

El *San Sebastián* del Museo de Arte Sacro de Teruel: una escultura inédita de Geörg Stieger (1657-1720)

The *Saint Sebastian* from the Sacred Art Museum of Teruel: an unprecedented sculpture by Geörg Stieger (1657-1720)

Álvaro CAMBRA SÁNCHEZ-GIL

Universidad de Zaragoza

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 - Zaragoza

alvaro.cambra.sanchezgil@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0569-856X>

Fecha de envío: 14/9/2023. Aceptado: 18/10/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 443-462.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.12>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: El presente trabajo pretende llevar a cabo el primer estudio histórico-artístico sobre una escultura inédita firmada por el artista italiano Geörg Stieger (1657-1720) y preservada en el Museo de Arte Sacro de Teruel. Se trata de una de las escasísimas obras autógrafas conservadas del autor, a cuya misteriosa personalidad artística hemos tratado de aproximarnos, así como la única conocida en nuestro país hasta la fecha. Además de realizar el estudio iconográfico de la pieza y de revisar los posibles modelos de los que pudo beber Stieger para confeccionar esta exquisita escultura, hemos podido precisar su llegada hasta tierras turolenses.

Palabras clave: Geörg Stieger; San Sebastián; escultura; siglo XVIII; Museo de Arte Sacro de Teruel.

Abstract: The present paper is intended to carry out the first historical-artistic study of an unprecedented sculpture signed by the Italian artist Geörg Stieger (1657-1720) and preserved in the Sacred Art Museum of Teruel. This object is one of the very few surviving autograph works by the author and his only carve known in our country till the date. Besides approaching Stieger's mysterious and artistic personality, we have carried out an iconographic study of the piece and reviewed the possible models from which the artist may have drawn to create this exquisite sculpture. Furthermore, we have been able to determine the work's arrival to Teruel.

Keywords: Geörg Stieger; Saint Sebastian; sculpture; 18th century; Sacred Art Museum of Teruel.

Para Cristina Giménez, profesora jubilada del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por su aprecio, tiempo y enriquecimiento.

1. INTRODUCCIÓN

En el Museo de Arte Sacro de Teruel¹ –y como depósito indefinido desde 1999 de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella de la localidad turolense de Cuevas de Almudén²– se conserva una pequeña escultura lúnea (Fig. 1) –mide 24,5 cm de altura, 32,6 cm con la peana–, firmada y datada por el italiano Geörg Stieger (1657-1720), artista que cuenta con una escasísima producción artística conocida. El hallazgo de la rúbrica en la obra (Fig. 2) le confiere indudablemente un estatus privilegiado tanto dentro del corpus artístico de su autor como de la propia institución turolense, ya que la mayoría de las piezas de la colección carecen de autoría o de una atribución consensuada³. A pesar de ello, y hasta la fecha, el *San Sebastián* de Stieger no había llegado a despertar interés alguno entre los estudiosos, debido seguramente a la ausencia de noticias históricas y a la escasez de referencias bibliográficas acerca del artífice. A raíz del descubrimiento de nuevos datos que nos han permitido documentar cuándo, cómo y quién hizo llegar la pieza a Cuevas de Almudén, este artículo presenta el primer análisis histórico-artístico pormenorizado del *San Sebastián* de Geörg Stieger en el contexto de la pervivencia de modelos de la Antigüedad grecorromana en el arte del Barroco. Del mismo modo, el presente trabajo también pretende constituir una aproximación a la figura del escultor a partir de la revisión de la aludida bibliografía.

1 Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Pedro Luis Hernando y Belén Díez, director y conservadora y restauradora del Museo de Arte Sacro de Teruel, respectivamente, por facilitarnos el estudio de la pieza, así como el acceso a algunos de los documentos, y a Rebeca Carretero y Juan Carlos Calvo, profesores del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza por sus valiosas aportaciones.

2 Archivo parroquial de la iglesia de san Juan Bautista de Aliaga [en adelante, APISJBA], *Acuerdo del Consejo Pastoral de la parroquia de Cuevas de Almudén para proceder al depósito del San Sebastián en el Museo de Arte Sacro de Teruel*, 22 de junio de 1998 [sic], y *Acta de depósito del San Sebastián en el Museo de Arte Sacro de Teruel*, 7 de enero de 1999. Por consiguiente, la iglesia de Almudén mantiene la titularidad de la talla, pudiendo requerirla en caso de celebraciones litúrgicas, como sucedió entre el 7 y 9 de enero de 1999 [sic] y el 7 y 8 de junio de 2003, habiendo sido devuelta al museo el 10 de enero de 1999 [sic] y el 9 de junio de 2003, respectivamente (APISJBA, *Autorización del vicario general de la diócesis de Teruel y Albarracín para trasladar el San Sebastián del Museo de Arte Sacro de Teruel a la parroquia de Cuevas de Almudén*, 29 de diciembre de 1999, y *Solicitud del párroco de Cuevas de Almudén para trasladar el San Sebastián del Museo de Arte Sacro de Teruel a la parroquia almudense*, 6 de junio de 2003). Es posible que, en el caso del primer y tercer documento, haya un error en las fechas.

3 A excepción de las obras ejecutadas por el pintor turolense Antonio Bisquert y la serie de barro cocido atribuidos a Mariano Benlliure y su taller. Véase MARTÍNEZ PÉREZ, Pedro, "Museo Diocesano de Teruel", *Aragonia Sacra*, II (1987), p. 209; y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel", *Artigramas*, 29 (2014), pp. 109-110.



