» (5, XXIV). Prenent com a referència narrativa la literalitat del relat eiximenià podem identificar les dues figures anònimes de la taula de Gassies com els lladres que han robat i mort Polimarc.

### *La protecció del cos de Moisès*

Un dels quatre compartiments conservats del retaule pintat per Joan Antigó, Honorat Borrassà i Francesc Vergós II<sup>35</sup> [Fig. 22.1] presenta una escena insòlita i poc conreada en la retaulística gòtica<sup>36</sup>. Situats en un paratge natural, sant Miquel amaga el cos exànim de Moisès dins d'una cova per tal d'evitar que Satanàs se n'apoderi i instigui el poble d'Israel a idolatrar el profeta. Per comprendre el paper de l'arcàngel en aquest episodi, cal remetre'ns a l'Antic Testament, on la tutela dels jueus recau sota la responsabilitat del príncep dels àngels. Les fonts literàries que els pintors han integrat en aquesta escena són variades. El relat de la mort de Moisès es troba al Deuteronomi (34,1-7). S'explica que el cos va ser enterrat a la Vall de Moab, ja que mai va arribar a la Terra promesa. Rodríguez Barral (2005: 114-115), igualment recull que al Llibre d'Enoc (1,9) Déu encarrega a l'arcàngel Miquel amagar el cos del profeta específicament amb l'objectiu d'evitar que els israelites li tributessin un culte idolàtric<sup>37</sup>. La tradició que recull la relació entre Miquel i Moisès podria veure's manifestada en l'epístola catòlica de Judes Tadeu (1,9) –basada en el text apòcrif de *L'ascensió de Moisès* del segle I: «Cum Michael archangelus cum diabolus dispuntans altercarentur de Moysi corpore» (Yarza 1993: 774). Traslladant-nos altra vegada a la imatge, podem identificar les arquitectures dibuixades al fons del paisatge com la representació de la terra d'Israel. Al primer pla, hi ha un grup de nobles jueus comentant preocupats l'ocultació del cos de Moisès. La figura més ricament ornada situada a l'esquerra de les quatre presenta una particularitat iconogràfica en la que val la pena detenir-se.

Cobert amb sumptuoses túniques, el que ens ha de cridar més l'atenció d'aquesta figura és que vesteix dalmàtica i porta un tocat amb mitra. Aquests dos atributs –juntament amb el bàcul, absent en aquest cas– defineixen per antonomàsia la figuració prototípica del bisbe. Per què una figura suposadament jueva es presenta, doncs, amb indumentària bisbal? Malgrat ser, certament, rar, el cas en què ens trobem no és l'únic en les arts del retaule gòtiques<sup>38</sup>. Les variants existents són múltiples i, d'alguna manera, es pot arribar a considerar una fórmula iconogràfica normalitzada al gòtic (Yarza 1993: 775).

Davant la difícil explicació d'aquest individu mitrat, Yarza (1993: 774) ha senyalat una possible relació amb el comentari d'Eiximenis sobre l'ofici de sant Miquel d'«ocupar-se dels jueus» (5, IX-XI). Explica que aquesta guarda es perllonga fins a l'època de Jesús, i quan diu

---

<sup>35</sup> Sobre la descoberta de l'autoria del retaule arran de la descoberta de dues èpoques, vegeu Pujol 1988.

<sup>36</sup> Rodríguez Barral (2005: n.24) l'identifica també a la predel·la del retaule dels sants arcàngels atribuït a Gabriel Mòger (Museu Municipal de Pollença) i, fora de les fronteres de la Corona, al retaule de Sant Miquel d'Agreda (Sòria) de Pedro Aponte.

<sup>37</sup> Altres fonts remetent a la intervenció de sant Miquel en la protecció del cos de Moisès, com l'epístola de Judes, la *Legenda aurea* i el *Llibre dels àngels*, però les que hem presentat al text són les fonamentals en la configuració visual del retaule de Castelló d'Empúries.

<sup>38</sup> Un altre exemple és la Crucifixió del retaule de sant Abdó i sant Senén pintat per Jaume Huguet (Molina 1996: 138).

que vigila les autoritats d'Israel, llista «jutjes, reys e bisbes», referint-se als darrers com al summe sacerdot. S'assimila en el terreny de la visualitat els savis d'alta jerarquia comparables als bisbes (Yarza 1993: 771). La pintura d'Antigó i Borrassà presenta, doncs, un pseudo-bisbe, tal volta Aaron (Yarza 1993: 774-775), que, tot i vincular-se a una estratègia iconogràfica amb certa tradició, acaba conjugant-se amb un episodi de representació molt poc freqüent.

*De la missa als difunts al miracle del rei Maloar: dues iconografies en debat*

El compartiment del retaule de Castelló d'Empúries [Fig. 22.2] que queda pendent per comentar ha suscitat debat entre els historiadors de l'art en motiu de la identificació del tema. D'entrada, procedim amb la descripció iconogràfica de la taula.

L'escena sembla construir-se a nivell narratiu com si es tractés d'un *in media res* pictòric. Dins d'una església apareix sant Miquel, sobrevolant l'altar en ple ofici sacerdotal, sostenint als seus braços dos nadons. Tots els presents a la missa, sorpresos, dirigeixen la mirada a l'arcàngel, definint un eix direccional diagonal que estructura la composició de l'obra. El grup d'assistents a l'acte és cortesà, destacant a primera fila una parella reial amb les respectives corones. Pujol (1994: 57), especialista d'aquest retaule, llegeix l'escena com una missa de sant Gregori pregant per la salvació de les ànimes i sant Miquel traient-les del purgatori. El tema de la missa per a les ànimes difuntes és prou comú en els cicles gòtics dedicats a l'arcàngel. Apareix en els retaules d'Elna, Cruilles, Penafel, la Seu d'Urgell i Terrassa del nostre catàleg. Deixant de banda les solucions particulars de cada obra, és interessant comparar els motius generals que comparteixen aquestes peces amb els que figuren a la taula d'estudi.