Figs. 1 y 2. *San Sebastián y detalle con la firma y fecha.* Geörg Stieger. 1717. Museo de Arte Sacro. Teruel. Inv. Cuevas de Almudén/A5. Fotos: autor

2. ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y MODELOS FORMALES DE LA ESCULTURA

Como hemos advertido, la escultura representa a san Sebastián (h. 256-288), protector contra la peste, patrón de los arqueros y ballesteros, tapiceros y vendedores de hierro, y “tercer patrón de Roma”. Nació, de acuerdo con la leyenda, en la Galia (Narbona), aunque san Ambrosio afirma que se crio en la ciudad de Milán. Fue centurión romano de la primera cohorte del emperador Diocleciano, cuyo oficio consistía en dar escolta a los cargos más importantes. Denunciado tras alentar a sus amigos, los gemelos Marcos y Marceliano, a permanecer fieles a la fe cristiana durante su estancia en prisión, por orden del emperador fue mandado atar a un poste en el centro del

Campo de Marte, donde su cuerpo sirvió de diana a los arqueros, asaeteándole hasta dejarle “convertido en una especie de un erizo”. Tras el tormento, la viuda Irene junto a sus compañeras se acercaron al lugar para poder darle sepultura, pero descubrieron que todavía respiraba, por lo que decidieron extraerle las flechas de su cuerpo y vendarle las heridas, salvándole la vida. Una vez recuperado, Sebastián se presentó de nuevo ante Diocleciano, reprochándole su crueldad contra los cristianos. El emperador, desconcertado, ordenó que fuera flagelado y golpeado a palos en el hipódromo del palacio real; su cadáver fue arrojado a la Cloaca Máxima para evitar que los cristianos le rindieran culto. Sin embargo, Sebastián se apareció ante santa Lucía mientras dormía, revelándole el lugar donde se encontraban sus restos para que pudiera ser convenientemente sepultado; fue enterrado en las catacumbas de la Via Appia⁴.

Nuestro san Sebastián aparece caracterizado como un hombre maduro, aunque imberbe, y desnudo a excepción del paño de pureza que cubre sus partes pudendas, de forma que Stieger se ha basado tanto en el tipo iconográfico medieval del mártir –cuyos rasgos fisionómicos lo aproximaban a un varón de edad adulta debido a su rango militar– como en el renacentista –cuando comenzó a ser representado como un efebo desnudo con el pretexto de ensalzar la belleza del cuerpo humano–. El escultor ha escogido el momento en el que el santo, atado de pies y manos a las ramas de un árbol, está a punto de ser asaeteado y se encomienda a Dios al elevar su cabeza hacia el cielo. El sentimiento de patetismo se ve acentuado por la posición de su brazo derecho, el cual crea una marcada diagonal que llega hasta su mano izquierda. Si bien este san Sebastián carece de uno de sus atributos primordiales, una serie de flechas traspasando su cuerpo, esta circunstancia no resulta insólita, puesto que artífices de la talla de Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Guido Reni o Pierre Puget, entre otros, optaron asimismo por omitir tal emblema en sus respectivas representaciones. En cualquier caso, su lectura iconográfica viene reforzada por la situación del personaje, así como por el casco con penacho que porta, propio de su condición de militar romano. Finalmente, la figura se asienta sobre una peana de talón invertido decorada con un querubín en el centro de cada una de sus cuatro caras.

Desde el punto de vista formal, no cabe duda de que el modelo del que se nutrió Stieger para confeccionar su *San Sebastián* fue la figura del sacerdote Laocoonte de la famosa escultura helenística griega conocida a través de la copia romana del siglo I d. C. de un original de Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas y conservada en los Museos Vaticanos de Roma (Fig.

4 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, T. 2, Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 193-195 y VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Vol. 1, Madrid, Alianza, 1999, pp. 111-115.

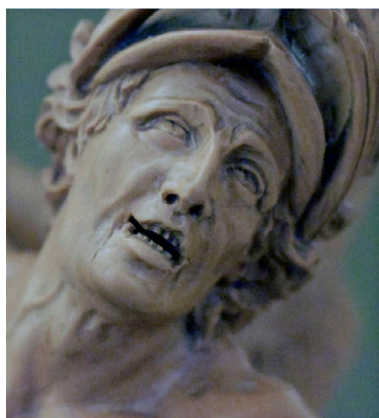


Fig. 3, arriba. *Laocoonte y sus hijos*. Copia romana del siglo I d. C. de un original helenístico de Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Museos Vaticanos. Roma. Inv. 1059. Foto: Jean-Pol Grandmont (Wikipedia Commons)

Fig. 4, abajo. *Comparación del rostro del San Sebastián de Stieger con el del sacerdote Laocoonte*. Fotos: autor y Marie-Lan Nguyen (Wikipedia Commons).

3), algo que se hace especialmente evidente en la postura y expresión del santo (Fig. 4).

Cuando el *Laocoonte* fue descubierto el 14 de enero de 1506 por Felice de Fredis en su viñado en la colina del Esquilino de Roma⁵ estaba incompleto,

⁵ Algunos autores apuntan a un terreno cercano a la basílica de Santa María la Mayor, mientras que otros consideran que estaría más próximo a la cisterna de las Siete Salas; GONZÁLEZ



Fig. 5. *Laocoonte y sus hijos*. Leone Leoni, según la copia romana vaticana. H. 1560. Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Milán. Inv. 269; disponible: <https://www.ambrosiana.it/opere/laocoonte-copia-dellesemplare-vaticano/>

faltando, entre otros, el brazo derecho del sacerdote, tal y como se aprecia en el grabado de Marco Dente, uno de los primeros testimonios gráficos conocidos de la escultura. El hallazgo del grupo generó tal expectación que el papa Julio II envió a Miguel Ángel y a Giuliano da Sangallo a examinar la pieza; tras dictaminar que se trataba de una obra de enorme calidad, fue adquirida rápidamente por el pontífice para engrosar su colección de antigüedades⁶. Una vez que el *Laocoonte* quedó instalado en el Cortile del Belvedere, se procedió a su restauración, lo que generó un profundo debate en torno a la disposición del mencionado brazo del sacerdote. Si bien Miguel Ángel propuso colocarlo en posición flexionada⁷, hacia 1532-1533 su discípulo Giovanni An-

ZYMLA, Herbert, "El Laocoonte de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas: a vueltas con la iconografía del ciclo épico troyano al servicio ideológico del Imperio Romano", *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 23/2 (2005), p. 19.

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Laocoonte y la escultura española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 56 (1990), p. 459.

7 Ya hacia 1525 el escultor Baccio Bandinelli había llevado a cabo una primera restauración del brazo, ligeramente doblegado, en cera y de carácter provisional, el cual sirvió como modelo para la versión autógrafa en mármol que actualmente se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia y que fue encargada por el papa Clemente VII como obsequio para el rey Francisco I de Francia; REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del *Laocoonte*", en SETTIS, Salvatore, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, Vaso Roto, 2014, pp. 417 y 421-424.



Fig. 6. *El martirio de san Sebastián*. Aegidius Sadeler II, según Jacopo Palma el Joven. H. 1580-1612. Rijksmuseum, Amsterdam. Inv. RP-P-OB-5144; disponible: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.321631>

gelo Montorsoli lo reconstruyó excesivamente estirado. Décadas después, en 1905, el arqueólogo Ludwig Pollack logró identificar el brazo original en los depósitos de un taller de un cantero romano, pudiendo comprobar que estaba flexionado, tal y como había avanzado el propio Buonarroti⁸.

Por consiguiente, las innumerables copias, vaciados, dibujos, estampas y demás reproducciones que se confeccionaron del *Laocoonte* hasta el primer cuarto del siglo XVIII, cuando encontramos noticias referentes a toda una secuencia de restauraciones, seguían la intervención ejecutada por Montorsoli (Fig. 5), incluyendo la escultura turolense. Fue precisamente durante una de ellas, acometida hacia 1780 por un escultor hasta la fecha desconocido, cuando el brazo del sacerdote se modificó, extendiéndose ligeramente⁹. Si bien es probable que Geörg Stieger poseyera un repertorio de imágenes entre las que se encontraría un grabado del *Laocoonte*, así como alguna estampa del martirio del santo que pudiera haberle servido como modelo —es el caso de un grabado ejecutado por el neerlandés Aegidius Sadeler II (Fig. 6) a partir de un diseño de Jacopo Palma el Joven, con el que parece que comparte ciertas concomitancias en la disposición de la figura—, no debemos descartar la hipótesis de que el propio Stieger hubiese viajado a Roma

8 REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del...", pp. 418, 430-432 y 452-453.

9 REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del...", pp. 439-440.

y conocido de primera mano la escultura vaticana con anterioridad a dicha intervención anónima.

3. APROXIMACIÓN A LA VIDA Y OBRA DE GEÖRG STIEGER

Como adelantábamos, la presencia de una rúbrica en el *San Sebastián* –situada en el reverso de la pieza, concretamente en la parte inferior del tronco del árbol al que está atada la figura– ha permitido asignarla a la mano del maestro italiano Geörg o Jörg Stieger y datarla en 1717. De este modo, la escultura turolense se incorpora a su catálogo artístico como la obra más tardía que conocemos del artista hasta el momento, fechada tan solo tres años antes de su fallecimiento, así como la de menor tamaño.

Geörg Stieger nació el 10 de abril de 1657 en la pequeña localidad de Sonnenburg –Castelbadia–, una pedanía de St. Lorenzen –San Lorenzo di Sebato–, en la provincia autónoma de Bozen-Südtirol o Bolzano-Alto Adigio, al norte de Italia. Su padre, Peter Stieger, era jornalero, y su madre se llamaba Maria, así como su hermana mayor, nacida en 1647. Provenía por tanto de una familia de origen modesto y probablemente fue educado en la escuela del monasterio de dicho municipio. Desconocemos con quién aprendió el oficio artístico, aunque Richard Niedermair sugirió los nombres de Martin Santer y Franz Rasner, dos reconocidos escultores activos en la ciudad vecina de Bruneck –Brunico–¹⁰.

Ya a finales de la centuria, Geörg Stieger era el escultor más renombrado de la región –y particularmente de la comarca del Pustertal o Val Pusteria–, ejecutando diferentes encargos para las localidades de la provincia, como Montiggl –Monticolo– o Pfalzen –Falzes–¹¹. Así, en el primer municipio se ocupó, a partir del 15 de noviembre de 1694, de la fábrica del retablo mayor de la iglesia de los Reyes Magos¹², mientras que en el segundo llevó a cabo una serie de obras para la parroquia de san Ciriaco, las cuales fueron desmontadas en el segundo tercio del siglo XIX con motivo de la reconstrucción del templo (1851-1854), habiendo subsistido algunas piezas como los dos ángeles que coronan los extremos de las puertas laterales del altar mayor,

10 NIEDERMAIR, Richard, “Wer was Georg Stieger?”, *Lorenzner bote*, 36 (abril 2015), p. 6.

11 ANDERGASSEN, Leo, “L’arte in Val Pusteria. Tratti essenziali dei principali periodi storico-artistici”, en PASSLER, Johann (coord.), *Val Pusteria: passato e presente*, Bolzano-Bozen, Athesia, 2009, p. 103.

12 A. SP., “Notizen”, *Der Kunstfreund: Kurze Rundschau auf dem Gebiete der bildenden Künste alter und neuer Zeit mit praktischen Winken in Wort und Bild*, 2/ 4 (1886), p. 32. Desgraciadamente, las esculturas de san Florián y san Jorge, las cuales enmarcaban el cuerpo del mueble, fueron expoliadas en 1975 y hasta la fecha no han sido recuperadas; ANDERGASSEN, Leo, “Kirchenkunst in Pfalzen”, en LECHNER, Stefan [ed.], *Pfalzen ...auf dem schönsten Plateau...: Landschaft - Kultur - Geschichte*, Brixen, Weger, 2010, p. 326.

procedentes de otro retablo. Asimismo, en la hornacina central de la cabecera de la capilla dedicada a san Antonio de Padua del jardín parroquial de Pfalzen se dispone una escultura atribuida a Stieger de origen desconocido –puesto que el edificio no fue mandado construir hasta 1820 por el párroco Anton Robatscher–, datada a finales del siglo XVII y con la representación de Cristo sobre la roca fría¹³.