El moment de la missa escollit per a aquesta escena correspon a la transsubstanciació del pa i el vi intercedida per un sacerdot amb certa alopecía. Al mateix temps, els assistents a la celebració litúrgica preguen davant el sacrifici del cos i la sang de Crist amb que posteriorment combregaran. En un espai auxiliar a l'arquitectura sagrada, es representa en dues seqüències: sant Miquel extraient les ànimes del purgatori i conduint-les al cel. Pujol (1994: 57) interpretava la separació de la missa i sant Miquel com una estratègia per destacar «la representació de les ànimes en relació a la resta de figures» que adquireix un relleu especial. Si comparem aquestes imatges amb la d'Empúries detectem elements comuns com l'escenografia litúrgica i l'aparició de l'arcàngel. A nivell visual comparteixen també moltes ressonàncies. Tanmateix, detalls iconogràfics com la perspicàcia amb què els pintors caracteritzen amb hàbits reials els assistents a la missa o l'aparició de sant Miquel al mateix acte litúrgic són símptomes alertadors d'una temàtica possiblement distinta.

Certament, la lectura de l'escena és complexa. Fins a la última proposta d'interpretació argumentada per Rodríguez Barral (2005: 115), sempre s'havia llegit com una missa per les ànimes difuntes, concretament de caràcter àulic. Es suggereix que es tracti d'un dels miracles

recollits per Eiximenis (1983: 94). En la reproducció del manuscrit es fa palesa l'agència referencial que ha exercit amb els fets figurats a la taula:

Sàpies que en la Vida de sent Joto, rey de Dàcia, trobaràs que Maloar, rey d'aquell mateix regne, era tartamús, e tot temps avia dolor de còliqua e de torçons. E tots anys la regina, sa muller, paria, e moría-li après l'imfant quai l'any. E com açò li agués molt durat, estech-li consellat per sent Vedast, monge, que tot se giràs a la devoció de sent Miquel; car sens dupte, ell trobaria ab ell gran ajuda. E com lo dit rey concebés gran devoció en monsenyor sent Miquel e faés per ell grans coses, après temps la regina parí, e los infants (que hac dos) moriren. E lo rey, ple de confiança en monsènyer sent Miquel, manà que los dits infants amdós fossen passats sobre l'altar de sent Miquel, e que tothom cridàs a Déu e a sent Miquel. E lavors sent Miquel aparech al rey, qui era en aquella esgleya tancat dins ses cortines, e dix-li axí: "Yo só Miquel, príncep dels estols de Déu. E perquè as en mi aüda tanta esperança, e ton poble e tu m'avets axí reclamat per ressucitar tos infants, sàpies que ta oració és exoyda.

La presència protagonista dels monarques, segons Rodríguez Barral, posa fora de dubtes el canvi d'interpretació del tema d'una missa pels difunts al miracle de la resurrecció dels fills del rei Maloar<sup>39</sup>. D'aquesta manera, l'historiador explica la prudència que Post (1938) havia mantingut en renunciar a una hipòtesi interpretativa, evitant associar l'escena a una genèrica missa de sant Gregori.

---

<sup>39</sup> S'ha identificat una altra taula gòtica catalanoaragonesa on s'hi representa aquest tema. És una taula aragonesa de finals del segle XV que Post atribueix al mestre de Pompeián. Per remetre's a la imatge i un comentari, consulteu Rodríguez Barral (2005: 116, fig. 4)



## 5. Conclusions i perspectives

Aquest treball ha suposat una revisió en l'àmbit iconogràfic dels retaules gòtics dedicats a sant Miquel a la Corona catalanoaragonesa. S'han tingut en consideració totes les propostes d'investigació plantejades sota interessos d'estudi comuns i s'ha procurat poder fer-les dialogar, alhora que confrontar, en un resseguiment dels temes, tipus i motius propis de la programàtica representativa de l'arcàngel. Davant l'extens volum d'obres que s'emmarquen en les nostres característiques d'estudi, la selecció catalogada es pot considerar una mostra a través de la qual hem pogut apreciar, situar i conèixer millor les tendències més rellevants d'aquesta iconografia.

Al respecte hem obtingut una sèrie de resultats. Des del període de conquesta de la Catalunya Nova hem detectat que la devoció a sant Miquel arrela de manera definitiva en els grups aristocràtics. Amb la progressiva aparició de llocs de culte i imatges dedicades a l'arcàngel, a finals del segle XIV, sant Miquel es consolida com una de les advocacions més populars i poderoses, fet perfectament palès en el patronatge de moltes organitzacions socials civils. Un cop dut a terme aquesta primera part de l'estudi de la devoció es fa encara més convenient analitzar la construcció imaginària d'aquesta figura que influirà no només en el terreny de la representativitat social sinó també en la catequesi dels postulats escatològics i del judici individual que proliferaran en la mentalitat cristiana del món baixmedieval.

En el seu apartat corresponent, ja hem advertit que la divisió temàtica de l'anàlisi respon a les necessitats metodològiques del treball. És cert que s'havien plantejat estudis específics d'algunes obres i particularitats iconogràfiques, però mai abans s'havia resseguit la iconografia de sant Miquel amb el plantejament temàtic proposat per a superar l'actual estat de la qüestió. A partir de la prospecció de les peces, aquesta revisió ens ha permès poder constatar una notable uniformització dels temes escollits als retaules de sant Miquel, amb la reiteració d'escenes com la caiguda els àngels rebels, el miracle del mont Gargano i el pesatge de les ànimes o les accions morals. Amb menor incidència, però d'igual constància hem trobat els episodis del miracle del mont Saint-Michel, la derrota de l'Anticrist o la missa per a les ànimes difuntes. Hem volgut aprofundir en la interpretació d'unes escenes vinculades a la mítica miquelina de representació gens habitual que, són en gran mesura deutores de la recopilació d'aparicions apòcrifes que Francesc Eiximenis recull al quint tractat del *Llibre dels àngels*. La incorporació de temàtiques poc comunes demostra una voluntat d'originalitat per part dels artistes. Tot i les singularitats puntuals, no ens equivoquem en afirmar que la iconografia de sant Miquel és homogènia i reiterativa, consonant amb el grau de popularitat i extensió d'un culte que vol fer-se reconeixible, però no per això les representacions han de qualificar-se de simples o poc ambicioses. Els alts i baixos qualitius existeixen en funció de la destresa de cada artista, no obstant això el joc compositiu i seqüencial inherent a la idiomàtica pictòrica de les iconografies de l'arcàngel han donat lloc a obres d'un interès artístic immensurable.

Amb tot plegat hem pogut comprovar que la iconografia de sant Miquel posa de manifest qüestions que ultrapassen la valoració i interpretació artística que hem fet en aquest treball. L'aproximació a aquestes obres és el punt de partida per emprendre una pluralitat d'estudis de merescuda recerca en molts àmbits relatius i complementaris de la història de l'art. Des d'aspectes referents a l'escatologia a partir d'una lectura sociològica de les imatges fins a un enfocament centrat en la definició de zones de proliferació de la devoció a partir d'una anàlisi topogràfica dels llocs de culte i procedències d'encàrrecs artístics. Pel que fa al tipus d'estudi proposat en aquest treball, sempre haurà de suposar no només una anàlisi de les configuracions visuals en elles mateixes sinó que caldrà saber contextualitzar-les per tal de posar-les en valor a partir de la voluntat d'aproximació historiogràfica.

## **Bibliografia**

### **Alcoy 2015**

Alcoy, R. (2015). «La Pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV», *Catalan Historical Review*, 8, 135-148.

### **Alcoy 2022**

Alcoy, R.; Fontcuberta, C. (2022). *Iconografies de la Justícia en l'art català medieval i modern*. Barcelona, Grup EMAC.

### **Baltrusaitis 1983**

Baltrusaitis, J. (1983). *La Edad Media fantàstica. Antigüedades y exotismos en el arte gòtico*. Madrid, Cátedra.

### **Baschet 1993**

Baschet, J. (1993). *Les justices au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Roma, École Française de Rome.

### **Bertelli 2022**

Bertelli, G. (2022). «Saint Michel dans l'art», a Oranto, G.; Chierici, S. *Saint Michel*, 56-77. Milà, Les Éditions du Cerf.

### **Bouet 2003**

Bouet, P.; Otranto, G.; Vauchez, A. (coord.) (2003). *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*. Roma, École Française de Rome.

### **Castiñeiras 2022**

Castiñeiras, M. (2022). «Saint Michel dans la péninsule ibérique», a Oranto, G.; Chierici, S. *Saint Michel*, 218-233. Milà, Les Éditions du Cerf.

### **Cornudella 2012**

Cornudella, R. (dir.), Macías, G., Favà, C. (col.) (2012). *Catalunya 1400: el gòtic internacional. Museu Nacional d'Art de Catalunya 29 de març – 15 de juliol del 2012*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

### **Dehoux 2011**

DEHOUX, E. (2011). «Iconographie de l'archange et réforme grégorienne en Aquitaine septentrionale (Xe-XIIIe siècle)», a Bouet, P.; Otranto, G.; Vauchez, A.; Vincent, C. (dirs.), *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Représentations du Monte et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*. Milà, Edipuglia.

### **Eiximenis 1983**

Eiximenis, F. (1983). *De Sant Miquel Arcàngel: el quint tractat del "Llibre dels àngels"*. Curt Wittlin, ed. Barcelona, Curial.

### **Español 1997**

Español, F. (1997). «Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa Codalet: Association Culturelle de Cuxa*, [1970] 28, 175-186.

### **Fernández 2006**

Fernández, E. (2006). «La imagen del Mont Saint-Michel en el medievo», *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV*, 499-523. González Jiménez, M. (coord.) Sociedad Española de Estudios Medievales.

### **Fité 1998**

Fité, F. (1998). «Sant Miquel, arquetip i difusió de models», a Tarragona, J.; Berlavé, C. *Sant Miquel: imatge i llegenda*. Lleida, Museu de Lleida Diocesà i Comarcal.

### **Macías 2020**

Macías, G. (2020). «El Judici Final a la retaulística aragonesa de la segona meitat del segle XV: narracions i al·lusions», a Alcoy, R.; Fontcuberta, C. *Judici i Justícia. Art sacre i profà medieval i modern*, 373-387. Barcelona, Grup EMAC.

### **Mâle 1986**

Mâle, É. (1986). *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro.

### **Martens 1979**

Martens, M.; Vanrie, A.; Waha, M. de (1979). *Saint Michel et sa symbolique*. Brussel·les, Édition d'Art Lucien de Meyer.

### **Martí 2021**

Martí, S. (2021). «Sant Miquel i els àngels custodis al *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis», a Serrano Daura, J. (ed. lit.), *Francesc Eiximenis: en homenatge*. Societat Catalana d'Estudis Jurídics; Miscel·lània, 4, 115- 154.

### **Maury 1844**

Maury, A. (1844). «Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des âmes et sur les croyances qui s'y rattachaient», *Revue Archéologique*, t. I, 235-249 i 291-307.

### **Molina 1994**

Molina, J. (1994). «Relacions i intercanvis artístics entre Girona i el Rosselló a la segona meitat del segle XV». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. 33, 481-515.

### **Molina 1996**

Molina, J. (1996). «Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500) », *Locus Amoenus*, 2, 125-139.

### **Monjo Carrasco 2023**

Monjo, F. X.; Carrasco, J. Ó. (coord.) (2023). *Barcelona gòtica: Obras do Museu Diocesano e Catedral de Barcelona*. Barcelona, Museu Nacional de Arte Antiga.

### **Moreu-Rey 1971**

Moreu-Rey, H. (1971). «La dévotion de Saint Michel dans les Pays Catalans». A: Baudot, M. (ed.), *Millénaire Monastique du Mont Saint-Michel. III, Culte de Saint Michel et pèlerinages au mont*, 369-388. París, Lethielleux.

### **Muñiz 2017**

Muñiz, J. (2017). *Imágenes de san miguel en Bizcaia: propuesta de análisis de la imagería gòtica*. Bilbao, Universidad del País Vasco.

### **Ruiz 2015**

Ruiz, Y. (2015). *Aproximación al estudio de la Justicia en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*. [Tesi doctoral, Universidad del País Vasco] <http://hdl.handle.net/10810/18288>

### **Otranto 2003**

Bouet, P.; Otranto, G.; Vauchez, A. (coord.) (2003). *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*. Roma, École Française de Rome.

### **Olivares 2020**

Olivares, E (2020). «La influencia de los textos sagrados en la configuración visual de los santos guerreros», *Eikón Imago*, 9, 75-103.

### **Perry 1913**

Perry, M. P. (1913). «On the psychostasis in christian art», *Burlington Magazine*, XXII, 94-105 i 208-219.

### **Pujol 1994**

Pujol, M. (1994). «El retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries i la seva circumstància socio-cultural», *Annals de l'IEE*, 27, 45-79.

### **Rodríguez Barral 2003**

Rodríguez Barral, P. (2003). *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. [Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona] <http://hdl.handle.net/10803/5191>

### **Rodríguez Barral 2005**

Rodríguez Barral, P. (2005). «Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 46, 111-124

### **Rodríguez Santidrián 2004**

Rodríguez Santidrián, P. (2004). *Diccionario de las religiones*. Madrid, Alianza.