Sabemos que hacia 1700 Geörg se trasladó a Sonnenburg y, cinco años más tarde, en mayo de 1705, adquirió una casa en St. Lorenzen, asentándose definitivamente junto a su esposa Gertrud Stockerin († 1727) y sus ocho hijos –Anna Margaretha (* 1684), Andreas († 1720), Josef Anton, Johann, Ursula, Anna Maria, Anna y Katharina–, y estableciendo allí su taller, el cual debió de estar integrado por un amplio número de artífices ante la copiosa cantidad de encargos recibidos. Precisamente, en este momento, Stieger y sus colaboradores se encargaron de remozar en clave barroca el interior de la iglesia parroquial de san Lorenzo de la localidad a instancias del párroco Johann Jäger y gracias a las donaciones del noble Philipp Jakob von Egerer, miembro de una de las familias más ricas y piadosas de St. Lorenzen¹⁴. Por ende, al maestro le correspondió confeccionar la construcción del nuevo retablo mayor, el cual fue desmontado en 1958, habiendo subsistido únicamente las figuras de los cuatro evangelistas, así como la pintura central con la representación de la Virgen y el niño con los santos Lorenzo y Miguel, obra de Joseph Renzler (1836). Sin embargo, el inmueble custodia también otras obras debidas a la mano de Stieger, como una talla lúnea con la representación de Cristo resucitado, datada en torno a 1700 –aunque presenta retoques de época contemporánea– y exhibiéndose en el templo tan solo durante el tiempo de Pascua; las figuras de los cuatro padres de la Iglesia y de un ángel con el evangelio, emplazadas en las hornacinas del antepecho del púlpito (1692) y coronando su tornavoz, respectivamente; y una serie de grupos escultóricos fechados hacia 1714, que representan diferentes escenas de la Pasión de Cristo –Jesús bendiciendo, Cristo en la piedra fría, la Oración en el Huerto, las lágrimas de san Pedro, san Juan Evangelista, la Flagelación, Cristo después de la Flagelación, la Coronación de Espinas (Fig. 7), el Ecce Homo, Jesús y la Verónica, la Lamentación sobre Cristo muerto y la Piedad–, y expuestos en la capilla de los Egerer¹⁵.

13 ANDERGASSEN, Leo, "Kirchenkunst in Pfalzen...", pp. 324, 328 y 334.

14 NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg...", pp. 6-7.

15 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel territorio di San Lorenzo di Sebato*, Bozen, Pluristamp, 1996, pp. 14, 17, 19-24 y 29; NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg...", p. 6; y ANDERGASSEN, Leo, "Kalvaria am Kofel. Kalvarienberge in Südtirol – Ein Überblick", en ANDERGASSEN, Leo, GLEIRSCHER, Paul y NÖSSING, Josef, *Der Kofel in Kastelruth: Burgberg, Kalvarienberg*, Eigenverlag der Gemeinde Kastelruth, 1990, p. 64.



Fig. 7. *La Coronación de Espinas*. Geörg Stieger y taller. H. 1714. Capilla de los Egerer, iglesia parroquial de san Lorenzo, San Lorenzo di Sebato (Bolzano, Alto Adigio). St. Lorenzen (Bozen-Südtirol). Foto: ANDERGASSEN, Leo, "Kalvaria am Kofel...", p. 65

Todas estas imágenes fueron encargadas por el anteriormente citado Philipp Jakob von Egerer para ornar las capillas del Vía Crucis que había mandado erigir a partir de 1701 en la meseta de Fronwiesen –Fronwies–, desembocando en la iglesia parroquial de la Santa Cruz, y que su hija Johanna Lukretia se encargó de finalizar entre 1733 y 1734 tras el fallecimiento de su padre en 1723; en la actualidad, tan solo subsisten cuatro de ellas¹⁶. En líneas generales, se trata de un conjunto bastante heterogéneo, que denota una amplia participación de los miembros de su taller, tal y como cabría esperar de una empresa de tales dimensiones. Las figuras poseen un carácter monumental y están cargadas de gran fuerza expresiva y un patetismo exacerbado propios de la escultura centroeuropea de época tardogótica. En este sentido, debemos tener en cuenta que, a finales del siglo XV, despuntaba en la provincia de Bozen-Südtirol la figura de Michael Pacher, en cuya obra es posible advertir, entre otros, ecos de la plástica alemana¹⁷. Ya incluso antes de instalarse definitivamente en Bruneck en 1467, los servicios de Pacher habían sido requeridos por varias parroquias de la región, como la de san Lorenzo de

16 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, p. 26 y 41; y ANDERGASSEN, Leo, "Kalvaria am Kofel...", pp. 63-64.

17 GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, "Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530). Late Gothic. The Germanic world and the Netherlands: Tyrol and Austria", en DUBY, Georges, BARRAL I ALTET, Xavier y GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *Sculpture: The Great Art of the Middle Ages from the Fifth to the Fifteenth Century*, Colonia, Taschen, 1996, p. 271.

St. Lorenzen, puesto que hacia 1460 se le encargó la construcción del retablo mayor del templo, tarea que concluyó en 1465¹⁸. El conjunto permaneció *in situ* hasta comienzos del siglo XVIII, cuando fue desmantelado y, como se recordará, reemplazado por el de Stieger¹⁹. De este modo, nuestro artista fue capaz de conocer de primerísima mano la estética nórdica de época gótica e integrarla en su obra, tanto en los motivos formales como en los asuntos.

Seguramente por estas fechas Geörg Stieger también debió ejecutar el grupo de la Crucifixión del cementerio parroquial de san Lorenzo en St. Lorenzen, así como una serie de esculturas repartidas por los alrededores de la localidad, como un Crucifijo en la iglesia de la Santa Trinidad de Pflaurenz –Floronz– o las imágenes de san Miguel y el Ángel Custodio que coronan los extremos de las puertas laterales del retablo mayor de la iglesia de santa Margarita de Montal –Mantana–, realizadas en colaboración con su taller²⁰.

Finalmente, en lo que respecta a sus ayudantes, a ellos se deben las esculturas que exornan los retablos colaterales del aludido templo parroquial de St. Lorenzen –los santos Lorenzo y Esteban en el del lado del evangelio, dedicado a san Erasmo y fechado en 1668, y los apóstoles Santiago el Mayor y el Menor en el de la epístola, consagrado a san Sebastián y ejecutado en 1856 siguiendo el modelo del anterior–, las tallas de san Juan Bautista y san Miguel (h. 1700) –la primera situada en la nave norte del templo, frente a la pila bautismal, y la segunda adosada al pilar del lado de la epístola más próximo a la capilla mayor, frente al púlpito–, así como el altar de las Ánimas, en colaboración con el maestro, y las imágenes de santa Odilia y una abadesa –quizá santa Clara– que flanquean el cuerpo del retablo del Ángel Custodio (h.1714), ambos dispuestos en la capilla de los Egerer. No obstante, estas dos últimas piezas carecen de una autoría consensuada, puesto que se atribuyen igualmente a la mano de Stieger, tal y como sucede con la mazonería y las tallas del retablo mayor (1683) de la citada iglesia de la Santa Trinidad de Pflaurenz y las figuras de san José con el Niño y san Joaquín con la Virgen emplazadas en los flancos del retablo de la iglesia de san Juan del Hospital en Sonnenburg²¹.