### **Varazze 1982**

Varazze, I. Da (1982). *La Leyenda dorada*, v2. Madrid, Alianza.

### **Vanrie 1979**

Martens, M.; Vanrie, A.; Waha, M. de (1979). *Saint Michel et sa symbolique*. Brussel·les, Édition d'Art Lucien de Meyer.

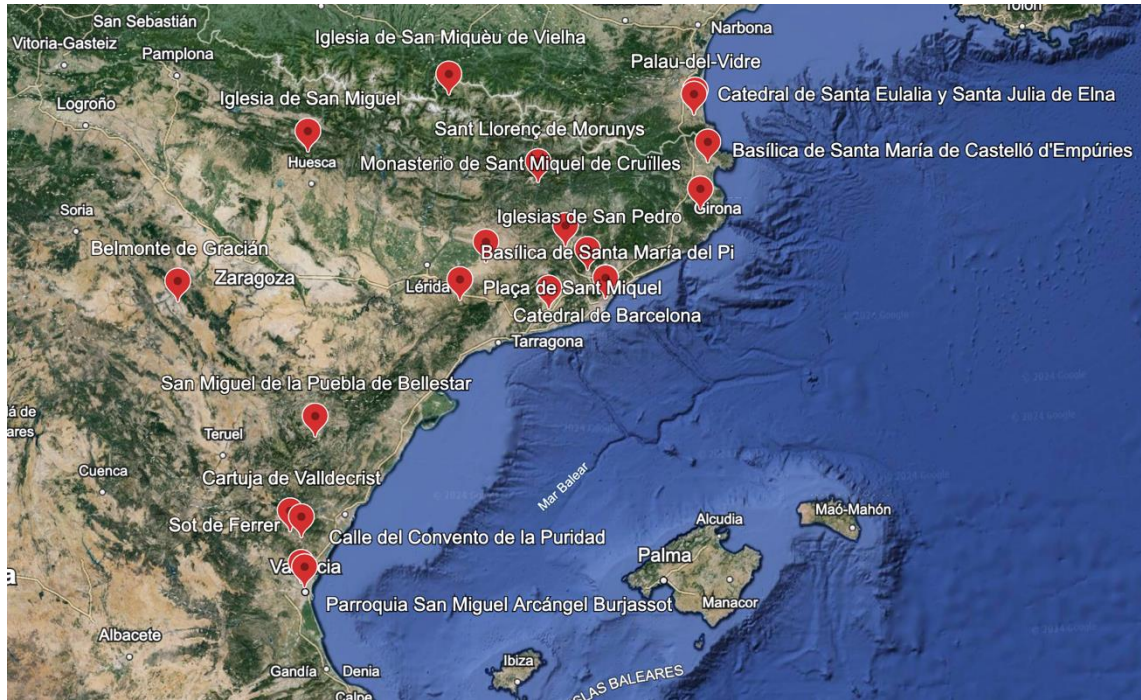
### **Yarza 1987**

Yarza, J. (1987). «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», *Formas artísticas de lo imaginario*, 119-155. Barcelona, Editorial del Hombre. [aquest mateix estudi havia estat publicat anteriorment al *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7 (1981), 5-27]

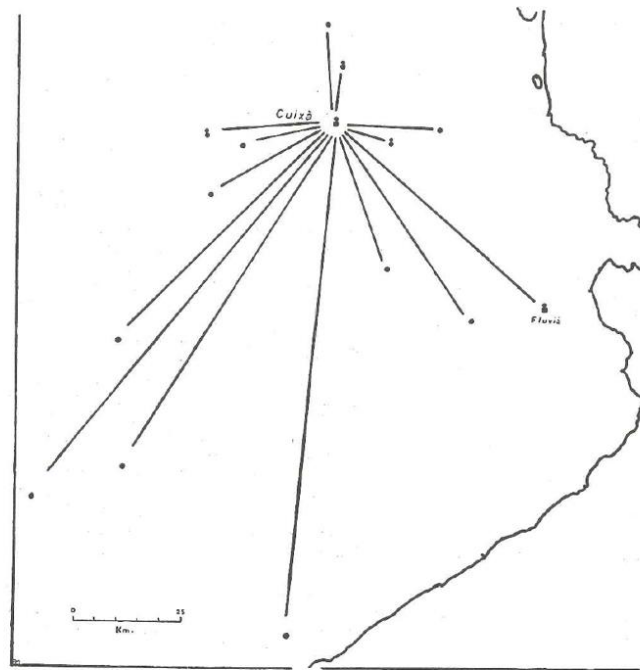
### **Yarza 1993**

Yarza, J. (1993) «Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica», *Sharq Al-Andalus*, 10-11. Homenaje a M<sup>a</sup> Jesús Rubiera Mata, 749-776.

## Apèndix



**Map. 1** – Toponímia dels llocs de procedència dels retaules del catàleg.  
Executat amb Google Earth.



**Graf. 1** – Expansió de la devoció de sant Miquel a partir de Sant Miquel de Cuixà.  
Llocs de culte fundats per Cuixà probablement i/o certa sota l'advocació de Sant Miquel. Dibuix d'Herni Moreu-Rey (1971: 377).





Caiguda dels  
àngels rebels

Judici de les  
ànimes

Miracle del  
mont  
Saint-Michel

Miracle del  
mont  
Gargano

Aparició de sant  
Miquelal bisbe de  
Sipont

Missa per a les  
ànimes difuntes

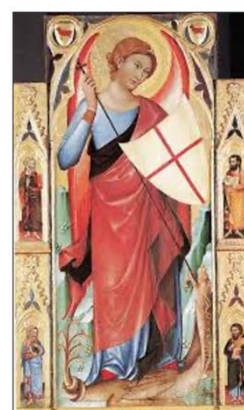
Extracció de les  
ànimes del  
purgatori

**Fig. 1** – Mestre d'Elna, Retaule de sant Miquel (a. 1380)

Tremp sobre fusta

258,5 x 257 cm

Capella de sant Miquel de la catedral de Santa Eulàlia d'Elna



**Fig. 2** – Gherardo Starnina, Retaule de sant Miquel (darrer quart del segle XIV)

Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta

Església de Sot de Ferrer





**Fig. 3** – Marçal de Sax, Retaule de sant Miquel (c. 1400)  
 Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta  
 Museo de la Catedral de Murcia; procedent de la catedral de Murcia



**Fig. 4** – Retaule de la Trinitat i tots els sants (c. 1399-1405)  
 Tremp i or sobre fusta  
 171,5 x 55,9 cm  
 Metropolitan Museum of Art, inv. 39.54; procedent de la cartoixa de Valldecrisp

Miracle del  
mont  
Gargano



Psicòstasi

**Fig. 5** – Jaume Cabrera, Retaule de sant Miquel i sant Nicolau  
(a. 1406)

Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta

Capella de sant Nicolau de la Seu de Manresa

Es conserva a la capella de sant Nicolau, antigament a la de sant Joan Baptista. En un incendi de 1714 es va cremar parcialment i de les taules conservades es va fer una recomposició del retaule diferent a l'original.





**Fig. 6** – Jaume Mateu, Retaule de sant Miquel (principis del segle XV)

Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta

180 x 134 cm

Museu de Belles Arts de València, inv. 1/2006; procedent del convent de monges franciscanes de la Puritat de València



**Fig. 7 – Lluís Borrassà, Retaule de sant Miquel (c. 1416)**

Tremp i daurat amb pa d'or sobre fusta

456 x 330 cm

Museu d'Art de Girona – Fons Bisbat de Girona; procedent de l'església de Sant Miquel de Cruïlles



Caiguda dels  
àngels rebels



Miracle del  
mont  
Gargano

Missa per a les  
ànimes difuntes

**Fig. 8** – Joan Mates, Retaule de sant Miquel (c. 1418)

Tremp i daurat amb pa d'or sobre fusta

173 x 143 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 214533; procedent de la capella de Santa Maria de Penafel



**Fig. 9** – Joan Mates, Caiguda dels àngels rebels [retaula de santa Anna i sant Miquel?] (c. 1409)

Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta

Antiga col·lecció O'Meara;  
hipotèticament procedent de la  
catedral de Barcelona

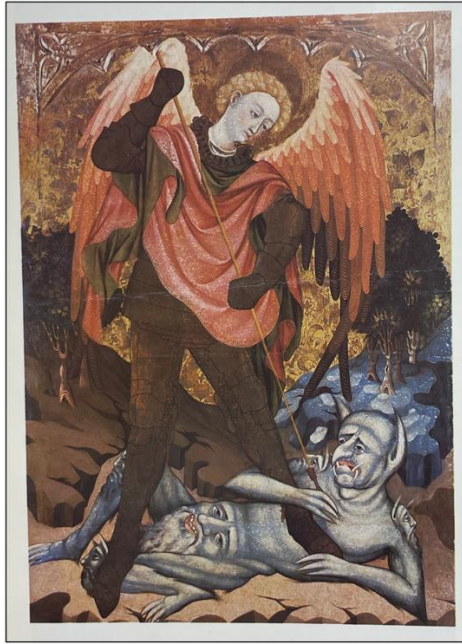


**Fig. 10** – Miquel Alcanyís, Llegendes de sant Miquel (c. 1421)  
 Trempe i daurats amb pa d'or sobre fusta  
 Musée des Beaux Arts de Lyon, inv. 1174a-1174b; procedència desconeguda



**Fig. 11** – Miquel Alcanyís, Sant Miquel arcàngel lluitant contra el drac (primer quart del segle XV)  
 Trempe i daurats amb pa d'or sobre fusta  
 105,1 x 103,5 cm  
 Metropolitan Museum of Art, inv. 12.192; procedència desconeguda





**Fig. 12.1** – Pseudomestre de la Glorieta, Taula de sant Miquel [Retaule de santa Anna, sant Miquel i sant Sebastià] (c. 1425)

Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta

102 x 77 cm

Taules disperses en col·leccions particulars; procedència desconeguda

**Fig. 12.2** – Pseudomestre de la Glorieta, Miracle del mont Saint-Michel [Retaule de santa Anna, sant Miquel i sant Sebastià] (c. 1425)



CICLE MARIÀ

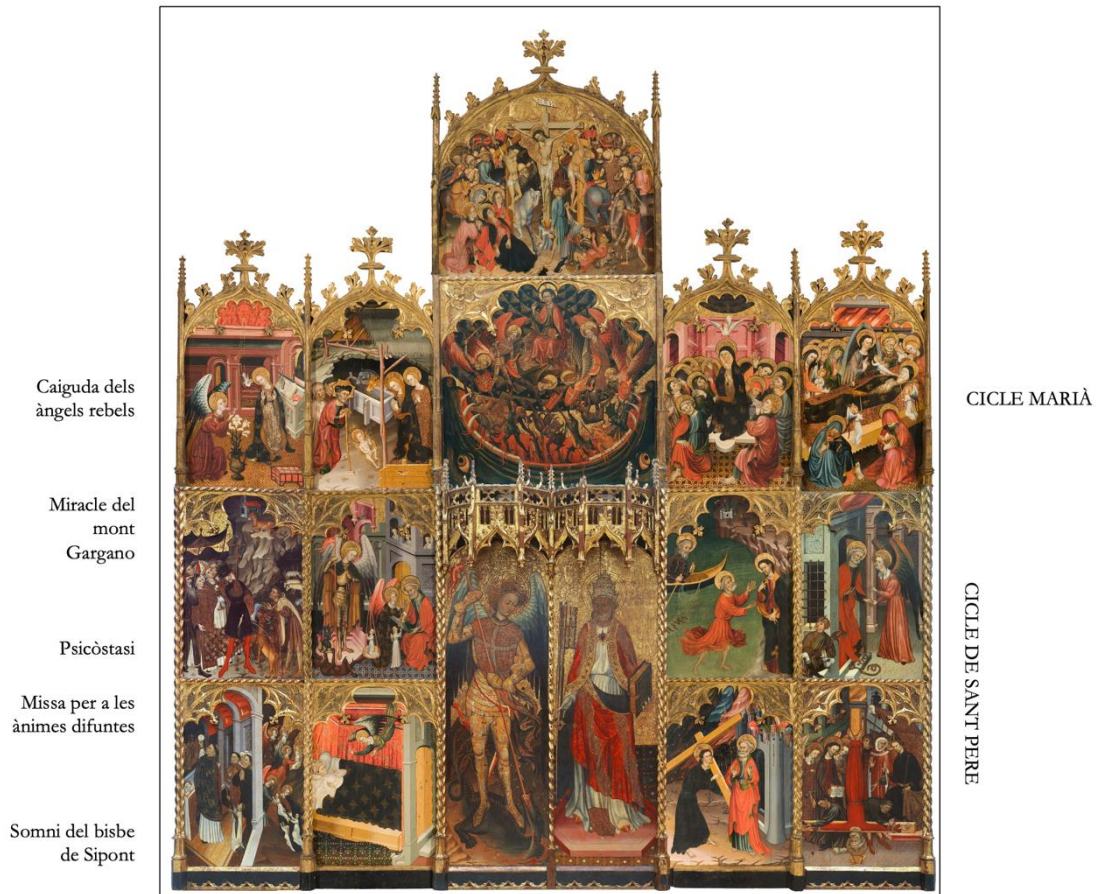
**Fig. 13** – Bernat Serra, Retaule de sant Miquel (1429)