18 Un estudio exhaustivo acerca de la vida y obra de este maestro se encuentra recogido en RASMO, Nicolò, *Michael Pacher*, Londres, Phaidon, 1971.

19 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, pp. 22-23; y NIEDERMAIR, Richard, “Wer was Georg...”, p. 6. En la actualidad tan solo se conserva la escultura de la Virgen con el Niño, que se situaba en el centro del mueble, siendo la única que se preserva en su lugar de origen, así como una serie de tablas con representaciones de la vida de la Virgen y de san Lorenzo custodiadas en la Österreichische Galerie Belvedere de Viena y la Alte Pinakothek de Múnich; RASMO, Nicolò, *Michael Pacher...*, pp. 27-30 y 230.

20 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, pp. 32-33, 63 y 67.

21 DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel...*, pp. 21-22, 25, 62 y 84.

Geörg Stieger falleció en St. Lorenzen el 9 de mayo de 1720, a la edad de 63 años, dejando una herencia conformada por más de 3800 florines²². Entre los artistas que continuaron su estela, destaca el escultor Michael Anrater, activo en Bruneck²³.

4. PROCEDENCIA Y LLEGADA DE LA ESCULTURA A CUEVAS DE ALMUDÉN

Se ignoran las circunstancias que promovieron la ejecución del *San Sebastián* que nos ocupa, no obstante, debido a su material y dimensiones, resultaría plausible vincularlo al ámbito de la devoción privada. En este sentido, la escultura de Stieger presenta analogías con la escultura napolitana de los siglos XVII y XVIII, obras confeccionadas en madera policromada y de pequeño formato que, en el caso español, fueron adquiridas por diferentes vi- rreyes, eclesiásticos o comerciantes, tanto para su disfrute personal como para donarlas a diferentes instituciones eclesiásticas²⁴. Por ejemplo, sabemos que el caballero e hijodalgo zaragozano Alejandro de la Cerda y Granada poseyó cuatro tallas partenopeas datadas en la última década del *Seicento* –*La Inmaculada Concepción* atribuida a Pietro Ceraso, *San José con el Niño* atribuido a Gaetano Patalano, *San Miguel venciendo al mal* y *San Jorge y el dragón*, ambas firmadas por Jacobo Bonavita y fechadas en 1694–, las cuales, tras su fallecimiento, fueron legadas a la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, donde se conservan en la actualidad²⁵.

Hasta la fecha, considerábamos que el *San Sebastián* de Geörg Stieger debía haber llegado a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella de Cuevas de Almudén tras la Guerra Civil española (1936-1939). Dado que a comienzos del conflicto el templo fue asaltado y todos sus bienes fueron sa- queados y destruidos²⁶, no resultaba descabellado pensar que la pieza hubie-

22 NIEDERMAIR, Richard, “Wer was Georg...”, p. 7.

23 ANDERGASSEN, Leo, “Kirchenkunst in Pfalzen...”, p. 326.

24 CARRETERO CALVO, Rebeca, “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona”, *De Arte*, 13 (2014), pp. 119-120.

25 CARRETERO CALVO, Rebeca, “Algunas esculturas napolitanas...”, pp. 123-125. El traslado de las obras a tierras bilbilitanas se documenta en CARRETERO CALVO, Rebeca, “Dos esculturas del napolitano Jacobo Bonavita en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)”, en RINCÓN GARCÍA, Wifredo e IZQUIERDO SALAMANCA, María (eds.), *Actas de las VII Jornadas Internacionales de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2016, pp. 149-154.

26 Archivo Histórico Nacional [en adelante, AHN], FC-CAUSA_GENERAL, 1417, Exp. 27, p. 3, estado número 3. En el expediente abierto por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Zaragoza contra el agricultor almodense Daniel Villarroya Lahoz, el procesado describe parcialmente el suceso, pese a constatar que no participó: tras asaltar el inmueble, se derribaron las imágenes y retablos para proceder a su destrucción, y aunque Villarroya y

se sido donada por alguna familia pudiente de la localidad o de su entorno para dotar a la iglesia de nuevas imágenes sagradas. Asimismo, la ausencia de referencias en una obra indispensable en el estudio del patrimonio histórico-artístico turolense como es el *Inventario artístico de Teruel y su provincia* de Santiago Sebastián (1974)²⁷ –donde queda constancia de las diferentes esculturas que ornaban la parroquial de Cuevas de Almudén por aquel entonces– reforzaba la hipótesis de que la talla hubiese formado parte de una cesión efectuada a partir de 1974, pero no posterior a 1975-1980, fechas en las que la Comisión Diocesana de Arte Sacro de la diócesis de Teruel y Albarracín llevó a cabo una campaña de inventario y registro de sus bienes muebles e inmuebles en la que quedó recogida la obra²⁸.

Sin embargo, la revisión del *Apuntamiento de las fundaciones de Beneficios, i Capellanías de las Parroquiales del Obispado de Teruel, sus posehedores, Patronatos, Deboliciones a la Mitra, i otras particularidades de sus Iglesias, i Capillas*, redactado por Pedro Felipe Analso de Miranda Ponce de León y Trelles, consejero del rey Felipe V y obispo de Teruel entre 1720 y 1731, entre otros²⁹, y conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Teruel, nos ha permitido arrojar luz sobre la llegada del *San Sebastián* a la iglesia de Cuevas de Almudén. Sabemos que el prelado emprendió hasta tres visitas pastorales a la localidad turolense –el 5 de noviembre de 1722, el 13 de octubre de 1726 y el 6 de octubre de 1730–, dejando una pormenorizada descripción del templo parroquial, así como de los muebles, jocalias y ornamentos litúrgicos que en él se atesoraban. Precisamente, Analso de Miranda afirma que, en el lado del evangelio, en la capilla que se abre tanto a la nave como al transepto, dedicada a san Roque –en la actualidad tan solo cuenta con una talla de san-

otros vecinos del pueblo consiguieron esconder los restos en un granero propiedad del consistorio, unos meses más tarde fueron localizados y arrasados por tropas, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [en adelante, AHPZ], ES/AHPZ - J/005981/000019, f. 16v. y s. f.