Tremp sobre fusta  
Ermita de sant Miquel de la Pobla de Bellestar

Caiguda dels àngels rebels

Psicòstasi

Miracle del mont Saint-Michel



**Fig. 14** – Jaume Cirera; Bernat Despuig, Retaule de sant Miquel i sant Pere (1431-1433)

Tremp, relleus d'estuc, daurat amb pa d'or i full metàl·lic sobre fusta

550 x 520 x 37 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15837 i 64036; procedent de l'església de sant Miquel i sant Pere de la Seu d'Urgell



**Fig. 15** – Blasco de Grañén, Taula de sant Miquel (c. 1435-1445)

Tremp, relleus d'estuc, daurat amb pa d'or i full metàl·lic sobre fusta  
183,7 x 80,2 x 9,7 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 11474; procedència desconeguda





Caiguda dels  
àngels rebels

Miracle del  
mont  
Gargano

Victòria de les  
topes a  
Manfredònia

Derrota de  
l'Anticrist

**Fig. 16** – Bernat Martorell, Retaule de sant Miquel (c. 1440-1445) – Cat 1400, p. 204-205

Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta

306 x 257 cm

Museu Diocesà de Tarragona, inv. 1508; procedent de l'ermita de sant Miquel de la Pobra de Cérvoles



Caiguda dels  
àngels rebels

Psicòstasi

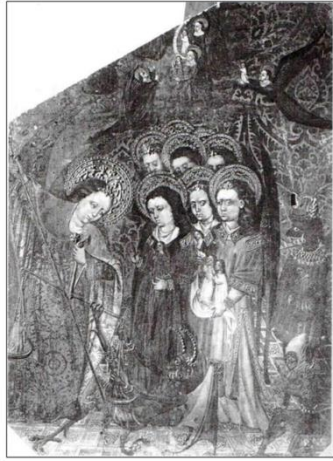
Miracle del  
mont  
Gargano

Processó al  
mont  
Gargano

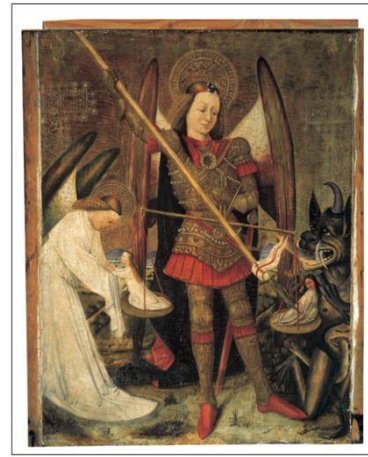
Aparició al  
castell de  
Sant'Angello

Derrota de  
l'Anticrist

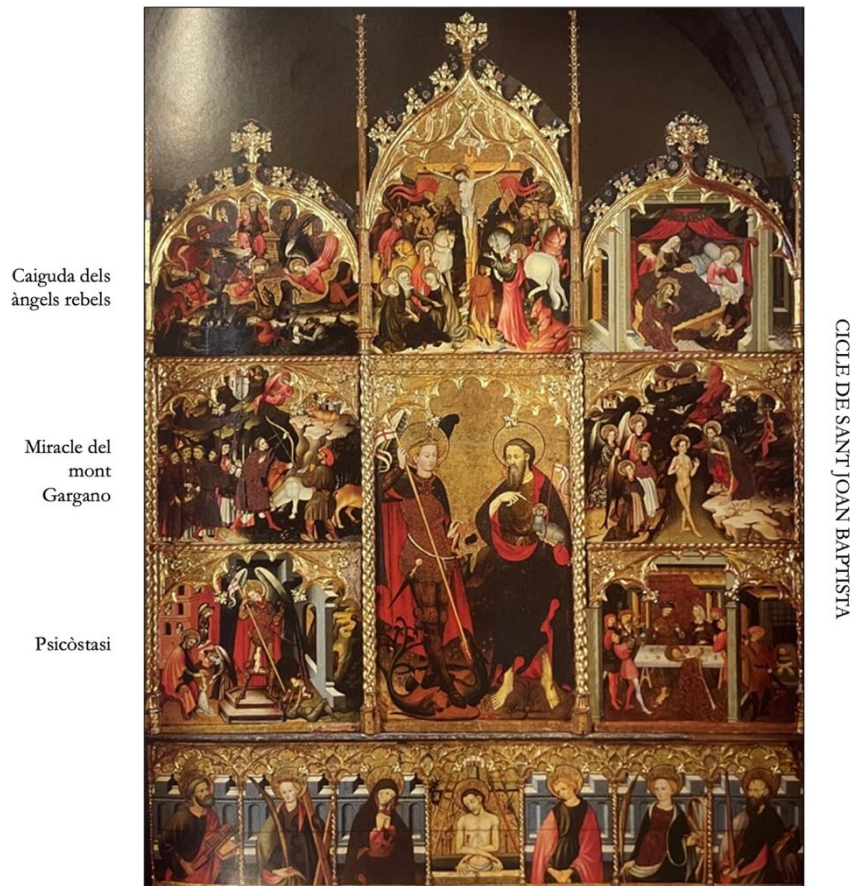
**Fig. 17** – Mestre d'Arguis,  
Retaule de sant Miquel (c. 1440)  
Tremp, relleus d'estuc, daurat amb  
pa d'or i full metàl·lic sobre fusta  
344 x 160 cm  
Museo Nacional de Prado, inv.  
P001332; procedent de l'església de  
sant Miquel d'Arguis



**Fig. 18** – Pseudo-Blasco de Grañén, Psicòstasi [Retaule de la Mare de Déu i sant Miquel] (c. 1440-1450)  
Trep sobre fusta, relleus en estuc i daurats amb pa d'or  
Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9911; procedència desconeguda.