27 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (dir.), *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1974, pp. 182-183. No queremos dejar de advertir que tampoco figuran noticias ni del *San Sebastián* de Stieger ni de Cuevas de Almudén en otra obra de referencia respecto a los bienes culturales de la provincia, el *Catálogo monumental de Teruel* elaborado por Juan Cabré entre 1909 y 1911.

28 Se trata de una ficha catalográfica muy sumaria, conformada por una serie de datos de carácter general –en los que ni siquiera figura el nombre del artista–, una breve descripción de la escultura y su ubicación física –en aquel momento, la sacristía de la iglesia parroquial de Cuevas de Almudén–. Véase NOVELLA MARCO, Ángel (dir.), *Inventario artístico-monumental de la diócesis de Teruel y Albarracín*, 1975-1980, s. p.

29 LANA DÍAZ, José María, “Miranda y Trelles, Pedro Felipe” en CAÑADA, Silverio, CASTAÑÓN, Luciano y MASES, José Antonio (dirs.), *Gran Enciclopedia Asturiana*, T. X, Gijón, Silverio Cañada, 1981, pp. 46-47.



Fig. 8. Interior de la antigua capilla dedicada a san Roque. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella. Cuevas de Almudén (Teruel). Foto: autor

to Tomás de Aquino sobre una ménsula (Fig. 8)³⁰, había una urna donde “está una imagen pequeña de san Sebastian, de bella escultura que imbio de Roma el Padre Melchor Roio, jesuita, hijo del lugar y penitenciario de su Santidad en Roma”³¹. Pese a que no se especifica su autor o sus medidas, no cabe duda de que se trata de la pieza que aquí nos ocupa, dado que tan solo una talla de estas características podría haberse cobijado en una urna o escaparate. Debemos tener en cuenta que tras la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) se generalizó el empleo de este tipo de mueble para disponer imágenes religiosas de reducidas dimensiones, especialmente en los conventos de clausura y el ámbito doméstico³². De este modo, y volviendo a los ejemplos napolitanos preservados en el Santo Sepulcro de Calatayud, la doctora Rebeca Carretero pudo determinar que las cuatro obras ya contaban con sus actuales urnas en madera de ébano cuando aún formaban parte del mobiliario de la vivienda del aludido Alejandro de la Cerda³³. Si bien en nuestro caso el escaparate no se ha conservado, seguramente también debía

30 Agradecemos a Josefina Morte que nos haya permitido acceder al interior del templo.

31 Archivo Histórico Diocesano de Teruel [en adelante, AHDT], *Apuntamiento de las fundaciones de Beneficios, i Capellanias de las Parroquiales del Obispado de Teruel, sus posehedores, Patronatos, Deboluciones a la Mitra, i otras particularidades de sus Iglesias, i Capillas*, Pedro Felipe Analso de Miranda Ponce de León y Trelles, 1720-1731, f. 138.

32 MORERA VILLUENDAS, Amaya, “El escaparate, un mueble para una dinastía”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 22 (2009), p. 120.

33 CARRETERO CALVO, Rebeca, “Dos esculturas del...”, p. 154.

ser de madera y contaría con paneles de vidrio tanto en el frente como en los laterales.

Por tanto, y pese a que no hemos logrado determinar en cuál de esas tres visitas que llevó a cabo el obispo Analso de Miranda tuvo la ocasión de contemplar la escultura, sí que podemos constatar que la obra de Geörg Stieger formaba parte del patrimonio mueble de la parroquial de Cuevas de Almudén desde fechas muy tempranas, y más si tenemos en cuenta que la fábrica del edificio se remonta al siglo XVIII³⁴. Ello nos lleva a considerar que, durante la contienda civil, la talla tuvo que ser resguardada por algún miembro eclesiástico o vecino de la localidad en alguna residencia o terreno particular para evitar su destrucción. Esta premisa viene reforzada por el testimonio de Joaquín Colás Miguel, secretario del ayuntamiento de Cuevas de Almudén y del Comité Revolucionario Republicano. Tras finalizar la guerra, el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Zaragoza se encargó de incoar un expediente contra el almudense en cumplimiento con la Ley de 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas, al haberse opuesto al Movimiento Nacional³⁵. En su escrito de defensa, Colás afirmó “no haber intervenido en la destrucción de la Iglesia”, contribuyendo incluso a salvar la documentación “mas interesante” del templo³⁶, y que dos vecinos del pueblo, Juan Dalmau y Ramona Gómez, le confesaron que “tenían ropas e imágenes de la Iglesia escondidas en un pajar las cuales se salvaron por que les guardé el secreto”³⁷. Por consiguiente, y pese a que la documentación consultada no ofrece mayor precisión, consideramos que el *San Sebastián* de Geörg Stieger tuvo que ser una de esas imágenes salvaguardadas³⁸, dado que

34 BENITO MARTÍN, Félix, *Patrimonio histórico de Aragón: Inventario arquitectónico*. Teruel, T. 2, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1991, p. 135. La primera piedra del templo se colocó el 6 de octubre de 1690, tal y como se desprende de una inscripción en el propio inmueble, MARTÍNEZ CALVO, Pascual, *Historia de Aliaga y su comarca [antiguo partido, Linares, Castelvispal y Puertomingalvo]*, Zaragoza, edición de autor, 1987, p. 271.

35 Sobre este tema véase CENARRO, Ángela, “Introducción. La Ley de Responsabilidades Políticas”, en CASANOVA, Julián y CENARRO, Ángela (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945)*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 23-37.

36 Esta documentación se conserva en el AHDT y está conformada por un libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora de la Estrella (1757-1846), de la cofradía del Dulcísimo Nombre de Jesús (1585-1761) y de la cofradía de la Virgen del Rosario (1588-1762), así como en uno de los *Quinque libri* (1860-1883) en bastante mal estado.

37 AHPZ, ES/AHPZ - J/005981/000018, f. 24.

38 Junto a ella es probable que se recogieran también un relicario de los santos Justo y Pastor de 1756 y una pequeña escultura de madera del siglo XVII con la representación de Cristo en la cruz, dado que ambos figuran en el aludido *Inventario de la diócesis de Teruel y Albarracín* como pertenecientes a la parroquial de Cuevas de Almudén; inv. Cuevas de Almudén/A1 y A4, respectivamente. Véase NOVELLA MARCO, Ángel (dir.), *Inventario artístico-monumental...*, s. p.

el pequeño tamaño de la pieza la hacía fácilmente transportable. Este hecho no resulta inaudito en la provincia, puesto que tenemos constancia de casos similares acontecidos en otras localidades: por ejemplo, sabemos que la talla románica de la Virgen de la Vega, patrona de Alcalá de la Selva, fue ocultada bajo tierra por habitantes del lugar³⁹. Se ignora en qué momento se devolvió la escultura a la parroquia, aunque si tenemos en cuenta que, desde fechas que desconocemos pero con anterioridad a su depósito en el museo, la obra se guardaba regularmente en un domicilio particular para evitar su posible sustracción, ello podría explicar que Santiago Sebastián no la hubiese incluido en su *Inventario* al no encontrarse en el templo⁴⁰.

Con respecto al personaje que donó la escultura a la parroquia de Cuevas de Almudén, Melchor Royo, por el momento apenas hemos podido encontrar datos. Parece plausible pensar que nuestro personaje pudo pertenecer a una importante saga familiar originaria de Castellote (Teruel)⁴¹ y de entre cuyos miembros sobresalió el beato Joaquín Royo, dominico que falleció en 1748 en la cárcel de Foochow (China) durante su labor de evangelización por el país asiático⁴². En cualquier caso, sí que sabemos, gracias a las noticias aportadas por Analso de Miranda en su citado *Apuntamiento*, que Royo era oriundo de la localidad turolense, pertenecía a la Compañía de Jesús –llegando a ocupar en 1696 y 1700 el cargo de rector en uno de los colegios jesuíticos localizados en Aragón, el de san Francisco Javier en Graus (Huesca)–⁴³ y fue

39 SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (dir.), *Inventario artístico de Teruel...*, p. 42; y RIPOLLÉS ADELANTADO, Encarna, “La imagen de la Virgen de la Vega”, en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, “El Santuario de la Virgen de la Vega”, en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, *Alcalá de la Selva y el Santuario de la Virgen de la Vega. Historia y Patrimonio Medieval*, Teruel, Qualcina. Arqueología, Cultura y Patrimonio, 2013, p. 130.

40 Agradecemos a Juan Pablo Ferrer, párroco de Cuevas de Almudén entre 1997 y 2005, que nos facilitase esta información.

41 GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, T. 78, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1958, pp. 134-138. Si bien está documentada la presencia de dos Melchor Royo, padre e hijo, las tempranas coordenadas temporales en las que ambos se mueven –uno de ellos nació en 1566, mientras que el otro contrajo primeras nupcias en 1616– nos impiden relacionar a alguno de ellos con nuestro personaje; GARCÍA MILLARES, Fray Manuel, *El Beato Joaquín Royo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1959, p. 11.

42 Su semblanza biográfica se encuentra recogida en GARCÍA MILLARES, Fray Manuel, *El Beato Joaquín...; Vida, virtudes y martirio del Venerable Padre Fr. Joaquín Royo, religioso del Orden de Santo Domingo hijo del Real Convento de Valencia. Sacada de las memorias que existen en la Sagrada Congregación de Propaganda Fide*, Valencia, Hermanos de Orga, 1797; y OCIO, Hilario y NEIRA, Eladio, *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente. 1587-1835*, Manila, Misioneros Dominicos del Rosario, 2000, pp. 273-274.

43 MENDOZA MAEZTU, Naike, *La arquitectura jesuítica en Aragón: primeras fundaciones (ss. XVI-XVIII)*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Historia del Arte de la Universi-

penitenciario del Papa en Roma. No obstante, dado que desconocemos las fechas en las que estuvo activo, no podemos saber con exactitud a cuál de los pontífices sirvió. Fue precisamente durante su estancia en la Ciudad Eterna cuando el clérigo remitió a su pueblo natal el exquisito *San Sebastián* de Stieger –aunque, hasta la fecha, ignoramos el contexto en el que se hizo con él– junto a una urna con los restos de san Florencio y un relicario de plata con un fragmento del leño y un clavo de la Vera Cruz “de la hechura y medida del santísimo clavo que está en Santa Cruz de Jerusalem en Roma”⁴⁴, los cuales desgraciadamente debieron de desaparecer en 1936.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos sido capaces de reunir un amplio número de información acerca de la vida y obra de Geörg Stieger, un desconocido escultor activo en Bozen-Südtirol entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, pero a su vez afamado, puesto que sus servicios fueron precisados en numerosas localidades de la provincia. Si bien sus diferentes esculturas revelan el impacto de la tradición nórdica, el estudio de la pieza preservada en el Museo de Arte Sacro de Teruel permite certificar que Stieger también se dejó emparar por el arte de la Antigüedad al ser capaz de transponer la figura del sacerdote Laocoonte del grupo escultórico clásico homónimo a la de su san Sebastián. Esta circunstancia se encuadra dentro de un fenómeno artístico usual en el Barroco, en el que los diferentes artífices reinterpretaron los motivos y modelos del arte del mundo clásico, llegando a conciliar de forma virtuosa lo profano y lo cristiano⁴⁵, tal y como podemos apreciar en el presente caso.

Como adelantábamos, el *San Sebastián* de Geörg Stieger es, hasta el momento, la última escultura en engrosar el corpus artístico del maestro italiano, así como la única conservada fuera de tierras surtirolesas. El exquisito tratamiento de la figura, con una gran minuciosidad en detalles como los dientes, los dedos de las manos y los pies, el tronco del árbol o el casco, así como la correcta diartrosis del santo y el perfecto estudio anatómico que demuestra el escultor en una pieza de tales dimensiones, otorgan a la obra una calidad técnica formidablemente superior a la del resto de su producción, circunstancia realizada asimismo por la ausencia de policromía debida a los

dad de Zaragoza, 2020, p. 634.

44 AHDT, *Apuntamiento de las...*, ff. 138-138v.

45 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “III. Bajo el influjo del Laocoonte”, en BOLAÑOS, María, ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y GUILARTE, Celia (coords.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 167.

miembros de su taller –ya que le confiere a los grupos escultóricos un aspecto mucho más torpe y burdo–, erigiéndose como la obra cumbre de toda su carrera artística, al menos de la conocida hasta el momento.