**Fig. 19** – Jacomart? Joan Reixach?, Psicòstasi (c. 1441)  
Trep sobre fusta  
Galleria Parmeggiani di Regio Emilia; procedent de l'església parroquial de Burjassot.



**Fig. 20** – Jaume Cirera; Bernat Despuig, Retaule de sant Miquel i sant Joan Baptista (segon quart segle XV)  
Trep i daurats amb pa d'or sobre fusta  
Església de Sant Llorenç de Morunys; desapareguda durant la Guerra Civil, recuperada i restaurada el 1996 (p. 262).





Caiguda dels  
àngels rebels

Psicòstasi

Miracle de  
Polimarc

Miracle del  
mont  
Gargano

**Fig. 21** – Atribuïda al taller de Joan Anticó i entorns, Retaule de sant Miquel (mitjan segle XV)  
Trepç i daurats sobre fusta  
Museo de Bellas Artes de Asturias; antigament a la col·lecció Masaveu; procedència desconeguda



**Fig. 22.1** – La  
protecció del cos de  
Moisés

**Fig. 22.2** – Miracle  
de la resurrecció dels  
fills del rei Maloar



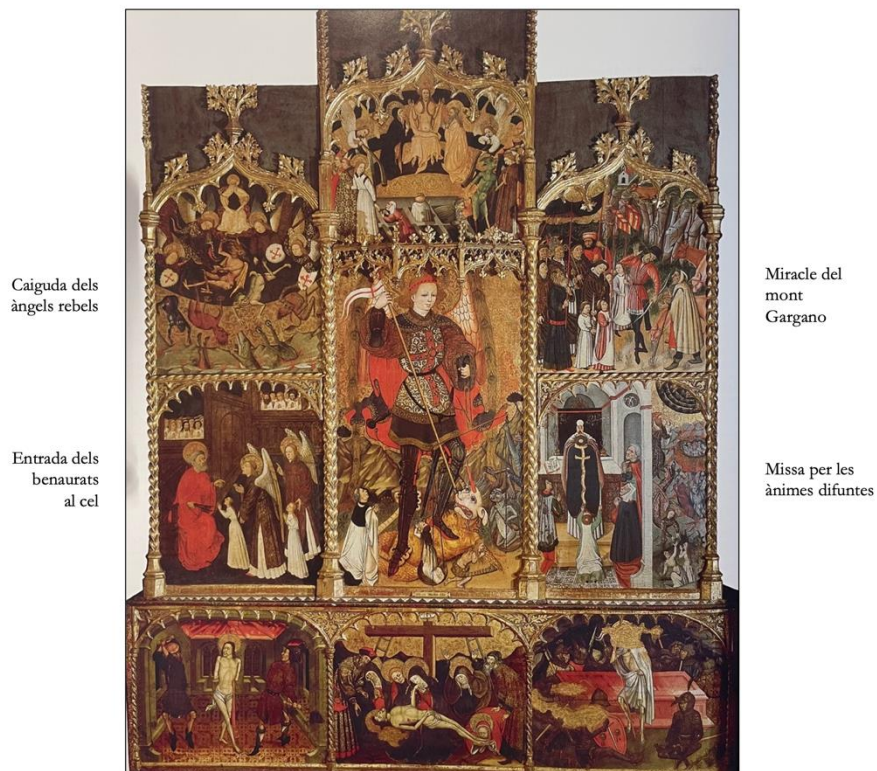
Protecció del  
cos de Moisès

Crist en majestat

Miracle de  
Maloar

Miracle del  
mont  
Gargano

**Fig. 22** – Joan Antigó; Honorat Borrassà; Francesc Vergós II, Retaule de sant Miquel (1448)  
Trempl i daurats amb pa d'or sobre fusta  
Museu d'Art de Girona, inv. 312; procedent de l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries



Caiguda dels  
àngels rebels

Miracle del  
mont  
Gargano

Entrada dels  
benaurats  
al cel

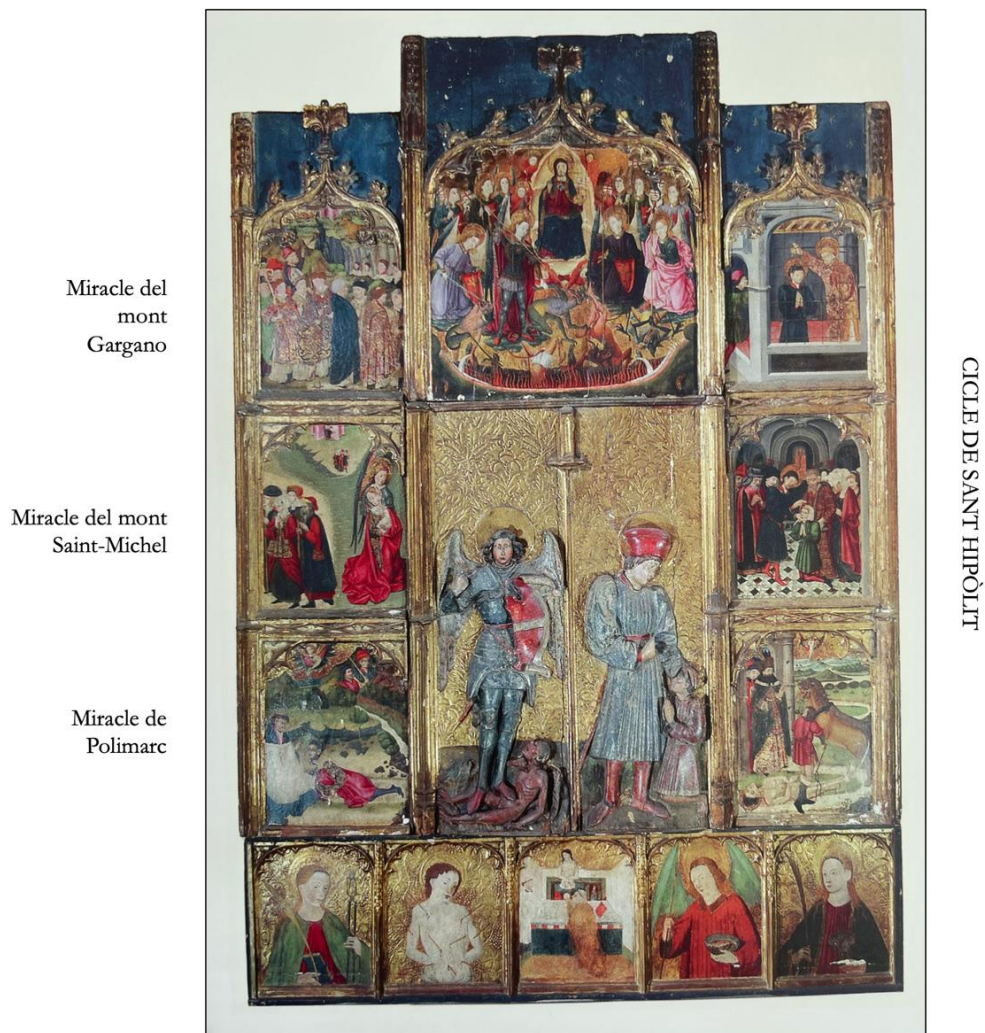
Missa per les  
ànimes difuntes

**Fig. 23** – Jaume Cirera; Guillem Talarn, Retaule de sant Miquel (1448-1451); pint ii 264  
Trempl sobre fusta  
Museu de Terrassa – Seu d'Ègara; procedent de l'església de Sant Pere de Terrassa.





**Fig. 24** – Segon mestre de Puigcerdà, Taula de sant Miquel [procedent d'una predel·la] (c. 1450)  
Trempe i or sobre fusta  
Musée des Beaux Arts de Dijon; procedència desconeguda



Miracle del mont Gargano

Miracle del mont Saint-Michel

Miracle de Polimarc

CICLE DE SANT HIPÒLIT

**Fig. 25** – Arnau Gassies, Retaule de sant Miquel i sant Hipòlit (1454)  
Trempe, daurats amb pa d'or i relleus d'estuc pintat sobre fusta – compartiment central esculpit  
Església parroquial de Palau del Vidre de Perpinyà

**Fig. 26** – Jaume Huguet, Retaule de sant Miquel (1455-1460)

Tremp sobre fusta / Museu Nacional d'Art de Catalunya; procedent de l'església parroquial de Santa Maria del Pi (capella de la confraria dels Tenders i els Revenedors)



**Fig. 26.1** – Aparició al castell de Sant'Anegello

MNAC, inv. 037753

184,5 x 106,3 x 6,5 cm



**Fig. 26.2** – Derrota de l'Anticrist

MNAC, inv. 037755

194,8 x 107,3 x 6,5 cm



**Fig. 26.3** – Miracle del mont Saint-Michel

MNAC, inv. 037751

145,3 x 107 x 6,3 cm





**Fig. 27** – Mestre de Belmonte, Miracle del mont Saint-Michel (segona meitat del segle XV)  
 Tremp sobre fusta  
 106,5 x 53,55 cm  
 Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 015948;  
 procedeix del retaule de sant Miquel de l'església de Sant Miquel de Belmonte de Gracián



**Fig. 28** – Juan de la Abadía, Sant Miquel pesant les ànimes (c. 1480-1495)  
 Tremp, relleus d'estuc, daurat amb pa d'or i full metàl·lic sobre fusta  
 127,7 x 76 x 6 cm  
 Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 005082;  
 adquisició de la col·lecció Planiduria, 1932.



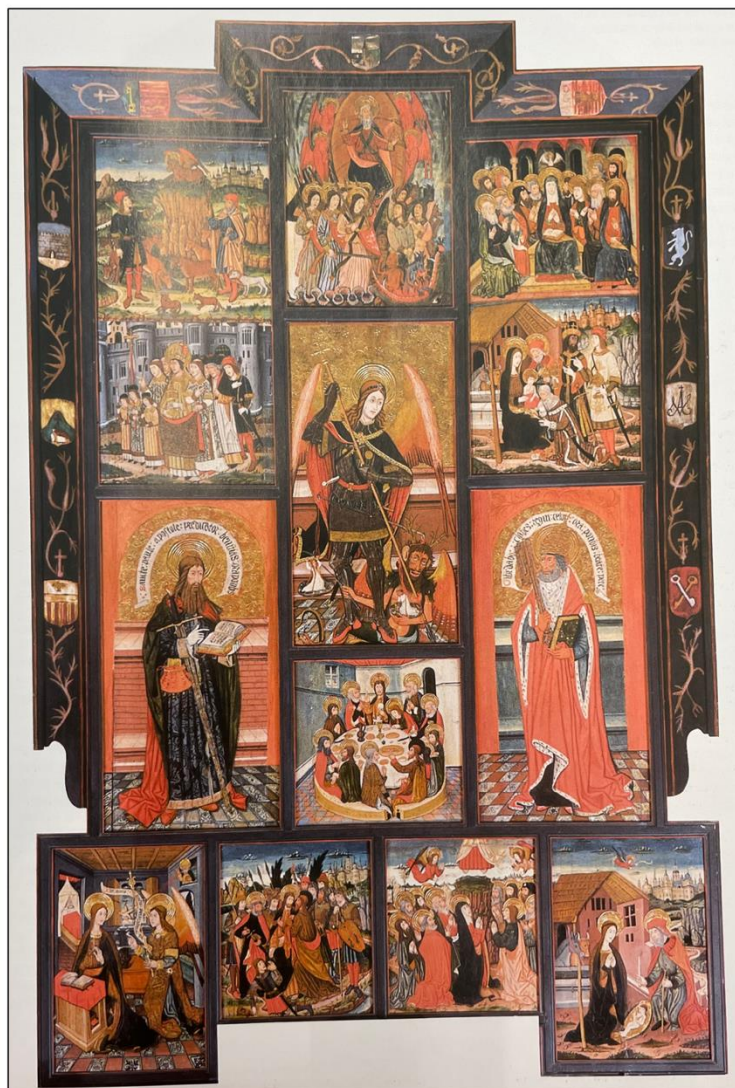
**Fig. 29** – Joan de Rua, Retaule de sant Miquel (1483-1484)  
 Tremp i daurats amb pa d'or sobre fusta  
 296,5 x 190,5 cm

Museu Episcopal de Vic, inv. MEV 1768-1771 ; procedent de l'església de Sant Miquel de Verdú.



Miracle del  
mont  
Gargano

Processó al  
mont Gargano



Caiguda dels  
àngels rebels

Fig. 30 – Mestre de Vielha, Retaule de sant Miquel (final del segle XV)  
Trempe sobre fusta  
Església de Sant Miquel de Vielha