Para concluir únicamente insistir en que este estudio nos ha permitido no solo dar a conocer la obra de un artista que todavía permanece oculto entre las sombras, sino también poner en valor una parte de la enorme riqueza y variedad de las colecciones del Museo de Arte Sacro de Teruel, una joya desconocida entre las instituciones museísticas del territorio aragonés.

BIBLIOGRAFÍA

- A. SP., “Notizen”, *Der Kunstfreund: Kurze Rundschau auf dem Gebiete der bildenden Künste alter und neuer Zeit mit praktischen Winken in Wort und Bild*, 2/ 4 (1886), pp. 30-32; disponible: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb11471168>.
- ANDERGASSEN, Leo, “Kalvaria am Kofel. Kalvarienberge in Südtirol – Ein Überblick”, en ANDERGASSEN, Leo, GLEIRSCHER, Paul y NÖSSING, Josef, *Der Kofel in Kastelruth: Burgberg, Kalvarienberg*, Eigenverlag der Gemeinde Kastelruth, 1990, pp. 58-71; disponible: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/Buch/22522/>.
- ANDERGASSEN, Leo, “L’arte in Val Pusteria. Tratti essenziali dei principali periodi storico-artistici”, en PASSLER, Johann (coord.), *Val Pusteria: passato e presente*, Bolzano-Bozen, Athesia, 2009, pp. 93-106; disponible: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/Buch/22598/>.
- ANDERGASSEN, Leo, “Kirchenkunst in Pfalzen”, en LECHNER, Stefan (ed.), *Pfalzen ...auf dem schönsten Plateau...: Landschaft - Kultur - Geschichte*, Brixen, Weger, 2010, pp. 320-359; disponible: <https://digital.tessmann.it/tessmannDigital/Buch/22600/>.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “III. Bajo el influjo del Laocoonte”, en BOLAÑOS, María, ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y GUILARTE, Celia (coords.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, pp. 156-181.
- BENITO MARTÍN, Félix, *Patrimonio histórico de Aragón: Inventario arquitectónico. Teruel*, T. 2, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1991.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona”, *De Arte*, 13 (2014), pp. 119-131; disponible: <https://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/1179>.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, “Dos esculturas del napolitano Jacobo Bonavita en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza)”, en RINCÓN GARCÍA, Wifredo e IZQUIERDO SALAMANCA, María (eds.), *Actas de las VII Jornadas Internacionales de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2016, pp. 141-159.

- CENARRO, Ángela, "Introducción. La Ley de Responsabilidades Políticas", en CASANOVA, Julián y CENARRO, Ángela (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón (1936-1945)*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 23-37.
- DEMETZ, Stefan, *Arte sacra nel territorio di San Lorenzo di Sebato*, Bozen, Pluristamp, 1996.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, T. 78, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1958.
- GARCÍA MILLARES, Fray Manuel, *El Beato Joaquín Royo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1959.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, "El Laocoonte de Hagesandro, Polidoro y Athenodoro de Rodas: a vueltas con la iconografía del ciclo épico troyano al servicio ideológico del Imperio Romano", *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 23/2 (2005), pp. 19-58; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/GERI0505220019A>.
- GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, "Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530). Late Gothic. The Germanic world and the Netherlands. Tyrol and Austria", en DUBY, Georges, BARRAL I ALTET, Xavier y GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, *Sculpture: The Great Art of the Middle Ages from the Fifth to the Fifteenth Century*, Colonia, Taschen, 1996, pp. 271-273.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "El Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Teruel", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 97-114; disponible: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8071>.
- LANA DÍAZ, José María, "Miranda y Trelles, Pedro Felipe" en CAÑADA, Silverio, CASTAÑÓN, Luciano y MASES, José Antonio (dirs.), *Gran Enciclopedia Asturiana*, T. X, Gijón, Silverio Cañada, 1981, pp. 46-47.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Laocoonte y la escultura española", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 56 (1990), pp. 459-469; disponible: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/11022>.
- MARTÍNEZ CALVO, Pascual, *Historia de Aliaga y su comarca (antiguo partido, Linares, Castelvispal y Puertomingalvo)*, Zaragoza, edición de autor, 1987.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Pedro, "Museo Diocesano de Teruel", *Aragonia Sacra*, II (1987), pp. 209-222.
- MENDOZA MAEZTU, Naike, *La arquitectura jesuítica en Aragón: primeras fundaciones (ss. XVI-XVIII)*, Tesis doctoral defendida en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2020; disponible: <https://zaguan.unizar.es/record/90521>.
- MORERA VILLUENDAS, Amaya, "El escaparate, un mueble para una dinastía", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 22 (2009), pp. 107-130; disponible: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/1610>.
- NIEDERMAIR, Richard, "Wer was Georg Stieger?", *Lorenzner bote*, 36 (abril 2015), pp. 6-7; disponible: <https://docplayer.org/27750279-Lorenzner-bote-1.html>.
- NOVELLA MARCO, Ángel (dir.), *Inventario artístico-monumental de la diócesis de Teruel y Albarracín*, 1975-1980.
- OCIO, Hilario y NEIRA, Eladio, *Misioneros Dominicanos en el Extremo Oriente. 1587-1835*, Manila, Misioneros Dominicanos del Rosario, 2000.

- RASMO, Nicolò, *Michael Pacher*, Londres, Phaidon, 1971.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, T. 2, Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- REBAUDO, Ludovico, "Las restauraciones del *Laoconte*", en SETTIS, Salvatore, *Laoconte. Fama y estilo*, Madrid, Vaso Roto, 2014, pp. 415-455.
- RIPOLLÉS ADELANTADO, Encarna, "La imagen de la Virgen de la Vega", en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, "El Santuario de la Virgen de la Vega", en IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Javier y CASABONA SEBASTIÁN, José Francisco, *Alcalá de la Selva y el Santuario de la Virgen de la Vega. Historia y Patrimonio Medieval*, Teruel, Qualcina. Arqueología, Cultura y Patrimonio, 2013, pp. 130-131.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (dir.), *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1974; disponible: <https://www.calameo.com/books/0000753352623cb7d7577>.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Vol. 1, Madrid, Alianza, 1999.
- Vida, virtudes y martirio del Venerable Padre Fr. Joaquin Royo, religioso del Orden de Santo Domingo hijo del Real Convento de Valencia. Sacada de las memorias que existen en la Sagrada Congregación de Propaganda Fide*, Valencia, Hermanos de Orga, 1797; disponible: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=590431>.